

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Eugénio de CASTRO, Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar, Edizione critica, traduzione e note a cura di Matteo Rei, Prefazione di Maria de Jesus Cabral, In appendice: l'epistolario Vittorio Pica - Eugénio de Castro e altri documenti inediti e dispersi**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1612890> since 2016-11-17T10:29:22Z

*Publisher:*

Edizioni dell'Orso

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

BIBLIOTECA MEDITERRANEA

a cura di  
Matteo Rei

TESTI

VOLUME 13

BELKISS  
RAINHA DE SABÁ, DE AXUM E DO HIMIAR



BIBLIOTECA MEDITERRANEA

Direttori

PABLO LUIS ÁVILA    GIANCARLO DEPRETIS

Comitato direttivo

ANTONIO BERNAT    ANTONIO CARREIRA  
FRANCESCO GUAZZELLI

Segreteria di redazione

ANTÓNIO FOURNIER    ISABELLA MININNI

TESTI

VOLUME 13

BELKISS  
RAINHA DE SABÁ, DE AXUM E DO HIMIAR

La collana «Biblioteca mediterranea»

è patrocinata

dall'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



GOVERNO DE  
**PORTUGAL**

MINISTÉRIO DA CULTURA

**DIREÇÃO-GERAL DO LIVRO, DOS ARQUIVOS E  
DAS BIBLIOTECAS**

Obra apoiada pela Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas

Opera pubblicata con il contributo della *Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas*

Eugénio de Castro

Belkiss, Rainha de Sabá,  
de Axum e do Himiar

Edizione critica, traduzione e note  
a cura di Matteo Rei

Prefazione di  
Maria de Jesus Cabral

In appendice: l'epistolario  
Vittorio Pica – Eugénio de Castro  
e altri documenti inediti e dispersi

Impostazione grafica e copertina

PABLO LUIS ÁVILA

In copertina:

Pablo Luis Ávila, *L'eterna ricerca di Narciso*, 1985.  
(Smalti acrilici su carta, cm 100x70)

Prefazione di Maria de Jesus Cabral

Edizione critica, traduzione, studio introduttivo,  
postilla e note di Matteo Rei

© della collana: Pablo Luis Ávila e Giancarlo Depretis

© 2016 dell'edizione: Matteo Rei

© della traduzione: Matteo Rei,

© della prefazione: Maria de Jesus Cabral

Impaginazione

Arun Maltese (bibliotecnica.bear@gmail.com)

ISBN 978-88-6274-000-0

Stampato in Italia - Printed in Italy

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo  
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.

L'illecito sarà penalmente perseguito a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 2.04.1941

## Prefácio

*Não é por acaso que fomos filólogos – talvez continuemos a sê-lo – o que quer dizer: professor de leitura lenta*  
(Nietzsche)<sup>1</sup>

Com *Belkiss, rainha de Sabá d'Axum e do Hymiar* (1894) descortina-se na obra de Eugénio de Castro – e na própria Literatura Portuguesa do fim-de-século XIX – uma forma inexistente, porventura improvável, seguramente subestimada pela crítica literária: o teatro poético. *Belkiss* configura-se numa forma livre, afim do poema em prosa e numa estética da interioridade e do mistério, negadora do princípio racionalista<sup>2</sup>, em clara convergência com o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck que emergia na época em Paris, na senda da 'poética do efeito' do Mallarmé de *Hérodiade* e que só reencontramos em Portugal com autores posteriores: António Patrício, Raúl Brandão ou Fernando Pessoa.

Determinante nessa poetização do drama relativamente a uma triangulação canónica, se afigurou

<sup>1</sup> Tradução da seguinte passagem de *An Leser und Philologen*” (1881) “Man ist nicht umsonst Philologe gewesen, man ist es vielleicht noch das will sagen, ein Lehrer des langsamen Lesens”.

<sup>2</sup> Como o sintetiza a formulação de Jules Laforgue em 1886 no *Figaro* « Aux armes citoyens, il n'y a plus de raison ! ».



efectivamente o ‘primeiro teatro’ de Maurice Maeterlinck<sup>3</sup> assente em formas breves e diálogos mínimos para revelar a tragicidade intrínseca que representa “o simples facto de viver”, como escreve no seu ensaio *Le Tragique quotidien* (1896). A intriga, o cenário e outros ‘efeitos de real’ cedem o passo à estranha incerteza, forjando categorias como o estatismo e o “diálogo de segundo grau” que (in)formam os seus dramas, desde *La Princesse Maleine* (1890) – seguramente um dos principais “arrières-textes”<sup>4</sup> de *Belkiss*.

Um belo fio-de-prumo liga assim o poeta da *Belkiss* à ‘cruzada’ pelo “drama futuro” teorizado por Mallarmé e perseguido por vários elementos da ‘mêlée’ simbolista que integrou no epicentro parisiense ou através de redes de intercâmbio internacionais, de que a revista *Arte* é um marco exemplar. Mas para além de espelhar o *mistério nas letras*, que constitui o aspecto mais simbolista da sua poética, o escritor português soube criar uma figura caracterizada por um peculiar sincretismo entre a rainha de Sabá da tradição judaico-cristã – “la più atraente, misteriosa e sugestiva figura muliebre della Bibbia”, como escreveu Vittorio Pica no ensaio de introdução à sua tradução italiana, em 1896<sup>5</sup>, e a *Bilqis* de matriz islâmica. A prosa

<sup>3</sup> Designação com que o próprio autor designa as peças produzidas entre 1889 e 1894. Nestas peças, a ideia de um mistério universal e a de uma fatalidade inexorável traduzem uma concepção filosófica pessimista da existência humana.

<sup>4</sup> Segundo a noção proposta por Alain Trouvé, enquanto conciliação de regimes de leitura literária como a latência, os pressupostos culturais e outros elementos extratextuais que a noção de intertextualidade não contempla. Vd. Alain Trouvé “L’arrière-texte: de l’auteur au lecteur”, *Poétique*, n° 164, p. 495-509.

<sup>5</sup> Vittorio Pica, “Eugenio de Castro”, in *Belkiss Regina di Saba, d’Axum e dell’Hymiar. Traduzione dal portoghese di Vittorio Pica*,

fluida de *Belkiss* distancia-se do estilo ‘ornamental’ do poeta de *Oaristos* e *Horas* (1890) em favor de uma tessitura rítmico-semântica mais livre, transitando entre o rebuscamento lexical e sintáctico e a liberação prosódico-versificatória caracteristicamente simbolista. O ambiente de “terror e alucinação”<sup>6</sup> desta peça, evoluindo da “espera da Lua” para “o Mistério”, o percurso trágico de “absurdo e anormalidades” de uma princesa “toda vestida de medo” são outros tantos elementos de um poema constituído em horizonte de “*entrevision*”, em clara sintonia com o seu ideado congénere belga Maeterlinck, cuja peça *Les Sept Princesses* Eugénio de Castro se propôs traduzir em português<sup>7</sup>. Por outro lado, a *Belkiss* “chicoteada pela ânsia do irreal e do misterioso, sofrendo constantemente os martírios de uma vida estagnada, imóvel, sem surpresas” não deixa de *reflectir* as convicções próprias dos *Insubmissos* da década de 1890, e o desdém que Castro manifestava relativamente à “estagnada vulgaridade das formas poéticas de então”, como reitera no segundo Prefácio a *Oaristos* (1899).

No que ao teatro diz respeito, vale a pena lembrar que em Agosto de 1893, ou seja cerca de um ano antes da publicação de *Belkiss*, Eugénio de Castro publicava no *Diário Popular* um importante texto polémico que intitulou “Opiniões: o Teatro moderno” onde, após protestar contra o marasmo da arte dramática contem-

*preceduta da uyn saggio critico*, Milano, Fratelli Treves, Editori, p. XXXV-VI.

<sup>6</sup> Expressão de Philéas Lebesgue no artigo dedicado a *Belkiss* na *Revue Blanche*, enfatizando o facto do poeta português saber « manie[r] la terreur et l'hallucination avec une telle maîtrise de style, une telle simplicité de moyens ». Ver *La Revue Blanche*, 1895, p. 230.

<sup>7</sup> Com facilmente se deprende de uma carta de Maurice Maeterlinck datada de Dezembro de 1895.

porânea e afirmar que poucos (com destaque para Ibsen e Maeterlinck) buscavam alternativas, apontava novos caminhos para o teatro finissecular, numa «época de quintessência e nevrose». Aí se formula um conceito de escrita que o Fernando Pessoa do *Marinheiro* viria a traduzir exemplarmente vinte anos mais tarde, consistindo numa «longa série de sugestões variadas, tão variadas como as nuances que raiam os espíritos». Mas igualmente, e como que preparando terreno para a sua obra dramática, Castro projecta uma moldura teatral entrelaçada com outras formas de criação artística, bem ao gosto do projecto de ‘obra de arte total’ da época de Wagner e de “Crise de Versos”: «sucessão de três quadros, um deles declamado, outro representado por mímica e outro dançado, o primeiro baseado num sentimento raro, o segundo reproduzido numa sugestiva cena histórica, o terceiro movendo-se sobre a fantasia dum poeta».

*Belkiss* e os poemas dramáticos que lhe sucedem – *Sagrador*, *Os Olhos da Ilusão*, *O Rei Galaor* – orientam-se nesta direcção, ao optar por uma *variação* (na acepção que Mallarmé confere a esta noção) verbal e formal inédita, numa época em que o teatro português perpetuava os moldes realistas e naturalistas. E foi assim o “straziante dramma psicológico”<sup>8</sup> de *Belkiss*, nos termos de Vittorio Pica que claramente colocavam esta obra ao diapasão da poética simbolista, destacando outrossim a “nuova maniera”<sup>9</sup> de Castro e o seu contributo na “moderna giovane letteratura europea”<sup>10</sup>, não suscitou qualquer curiosidade por parte da *intelligentsia* portuguesa.

<sup>8</sup> Vittorio Pica, *op. cit.*, p. XXXIX.

<sup>9</sup> *Ibid.*, IV.

<sup>10</sup> *Ibid.*, XLIV.

Foi efectivamente além-fronteiras, em vários países europeus com destaque para França e Bélgica e de modo particular em Itália que a originalidade do escritor «novista» foi primeiramente re/conhecida, graças a Vittorio Pica, autor da primeira tradução da obra em italiano, passados menos de dois anos da sua publicação em Coimbra em pouco número de exemplares<sup>11</sup> precedida do penetrante estudo mencionado e que irradiou o nome de Eugénio de Castro na esfera cosmopolita do Simbolismo europeu, fazendo do poeta português, é bom recordar, um dos marcos fundadores do Modernismo hispânico.

Só isso justificaria uma nova tradução de *Belkiss* em italiano, volvidos cerca de 120 anos da sua primeira edição portuguesa. Matteo Rei soube valorizar esse diálogo fecundo entre as duas línguas apresentando os dois textos em efectiva correlação, mercê de ágil aproveitamento da materialidade da página. Mas o trabalho que aqui apresenta vai muito além, por contemplar uma dimensão filológica até agora ausente na crítica castriana<sup>12</sup>. Assente em instrumentos ecdóticos e revisionistas, o seu trabalho permitiu pôr em relevo não só aspectos de natureza histórica, estilística e compositiva, mas também aqueles atinentes ao processo criativo de um escritor cujo

<sup>11</sup> O colófon da primeira edição (1894) faz também referência a uma tiragem especial, ainda mais restrita: «D'esta edição fez-se uma tiragem especial de tres exemplares assim numerados: numero 1, em pergaminho; numero 2, em papel do Japão; numero 3, em papel da China».

<sup>12</sup> É um facto: as reedições das obras do poeta português, desde a última edição 'completa' sob a estampa da Lumen (1927-1944, 10 vols), em vida do autor, permaneceram confinadas a publicações fac-similadas – como é também o caso da edição mais recente, de Vera Vouga (Porto, Campo das Letras, 2001-2002).

itinerário se fez em «comunicação e comunhão de Portugal com o melhor das litteraturas europeias».<sup>13</sup>

Matteo Rei, em quem o gesto de tradutor se conjuga com o de estudioso e de professor de Literatura, sabe conduzir o processo filológico àquele modo de “leitura lenta” preconizado por Nietzsche, indispensável ao desafio crítico e hermenêutico que o texto solicita. O trabalho ecdótico tomou por texto-base a última edição revista pelo escritor, neste caso, a edição da *Lúmen* (1927), versão que se presume corresponder à sua última mão. A colação daquela com a primeira e segunda edição (1894, 1909) permitiu inferir uma constelação de pequenas ou, por vezes, notórias variantes textuais de potencial valor ecdótico e estilístico. Ressalte-se, para além das notas críticas, a presença de notas de comentário, igualmente relevantes para uma abordagem mais circunscrita ao contexto da produção da obra, numa época de decisiva viragem estética.

Desta sorte, o presente livro, resultado dum labor de vários anos, oferece ao leitor comum ou ao especialista um *encontro-na-diferença* das três edições de *Belkiss* que o seu autor cotejou e relacionou, com o rigor do filólogo e a fineza do leitor. Fugindo à linearidade pura, mas valorizando antes o carácter dinâmico das relações entre os textos e a sua consequente elucidação mútua, o exercício resulta num efeito de historicidade peculiar, que não subordina a literatura à história nem esta à sua língua de origem. Esse movimento historicizado ou “coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo” na belíssima expressão de Manuel Gusmão (2011) abriu outros parâmetros histórico-sociais e histórico-culturais aos quais o investigador não se furtou,

<sup>13</sup> *Arte, Revista Internacional*, 1895, p. 54.

como igualmente o mostram os apêndices, de precioso valor crítico e documental.

Mas a investigação de Matteo Rei vai mais longe, desafiando os laços, intra- e intertextuais tecidos em torno da Rainha de Sabá, quer na obra de Castro dos anos 1890 quer alargando a sua leitura a nomes anteriores – Nodier, Nerval ou Flaubert, clarificando, assim, a importância dessa figura no imaginário do século XIX e o horizonte da sua recepção no âmbito da literatura finissecular. A reprodução de documentos inéditos tais como as cartas de Vittorio Pica a Eugénio de Castro e a única carta de Gaston Maspero ao mesmo poeta, consultadas e transcritas nos arquivos das Bibliotecas da Universidade de Coimbra, para além de trechos críticos de Vittorio Pica, de Júlio Brandão e Rubén Darío são alguns exemplos da mais-valia do trabalho levado a cabo por Matteo Rei em Itália e Portugal e fazem deste volume uma fonte incontornável para a compreensão do fenómeno Eugénio de Castro.

É também esse trajecto coerente e em muitos aspectos diferencial de Castro no âmbito da “Internacional simbolista” (Pereira e Cabral, 2011), num significativo romper de fronteiras geográficas, periodológicas e genológicas que é hoje nota dominante na deslocação conceptual da história literária – e da própria refração elíptica das literaturas nacionais na *World Literature*<sup>14</sup> – que o presente convida a descobrir.

Relembrando a memorável consideração de Roland Barthes, as pegadas de *Belkiss* continuam vivas “non parece qu’elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parece qu’elle suggère des sens différents

<sup>14</sup> Na perspectiva de David Damrosch em *What is World Literature?*, Princeton, Princeton UP, 2003.

à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose."<sup>15</sup>.

O trabalho de Matteo Rei aponta, afinal, nesse sentido.

MARIA DE JESUS CABRAL

Coimbra, Junho de 2015

<sup>15</sup> Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 51-52.

## Tavola delle abbreviazioni

Nello studio introduttivo, nell'apparato critico e nelle note che accompagnano questa edizione, si fa ricorso alle seguenti abbreviazioni.

B1 = Eugénio de CASTRO, *Belkiss, Rainha de Sabá d'Axum e do Hymiar*, Coimbra, Francisco França Amado Editor, 1894.

B2 = Eugénio de CASTRO, *Belkiss, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*, poema dramático em prosa, segunda edição, Coimbra, Francisco França Amado Editor, 1909. [1910]

B3 = Eugénio de CASTRO, *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* in ID. *Obras Poéticas, volume II (Interlúnio, Belkiss, Tiresias)*, Lisboa, Editora Lumen, 1927.

OP1 = Eugénio de CASTRO, *Obras Poéticas*, Tomo I, Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2001.

OP2 = Eugénio de CASTRO, *Obras Poéticas*, Tomo II, Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2002.





## Studio introduttivo

*No espelho longínquo do desejo:*  
Eugénio de Castro e la regina di Saba

*a Melissa*

*Car une loi des dieux a voulu que l'intensité d'une joie  
se mesurât à la grandeur du désespoir subi pour elle.*

Villiers de L'Isle-Adam

### I

Tutto sembra indicare che la pubblicazione, nel dicembre del 1894, di *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, rappresenti la concretizzazione di un progetto che Eugénio de Castro (1869-1944) veniva delineando ed elaborando da qualche tempo e il cui primo abbozzo parrebbe da ricondurre, quantomeno, al principio di quello stesso decennio, ovvero all'anno cruciale in cui, sacrificando a favore della nuova maniera poetica testimoniata da *Oaristos* (1890) una silloge di *Novas Poesias* già pronta per la pubblicazione, l'autore si distacca dagli ormai vieti moduli espressivi delle proprie raccolte giovanili per dare inizio alla fase più innovativa e dirompente della propria produzione letteraria. A fondamento di questa ipotesi, infatti, è possibile addurre

l'informazione affidata alla quarta di copertina di quello stesso volume, in cui si annuncia l'imminente comparsa di «*A Rainha de Sabá*, poema dramático», designazione che pare già evidentemente alludere all'opera portata a compimento quattro anni dopo.<sup>1</sup>

I segnali premonitori non sono circoscritti, del resto, in *Oaristos*, all'avviso inserito nell'apparato paratestuale, ma sono riconducibili anche al componimento che suggella la raccolta, nelle cui battute conclusive è la giovane donna raffinata e sdegnosa celebrata nel piccolo canzoniere amoroso a prendere finalmente la parola. Il suo discorso, tutto teso a smorzare gli ardenti entusiasmi del proprio spasimante, dettagliando le ragioni che la spingono a farsi scudo della propria apatica e insensibile freddezza, si chiude, infatti, con un'imprevista nota di speranza. La fanciulla non esclude, così, di potersi un giorno risvegliare dal gelido letargo che grava sui suoi sensi, acconsentendo con entusiasmo a un congiungimento che, accostato dapprima a quello tra Ester e Assuero, avrebbe come principale modello, per l'intraprendenza che vi è attribuita alla figura femminile, un secondo episodio biblico: quello della visita fatta dalla regina di Saba al re Salomone.

Então vestir-me-hei, como as noivas, de branco;  
Retomarei os meus encantos de mulher;  
Perfumarei meu corpo virgem, como Ester,  
Filha de Mardoqueu, judia singular,  
Que teve o corpo seu meio ano a macerar,  
Antes de expor-se nua aos beijos de Assuero;  
De galas ornarei meu coração austero;  
Meu rosto perderá esta cor mortuária;

<sup>1</sup> Cfr. Eugénio de CASTRO, *Oaristos*, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d'Almeida Cabral, 1890.

E, vibrante de amor, vibrante de paixão,  
Irei buscar-te, amigo meu, como a lendária  
Rainha de Sabá foi buscar Salomão.<sup>2</sup>

A questa prime anticipazioni, occorre poi affiancare, più che gli sporadici riferimenti al regno di Saba presenti nella raccolta *Horas* (1891), l'articolo «Opiniões. O Teatro moderno», apparso sul *Diário Popular* nell'agosto del 1893, dal momento che la regina sabea torna a essere evocata, qui, all'interno di un intervento che, come suggerisce il titolo, verte sulla moderna evoluzione della forma teatrale, dando adito ad affermazioni in cui è possibile riconoscere un chiaro preannuncio programmatico dell'opera ventura. Sulle pagine del quotidiano, Castro allude, infatti, a quello che potrebbe essere un tipo di rappresentazione adatto allo spirito esigente e raffinato di un uomo del suo tempo, immaginando uno spettacolo suddiviso in tre fasi di diversa natura: dapprima un dialogo (tra due amanti

<sup>2</sup> Le citazioni dall'opera di Eugénio de Castro, salvo diversa indicazione e a eccezione del testo di *Belkiss*, sono tratte dalla riproduzione in fac-simile a cura di Vera Vouga dell'edizione delle *Obras Poéticas* dell'autore pubblicata a partire dal 1927 dalla Casa Editrice Lumen, negli stabilimenti della Imprensa Nacional di Lisbona. Qui e nelle note ci riferiremo ai primi due volumi della serie (Eugénio de CASTRO, *Obras Poéticas*, Tomo I e II, Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2001/2002), per i quali si adotta, come indicato nella specifica «Tavola», le abbreviazioni OP1 e OP2. Per il brano di *Oaristos*, si veda dunque: OP1, p. 106. Le citazioni da *Belkiss*, *Rainha de Sabá*, *de Axum e do Himiar* sono estratte dal testo critico stabilito in questa edizione e sono seguite dall'indicazione della sezione di provenienza. Nel caso di citazioni dalle precedenti edizioni, si impiegano le abbreviazioni indicate nella suddetta «Tavola». Per riferimenti più estesi si veda la bibliografia posta a conclusione del volume.

tubercolosi) in grado di esprimere «todas as meias tintas da paixão vibrante e da fatalidade brutal» e a seguire, prima dell'irrompere di un variopinto e sensuale balletto, una scena mimata che rappresenti, per l'appunto, il corteo della regina di Saba in visita al palazzo di Salomone a Gerusalemme.

Segue-se-lhe a mímica: a Rainha de Sabá visita Salomão, no bíblico palácio de Jerusalém. Velhas opulências, costumes mortos, apagadas decorações, tudo revive com um brilhantismo inédito.

E quando, passado o cortejo, agonizam as almas das harpas, rompe o bailado, apagando com a multiplicidade das cores e a voluptuosidade dos movimentos, a melancólica suspensão do primeiro quadro e as eruditas excursões motivadas pelo segundo.<sup>3</sup>

L'articolo, insomma, pare già rimandare chiaramente al poema drammatico che, seppur concluso, secondo l'indicazione posta in calce, a Coimbra il 23 luglio 1894, vedrà la luce soltanto il successivo 21 dicembre, ovvero alla fine di un anno particolarmente proficuo in cui l'autore, che nel biennio precedente non aveva dato a

<sup>3</sup> Eugenio de CASTRO, «Opiniões. O Teatro moderno» in *O Diário Popular*, Lisboa, n.º 9441, 18-08-1893, p. 1. Nell'articolo Castro cita, in qualità di «príncipes da Ideia» che «têm sulcado novos caminhos», i nomi di Ibsen e Maeterlinck, riferendosi, riguardo al secondo, a *La Princesse Maleine*. Devo la possibilità di consultare questo contributo alla generoso supporto di Maria de Jesus Cabral, che lo cita e commenta in un suo rilevante studio su *Belkiss*; si veda: Maria de Jesus CABRAL, «Uma grande sombra que se sente e se não vê: *Belkiss* nos trilhos da Literatura dramática simbolista» in *Máthesis. Revista da Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa*, Viseu, n.º 19, 2010, pp. 77-95. A tal riguardo si veda, della stessa autrice, anche il «Prefácio» anteposto a questa edizione di *Belkiss*.

conoscere opere in volume, aveva già pubblicato ben due sillogi poetiche: *Silva* e *Interlúnio*. Non sorprende, allora, data la contiguità cronologica della loro apparizione, che anche in questi volumi sia possibile rintracciare elementi anticipatori del testo in esame, sebbene essi non siano riferibili direttamente, in questo caso, alla mitica figura della regina di Saba.

A tal proposito l'attenzione può concentrarsi, nell'ambito della prima delle due raccolte (*Silva*; 1894), su di un componimento come *Écloga*, la cui embrionale struttura drammatica si regge sul dialogo tra due amanti. Alle generose e sensuali profferte della bionda Inês, l'avveduto Marcos contrappone, infatti, un ideale di rinuncia agli illusori e (a suo dire) nefasti piaceri della carne che riaffiorerà, senza sostanziali alterazioni, sulla bocca dell'inflessibile consigliere della regina Belkiss, il decrepito Zophesamin. «Semeia mágoas quem colhe beijos...» avverte, così, il precoce asceta del testo poetico: l'amore è come la stella che lui e la sua desolata interlocutrice vedono splendere riflessa in fondo a una cisterna d'acqua fangosa, chi si tuffasse a coglierla troverebbe, in luogo della felicità, la morte. E tutto si conclude, in accordo con l'ambigua apologia di un casto ravvedimento che caratterizza l'idealismo ieratico e *bizantino* di fine secolo, con un bacio fraterno, destituito, ormai, di ogni impeto passionale (Cfr. OP1, pp. 190-193, cit. p. 191).

Quanto a *Interlúnio* (1894), è questa volta soprattutto il testo eponimo della raccolta a intrattenere un chiaro rapporto intertestuale con il venturo dramma in prosa, in cui lo stesso titolo designa, per di più, una delle sezioni (la quinta) di cui si compone la sequenza drammatica. Infatti, nella poesia in questione affiora, innanzitutto, il motivo della regina smarrita nottetempo nel folto della foresta che, come indica Óscar Lopes, è caro al poeta, e che si ritrova poi sviluppato, con numerose analogie,

anche in un quadro di *Belkiss* (intitolato «Per Umbram...»; Sez. VII).<sup>4</sup>

Nell'ambito del dramma, la giovane sovrana (che, bramata di nuove sensazioni, ha deciso di visitare la foresta di Saba in una notte illune) vi incontra strani personaggi e, caduta priva di sensi nel sottobosco, viene ritrovata sana e salva da una spedizione di cortigiani giunti a cercarla. Ben più drammatica la sorte dell'anonima regina di *Interlúnio*, che, in modo analogo, ha rinunciato al conforto e allo sfarzo della sua reggia di alabastro, attirata dall'arcano fascino della pineta posta dirimpetto alle sue finestre, nel folto della quale è convinta di trovare un palazzo ancor più magnifico del suo, da cui lutto e tristezza sarebbero perennemente banditi. Ma, smarritasi nella foresta proprio quando la luna risulta invisibile nel cielo notturno (ovvero nel momento di «interlúnio» cui allude il titolo), la disgraziata si ritrova ben presto a incedere con le vesti stracciate, i piedi scalzi, i seni sanguinanti, esposta ai morsi della fame e della sete, tormentata dal freddo e dalle graffiature dei rovi, così che non le resta che invocare a più riprese l'apparizione salvifica dell'astro notturno, affinché le indichi la via d'uscita dalla selva irta di insidie. Ma l'invocazione resta inascoltata finché, allo stremo delle forze, la sventurata precipita in un dirupo ed è allora, e soltanto allora, che la luna riappare finalmente tra le nubi (*Cfr.* OP1, pp. 260-264).

Va detto, per altro, che nel componimento è possibile rintracciare qualcosa di più degli evidenti punti in comune con l'episodio illustrato in «Per Umbram...». In esso importerà allora riscontrare, soprattutto, il ben più

<sup>4</sup> Óscar LOPES, «Decadentismo e simbolismo: Eugénio de Castro e a sua evolução classicizante» in *Entre Fialbo e Nemésio*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 91-107, in particolare p. 99.

profondo legame che lo lega all'idea ispiratrice sottesa al poema drammatico che vedrà la luce alle fine di quello stesso anno. La parabola tragica descritta dalla protagonista del testo poetico anticipa e condensa, insomma, associandola in modo analogo all'inesorabile e ironico dominio del fato, la sorte a cui va incontro anche la regina sabea, destinata a correre incontro alla morte e alla disgrazia per aver voluto ingenuamente inseguire la realizzazione dei propri desideri.

Delineata sinteticamente, fino a qui, quella che potremmo dire la preistoria di *Belkiss*, il vero e proprio esame dell'opera può ora prendere le mosse, in modo piuttosto tradizionale, da una breve sintesi del suo contenuto narrativo. Nel dramma di Castro, come viene chiarito fin dai passaggi iniziali, la regina di Saba ama Salomone pur non avendolo mai visto, conquistata dalle cose meravigliose che ha sentito dire sul suo conto. Per questo rifiuta sdegnosamente i regali pretendenti che vengono a chiederla in sposa dalle più remote contrade e incorre nei duri rimproveri e nei severi ammonimenti dell'ottuagenario mentore Zophesamin. Il vecchio savio, infatti, non si stanca di ripeterle che, se si concedesse al re di Israele, questi, tanto leggero e sensuale da avere un harem con trecento concubine, non potrebbe mai ricambiare appieno i suoi sentimenti e anzi non tarderebbe a dimenticarsi di lei.

La giovane decide allora di provare a soffocare i propri impetuosi desideri, ricorrendo a curiosi rimedi quali porre al collo una ranocchia morta e sfregarsi il corpo con le foglie di una pianta che induce alla castità. Ma, trasferitasi dal palazzo reale di Axum a quello di Saba, le capita di incespicare, durante un'escursione notturna, su di un arbusto che al semplice contatto ha la proprietà, inversa, di risuscitare gli amori estinti o assopiti, riaccendendo la sua passione per Salomone. In tale frangente fa ritorno a



Saba la flotta che il vecchio re, padre di Belkiss, aveva inviato quattro anni prima in cerca di tesori, e la regina, a colloquio con il comandante Nastosenen, riceve piena conferma dell'avvenenza, ricchezza e saggezza del sovrano israelita.

A questo punto, naturalmente, la protagonista non sente più ragioni: costi quel che costi, andrà a conoscere di persona l'amato. Non bastano a dissuaderla i funesti presagi che accompagnano la sua decisione, la nube nera e impenetrabile che immediatamente avvolge il palazzo reale e l'apparizione di uno spettro piangente che ha le sembianze della madre. Rassegnandosi alla forza imperiosa di quello che sente essere il suo destino, Belkiss appronta in pochi giorni la magnifica carovana che la deve condurre a Gerusalemme. Viene qui accolta con tutti gli onori dal monarca gerosolimitano, che, non indifferente al suo fascino, le propone ben presto un *rendez-vous* notturno nella sua sfarzosa alcova. Così, quando la regina ritorna a Saba, ha in seno il frutto dell'unione col re d'Israele, il piccolo principe David, ma, dimenticata e abbandonata da quello che avrebbe dovuto essere il suo grande amore, cade in uno stato di costante abbattimento, sempre in lacrime, prostrata da un misterioso male che, nove anni dopo, come illustra l'epilogo, mette fine ai suoi giorni.

Va ora detto che tale materia narrativa è suddivisa in quindici quadri drammatici, di carattere e di estensione variabile, organizzati in una sequenza la cui natura ibrida è pertinente ricondurre, come fa Maria de Jesus Cabral, a una matrice simbolista, pur senza trascurare la probabile azione concomitante del modello fornito da un'opera come *La Tentation de Saint Antoine* di Gustave Flaubert.<sup>5</sup> Attenuando le barriere tra generi, in ottemperanza a una

<sup>5</sup> Cfr. Maria de Jesus CABRAL, «'Uma grande sombra[...]»», p. 88.

concezione divulgata da Mallarmé e altri letterati contemporanei, Castro tenta qui, infatti, la confluenza di modalità drammatiche e prosa poetica, dando vita a un testo che, come dimostra il fatto stesso che sia apparso in volume e non con un debutto teatrale, si presta, nelle intenzioni del medesimo autore, a essere fruito in primo luogo attraverso la lettura. L'indeterminatezza generica di *Belkiss* si trova ben rispecchiata, insomma, nella designazione di «poème dramatique en prose», che venne utilizzata da Louis-Pilate de Brinn'Gaubast nella recensione apparsa sulla *Revue Blanche* del marzo 1895 e che lo stesso Castro deciderà di includere nell'apparato paratestuale della seconda edizione della sua opera (datata 1909 ma apparsa l'anno successivo), che in questa occasione riceve la designazione di «poema drámatico em prosa».<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Si veda: Louis-Pilate de BRINN' GAUBAST, «*Belkiss, reine de Saba, d'Axum et de l'Hymiar* par Eugenio de Castro» in *La Revue Blanche*, Paris, VI année, n.42, 01-03-1895, pp. 229-231. L'articolo è riprodotto nell'Appendice B di questa edizione (testo B.1.3.). La designazione viene ripresa da Vittorio Pica nelle pagine dello studio introduttivo preposto alla sua traduzione dell'opera, definita «squisito e pittoresco poema drammatico in prosa»; Vittorio PICA, «Eugenio de Castro» in: Eugenio de CASTRO, *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar*, traduzione dal portoghese di Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico, Milano, Fratelli Treves Editori, 1896, pp. I – XLIV, cit. pp. XXXIII-XXXIV. (si veda testo B.1.5. in Appendice). Tra gli elementi riconducibili a una concezione drammatica simbolista, si possono ricordare, in *Belkiss*: il rifiuto della riproduzione mimetica della realtà contemporanea, la preferenza per un'ambientazione imprecisa e preferibilmente lontana nello spazio e nel tempo, la riduzione (o l'annullamento) dell'azione drammatica e dello sviluppo propriamente narrativo, l'indipendenza da regole prestabilite e la commistione tra generi diversi. A questo proposito: Cfr. José Carlos SEABRA PEREIRA, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra. Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 96 *passim*.

Le quindici unità di cui si compone il dramma sono così costituite, essenzialmente, da scene dialogate in cui intervengono più personaggi, con l'eccezione della sezione V («Interlúnio»), interamente occupata da un monologo della protagonista, e della sezione XII («A Chegada»), che corrisponde a una lunga didascalia narrativa in cui si descrive l'arrivo a Gerusalemme della regina. Quest'ultima, in qualità di figura centrale della vicenda, è anche il personaggio a cui è concesso maggiore spazio, intervenendo con proprie battute in undici sezioni su quindici, a cui vanno aggiunti il prologo (I) e l'epilogo (XV), laddove, con simmetria ricercata e non priva di un certo effetto suggestivo, il personaggio di Belkiss, non ancora o non più visibile sulla (ipotetica) scena, si materializza esclusivamente attraverso la propria voce. Accanto a lei (trovandosi relegato l'intervento diretto di Salomone a una fugace apparizione nella tredicesima sezione) non è difficile riconoscere quale principale comprimario il personaggio di Zophesamin, che compare in nove diverse scene (condividendo in esclusiva con la regina la sesta e la quattordicesima e condividendo con lei lunghi scambi di battute anche, per citare solo gli esempi più considerevoli, nelle sezioni seconda e decima).

A questo punto, può essere utile soffermarsi un momento sull'ambientazione che fa da sfondo alla vicenda. Come si è visto l'azione del poema drammatico accompagna gli spostamenti della protagonista dal palazzo reale di Axum, in Etiopia, a quello di Saba, nella Penisola Arabica, e successivamente da Saba a Gerusalemme, senza dimenticare una tappa presso il lago dell'Insania, che Plinio colloca nella misteriosa e non meglio definita terra dei Trogloditi (vedi: Sez. XI, nota 1). Come se non bastasse, i confini spaziali che idealmente racchiudono il *plot* narrativo vengono ulteriormente estesi dal racconto del viaggio compiuto da Nastosenen e la sua

flotta, che trovano il loro probabile modello, ancora una volta, nella *Tentation de saint Antoine* e in particolare dall'itinerario qui descritto dal personaggio di Apollonio di Tiana. Castro, insomma, non ha molte remore nel dispiegare ampi orizzonti geografici a corredo della vicenda di Belkiss, senza indugiare, nel tratteggiarli, di fronte a notizie poco attendibili e, talvolta, flagranti anacronismi.

Così facendo l'autore portoghese pare insomma indulgere all'indeterminatezza favolosa che costituiva uno degli elementi salienti della proposta di rinnovamento in senso simbolista delle convenzioni vigenti in ambito drammaturgico, avanzata in quegli stessi anni, con provocatoria ostentazione, da autori come Remy de Gourmont o Pierre Quillard, che nelle didascalie relative all'ambientazione delle proprie *storie tragiche* o *misteri* inserivano indicazioni come: «Cela se passait autrefois», oppure: «L'action se passe n'importe où et plutôt au moyen âge».<sup>7</sup> Va tuttavia specificato che, a differenza di quanti perseguivano l'indefinitezza del contesto spazio-temporale in virtù di una consapevole rarefazione dei referenti storici e geografici, il poeta di Coimbra procede, tutto al contrario, per accumulazione di dati, notizie curiose, particolari bizzarri, saccheggiando i repertori dell'erudizione antica e moderna per fare del regno di Belkiss «le fabuleux magasin de tous les *mirabilia* du monde antique».<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Si veda: Remy de GOURMONT, *Histoire tragique de la princesse Phénissa: expliquée en quatre épisodes*, Paris, Mercure de France, 1894; Pierre QUILLARD, *La fille aux mains coupés. Mystère*, Paris, 1886. Per il riferimento a Quillard: Cfr. José Carlos SEABRA PEREIRA, *Decadentismo*, p. 97.

<sup>8</sup> La definizione di Ary Renan, che si riferisce alla Cartagine di *Salammbô*, calza perfettamente anche al regno sabeo del nostro

Se, così, nella descrizione della sala sotterranea in cui Nastosenen mostra alla regina le ricche mercanzie portate dalla sua flotta, un principio di *horror vacui* porta al vertiginoso accumulo di essenze aromatiche, stoffe variopinte, pietre preziose, questo stesso principio a ben vedere si estende a tutti i passaggi che, all'interno del dramma, contribuiscono all'evocazione di un Oriente chimerico e fastoso. L'indefinitezza che ne risulta, pur apparendo non troppo dissimile da quella che circonda le eroine di Gourmont e Quillard, è dunque, a ben vedere, il risultato di procedimenti assai più vicini al lavoro di minuta catalogazione del romanzo archeologico di stampo flaubertiano o all'affine opulenza descrittiva dei maestri della scuola parnassiana (sebbene la ricostruzione scrupolosa dell'uno e degli altri ceda il passo, nell'autore portoghese, a una commistione eclettica e sincretistica di elementi eterogenei che ricorda, piuttosto, le tele di Gustave Moreau).

Basta, infatti, passare in rapida rassegna le didascalie poste in apertura ai singoli quadri della sequenza drammatica per sorprendere l'operare di un gusto per l'*intérieur* raffinato ed esotico, caro, in ambito francese, tanto all'autore di *Salammbô*, quanto ai fautori dell'arte per l'arte. Sulle orme della cartaginese sacerdotessa di Tanit o delle seducenti figure di donne egizie, romane o persiane evocate da Leconte de Lisle e Théophile Gautier, la regina di Castro incede quasi immancabilmente, così, su tappeti carezzevoli, circondata da panneggi di tessuti pregiati e avvolta nelle spire dei bruciaprofumi fumiganti, e altrimenti indugia, agitando un ventaglio di piume di

poema drammatico; vedi: Mario PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Introduzione di Paola Colaiacono, Firenze, Sansoni Editore, 1992, p. 251 (nota 8).

pavone, assisa su un trono sfavillante di smeraldi o reclinata in un talamo che splende d'oro e di gemme. Tutto un apparato, insomma, di esotismo sontuoso, in cui «si adunano tutte le attrattive della voluttà, dell'eleganza, dell'arte»,<sup>9</sup> che attraverso il richiamo a mondi lontani e poco conosciuti, parrebbe rimandare anche, nel caso del testo di Castro, ad alcuni dei principali temi sottesi all'ordito narrativo.

Venendo dunque all'aspetto più specificamente tematico dell'opera, conviene a questo punto soffermare l'attenzione sugli elementi che configurano *Belkiss* (al pari del successivo *Sagramor*), come dramma proiettato «no espelho longínquo do desejo», per riprendere un'espressione di Antero de Quental contenuta in un

<sup>9</sup> Liana NISSIM, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1980, p. 48. Come suggerisce René Poupart (Cfr. *infra*), alcuni elementi del *décor* orientale di *Belkiss* parrebbero testimoniare l'influsso del racconto *Akëdysséiril* (1886) di Villiers de L'Isle-Adam. Si confrontino ad esempio alcuni passaggi descrittivi del poema portoghese (in particolare Sez. XII), con il seguente brano dell'autore di *Axël*: «Dans un espace laissé libre entre d'élevés et lourds trépieds de bronze d'où s'échappaient de bleuâtres vapeurs d'encens, se tordaient, en des guirlandes, des théories de bayadères vêtues de gazes brillantes ; elle jouaient avec des chaînes de perles, faisaient miroiter des courbures de poignards, simulaient des mouvements de volupté»; VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Akëdysséiril*, Paris, M. De Brunhoff Éditeur, 1886, p. 12. L'esemplare dell'opera consultato da chi scrive reca, al di sotto di un ritratto fotografico dell'autore, una sua nota manoscritta in cui, per una suggestiva coincidenza, parrebbe condensato lo stesso nucleo concettuale su cui s'incardina il poema dedicato da Castro alla regina di Saba (per questo motivo, tale nota è servita da epigrafe al presente studio): «Car une loi des dieux a voulu que l'intensité d'une joie se mesurât à la grandeur du désespoir subi pour elle».

brano che, in quello stesso frangente cronologico, era servito da epigrafe, preannunciandone e condensandone le principali linee di pensiero, al volume poetico dedicato alla figura di Cristo da uno dei più intraprendenti compagni di generazione dell'autore di *Interlúnio*, D. João de Castro.<sup>10</sup> In accordo con l'indicazione suggellata nella citazione anteriore, la vicenda della regina sabea risulta incentrata, infatti, su una fenomenologia del desiderio, in cui a prevalere sono i motivi della lontananza dell'oggetto desiderato e dell'irrealizzabilità del desiderio stesso.

Riguardo al primo di questi aspetti, esso gioca, naturalmente, un ruolo di primo piano nell'insorgere e perpetrarsi della passione amorosa che la giovane sovrana vota al remoto e sconosciuto re d'Israele, ma entra nondimeno in azione anche in momenti apparentemente secondari del dramma, a cominciare, molto significativamente, proprio dalle primissime battute poste in bocca alla protagonista, che, confermando una preferenza già espressa da Castro nei versi di *Oaristos*, dà disposizioni affinché le arpiste incaricate di allietarla col suono piangente dei loro strumenti, intraprendano la loro esecuzione da un sito sufficientemente discosto, poiché: «A distância amacia os sons... Dos sons mais ásperos faz penugens de sons, nuvens de sons» (Sez. II).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> L'espressione è contenuta in questi passaggi dell'epigrafe: «O nosso ideal, a coluna de fogo que nos vai na frente, acende-a aqui, acaso, alguma mão descida do céu, com o seu lume, a sua luz sublime? É a nossa mesma alma refletida no espelho longínquo do desejo, mais pura e mais bela, que assim glorificamos, que seguimos como coisa santa, a nossa divindade!»; *Apud*. D. João de CASTRO, *Jesus*, Coimbra, Francisco França Amado Editor, 1894 [1895].

<sup>11</sup> In *Oaristos* è presente un analogo riferimento a «[...] os sons longínquos que a distância / Aveluda [...]»; OP1, p. 104. La prossimità tra i due passaggi è ancora più esplicita nella prima

Successivamente, soprattutto nella sesta sezione del dramma («Para o mistério...»), il desiderio di ciò che è lontano viene a coincidere, piuttosto, con la sete di cose nuove e misteriose che è una costante nella condizione esistenziale tipicamente decadentista. La si può così trovare prefigurata nel tuffo nell'ignoto alla ricerca del *nouveau* che chiude *I Fiori del Male*, e soprattutto, come già osservato da Vittorio Pica, permette di avvicinare le parole proferite in questo frangente dalla regina sabea («Estou com sede de cousas misteriosas, de cousas novas e estranhas, que me despertem, que me agitem, que me sacudam...»; Sez. VI) a quelle che la Chimera rivolge alla Sfinge nella *Tentation de Saint Antoine*: «Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits».<sup>12</sup>

Del resto, la condizione di Belkiss rispecchia bene, sotto questo aspetto, quella che suole contraddistinguere gli (anti-)eroi decadenti, cui (dall'Axël di Villiers de L'Isle-Adam al Des Esseintes di Huysmans) la realizzazione del desiderio (non soltanto amoroso) è di norma preclusa vuoi per incapacità congenita, vuoi per opposizione della società o del destino avverso, quando non per la rinuncia volontaria originata da un inflessibile concezione idealista della vita. Il principio dell'irrealizzabilità dei desideri, strenuamente e vanamente ribadito nel dramma dal vecchio Zophesamin, si lega, sotto questo aspetto, al pessimismo di cui sono intrisi i componimenti di *Interlúnio*, e può essere ricondotto, come ha appropria-

edizione di *Belkiss*, in cui la regina dichiara: «A distância aveluda os sons... Dos sons mais ásperos faz penugens de sons, sons de veludo pálido...»; B1, p. 18.

<sup>12</sup> Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 156-157. Cfr. Vittorio PICA, «Eugenio de Castro», p. XXXVII (si veda Appendice B: testo B.1.5.).



tamente segnalato Óscar Lopes, a un fatalismo «de tradição clássica» che è una costante nella produzione di Castro.<sup>13</sup>

Sotto questo punto di vista l'autore, in maniera perfino troppo esplicita, fa della fatalità tragica il vero motore della sequenza drammatica, disseminando la vicenda di Belkiss di inquietanti presagi che rivelano l'azione avversa di forze sconosciute e oscure (si pensi alla nuvola impenetrabile che avvolge il palazzo di Saba nell'imminenza della partenza della carovana regale per Gerusalemme), ricercando, in ossequio al modello offerto da Maeterlinck, «a ligação do drama interior das personagens aos fenómenos naturais, sinais de um outro drama, transcendental e desconhecido».<sup>14</sup>

Da ciò consegue, innanzitutto, l'incosciente passività (ai limiti del sonnambulismo) con cui la protagonista e i restanti personaggi, più che agire sulla scena, risultano agiti dal loro inesorabile fato, come la stessa regina, a un certo punto, arriva a comprendere: «Sinto que é a desgraça que me empurra: sinto as suas mãos nas minhas costas... [...] Não são os sentidos que me perdem, já não são os beijos de Salomão que me chamam, nem a vaidade que me tenta: é a desgraça que me empurra, Zophesamin!» (Sez. X). Conseguenza non meno rilevante, a tal proposito, è del resto la complementare «desmaterialização dos fundamentos dinâmicos do teatro tradicional», che, nella prospettiva storico-critica brillantemente inaugurata da Maria Teresa Rita Lopes, permette di inserire *Belkiss* in una linea evolutiva che da *La Princesse Maleine* di Maeterlinck porta al *Marinheiro* di Fernando Pessoa.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Óscar LOPES, «Decadentismo», p. 92.

<sup>14</sup> José Carlos SEABRA PEREIRA, *Decadentismo*, p. 98.

<sup>15</sup> La citazione è tratta da: Maria de Jesus CABRAL, «Uma

A questo punto va detto che la rilevanza storico-letteraria dell'opera in questione non può essere colta appieno senza qualche, pur rapido, accenno, a quella che fu la sua tempestiva e sorprendente fortuna critica, le cui ripercussioni esorbiteranno quasi immediatamente oltre i confini nazionali per toccare, in poco più di due anni, la Francia, l'Italia e vari paesi dell'America Latina. Limitandoci agli interventi più rilevanti, possiamo inaugurare un simile percorso con la recensione di Júlio Brandão, che, a un mese dall'apparizione di *Belkiss*, affida alla *Revista d'Hoje*, gli elogi di quello che gli pare «o mais unido e belo trabalho» del poeta, in cui egli si rivela, a suo dire, tanto «artista heráldico» (che «parece escrever com perfumes em sedas da Índia»), quanto «homem peninsular» e, dunque, «voluptuoso e lírico». Gli fa eco a breve distanza, Justino de Montalvão che, sulle pagine del giornale umoristico *O Micróbio*, insiste piuttosto sulla visione pessimista che traspare dal dramma, di cui dice di ammirare l'eleganza, lamentandone, tuttavia, l'eccesso di fredda compostezza che ostacolerebbe l'espressione di sentimenti davvero palpitanti.<sup>16</sup>

Già in questi primissimi interventi si segnala, inoltre, l'emergere di un tema a cui i successivi commentatori dell'opera (e chi scrive non fa eccezione) torneranno quasi immancabilmente, ovvero quello dei rapporti, o dei debiti, di *Belkiss* verso opere precedenti. Su questo tasto

grande sembra[...]», p. 82. Il riferimento va naturalmente a: Maria Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985 (in particolare su *Belkiss* e la drammaturgia simbolista di Castro, si veda: pp. 62-71).

<sup>16</sup> Per gli interventi critici che, come quelli di Brandão e Montalvão, sono stati raccolti a corredo di questa edizione di *Belkiss*, si rimanda all'Appendice B (in questo caso ai testi B.1.1. e B.1.2.).

insiste, del resto, anche Manuel Ximenes in una recensione apparsa sulla *Revista Moderna* di Lisbona, il cui interesse sta nel fatto che, accanto al prevedibile rimando a Flaubert (già presente nelle considerazioni di Brandão), l'articolista sviluppa qui un più sottile e indovinato accostamento volto a rivelare le affinità che, a partire dalle veste grafica e dall'ortografia arcaizzante del frontespizio, legavano la *princeps* dell'opera alle pubblicazioni contemporanee del *Mercure de France*, citando a titolo d'esempio l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa* (datata 1894, ma apparsa già l'anno prima) di Remy de Gourmont, i cui punti in comune con il testo di Castro, non parrebbero assolutamente limitarsi, del resto, alle scelte tipografiche.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Si veda: Manuel XIMENES, «Publicações: BELKISS, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar» in *Revista Moderna: magazine ilustrado*, t.1, Lisboa 1895, pp. 67-70, 98-102, 113-116, 132-134. L'articolo apparve accompagnato da un'insieme di illustrazioni estrapolate da *Les Minutes de Sable. Mémorial*, la prima raccolta poetica di Alfred Jarry (Paris, Mercure de France, 1894), per la quale l'autore francese aveva egli stesso concepito e realizzato una serie di xilografie di natura simbolica e dallo stile ricercatamente primitivo. Sugli elementi in comune tra *Belkiss* e la *Phénissa* Gourmont si vedano le note che accompagnano la presente edizione (in particolare: Sez. II: nota 5; Sez. XIV: nota 1; Sez. XV: nota 2). Lo scritto di Ximenes è sicuramente, al confronto di quelli di Brandão e Montalvão, quello più scettico circa l'effettivo valore dell'opera di Castro, di cui vengono messi efficacemente in ridicolo *tic* stilistici quali l'abuso dei puntini di sospensione («reticências»), come dimostra la maliziosa chiusura del primo dei vari interventi che compongono la recensione, comprendente estese citazioni tratte da *Belkiss*: «Fiquemos aqui por hoje, que este estilo capitoso, e todo impregnado de intenções simbólicas deve saborear-se em pequenas doses, – e mesmo porque me comunicam da tipografia que não há lá mais reticências» (*Ivi*, p. 70).

Che quello tra Castro e la coeva scena letteraria francese fosse un legame privilegiato lo confermano, del resto, le prime ripercussioni dell'opera al di fuori dei confini nazionali, che, accanto alla lettera inviata al poeta da Mallarmé nel febbraio del 1895 (vedi: testo B.2.1.), comprendono anche articoli comparsi su alcuni degli organi più influenti della scuola simbolista, quali il *Mercure de France*, *La Revue Blanche*, *L'Ermitage*. Sul numero di aprile della prima di queste pubblicazioni, Émile Bernard elogia così, in una bella recensione, «la grandeur de la conception, l'impeccable beauté du style, la magnificence des images, la nouveauté des métaphores», ovvero le qualità che, a suo dire, contraddistinguono un dramma la cui idea ispiratrice viene ricondotta, assai giustificatamente, alla dottrina pessimista di Schopenhauer circa la «traîtrise de la nature» (testo B.1.4.). La rilevanza concessa, in *Belkiss*, al tema della nefasta illusorietà degli impulsi e dei desideri («le piège de la Nature») era già stata sottolineata, d'altra parte, nell'intervento pubblicato il mese precedente, sulla *Revue Blanche*, da Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, che non esita a insignire il poema drammatico portoghese del titolo di «chef-d'œuvre», esaltandone la plasticità e la potenza evocativa attraverso il nobilitante avvicinamento alle opere di Flaubert e di Maeterlinck.

Ma critique ne sera point sévère : il se peut que l'auteur de BELKISS aille un jour plus profondément dans l'analyse du cœur humain ; mais je doute que jamais sa forme puisse devenir plus magnifique, son imagination plus riche, son coloris plus merveilleux. Si cette prose était moins vibrante et sentait davantage l'effort, j'écrirais que sa plasticité fait penser à celle de Flaubert, le Flaubert de LA TENTATION et de SALAMMBÔ ; j'aime mieux dire qu'à ses qualités, pittoresques et descriptives, elle joint l'hallucinante puissance évocatoire du style tragique d'un Maeterlinck. (testo B.1.3.)

In questo processo d'affermazione internazionale, che resterà soprattutto legato, tuttavia, ai paesi di lingua romanza, un'altra tappa fondamentale è quella segnata dall'anno 1896, che vede contemporaneamente, la pubblicazione della traduzione italiana di *Belkiss* a cura di Vittorio Pica, a Milano, e, a Buenos Aires, l'apparizione di *Los Raros*, di Rubén Darío, che, incluso il poeta di Coimbra quale unico autore portoghese preso in considerazione nei suoi saggi di critica letteraria, non manca di mettere in risalto la «armonía musical, cálida y vibrante» del suo poema (testo B.1.8). Non meno profonda e intrisa d'ammirazione è, del resto, l'attenzione riservata a tale «squisito e pittoresco poema drammatico in prosa» dal suo traduttore italiano, che dopo aver collocato la creazione di Castro nell'ambito dell'«odierna letteratura cosmopolita», procede ad avvicinare il suo autore (come pure faceva Darío) al connazionale Gabriele D'Annunzio, rilevando, nel contempo, «una certa spirituale parentela» tra la protagonista e altre eroine femminili permeate dello stesso «bizzarro ed enigmatico esotismo», nel cui novero vengono incluse l'Hérodiade di Mallarmé e la Salammbô di Flaubert, l'Akëdysséril di Villiers de L'Isle-Adam e la Princesse Maleine di Maeterlinck (testo B.1.5.).

Varcato l'Atlantico, la regina di Saba immaginata da Castro riappare, nel 1897, nella traduzione spagnola di Luis Berisso (ripubblicata nel 1899). A introdurla al pubblico ispanofono vi è il provocatorio «Discurso preliminar» firmato da Leopoldo Lugones, che non esita a riconoscere in *Belkiss* «una perversa finisecular calzando sandalias antiguas», individuando nell'opera, al di sotto dell'ambientazione storica, la messa in scena del conflitto, tutto contemporaneo, tra l'imporsi delle pulsioni della carne e una residua nostalgia per l'«idealismo cristiano», conflitto che nessuno, fino a quel momento, avrebbe sentito con l'intensità dimostrata dall'autore portoghese,

al punto che, conclude lo scrittore argentino: «Si yo imaginara a Eugenio de Castro hermafrodita llamaría *Belkiss* a la parte femenina de su ser». <sup>18</sup> Parole, queste, che possono suggellare il nostro breve percorso attraverso la prima fortuna critica del poema di Castro, dal momento che a un suo più esauriente completamento si interpone la barriera linguistica che ci impedisce di affacciarci, per concludere, sul curioso caso della traduzione ceca pubblicata nel 1900 da Arnošt Procházka.

## II

Dedicata la prima parte di questo studio introduttivo a una presentazione sintetica del testo che è oggetto della presente edizione e a una sua rapida contestualizzazione nel panorama della produzione di Eugénio de Castro, i paragrafi che seguono saranno dedicati all'approfondimento di uno specifico aspetto di questa stessa opera, che, per il suo indubbio rilievo, parrebbe richiedere un'autonoma trattazione. L'ambito è, questa volta, quello della fitta rete di rimandi e richiami che fa di *Belkiss* un vero e proprio mosaico intertestuale (o meglio «transtestuale»), le cui molteplici e complesse diramazioni si proverà ora a ripercorrere, prendendo, come prioritario e ineludibile punto di riferimento metodologico, il modello proposto da Gérard Genette nel suo, ormai classico, *Palimpsestes* (1982). <sup>19</sup>

<sup>18</sup> Leopoldo LUGONES, «Discurso preliminar» in Eugenio de CASTRO, *Belkiss, Reina de Saba de Axum e de Hymiar*, traducción del portugués por Luis Berisso, precedida de una noticia crítica por el mismo y de un Discurso preliminar por Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Félix Lajouane editor, 1899, pp. V-XXI, cit. p. XIV e p. XVI.

<sup>19</sup> Adottando nei passaggi seguenti la proposta terminologica

Il punto di partenza è inevitabilmente rappresentato, sotto questo punto di vista, dai brevi passaggi che racchiudono l'apparizione della regina di Saba all'interno del *Libro dei Re* (1Re,10,1-13), non solo perché questa è la traccia manifestamente ripresa da Castro, ma anche perché è a questa fonte che rimanda la stessa epigrafe dell'opera. Secondo un procedimento ben noto a Genette, è quindi all'apparato paratestuale che viene affidato il compito di esplicitare e sancire il legame tra ipotesto e ipertesto, senza contare l'intenzionalità con cui lo scrittore decide di estrapolare, per la sua epigrafe, soltanto due versetti (e per di più non consecutivi) del testo biblico. È, infatti, come se, isolando e accostando due passaggi

avanzata da Genette in tale studio, si distinguerà, nel campo dei rapporti che si possono considerare genericamente *transtestuali*, relazioni di cinque diversi tipi: *intertestuale* (il rimando isolato a un altro testo inserito all'interno di un testo, ad es. la citazione), *paratestuale* (il rapporto del testo propriamente detto con i testi che gli fanno da cornice, ad es. titolo, epigrafe, prefazione...), *metatestuale* (la produzione di un testo al fine di commentarne un altro, ad es. questo scritto), *ipertestuale* (la trasformazione di un testo di partenza o *ipotesto*, operata da un testo d'arrivo o *ipertesto*, ad es. la parodia, la trasposizione, la stessa traduzione interlinguistica), infine *architestuale* (ovvero il riferimento, per lo più implicito nel testo, alle norme che ne inquadrano l'appartenenza a un certo genere letterario). Cfr. Gérard GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. Facendo ricorso a queste utili distinzioni, si può meglio specificare l'oggetto della presente trattazione, volta soprattutto a ripercorrere le diramazioni intertestuali e ipertestuali dell'opera in esame. Il contenuto dei paragrafi che seguono riprende, con alcune aggiunte e alterazioni, quello di un saggio apparso nella collana «Strumenti letterari» della casa editrice Trauben: Matteo REI, «Belkiss di Eugénio de Castro in una prospettiva transtestuale» in Giancarlo DEPRETIS (a cura di), *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, Torino, Trauben, 2012, pp. 165-184.

incentrati sullo scambio di omaggi tra la regina e Salomone, lo scrittore operasse già una selezione all'interno del materiale narrativo fornito dall'ipotesto, lasciando in ombra alcuni dei suoi elementi costitutivi e concentrando da subito l'attenzione sul motivo della reciproca offerta di doni, che la sua rielaborazione avrà poi buon gioco a campire di amoroze coloriture.<sup>20</sup>

Più nel dettaglio, lo scrittore opera una trasposizione dell'ipotesto biblico, che viene sottoposto tanto a un parziale cambiamento di modo (uno spostamento dal modo narrativo al modo drammatico che non arriva tuttavia a conferire all'opera le caratteristiche di un vero e proprio testo teatrale), quanto, soprattutto, a un rilevante processo di amplificazione. L'accrescimento che porta dalle poche righe dell'Antico Testamento all'estesa sequenza di quadri dialogati concepita da Castro si avvale, infatti, in prima istanza, di un processo di espansione descrittiva che annette alla vicenda narrata un'ampia ricostruzione del contesto storico-geografico, su cui ci si è già rapidamente soffermati. Altrettanto importante è poi la vera e propria estensione della *fabula*, che dota lo stringato episodio biblico di un lungo preludeo e di un

<sup>20</sup> I versetti scelti per l'epigrafe (1Re, 10: 2, 13) recitano: «Venne in Gerusalemme con ricchezze molto grandi, con cammelli carichi d'aromi, d'oro in grande quantità e di pietre preziose. Si presentò a Salomone e gli disse quanto aveva pensato. /[...] / Il re Salomone diede alla regina di Saba quanto essa desiderava e aveva domandato, oltre quanto le aveva dato con mano regale. Quindi essa tornò nel suo paese con i suoi servi». A essere evidenziata dall'ellissi dei versetti che si frappongono a quelli riportati è anche la fugacità dell'incontro tra la regina e Salomone, lasciando che l'accento cada sui momenti dell'arrivo e della partenza, quasi a corroborare l'idea, ricorrente nelle parole dell'avveduto Zophesamin, della crudele fugacità di ogni piacere: «É doce o desejar... mas realizar um desejo é matar esse desejo...» (Sez. II).



breve epilogo, analogamente focalizzati sul personaggio della regina sabea (si tratta, rispettivamente, dei quadri da I a XI e di quello finale: i fatti riportati nel *Libro dei Re* non occupano, così, che tre sezioni delle quindici complessive).<sup>21</sup>

A queste trasformazioni si collegano, poi, quelle che toccano più direttamente il piano tematico, modificando la valenza semantica dell'ipotesto. A tal proposito il laconico dettato del Deuteronomista si limita a specificare che la regina di Saba, udita la fama di Salomone, si recò a Gerusalemme per metterlo alla prova con enigmi che questi brillantemente risolse, conquistando la stima della visitante. L'ammirazione della regina nei confronti di Salomone sarebbe quindi sorta successivamente al loro incontro, come conseguenza dello sfoggio di sapienza fatto dal re.

Forzando un po' i termini e rovesciando la scansione cronologica, Castro sostituisce, per cominciare, una passione amorosa alla generica ammirazione riferita dall'ipotesto, e immagina inoltre che Belkiss s'innamori di Salomone ancor prima di averlo conosciuto, quasi che la narrazione biblica prefigurasse (invertendo i ruoli di genere) la vicenda della contessa di Tripoli e del trovatore provenzale Jaufré Rudel, con l'annessa concezione di *amor de lonh*. In realtà, per quanto riguarda il risvolto sentimentale dell'incontro tra i due mitici sovrani il poeta si rifà (come vedremo più avanti) a una tradizione già fiorente, tanto che, ancor più che in tale processo di

<sup>21</sup> Definendo *lungo* il preludio e *breve* l'epilogo, si ragiona in termini testuali (in questo caso inversamente proporzionali a quelli diegetici): infatti, il lungo preludio riporta i fatti avvenuti nelle poche settimane immediatamente precedenti l'arrivo della regina a Saba, mentre il breve epilogo si concentra su avvenimenti separati dalla narrazione precedente da un'ellissi di ben nove anni.

*transmotivazione* (la regina non visita il re per sottoporgli degli enigmi, ma perché ne è innamorata), l'originalità dell'opera va semmai cercata nella cupa visione che inquadra l'intero dramma, con l'affettato pessimismo di Castro che trova in Zophesamin il suo portavoce, sempre pronto a censurare gli entusiasmi della regina, ostentando uno scetticismo intransigente.

Il legame con l'Antico Testamento non si esaurisce, d'altronde, con la trasposizione e l'amplificazione dell'episodio narrato nel *Libro dei Re*. Disseminate lungo le articolazioni dell'intera opera troviamo, in realtà, frequenti allusioni che segnalano un ricorso diffuso all'intertesto biblico. Si noti, ad esempio, che oltre alla regina sabea e al re d'Israele, altri personaggi biblici figurano nell'elenco di quanti prendono la parola all'interno del dramma: è il caso di Zabud (1Re, 4: 5) e di Ahizar (1Re, 4: 6), rispettivamente confidente e maggiordomo di Salomone, così come di Hadad, signore di Edom e suo nemico giurato (1Re, 11: 14-22). Ulteriori figure di provenienza biblica vengono invece soltanto citate, come avviene per Adonia, fratello di Salomone o per Amrafel, re di Scinear, che, in realtà, sarebbe vissuto ai tempi d'Abramo (Genesi, 14: 1): in questo caso la loro menzione ha più che altro un ruolo ornamentale e d'ambientazione, analogo a quello dei numerosi toponimi d'analoga provenienza che l'autore profonde nell'opera.

In altri casi Castro si diverte ancora, con maggiore sottigliezza, a mettere in bocca ai suoi personaggi citazioni pressoché letterali dei testi sacri. Così, ad esempio, le parole con cui Belkiss perora la causa della saggezza di Salomone («Mas onde encontrarás um sábio como ele? Dizem que excede Ethan Ezrahita, Heman, Calcol e Horda... »; Sez. IV) riprendono quasi senza alterarla un'affermazione contenuta nel *Libro dei Re* (1Re 4: 29-31). E il gioco si fa più intrigante quando a essere chiamate in causa sono le opere di cui la tradizione

attribuisce la paternità allo stesso Salomone: l'idumeo Hadad critica, allora, l'ipocrisia del proprio rivale appellandosi a una massima contenuta nei *Proverbi* (Sez. IV),<sup>22</sup> e nei colloqui amorosi tra il re e Belkiss riverberano echi del *Cantico dei Cantici*.

A proposito di questo ulteriore intertesto, basta prendere in esame la sezione XIII dell'opera portoghese per rendersi conto di come il dialogo tra i due sovrani sia costellato di riferimenti a tale poema amoroso, con una gamma di possibilità che non si limita all'esplicita citazione, ma comprende anche un tentativo di appropriazione e mimesi stilistica del testo di partenza. Si possono ricordare, per primi, gli elementi convogliati in *Belkiss* in virtù di una ripresa pressoché letterale del testo biblico: l'entrata in scena dei due sovrani che si guardano estasiati negli occhi e giocherellano con i sacchetti di mirra che portano al collo (Sez. XIII; cfr. «L'amato mio è per me un sacchetto di mirra, / passa la notte tra i miei seni»; CC, 1: 13); la descrizione dell'alcova: «O nosso leito é de madeira do Líbano, e todo coberto de púrpora finíssima»

<sup>22</sup> «Poiché le labbra della donna adultera stillano miele e la sua bocca è più morbida dell'olio, ma alla fine ella è amara come l'assenzio, tagliente come una spada a due tagli» (Proverbi 5: 3-4). In modo analogo la regina di Saba nel *Voyage en Orient* (1851) di Gérard de Nerval cita con malizia le parole dell'*Ecclesiaste* (Ecclesiaste 7: 26), rinfacciando al lubrico Solimano la sua supposta durezza nei confronti del gentil sesso: «Enfin [...], vous êtes cruel à notre sexe, et quelle est la femme qui oserait aimer l'austère Soliman ? [...] Je prévois [...] quelque parole galante et polie. Prenez garde ! L'Ecclésiaste va vous entendre, et vous savez ce qu'il dit : 'La femme est plus amère que la mort; son cœur est un piège et ses mains sont des chaînes. Le serviteur de Dieu la fuira, et l'insensé y sera pris' »; Gérard de Nerval, *del Mattino e Solimano principe dei geni* (a cura di Luca Pietromarchi), Venezia, Marsilio, 1992, p. 82.

(*Ibid.*; «Un baldacchino si è fatto il re Salomone / con legno del Libano. / [...] / il suo seggio è di porpora»; CC, 3: 9-10); lo stesso titolo dato a questa sezione dell'opera: «Sob as nogueiras» («Nel giardino dei noci io sono sceso, / per vedere i germogli della valle [...]»; CC, 6: 11). In altri casi ci si trova invece in presenza di lacerti in cui non è uno specifico passaggio del *Cantico* a essere parafrasato, ma sono piuttosto tutta una serie di sue immagini e procedure retoriche ricorrenti a venire condensate secondo la tecnica tipica del *pastiche*: «Apenas rompa o luar [...] sem fazer barulho, como quem fosse colher uvas a uma vinha alheia, dirige-te para a nossa alcova» (*Ibid.*); «A tua voz, ó minha amiga, é mais fresca que os pomos que se derretem na língua, e as tuas palavras saem da tua boca tão embalsamadas, que dir-se-ia que andaram a brincar num horto aromático...» (*Ibid.*); «No meu coração anda um rebanho de cordeirinhos sequiosos... Mal rompa o luar, encontrarão uma piscina de águas clara e matarão a sede» (*Ibid.*); «Os teus seios são duas tendas reais, a cuja sombra dormirão meus olhos» (*Ibid.*).

La frequenza delle allusioni alla Sacra Scrittura non fa che confermare la posizione privilegiata che essa assume tra le fonti di *Belkiss*, a cui, come si è visto, essa fornisce (con l'episodio della regina di Saba e Salomone) l'ipotesto narrativo che fa da base a tutta la trasposizione. Eppure, anche limitandosi, per il momento, agli elementi propriamente narrativi trasposti nel poema drammatico, sarebbe un errore considerare esclusivo il ruolo, pur preminente, concesso alla Bibbia. In altre parole la successione di eventi che costituisce la *fabula* dell'opera portoghese include elementi estranei al dettato biblico ma che non sono nemmeno completamente frutto della fantasia dell'autore: in diversi casi, infatti, egli si rifà al ricco patrimonio di leggende e aneddoti incentrati sulla sovrana sabea fiorito, nel corso dei secoli, in seno alla

tradizione ebraica e islamica (non va infatti dimenticato che la regina compare anche nel Corano: *Sura XXVII*, detta *Sura della formica*).

È solo in questi testi, posteriori al canone biblico, che si menziona in maniera esplicita, infatti, l'unione carnale dei due sovrani, spesso collegata al curioso sviluppo di un episodio citato anche nella *Sura* coranica, laddove si narra che Salomone avrebbe accolto la visitante in una sala dal pavimento di cristallo, dandole così l'ingannevole impressione di camminare su una distesa d'acqua. Il curioso episodio compare ad esempio in una tarda compilazione (XI secolo circa) del *Targum Sheni*, parafrasi aramaica del Libro di Ester, in cui si dice che, sollevando la propria veste per attraversare quello che riteneva essere uno specchio d'acqua, la regina avrebbe scoperto un paio di gambe particolarmente pelose, provocando lo scherno del successore di Davide. Sul versante islamico, tale versione è analogamente riportata (insieme alla notizia del matrimonio tra i due sovrani), dal pressoché coevo *Libro delle spose* di Ta'labī, laddove il pavimento cristallino è un trucco impiegato da Salomone per verificare se effettivamente la regina, che alcuni vogliono figlia di un uomo e di una creatura demoniaca, abbia il piede dalle fattezze asinine che ne confermerebbe l'infernale ascendenza. Quando la donna, tuttavia, denuda le gambe davanti all'ingannevole bacino d'acqua, il re scopre con soddisfazione gambe e piedi perfettamente umani, il cui unico difetto parrebbe essere, come già nel testo aramaico, un certo eccesso di villosità, cui egli trova, tuttavia, subito rimedio, ordinando ai geni al suo servizio di preparare una speciale crema depilatoria.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Si veda: TA'LABĪ, *Storia di Bilqīs Regina di Saba* (a cura di Giovanni Canova), Venezia, Marsilio, 2000.

È a quest'ultima versione dei fatti che si rifà liberamente Eugénio de Castro, nel cui dramma *Zabud*, confidente di Salomone, lo informa della voce secondo cui la regina sarebbe una strega dal piede caprino, sospetto dissipato, allorché questa, convocata in una sala dal pavimento d'argento, lascia intravedere il riflesso di due piedi per nulla bestiali, ma altresì tanto incantevoli da risultare al sovrano degni di camminare soltanto su tappeti di fiori (Sez. XIII). Non è questo, d'altronde, l'unico spunto che il poeta lusitano desume dalle tradizioni sviluppatasi collateralmente al canone biblico e coranico, di cui è verosimile pensare che egli abbia avuto una conoscenza per lo più indiretta, mediata dal filtro della tradizione letteraria precedente (soprattutto di quella francese, a cui lo legava un'intima familiarità).

Non si dimentichi, infatti, che il personaggio della regina di Saba appariva già in alcune delle più fortunate opere che, al di là dei Pirenei, avevano segnato l'affermarsi dell'esotismo orientalista. Tra queste si può affermare con assoluta certezza che Castro conobbe, quanto meno, *La Tentation de Saint Antoine* (1874) di Gustave Flaubert, anche se non è improbabile che egli avesse conoscenza anche di altre, ugualmente legate alla figura della regina sabea, quali il *Voyage en Orient* (1851) di Gérard de Nerval o il racconto *Bilkis* di Judith Gautier, incluso nella raccolta *Fleurs d'Orient* (1893). È, con ogni probabilità, grazie alla mediazione di questi testi che lo scrittore può trasporre nella sua *Belkiss* elementi desunti dal tradizionale repertorio leggendario delle popolazioni semitiche, quali l'unione tra i due sovrani, l'episodio della sala dal pavimento di cristallo (Nerval, J.Gautier) o l'allusione al piede biforcuto e alla sua origine diabolica (Flaubert), senza dimenticare lo stesso nome dato alla regina (Balkis per Nerval, Bilkis per J.Gautier), desunto dalle fonti arabe post-coraniche e già riportato nella *Bibliothèque orientale* di Barthélemy d'Herbelot (da cui

lo aveva, d'altronde, già precedentemente attinto, nella variante *Belkiss* poi impiegata anche da Castro, Charles Nodier ne *La Fée aux Miettes*, racconto dato alle stampe nel 1832).<sup>24</sup>

Altri particolari, del resto, lasciano pensare a un possibile rapporto tra l'opera di Castro e le leggende relative alla regina di Saba fiorite in seno alla cultura etiopica, di cui la testimonianza più significativa è rappresentata dal *Kebra Nagast*, ovvero il libro della *Gloria dei Re*, testo scritto in lingua *ge'ez* che fa risalire la stirpe dei re d'Etiopia al figlio nato dall'unione di Salomone e della Regina di Saba (l'opera parrebbe essere stata fissata, nella sua forma canonica, tra il XII secolo e

<sup>24</sup> Si veda: Barthélemy D'HERBELOT DE MOLAINVILLE, *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connoissance des peuples de l'Orient*, J. Neaulme & N. Van Daalen Libraires, 1777, pp. 357-359. E inoltre: Charles NODIER, *Contes*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961. Ecco quanto riporta Barthélemy d'Herbelot a proposito della regina sabea: «BALKIS, Nom d'une Reine d'Arabie de la postérité d'Iârab, fils de Chatan, qui régnaît dans la ville de Mareb, capitale de la province de Saba. C'est de Saba de laquelle il est dit dans le livre des Rois qu'elle vint de son Pays pour entendre les discours pleins de sagesse de Salomon. Elle étoit, selon la tradition des Arabes, fille de Hadhad, fils de Scharhabil, vingtième Roi d'Iemen ou de l'Arabie Heureuse quoique quelques Auteurs veuillent qu'elle fût fille de Sarahil, qui descendait de Saba fils de Iakhschab, fils d'Iaarab, fils de Cahtan ou Joctan. Les histoires fabuleuses des Mahométans, qui ont été, pour la plupart empruntées des Juifs, sont pleines de narrations ridicules touchant le voyage que Salomon fit dans l'Arabie, et les messages qu'il faisait faire par un oiseau que nous appellons Houpppe, et les Arabes Hudhud, qu'il avait toujours auprès de lui; et enfin touchant le voyage qui fit cette Reine en Palestine, les présents qu'elle envoya, la magnificence avec laquelle elle fut reçue, et enfin le mariage que Salomon contracta avec elle : mais c'est plutôt la matière d'un Roman que le sujet d'une histoire».

il XIV secolo, basandosi su una prima stesura più antica). L'intermediazione, come suggerisce Isabel Boavida, potrebbe essere ricondotta in questo caso alla figura dell'erudito portoghese Francisco Maria Esteves Pereira (1854-1924), che in quegli stessi anni si afferma, con una serie di traduzioni ed edizioni di grande rilievo, come uno dei massimi conoscitori e studiosi, a livello europeo, dell'antica letteratura etiopica. Tra gli elementi che avvicinano il poema di Castro alla versione del *Kebrá Nagast* si possono ricordare il nome (David) dato al frutto degli amori della regina e Salomone, così come il ruolo attribuito alla figura di un mercante (sia esso il comandante della flotta sabea Nastosenen oppure il carovaniere Tamrin), che, facendo ritorno da Gerusalemme, riferisce alla sovrana della saggezza e magnificenza del re di Israele, alimentando il suo desiderio di farne personalmente conoscenza.<sup>25</sup>

Se è alla tradizione orientale che Eugénio de Castro si rivolge, dunque, per arricchire di nuovi elementi l'episodio trasmesso dal *Libro dei Re*, a questa estensione della materia narrativa si affianca pure, come già accennato, un significativo processo di espansione descrittiva, per la cui riuscita è legittimo pensare che lo scrittore diriga la propria attenzione verso testi di natura per lo più erudita, che gli permettono di mettere in atto una ricostruzione dall'ambiente in cui far muovere i suoi personaggi.

<sup>25</sup> Cfr. Lorenzo MAZZONI (a cura di), *Kebrá Nagast. La Bibbia segreta dei Rastafari*, Roma, Coniglio Editore, 2007. Per il possibile rapporto tra Castro ed Esteves Pereira, si veda: Isabel BOAVIDA, «As sandálias simbolistas da Rainha de Sabá» in *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, Lisboa, Edições Colibri, n. 16, pp. 29-51.



Belkiss è qui, come proclamato fin dal titolo, «Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar», attributi che rivelano già in partenza l'indeterminatezza della ricostruzione storica che fa da sfondo all'azione, considerato che quelli di Saba, Axum e Himyar non sono reami confinanti o province di uno stesso regno, come l'indicazione potrebbe far ingannevolmente supporre, ma bensì i nomi assunti nel corso dei secoli da diverse entità statali che ebbero a esercitare il loro dominio su un'area che va dall'estremità sud-orientale della penisola araba (la mitica *Arabia Felix*) fino alle sponde etiopi del Mar Rosso. A ciò si aggiungono, d'altra parte, imprecisioni e anacronismi talvolta ancor più stridenti, quali attribuire ai sabei, che il Corano vuole veneratori del Sole, il culto d'una divinità solare egizia e ambientare, per di più, la scena della preghiera a tale divinità nella «praça dos Obeliscos, em Axum» (Sez. III), senza tenere conto che i famosi obelischi vennero eretti soltanto nei primi secoli dopo Cristo.<sup>26</sup>

È proprio la scena della preghiera, d'altra parte, a fornire qualche interessante indizio sulla bibliografia consultata dallo scrittore al fine di dotare la vicenda di un'ambientazione suggestiva. Il sacerdote formula qui, infatti, una lunga preghiera ad «Amon-Ra-Harmakhis», i cui passaggi sono ripresi, pressoché letteralmente, da un'invocazione trascritta nella *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* (1875) dell'egittologo francese Gaston

<sup>26</sup> Una parziale giustificazione della presenza di elementi egizi nella ricostruzione del regno di Saba offerta da Castro può essere reperita nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, laddove (Libro VIII, capitolo VI) alla sovrana sabea è attribuito il nome di Nicaula e il titolo di regina dell'Egitto e dell'Etiopia; Cfr. Giuseppe FLAVIO, *Antichità giudaiche*, a cura di Luigi Moraldi, 2 vol., Torino, Utet, 1998, Vol. I, pp. 504-509.

Maspero (1846-1916). E proprio da quest'opera Castro attinge, tra le altre cose, anche i nomi esotici attribuiti a buona parte dei suoi personaggi: è il caso del comandante della flotta sabea Nastosenen (nome di un re d'Etiopia; p. 534), del gran ciambellano Horsiatf (Horsiatew, re di Napata; *Ibid.*), della serva Ladiké (consorte del faraone Ahmes II, pp. 525-526), dell'astrologo egizio Amenemopit (Amenemapt, scriba; pp. 268-269), che dichiara di aver studiato con un nipote del famoso Thotemhabi (Maspero cita un certo Thotemhebi, capo degli astrologhi di corte presso Ramses XI; p. 270). È rifacendosi a Maspero che Castro battezza anche, poi, il precettore di Belkiss, Zophesamin, il cui nome non deriva, tuttavia, da quello di un personaggio storico, ma da quello di creature mitologiche presenti nella cosmogonia fenicia, che Maspero chiama «Tsophésamin» (p. 288), ovvero «contemplateurs des cieux» (si veda, in *Belkiss*: «Zophesamin, o contemplador dos céus»; Sez. III).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> L'edizione consultata è: Gaston MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris, Librairie Hachette, 1878. A proposito di «Amon-Ra-Harmakhis», Maspero spiega che la divinità solare assumeva in Egitto diversi nomi a seconda dei suoi vari aspetti. Uno di questi era «Hor tra i due orizzonti», che verrà trasformato dai Greci in «Harmachis», e indicava simultaneamente il sole al suo levarsi e al tramonto, mentre Ra era il sole a mezzogiorno. La preghiera ad Ammon-Ra è desunta da un precedente studio di Karl Richard Lepsius, Castro ne traduce e assembla vari spezzoni (si veda, per un resoconto dettagliato, la nota 5 della Sez. III). Vittorio Pica in due diverse lettere a Castro (del 10-05-1895 e 28-07-1895) chiede chiarimenti riguardo al significato del termine «Totumen» (in Maspero «Totounen» o «Totunen»), ciò spingerà probabilmente il poeta a chiedere lumi allo stesso studioso francese, come testimonia la lettera di risposta dell'egittologo, datata 10-08-1895 (si vedano, nell'Appendice A, i documenti: A.1.2., A.1.3. e A.2.). Dall'opera di Maspero è desunto anche l'antico nome del pianeta Marte (Hardoshir, l'Horus rosso, p. 78) e le informazioni relative

È probabile, del resto, che accanto a quella di Maspero si affiancassero, sugli scaffali dello scrittore, anche le opere di altri eruditi contemporanei. Ciò che si può affermare senza dubbio alcuno è, in ogni caso, che alla frequentazione di queste opere s'accostava anche la conoscenza diretta di quella che è comunemente considerata la *summa* dell'erudizione antica: la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (23-79 d. C.). Da questa imponente opera enciclopedica Castro spigola, infatti, un buon numero di informazioni convogliate all'interno del suo poema, manifestando (com'era prevedibile) una spiccata predilezione per le notizie bizzarre ed eccentriche, e riunendo nell'alveo dei suoi quindici quadri drammatici un vasto campionario di piante dalle proprietà portentose, pietre rare, curiosità etnografiche e animali fantastici.

La natura non propriamente narrativa di questi apporti non deve indurre a sottovalutarne l'importanza. Si prenda ad esempio la narrazione che fa seguito agli infruttuosi tentativi fatti da Belkiss per liberarsi della passione per Salomone attraverso il ricorso a pratiche magiche. La regina, che ha momentaneamente assopito i propri desideri sfregandosi la pelle con foglie di coniza, è ancora preda di una sottile inquietudine. Lasciata Axum per Saba, decide, una volta qui, d'addentrarsi, calata la notte, nella spaventosa foresta che circonda la sua reale residenza. La selva cela, avverte Zophesamin, insidiosi laghi senza fondo, alberi che hanno per rami serpenti e rami d'animali mostruosi, ma le parole proferite dall'anziano mentore non riescono a dissuadere la regina,

alla conoscenza del suo moto retrogrado da parte degli antichi Egizi. Da qui, probabilmente, anche un certo numero di toponimi citati da Castro: Arad (p. 405), Lakisch (p. 407), Gaza (p. 408), Mizpah (p. 304) e Denderah (p. 79).

che accetta il solo consiglio di portare con sé un ramo di terionarca, pianta in grado di ammansire le belve feroci. Il pellegrinaggio notturno è inaugurato dall'apparizione, poco ben augurante, d'un uomo che si suicida precipitandosi da una roccia: è stato avvelenato dall'ofiusa, pianta che produce allucinazioni zooptiche, dando l'illusione di essere inseguiti da uno stuolo di serpenti. Una sorte simile tocca alla donna folle incontrata poco dopo, che dice di essere perseguitata dalle ombre di misteriosi re e finisce per contagiare con il proprio delirio anche la regina, che, terrorizzata, incespica e perde i sensi cadendo su una siepe di anacampsero, pianta che possiede la proprietà di ravvivare gli amori sopiti, resuscitando così anche la sua passione per Salomone.

Ebbene, la sequenza, per quanto bizzarramente affascinante, non è molto più che lo sviluppo, sul piano narrativo, di alcuni passaggi del libro XXIV della *Storia Naturale* di Plinio, laddove vengono passate in rassegna le proprietà della terionarca, dell'ofiusa e dell'anacampsero, cui vengono attribuite le portentose facoltà citate dall'autore portoghese.<sup>28</sup> E sono ancora brani dell'ottavo libro della stessa antica opera enciclopedica a riportare le descrizioni del catoblepa e della manticora, fedelmente riprese in *Belkiss*. Se ciò non bastasse, si

<sup>28</sup> Castro trovava menzione dell'anacampsero anche nel *Petit glossaire pour servir a l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* di Jacques Plowert, pseudonimo di Paul Adam (suo corrispondente), una delle principali fonti dei rari termini e degli inauditi neologismi con cui il poeta amava impreziosire le proprie composizioni. Alla voce «Anacampsérote» il piccolo glossario riporta: «Herbe qui rallume l'amour éteint», e viene riportata la citazione «*L'Anacampsérote au suc vermeil / Est éclosé au coeur las panacée* (Cantilènes, Jean Moréas)»; Jacques PLOWERT [P. Adam], *Petit glossaire pour servir a l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier Bibliopole, 1888, p. 8.

consideri ancora la sezione IX del dramma, in cui il comandante della flotta sabea stila, a beneficio di Belkiss, un lungo e dettagliato elenco delle mercanzie stipate nei suoi vascelli e delle terre toccate lungo i suoi viaggi. Che si tratti di piante officinali, di popoli mostruosi, di gemme rare, il riferimento a Plinio non è soltanto costante, ma è anche a tal punto fedele che l'ordine di presentazione delle pietre preziose seguito da Nastosenen ricalca, fino a un certo punto, l'identica scansione adottata nel Libro XXXVII dell'opera latina.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Si consulta qui l'opera di Plinio nell'edizione dei Millenni Einaudi: PLINIO, *Storia Naturale*, Torino, Einaudi, 1982 (6 vol.). In sintesi, si possono ripartire in quattro categorie i principali apporti della *Naturalis Historia* (NH) a *Belkiss*. Ovvero: 1) Animali fantastici: catoblepa (Sez. VI; NH VIII.77); manticora (*Ibid.*; NH VIII.75). 2) Piante officinali o dalle proprietà magiche: *theronarca* (*Ibid.*; NH XXIV.163); *ophiusa* (Sez. VII; NH XXIV.163); *anacampseros* (*Ibid.*; NH XXIV.167); *bacchar* (Sez. IX; NH XXI, 29); *balis* (*Ibid.*; NH XXV.14); *helianthes* (*Ibid.*; NH XXIV.165). 3) Popoli dalle caratteristiche fantasiose e mostruose: Trogloditi (Sez. VIII; citati varie volte, ad es. NH V.45); Blemnii (*Ibid.*; NH V.46); Cinamolgi e Artabiti (*Ibid.*; NH VI.195); Astomi (Sez. IX; NH VII.25). 4) Pietre preziose (tutte nella Sez. IX e ugualmente attinte dal libro XXXVII della *Naturalis Historia*, tra parentesi il paragrafo corrispondente dell'edizione Einaudi): lincurio (52-53); uno smeraldo di quattro cubiti offerto dal Faraone d'Egitto al re di Babilonia (74); smeraldi che incanutiscono (70); *anthracitis* (99); callaina (110-111-112); ceraunia (134); aromatite (145); aspicto (148); bronteia (150); bucardia (150); occhio di Belo (149); sandareso (100-102); pederote (129); ametiste che allontanano l'ebbrezza (124); onice d'Arabia (90); ciano (119); topazi dell'isola Cytis (107 e VI.169); agate verdi (139); asteria (131); daphnean (157); o ancora l'androdamante (*Ibid.*; NH XXXVI, 146). Ulteriori e più estesi rimandi vengono forniti oltre e nelle note a corredo della presente edizione. Alcuni dei debiti di *Belkiss* nei confronti della *Naturalis Historia* sono stati già segnalati da René Poupard; *Cfr.* René POUPARD, «Eugénio de Castro e a cultura clássica» in

D'altronde, basta soffermare ancora un po' l'attenzione sul colloquio tra la regina e Nastosenen, perché, accanto alla *Naturalis Historia*, affiori anche la traccia di altre opere. Opere per cui, tuttavia, il rimando a livello microtestuale non è che la spia di un rapporto ben più articolato, non sempre facile da dipanare.

Si può iniziare gettando uno sguardo sull'ambiente in cui sono collocati i due personaggi, così come lo illustra una delle dettagliate didascalie che lo scrittore ama anteporre ai suoi quadri dialogati. Ci si trova sotto le volte di una grande sala sotterranea, sparse qua e là, casse traboccanti di tessuti pregiati, urne colme d'aromi, zanne d'elefanti... quanto basta, insomma, per suscitare nel lettore, e tanto più in un lettore del 1894, la reminescenza molto netta di una scena già vista, il sentore via via più definito d'uno spettacolo conosciuto: non ci troviamo forse nei magazzini del cartaginese Amilcare Barca? non stiamo passando in rassegna, insieme a lui, le ricchezze qui custodite, ascoltando le parole dell'intendente Abdalonim? È l'insieme della situazione a richiamare irresistibilmente alla memoria *Salammbô* di Flaubert, ancor più che le precise convergenze intertestuali, che, tuttavia, non mancano («de alguns odres estoirados correm fios de ouro em pó»; Sez. IX / «la poudre d'or, tassé dans des outres, fuyait insensiblement par les coutures trop vieilles»)<sup>30</sup> Poi Nastosenen prende la parola per mostrare a Belkiss delle anfore che contengono «água da fonte Asbadea, que torna hidrópicos os perjuros...»

*Centenário da publicação de Oaristos de Eugénio de Castro*, Actas do Colóquio 7-9 novembro 1990: Universidades de Liège e de Mons, Edição de Jean Marie d'Heur & René Poupard, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 173-180, in particolare pp. 176-177.

<sup>30</sup> Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p.823.

(*Ibid.*) e sovviene che a bagnarsi nell'acqua di questa portentosa sorgente era l'Apollonio di Tiana della *Tentation de Saint Antoine*, quello stesso che, per conservarsi casto, era uso frizionare il corpo con foglie di coniza (in francese «cnyza» e «cniza» nel testo di Castro), rimedio adottato anche da Belkiss, come s'è visto («Jusq'à quinze ans, on m'a plongé, trois fois par jour, dans la fontaine Asbadée, dont l'eau rend les parjures hydropiques»; p. 94).<sup>31</sup>

Di questo passo si potrebbe continuare a lungo, anche solo limitandosi al colloquio tra la regina e Nastosenen. Alle radici di *baaras* «que repelem os génios funestos» (*Ibid.*) ricorreva già il savio cartaginese Shahabarim per guarire dalla sua inquietudine la figlia di Amilcare («il avait même employé le baaras, racine couleur de feu qui refoule dans le septentrion les génies funestes»; p. 871). L'incenso di Gardefan e le bottiglie di *chalibon* («vinho

<sup>31</sup> Al rapporto di derivazione che collega la scena dell'inventario di Nastosenen a quella dell'ispezione alle sale del tesoro in *Salammbô* si accennava già in un contributo, apparso a metà del secolo scorso, dell'anglista torinese Federico Olivero: Federico OLIVERO, «Belkiss di Eugenio de Castro e Flaubert» in *Quaderni Ibero-americani*, n. 9, Torino, 1950, pp. 1-4. Dello stesso autore, si veda anche: ID., *Sull'opera poetica di Eugenio de Castro*, Università di Torino – Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia – Vol. II – Fascicolo 1, G. Giappichelli Editore, Torino, 1950, pp. 1-15. Nel novero dei punti di contatto tra *Belkiss* e l'opera di Flaubert, rilevati con precisione e acume dallo studioso, figurano: la «spirituale affinità» tra l'eroina di Castro e Salambò, accomunate dalla «nostalgia per un ignoto amore»; la nascita del personaggio di Zophesamin dal calco di quello, analogo, di Shahabarim; il comune riferimento alla pietra preziosa chiamata «callaia»; la somiglianza tra i cortei che accompagnano la regina di Saba in *Belkiss* e nella *Tentation de Saint Antoine*; infine la prossimità, sotto l'aspetto formale, tra quest'ultima opera e quella portoghese. Alcuni di questi punti vengono ripresi e sviluppati nel presente studio.

precioso, reservado para os reis de Assíria»; *Ibid.*) figuravano già tra i doni che la regina di Saba offriva al santo eremita della *Tentation* («Voici du baume de Génézareth, de l'encens du cap Gardefan, [...] et cette boîte de neige contient une outre de chalibon, vin réservé pour les rois d'Assyrie – et qui se boit pur dans une corne de licorne»; p. 48) e da questa stessa opera viene anche il riferimento alle foglie di *balis* «que ressuscitam os mortos» (*Ibid.*): «Veux-tu que je t'enseigne où pousse la plante Balis, qui ressuscite le morts?»; (p.104).

Nell'ultimo caso citato, in realtà, il gioco dei rimandi si fa ancora più complesso, dato che già Flaubert aveva ripreso la notizia sulle foglie di *balis* da un'opera precedente e questa non era che la *Storia Naturale* di Plinio, a cui Castro, s'è visto, era solito attingere con frequenza anche senza la mediazione del romanziere normanno. A volte, in effetti, le coincidenze testuali tra le opere dei due autori non derivano da un rapporto di dipendenza, quanto dalla convergenza sulla stessa fonte antica. Nella sala del tesoro di Amilcare Barca troviamo così callaie, lincuri, ceraunie (p. 829), tutte gemme che compaiono anche nella lista di Nastosenen, sebbene sia evidente che Castro, qui, si è rifatto direttamente all'opera latina, come risulta chiaro, ad esempio, per alcune proprietà (e per lo stesso nome) del lincurio, che non figurano nel testo di Flaubert e sono quindi necessariamente desunte da Plinio.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Si confronti: «Lincúrios... São cristalizações de urina de lince e atraem o cobre, o ferro, as folhas secas e as palhas» (Sez. IX); e «Ci costringe a parlare ora del lincurio l'ostinazione degli autori, i quali, pur senza sostenere che è ambra, pretendono tuttavia che si tratti di una gemma, e che si formi sicuramente dall'urina della lince, [...] inoltre, secondo loro, è, come l'ambra, del colore del fuoco, la si cesella e attira a sé non soltanto le foglie o le paglie, ma anche lamine di rame e di ferro» (XXXVII.52-53 «13»; PLINIO,



Lo stesso dicasi per le callaine, riguardo alle quali si può anche notare una significativa divergenza nelle modalità con cui Flaubert e Castro fanno ricorso all'erudizione. Se il primo, infatti, preferisce una rapida ed ellittica allusione («des callaïs arrachées des montagnes à coups de fronde»; p. 829), il secondo riprende molte delle particolarità segnalate dalla fonte (il colore, la provenienza geografica, le modalità con cui vengono raccolte le pietre, la forma simile a un occhio, l'abbinamento con l'oro), impreziosendo la notizia con una notazione psicologica estranea al testo di partenza e arricchendola con una metafora che paragona a lacrime le pietre che cadono dalla parete rocciosa: «Chamam-lhe *callaïs* e só se encontra nas altas montanhas dos Fícaros, onde a neve é eterna. As *callaïs* estão encravadas nos rochedos e são tão brilhantes que parecem olhos vivos... Os caçadores, vendo esses rochedos com olhos, ficam gelados de pavor e atacam-nos a golpes de funda: é então que as *callaïs* caem, como lágrimas dos rochedos... Vê como o seu verde é moderado e doce... Dizem que é a pedra que melhor vai com o ouro...» (Sez. IX).<sup>33</sup>

*Storia*, V, p. 777). Flaubert, più stringatamente alludeva a «des escarboucles formée par l'urine des lynx»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p.829. Da qui in avanti, per le citazioni da Plinio si riporta, accanto all'indicazione del Libro citato in numeri romani, dapprima il numero di paragrafo indicato nell'edizione einaudiana e subito dopo, tra virgolette, la numerazione tradizionale per capitoli.

<sup>33</sup> Sulla callaina, probabilmente un tipo di turchese di colore verde, si confronti la *Storia Naturale* (XXXVII.110-111-112 «33»): «Associata a questa pietra, ma più per somiglianza che per prestigio, è la callaina, che è di un verde pallido. Nasce oltre il retroterra dell'India, tra gli abitanti del monte Caucaso, Ircani, Saci, Dai; è notevole per grandezza, ma è porosa e piena di imperfezioni: molto più pura e bella è quella che si trova in

Lo stesso fenomeno di amplificazione retorica si ripropone, ancora più marcatamente, nella descrizione di un curioso popolo incontrato da Nastosenen nei suoi viaggi: gli Astomi, creature prive di bocca, che si alimentano solo d'essenze profumate. L'informazione contenuta nell'opera di Plinio (NH VII.25 «2») – che si limita a fare menzione dell'insolita conformazione fisica e delle non meno insolite abitudini alimentari degli Astomi – serve qui da pretesto per un lungo brano consacrato ai favolosi giardini floreali che questi coltiverebbero per potersi nutrire d'effluvi: giardini di fiori bianchi (per le vergini, i poeti, i mistici e i sognatori), rossi (per i lascivi e gli orgogliosi), verdi (per i malati), azzurri (per i vecchi) e via dicendo (Sez. IX). Castro, per altro, pur rifacendosi a Plinio, sembra qui avere in mente anche l'apparizione degli Astomi nei passaggi conclusivi della *Tentation*, come dimostra una significativa convergenza di tipo descrittivo: «desembarcámos na terra dos *ástomos* [...] tão pouco humanos que o sol bate neles sem produzir sombra...» (*Ibid.*) / «LE GROUPE DES ASTOMI - pareils à des bulles d'air que traverse le soleil» (p.158).<sup>34</sup>

Carmania. In ambedue le regioni, comunque, si trova in mezzo a rupi inaccessibili e ghiacciate sporgente in forma d'occhio e debolmente attaccata, come se non fosse parte integrante della roccia ma vi fosse poggiata. Per questa ragione gli abitanti, che vanno a cavallo e sono pigri a camminare, non hanno alcuna voglia di arrampicarsi fin là, e inoltre li spaventa il pericolo; perciò aggrediscono le pietre da lontano, con le fionde, e le staccano via con tutto il muschio. [...] Si abbelliscono incastonandole nell'oro: non c'è pietra a cui l'oro si addica di più»; PLINIO, *Storia*, V, pp. 809-811.

<sup>34</sup> Tra le altre terre toccate dalla flotta sabea c'è l'isola Titis «cujo solo é todo de topácios» ed effettivamente tra le gemme elencate poco prima da Nastosenen figuravano anche «topácios da ilha Titis» (Sez. IX). Qui, il comandante avrebbe del resto anche riempito un'anfora d'olio di rosa, attinto a un lago tutto fatto di

A tali puntuali coincidenze si affianca, peraltro, tutta una serie di influssi tematici e formali che marcano in maniera talvolta meno eclatante, ma più decisiva, il rapporto di filiazione che lega *Belkiss* alle opere di Flaubert, in particolare quelle volte, come *Salammbô* o *La Tentation de Saint Antoine*, alla creazione di visionari affreschi del mondo antico. È questo, infatti, il versante della produzione dello scrittore francese a cui evidentemente va la preferenza del poeta di Coimbra, come ben dimostra, in distinte fasi della sua produzione, il debito di composizioni quali *A Tentação de São Macário* (1922) o *Salomé* (in *Salomé e outros poemas*; 1896), nei confronti, rispettivamente, de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* e di *Hérodiades*, ovvero i due testi narrativi che all'interno dei *Trois contes* (1877) segnano il progressivo allontanamento dalla contemporaneità, trasportando l'azione da un medioevo di sogno a un Oriente esotico e bizzarro.

Elementi esotici e bizzarri non mancano, del resto, nelle descrizioni parallele del corteo che accompagna la regina di Saba in *Belkiss* e nella *Tentation*, tra cui si riscontrano precise corrispondenze: dall'arrivo della

tale liquido (*Ibid.*). Inutile affaticare gli atlanti cercando traccia di quest'isola meravigliosa, originata con ogni probabilità da una svista o da un errore di trascrizione del poeta portoghese, che aveva trovato in Plinio (XXXVII.107 «32» e VI.170 «34») la menzione di un'isola produttrice di topazi, il cui nome era, tuttavia, Cytis (forse identificabile con l'isola di Zabargad nel Mar Rosso); *Cfr.* PLINIO, *Storia*, V, p. 807 e I, p. 747. Quanto al lago d'olio di rosa, l'informazione non compare in nessuno dei citati passaggi dell'opera di Plinio, ma pare, piuttosto, riprendere un curioso particolare menzionato dal personaggio di Apollonio di Tiana nella *Tentation*, laddove si menziona un lago d'«olio rosa» che si sarebbe tuttavia trovato sull'isola Giunonia, corrispondente all'attuale Las Palmas, nelle Canarie: «Tu baigneras ton corps dans le lac d'huile rose de l'île Junonia»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 103.

regina in groppa a un elefante bianco, all'acconciatura dei suoi capelli, fino al tessuto giallo che le vela il volto.<sup>35</sup> I due testi sviluppano, inoltre, ognuno a suo modo, l'elemento, diciamo, ornitologico, che nelle leggende islamiche lega il personaggio della regina all'upupa (Hud Hud), l'uccello incantato che rivela a Salomone l'esistenza del regno sabeo. L'upupa è rimpiazzata, nel caso di Flaubert, dal Simurg o Simorg-anka, volatile fantastico della mitologia persiana, mentre nel testo portoghese

<sup>35</sup> Si confrontino i corrispondenti passaggi di *Belkiss* (Sez. XII) e della *Tentation* (Cfr. Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, pp. 46-52): 1) «Belkiss surge finalmente, em cima de um elefante branco, toucado com um martinete de plumas preciosas e coberto por uma rede de ouro, entre cujas malhas sangram carbúnculos» / «Un éléphant blanc, caparaonné d'un filet d'or, accourt, en secouant le bouquet de plumes d'autruche attaché à son frontal»; p. 46; 2) «o rosto velado por um véu amarelo, da Bactriana, quase imaterial, como um fumo dourado» / «des femmes couvertes de voiles jaunes, montées à califourchon sur des chevaux pie», p. 46; e «Ce tissu mince, qui craque sous les doigts avec un bruit d'étincelles, est le fameuse toile jaune apportée par les marchands de la Bactriane»; p. 48. Una stretta analogia si può riscontrare anche tra «os cabelos em bandós, polvilhados de azul» (Sez. VIII) e «sa coiffure, poudrée de poudre bleue»; p. 46. È possibile, d'altronde, che Flaubert, nello scegliere come cavalcatura per la sua regina un pachiderma albino, avesse in mente una composizione delle *Orientales* (1829) di Victor Hugo, laddove si parla di «éléphants blancs chargés de femmes brunes»; Victor HUGO, *Oeuvres complètes*, Paris, E. Renduel, 1834, p. 334. Analogamente, nel *Voyage en Orient* di Nerval, a scortare del Mattino era niente meno che una legione di elefanti bianchi, guidati da un nugolo di neri etiopi: «Jamais on n'avait vu tant de chevaux, tant de chameaux, ni si riche légion d'éléphants blancs conduits par un si nombreux essaim d'Éthiopiens noirs»; Gérard de NERVAL, *del Mattino*, p. 70. L'entrata in scena in groppa all'elefante bianco non manca nemmeno nel sontuoso balletto *Belkis, Regina di Saba* (1932), musicato da Ottorino Respighi, su libretto di Claudio Guastalla, che non a caso ha tra le sue fonti proprio il dramma portoghese.

Belkiss entra in scena «entre uma revoada de aves maravilhosas, que se agitam no ar, escarlates, azuis e verdes, presas por cadeiazinhas invisíveis» (Sez. XII), tocco suggestivo che forse riprende, d'altra parte, l'affine accenno svolto qualche anno prima da Adolphe Retté nella sezione III del componimento *Le Rituel* incluso nella raccolta *Cloches en la nuit* (1889): «La reine de Saba – parmi sa robe féérique voltige / Un peuple miroitant d'oiseaux de paradis».<sup>36</sup>

Se le affinità tra i due *avatar* letterari della regina biblica si riducono a questi elementi per lo più esteriori, più sostanziale, anche se meno vistoso, si direbbe il rapporto tra il personaggio di Belkiss e quello di Salambò. Per Victor Brombert, al momento della sua apparizione al banchetto dei Mercenari, la figlia di Amilcare: «nella sua pallida delicatezza, incarna il principio lunare», e non mancano, nel romanzo, i passaggi in cui Flaubert sottolinea l'intimo vincolo che lega il suo personaggio all'astro notturno, simboleggiato dalla dea Tanit. Si tratta di un legame profondo e vitale, a tal punto che quando l'astro notturno cala, Salambò s'indebolisce, rischiando addirittura la vita nel caso d'un'eclisse.<sup>37</sup> In maniera analoga, Belkiss si presenta, in una delle sue prime apparizioni, vestita d'una «lunática túnica de lã branca, bordada a fio de prata» (Sez. II), e l'interlunio (che dà il titolo alla Sez. V), ovvero l'intervallo di tempo per cui la

<sup>36</sup> Adolphe RETTÉ, *Cloches en la nuit*, Paris, Léon Vanier, 1889, p. 72.

<sup>37</sup> «Une influence était descendue de la lune sur la vierge; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 750. Per l'opera di Brombert, vedi: Victor BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, Bologna, Il Mulino, 1989, p.110.

luna rimane invisibile nel cielo notturno, coincide, per lei, con il momento di massima debolezza e scoramento: «Ah!... mas como eu me sinto esvaída!... Sob as minhas pálpebras de chumbo, os meus olhos são duas meninas doentes acarretando fardos pesadíssimos... Parece-me que estive para morrer, que me bateram e que me pregaram um susto... Sinto-me débil, como se acabasse de ressuscitar...» (Sez. V). Nel descrivere l'anelito amoroso che la sospinge verso la dea Tanit, del resto, la creatura di Flaubert impiega espressioni che riecheggiano nell'opera di Castro, con il corpo che diventa, nei due casi, una prigione di cui l'anima di Salambò, o la verginità di Belkiss, vorrebbero spezzare le catene: «un Génie, reprit-elle, me pousse à cette amour. [...] elle emplit mon âme, et je tressaille à des élancements intérieurs comme si elle blondissait pour s'échapper» (p.751); «Às vezes revolve-se tanto no leito, agita por tal forma o corpo, que dir-se-ia que a sua virgindade quer quebrar-lhe os ossos e rasgar-lhe as carnes para fugir, como uma águia presa numa gaiola estreita...» (Sez. I).

Non è, d'altronde, soltanto l'eroina eponima di *Salammbô* a essere presa a modello nel poema drammatico di Castro. Il suo mentore Shahabarim, presta alcuni dei suoi tratti, come già rilevava F. Olivero, all'analogo personaggio di Zophesamin, a cui lo apparenta (oltre all'età, la saggezza e il rapporto più o meno marcatamente ambiguo che stabiliscono con le loro protette) un'inequivocabile rassomiglianza fisica, evidente soprattutto nel particolare della misteriosa luce che brilla in fondo ai loro occhi. Se nelle orbite infossate del sacerdote cartaginese le pupille brillano come lumi sepolcrali («ses yeux enfoncés brillaient comme des lampes d'un sépulcre»; p. 750), in modo analogo Belkiss scorge negli occhi del suo precettore «uma luz de ouro», «uma luz a arder dentro de água» (Sez. II), la cui natura verrà esplicitata dallo stesso Zophesamin: «a luzinha, que

viste no fundo dos meus olhos, tem um nome, chama-se Verdade» (*Ibid.*).<sup>38</sup>

A livello tematico, infine, V. Brombert afferma che l'essenza del romanzo cartaginese di Flaubert è «il dramma di un desiderio inappagato», la «ricerca dell'inattingibile», l'«appetito insaziabile per ciò che in nessun modo si potrà raggiungere, e tanto meno possedere». <sup>39</sup> In questo contesto realizzare un desiderio significa allora andare incontro a una sicura delusione ed è ciò di cui fa esperienza la protagonista, che, riconquistato il velo sacro della dea Tanit, resta sorpresa di non provare la felicità immaginata e rimane accorata davanti al suo sogno avverato («elle restait mélancolique devant son rêve accompli»; p. 893). In *Belkiss* è questa stessa deprimente visione che traspare dalle parole dell'avveduto Zophesamin: «A realidade é mais amarga que o heléboro. É doce o desejar... mas realizar um desejo

<sup>38</sup> René Poupard, approfondendo un'intuizione che già affiorava nel saggio preposto da Vittorio Pica alla propria traduzione di *Belkiss* (vedi: *supra* e il testo B.1.5. nell'Appendice B) propone, in termini convincenti, anche un analogo accostamento tra Zophesamin e due personaggi creati da Villiers de L'Isle-Adam, ovvero quello del Gran Sacerdote del racconto *Akëdysséiril* e il personaggio di Janus in *Axël*. Si noti ad esempio, nel primo caso, il motivo della luce inquietante che emana dallo sguardo dei due personaggi e la loro affine capacità di vedere ciò che normalmente è invisibile agli occhi (tanto che il mentore di *Belkiss* può affermare: «Um dia, fechei os olhos, para ver melhor, e, cá no fundo da minha alma, avistei então a luzinha, que apontava como uma estrela...»; Sez. II); *Cfr.* «Au creux de ses orbites, sous leurs arcs dénudés, veillaient deux lueurs fulgurales qui semblaient ne pouvoir distinguer que l'Invisible...»; *Apud.* René POUPARD, *L'influence de Villiers de L'Isle-Adam et de Maurice Maeterlinck sur Eugénio de Castro*, tirage à part des Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut, 1966, pp. 85-107, cit. p. 88.

<sup>39</sup> Victor BROMBERT, *I romanzi*, p. 125.

é matar esse desejo... A posse deprecia os objetos amados. Só são felizes aqueles que constantemente criam desejos irrealizáveis, cegamente persuadidos de que hão de realizá-los...» (Sez. II).

Se non mancano, quindi, puntuali corrispondenze tra *Belkiss* e *Salammbô*, è necessario tornare a evidenziare, per concludere, la parentela forse ancora più stretta che il testo di Castro intrattiene con quella che Baudelaire a ragione definì la «camera segreta» della mente di Flaubert: *La Tentation de Saint Antoine*. Ci si è già soffermati, anche in questo caso, sui vari casi di inequivocabili richiami intertestuali che collegano le due opere: resta da esplicitare l'evidente affinità del loro impianto formale. Siamo infatti in presenza, pur con tutte le evidenti differenze, di *poemi drammatici in prosa*, ovvero di due testi che pur rivestendosi di una struttura drammatica sono esplicitamente pensati, come si è detto, meno per le scene che per la lettura. Entrambi, inoltre, si sviluppano come «una serie di quadri interiori, di apparizioni che si formano sullo specchio dell'anima ed il cui intimo splendore viene proiettato all'esterno dalla potenza evocatrice della forma lirica, musicale».<sup>40</sup> Una sequenza di fantasmagorie invitanti o minacciose, ruotanti intorno a un unico personaggio principale, che (regina o eremita) appare ugualmente incapace di evadere dalla prigione del proprio tormentoso solipsismo. L'esito è la disgrazia o il rifugio nella preghiera, in ogni caso il dileguarsi, l'inaridimento, l'eclissi di tutte le aspirazioni fallaci, le speranze mal riposte, i vani aneliti coltivati dai protagonisti, divenuti, loro malgrado, consapevoli dell'illusorietà di tutti i desideri.

MATTEO REI

<sup>40</sup> Federico OLIVERO, *Belkiss*, p. 4.





## Eugénio de Castro: nota biografica

EUGÉNIO DE CASTRO E ALMEIDA (1869-1944) nasce a Coimbra, la cittadina che ospita la più antica e prestigiosa università portoghese, presso cui il padre (Luís de Costa Almeida) è docente di Matematica e di cui il nonno materno (Francisco de Castro Freire) arrivò a essere vicerettore. Se è prevedibile, dunque, che il genitore, riconoscendone le doti intellettuali, auspichi per lui una carriera accademica, a essere sorprendente è la gentile fermezza con cui il sedicenne Eugénio resiste alle pressioni paterne e, seguendo una precoce vocazione di poeta, si trasferisce nel 1885 a Lisbona per seguire, qui, il *Curso Superior de Letras*.

Conclusa la formazione in Lettere e pubblicate alcune raccolte giovanili poi espunte dal canone delle sue opere poetiche, irrompe clamorosamente sulla scena letteraria nazionale con le sillogi *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891), attraverso cui introduce nel contesto portoghese le principali innovazioni della scuola simbolista, dopo essersene imbevuto in un viaggio a Parigi nel 1889. Le linee tematiche e stilistiche definite in queste prime prove saranno poi sviluppate coerentemente lungo tutta l'ultima decade dell'Ottocento, durante la quale, oltre a imporsi come caposcuola del Simbolismo lusitano, primeggia anche per l'intraprendenza con cui riesce a integrare e proiettare la propria attività creativa nel più ampio contesto internazionale, come testimonia la creazione (con Manuel da Silva Gaio) della rivista plurilingue e

cosmopolita *Arte* (1895-1896), attorno a cui raccoglie alcuni dei principali nomi della letteratura europea contemporanea.

Con l'inizio del nuovo secolo, l'amore (a ben vedere mai sopito) per la forma armonica e la misura classica parrebbe aver la meglio sugli entusiasmi "rivoluzionari" della gioventù e il poeta inaugura questa nuova fase con il poemetto *Constança* (1900), che gli attira gli elogi di Miguel de Unamuno. Sposatosi e divenuto padre, con alle spalle alcuni anni di docenza negli istituti superiori cittadini, nel 1914 è accolto dalla neonata Facoltà di Lettere dell'ateneo di Coimbra, di cui diventa professore cattedratico due anni dopo. Il 1927 è l'anno in cui inizia a essere pubblicata l'edizione definitiva delle sue *Obras Poéticas*. Nella produzione della maturità s'impongono all'attenzione, accanto alle raccolte poetiche e ai poemetti che confermano la sua abilità di narratore in versi (*O Anel de Polícrates*, *A Tentação de São Macário*, ecc.), le eccellenti traduzioni e parafrasi di autori classici e del molto amato Goethe.

## Criteria di questa edizione

Il poema drammatico oggetto di questa edizione ha conosciuto tre edizioni durante la vita del suo autore. Ne riportiamo l'elenco dettagliato e l'indicazione delle abbreviazioni adottate nell'apparato critico e nelle note.

B1 = [Eugénio de CASTRO], *Belkiss, Rainha de Sabá d'Axum e do Hymiar*, por Eugenio de Castro, Coimbra, Francisco França Amado Editor, 1894. [nel verso del frontespizio: «D'esta edição fez-se uma tiragem especial de tres exemplares assim numerados: numero 1, em pergaminho; numero 2, em papel do Japão; numero 3, em papel da China»; nel *colophon*: «Acabou de imprimir-se este volume aos vinte e um de dezembro de mil oitocentos e noventa e quatro na typographia de Francisco França Amado em Coimbra»]

B2 = [Eugénio de CASTRO], *Belkiss, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*, poema dramático em prosa por Eugenio de Castro da Academia Real das Sciencias, segunda edição, Coimbra, F. França Amado Editor, 1909 [1910]. [dopo il verso del frontespizio: «D'esta edição fez-se uma tiragem especial de seis exemplares em papel Whatman, numerados e rubricados pelo auctor»; nel *colophon*: «Acabou de se imprimir este livro aos dois dias do mez de setembro de mil novecentos e dez na typographia do editor França Amado, sita à Rua de Ferreira Borges na cidade de Coimbra»]

B3 = [Eugénio de CASTRO], *Belkiss, Rainha de Sabá, de*

*Axum e do Himiar in Obras Poéticas de Eugénio de Castro, volume II (Interlúnio, Belkiss, Tiresias)*, Lisboa, Lumen Emprêsa Internacional Editora, 1927. [nel colophon: «Acabou de se imprimir êste volume, aos vinte e nove dias do mês de Outubro de mil novecentos e vinte sete, na Imprensa Nacional de Lisboa»].

Il testo critico della presente edizione si basa sull'edizione del 1927 (B3) che, all'attuale stato delle conoscenze, si può considerare corrispondente all'ultima volontà dell'autore. In una «Nota preambular» preposta alla riedizione complessiva delle sue opere poetiche (in cui è inclusa la versione finale di *Belkiss*), Castro afferma, infatti, che tale iniziativa editoriale corrisponde al desiderio «de fazer uma revisão e correção geral das minhas *Obras poéticas* e de as republicar depois numa edição completa, uniforme e definitiva» (OP1, pp. 43-44).

L'apparato critico offre un ampio e puntuale riscontro delle varianti tra l'edizione di riferimento e le due precedenti. Per non appesantirlo eccessivamente, qualora non implicassero un sostanziale cambiamento di senso o un'esplicita scelta stilistica, non sono stati riportate soltanto le varianti riguardanti l'oscillazione tra maiuscola e minuscola (per lo più dopo i puntini di sospensione), le discrepanze ortografiche (riconducibili essenzialmente alla riforma ortografica del 1911) e l'aggiunta, sostituzione o soppressione di segnali di punteggiatura. In tutti i casi in cui il testo dell'edizione del '27 presentava errori manifesti, lo si è emendato facendo riferimento alle versioni anteriori.

I rimandi all'apparato critico sono segnalati attraverso esponenti di nota posti tra parentesi quadre, ad es. [1], nel caso in cui si sia proceduto alla correzione del testo dell'edizione del '27 l'esponente di nota è seguito dall'asterisco, ad es. [1\*]. Le note di commento, volte per lo più a esplicitare i richiami intertestuali presenti

nell'opera, sono indicate attraverso esponenti di nota posti tra parentesi tonde, ad es. (1).

In linea generale la grafia è stata attualizzata, basandosi su quella sancita dall'accordo ortografico del 1990. In un numero molto ristretto di casi la grafia è rimasta aderente alle forme scelte da Castro, qualora esse risultassero anche altrimenti attestate come forme alternative: è il caso del sostantivo «rubim» (per: *rubi*). L'avverbio *quase*, così come, tra altri casi, le forme verbali di *diminuir* e *querer* sono state invece attualizzate tenendo conto di quanto già sancito dall'accordo ortografico del 1945 (*Base IX* e *Base XI*). Nonostante l'indicazione contenuta nella *Base X* dello stesso accordo, si è mantenuta l'oscillazione tra le forme *perguntar/preguntar* e derivate, dal momento che tanto le une quanto le altre figurano all'interno del testo, corrispondendo pertanto a una scelta, o un'esitazione, dello stesso autore; si è anche conservata la forma *dize* (alternativa a *diz*) per l'imperativo di seconda persona di *dizer*, così come la forma piana per i sostantivi «catoblepas», «manticoras» e per il toponimo «Antióquia». Il sostantivo *ideia* (che compare sempre nella forma «idea») è stato adattato alla grafia attualmente vigente. Si noti ancora che, per tutti i termini che in portoghese registrano l'oscillazione tra i digrammi *oi/ou* (e la corrispondente oscillazione fonetica tra i dittonghi [oj]/[ow], sebbene nel secondo caso prevalga la pronuncia [o]), Castro impiega sistematicamente la forma «ou» nell'edizione B3, così come sistematicamente aveva adottato «oi» nelle edizioni precedenti. Per i nomi propri di persona e di luogo si è conservata la grafia dell'edizione '27, fatta eccezione per i toponimi di uso più comune, come ad esempio *Egito*, per cui si è adottata la norma attuale. Per i nomi propri, in alcuni casi, ritenuti degni di nota, sono riportate nell'apparato critico le varianti ortografiche delle edizioni precedenti. I sostantivi contrassegnati dalla maiuscola l'hanno conservata.

Nell'apparato critico conclusivo le varianti tratte dall'edizione 1894 e dall'edizione 1909 [1910] sono riportate in trascrizione diplomatica.

EUGÉNIO DE CASTRO

BELKISS, RAINHA DE SABÁ,  
DE AXUM E DO HIMIAR



**Belkiss**

RAINHA DE SABÁ, DE AXUM E DO HIMIAR [1]

2. Et ingressa Jerusalem multo cum comitatu & divitiis, camelis portantibus aromata, & aurum infinitum nimis, & gemmas pretiosas, venit ad regem Salomonem, & locuta est ei universa quæ habebat in corde suo.

13. Rex autem Salomon dedit reginæ Saba omnia quæ voluit & petivit ab eo; exceptis his, quæ ultro obtulerat ei munere regio. Quæ reversa est, & abiit in terram suam com servis suis.

LIBER REGUM TERTIVS,  
Caput X.

## Belkiss

### REGINA DI SABA, DI AXUM E DELL'HIMYAR

2. Et ingressa Jerusalem multo cum comitatu & divitiis, camelis portantibus aromata, & aurum infinitum nimis, & gemmas pretiosas, venit ad regem Salomonem, & locuta est ei universa quæ habebat in corde suo.

13. Rex autem Salomon dedit reginæ Saba omnia quæ voluit & petivit ab eo; exceptis his, quæ ultro obtulerat ei munere regio. Quæ reversa est, & abiit in terram suam com servis suis.

LIBER REGUM TERTIVS,  
Caput X.

## DRAMATIS PERSONÆ

SALOMÃO, rei de Israel.

DAVID, filho de Salomão e de Belkiss.

ZOPHESAMIN, velho sábio, mentor de Belkiss.

HORSIATF, mordomo-mor de Belkiss.

HADAD, rei de Edom.

NASTOSENEN, comandante de uma frota.

ZABUD, privado de Salomão.

AHIZAR, mordomo-mor de Salomão.

AMENEMOPIT, astrólogo egípcio, ao serviço de Belkiss.

UM SACERDOTE DE AMON.

UM ESTRANGEIRO.

UM ENVENENADO.

UM CAMINHANTE.

UM MENSAGEIRO.

BELKISS, rainha de Sabá, de Axum e do Himiar.

EGLA, prima de Belkiss.

LADIKÉ, escrava de Belkiss.

HANNAH, escrava de Belkiss [2].

UMA DOIDA.

A SOMBRA DA RAINHA ISIMKHIB, mãe de Belkiss.

UM PAPAGAIO.

Nobres [3] e ricos de Sabá, jerosolimitanos e escravos.

(1)

DRAMATIS PERSONAE

SALOMONE, re di Israele.

DAVID, figlio di Salomone e di Belkiss.

ZOPHESAMIN, vecchio saggio, mentore di Belkiss.

HORSIATF, maestro di palazzo al servizio di Belkiss.

HADAD, re di Edom.

NASTOSENEN, comandante di una flotta.

ZABUD, consigliere di Salomone.

AHIZAR, maestro di palazzo al servizio di Salomone.

AMENEMOPIT, astrologo egizio al servizio di Belkiss.

UN SACERDOTE DI AMON.

UNO STRANIERO.

UN AVVELENATO.

UN VIANDANTE.

UN MESSAGGERO.

BELKISS, regina di Saba, di Axum e dell'Himyar.

EGLA, cugina di Belkiss.

LADIKÉ, schiava di Belkiss.

HANNAH, schiava de Belkiss.

UNA FOLLE.

L'OMBRA DELLA REGINA ISIMKHIB, madre di Belkiss.

UN PAPPAGALLO.

Nobili e ricchi sabei, gerosolimitani e schiavi. (1)

## I

## PRELÚDIO

– *Uma sala no palácio real de Axum. Do chão, ladrilhado de basalto verde, sobem grandes colunas de pórfiro, mordidas de inscrições e coroadas por capitéis de bronze, em açucena. (1) Nos intercolúnios, fartas colchas de linho do Egito, bordadas a seda. Ao fundo, iluminando o aposento, uma galeria aberta, ornamentada com arbustos aromáticos, dispostos em cestos de ouro. As duas escravas, Hannah e Ladiké, cingidas por túnicas de riscas amarelas e vermelhas, estão sentadas no chão, a fiar.*

HANNAH

A rainha deu-me este colar de âmbar....

LADIKÉ

E a mim deu-me este escaravelho de lápis-lazúli...

HANNAH

Vão lá entendê-la! Ora nos dá pancada, ora nos enche de joias...

LADIKÉ

Ontem, num acesso de cólera, lançou ao rio todos os anéis que tinha nos dedos...

HANNAH

Aquele amor há de ser a sua morte...

## I

## PRELUDIO

– *Una sala nel palazzo reale di Axum. Dal pavimento, lastricato di basalto verde, si levano grandi colonne di porfido, scolpite d'iscrizioni e coronate da capitelli di bronzo, a forma di giglio. (1) Negli intercolunni, opulenti manti di lino d'Egitto, con ricami di seta. Al fondo, a illuminare l'ambiente, un portico aperto, ornato d'arbusti aromatici, disposti in ceste d'oro. Le due schiave, Hannah e Ladiké, avvolte in tuniche a righe rosse e gialle, sono sedute a terra e stanno filando.*

HANNAH

LA regina mi ha dato questa collana d'ambra...

LADIKÉ

E a me questo scarabeo di lapislazzuli...

HANNAH

Va' a capirla! Ora ci maltratta, ora ci copre di gioielli...

LADIKÉ

Ieri, in un accesso d'ira, ha gettato nel fiume tutti gli anelli che aveva alle dita...

HANNAH

Quell'amore sarà la sua morte...

LADIKÉ

E então que doidice de amor! Dizem que Salomão é lindo e sábio como um deus; mas como pode ela amá-lo, se nunca o viu?

HANNAH

Ama-o pelas maravilhosas cousas que dele tem ouvido. No seu entender, nenhum mortal vale um bago de romã ao pé do filho de Betsabea...

LADIKÉ

Todos os outros reis lhe parecem néscios e feios...

HANNAH

Pena foi que Amraphel, aquele lindo rei de Sinear, que se matou por via de Belkiss, não lhe aparecesse mais cedo, antes de ela se enamorar de Salomão... (2)

LADIKÉ

O rei Amraphel era tímido e esbelto... [1] Parecia uma princesa vestida de homem...

HANNAH

Ainda me lembro de quando ele chegou a Adulis (3), onde então estávamos...

LADIKÉ

Vinha anunciado por trinta trombetas de prata... Os aromas dos seus vestidos perfumaram toda a cidade...

HANNAH

Parece que foi ontem... A rainha estava no terraço, à sua espera, e lançou-lhe flores, quando ele passou em baixo...

LADIKÉ

E che follia d'amore! Dicono che Salomone sia bello e saggio come un dio, ma come può amarlo, se non l'ha mai visto?

HANNAH

Lo ama per via delle cose meravigliose che ha sentito dire a suo proposito. A sentirla, non c'è mortale che valga un soldo al cospetto del figlio di Betsabea...

LADIKÉ

Tutti gli altri sovrani le sembrano brutti e insulsi...

HANNAH

Peccato che Amrafel, quel bel re di Scinear, suicidatosi a causa di Belkiss, non le sia apparso prima, quando non era ancora innamorata di Salomone... (2)

LADIKÉ

Il re Amrafel era timido e snello... Sembrava una principessa vestita da uomo...

HANNAH

Mi ricordo ancora di quando arrivò ad Adulis (3), dove allora dimoravamo...

LADIKÉ

Giungeva annunciato da trenta trombe d'argento... Gli aromi delle sue vesti profumarono tutta la città...

HANNAH

Sembra ieri... La regina lo aspettava e al suo passaggio lanciò fiori dall'alto della terrazza...



LADIKÉ

Foi desse terraço que ele se precipitou quando a rainha lhe disse que não...

HANNAH

E foi de lá que a rainha desfolhou rosas brancas sobre o cadáver...

LADIKÉ

Ao anoitecer, o cadáver de Amraphel estava coberto de rosas...

HANNAH

E no dia seguinte apareceu todo coberto de borboletas brancas... Ao princípio, julguei que era o vento que levantava as folhas das rosas... E, de repente, da boca de Amraphel saiu uma grande borboleta branca, que subiu... subiu... subiu... e entrou pela boca de Belkiss... Dizem que a rainha mandou arrancar o coração de Amraphel...

LADIKÉ

É verdade... Pô-lo a macerar numa infusão aromática, e depois, metendo-o num saquinho de púrpura, fez dele uma pela para jogar...

HANNAH

E dizem que, há dias, Belkiss deixou cair a pela no mosaico, e que, lá de dentro, o coração soltou um ai, como se o tivessem magoado...

LADIKÉ

Há já três dias que Belkiss não fala em ir ter com Salomão a Jerusalém...

LADIKÉ

Fu da quella terrazza che egli si gettò quando la regina lo respinse...

HANNAH

E fu di lì che la regina cosparses il cadavere di rose bianche...

LADIKÉ

All'imbrunire, il cadavere di Amrafel era coperto di rose...

HANNAH

E il giorno dopo lo si vide tutto coperto di bianche farfalle... Sulle prime, ebbi l'impressione che fosse il vento a sollevare i petali delle rose... Ed ecco che dalla bocca di Amrafel uscì una grande farfalla bianca, che volò in alto..., in alto..., in alto... e entrò nella bocca di Belkiss... Si dice che la regina abbia fatto strappare il cuore di Amrafel...

LADIKÉ

È vero... Lo ha messo a macerare in un'infusione aromatica, poi l'ha posto in un sacchetto di porpora e ne ha fatto una palla per giocare...

HANNAH

E dicono che Belkiss, giorni fa, abbia lasciato cadere la palla sul mosaico del pavimento, e che, di là dentro, il cuore abbia lasciato sfuggire un lamento, come se gli avessero fatto male...

LADIKÉ

Da tre giorni Belkiss non parla più di andare a Gerusalemme da Salomone...

## HANNAH

Mas não lhe faltará vontade... Se não fala nisso, é porque receia as reprimendas do velho Zophesamin. Zophesamin odeia os prazeres da carne, diz que a luxúria é a origem de todos os males, e, como estima paternalmente a rainha, quer livrá-la de amarguras conservando-a casta.

## LADIKÉ

Zophesamin, querendo torná-la feliz, dar-lhe-á a morte. Belkiss não pode sofrer mais as tiranias da continência... Passa os dias e as noites contrariando a natureza, procurando obter, com mortíferos simulacros, as sonhadas delícias que a sua idade requer e que o destino obstinadamente lhe nega. Em volta dos seus olhos há canteiros de violetas...

## HANNAH

Anda doente... Às vezes parece que se despede para o outro mundo...[2] Nos seus olhos há mãos pálidas dizendo adeus com véus brancos...[3]

## LADIKÉ

Às vezes revolve-se tanto no leito, agita por tal forma o corpo, que dir-se-ia que a sua virgindade quer quebrar-lhe os ossos e rasgar-lhe as carnes para fugir, como uma águia presa numa gaiola estreita... (4)

## A VOZ DE BELKISS

*ao longe:*

La...di...ké!... .. La...di...ké!...

## LADIKÉ

*levantando-se para sair:*

Lá está Belkiss a chamar por mim...

HANNAH

Non che le manchi la voglia... Se non ne parla è perché teme i rimproveri del vecchio Zophesamin. Zophesamin odia i piaceri della carne, dice che la lussuria è l'origine di tutti i mali, e, siccome ama la regina come una figlia, le vuole evitare dispiaceri mantenendola casta.

LADIKÉ

Zophesamin, volendo farla felice, le darà la morte. Belkiss non può più sopportare le costrizioni della continenza... Passa giorni e notti contraddicendo la natura, cercando di ottenere, con mortiferi simulacri, le sognate delizie che la sua età richiede e che il destino ostinatamente le nega. Attorno agli occhi ha un'aiuola di viole...

HANNAH

È malata... A volte ha l'aria di chi si congeda prima di partire per l'altro mondo... Negli occhi ha mani pallide che agitano fazzoletti bianchi in segno d'addio...

LADIKÉ

A volte, nel letto, si rivolta tanto, agita il corpo con tale violenza che si direbbe che la verginità voglia spezzarle le ossa e dilacerare le sue carni per fuggire, come un'aquila costretta in una gabbia angusta... (4)

LA VOCE DI BELKISS

*di lontano:*

La...di...ké!... ... La...di...ké!...

LADIKÉ

*alzandosi per uscire:*

Ecco Belkiss che mi chiama...

## A VOZ DE BELKISS

La...di...ké!... ... La...di...ké!...

## UM PAPAGAIO

*na galeria próxima:*

Ladiké! Ladiké!

\*

LA VOCE DI BELKISS

La...di...ké!... ... La...di...ké!...

UN PAPAGALLO

*nella galleria vicina:*

Ladiké! Ladiké!

\*

## II

## À ESPERA DA LUA...

– *Um alto mirante, no jardim real de Axum. Do teto, assente sobre colunelos de granito rosado, de Siena (1), por entre os quais se vê a paisagem, pendem duas grandes caçoilas de cobre esmaltado, onde fumegam resinas aromáticas... Cingida por uma lunática túnica de lã branca, bordada a fio de prata; de pé; os braços caídos; os dedos cheios de rubis; a cabeça inclinada para trás, como se os cabelos, orvalhados de limalha de ouro, lhe pesassem muito: Belkiss segue, melancolicamente, o voo das íbis... Ao crepúsculo... Pela abertura da escada, que leva ao jardim, aparece Ladiké.*

LADIKÉ

AQUI me tens, rainha...

BELKISS

É quase noite, Ladiké... Corre ao jardim, a levar as minhas ordens: o jardineiro que prepare os repuxos, e as harpistas que partam, imediatamente, para além, para o horto das macieiras... Apenas rompa o luar, quero que os repuxos cantem e que as harpistas gemam... Ouviste?

LADIKÉ

Ouvi, rainha.

BELKISS

Mas repara bem: que as harpistas vão para o horto das

## II

## ASPETTANDO LA LUNA...

– *Un padiglione sopraelevato, nel giardino reale di Axum. Dal soffitto, poggiato su colonnine di granito rosa di Siene (1), attraverso cui si vede il paesaggio, pendono due grandi bruciaprofumi di rame smaltato, in cui fumigano resine aromatiche... Cinta da una selenica tunica di lana bianca, ricamata con fili d'argento, in piedi, con le braccia abbandonate, le dita sovraccariche di rubini, la testa inclinata all'indietro, quasi che i capelli, imperlati di polvere d'oro, le pesassero molto, Belkiss segue, tristemente, il volo degli ibis... È l'ora del crepuscolo... Nel vano della scala, che porta al giardino, appare Ladiké.*

LADIKÉ

ECCOMI, regina....

BELKISS

È quasi notte, Ladiké... Corri al giardino e porta i miei ordini: che il giardiniere prepari gli zampilli delle fontane, che le arpiste si spostino subito più in là, verso l'orto dei meli... Non appena sorgerà il chiaro di luna voglio che gli zampilli cantino e le arpe gemano... Hai capito?

LADIKÉ

Sì, regina.

BELKISS

Ma – attenzione! – che le arpiste vadano all'orto dei



macieiras. Não as quero muito próximas de mim... A distância amacia [1] os sons... Dos sons mais ásperos faz penugens de sons, nuvens de sons... [2] Que vão para longe, ouviste?

LADIKÉ

*saindo:*

Ouvi, rainha.

BELKISS

É quase noite... E ainda uma noite sem o meu senhor... ainda uma noite sem beijos... sem carícias...

*Passos de alguém que sobe... Pela abertura da escada, lívido [3] como um ressuscitado, assoma [4] o vulto ossudo e esguio de Zophesamin. Zophesamin tem mais de oitenta anos: as barbas, de prata, cobrem-lhe o peito. Na cabeça traz uma mitra, donde pendem, tapando-lhe as orelhas e descendo-lhe até aos sovacos, duas tiras de estofado duro e retesado; sob o amiculum de lã branca, veste um calasiris [5\*] de lã azul (2); à cintura, um saquitel cheio de omoplatas de cinocéfalos e de cordeiro, cobertas de inscrições.*

ZOPHESAMIN

Os teus olhos, Belkiss, estão claros como o céu depois duma grande chuva. Porque estiveste a chorar?

BELKISS

Porque estou longe do meu senhor...

ZOPHESAMIN

Amon-Ra-Harmakhis o conserve sempre bem distante!

BELKISS

Não digas isso, amigo... Quero ser de Salomão...

meli. Non le voglio troppo vicine... La distanza ammorbidisce i suoni... Dei suoni più aspri fa suoni di piuma, nuvole di suoni... Che si allontanino, hai capito?

LADIKÉ

*uscendo:*

Sì, regina.

BELKISS

È quasi notte... E ancora una notte senza il mio signore... ancora una notte senza baci... senza carezze...

*Passi di qualcuno che sale... Nel vano della scala, livido come un resuscitato, spunta il volto ossuto e bislungo di Zophesamin. Zophesamin ha più di ottant'anni: la barba, argentea, gli copre il petto. Sul capo ha una mitra, da cui pendono, coprendogli le orecchie e scendendo fino alle ascelle, due fasce di panno teso e rigido, sotto l'amiculum di lana bianca veste una calasiris di lana blu (2), alla cintura una scarsella piena di scapole di cinocefalo e d'agnello, ricoperte di iscrizioni.*

ZOPHESAMIN

I tuoi occhi, Belkiss, sono limpidi come il cielo dopo una grande pioggia. Perché hai pianto?

BELKISS

Perché sono lontana dal mio signore...

ZOPHESAMIN

Amon-Ra-Harmakhis lo tenga sempre ben distante!

BELKISS

Non dirlo, amico... Voglio essere di Salomone...

ZOPHESAMIN

Antes os tigres te comessem! Antes ficasses sem sepultura sobre um monte de esterco!

BELKISS

*começando a chorar:*

Todos me querem mal... Até tu me maltratas...

ZOPHESAMIN

Sossega... tonta... amiguinha... Põe os olhos nestes olhos fundos como cisternas...

BELKISS

*pregando os olhos nos de Zophesamin:*

Estou a vê-los...

ZOPHESAMIN

*chamando-a e puxando-lhe, brandamente, os braços:*

Aproxima-te mais... mais... como se quisesses beijar-me... Assim... assim... Olha bem para o fundo dos meus olhos, das minhas cisternas...

BELKISS

Parecem cheios de água... Ah!... e como são fundos... e como a água é clara!

ZOPHESAMIN

São fundos, são... E dize cá, Belkiss, no fundo, muito no fundo, não vêes nada?

BELKISS

Não... não... não vejo nada... Ah!... vejo... vejo... qualquer coisa [6], mas não sei bem o que seja... Espera... não te mexas, quero ver o que é... Parece uma luzinha... uma luz de ouro... Ah!... que lindo!... Uma luz a arder dentro de água... E não aquece a água... a

ZOPHESAMIN

Sarebbe meglio essere sbranata dalle tigri! O giacere  
insepolta su una montagna di sterco!

BELKISS

*rompendo in lacrime:*

Tutti mi vogliono male... Perfino tu mi maltratti...

ZOPHESAMIN

Calmati... sciocchina... amichetta mia... Guarda in  
questi occhi profondi come cisterne...

BELKISS

*fissando gli occhi in quelli di Zophesamin:*

Sto guardando...

ZOPHESAMIN

*chiamandola e tirandole, delicatamente, le braccia:*

Avvicinati ancora... ancora... come se volessi  
baciarmi... Così... così... Guarda bene in fondo ai miei  
occhi, alle mie cisterne...

BELKISS

Sembrano pieni d'acqua... Ah!... e come sono  
profondi... e come l'acqua è limpida!

ZOPHESAMIN

Sono profondi, già... E dimmi, Belkiss, in fondo,  
molto in fondo, non vedi niente?

BELKISS

No... no... non vedo niente... Ah!... vedo... vedo...  
qualcosa, ma non so bene cos'è... Aspetta... non  
muoverti, voglio vedere cos'è... Sembra una piccola  
luce... una luce d'oro... Ah!... che bello!... Una luce che  
brucia nell'acqua... E non riscalda l'acqua... l'acqua

água parece fresca... Não te mexas... deixa-me ver mais um bocadinho... Ah!...

ZOPHESAMIN

*sentando-se:*

Esta luz, Belkiss, é toda a minha riqueza.

BELKISS

E quem ta deu?

ZOPHESAMIN

Comprei-a.

BELKISS

Quero uma igual, amiguinho, quero uma igual!

ZOPHESAMIN

Não poderás ter uma igual... São muito caras...

BELKISS

Mas... se eu sou tão rica [7]! se até os meus condenados estão presos por correntes de ouro...

ZOPHESAMIN

São muito caras, amiguinha; todas as tuas riquezas seriam poucas para uma compra semelhante...

BELKISS

Quanto deste pela tua?

ZOPHESAMIN

Muito.

BELKISS

Muito ouro, muitas pedras finas?

sembra fresca... Non muoverti... fammi vedere ancora un po'... Ah!...

ZOPHESAMIN

*sedendosi:*

Quella luce, Belkiss, è tutta la mia ricchezza.

BELKISS

E chi te l'ha data?

ZOPHESAMIN

L'ho comprata.

BELKISS

Ne voglio una uguale, amico mio, una uguale!

ZOPHESAMIN

Non potrai averne una uguale... Sono assai care...

BELKISS

Ma... se sono così ricca! se perfino le catene dei miei carcerati sono d'oro...

ZOPHESAMIN

Sono assai care, amichetta mia: tutte le tue ricchezze sono poche per un simile acquisto...

BELKISS

Quanto hai dato per la tua?

ZOPHESAMIN

Molto.

BELKISS

Molto oro, molte pietre pregiate?

ZOPHESAMIN

Não... Toda a minha alegria...

BELKISS

Ah!

ZOPHESAMIN

A luzinha, que viste no fundo dos meus olhos, tem um nome, chama-se Verdade. Ficam próximos de Deus todos os que a possuem, mas essa semidivindade raros a logram, porque a luzinha é deveras biqueira, rejeita todas as comidas vulgares. Quem a quiser clara, como o sol, tem de a sustentar com desgostos e martírios... Já fui novo, como tu, Belkiss, novo e belo [8]; tive no meu peito um jardim de sonhos, sonhos de amor, de glória, de opulência... Mas, ai de mim! ai de nós! mal um sonho se fazia realidade, por mais dourado que fosse, logo se desdourava... A pouco e pouco, o meu lindo jardim foi-se tornando num jardim de palácio amaldiçoado, jardim de um palácio onde se cometeu um grande crime... A inocência fugiu-me da alma e prendeu-se-me nas barbas: aos trinta anos tinha os cabelos de neve... Um dia, fechei os olhos, para ver melhor, e, cá no fundo da minha alma, avistei então a luzinha, que apontava como uma estrela... Estrela, que só servirá para os outros, para afastar os outros dos perigos em que vão cair. Para mim, dura [9] serventia tem, pois me deixa ver às claras o que sempre devera existir às escuras... a minha pobre alma... (3)

BELKISS

*enternecida:*

Meu velhinho!

ZOPHESAMIN

No... Tutta la mia allegria...

BELKISS

Ah!

ZOPHESAMIN

La piccola luce, che hai visto in fondo ai miei occhi, ha un nome: si chiama Verità. Sono vicini a Dio tutti coloro che la possiedono, ma questa semidivinità sono pochi a raggiungerla, perché la piccola luce è davvero schizzinosa, rifiuta tutti gli alimenti volgari. Chi la voglia chiara come il sole, la deve sostenere con dispiaceri e martìri... Anch'io sono stato giovane come te, Belkiss, giovane e bello, ho nutrito in petto un giardino di sogni, sogni d'amore, di gloria, d'opulenza... Ma, ahimè! ahinoi! non appena un sogno s'avverava, per dorato che fosse, perdeva tutto il suo oro... A poco a poco, il mio bel giardino è divenuto il giardino di un palazzo maledetto, il giardino di un palazzo dove si è consumato un grande crimine... Il candore mi è fuggito dall'anima e si è preso alla mia barba: a trent'anni i miei capelli erano bianchi come la neve... Un giorno, ho chiuso gli occhi, per veder meglio, e qui, in fondo alla mia anima, ho scorto dunque la piccola luce, che mi indicava il cammino, come una stella... Stella che servirà solo agli altri, per allontanarli dai pericoli in cui stanno per cadere. Per me, è un amaro conforto, poiché mi fa sempre vedere ben chiaro ciò che avrebbe dovuto sempre restare oscuro... la mia povera anima... (3)

BELKISS

*intenerita:*

Oh, vecchietto mio!



ZOPHESAMIN

*abrindo o saquitel e mostrando as omoplatas:*

Vês estes ossos? Quem seguir o que neles se aconselha, diminuirá as suas dores, que o querer suprimi-las de todo é querer agarrar a lua ou tolher o mar... São os ditames da minha experiência: assim eles entrassem nos teus ouvidos e a tua alma não fosse surda.

BELKISS

Que queres dizer?

ZOPHESAMIN

Quero dizer, que és mais desgraçada que as escravas que andam pelos caminhos, apanhando os excrementos dos camelos...

BELKISS

Zophesamin!

ZOPHESAMIN

Mais te valera ser úlcera de pobre, mais te valera ser piolho ou sapo, mais te valera ser a pedra que os britadores estão britando, que ser o que és, pobrezinha no meio de tantas riquezas!... Tens a alma cheia de víboras...

BELKISS

De víboras?

ZOPHESAMIN

Sim, de víboras, de desejos, que te hão de causar mais dores que vinte cancos abertos nesses peitos...

BELKISS

*lastimosa:*

Até as feias são beijadas e enleadas com amor! e eu, eu

ZOPHESAMIN

*aprendo la scarsella e mostrando le scapole:*

Vedi queste ossa? Chi fa ciò che esse consigliano, diminuirà le sue sofferenze, poiché eliminarle del tutto è come voler afferrare la luna o domare il mare... Questi sono i dettami della mia esperienza: che tu possa ascoltarli e tenerli bene in mente, che possa l'anima tua non essere sorda.

BELKISS

Che vuoi dire?

ZOPHESAMIN

Voglio dire che sei più disgraziata delle schiave che vanno per strada a raccogliere sterco di cammello...

BELKISS

Zophesamin!

ZOPHESAMIN

Sarebbe meglio, per te, essere la piaga di un pezzente, essere rospo o pidocchio, essere la pietra che gli spaccapietre stanno spaccando, piuttosto di essere che quel che sei, misera in mezzo a tante ricchezze!... La tua anima è un nido di vipere...

BELKISS

Di vipere?

ZOPHESAMIN

Sì, di vipere, di desideri, che ti porteranno più sofferenze di venti cancri aperti su quei seni...

BELKISS

*recriminando:*

Anche le donne più repellenti sono bacciate e

que sou linda – como a água do meu banho me tem mostrado, vivo aqui, pobre flor estéril! gelada pelas tuas palavras, petrificada pelos teus conselhos, amordaçando os meus desejos e amamentando o meu tormento, que me morde como um escorpião! Para que nasci eu com uma tão linda boca?

ZOPHESAMIN

Para que a conserves pura, se a quiseres conservar linda...

BELKISS

Piedade! Piedade! Zophesamin! Não me digas isso! Cala-te, por piedade! cala-te! não te quero ouvir!

ZOPHESAMIN

Hás de ouvir-me, enquanto não mandares que me cortem a língua. Ingénua cabecinha, a tua!

BELKISS

Tem dó de mim!... Ah! mas eu não posso estrangular este grande amor, como tu queres! Vê como ando: quase que não como, e as insónias contam-se pelas noites... Nunca vi Salomão, mas amo-o com um amor que me dará a morte, se eu não lhe der vida... Onde encontrarei um príncipe que melhor me mereça? Ah!... e como deve ser bom vê-lo ajoelhado a meus pés, ele que tem o mundo inteiro ajoelhado em torno de si!

ZOPHESAMIN

Que ideia fazes de Salomão! Salomão ama as mulheres, como tu amas as pedras preciosas: gosta de ter muitas. Não se contentou com a linda Vaphres, sua esposa legítima, e mandou fazer um harém onde possui trezentas concubinas... (4) Se fosses ter com ele, talvez te beijasse, talvez... mas, no dia seguinte, toda te vestiras de

abbracciate con amore! e io, io che sono bella, come mi ha mostrato l'acqua del mio bagno, io vivo qui, povero fiore sterile!, ghiacciata dalle tue parole, pietrificata dai tuoi consigli, imbavagliando i miei desideri e nutrendo in seno il mio tormento, che mi morde come uno scorpione! Perché mai sono nata con una bocca tanto bella?

ZOPHESAMIN

Perché resti pura, se vuoi che resti bella...

BELKISS

Pietà, Zophesamin! Pietà! Non me lo dire! Taci, per pietà, taci! non voglio sentirti!

ZOPHESAMIN

Finché non mi farai tagliare la lingua, ti toccherà sentirmi. Che ingenua testolina, la tua!

BELKISS

Abbi pietà di me!... Non posso, ahimè, strangolare questo grande amore come vorresti tu! Guarda come sono ridotta: quasi non mangio e non c'è notte in cui chiuda occhio... Non ho mai visto Salomone, ma l'amo di un amore che mi darà la morte, se non gli do la vita... Dove troverò un principe che più di lui mi meriti? Ah!... e che bello deve essere vederlo inginocchiato di fronte a me, lui che ha tutto il mondo inginocchiato ai suoi piedi!

ZOPHESAMIN

Che idea hai di Salomone! Salomone ama le donne come tu ami le pietre preziose: gli piace averne tante. Non si è accontentato della bella Vaphres, sua sposa legittima, e ha fatto costruire un harem per le sue trecento concubine... (4) Se andassi da lui, ti bacerebbe, forse... ma, il giorno dopo, ti ricopriresti d'umiliazione, ché, se

humilhação, porque, se lhe perguntassem o teu nome, não saberia dizê-lo, tão pouco caso teria feito de ti...

BELKISS

Embora, quero ser dele! Amo-o com um amor de fogo!

ZOPHESAMIN

É esse o teu mal. O amor é como a carne que comemos: apodrece com o calor e conserva-se por longo tempo no gelo. O amor deve ser frio, para ser duradouro.

BELKISS

Mas que queres tu que eu faça? Como posso eu ser senhora de quem sou escrava? Ah! tu não compreendes o meu martírio! No meio dos meus frenesis noturnos, ergo-me, quase nua, os olhos em labaredas, os seios arquejantes, como cisnes moribundos, e subo àquele alto terraço, onde os noctívagos de Axum me veem errar, de cabelos soltos e braços em súplica, como um fantasma... Ainda ontem, Zophesamin, num acesso de amargura, ter-me-ia precipitado lá do alto [10], se um sentimento de altivo pudor não me fizesse passar por diante dos olhos a imagem deste corpo inviolado, estendido em baixo sobre as lajes, reduzido a uma massa informe, ensanguentada e repugnante, e profanado pelos olhares dos meus vassalos... Mal me deito, tentando afogar no sono esta obsessão devoradora, sinto-me rodeada de visões, que me prostram em quebrados delíquios, perco a vista, e julgo que a minha cabeça vai a rolar por um abismo cheio de ravinas e de quedas de água, e que vou pelo ar, caída de uma torre altíssima... Ora me sinto sobre uma fornalha, ora começo a tremer com frio... [11] Como se estivesse embriagada, o meu leito move-se numa rotação desapiedada, que me dá esvaimentos dolorosos e calafrios de agonizante, e me aperta, estranguladoramente, o

gli chiedessero il tuo nome, non se lo ricorderebbe nemmeno, tanto caso avrebbe fatto di te...

## BELKISS

Sia pure, voglio comunque essere sua! L'amo d'un amore rovente!

## ZOPHESAMIN

È questo il tuo male. L'amore è come la carne che mangiamo: imputridisce col calore e si conserva a lungo nel ghiaccio. L'amore deve essere freddo, per essere duraturo.

## BELKISS

Ma cosa vuoi che faccia? Come posso essere padrona di chi sono schiava? Ah! Tu non comprendi il mio martirio! Nella frenesia delle mie smanie notturne, mi alzo, quasi nuda, gli occhi in fiamme, i seni palpitanti come cigni morenti, e salgo sull'alta terrazza, dove i nottambuli di Axum mi vedono vagare, i capelli sciolti e le braccia supplicanti, come un fantasma... Ieri stesso, Zophesamin, in un impeto d'amarezza, mi sarei precipitata di lassù, se un altero senso di pudore non mi avesse fatto passare davanti agli occhi l'immagine del mio corpo inviolato, steso sul lastricato là sotto, ridotto a una massa informe, sanguinosa e ripugnante, profanato dagli sguardi dei miei sudditi... Non appena mi sdraio, cercando di affogare nel sonno questa ossessione vorace, mi sento attornata di visioni vertiginose, che mi precipitano in spossanti capogiri, mi si annebbia la vista e ho l'impressione che la mia testa rotoli giù per un abisso di precipizi e cataratte, mi sembra di sfrecciare nell'aria, cadendo da una torre altissima... Ora soffoco al calore di una fornace, ora rabbrivisco di freddo... Come in preda all'ubriachezza, sento il letto ruotare in un vortice implacabile, che mi getta in penosi deliqui e in brividi d'agonia e poi

pescoço... Ah! eu não posso mais! Quero beijos! Quero os beijos de Salomão! (5)

ZOPHESAMIN

Sossega, Belkiss, não te digo que enjeites esse amor, mas acho que deves purificá-lo... Guarda-o bem guardado, como uma jóia de grande valor no fundo de uma arca; torna-o discreto, espiritual e vago, como essas luas que nascem pouco depois do meio-dia, nos dias de sol.

BELKISS

Quero os beijos de Salomão!

ZOPHESAMIN

Ouve, Belkiss... Julgas que os beijos de Salomão são mais doces que o mel, não é verdade?

BELKISS

É verdade.

ZOPHESAMIN

E sentes um vivo prazer quando antevês a possibilidade de os receber, não é certo?

BELKISS

É certo, Zophesamin, um prazer doido...

ZOPHESAMIN

Pois bem, continua a sonhar essa delícia, mas não a queiras colher. A realidade é mais amarga que o heléboro. É doce o desejar... mas realizar um desejo é matar esse desejo... A posse deprecia os objetos amados. Só são felizes aqueles que constantemente criam desejos irrealizáveis, cegamente persuadidos de que hão de realizá-los... Põe os olhos em ti: mal vês uma jóia,

mi stringe al collo per strangolarmi... Ah! Non ne posso più! Voglio baci! Voglio i baci di Salomone! (5)

ZOPHESAMIN

Calmati, Belkiss, non ti dico di mettere da parte questo amore, ma penso che tu debba purificarlo... Custodiscilo con cura, come un gioiello di grande valore in fondo a uno scrigno; rendilo discreto, spirituale e vago, come quelle lune che nascono poco dopo l'ora meridiana, nei giorni di sole.

BELKISS

Voglio i baci di Salomone!

ZOPHESAMIN

Senti, Belkiss... Pensi che i baci di Salomone siano più dolci del miele, non è vero?

BELKISS

Sì.

ZOPHESAMIN

E provi un vivo piacere quando presagisci la possibilità di riceverli, giusto?

BELKISS

Sì, Zophesamin, un folle piacere...

ZOPHESAMIN

Bene, continua allora a sognare tale delizia, ma rinuncia a farla tua. La realtà è più amara dell'elleboro. Dolce è desiderare... ma realizzare un desiderio vuol dire assassinarlo... Il possesso fa perdere valore agli oggetti amati. Felici sono solo quelli che nutrono senza posa desideri irrealizzabili, ciecamente convinti che un giorno li realizzeranno... Guardati: non appena vedi un gioiello,



enamoras-te dela e não descansas enquanto não a possuís; mas, assim que a adquires, morre todo o encanto, enfastias-te dela. Quantos anéis, quantos colares, quantos braceletes não terás tu, que, depois de ardentemente ambicionados, não te enfeitaram mais que uma vez? Não é assim, Belkiss?

BELKISS

É assim, é...

ZOPHESAMIN

Dantes, quando ouvias falar no palácio e nos jardins reais de Adulis, supunhas que nada existia no mundo que lhes fosse comparável. Cheia de curiosidade, partiste para lá, como quem parte para um distante mundo encantado. No primeiro dia, andaste deslumbrada, como num sonho; mas no dia seguinte... lembras-te?

BELKISS

Bem me lembro... Enfastiei-me e voltei para Axum...

ZOPHESAMIN

Assim te enfastiarias dos beijos de Salomão, se ele tos desse. Sonha... sonha... e não despertes... Não há acordar tão amargo como o que apaga um sonho doce; e, para quem sonha, o barulho dos beijos é mais estrepitoso que o das catapultas. Um beijo é uma bâtega de água, despertando um pastor, que estivesse a sonhar ao relento, a sonhar que dormia com uma princesa... [12\*]

BELKISS

Terás razão, terás, Zophesamin, mas mais forte que a tua razão é o meu amor...

te ne innamorì e non hai pace finché non lo possiedi, ma una volta che è tuo, svanisce tutto l'incanto, e subito ti viene a noia. Quanti saranno gli anelli, quante le collane e i bracciali che, dopo averli ardentemente bramati, non hanno ornato il tuo corpo più di una volta? Non è così, Belkiss?

BELKISS

Sì, è proprio così...

ZOPHESAMIN

Una volta, quando sentivi parlare del palazzo e dei giardini reali di Adulis, supponevi che al mondo non ci fosse meraviglia che potesse reggere il confronto. Quando, piena di curiosità, sei partita, era come se ti dirigessi verso un remoto mondo incantato. Il primo giorno sei rimasta ammaliata, come in un sogno, ma all'indomani... ricordi?

BELKISS

Me ne ricordo bene... Mi sono stufata e ho fatto ritorno ad Axum...

ZOPHESAMIN

Allo stesso modo ti stuferesti dei baci di Salomone, se te li desse. Sogna... sogna... e non svegliarti... Non c'è risveglio più amaro di quello che fa dileguare un dolce sogno, e, per chi sogna, il suono dei baci è più fragoroso di quello delle catapulte. Un bacio è come l'acquazzone che sveglia un pastore, mentre dorme all'addiaccio e sogna di avere accanto una principessa...

BELKISS

La ragione è dalla tua parte, Zophesamin, non ne dubito, ma più forte della tua ragione è il mio amore...

ZOPHESAMIN

Um amor forte! que ingenuidade a tua! Acharia menos estranho ver sete luas no céu e ouvir rochedos a cantar...

BELKISS

Exageras, Zophesamin; não vês como Eglá e Horsiatf bebem os ares um pelo outro, e há tanto tempo?

*Vozes e passos, em baixo, no jardim.*

ZOPHESAMIN

Que vozes são aquelas?

BELKISS

*debruçando-se, a escutar, sobre a balaustrada do mirante*

São as vozes de Eglá e Horsiatf... Ouves?... Anda cá, Zophesamin, mas muito devagarinho, para que eles não deem connosco... Vem ouvir o que eles dizem, e depois me dirás se tens razão.

*De fora, chegam pombas, cujo bater de asas é como um sacudir de sedas brancas. Debruçados, Belkiss e Zophesamin escutam em silêncio.*

A VOZ DE EGLA

Vou partir, Horsiatf, partirei amanhã...

A VOZ DE HORSIATF

Mas porque não ficas?

A VOZ DE EGLA

Só tu me prendias aqui com o teu amor... Esse amor morreu... Para que hei de eu ficar?

ZOPHESAMIN

Un amore forte! come sei ingenua! Mi stupirebbe meno vedere sette lune in cielo e sentire le rocce cantare...

BELKISS

Esageri, Zophesamin. Non vedi con che trasporto si amano Eglá e Horsiatf, da così tanto tempo?...

*Voci e passi, sotto, nel giardino.*

ZOPHESAMIN

Di chi sono queste voci?

BELKISS

*sporgendosi dalla balaustra del padiglione, per ascoltare:*

Sono le voci di Eglá e Horsiatf... Senti? Vieni qui, Zophesamin, ma fai pian pianino, che non s'accorgano di noi... Senti cosa dicono e poi mi dirai se pensi ancora di aver ragione.

*Da fuori arrivano colombe, il cui battito d'ali è come un fruscio di sete bianche. Sporgendosi, Belkiss e Zophesamin ascoltano in silenzio.*

LA VOCE DI EGLA

Parto, Horsiatf, partirò domani...

LA VOCE DI HORSIATF

Ma perché non resti?

LA VOCE DI EGLA

Solo tu, con il tuo amore, mi trattenevi... Ora quell'amore è morto... Perché dovrei restare?

## A VOZ DE HORSIATF

Tens razão, tens... Se ficasses, teríamos de fingir, e os bons nunca fingem. Os nossos corações são dois namorados paralíticos, sentados um defronte do outro: querem beijar-se e não podem... É necessário afastá-los para lhes minorar o sofrer... Bem lhes basta a paralisia...

## A VOZ DE EGLA

O amor que julgávamos eterno, é hoje um amor de doentes, um amor de outono, um amor moribundo... E o pior é que ambos reconhecemos isto... Sofremos como se estivéssemos assistindo à agonia de uma filha.

## A VOZ DE HORSIATF

Parece que estão a cair folhas secas no meu coração...

## A VOZ DE EGLA

E os nosso beijos são sombras de beijos, fantasmas de beijos... Onde estarei eu amanhã, a estas horas? Muito longe...

## A VOZ DE HORSIATF

Tudo acabado!... Tens razão, tens, deves partir... O nosso amor já não merece sacrifícios: é como aqueles velhinhos quase idiotas, com quem ninguém se importa.

## A VOZ DE EGLA

Como os nossos beijos perderam o sabor que tinham! Os nossos beijos de agora são sombras de beijos...

## A VOZ DE HORSIATF

É verdade... Beijo-te as mãos... e é como se beijasse as minhas mãos...

## A VOZ DE EGLA

E como somos leais! Não fingimos, sentimos a agonia

LA VOCE DI HORSIATF

Hai ragione, sì... Se restassi dovremmo fingere, e i buoni non fingono mai. I nostri cuori sono due innamorati paralitici, seduti uno di fronte all'altro: vogliono baciarsi e non possono... Occorre allontanarli per alleviare la loro pena... La paralisi è più che sufficiente...

LA VOCE DI EGLA

L'amore, che credevamo eterno, è oggi un amore tra malati, un amore autunnale, un amore moribondo... E il peggio è che entrambi ce ne rendiamo conto... Soffriamo come se stessimo assistendo all'agonia di una figlia.

LA VOCE DI HORSIATF

Ho l'impressione che nel mio cuore stiano cadendo foglie secche...

LA VOCE DI EGLA

E i nostri baci sono ombra di baci, fantasmi di baci... Dove sarò domani a quest'ora? Così lontano...

LA VOCE DI HORSIATF

Tutto finito!... Hai ragione, sì, devi partire... Il nostro amore non merita più sacrifici, è come quei vecchietti mezzi idioti, cui nessuno fa caso.

LA VOCE DI EGLA

Come i nostri baci hanno perso il sapore che avevano! I nostri baci d'oggi sono ombra di baci...

LA VOCE DI HORSIATF

È vero... Ti bacio le mani... ed è come se baciassi le mie...

LA VOCE DI EGLA

E che lealtà, la nostra! Non fingiamo, sentiamo che il nostro amore agonizza, e invece di fuggire, abbiamo il

do nosso amor, e, em vez de lhe fugirmos, temos a coragem de assistir a ela, como se estivéssemos à cabeceira de uma irmã moribunda, de uma irmã muito amada...

A VOZ DE HORSIATF

Está fria, a noite...

A VOZ DE EGLA

Até ao sol teríamos frio... Adeus, Horsiadf...

A VOZ DE HORSIATF

Adeus, Egla...

*Os passos de Egla e de Horsiadf [13\*] apagam-se a pouco e pouco, na sombra... Belkiss e Zophesamin voltam para o interior do mirante. (6)*

ZOPHESAMIN

Ouviste, Belkiss?

BELKISS

Parece-me que estive sonhando...

*O horizonte começa a pratear-se... As cinzas do crepúsculo afligem e suspendem a respiração da paisagem... Num bosque de tamarindeiros [14], acende-se um palácio de prata, para a boda, talvez, de dois príncipes encantados. O palácio está todo iluminado, mas, súbito! começa a arder, e as labaredas iluminam o céu... E o palácio arde e vai a subir: é a lua, que aparece finalmente... [15] As harpas distantes respondem aos repuxos... os repuxos, numa voz sem esperança, como que chamam por uma princesa perdida... e as harpas andam a procurá-la e gemem porque a não encontram... Os pavões fazem grande alarido em torno dos lagos, que parecem cobertos por grandes teias de aranha, orvalhadas...*

coraggio di restare ad assistere, come se stessimo al capezzale di una sorella in punto di morte, una sorella molto amata...

LA VOCE DI HORSIATF

È fredda, la notte...

LA VOCE DI EGLA

Avremmo freddo anche al sole... Addio, Horsiatf...

LA VOCE DI HORSIATF

Addio, Eglá...

*I passi di Eglá e di Horsiatf si spengono poco a poco, nell'oscurità... Belkiss e Zophesamin lasciano la balaustra e tornano verso il centro del padiglione. (6)*

ZOPHESAMIN

Hai sentito, Belkiss?

BELKISS

Mi pare di aver sognato...

*L'orizzonte si tinge d'argento... La cenere del crepuscolo intristisce il paesaggio e lo lascia col fiato sospeso... In un bosco di tamarindi s'illumina un palazzo d'argento, per il matrimonio, forse, di due principi incantati. Il palazzo è tutto acceso, ma – di colpo! – inizia a bruciare, e le fiamme rischiarano il cielo... Il palazzo arde e sale sempre più in alto, ed ecco: è la luna che appare... Le arpe distanti rispondono agli zampilli... gli zampilli, con voce senza speranza, è come se chiamassero una principessa smarrita... e le arpe vanno a cercarla e gemono perché non la trovano... I pavoni strepitano intorno ai laghi, che si direbbero coperti da grandi ragnatele, imperlate di rugiada...*



## III

## AMON-RA-HARMAKHIS

*– A praça dos Obeliscos, em Axum. (1) Ao fundo, o palácio real, todo de alabastro azul, com as suas majestosas escadarias flanqueadas de esfinges, e os seus terraços e cúpulas perdendo-se nas nuvens. No meio da praça, um brilhante grupo de Nobres e Ricos, mitrados e vestidos de púrpura.*

UM ESTRANGEIRO

QUE faz aqui toda esta gente?

UM ESCRAVO

Está à espera do sacerdote de Amon.

O ESTRANGEIRO

Para quê?

O ESCRAVO

Para pedir a Amon que prepare o regresso da frota perdida...

O ESTRANGEIRO

Qual frota?

O ESCRAVO

A frota que o velho rei, pai de Belkiss, mandou à cata de riquezas, de preciosidades... Já lá vão quatro anos! Seguindo o exemplo dos príncipes da Arábia e da Síria, o

III

AMON-RA-HARMAKHIS

*La piazza degli Obelischi, ad Axum. (1) In fondo, il palazzo reale, tutto di alabastro azzurro, con le sue maestose scalee fiancheggiate di sfingi, con terrazze e cupole che si perdono tra le nuvole. In mezzo alla piazza, uno splendente gruppo di Nobili e di Ricchi, mitrati e vestiti di porpora.*

UNO STRANIERO

CHE ci fa qui tutta questa gente?

UNO SCHIAVO

Attende il sacerdote di Amon.

LO STRANIERO

A che scopo?

LO SCHIAVO

Per chiedere ad Amon che prepari il ritorno della flotta perduta...

LO STRANIERO

Che flotta?

LO SCHIAVO

La flotta che il vecchio re, padre di Belkiss, mandò in cerca di ricchezze e oggetti preziosi... Son quattro anni, ormai! Seguendo l'esempio dei principi d'Arabia e di

rei mandou fazer um grande estaleiro no cais de Sabá, donde a frota partiu num lindo e claro dia, dia epagómeno, por sinal... Nastosenen era o comandante.  
(2)

O ESTRANGEIRO

E nunca mais tiveram notícias da frota?

O ESCRAVO

Nunca mais... O rei morreu de desgosto...

O ESTRANGEIRO

Noto, porém, que aquele grupo é exclusivamente formado pelos mimosos, pelos favorecidos do destino: todos estão vestidos de púrpura e carregados de joias... Pelo que vejo, o povo – os operários e os pobres – ou não se importa com o regresso da frota ou não acredita no poder salvador de Amon...

O ESCRAVO

Todos desejam o regresso da frota. Se aqui não vês os humildes, é porque Amon é o deus dos felizes, dos nobres e dos opulentos; porém, se fores aos bairros pobres, ouvirás, a cada passo, veementes súplicas dirigidas aos deuses populares, ao escaravelho de Phtah, à íbis e ao cinocéfalo de Thot, ao falcão de Hor, ao chacal de Anubis e ao crocodilo de Sowku. Ontem, à noite, os fenícios, que vivem além, ao pé daquele bosque de acácias, queimaram vinte crianças diante da estátua do Baalim; as mães assistiram ao suplício dos filhos e gemiam, como doidas, ao som das flautas litúrgicas... (3)

O ESTRANGEIRO

*sinalando Zophesamin, que se dirige para o grupo:*  
Quem é este velho?

Siria, il re fece edificare un grande cantiere navale sul molo di Saba, da cui la flotta salpò in un bel giorno di sole, un giorno epagomeno, per di più... Nastosenen era il comandante. (2)

LO STRANIERO

E non s'ebbero mai più notizie della flotta?

LO SCHIAVO

Mai più... Il re è morto dal dispiacere...

LO STRANIERO

Noto, tuttavia, che il gruppo è composto solo da privilegiati, da gente cui la sorte arride: sono tutti vestiti di porpora e carichi di gioielli... A quanto vedo il popolo – i poveri e i manovali – o non si preoccupa del ritorno della flotta o non crede nel potere salvifico di Amon...

LO SCHIAVO

Tutti desiderano il ritorno della flotta. Se non vedi qui gli umili, è perché Amon è il dio dei felici, dei nobili e dei benestanti; ma se vai nei quartieri poveri, sentirai, a ogni passo, veementi suppliche rivolte alle divinità popolari, allo scarabeo di Phtah, all'ibis e al cinocefalo di Thot, al falco di Hor, allo sciacallo di Anubi e al cocodrillo di Sowku. Ieri notte, i fenici, che abitano più in là, presso quel bosco d'acacie, hanno bruciato venti bambini davanti alla statua di Baalim: le madri assistevano al supplizio dei figli e gemevano, come folli, al suono dei flauti liturgici... (3)

LO STRANIERO

*indicando Zophesamin, che si dirige verso il gruppo:*  
Chi è quel vecchio?

## O ESCRAVO

É Zophesamin, o contemplador dos céus... (4) Era o grande amigo do rei, e agora é o mentor de Belkiss. Belkiss não dá um suspiro sem lhe pedir licença.

*Vestido de linho, o sacerdote de Amon desce as escadas do palácio real e caminha para o grupo, que o rodeia num respeitoso silêncio.*

## O SACERDOTE (5)

*levantando os braços para o céu, em súplica:*

Amon-Ra-Harmakhis, Deus triplo e uno, imenso, eterno, independente, forte e poderoso: clemência!

Amon-Ra-Harmakhis, que o Uræus aniquile todos os inimigos, e que a serpente Minhi se conserve pacífica! Clemência!

Amon-Ra-Harmakhis, Senhor dos dois horizontes, Criador de ti mesmo: clemência!

Amon-Ra-Harmakhis, grande Leão, Vivificador dos Seres Inteligentes, Touro noturno, Timoneiro da barca Soktit: clemência!

Amon-Ra-Harmakhis, Rei do céu, Soberano da terra, Totumen, Gavião santo, Fénix de asas prismáticas: clemência!

Ra é forte!

## O GRUPO, EM CORO

Enfraquecido seja o ímpio!

## O SACERDOTE

Ra é vivo!

## O CORO

Morto seja o ímpio!

LO SCHIAVO

È Zophesamin, il contemplatore dei cieli...(4) Era l'amico più fidato del re e adesso è il mentore di Belkiss. Belkiss non osa nemmeno fiatare se prima non gli ha chiesto il permesso.

*Vestito di lino il sacerdote di Amon scende le scale del palazzo reale e cammina verso l'assembramento di persone, che lo circonda in rispettoso silenzio.*

SACERDOTE (5)

*levando le braccia al cielo, in gesto di supplica:*

Amon-Ra-Harmakhis, Dio uno e trino, immenso, eterno, indipendente, forte e potente: clemenza!

Amon-Ra-Harmakhis, che l'Uraeus annienti tutti i nemici, e la serpe Minhi resti mansueta! Clemenza!

Amon-Ra-Harmakhis, Signore dei due orizzonti, Creatore di te stesso: clemenza!

Amon-Ra-Harmakhis, grande Leone, Animatore degli Esseri Intelligenti, Toro notturno, Timoniere della barca Soktit: clemenza!

Amon-Ra-Harmakhis, Re del cielo, Sovrano della terra, Totumen, santo Sparviere, Fenice dalle ali iridescenti: clemenza!

Ra è forte!

IL GRUPPO, IN CORO

Sia prostrato l'empio!

IL SACERDOTE

Ra è vivo!

IL CORO

Sia morte all'empio!

O SACERDOTE

Ra é grande!

O CORO

Pequeno é o ímpio!

O SACERDOTE

Ra está satisfeito!

O CORO

Esfomeado esteja o ímpio!

O SACERDOTE

Ra é luminoso!

O CORO

Anuviado esteja o ímpio!

O SACERDOTE

Ra é poderoso!

O CORO

Débil seja o ímpio!

O SACERDOTE

Ra existe!

O CORO

Apôp seja aniquilado!

O SACERDOTE

Amon-Ra-Harmakhis, conserva a vida a Nastosenen e aos seus marinheiros! Dá-lhes pão para os seus ventres [1\*], água para as suas gargantas, perfumes para os seus cabelos! Por tua mãe, ó Ra! navega com eles! Exultem todos os que estão na tua barca! Confundidos sejam os ímpios!

IL SACERDOTE

Ra è grande!

IL CORO

Piccolo è l'empio!

IL SACERDOTE

Ra è soddisfatto!

IL CORO

Sia affamato l'empio!

IL SACERDOTE

Ra è luminoso!

IL CORO

Sia ottenebrato l'empio!

IL SACERDOTE

Ra è potente!

IL CORO

Sia debole l'empio!

IL SACERDOTE

Ra esiste!

IL CORO

Apop sia annientato!

IL SACERDOTE

Amon-Ra-Harmakhis, conserva la vita di Nastosenen e dei suoi marinai! Da' loro pane per sfamare il ventre, acqua per la gola, aromi per i capelli! In nome di tua madre, oh Ra! naviga con loro! Esultino tutti quelli che sono sulla tua barca! Siano confusi gli empi!



## O CORO

Apôp seja aniquilado!

*O sacerdote volta para o palácio. Os Nobres e Ricos partem em diferentes direções, por entre os obeliscos.*

\*

IL CORO

Apop sia annientato!

*Il sacerdote ritorna al palazzo. I Nobili e i Ricchi se ne vanno in diverse direzioni, tra gli obelischi.*

\*

## IV

## HADAD

*– Uma sala no palácio de Axum. Reclinada num pequeno leito de ouro, cravejado de carbúnculos, Belkiss olha, cheia de espanto, para Hadad, que a fita deslumbradamente [1]. Da túnica de Belkiss, levemente agitada pelo ritmo dos seus seios timoratos, exala-se um quebrado perfume de óleo de nardo. Sobre o mosaico do chão, andam pombas de asas almiscaradas.*

BELKISS

QUEM és tu?

HADAD

Sou Hadad, filho do rei de Edom, morto por David no Vale do Sal.

BELKISS

Onde fica Edom?

HADAD

Nas faldas do monte Séir, ao sul dos moabitas e ao norte do Mar Vermelho.

BELKISS

E ainda não recobraste a realeza perdida por teu Pai?

IV

HADAD

*– Una sala nel palazzo reale di Axum. Adagiata su un piccolo letto d'oro, tempestato di carbuncoli, Belkiss guarda sorpresa verso Hadad, che la fissa affascinato. Dalla tunica di Belkiss, leggermente agitata dal palpitare dei seni trepidanti, esala una fragranza languida d'olio di nardo. Sul mosaico del pavimento, zampettano colombe con ali profumate di zibetto.*

BELKISS

CHI sei?

HADAD

Sono Hadad, figlio del re di Edom, ucciso dal re Davide nella Valle del Sale.

BELKISS

Dove si trova Edom?

HADAD

Alle falde del monte Séir, a sud dei moabiti e a nord del Mar Rosso.

BELKISS

E non hai ancora recuperato il trono perduto da tuo Padre?

HADAD

Ainda não... Destroçados os exércitos edomitas, refugiei-me na corte do Psiukhanu II, onde tenho vivido vida pacífica, caçando hipopótamos e antílopes de cornos em lira, e passeando nos jardins de Tanis com as filhas do Faraó... Vaphres, a mais velha, casou, há pouco, com o rei de Israel... Se alguma cousa me tortura, é a lembrança de que, em breve, para vingar a morte de meu Pai e para reaver a minha coroa, serei forçado a tornar viúva essa linda e querida amiga, tão digna de melhor sorte... (1)

BELKISS

És então inimigo de Salomão?

HADAD

O mais terrível dos seus inimigos... Admiras-te? Pois não é justo que eu tenha um ódio de morte ao filho de quem me fez sofrer todas as amarguras da orfandade e do exílio, àquele que hoje usufrui, regaladamente, o vinho dos meus vinhedos, o mel das minhas colmeias e o luxo dos meus palácios?

BELKISS

Vais então guerreá-lo?

HADAD

E vencê-lo.

BELKISS

Mas se vais guerrear Salomão, cujo reino fica para o norte, que vens fazer aqui, ao sul?

HADAD

Venho buscar aquela que me há de fazer a vida tão doce como se ela me aparecesse através de uma safira pálida... [2]

HADAD

Ancora no... Quando le milizie idumee sono state sgominate, mi sono rifugiato alla corte di Psiukhanu II, dove ho condotto un'esistenza pacifica, cacciando ippopotami e antilopi dalle corna a lira e passeggiando nei giardini di Tanis con le figlie del Faraone... Vaphres, la più grande, si è sposata da poco con il re di Israele... Se qualcosa mi tormenta è il pensiero che, tra non molto, per vendicare la morte di mio padre e recuperare la mia corona, sarò costretto a rendere vedova questa bella e cara amica, che meriterebbe una sorte assai migliore... (1)

BELKISS

Quindi sei nemico di Salomone?

HADAD

Il più irriducibile dei suoi nemici... Ti sorprendi? Non è forse giusto che io odi a morte il figlio di chi mi ha reso orfano e mi ha fatto patire tutte le pene dell'esilio, che io odi colui che oggi gode con ogni conforto il vino delle mie vigne, il miele dei miei alveari e il lusso dei miei palazzi?

BELKISS

Stai dunque per affrontarlo?

HADAD

E sconfiggerlo.

BELKISS

Ma se vuoi muovere guerra a Salomone, il cui regno è a nord, che sei venuto a fare qui, a sud?

HADAD

Vengo a cercare quella che renderà la mia vita così dolce come se la guardassi attraverso uno zaffiro pallido.

BELKISS

Quem é então a futura rainha dos edomitas?

HADAD

Aquela que hoje é rainha de Sabá, de Axum e do Himiar.

BELKISS

*surpreendida:*

Eu?

HADAD

Sim! tu, Belkiss... Pois não te mereço? Sou moço e forte! Vê, repara bem para mim: os meus beijos despertariam [3\*] estátuas e amansariam leões...

BELKISS

*baixando os olhos com simplicidade e pousando  
as mãos translúcidas no seio:*

Esta vinha tem um senhor, apenas... Só ele colherá e comerá estas uvas... (2)

HADAD

E quem é esse senhor?

BELKISS

Salomão, rei dos israelitas...

HADAD

Salomão?... Que a tua boca se encha de pústulas malignas sempre que pronunciar esse nome maldito!

BELKISS

Sempre que pronuncio o nome de Salomão, parece-me que se derrete uma pastilha aromática na minha língua, e que estou a comer folhas de rosas...

BELKISS

Chi sarà dunque la futura regina degli idumei?

HADAD

Colei che oggi è regina di Saba, di Axum e dell'Himyar.

BELKISS

*sorpresa:*

Io?

HADAD

Sì! tu, Belkiss... Forse non ti merito? Sono giovane e forte! Su, guardami bene: i miei baci ridesterebbero statue e ammansirebbero leonesse...

BELKISS

*abbassando gli occhi con naturalezza e posando  
le mani traslucide sul petto*

Questa vigna ha solo un padrone... Lui soltanto coglierà e mangerà i suoi frutti... (2)

HADAD

E chi è il padrone?

BELKISS

Salomone, re degli israeliti...

HADAD

Salomone?... Che la tua bocca si riempia di pustole maligne ogniqualvolta pronunci quel nome maledetto!

BELKISS

Ogniqualvolta pronuncio il nome di Salomone, ho l'impressione che una pastiglia aromatica si sciolga sulla mia lingua e mi par di mangiare petali di rosa...



HADAD

Tu, tão linda e tão pura, escrava de Salomão! Cora da tua miséria, Belkiss! Antes as chamas te lambam que te apertem os seus braços!

BELKISS

És seu inimigo, não admira que assim fales... Salomão é forte, justo e carinhoso...

HADAD

*desdenhoso:*

Tão forte, que, para subjugar Guezer, teve de pedir auxílio aos egípcios; tão justo, que usurpou os direitos do seu irmão Adonijah, e tão carinhoso, que deixa morrer de tédio, esquecida e solitária, a rainha Vaphres...

BELKISS

*sem velar o seu azedume:*

Mas onde encontrarás um sábio como ele? Dizem que excede Ethan Ezrahita, Heman, Calcol e Horda... (3)

HADAD

Como pode ser respeitada a sua sabedoria, se ele quer uma lei para si e outra para os mais? Como há de a gente respeitar a sabedoria de um homem que possui um harém com trezentas concubinas depois de ter escrito: *não te deixes ir atrás dos artifícios da mulher, porque os lábios da prostituta são como o favo que destila o mel, e a sua garganta é mais lustrosa que [4] o azeite, mas o seu fim é amargoso como o absinto e talhante como a espada de dois gumes...* (4)

BELKISS

Embora! Quero ser de Salomão! Ninguém me ensinou a amá-lo, ninguém me ensinará a esquecê-lo...

HADAD

Tu, così bella e pura, schiava di Salomone! Arrossisci di simile umiliazione, Belkiss! Piuttosto in pasto alle fiamme che tra le sue braccia!

BELKISS

Sei suo nemico, non sorprende che parli così... Salomone è forte, giusto, amorevole...

HADAD

*sdegnoso:*

Così forte che per soggiogare Ghezer, ha dovuto chiedere aiuto agli egizi, così giusto che ha usurpato i diritti del fratello Adonia e così amorevole che lascia morire di tedio, dimenticata e sola, la regina Vaphres...

BELKISS

*senza nascondere la propria stizza:*

Ma dove troverai uno saggio come lui? Dicono che sovrasti Etan Ezraita, Eman, Calcol e Darda... (3)

HADAD

Come si può avere rispetto per la sua saggezza, se vuole una legge per sé e una per gli altri? Come si può rispettare la saggezza di un uomo che possiede un harem di trecento concubine dopo aver scritto: *non farti invischiare dagli inganni muliebri, perché le labbra della prostituta sono come favi che stillano miele e la sua gola è più rilucente dell'olio, ma la fine cui conduce è amara come l'assenzio e tagliente come una spada a doppio taglio...* (4)

BELKISS

Non m'importa! Voglio essere di Salomone! Nessuno mi ha insegnato ad amarlo, nessuno m'insegnerà a dimenticarlo...

HADAD

Belkiss!... Encher-te-ei de joias, se quiseres ser minha...

BELKISS

Guarda as tuas joias...

HADAD

Ungir-te-ei com perfumes...

BELKISS

Dispensos os teus perfumes...

HADAD

Não darás um passo que não pises flores... [5]

BELKISS

Não desflores os teus jardins... [6]

HADAD

Terás um palácio de ouro...

BELKISS

São de ouro as cadeias dos meus prisioneiros e as grades dos meus cárceres...

HADAD

Enjeitas o meu coração, não é assim, Belkiss?

BELKISS

Assim é, Hadad...

HADAD

*caminhando para a porta:*

Enjeitas o meu, e queres o de Salomão... Tê-lo-ás!...

HADAD

Belkiss!... Ti ricoprirò di gioielli, se vorrai essere mia...

BELKISS

Conserva pure i tuoi gioielli...

HADAD

Ti ungerò di profumi...

BELKISS

Faccio a meno dei tuoi profumi...

HADAD

Camminerai su tappeti di fiori...

BELKISS

Non spogliare i tuoi giardini...

HADAD

Avrai un palazzo d'oro...

BELKISS

Sono d'oro le catene dei miei prigionieri e le sbarre delle mie carceri...

HADAD

Quindi rifiuti le profferte del mio cuore, non è vero, Belkiss?

BELKISS

È così, Hadad...

HADAD

*andando verso la porta:*

Rifiuti il mio cuore e vuoi quello di Salomone... Lo

Hei de trazer-to, em breve, todo de púrpura, numa patena de prata...

*Exit.*

\*

avrai...! Te lo porterò, tra non molto, tutto di porpora, su una patena d'argento...

*Exit.*

\*

## V

## INTERLÚNIO

*– De noite. A alcova da rainha no palácio de Axum. O leito de Belkiss está escondido sob um simulacro de tenda, formado de tecidos preciosos, cujos ouros brilham à luz de uma distante lâmpada de argila. De quando em quando, pela janela aberta, entram baforadas de vento morno, que [1\*] despertam as brasas dos perfumadores.*

## BELKISS

*despindo-se para entrar no leito:*

MORREREI virgem!... O meu corpo será uma roseira numa cisterna... Zophesamin tem razão, e Hadad não mentiu... Possuída por Salomão, coitadinha de mim! seria um colar de rubins ao pescoço de uma velha escrava... Não faria caso de uma taça de licor finíssimo quem se embebeda todos os dias com vinho ordinário... Ficaria na memória de Salomão como um diamante caído num monte de seixos... Florirei para regalo dos meus olhos... Desejada, pisarei os desejos que suscito... Só eu sei abrir com cinco chaves de ouro o cofre onde tenho as minhas joias mais amadas... e as mais amadas só as ponho quando estou sozinha, porque só eu as mereço... A minha túnica será um cofre mais forte que um baluarte. [2] Fechá-la-ei com cinco alfinetes de ouro, seguros como cinco chaves... A minha pureza será mais alta e mais dura que os obeliscos... Se os meus olhos queimarem, é porque a neve queima... Viverei a amar-me! guardando o que todos apeteçam, escondendo o que todos querem ver!

## V

## INTERLUNIO

– *Noite. La camera della regina nel palazzo di Axum. Il letto di Belkiss è nascosto da una parvenza di cortina, formata di tessuti preziosi, i cui ori brillano alla luce di una distante lampada d'argilla. Di quando in quando, dalla finestra aperta, entrano sbuffi di vento tiepido, che risvegliano la brace dei bruciaprofumi.*

## BELKISS

*svestendosi per entrare nel letto:*

MORIRÒ vergine...! Il mio corpo sarà un roseto in una cisterna... Zophesamin ha ragione, Hadad non ha mentito... Se Salomone mi facesse sua, povera me! sarei una collana di rubini al collo di una vecchia serva... Non farebbe caso a una coppa di liquore finissimo, chi s'ubriaca tutti i giorni di vino dozzinale... Salomone mi conserverebbe nella memoria come un diamante caduto su una montagna di sassi... Sboccerò per la delizia dei miei occhi... Desiderata, calpesterò i desideri che risveglio... Io sola so aprire con cinque chiavi d'oro lo scrigno in cui tengo i gioielli che più amo... e quelli che più amo li metto unicamente quando sono sola, perché io soltanto li merito... La mia tunica sarà uno scrigno più inespugnabile di una fortezza. La chiuderò con cinque spilli d'oro, sicuri come cinque sigilli... La mia purezza sarà più alta e più dura degli obelischi... Se i miei occhi bruceranno, sarà come fa la neve abbacinante... Vivrò amando me stessa! serbando ciò che tutti desiderano,



Zophesamin deu-me folhas de cniza, que chamam a castidade... Esfreguei-me com elas e fiquei sossegada... Os meus desejos morreram de frio, como leõezinhos na neve... (1)

*Reclinando-se e espreguiçando-se:*

Ah!... mas como eu me sinto esvaída!... Sob as minhas pálpebras de chumbo, os meus olhos são duas meninas doentes acarretando fardos pesadíssimos... Parece-me que estive para morrer, que me bateram e que me pregaram um susto... Sinto-me débil, como [3] se acabasse de ressuscitar... A noite é límpida, cheia de estrelas, e no entanto dir-se-ia que vai haver trovoadas... Não sei o que me falta... Não estou bem aqui... Estas paredes não são minhas amigas... Quero desejar alguma coisa e não sei o que hei de desejar... E a noite é tão comprida!... Como eu ficaria contente, se agora pegasse o fogo no palácio... A noite não seria tão comprida... Se o fogo pegasse agora no palácio, os repuxos do jardim transformar-se-iam em repuxos de sangue... [4] E as feras, dentro das jaulas, que alarido não fariam!... E que lindo seria o incêndio visto por uma esmeralda... E os lagos cheios de sangue!... Como a noite correria depressa!... Correria a voar... A noite seria tão clara, que ninguém daria pelo nascer do sol... Que tristeza! a deste palácio... Não posso aqui viver... Amanhã, ao romper do dia, partirei para Sabá... (2)

*Adormece.*

celando ciò che tutti vogliono vedere! Zophesamin m'ha dato foglie di coniza, che attirano la castità... Mi sono sfregata con esse e mi sono placata... I miei desideri sono morti di freddo, come cuccioli di leone nella neve... (1)

*Si adagia e si distende:*

Ah!... ma come mi sento spossata!... Sotto le mie palpebre di piombo, i miei occhi son due fanciulle malate che portano fardelli pesantissimi... Mi sembra d'essere sul punto di morire, mi sembra che mi abbiano percosso e mi abbiano fatto prendere uno spavento... Mi sento debole, come se fossi appena resuscitata... La notte è limpida, trapunta di stelle, eppure si direbbe che s'avvicini una tempesta... Non so cosa mi manca... Non sto bene qui... Queste pareti non mi sono amiche... Voglio desiderare qualcosa e non so cosa desiderare... La notte è così lunga!... Come sarei contenta se adesso il palazzo prendesse fuoco... La notte non sarebbe più così lunga... Se adesso il palazzo prendesse fuoco, gli zampilli del giardino si tramuterebbero in zampilli di sangue... E le belve, nelle gabbie, che urla lancerebbero... E che bello sarebbe l'incendio visto attraverso uno smeraldo... E i laghi pieni di sangue!... Come trascorrerebbe in fretta la notte!... Volerebbe via... La notte sarebbe così chiara che nessuno si accorgerebbe dell'alba... Che tristezza, questo palazzo!... Non posso vivere qui... Domani, al sorgere del sole, partirò per Saba... (2)

*Si addormenta.*

## VI

## PARA O MISTÉRIO...

*– No palácio real de Sabá, ao anoitecer. Belkiss está melancolicamente sentada a uma janela: em frente, o mar Vermelho, e, à esquerda, os jardins reais escurecidos pela sombra [1] de uma grande e misteriosa floresta. Ao lado de Belkiss aparece, fantasmaticamente, o velho Zophesamin.*

## ZOPHESAMIN

NUNCA os teus olhos me pareceram tão magoados, Belkiss... [2]

## BELKISS

Estou muito fatigada... Estive horas e horas a olhar para o mar e nada me fatiga tanto... Esqueço-me a pensar... o meu espírito anda... anda... anda... e, quando desperto, sinto-me sempre tão abatida, que acabo por cuidar que realmente fui onde o meu espírito foi...

## ZOPHESAMIN

Nunca os teus olhos me pareceram tão magoados... [3]

## BELKISS

Ah! Que lindo que hoje estava o mar! E então, quando o sol poente o incendiou, parecia que vinham à supuração todo o ouro e todas as pedrarias dos naufrágios... Muito ouro e muitas pedrarias deve haver no fundo do mar!...

VI

VERSO IL MISTERO...

*– Nel palazzo reale di Saba, sul fare della notte. Belkiss è malinconicamente seduta a una finestra: di fronte, il mar Rosso, e a sinistra, i giardini reali oscurati dall'ombra di una grande e misteriosa foresta. Accanto a Belkiss appare, come uno spettro, il vecchio Zophesamin.*

ZOPHESAMIN

I tuoi occhi non mi sono mai parsi così lividi, Belkiss...

BELKISS

Sono molto stanca... Per ore e ore ho guardato il mare e niente mi affatica tanto... Mi abbandono a pensare... il mio spirito viaggia... viaggia... viaggia... e, quando mi sveglio, mi sento sempre così abbattuta che finisco per pensare di essere stata davvero dove il mio spirito si è recato...

ZOPHESAMIN

I tuoi occhi non mi sono mai parsi così lividi...

BELKISS

Ah! Che bello era oggi il mare! E quando poi il sole l'ha incendiato, sembrava che venissero a suppurazione tutto l'oro e tutte le pietre preziose dei naufragi... Molto oro e molte pietre preziose ci devono essere in fondo al mare!...

ZOPHESAMIN

Talvez estejam no fundo do mar todas as preciosidades colhidas por Nastosenen... Pobre frota!

BELKISS

Nunca mais voltará...

*Um grande e frio silêncio.*

ZOPHESAMIN

Aqui, a tua vida há de correr mais alegre e macia... O palácio de Axum era muito triste...

BELKISS

Dentro daquele palácio sentia-me com duzentos anos...

ZOPHESAMIN

Aqui, tudo é mais alegre... há muito sol... Depois... terás constantemente diante dos olhos o espetáculo, sempre novo, do mar... Neste porto entram muitos navios... O cais está sempre cheio de gente, gente de todas as partes do mundo.

*Apontando a floresta:*

Só o que é triste em Sabá é aquela floresta...

BELKISS

Hei de lá ir esta noite...

ZOPHESAMIN

Não faças tal [4], Belkiss... A floresta até de dia mete medo...

BELKISS

Hei de lá ir esta noite...

ZOPHESAMIN

Forse in fondo al mare ci sono tutti i tesori raccolti da Nastosenen... Povera flotta!

BELKISS

Non tornerà mai più...

*Un grande e freddo silenzio.*

ZOPHESAMIN

Qui, la tua vita sarà più allegra e più dolce... Il palazzo di Axum era molto triste...

BELKISS

In quel palazzo mi sembrava di avere duecento anni...

ZOPHESAMIN

Qui è tutto più allegro... c'è molto sole... E poi... avrai costantemente davanti agli occhi lo spettacolo, sempre nuovo, del mare... In questo porto entrano molte navi... Il molo è sempre pieno di gente, gente di tutte le parti del mondo.

*Indicando la foresta:*

L'unica cosa triste, a Saba, è quella foresta...

BELKISS

Ci andrò questa notte...

ZOPHESAMIN

Non farlo, Belkiss... Quella foresta fa paura anche di giorno...

BELKISS

Ci andrò questa notte...

ZOPHESAMIN

Não faças tal... Há lá sítios [5] onde o sol nunca entrou... E os lagos!... Não imaginas, Belkiss, como são aquelas águas... Fazem medo aquelas águas doentes... São esverdeadas, límpidas e não se lhes vê o fundo... Foi lá que morreu o teu irmão... Caiu a um lago e nunca mais apareceu... Tua mãe julgava vê-lo no fundo, preso nas raízes, mas ninguém mais o via... Teu pai mandou vir do Egito três mergulhadores, e todos lá ficaram... Não vás à floresta, Belkiss, não vás à floresta...

BELKISS

Hei de lá ir esta noite... e hei de ir sozinha...

ZOPHESAMIN

Sozinha?... E as feras?

BELKISS

Há feras na floresta?

ZOPHESAMIN

Muitas e das mais temíveis... Pelo que ouvi, crescem lá umas árvores [6] carregadas de serpentes, as víboras são aos milhares, e dizem que, pelas sombras, andam ranchos de catoblepas, que matam com o olhar, e de manticoras, animais medonhos e ferozes, que têm três fios de dentes, rosto de homem, olhos glaucos, corpo de leão e cauda aguçada como a dos escorpiões... (1)

BELKISS

Embora... Hei de lá ir e hei de ir sozinha...

ZOPHESAMIN

Não deves lá ir... mas enfim... se lá fores... não vás sozinha...

ZOPHESAMIN

Non farlo... Laggiù ci sono punti in cui il sole non è mai penetrato... E i laghi!... Non immagini, Belkiss, come sono le loro acque... Fanno paura quelle acque malate... Sono verdastre, limpide e non si vede il fondo... È là che morì tuo fratello... Cadde in un lago e non se ne ebbe più traccia... A tua madre pareva di vederlo sul fondo, intrappolato tra le radici, ma nessun altro lo vedeva... Tuo padre fece venire dall'Egitto tre sommozzatori, e anche di questi si perse ogni traccia... Non andare nella foresta, Belkiss, non andare nella foresta...

BELKISS

Ci andrò questa notte... e ci andrò da sola...

ZOPHESAMIN

Da sola?... E le belve?

BELKISS

Ci sono belve nella foresta?

ZOPHESAMIN

Molte e delle più temibili... Da quel che ho sentito, vi crescono alberi carichi di serpenti, di vipere ce n'è a migliaia, e si dice che, nelle tenebre, passino branchi di catoblepi, che uccidono con lo sguardo, e di manticore, animali spaventosi e feroci, con tre file di denti, volto d'uomo, occhi glauchi, corpo di leone e coda acuminata come gli scorpioni... (1)

BELKISS

Non m'importa... Andrò laggiù e ci andrò da sola...

ZOPHESAMIN

Non ci devi andare... ma insomma... se proprio vai... non andare da sola...



BELKISS

Quero ir sozinha...

ZOPHESAMIN

Mas... dize-me... como te veio essa ideia? que força te impele para a floresta donde todos fogem?

BELKISS

O terror... o mistério... Aqui, em Axum e em Adulis, nestes palácios todos de pedra, enfado-me como um marinheiro que deixasse o mar e se fizesse tecelão... Correm-me os dias sempre monótonos, sempre sem surpresas, sempre iguais... Sou como um preso a ver sempre a mesma paisagem. Tenho os mesmos pensamentos às mesmas horas... Aquele obelisco é o relógio da minha alma... Pela sua sombra, sei quando se aproximam as grandes melancolias... Tudo o que me rodeia é baço, mudo, sem significação: aconteceu-lhe o que acontece aos anéis, que perdem o lavor com o uso, e às palavras que, por muito repetidas, ficam transformadas em esqueletos de ideias... Não posso mais, Zophesamin... Estou cercada de cousas mortas e tão mortas que chego a duvidar se realmente vivo... Estou com sede de cousas misteriosas, de cousas novas e estranhas, que me despertem, que me agitem, que me sacudam... Quero ir à floresta... e quero ir sozinha... (2)

ZOPHESAMIN

Não deves ir sozinha, Belkiss...

BELKISS

*lastimosa:*

Não fazes senão contrariar os meus desejos... É assim que pagas a minha obediência... Por tua causa deixei de amar Salomão...

BELKISS

Voglio andare sola...

ZOPHESAMIN

Ma... dimmi... come t'è venuta tale idea? che forza ti spinge verso la foresta che tutti rifuggono?

BELKISS

Il terrore... il mistero... Qui, ad Axum e ad Adulis, in questi palazzi tutti di pietra, mi annoio come un marinaio che lasciasse il mare per lavorare al telaio... I giorni, per me, scorrono sempre monotoni, sempre senza sorprese, sempre uguali... Sono come un carcerato che vede sempre lo stesso paesaggio. Ho gli stessi pensieri alle stesse ore... Quell'obelisco è l'orologio della mia anima... La sua ombra mi dice quando si avvicinano i momenti di grande sconforto... Tutto ciò che mi circonda è scialbo, muto, senza significato: gli è capitato quel che capita agli anelli, che logorati dall'uso perdono la cesellatura, o alle parole, che a forza di essere ripetute si trasformano in scheletri d'idee... Non ne posso più, Zophesamin... Sono circondata da cose morte, da cose tanto morte che non so più nemmeno se sono viva... Ho sete di cose misteriose, di cose nuove e straordinarie, che mi ridestino, mi agitano, mi scuotano... Voglio andare nella foresta... e voglio andarci sola... (2)

ZOPHESAMIN

Non andarci sola, Belkiss...

BELKISS

*recriminando:*

Non fai che contrastare i miei desideri... Ripaghi così la mia obbedienza... A causa tua ho smesso d'amare Salomone...

ZOPHESAMIN

Creio bem que te enganas...

BELKISS

Não me engano, não... Depois do que me disseste de Salomão, quis seguir os teus conselhos... Pedi a uma feiticeira que me livrasse daquele amor, comprei-lhe este saquinho de pele de carneiro, que tem dentro uma rubeta morta, pu-lo ao peito, e desde então, Zophesamin, o meu coração é mais frio e silencioso que os túmulos reais... Esfreguei-me com as folhas de cniza, que me deste, e fiquei viúva de desejos... viúva e virgem, gelada e resignada... (3)

ZOPHESAMIN

*olhando-a demoradamente:*

Os teus olhos estão mais claros, mais luminosos... A castidade embeleza os olhos, Belkiss... Sê casta e serás linda até à morte...

BELKISS

Não haverá luar esta noite?

ZOPHESAMIN

Só muito tarde...

BELKISS

Embora... Vou à floresta... Não me digas que não, Zophesamin, nem mandes que me sigam...

ZOPHESAMIN

*tirando do saquitel, que traz à cinta, um ramo seco:*

Faça-se a tua vontade... Mas, ao menos, leva este ramo de terionarca... A terionarca, basta agitá-la no ar, adormece todas as feras... (4)

ZOPHESAMIN

Credo che tu ti stia ingannando...

BELKISS

No, non mi inganno... Dopo quel che mi hai detto di Salomone ho voluto seguire i tuoi consigli... Ho chiesto a una fattucchiera che mi liberasse da quell'amore, da lei ho comprato questo sacchetto di pelle d'agnello che ha dentro una raganella morta, l'ho messo al petto e da allora, Zophesamin, il mio cuore è più freddo e silenzioso dei tumuli reali... Mi sono sfregata con le foglie di coniza, che tu mi hai dato, e sono rimasta vedova di desideri... vedova e vergine, algida e rassegnata... (3)

ZOPHESAMIN

*indugiando a guardarla:*

I tuoi occhi sono più chiari, più luminosi... La castità rende gli occhi più belli, Belkiss... Sii casta e sarai bella fino alla morte...

BELKISS

Questa notte non ci sarà chiar di luna?

ZOPHESAMIN

Solo molto tardi...

BELKISS

Non importa... Vado alla foresta... Non dirmi di no, Zophesamin, e non farmi seguire...

ZOPHESAMIN

*estraendo dalla scarsella, che porta alla cintura, un ramo secco:*

Sia fatta la tua volontà... Ma, per lo meno, porta con te questo ramo di terionarca... La terionarca, basta agitarla in aria, fa assopire tutte le belve... (4)

BELKISS

*erguendo-se para sair:*

Fica descansado...

ZOPHESAMIN

Tem cuidado com os lagos...

BELKISS

Fica descansado...

*Exit.*

\*

BELKISS

*alzandosi per uscire:*

Stai tranquillo...

ZOPHESAMIN

Attenta ai laghi...

BELKISS

Stai tranquillo...

*Exit.*

\*

## VII

## PER UMBRAM... (1)

*– Noite escuríssima. Belkiss está à entrada da floresta, num grande rochedo talhado a pique sobre o mar Vermelho.*

## BELKISS

ESTOU toda vestida de medo! Tremo como uma criança perdida num pinhal... Eis-me finalmente sozinha, à entrada da sombria floresta que todos dizem cheia de clamores nunca escutados e de alucinações nunca sentidas... Eu, que definhava de tédio, constantemente chicoteada pela ânsia do irreal e do misterioso, sofrendo constantemente os martírios de uma vida estagnada, imóvel, sem surpresas; eu, que cheguei a conhecer as horas pela minha sombra, que, às mesmas horas, se alongava nos mesmos sítios, – eis-me finalmente às portas do imprevisto, em face de um mundo novo, que me amedronta com um pavor tão intenso que chega a ser voluptuoso!... Receando as feras e os abismos, o meu pobre corpo treme como um arbusto frágil numa noite de temporal desfeito; mas o meu espírito, cansado de voar sob o mesmo céu e sequioso de inauditismos, de absurdos, de anormalidades, impele-me obstinadamente para a floresta, dando-me a coragem de um guerreiro e a serenidade de um ídolo de pedra...

*Toda de branco, um ramo seco de terionarca entre os dedos, Belkiss caminha spectralmente para a floresta, donde sai, a correr, um homem envenenado por uma infusão*

## VII

## PER UMBRAM... (1)

*– Notte scurissima. Belkiss è alle soglie della foresta, su una grande roccia che si staglia a strapiombo sul mar Rosso.*

## BELKISS

SONO tutta vestita di paura! Tremo come un bambino smarrito in un pineto... Eccomi infine sola, alle porte della foresta tenebrosa che tutti dicono gremita di clamori mai sentiti e allucinazioni mai provate... Io, che mi sfibravo di tedio, costantemente pungolata dalla brama ansiosa dell'irreale e del misterioso, soffrendo costantemente il martirio di una vita stagnante, immobile, senza sorprese; io – che ero arrivata al punto di sapere l'ora guardando la mia ombra, che, alle stesse ore, si allungava negli stessi punti – sono giunta infine alle soglie dell'imprevedibile, faccia a faccia con un mondo nuovo, che mi sgomenta d'un terrore tanto intenso che sembra voluttuoso!... Paventando le belve e gli abissi, il mio povero corpo trema come un arbusto fragile in una furiosa notte di tempesta; ma il mio spirito, stanco di volare sotto il medesimo cielo e assetato di cose inaudite, assurde, anormali, mi spinge ostinatamente verso la foresta, incutendomi il coraggio di un guerriero e l'impassibilità di un idolo di pietra...

*Tutta in bianco, un ramo secco di terionarca tra le dita, Belkiss cammina come uno spettro per la foresta, da cui esce, correndo, un uomo avvelenato da un'infusione di ofiusa,*



*de ofiusa, planta lívida, de tal encanto, que se refugiam no suicídio todos os que a provaram, julgando-se perseguidos por milhões de enormes serpentes. (2)*

### O ENVENENADO

*avistando Belkiss e fugindo das serpentes que só ele vê:*  
 Não vás para lá, não vás para lá! Foge! Foge!... Elas aí vêm!... Foge!

*Desesperadamente precipita-se do alto rochedo... Instantes depois ouve-se o baque trágico [1] do corpo nas águas do mar... Atemorizada, Belkiss entra na floresta.*

### BELKISS

Não vejo nada... Parece-me que estou no fundo do mar e que ouço, lá em cima, o marulho das ondas: é o vento nos ramos altos... Parece-me ouvir uma voz a distância... Não vejo nada, já não vejo o palácio... Parece-me que estou ao pé de um lago: sinto o cair das folhas na água...

*Parando a olhar para trás:*

Pareceu-me ouvir passos... Quem está aí?... Quem sois vós?... Bem vos vejo... dizei... quem sois?... Já os não vejo... Fugiram...

*Continuando a andar:*

Ah! como a floresta é escura!... Na sombra passam outras sombras...

### UMA VOZ

*muito ao longe:*

Acudam!... Acudam!

*pianta livida, di tale virtù che si rifugiano nel suicidio tutti quelli che l'hanno provata, credendo d'essere inseguiti da migliaia di giganteschi serpenti. (2)*

### L'AVVELENATO

*avvistando Belkiss e fuggendo dai serpenti che solo lui vede:*

Non andare in quella direzione, non ci andare! Fuggi! Fuggi!... Ecco che vengono!... Fuggi!

*Disperato si precipita giù dall'alta roccia... Qualche istante dopo si ode il tonfo tragico del corpo nelle acque del mare... Intimorita, Belkiss entra nella foresta.*

### BELKISS

Non vedo nulla... Mi pare di essere in fondo al mare e di sentire, lassù, lo scrosciare delle onde: è il vento che passa fra i rami più alti... Mi pare di sentire una voce in lontananza... Non vedo nulla, il palazzo non lo vedo più... Mi pare di essere sulle sponde di un lago: sento le foglie cadere nell'acqua...

*Fermandosi e volgendosi a guardare dietro di sé:*

Mi è parso di sentire dei passi... Chi va là?... Chi siete?... Vi vedo, sì... ditemi... chi siete?... Non li vedo più... Sono fuggiti...

*Procedendo:*

Ah! com'è scura la foresta...! Nell'ombra passano altre ombre...

### UNA VOCE

*a gran distanza:*

Aiutatemi!... Aiutatemi!

BELKISS

*parando a escutar:*

Quem será? A voz é de mulher e parece molhada de lágrimas... Alguma pobre mulher atacada pelas feras...

*Entrando numa clareira iluminada por milhões de pirilampos:*

Oh!... Oh!... Como isto é lindo!... Que de pirilampos!... Dir-se-ia que nascem do chão!...

*Maravilhadamente, senta-se entre as altas ervas. Os pirilampos, prendendo-se na felpa da sua túnica, vestem-na de esmeraldas [2] incandescentes.*

A VOZ

*aproximando-se:*

Acudam!... Acudam!...

BELKISS

A voz aproxima-se... Quem quer que seja vem para aqui... Sinto o gemer das folhas secas que estão sendo pisadas... Quem quer que seja vem a correr...

A VOZ

*já próxima:*

Acudam!... Acudam!...

*De entre as árvores, como se viesse perseguida por uma alcateia de lobos, sai uma doida, quase nua, cheia de sangue e toda desgrenhada, que se lança, perdida de medo, aos pés de Belkiss, escondendo nervosamente a cabeça orvalhada no pálio branco da rainha.*

A DOIDA

Deixa-me esconder aqui... não te bulas... Se eles me

BELKISS

*fermandosi ad ascoltare:*

Chi sarà? È una voce di donna e sembra intrisa di lacrime... Qualche povera donna attaccata dalle belve...

*Entrando in una radura illuminata da migliaia di lucciole:*

Oh!... Oh!... Che bello!... Quante lucciole!... Pare che nascano dalla terra!...

*Piena di meraviglia, si siede tra l'erba alta. Le lucciole, impigliandosi nella lanugine della sua tunica, la vestono di smeraldi incandescenti.*

LA VOCE

*avvicinandosi:*

Aiutatemi!... Aiutatemi!...

BELKISS

La voce si avvicina... Chiunque sia viene in questa direzione... Sento il lamento delle foglie secche che vengono calpestate... Chiunque sia viene di corsa...

LA VOCE

*ormai vicina:*

Aiutatemi!... Aiutatemi!...

*Tra gli alberi, come se fosse inseguita da un branco di lupi, sbuca una pazza, seminuda, grondante sangue e scarmigliata, che, sopraffatta dal terrore, si getta ai piedi di Belkiss celando il capo imperlato di rugiada, con nervosa inquietudine, sotto il pallio bianco della regina.*

LA PAZZA

Lascia che mi nasconda qui... non ti muovere... Se

veem, matam-me!... Se preguntarem [3] por mim, dizelhes que me deitei ao mar...

BELKISS

Mas quem te fez mal?

A DOIDA

*erguendo-se um pouco e abrindo muito os olhos vagos e alucinados:*

Está tudo cheio de reis doidos e furiosos! Só de olharem para mim, estou toda queimada!

BELKISS

Mas não vejo ninguém... Não sinto passos...

A DOIDA

É porque vêm de gatas... São muito manhosos... Mas tu verás!... daqui a bocado... tu verás!... Caem sobre mim e levam-me! Cães!... Morderam-me toda e querem levar-me...

BELKISS

Mas quem?... Para onde te querem levar?

A DOIDA

Os reis endoideceram e querem levar-me para o fundo do lago... São muitos...

*Silêncio. Os pirilampos fogem todos para o interior da floresta. A clareira fica em absoluta treva.*

BELKISS

Como te chamas?

A DOIDA

Não sei... não tenho nome... Também, não tenho

quelli mi vedono, mi uccidono!... Se ti chiedono di me, di' che mi sono buttata in mare...

BELKISS

Ma chi è stato a farti del male?

LA PAZZA

*alzandosi un po' e spalancando gli occhi nebbiosi e allucinati:*

Ci sono dappertutto re pazzi e forsennati! Basta la vampa dei loro sguardi ad arroventarmi tutta!

BELKISS

Eppure non vedo nessuno... Non sento passi...

LA PAZZA

È perché vengono quatti quatti... Sono molto scaltri... Ma vedrai!... tra poco... vedrai!... Si getteranno su di me e mi porteranno via! Cani! Mi hanno riempita di morsi e mi vogliono portare via...

BELKISS

Ma chi?... E dove ti vogliono portare?

LA PAZZA

I re sono impazziti e mi vogliono portare in fondo al lago... Sono tanti...

*Silenzio. Le lucciole fuggono tutte all'interno della foresta. La radura rimane nella più completa oscurità.*

BELKISS

Come ti chiami?

LA PAZZA

Non so... non ho nome... Del resto, non me ne

pena... Para que me servia um nome? Desde que levaram a minha filha, já ninguém chama por mim...

BELKISS

Tinhas uma filha e levaram-ta?

A DOIDA

Foi um deles que a levou... levou-a para o fundo do lago...

*O vento entra pela clareira, levantando as folhas secas do chão.*

Eles aí vêm! Eles aí vêm! Não vês as folhas? Até as folhas fogem deles...

*Segurando-se ao pátio de Belkiss:*

Lá estão eles... Não os vês?

BELKISS

*olhando, medrosamente, em volta de si:*  
Não vejo... não...

A DOIDA

*apontando com o dedo e falando muito devagarinho:*  
Ali... Ali...

BELKISS

*subjugada pela alucinação da doida, e soltando um grito de terror:*

Agora sim... bem os vejo...

*Encolhe-se toda, cheia de pavor.*

dispiaccio... A che mi servirebbe un nome? Da quando hanno portato via mia figlia, nessuno più mi chiama...

BELKISS

Avevi una figlia e te l'hanno portata via?

LA PAZZA

È stato uno di loro... l'ha portata in fondo al lago...

*Il vento entra nella radura, sollevando da terra le foglie secche.*

Eccoli venire! Eccoli venire! Non vedi le foglie? Perfino le foglie fuggono davanti a loro...

*Aggrappandosi al pallio di Belkiss:*

Eccoli là... Non li vedi?

BELKISS

*guardandosi intorno, impaurita:*

No... non li vedo...

LA PAZZA

*indicando con il dito e scandendo le parole:*

Là... là...

BELKISS

*sopraffatta dall'allucinazione della pazza e cacciando un grido di terrore:*

Adesso sì... li vedo...

*Si rannicchia tutta, atterrita.*



A DOIDA

*com a voz rouca, sumida e trémula:*

Estão escondidos atrás das árvores... Estão à nossa espera...

BELKISS

Tenho medo!... Oh!... E como eles são grandes!

A DOIDA

São mais altos que as árvores...

BELKISS

E estão a olhar para nós!... Não tiram os olhos daqui!

A DOIDA

Ouves?... Estão a falar... E estão a rir... Ouvés?...  
Ouves como eles riem?

BELKISS

Outro!... Olha outro!... Não têm conta...

A DOIDA

E acolá... acolá estão uns poucos...

BELKISS

Estamos cercadas!

A DOIDA

Já não podemos fugir!... Vão levar-nos para o fundo do lago!...

BELKISS

Ali, entre aquelas árvores, não está nenhum... Fugamos por ali!

LA PAZZA

*con la voce roca, sommessa e tremante:*

Sono nascosti dietro gli alberi... Ci stanno aspettando...

BELKISS

Ho paura!... Oh!... E come sono grandi!

LA PAZZA

Sono più alti degli alberi...

BELKISS

E ci stanno guardando!... Non staccano gli occhi da qui!

LA PAZZA

Senti? Stanno parlando... E ridono... Senti?... Senti come ridono?

BELKISS

Un altro!... Eccone un altro!... Non finiscono mai...

LA PAZZA

E da quella parte... da quella parte ce n'è degli altri...

BELKISS

Siamo circondate!

LA PAZZA

Non possiamo più fuggire!... Ci porteranno in fondo al lago!...

BELKISS

Là, tra quegli alberi, non ce ne sono... Fuggiamo da quella parte!

A DOIDA

*cada vez mais trémula e falando cada vez mais baixinho:*

Não vale a pena... Correriam atrás de nós!... Estamos perdidas!... Vão levar-nos para o fundo do lago!

BELKISS

*completamente alucinada:*

Fujamos por ali! Fujamos por ali!

*Belkiss e a Doida começam a correr desesperadamente.*

BELKISS

*com a respiração angustiada:*

Acudam!... Acudam!... Zophesamin!... Horsiatf!... Zophesamin!... Acudam!...

A DOIDA

*correndo sempre a par de Belkiss:*

Eles aí vêm! Corre mais depressa! Corre mais depressa!

BELKISS

*estacando, de súbito:*

Não posso! Estou presa pelos cabelos! Prenderam-me pelos cabelos! Acudam! Acudam!

*Belkiss cai desmaiada sobre uma moita de anacâmpseros, planta que tem a virtude de despertar e avivar paixões amorosas. Sempre a correr e a gritar, a Doida some-se na treva da floresta... Um grande silêncio desce das árvores... A noite segue em paz até que, aos primeiros alvares da manhã, se escuta um rumor crescente de passos e vozes... Belkiss dorme em sossego... (3)*

LA PAZZA

*sempre più tremante e parlando a voce sempre più a bassa:*

Non vale la pena... Ci correrebbero dietro... Siamo perdute!... Ci porteranno in fondo al lago!

BELKISS

*in completo delirio:*

Fuggiamo per di là! Fuggiamo per di là!

*Belkiss e la Pazza si lanciano a correre disperatamente.*

BELKISS

*con il respiro affannoso:*

Aiutateci!... Aiutateci!... Zophesamin!... Horsiatf!...  
Zophesamin!... Aiutateci!...

LA PAZZA

*correndo sempre accanto a Belkiss:*

Eccoli venire! Corri più in fretta! Corri più in fretta!

BELKISS

*arrestandosi all'improvviso:*

Non posso! I capelli si sono impigliati! Mi hanno ghermita per i capelli! Aiutatemi! Aiutatemi!

*Belkiss cade svenuta su un cespuglio di anacampsero, pianta che ha la virtù di risvegliare e ravvivare le passioni amorose. Sempre correndo e gridando, la Pazza sparisce nella tenebra della foresta... Dagli alberi cala un grande silenzio... La notte trascorre in pace finché, alle prime luci dell'alba, si sente un rumore montante di passi e voci... Belkiss dorme placidamente... (3)*

LA VOCE DI HORSIATF

## A VOZ DE HORSIATF

Provavelmente caiu a algum dos lagos...

## A VOZ DE ZOPHESAMIN

Ou foi comida pelas feras...

## A VOZ DE HORSIATF

Ainda não vimos nódoas de sangue... Provavelmente caiu nalgum dos lagos... Vamos àquele... Foi lá que morreu o príncipe...

*Um pequeno intervalo durante o qual se escuta apenas o barulho dos passos.*

## A VOZ DE HORSIATF

Zophesamin! Zophesamin! Lá está ela! Está morta!

## A VOZ DE ZOPHESAMIN

*amarguradamente:*

Onde?

## A VOZ DE HORSIATF

Ali... à tona de água... Bem dizia eu!... Morreu afogada!...

## A VOZ DE ZOPHESAMIN

Belkiss!... Minha filha!... Minha pobre Belkiss!... ..  
... Mas onde está ela? Não a vejo!...

## A VOZ DE HORSIATF

Além... no extremo do lago... Daí não podes vê-la...  
Está escondida pelos juncos...

*Novo intervalo. A manhã entra, clara e medrosamente, pela floresta.*

Sarà caduta in qualche lago...

LA VOCE DI ZOPHESAMIN

O è stata sbranata dalle belve...

LA VOCE DI HORSIATF

Macchie di sangue non ne abbiamo ancora viste...  
Sarà caduta dentro qualche lago... Andiamo a vedere  
quello... È là che è morto il principe...

*Un piccolo intervallo in cui si sente soltanto il rumore  
dei passi.*

LA VOCE DI HORSIATF

Zophesamin! Zophesamin! Eccola là! È morta!

LA VOCE DI ZOPHESAMIN

*con grande amarezza:*

Dove?

LA VOCE DI HORSIATF

Là... a fior d'acqua... Lo dicevo io!... È morta  
affogata!...

LA VOCE DI ZOPHESAMIN

Belkiss!... Figlia mia!... Mia povera Belkiss!... ..  
Ma dov'è? Non la vedo!...

LA VOCE DI HORSIATF

Più oltre... all'estremità del lago... Da lì non la puoi  
vedere... È nascosta dai giunchi...

*Nuovo intervallo. La mattina penetra, chiara e timorosa,  
nella foresta.*

LA VOCE DI HORSIATF

## A VOZ DE HORSIATF

Zophesamin! Zophesamin! Não é Belkiss... é uma velha!...

## A VOZ DE UM ESCRAVO

É a doida da floresta!

## A VOZ DE ZOPHESAMIN

Gritem por Belkiss... gritem com força... Eu já não posso gritar...

## A VOZ DE HORSIATF

Belkiss!... Belkiss!... Belkiss!...

## AS VOZES DOS ESCRAVOS

Belkiss!... Belkiss!...

## A VOZ DE HORSIATF

Talvez voltasse ao palácio por outro caminho... talvez nos desencontrássemos... Belkiss!... Belkiss!...

## A VOZ DE ZOPHESAMIN

Vejo aqui sinais de passos... Venham por aqui... São as passadas de Belkiss... Vê, Horsiاتف, cá estão os sinais das suas sandálias...

*Zophesamin, Horsiاتف e os escravos chegam ao sítio onde Belkiss continua a dormir, toda molhada pelo orvalho.*

## ZOPHESAMIN

*doido de alegria:*

Cá está ela!... e não está morta, não!... está a dormir!... Belkiss! Belkiss!... Belkiss!

Zophesamin! Zophesamin! Non è Belkiss... è una vecchia!...

LA VOCE DI UNO SCHIAVO

È la pazza della foresta!

LA VOCE DI ZOPHESAMIN

Chiamate Belkiss... chiamatela a pieni polmoni... Io non posso più gridare...

LA VOCE DI HORSIATF

Belkiss!... Belkiss!... Belkiss!...

LA VOCE DEGLI SCHIAVI

Belkiss!... Belkiss!...

LA VOCE DI HORSIATF

Forse è tornata a palazzo lungo un altro tragitto... forse non ci siamo incontrati... Belkiss!... Belkiss!...

LA VOCE DI ZOPHESAMIN

Vedo qui delle impronte... Venite da questa parte... Sono le orme lasciate da Belkiss... Guarda, Horsiatf, ecco il segno dei suoi sandali...

*Zophesamin, Horsiatf e gli schiavi arrivano nel luogo dove Belkiss continua a dormire, tutta madida di rugiada.*

ZOPHESAMIN

*pazzo di gioia:*

Eccola qui...! e no, non è morta!... dorme!... Belkiss! Belkiss!... Belkiss!

BELKISS



BELKISS

*despertando:*

Onde estou eu? Ah! és tu, Zophesamin...

ZOPHESAMIN

*enternecido:*

Belkiss! minha filha! e nós que te julgávamos morta!

BELKISS

Ah! como tu és mau, Zophesamin! Para que me acordaste? Estava a sonhar... e o meu sonho era tão lindo!...

\*

*svegliandosi:*

Dove mi trovo? Ah! sei tu, Zophesamin...

ZOPHESAMIN

*commosso:*

Belkiss! figlia mia! e noi che ti credevamo morta!

BELKISS

Ah! come sei cattivo, Zophesamin! Perché m'hai svegliato? Stavo sognando... e il mio sogno era così bello!...

\*

## VIII

## A CHEGADA DA FROTA

– *No palácio de Sabá. Dominando a cidade e o mar, um elevado terraço, ladrilhado de mármore verde, e circundado de [1] alegetes cheios de lírios brancos, de Antióquia, e vermelhos, de Lícia. Ao entardecer... Em baixo, nas ruas e nas praças, grande movimento de estrangeiros. Do bairro dos fenícios sobem aflitivos clamores. Zophesamin e Horsiاتف passeiam vagarosamente ao longo do terraço, cheio de sombra. (1)*

## ZOPHESAMIN

HÁ quase oito dias que não sai da sua alcova... Está sempre deitada, sem dizer uma palavra... Já não parece a mesma, parece uma velhinha....

## HORSIATF

Tens razão, parece uma velhinha...

## ZOPHESAMIN

Eu bem queria que Belkiss não fosse à floresta... A floresta, à noite, amedronta gigantes, e Belkiss é frágil como uma flor...

*Ao fundo do terraço, passa Ladiké, levando uma urna de bronze cheia de água.*

## HORSIATF

Como está Belkiss?

## VIII

## L'ARRIVO DELLA FLOTTA

– *Nel palazzo di Saba. Un'alta terrazza, che domina la città e il mare, lastricata di marmo verde e circondata da vasi traboccanti di gigli bianchi, di Antiochia, e gigli rossi, di Licia. All'imbrunire... Sotto, nelle strade e nelle piazze, un gran traffico di stranieri. Dal quartiere dei fenici si levano grida angoscienti. Zophesamin e Horsiatf passeggiano senza fretta per la terrazza ombreggiata. (1)*

ZOPHESAMIN

SON quasi otto giorni che non esce dalla sua camera... Se ne sta sempre sdraiata, senza dire una parola... Non sembra più la stessa, sembra una vecchina...

HORSIATF

Hai ragione, sembra una vecchina...

ZOPHESAMIN

Un motivo c'era se non volevo che Belkiss andasse nella foresta... La foresta, di notte, farebbe paura anche a un gigante, e Belkiss è delicata come un fiore...

*In fondo alla terrazza, passa Ladiké, recando un'urna di bronzo colma d'acqua.*

HORSIATF

Come sta Belkiss?

LADIKÉ

*parando:*

Estive a vesti-la... Diz que quer vir para o terraço... e que vai ter uma grande alegria...

ZOPHESAMIN

Uma grande alegria?

LADIKÉ

Sim... mas não sabe que alegria seja... Tem estado a rir e a cantar... Tem falado muito de Salomão...

ZOPHESAMIN

Tem falado muito de Salomão? Que tem ela dito?

LADIKÉ

Muitas cousas... Que a enganaram, que lhe querem mal, mas que, daqui por diante, há de fazer o que muito bem quiser, só o que ela quiser... Que Salomão é o mais lindo e o mais sábio dos reis e que todos o detestam porque todos o invejam...

ZOPHESAMIN

Vai para onde ias, Ladiké...

*Ladiké caminha para as escadas que levam ao jardim. Apreensivo e sombrio, Zophesamin continua a passear, ao lado de Horsiatsf.*

HORSIATF

Bem te dizia eu, Zophesamin... Juravas que o coração de Belkiss estava cheio de cinzas... Estaria... mas não te lembraste de que as cinzas conservam as brasas...

LADIKÉ  
*fermandosi:*

Sono andata a vestirla... Dice di voler venire sulla terrazza... e che presto proverà una grande gioia...

ZOPHESAMIN

Una grande gioia?

LADIKÉ

Sì... ma non sa di che gioia si tratti... Ha passato il tempo a ridere e a cantare... Ha parlato molto di Salomone...

ZOPHESAMIN

Ha parlato molto di Salomone? Che cosa ha detto?

LADIKÉ

Molte cose... Che l'hanno ingannata, che le vogliono male, ma che, d'ora in avanti, farà ciò che vuole, soltanto ciò che vuole... Che Salomone è il più bello e il più saggio di tutti i re e che tutti lo detestano perché tutti lo invidiano...

ZOPHESAMIN

Va' pure, Ladiké...

*Ladiké imbocca le scale che portano al giardino. Cupo e pieno di apprensione, Zophesamin continua a passeggiare, accanto a Horsiatf.*

HORSIATF

Te lo dicevo io, Zophesamin... Eri pronto a giurare che il cuore di Belkiss non albergasse che cenere... Chissà... ma non ti è venuto in mente che sotto la cenere cova la brace...

ZOPHESAMIN

*sem ouvir Horsiatf:*

Eu bem queria que Belkiss não fosse à floresta...  
Foram os anacâmpseros... os anacâmpseros é que a  
desgraçaram...

HORSIATF

Lá vem ela...

*Vestida de linho branco, os cabelos em bandós,  
polvilhados de azul, ao fundo do terraço [2] aparece Belkiss,  
avançando lentamente, dedilhando uma harpa [3]. (2)*

ZOPHESAMIN

Estás melhor, Belkiss?

BELKISS

*pousando a harpa:*

Estou melhor e vou ter uma grande alegria...

ZOPHESAMIN

Uma grande alegria?... Mas que alegria?

BELKISS

Não sei... Só sei que vou ter uma grande alegria...

*Acercando-se dos alegretes e ouvindo os gritos que  
sobem, cada vez mais intensos, do bairro dos fenícios:*

Que gritos são aqueles?

ZOPHESAMIN

São os gritos dos fenícios que lamentam a morte do  
deus Adon Adonim, ferido por um javali... (3)

ZOPHESAMIN

*senza ascoltare Horsiatf:*

Un motivo c'era se non volevo che Belkiss andasse nella foresta... Sono stati gli anacampseri... gli anacampseri sono stati la sua rovina...

HORSIATF

Eccola...

*Vestita di lino bianco, i capelli divisi in due bande e incipriati d'azzurro, al fondo della terrazza appare Belkiss, che avanza lentamente, pizzicando le corde di un'arpa. (2)*

ZOPHESAMIN

Stai meglio, Belkiss?

BELKISS

*posando l'arpa:*

Sto meglio e presto proverò una grande gioia...

ZOPHESAMIN

Una grande gioia?... Ma che gioia?

BELKISS

Non lo so... So solo che presto proverò una grande gioia...

*Avvicinandosi ai vasi di fiori e sentendo le grida che si levano, sempre più forti, dal quartiere dei fenici.*

Che grida sono quelle?

ZOPHESAMIN

Sono le grida dei fenici che piangono la morte del dio Adon Adonim, ferito da un cinghiale... (3)



BELKISS

Ah! bem sei... Quando eu era pequenina, meu Pai levou-me um dia a ver essas cerimónias... Mas o deus Adon Adonim morre todos os anos?

ZOPHESAMIN

Morre todos os anos, quando o sol para no solstício de estio, e ressuscita à entrada do solstício de inverno...

BELKISS

Como eles gritam! Parecem gritos de naufrágio ou de incêndio! Eu era muito pequenina quando vi essas cerimónias... já não me lembro... O que fazem eles?

ZOPHESAMIN

Os homens estão no templo de Astártea, mutilando-se cruelmente, ao som das flautas e das trombetas do ritual...

BELKISS

Mas os gritos que ouço não vêm do templo de Astártea... parecem soltos ao ar livre...

ZOPHESAMIN

São os gritos das mulheres que correm pelas ruas... Umam andam rapadas à escovinha, outras despenteadas como doidas... Gritando e chorando, rasgam os vestidos e os seios com estiletos de aço, fustigam-se com ramos de cardos secos e espojam-se no chão como jumentas...

BELKISS

E que de gente que anda pelas ruas!

ZOPHESAMIN

A cidade está completamente cheia. Da Torre de Isis ao deserto, e de Menfis à segunda catarata,

BELKISS

Ah! ecco... Quand'ero piccina, mio Padre mi ha portato un giorno a vedere tali cerimonie... Ma il dio Adon Adonim muore tutti gli anni?

ZOPHESAMIN

Muore tutti gli anni, quando il sole raggiunge il solstizio d'estate, e resuscita al momento del solstizio d'inverno...

BELKISS

Come gridano! Sembrano grida di un naufragio o di un incendio! Ero molto piccola quando ho assistito a tali cerimonie... non ricordo più... Che cosa fanno?

ZOPHESAMIN

Gli uomini stanno nel tempio di Astarte, mutilandosi crudelmente, al suono rituale delle cornette e dei flauti...

BELKISS

Ma le grida che sento non provengono dal tempio di Astarte... si direbbero lanciate all'aria aperta...

ZOPHESAMIN

Sono le grida delle donne che corrono per le strade... Ce ne sono di rapate a zero e di scarmigliate come pazze... Gridando e piangendo, si lacerano le vesti e i seni con stilette d'acciaio, si fustigano con rami di cardo secchi e si rotolano a terra come giumente...

BELKISS

E quanta gente per le strade!

ZOPHESAMIN

La città è completamente gremita. Dalla Torre di Isis al deserto, da Menfi alla seconda cateratta, hanno spopolato

tudo se despovoou para assistir ao enterro de Adon Adonim.

HORSIATF

Fui esta manhã à cidade e voltei de lá como doido: há um barulho de ensurdecer orelhas de bronze... Não se pode fazer uma ideia daquela variedade de tipos e de vestuários: túnicas de todas as cores, turbantes e mitras de todos os feitios, homens e mulheres da Arábia e do Egito, das tribos de Shemik, de Kasa [4], de Sus, de Sabiri e de Makisa, himiaritas e berberes...

ZOPHESAMIN

Há pouco, vi eu naquela praça muitos trogloditas da beira-mar, todos pintados de cerusa e com rocais de conchas e búzios ao pescoço...

HORSIATF

Até ouvi dizer que, à noite, protegidos pelas sombras, aparecem blémios [5], selvagens do oeste, que não têm cara e cujos olhos e boca se lhes abrem no peito, cimalgos, que têm cabeça de cão, e artabitas, que caminham como os quadrúpedes... (4)

BELKISS

*sinhalando um jardim disposto no alto [6\*] de um monte  
fronteiro:*

Vejo um jardim no alto daquele monte... Nunca o tinha visto... É singular!... Parece que todos aqueles arbustos e todas aquelas flores nasceram e medraram de ontem para hoje...

HORSIATF

Tens razão... Aquele jardim foi arranjado ontem, ao entardecer, com arbustos e flores de outros jardins... Foi

le terre per venire ad assistere alla sepoltura di Adon Adonim.

#### HORSIATF

Questa mattina sono andato in città e ne sono tornato intontito: c'è un fragore da rendere sorde orecchie di bronzo... Non si può immaginare la varietà di tipi e di indumenti: tuniche d'ogni colore, turbanti e mitre di tutte le fogge, uomini e donne dell'Arabia, dell'Egitto, delle tribù di Shemik, di Kasa, di Susa, di Sabiri e di Makisa, himyariti e berberi...

#### ZOPHESAMIN

Poco fa, ho visto molti trogloditi della costa, tutti dipinti di biacca e con al collo filze di buccine e conchiglie...

#### HORSIATF

Ho persino sentito dire che, di notte, col favore dell'oscurità, appaiono blemmi, selvaggi delle regioni occidentali, privi di faccia, con occhi e bocca che si aprono sul petto, cinamolgi, che hanno la testa di cane, e artabiti, che camminano come quadrupedi... (4)

#### BELKISS

*indicando un giardino che si trova dirimpetto sull'altura di un monte:*

Vedo un giardino sull'altura di quel monte... Non l'avevo mai visto... È singolare!... Sembra che tutti quegli arbusti e quei fiori siano nati e siano cresciuti da ieri a oggi...

#### HORSIATF

Hai ragione... Quel giardino è stato sistemato ieri, all'imbrunire, con arbusti e fiori di altri giardini... È là

lá que os fenícios levantaram a sepultura do seu deus...  
Amanhã tudo estará seco...

BELKISS

*inquieta, como quem está à espera:*

Sinto que está para chegar qualquer cousa que há de encher-me de alegria...

ZOPHESAMIN

A desgraça é cheia de disfarces... Não te fies em palpites lisonjeiros...

BELKISS

Não me engano, não... Sei quando está para chegar a desgraça e quando está para chegar a ventura...

ZOPHESAMIN

Não te fies na ventura... Só a desgraça é forte! A desgraça serve-se da ventura para nos distrair e para depois nos atacar à traição...

BELKISS

Mas há tanta gente feliz...

ZOPHESAMIN

Momentaneamente feliz... Cada hora de felicidade custa muitos anos de dores... A felicidade é para a alma o que o perfume é para a mirra: a mirra só tem perfume depois de a queimarem... (5)

BELKISS

És muito cruel, Zophesamin... Apenas me vêes com uma esperança, logo ma tiras... Transida de frio, ponho-me ao pé de uma fogueira, e tu, mal eu começo a aquecer, começas a lançar-me bolas de gelo...

che i fenici hanno innalzato il tumulo del loro dio...  
Domani sarà tutto rinsecchito...

BELKISS

*inquieta, come chi sta in attesa:*

Sento che sta per arrivare qualcosa che mi riempirà di gioia...

ZOPHESAMIN

La disgrazia sa travestirsi in mille modi... Non fidarti di presentimenti lusinghieri...

BELKISS

No, non mi sbaglio... So quando sta per arrivare la disgrazia e quando sta per arrivare la buona sorte...

ZOPHESAMIN

Non fidarti della sorte... Solo la disgrazia è forte! La disgrazia si serve della buona sorte per distrarci e poi attaccarci a tradimento...

BELKISS

Ma c'è tanta gente felice...

ZOPHESAMIN

Momentaneamente felice... Ogni ora di felicità costa molti anni di sofferenze... La felicità è per l'anima ciò che è il profumo per la mirra: la mirra emana profumo solo dopo essere stata consunta dal fuoco... (5)

BELKISS

Sei molto crudele, Zophesamin... Appena vedi che coltivo una speranza, tu me la strappi... Intirizzita dal freddo, mi accosto a un fuoco acceso e tu, non appena inizio a scaldarmi, inizi a lanciarmi palle di neve...

ZOPHESAMIN

Se visses um cego, julgando dirigir-se para um jardim e caminhando para um abismo, o que farias tu?

BELKISS

Começaria a gritar com toda a força, a dizer-lhe que voltasse para trás, que fugisse do abismo...

ZOPHESAMIN

Já vês que tenho razão, minha ceguinha... À força de gritar, para te desviar dos abismos, a minha voz tornou-se mais fraca do que essas apagadas vozes que vêm de muito longe, por entre o nevoeiro...

BELKISS

*estremecendo e apontando com um dedo cheio de anéis:*  
Que navios são aqueles?

ZOPHESAMIN

Quais?

BELKISS

Aqueles... lá muito ao longe... Não vês?

ZOPHESAMIN

*a mão em alpendre sobre os olhos:*  
Não... não vejo... só vejo os que estão junto do cais...

BELKISS

E tu, Horsiatf, não os vês?

ZOPHESAMIN

Se vedessi un cieco che, credendo di dirigersi verso un giardino si stesse incamminando verso uno strapiombo, tu cosa faresti?

BELKISS

Inizierei a gridare a pieni polmoni, per dirgli di tornare indietro, di evitare lo strapiombo...

ZOPHESAMIN

Lo vedi che ho ragione, mia povera cieca... A forza di gridare, per farti evitare gli strapiombi, la mia voce si è fatta più debole di quelle voci spente che arrivano da remote distanze, attraverso la nebbia...

BELKISS

*con un fremito e puntando davanti a sé un dito carico  
d'anelli:*

Che navi sono quelle?

ZOPHESAMIN

Quali?

BELKISS

Quelle là... in lontananza... Non le vedi?

ZOPHESAMIN

*facendo schermo al sole con la mano:*

No... non vedo... vedo solo quelle che sono in prossimità del molo...

BELKISS

E tu, Horsiatf, non le vedi?



HORSIATF

*tomando a atitude de Zophesamin:*

Onde?

BELKISS

Lá muito ao longe...

HORSIATF

Vejo... vejo... Vejo umas cousas vagas ao longe [7],  
mas não me parecem navios...

BELKISS

São navios, são... tu verás... Olhem... olhem... no cais  
já deram por eles... Lá estão aqueles homens com as mãos  
em dossel sobre os olhos...

HORSIATF

Agora sim!... agora sim... já os vejo... São navios...  
são... Já vejo as velas e as flâmulas...

ZOPHESAMIN

Não os vejo... Só vejo uma nuvem negra que se dirige  
para cá...

BELKISS

Estás a sonhar, Zophesamin... O céu está limpo de  
nuvens...

HORSIATF

Belkiss tem razão: nunca vi um céu tão claro...

ZOPHESAMIN

Nem tu nem Belkiss a veem, mas acolá vem uma  
nuvem negra, cada vez mais negra, cada vez maior...

HORSIATF

*ripetendo il gesto di Zophesamin:*

Dove?

BELKISS

Là, a grande distanza...

HORSIATF

Vedo... vedo... Vedo degli oggetti indistinti in lontananza, ma non mi sembrano navi...

BELKISS

Sì che sono navi... vedrai... Guardate... guardate... dal molo si sono già accorti di loro... Ecco là quegli uomini che si riparano gli occhi dal sole con la mano...

HORSIATF

Adesso sì!... adesso sì... le vedo... Sono navi... navi... Scorgo già le vele e le bandiere...

ZOPHESAMIN

Non le vedo... Vedo solo una nuvola nera che si dirige verso di noi...

BELKISS

Tu sogni, Zophesamin... Il cielo è sgombro di nuvole...

HORSIATF

Belkiss ha ragione: non ho mai visto cielo più sereno...

ZOPHESAMIN

Né tu né Belkiss la vedete, ma laggiù viene una nuvola nera, sempre più nera, sempre più grande...

BELKISS

Estás iludido, Zophesamin, estás a sonhar...

ZOPHESAMIN

*numa grande tristeza:*

Prouvera a Amon que eu estivesse a sonhar... Mas não estou a sonhar... não... Os olhos não são iguais, e, ordinariamente, os mais cegos são os que mais veem... Eu não vejo os navios, mas tu não vês a nuvem... e a nuvem não é ilusão da minha vista... Ela lá vem... ela lá vem... cada vez mais negra, cada vez maior...

BELKISS

*olhando para os navios que se aproximam:*

Um... dois... três... quatro... cinco... seis...

*Numa sobressaltada alegria:*

São seis os navios! Repara, Horsiاتف, são seis, os navios! Talvez seja a minha frota!

HORSIATF

Talvez seja... talvez... Mas se fosse a frota, já teríamos ouvido as trombetas de prata... Teu Pai ordenou a Nastosenen que, no regresso, apenas avistasse a cidade, mandasse tocar as trombetas...

*Súbito, nos navios, que já vêm perto, rutilantes de flâmulas, clangoram trombetas argentinas, em clamores de triunfo.*

BELKISS

*saltando e rindo como uma criança:*

Ouves, Horsiاتف? Ouves, Zophesamin? É a minha frota!... O cais já está cheio de gente! É a minha frota! O

BELKISS

Ti illudi, Zophesamin, stai sognando...

ZOPHESAMIN

*con grande tristezza:*

Volesse Amon che io stessi sognando... Ma non sto sognando... no... Gli occhi non sono tutti uguali e, di solito, sono i ciechi a vederci di più... Io non vedo le navi, ma tu non vedi la nuvola... e la nuvola non è un'illusione della mia vista... Essa viene laggiù... viene laggiù... sempre più nera, sempre più grande...

BELKISS

*guardando le navi che si avvicinano:*

Una... due... tre... quattro... cinque... sei...

*Con un soprassalto di gioia:*

Sono sei navi! Guarda bene, Horsiatf, sono sei, le navi! Forse è la mia flotta!

HORSIATF

Sì... potrebbe essere... Ma se fosse la flotta, avremmo già sentito le trombe d'argento... Tua Padre aveva ordinato a Nastosenen che, al ritorno, facesse suonare le trombe non appena avesse avvistato la città...

*Di colpo, sulle navi, che già si stanno avvicinando, rutilanti di bandiere, s'ode il clangore di trombe argentine, in strepito trionfale.*

BELKISS

*saltando e ridendo come una bambina:*

Senti, Horsiatf? Senti, Zophesamin? È la mia flotta!... Il molo è già pieno di gente! È la mia flotta! Il suono delle

som das trombetas é cada vez mais distinto... Ainda os não vês, Zophesamin?

ZOPHESAMIN

*olhando o céu, melancolicamente:*

Só vejo a nuvem... Só vejo a nuvem... além...

BELKISS

Mas que tens tu, Zophesamin? porque estás tão triste, quando todos estão tão alegres?

ZOPHESAMIN

Não sei porquê... mas antes a frota se tivesse perdido...

\*

trombe è sempre più nitido... Ancora non vedi le navi, Zophesamin?

ZOPHESAMIN

*guardando il cielo, mestamente:*

Vedo solo la nuvola... Vedo solo la nuvola... più in là...

BELKISS

Ma cos'hai, Zophesamin? perché sei così triste, quando tutti sono così allegri?

ZOPHESAMIN

Non so perché... sarebbe stato meglio se la flotta si fosse perduta...

\*

## IX

## A NUVEM

– No palácio de Sabá. Uma grande sala hipostila, maior que a de Karnak, completamente atulhada pelas mercadorias da frota. Dos caixões entreabertos pendem, numa ardente promiscuidade de cores, e alastram-se pelo chão, em ondas flexuosas [1], linhos bordados, sedas de reflexos metálicos, lhamas e peças de púrpura... De alguns odres estoirados correm fios de ouro em pó. Encostados às colunas, numa confusão de pilhagem, grandes e incoerentes montões de urnas de prata cheias de perfumes e de especiarias, adagas, lanças e broquéis, faianças e bronzes esmaltados, dentes de elefante [2], feixes de plumas, ventarolas, peliças, troncos aromáticos, metais em barra e molhadas de raízes secas... Acompanhada por Nastosenen, Belkiss percorre a sala, admirando as suas novas riquezas.

(1)

BELKISS

E estes frascos, o que contêm?

NASTOSENEN

Este tem água de uma fonte de Zama, que faz oleosa e suave a voz mais áspera e hostil. Este tem água da fonte Asbadea, que torna hidróticos os perjuros... (2)

BELKISS

E aquele?

## IX

## LA NUVOLA

– Nel palazzo di Saba. Una grande sala ipostila, maggiore di quella di Karnak, completamente stipata dalle mercanzie portate dalla flotta. Dalle casse socchiuse traboccano e si dispiegano sul pavimento, in onde sinuose, lini ricamati, sete dai riflessi metallici, broccati e pezze di stoffa purpurea... Dagli squarci di alcuni otri ricolmi scorrono rigagnoli di polvere d'oro. Accostati alle colonne, affastellandosi come il bottino di un saccheggio, cumuli voluminosi ed eterogenei di urne d'argento piene di profumi e spezie, daghe, lance e scudi, maioliche e bronzi smaltati, zanne d'elefante, fasci di piume, ventagli, pellicce, legni aromatici, barre di metallo e mazzi di radici secche... Accompagnata da Nastosenen, Belkiss percorre la sala, ammirando le sue nuove ricchezze. (1)

BELKISS

E queste boccette, cosa contengono?

NASTOSENEN

In questa c'è acqua di una sorgente di Zama, che fa morbida e carezzevole la voce più aspra e dura. In quest'altra c'è acqua della sorgente Asbadea, che rende idropici gli spergiuri... (2)

BELKISS

E quella?



NASTOSENEN

Aquele tem óleo de rosa... Enchi-o na ilha Titis, num maravilhoso lago desse líquido. (3)

BELKISS

E naquela caixa, o que trazes?

NASTOSENEN

Folhas e raízes virtuosas: raízes de *baaras*, que repelem os génios funestos; raízes odoríferas de *bacchar* e folhas de *balis*, que ressuscitam os mortos... Estas folhas de *beliantes*, cozidas com banhas de leão, açafraão e vinho de palmeira, servem para fricções, que dão a pele um cheiro e uma macieza surpreendentes... (4)

BELKISS

E aqueles frutos?

NASTOSENEN

São limões colhidos à beira do lago Asfaltite: parecem de ouro e estão cheios de cinza...

BELKISS

Ah! bem sei... Zophesamin fala muito desses limões: diz que são como as mulheres vaidosas...

NASTOSENEN

De Babilónia trouxe estes tapetes flexuosos como colchões de penas, e estas peças de linho finíssimo, todas bordadas a matiz...

BELKISS

E aqueles cofres?

NASTOSENEN

São de marfim: comprei-os a um pastor do Ganges...

NASTOSENEN

Quella contiene olio di rosa... L'ho riempita nell'isola Titis, in un meraviglioso lago fatto di tale liquido. (3)

BELKISS

E in quella cassa, cosa porti?

NASTOSENEN

Foglie e radici benefiche: radici di *baaras*, che respingono gli spiriti funesti; radici odorose di *bacchar* e foglie di *balis*, che resuscitano i morti... Queste foglie di *beliantes*, cotte con grasso di leone, zafferano e vino di palma, servono a fare frizioni che donano alla pelle un profumo e una morbidezza sorprendenti... (4)

BELKISS

E quei frutti?

NASTOSENEN

Sono limoni raccolti sulle rive del lago Asfaltite: sembrano d'oro e sono pieni di cenere...

BELKISS

Ah! lo so bene... Zophesamin parla molto di quei limoni: dice che sono come lo donne vanitose...

NASTOSENEN

Da Babilonia ho portato questi tappeti flessuosi come coltri imbottite di piume, e queste pezze di lino finissimo, tutte intessute di ricami multicolori...

BELKISS

E quegli scrigni?

NASTOSENEN

Sono d'avorio: li ho comprati da un pastore del

O mais pequeno contém antimónio para pintar os olhos, e o maior está cheio de *benné* para tingir as unhas... Naqueles odres trago ouro em pó, de Tarsis... Em Tiro, comprei estes mantos de púrpura e estas sedas verdes, de tons inconstantes, que parecem feitas com a água de um lago envenenado...

*Abrindo uma urna de bronze, picada de respiradouros:*

Vês estas enguias, Belkiss... vê como são lindas! Usam brincos de pérolas e vêm comer à mão... (5)

BELKISS

Como são lindas!

NASTOSENEN

Estes vasos estão cheios de aromas... mirra, incenso de Gardefan, olíbano, almíscar, unguento de nardo, *stirax* e cinamomo... Aqui tens vinte garrafas de *cholibon*, vinho precioso, reservado para os reis da Assíria, e doze urnas com cerejas de Madaï, de infusão em vinho de palmeira... (6)

BELKISS

E pedras preciosas? Não trazes pedras preciosas?

NASTOSENEN

Para enfeitar vinte rainhas...

*Belkiss senta-se num tapete de Babilónia, vermelho e farto, enquanto Nastosenen começa a acarretar para junto dela inúmeras conchas de tartaruga acoguladas [3] de pedras preciosas.*

BELKISS

*apanhando uma mancheia de pedras vermelhas:*

Gange... Il più piccolo contiene antimONIO per truccare gli occhi, e il più grande è colmo di *benné* per dipingere le unghie... In quegli otri porto polvere d'oro, di Tarsis... A Tiro, ho comprato questi manti colorati con porpora e queste sete verdi, dai toni cangianti, che sembrano fatte con le acque di un lago avvelenato...

*Aprondo un'urna di bronzo, traforata di piccoli spiragli:*

Vedi queste anguille, Belkiss... guarda come sono belle! Usano pendagli di perle e vengono a mangiare dalla tua mano... (5)

BELKISS

Che belle!

NASTOSENEN

Questi vasi sono pieni di aromi... mirra, incenso di Gardefan, olibano, muschio, unguento di nardo, *stirax* e cinnamomo... Ecco venti bottiglie di *chalibon*, vino prezioso, riservato ai re di Assiria, e dodici barattoli con ciliegie di Madaï, sotto spirito in vino di palma... (6)

BELKISS

E pietre preziose? Non porti pietre preziose?

NASTOSENEN

Abbastanza da agghindare venti regine...

*Belkiss si siede su un tappeto di Babilonia, rosso e spesso, mentre Nastosenen comincia a portarle innumerevoli gusci di tartaruga stipati di pietre preziose...*

BELKISS

*afferrando una manciata di pietre vermiglie:*

Parecem carbúnculos... Como se chamam estas pedras?

NASTOSENEN

Lincúrios... São cristalizações de urina de lince e atraem o cobre, o ferro, as folhas secas e as palhas... (7)

*Levantando do chão, com grande esforço, uma esmeralda colossal:*

Vê esta esmeralda!... tem quatro côvados... Só há uma maior: aquela que um certo rei de Babilónia mandou ao Faraó...

BELKISS

*extasiada:*

Como é brilhante! Hei de pô-la no observatório para ver por ela os eclipses...

NASTOSENEN

Estas, mais pequenas, têm uma qualidade singular... envelhecem, embranquecem com o tempo...

BELKISS

Dizem que os cabelos brancos são produzidos pela desgraça... Talvez estas esmeraldas sofram... Como será a alma das esmeraldas?... ... E estes carbúnculos arroxeados?

NASTOSENEN

São *ametistizontes*... [4] A esta pedra chamam *anthracitis*... Parece um carvão... Borrifada com água torna-se em brasa, e apaga-se quando a lançam ao fogo...

BELKISS

E esta?

Sembrano carbuncoli... Come si chiamano queste pietre?

NASTOSENEN

Lincuri... Sono cristallizzazioni di urina di lince e attirano il rame, il ferro, le foglie secche e le pagliuzze...  
(7)

*Sollevando dal suolo, con grande sforzo, un colossale smeraldo:*

Ammira questo smeraldo!... è grande quattro cubiti...  
Ce n'è solo uno più grosso: quello che un certo re di Babilonia mandò al Faraone...

BELKISS

*estasiata:*

Com'è brillante! Lo metterò nell'osservatorio per guardare, attraverso di esso, le eclissi...

NASTOSENEN

Questi, più piccoli, hanno una singolare qualità...  
invecchiano, incanutiscono col tempo...

BELKISS

Si dice che la sventura fa venire i capelli bianchi...  
Forse questi smeraldi soffrono... Come sarà l'anima degli smeraldi?... E questi carbuncoli violacei?

NASTOSENEN

Sono *ametistizontes*... Questa pietra la chiamano *anthracitis*... Sembra un pezzo di carbone... Aspersa d'acqua diviene rovente, e si spegne quando la gettano nel fuoco...

BELKISS

E questa?

## NASTOSENEN

Chamam-lhe *callaiis* [5\*] e só se encontra nas altas montanhas dos Fícaros [6], onde a neve é eterna. As *callaiis* [5\*] estão encravadas nos rochedos e são tão brilhantes que parecem olhos vivos... Os caçadores, vendo esses rochedos com olhos, ficam gelados de pavor e atacam-nos a golpes de funda: é então que as *callaiis* [5\*] caem, como lágrimas dos rochedos... Vê como o seu verde é moderado e doce... Dizem que é a pedra que melhor vai com o ouro... (8)

## BELKISS

E esta, que tem dentro uma estrelinha branca?

## NASTOSENEN

É uma *ceráunia*... As *ceráunias* absorvem a luz dos astros... Cheira agora esta pedra: é uma *aromátita*.

## BELKISS

Tem o cheiro e a cor da mirra.

## NASTOSENEN

Todas as rainhas amam a *aromátita*... Esta chama-se *apsictos*: aquecida ao fogo, conserva o calor por sete dias...

## BELKISS

E esta, que parece uma cabeça de tartaruga?

## NASTOSENEN

Chama-se *brontea* e é muito rara: as *brontea*s caem do céu por ocasião das grandes trovoadas... Esta outra, que parece um coração de boi, é também muito rara e só se encontra nos arredores de Babilónia...

NASTOSENEN

La chiamano *callaïs* e si trova soltanto sulle alte montagne dei Ficari, dove le neve è eterna. Le *callaïs* sono incastonate nelle pareti rocciose e sono tanto brillanti che sembrano occhi dotati di vita... I cacciatori, nell'avvistare queste rocce occhiate, si sentono agghiacciare di paura e le attaccano a colpi di fionda: è solo allora che le *callaïs* cadono, come lacrime della roccia... Osserva come il suo verde è misurato e dolce... Dicono che sia la pietra che meglio si abbina con l'oro... (8)

BELKISS

E questa, che ha dentro una stellina bianca?

NASTOSENEN

È una *ceraunia*... Le *ceraunie* assorbono la luce degli astri... Ora senti il profumo di questa pietra: è una *aromatite*.

BELKISS

Ha la fragranza e il colore della mirra.

NASTOSENEN

Tutte le regine amano l'*aromatite*... Questa la chiamano *aspicto*: scaldata sul fuoco, serba il calore per sette giorni...

BELKISS

E questa, che pare una testa di tartaruga?

NASTOSENEN

Si chiama *brontea* ed è molto rara: le *brontee* cadono dal cielo in occasione dei temporali violenti... Quest'altra, che sembra un cuore di bue, è anch'essa assai rara e si trova solo nei dintorni di Babilonia...



BELKISS

Como se chama?

NASTOSENEN

*Bucárdia...* Esta é um *olho de Belus*; esbranquiçada, tem no meio como que uma pupila negra, picada por um reflexo de ouro...

BELKISS

*examinando o olho de Belus:*

Parece que olha para mim... Ah! e como eu me vejo tão pequenina, lá dentro! Parece que estou a mirar-me nuns olhos amigos...

NASTOSENEN

Esta chama-se *sandaresus*. Vê como é cristalina... e dentro está cheia de estrelas que parecem de ouro a ferver...

BELKISS

Parecem luzinhas a arder dentro de água... Zophesamin tem uma luzinha como estas... (9)

NASTOSENEN

Repara bem para esta *pæderos*, toda irisada, transparente como o cristal e verde como o ar das florestas... Estas ametistas apagam a embriaguez; tendo gravados os nomes do sol e da lua e suspensas por cabelos de cinocéfalo, preservam dos malefícios... Aqui tens berilos da Índia, de um verde de mar calmo; *andródamas*, que atraem a prata, o cobre e o ferro; ónix da Arábia; *cianos* do alto Egito, salpicados de ouro; *pedras de águia*, que favorecem os partos; topázios da ilha Titis; ágatas verdes, que tornam inofensiva a mordedura das serpentes; grãos de âmbar, diamantes, esmeraldas de Juba, astérias, lápis-lazúli de Madaï, perídotes, dáfnias, obsidianas... (10)

BELKISS

Come si chiama?

NASTOSENEN

*Bucardia*... Questa è un *occhio di Belo*; pietra bianchiccia, ha nel mezzo come una pupilla nera, punteggiata da un riflesso d'oro...

BELKISS

*esaminando l'occhio di Belo:*

Sembra che mi stia guardando... Ah! come mi vedo piccina lì dentro! È come se mi vedessi riflessa in occhi amici...

NASTOSENEN

Questa si chiama *sandaresus*. Vedi com'è cristallina... e dentro è piena di stelle che si direbbero oro effervescente...

BELKISS

Sembrano piccole luci che ardono nell'acqua... Zophesamin ne ha una così... (9)

NASTOSENEN

Guarda bene questa *poederos*, tutta iridescente, traslucida come il cristallo e verde come l'aria delle foreste... Queste ametiste estinguono l'ubriachezza; se vi si incide il nome del sole e della luna e le si sospende a crini di cinocefalo, preservano dai malefici... Ed eccoti berilli dell'India, verdi come un mare placido; *androdamanti*, che attirano l'argento, il rame e il ferro; onici d'Arabia; *ciani* dell'alto Egitto, picchiettati d'oro; *pietre d'aquila*, che favoriscono il parto; topazi dell'isola Titis; agate verdi, che rendono inoffensivo il morso dei serpenti; granelli d'ambra, diamanti, smeraldi di Giuba, asterie, lapislazzuli di Madaï, peridotiti, dafnie, ossidiane... (10)

## BELKISS

Tenho os olhos cansados, Nastosenen, e cegos de tanto brilho... Parece-me que estive uma dia inteiro a olhar para o sol... Já não diferencio as cores umas das outras... Os meus olhos estão como os velhinhos, que, tendo visto muito, acabam por confundir tudo o que viram... Amanhã verei o resto... Agora, Nastosenen, conta-me alguma coisa das tuas viagens...

## NASTOSENEN

*sentando-se num tamborete de cedro e tomando [7] dois goles de charab, bebida arábica, que um escravo negro lhe serve numa taça de ouro, cravejada, interiormente, de turquesas [8]:*

Dois dias depois de termos partido de Sabá, perdemos num nevoeiro e fomos dar a um país, onde os rios correm sobre palhetas de ouro. Os homens desse país, nus e com grandes colares de berilos, enfiados em cabelos de elefante, atacaram-nos como se fôssemos feras, e obrigaram-nos a abalar por entre o nevoeiro, cada vez mais fechado... Ao cabo de muitos dias de aflição, desembarcámos [9] na terra dos *ástomos*, criaturas singulares que não têm boca e que se nutrem de perfumes, e tão pouco humanos que o sol bate neles sem produzir sombra... Os *ástomos* vivem ao ar livre, em bosques aromáticos, caminhando extasiadamente [10], sorvendo a cada instante, com voluptuosidade bem manifesta, a alma dos lírios novos e das rosas que se fanam, e aquecendo-se, pelas noites de frio, em volta de sândalos incendiados... Quase todos vivem numa contemplativa inércia, com olhos de quem está tendo visões divinas... [11] Os mais ativos cultivam jardins de sonho... Alguns desses jardins são todos compostos de flores alvas, de lírios, açucenas, jasmíns, tuberosas e rosas brancas: nas ruas desses vergéis brancos passeiam apenas as virgens, os poetas, os místicos

## BELKISS

Ho gli occhi stanchi, Nastosenen, e accecati da tanto fulgore... Mi pare d'essere stata a fissare il sole per un giorno intero... Non distinguo più i colori uno dall'altro... I miei occhi sono nella condizione dei vecchietti che, avendo visto molto, finiscono per confondere tutto quello che hanno visto... Domani vedrò il resto... Ora, Nastosenen, raccontami qualcosa dei tuoi viaggi...

## NASTOSENEN

*sedendosi su uno sgabello di cedro e bevendo due sorsi di charab, bevanda araba, che uno schiavo nero gli serve in una tazza d'oro, incastonata, al suo interno, di turchesi:*

Due giorni dopo essere partiti da Saba, ci siamo persi in un banco di nebbia e siamo andati a finire in un paese dove i fiumi corrono su lamine d'oro. Gli uomini di tale paese, nudi e con grandi collane fatte di berilli infilati su peli d'elefante, ci hanno attaccato come se fossimo bestie feroci, e ci hanno obbligato a batter la ritirata attraverso la nebbia sempre più fitta... Dopo aver tribolato per molti giorni, siamo sbarcati dunque nella terra degli *astomi*, singolari creature che non hanno bocca e si nutrono di profumi, così poco umane che il sole batte su di loro senza proiettare ombra... Gli *astomi* vivono all'aria aperta, in boschi aromatici, camminando come in estasi, sorbendo a ogni istante, con voluttà ben manifesta, l'anima dei gigli in boccio e delle rose appassite, e scaldandosi, nelle notti di freddo, intorno a falò di legno di sandalo... Quasi tutti vivono in uno stato di inerzia contemplativa, con gli occhi di chi assiste a visioni divine... I più attivi tra loro coltivano giardini di sogno... Alcuni di questi giardini sono composti per intero di fiori candidi, di gigli, fiordalisi, gelsomini, tuberose e rose bianche: nei viottoli di questi bianchi verzieri passeggiano soltanto le vergini,

e os sonhadores, todos vestidos de roupagens, que parecem brumas, e tangendo cítaras de sons pálidos... Os lascivos e os orgulhosos têm jardins exclusivamente plantados de flores rubras, de amarantos, de eufórbias, de rosas escarlates e de cravos... Os enfermos têm jardins de flores verdes, porque o verde é a cor mais amada nas convalescenças, cor serena e símbolo da vida; os velhos têm jardins de flores azuis, porque o azul é a cor mais pacífica e a cor do céu, para onde estão voltadas todas as esperanças de todos os que se aproximam da morte; os ambiciosos têm jardins de flores douradas, as crianças têm jardins esmaltados de todas as cores e nuanças, e os infelizes, para que uma viçosa vegetação circundante não contraste amargamente com a agonia das suas almas, divagam em jardins onde as flores nascem murchas, onde tudo é tão triste, tão apagado, tão lívido que faz parecer alegre a própria tristeza... Estivemos longos dias no país dos *ástomos*, a colher aromas, e mal o nevoeiro se desfez voltámos ao mar Vermelho e encontrámos a ilha Titis, cujo solo é todo de topázios... De Titis, fomos à ilha Orina, que te pertence, ilha encantada, onde as rosas são grandes como cabeças de homem, e as roseiras altas como ciprestes. As cabras que lá pastam são graciosas como gazelas e o seu leite sabe a flores. Aí nos demorámos por largo tempo, caçando pelicanos, flamingos, garças e maçaricos reais, e pescando pérolas amarelas, que mais tarde, em Babilónia, me serviram de moeda para comprar estofos... (11)

BELKISS

E não chegaram a Jerusalém?

NASTOSENEN

Chegámos...

i poeti, i mistici e i sognatori, tutti vestiti d'abiti leggeri che sembrano batuffoli di bruma, pizzicando cetre dai suoni pallidi... I lascivi e gli orgogliosi hanno giardini in cui sono piantati esclusivamente fiori scarlatti, amaranti, euforbie, rose rosse e garofani... I malati hanno giardini di fiori verdi, perché il verde è il colore più amato nella convalescenza, colore sereno e simbolo di vita; i vecchi hanno giardini di fiori azzurri, perché l'azzurro è il colore più mansueto ed è il colore del cielo, a cui sono rivolte le speranze di tutti quelli che si avvicinano alla morte; gli ambiziosi hanno giardini di fiori dorati, i bambini hanno giardini colorati di tutte le tonalità e le sfumature, e gli infelici, affinché una rigogliosa vegetazione circostante non contrasti amaramente con l'agonia delle loro anime, errano in giardini dove i fiori nascono avvizziti, dove tutto è così triste, così spento, così livido che fa sembrare allegra la stessa tristezza... Abbiamo trascorso molti giorni nel paese degli *astomi*, a raccogliere aromi, e non appena la nebbia si è dileguata siamo tornati sul Mar Rosso e abbiamo trovato l'isola Titis, il cui suolo è tutto di topazi... Da Titis siamo andati all'isola Orina, che t'appartiene, isola incantata, dove le rose sono grosse come la testa di un uomo e i roseti alti come cipressi. Le capre che pascolano in quel luogo sono graziose come gazzelle e il loro latte sa di fiori. Ci siamo trattenuti a lungo laggiù, dando la caccia a pellicani, fenicotteri, aironi e beccaccini, pescando perle gialle che più tardi, a Babilonia, mi sono servite di moneta per acquistare stoffe... (11)

BELKISS

E non siete giunti a Gerusalemme?

NASTOSENEN

Sì, ci siamo giunti...

BELKISS

E viste Salomão?

NASTOSENEN

Deixando a ilha Orina, começámos a percorrer os portos da Arábia: Ocetis, Musa, Madian e Ælana, até que arribámos a Eziongaber, onde desembarquei com trinta marinheiros. Visitei as principais cidades do sul da Síria: Arad, Gerar, Lakisch, Gaza e Mizpah, até que, uma tarde, saindo de Mizpah e encontrando um caminho empedrado de basalto negro, de Bashan, e flanqueado de altas palmeiras, soube, pelo homem que nos guiava, que já estávamos perto de Jerusalém. (12)

BELKISS

Fala-me de Salomão, Nastosenen, conta-me alguma coisa de Salomão. [12]

NASTOSENEN

Chegámos a Jerusalém num anoitecer de violeta e ouro... Celebrava-se então a festa dos Tabernáculos, e todos os jerosolimitanos haviam saído de suas casas e viviam em tendas brancas, cobertas de verdura...

BELKISS

E Salomão?

NASTOSENEN

O rei saía do palácio, quando chegámos à praça de Melo... (13) Do alto das muralhas lançavam-lhe açucenas, e, à medida que ia caminhando, ia deixando atrás de si um carreiro de mulheres que beijavam, de joelhos, os sinais dos seus pés... Outras, com a boca na poeira do caminho, estendiam os cabelos cheios de perfumes, no sítio onde Salomão ia passar... Um velho de barbas brancas, longas como as de Zophesamin, acercou-se dele,

BELKISS

E hai visto Salomone?

NASTOSENEN

Lasciando l'isola Orina, abbiamo iniziato a percorrere i porti dell'Arabia: Ocetis, Mosa, Madian e Ælana, fino a che siamo approdati ad Etsion-Gheber, dove sono sbarcato con trenta marinai. Ho visitato allora le principali città del sud della Siria: Arad, Gherar, Lachis, Gaza e Mispa, fino a che, una sera, uscendo da Mispa e trovando una strada lastricata di basalto nero, di Basan, e contornata di alte palme, ho saputo dall'uomo che ci faceva da guida che eravamo ormai vicini a Gerusalemme. (12)

BELKISS

Parlami di Salomone, Nastosenen, raccontami qualcosa di Salomone.

NASTOSENEN

Siamo arrivati a Gerusalemme in un crepuscolo dalle tonalità violette e dorate... Si celebrava allora la festa dei Tabernacoli e tutti i gerosolimitani erano usciti dalle loro case e vivevano in tende bianche, coperte di verzura...

BELKISS

E Salomone?

NASTOSENEN

Il re usciva dal palazzo quando siamo arrivati alla piazza di Millo... (13) Dall'alto delle mura gli lanciavano gigli bianchi e, al suo incedere, lasciava dietro di sé una scia di donne che baciavano, in ginocchio, le impronte dei suoi piedi... Altre, con la bocca nella polvere della strada, stendevano i capelli imbevuti di fragranze, nel luogo dove Salomone stava per passare... Un vecchio dalla barba



e mostrando-lhe uma filha linda como a lua, pediu-lhe que a recebesse no seu leito... As virgens ajoelhavam-se a seus pés, e, rasgando as túnicas, exibiam a frescura intacta dos seus seios arquejantes como rolas feridas, procurando assim cativar os olhos do rei...

*Começa a escurecer: é meio-dia e parece quase noite.*

BELKISS

E é lindo, Salomão?

NASTOSENEN

Lindo como um deus. Os seus olhos, negros e fundos como duas minas de água, obrigam à genuflexão: até as palmeiras e os rochedos parecem ajoelhados quando ele passa... Tem uma boca de donzela: ao falar, com a sua voz de harpa, dir-se-ia que está a comer jasmims e rosas... Quando lhe dá o sol, a sua sombra é azul... e dizem que a sua sombra cura as feridas e faz medrar as flores... Tem o andar lento, as mãos longas e pálidas como lírios enfermos e traz os dedos cheios de anéis e as unhas douradas...

BELKISS

*inquieta e magnetizada, os olhos em fogo:*

Não pares, Nastosenen, não pares, conta-me mais cousas de Salomão! Zophesamin e Hadad são dois mentirosos... Eu disse a Hadad que Salomão era sábio, forte e justo como nenhum outro rei e Hadad riu-se de mim... Conta-me a verdade, Nastosenen, conta-me tudo o que sabes de Salomão e terás o que quiseres... A magnificência de Salomão é quase divina, pois não é verdade?

NASTOSENEN

As suas riquezas encheriam celeiros... Salomão é

bianca, lunga come quella di Zophesamin, gli si è fatto dappresso e mostrandogli una figlia bella come la luna, gli ha chiesto di accoglierla nel suo letto... Le vergini s'inginocchiavano ai suoi piedi e squarciando le tuniche, esibivano la freschezza intatta dei loro seni, palpitanti come colombe ferite, cercando così di accattivarsi gli occhi del re...

*Comincia a imbrunire: è mezzogiorno e pare quasi notte.*

BELKISS

È bello Salomone?

NASTOSENEN

Bello come un dio. I suoi occhi, neri e profondi come due pozzi d'acqua, obbligano a genuflettersi: perfino le palme e le rocce si direbbero inginocchiarsi quando lui passa... Ha una bocca da fanciulla: quando parla, con la sua voce d'arpa, pare che stia mangiando rose e gelsomini... Al sole la sua ombra è azzurra... e dicono che la sua ombra curi le ferite e faccia sbocciare i fiori... Ha il passo lento, le mani lunghe e pallide come gigli malati, con le dita cariche di anelli e le unghie dorate...

BELKISS

*inquieta e magnetizzata, gli occhi infuocati:*

Non ti fermare, Nastosenen, non ti fermare, raccontami altre cose di Salomone! Zophesamin e Hadad sono due bugiardi... Ho detto ad Hadad che Salomone era saggio, forte e giusto come nessun'altro re e Hadad ha riso di me... Raccontami la verità, Nastosenen, raccontami tutto ciò che sai di Salomone e avrai quel che vuoi... La magnificenza di Salomone è quasi divina, non è vero?

NASTOSENEN

Con le sue ricchezze si potrebbero riempire granai...

senhor de todo o país que vai de Dan até Bersábea e de Thapsa até Gaza. Junto do seu palácio tem quarenta mil manjedouras... À sua mesa gasta, por dia, trinta coros de flor de farinha e sessenta de farinha ordinária, dez bois gordos e vinte dos que andam a pastar, cem carneiros e muitos veados, corças e aves cevadas. O seu palácio, levantado pelos arquitetos do rei Hirão, é todo de cedro, e o seu trono de ouro e marfim, flanqueado de leões do mesmo metal. (14)

*A escuridão é cada vez maior...*

BELKISS

*sem reparar na treva circundante:*

Disse-me Hadad que Salomão não é sábio, como se conta...

NASTOSENEN

Hadad odeia Salomão... Salomão é mais sábio que todos os sábios... Passa os dias compondo parábolas e cânticos e não há mistério que ele não decifre.

BELKISS

Disse-me também Hadad que Salomão é fraco...

NASTOSENEN

Salomão ama a paz... Gosta de levantar cidades, não gosta de as destruir... Fez as muralhas de Maggedo, de Hazor, e de Guezer, reedificou Bethhoron, Balaath e Palmira, e encheu Jerusalém de pórticos, piscinas e jardins... Mas nada tão grande, tão sobre-humanamente grande, como o Templo por ele levantado no alto do monte Moriah. Solene como uma fortaleza, todo revestido de colóquintidas abertas em cedro dourado, a sua porta está fendida entre duas altas colunas de bronze, floridas a cinzel e rematadas por capitéis, onde redes, cadeias e

Salomone è signore di tutto il paese che va da Dan a Bersabea e da Thapsa a Gaza. Presso il suo palazzo ha quarantamila mangiatoie... Alla sua tavola consuma, ogni giorno, trenta misure di fior di farina e sessanta di farina ordinaria, dieci buoi ingrassati e venti di pastura, cento montoni e molti cerbiatti, caprioli e pollame d'allevamento. Il suo palazzo, innalzato dagli architetti del re Hiram, è tutto di cedro, e il suo trono è d'avorio e d'oro, fiancheggiato da leoni dello stesso metallo... (14)

*L'oscurità è sempre più fitta...*

BELKISS

*senza fare caso alle tenebre che la circondano:*

Mi ha detto Hadad che Salomone non è saggio, come si racconta...

NASTOSENEN

Hadad odia Salomone... Salomone è più saggio di tutti i saggi... Passa le giornate a comporre parabole e cantici e non c'è mistero che non sappia decifrare.

BELKISS

Hadad mi ha pure detto che Salomone è debole...

NASTOSENEN

Salomone ama la pace... Ama edificare città, non ama distruggerle... Ha fatto le mura di Meghiddo e di Asor, e di Ghezer, ha riedificato Bet-Coròn, Baalat e Palmira, e ha ricoperto Gerusalemme di portici, piscine e giardini... Ma nulla di così grande, di una grandezza così sovraumana, come il Tempio che ha innalzato sulla cima del monte Moria. Solenne come una fortezza, tutto rivestito di colossali sculture in cedro dorato, la sua porta si apre tra due alte colonne di bronzo, cesellate e culminanti in capitelli dove reti, catene e melagrane si

romãs se misturam com admirável artifício. Dentro, há dois aposentos, o *kekal* e o *debir*, divididos por um véu de seda, bordado a quatro cores. O *kekal* encerra o altar dos perfumes, a mesa dos pães e a serpentina de sete braços; no *debir*, onde só entra o Sumo Sacerdote, está guardada a arca de Jahveh, assente sobre gigantescos touros alados e protegida pelas asas, laminadas de ouro, de dois querubins... Num pátio interior, que rodeia o Templo, vê-se o *mar de bronze* e o altar dos holocaustos... (15)

BELKISS

*interrompendo Nastosenen, excitadíssima:*

Basta, Nastosenen, basta!... Não é preciso que o meu espírito aprenda pelos ouvidos o que há de aprender pelos olhos... Quero ir a Jerusalém! Quero ir ter com o meu senhor!

*A treva é completa... Fazendo grande alarido, chorando e gemendo como se alguém acabasse de morrer, entram na sala Zophesamin, Horsiatf, Amenemopit e todas as escravas.*

BELKISS

*assustada pela escuridão e pelos gritos:*

O que foi? O que aconteceu?

AS ESCRAVAS

Uma grande desgraça! Uma grande desgraça!

ZOPHESAMIN

Está uma grande nuvem em volta do palácio! É a nuvem que eu vi ontem! Vai chegar uma grande desgraça!

BELKISS

Talvez seja algum eclipse!

mescolano con ammirabile artificio. Dentro ci sono due stanze, il *kekal* e il *debir*, divise da un velo di seta, ricamato di quattro colori. Il *kekal* racchiude l'altare degli aromi, la tavola dei pani e il candelabro a sette braccia; all'interno del *debir*, dove entra soltanto il Sommo Sacerdote, è custodita l'arca di Jahvè, poggiata su giganteschi tori alati e protetta dalle ali, placcate d'oro, di due cherubini... In un cortile interno, che circonda il tempio, si vede il *mare di bronzo* e l'altare degli olocausti... (15)

BELKISS

*interrompendo Nastosenen, esaltata:*

Basta, Nastosenen, basta...! Non è necessario che il mio spirito conosca grazie agli orecchi ciò che potrà presto conoscere con i suoi occhi... Voglio andare a Gerusalemme! Voglio incontrare il mio signore!

*L'oscurità è completa... Con grande strepito, piangendo e gemendo come se qualcuno fosse appena morto, entrano nella sala Zophesamin, Horsiatf, Amenemopit e tutte le schiave.*

BELKISS

*spaventata dalle tenebre e dalle urla:*

Che è stato? Cos'è successo?

LE SCHIAVE

Una grande disgrazia! Una grande disgrazia!

ZOPHESAMIN

C'è una grande nuvola attorno al palazzo! È la nuvola che ho visto ieri! Sta per sopraggiungere una grande disgrazia!

BELKISS

Forse è un'eclissi!

## ZOPHESAMIN

Não é um eclipse, não! Lá fora está tudo cheio de sol,  
só o palácio é que está cheio de treva!

## BELKISS

*chegando a janela e recuando espavorida:*  
Fujamos! Fujamos!

*Todos fogem, sem tino, à luz sanguínea dos archotes.*

\*

ZOPHESAMIN

No, non è un'eclissi! Là fuori c'è sole dappertutto, solo il palazzo è avvolto nell'oscurità!

BELKISS

*accostandosi alla finestra e indietreggiando impaurita:*

Fuggiamo! Fuggiamo!

*Tutti fuggono, disordinatamente, alla luce sanguigna delle torce.*

\*



## X

## A PARTIDA

– *A alcova de Belkiss, no palácio de Sabá. A nuvem continua em volta do palácio, negra e frigidíssima, a despeito [1] dos esforços das escravas, que, baldadamente, agitam, às janelas, grandes colchas de seda... Rodeada de lâmpadas acesas, num trono de ouro cravejado de esmeraldas, Belkiss treme de frio, encolhida como uma pobrezinha.*

## BELKISS

HÁ sete dias que vivemos nesta escuridão... Acendam mais luzes! Acendam mais luzes!... A treva é cada vez maior... Ainda não é meio-dia e já parece meia-noite!... Morro de frio... Ladiké! Ladiké! vai buscar todos os meus mantos e cobre-me com eles...

*Ladiké sai.*

## ZOPHESAMIN

*profundamente triste, os olhos doidos:*

Está para chegar uma grande desgraça... Por toda a parte vejo prenúncios de uma grande desgraça! Anda um estranho, um ente sobrenatural qualquer, dentro do palácio... Esta manhã, os lírios do terraço apareceram decapitados e pisados... De quando em quando, rebentam grandes ruídos misteriosos, inexplicados... (1)

*Ouve-se um grande estrondo que abala todo o palácio.*

## X

## LA PARTENZA

*– La camera da letto di Belkiss, nel palazzo di Saba. La nuvola continua ad avvolgere il palazzo, nera e freddissima, a dispetto degli sforzi delle schiave che agitano invano alle finestre grandi manti di seta... Circondata da lampade accese, su di un trono d'oro incastonato di smeraldi, Belkiss trema di freddo come una povera mendicante.*

## BELKISS

DA sette giorni viviamo in questa tenebra... Accendete più luci! Accendete più luci!... L'oscurità è sempre maggiore... È ancora mezzogiorno e sembra già mezzanotte!... Muoio di freddo... Ladiké! Ladiké! va' a cercare tutte le mie coltri e coprimi con esse...

*Ladiké esce.*

## ZOPHESAMIN

*profondamente triste, gli occhi stralunati*

Sta per arrivare una grande disgrazia... Da ogni parte vedo i preannunci di una grande disgrazia! C'è un estraneo, un qualche ente soprannaturale, che cammina all'interno del palazzo... Stamane, si sono visti i gigli della terrazza decapitati e calpestati... Di quando in quando, erompono grandi fragori misteriosi, senza spiegazione...

(1)

*Si sente una grande boato che scuote l'intero palazzo.*

Ouviste?

BELKISS

*tremendo de medo e frio:*

O que seria? O que seria? Vai ver o que foi, Hannah...

*Hannah parte.*

ZOPHESAMIN

No dia em que morreu teu irmão, uma nuvem semelhante envolveu o palácio e todos ouviram estrondos como os que agora ouvimos... Mas a nuvem não era tão negra, porque a desgraça não era tão grande...

BELKISS

Manda fechar as portas.

ZOPHESAMIN

Estão fechadas com todos os ferrolhos...

BELKISS

*com voz suplicante:*

Vamos fugir, Zophesamin, vamos fugir... Fugamos depressa...

ZOPHESAMIN

Para quê?... A nuvem iria atrás de ti...

BELKISS

Mas porque será isto?

ZOPHESAMIN

E ainda o perguntas!... [2] Por tua causa, Belkiss, por tua causa!

Hai sentito?

BELKISS

*tremando di paura e di freddo:*

Che cosa è stato? Che cosa è stato? Va' a vedere di che si tratta, Hannah...

*Hannah parte.*

ZOPHESAMIN

Il giorno in cui morì tuo fratello, una nuvola simile avvolse il palazzo e tutti udirono boati come quelli che stiamo udendo... Ma la nuvola non era così nera, perché la disgrazia non era così grande...

BELKISS

Fa' chiudere le porte.

ZOPHESAMIN

Sono chiuse con tanto di catenacci...

BELKISS

*in tono di supplica:*

Fuggiamo, Zophesamin... Fuggiamo in fretta...

ZOPHESAMIN

A che scopo?... La nuvola ti seguirebbe...

BELKISS

Ma perché mai accadrà tutto ciò?

ZOPHESAMIN

E osi chiederlo!... A causa tua, Belkiss, a causa tua!

BELKISS  
*aterrada:*

Por minha causa?

ZOPHESAMIN

*com os olhos cada vez mais doidos:*

Sim, Belkiss, por tua causa, por causa desse funesto amor! A nuvem que nos cerca, sepultando-nos numa noite mais húmida e tenebrosa que a dos túmulos, os estrondos que ouvimos, as sombras que vemos e os gemidos que escutamos, ignorando quem os solta, tudo isso veio apenas tomaste essa desgraçada resolução de ir a Jerusalém. Bem se vê que Hamon-Ra-Harmakhis é teu amigo: repara como ele te avisa... Reconsidera, Belkiss, põe de banda essa tenção e verás dissipada a nuvem e os fantasmas, extintos os estrondos e apagados os gemidos. Bem te dizia eu que não fosses à floresta... Tu, minha ceguinha, não quiseste ouvir-me... Foste... E tão desgraçada que adormeceste sobre um travesseiro de anacâmpseros, sobre essas flores de sortilégio, que sugerem paixões mais fortes que o mar e mais desvairadas que o vento... Reconsidera, Belkiss, não vás a Jerusalém...

*Entra Ladiké carregada de preciosos e pesados mantos de púrpura.*

BELKISS

Cobre-me, Ladiké, cobre-me... morro de frio.

*Ladiké põe-se a agasalhá-la. Ao fundo aparece Hannah.*

HANNAH

Ninguém sabe donde partiu aquele estrondo...

*A um gesto de Zophesamin, Ladiké e Hannah retiram-se, silenciosamente.*

BELKISS

*atterrita:*

A causa mia?

ZOPHESAMIN

*con gli occhi sempre più stralunati:*

Sì, Belkiss, a causa tua, a causa del tuo funesto amore! La nuvola che ci avvolge, sotterrandoci in una notte più umida e tenebrosa di quella dei sepolcri, i boati che sentiamo, le ombre che vediamo e i lamenti che udiamo, senza sapere chi li emette, tutto è cominciato non appena hai preso la sciagurata decisione di andare a Gerusalemme. Non c'è dubbio che Amon-Ra-Harmakhis è tuo amico: vedi come ti avvisa... Ripensaci, Belkiss, metti da parte questo tuo intento e vedrai dissolversi la nuvola e i fantasmi, spegnersi i boati e cessare i lamenti. Ti avevo ben detto di non andare nella foresta... Tu, mia piccola cieca, non hai voluto ascoltarmi... Ci sei andata... E la disgrazia ha voluto che ti addormentassi sopra un cuscino di anacampseri, su quei fiori di sortilegio, che ispirano passioni più forti del mare e più capricciose del vento... Ripensaci, Belkiss, non andare a Gerusalemme...

*Entra Ladiké carica di preziose e pesanti coltri di porpora.*

BELKISS

Coprimi, Ladiké, coprimi... muoio di freddo.

*Ladiké la copre. Al fondo appare Hannah.*

HANNAH

Nessuno sa da dove è partito quel boato...

*A un gesto di Zophesamin, Ladiké e Hannah si ritirano, in silenzio.*

BELKISS

Como tudo é escuro! Dir-se-ia que estamos num palácio soterrado...

*Um grande estrondo, seguido de clamores de aflição.*

ZOPHESAMIN

Os estrondos são cada vez mais fortes... Reconsidera, Belkiss, abandona o teu propósito e verás, de novo, o sol...

BELKISS

Não posso, Zophesamin, não posso...

ZOPHESAMIN

*com dureza:*

Porque é que não podes? Quem te obriga? Que paixão é essa por um homem que nunca viste? Que alma é a tua que, tendo já abandonado tão absurdo amor, voltaste a recebê-lo e a acariciá-lo com dobradas carícias, assim que ouviste Nastosenen descrevendo as magnificências de Salomão? É o seu ouro que te deslumbra! Então mais te valera apaixonares-te [3] por uma mina... Abre bem os olhos da alma! Estrangula esse desejo, torce-lhe o pescoço sem piedade, e pisa-o como se pisasses uma víbora!

BELKISS

*cortando as palavras com soluços:*

Tens razão, tens, meu velhinho... A tua razão é tão grande como a minha desgraça... Eu própria vejo a loucura do meu intento, mas não posso abandoná-lo... Sinto que vou despenhar-me num grande abismo ouriçado de cardos e piteiras, num abismo cheio de serpentes, e quanto mais quero parar, mais corro para lá... Sinto que é a desgraça que me empurra: sinto as suas mãos nas minhas costas... Sinto que se me vai partir o coração

BELKISS

Com'è tutto scuro! Si direbbe che ci troviamo in un palazzo sepolto...

*Un grande boato, seguito da uno strepito di voci afflitte.*

ZOPHESAMIN

I boati son sempre più forti... Ripensaci, Belkiss, abbandona il tuo proposito e vedrai di nuovo il sole...

BELKISS

Non posso, Zophesamin, non posso...

ZOPHESAMIN

*con tono aspro:*

Perché non puoi? Chi ti obbliga? Che passione è questa per un uomo che non hai mai visto? Che anima è la tua che, dopo aver già abbandonato un amore tanto assurdo, è tornata ad accoglierlo in seno con raddoppiate carezze, non appena hai udito Nastosenen descrivere la magnificenza di Salomone? È il suo oro che ti abbaglia! Allora avresti fatto meglio a innamorarti di un giacimento... Apri bene gli occhi dell'anima! Strangola quel desiderio, torcigli il collo senza pietà, e schiaccialo sotto il piede come se schiacciassi una vipera!

BELKISS

*con le parole rotte dai singhiozzi:*

Hai ragione, sì, mio buon vecchio... La tua ragione è grande come la mia disgrazia... Io stessa vedo la follia del mio proposito, ma non posso abbandonarlo... Sento che sto per gettarmi in un grande abisso, irto di cardi e agavi spinose, in un abisso pieno di serpenti, e tanto più mi voglio fermare, tanto più vi corro incontro... Sento che è la disgrazia che mi spinge: sento le sue mani sulle mie spalle... Sento che il mio cuore sta per spezzarsi, e



e não posso suportá-lo inteiro... Não posso... não posso, Zophesamin! Não são os sentidos que me perdem, já não são os beijos de Salomão que me chamam, nem a vaidade que me tenta: é a desgraça que me empurra, Zophesamin! é a desgraça que me empurra! Cada um tem o seu destino certo mas ignorado; eu porém, ai de mim! tenho um destino de enternecer rochedos e, ai de mim! conheço-o e não lhe posso fugir...

*Um grande trovão. O vento abre tragicamente uma janela e fora, na treva, aparece o fantasma branco da rainha Isimkhib, mãe de Belkiss.*

BELKISS

*erguendo-se alucinadamente, gritando e apontando o fantasma:*

Zophesamin! Zophesamin!

ZOPHESAMIN

*assombrado, e trémulo:*

É a tua mãe, Belkiss! é a tua mãe...

BELKISS

*caminhando para a janela e tentando segurar as roupas do fantasma:*

Minha mãe! minha mãe!

*O fantasma desaparece.*

BELKISS

Fugiu!... Oh! Oh! molhou-me toda com as suas lágrimas!

ZOPHESAMIN

Era tua mãe a dizer-te que não fosses...

d'altronde non potrei sopportare nemmeno che restasse intero... Non posso... non posso, Zophesamin! Non sono i sensi che mi portano alla perdizione, e non sono più nemmeno i baci di Salomone a chiamarmi, né la vanità che mi tenta: è la disgrazia che mi spinge, Zophesamin! è la disgrazia che mi spinge! Ognuno di noi ha un destino infallibile che ignora; io, invece, ahimè!, ho un destino che farebbe intenerire le rocce e, ahimè!, lo conosco e non posso sfuggirlo...

*Un forte tuono. Il vento spalanca tragicamente una finestra e fuori, nell'oscurità, appare il fantasma bianco della regina Isimkhib, madre di Belkiss.*

BELKISS

*sollevandosi con aria allucinata, gridando e additando il fantasma:*

Zophesamin! Zophesamin!

ZOPHESAMIN

*sgomento e tremante:*

È tua madre, Belkiss! è tua madre...

BELKISS

*camminando verso la finestra e provando a trattenere le vesti del fantasma:*

Madre mia! madre mia!

*Il fantasma scompare.*

BELKISS

Se n'è andata!... E... Oh! mi ha bagnata da capo a piedi con le sue lacrime!

ZOPHESAMIN

Era tua madre che ti diceva di non andare...

BELKISS

Era minha mãe a chorar a minha desgraça...

*Silêncio. Ao cabo de alguns instantes abre-se uma porta e aparece Horsiatsf.*

HORSIATF

Está tudo pronto...

BELKISS

*dirigindo-se para a porta, com o braço esquerdo numa flexão de quem vai pela mão de alguém:*  
Vamos, Zophesamin...

ZOPHESAMIN

Porque levas a mão assim no ar?

BELKISS

É porque a tenho presa... É a desgraça que me leva pela mão...

*Exeunt.*

\*

BELKISS

Era mia madre che piangeva la mia disgrazia...

*Silenzio. Dopo alcuni istanti si apre una porta e appare Horsiatf.*

HORSIATF

È tutto pronto...

BELKISS

*si dirige verso la porta, tendendo il braccio sinistro come  
se qualcuno la tenesse per mano*  
Andiamo, Zophesamin...

ZOPHESAMIN

Perché tieni la mano levata in aria?

BELKISS

Perché qualcuno la tiene... È la disgrazia che mi porta per mano...

*Exeunt.*

\*

## XI

## NO LAGO DA DEMÊNCIA

*– De noite. Caminho de Jerusalém, a caravana da rainha de Sabá descansa à beira do lago da Demência. O lago dorme, coalhado de serpentes brancas. Os morcegos rasam a terra, em voos doidos. Belkiss está sentada à porta da sua tenda: junto dela, Zophesamin, Horsiاتف e Amenemopit.*

BELKISS

TENHO medo daquelas serpentes...

HORSIATF

Sossega... não tenhas medo... Aquelas serpentes não fazem mal...

BELKISS

Será muito fundo, este lago?

AMENEMOPIT

Dizem que é muito fundo e que comunica com o mar... Às vezes, aparecem aqui fragmentos de embarcações... A sua água, que é naturalmente doce, torna-se salgada três vezes durante o dia e outras três durante a noite... (1)

BELKISS

Teríamos feito melhor em acampar num sítio menos sombrio...

XI

PRESSO IL LAGO DELL'INSANIA

*– Di notte. Sulla strada per Gerusalemme, la carovana della regina di Saba riposa sulla riva del lago dell'Insania. Il lago dorme, pullulante di serpenti bianchi. I pipistrelli passano rasenti al suolo, in folli voli. Belkiss è seduta sulla porta della sua tenda: le stanno vicino Zophesamin, Horsiatf e Amenemopit.*

BELKISS

HO paura di quei serpenti...

HORSIATF

Calmati... non aver paura... Quei serpenti sono inoffensivi...

BELKISS

Sarà molto profondo, questo lago?

AMENEMOPIT

Si dice che sia molto profondo e che comunichi col mare... A volte si avvistano frammenti di imbarcazioni... La sua acqua, che per natura è dolce, diviene salata per tre volte durante il giorno e per tre volte durante la notte... (1)

BELKISS

Avremmo fatto meglio ad accampare in un luogo meno cupo...

## ZOPHESAMIN

Foi o destino que nos mandou parar aqui: faltaram-nos as forças mal avistámos estas árvores... O destino, que é a vontade embuçada [1] dos deuses, gosta de fazer surpresas, mas desta vez despiu todos os disfarces, abandonou todos os embustes e mostra-se como é: pavoroso, inexorável, mortífero... Há quase um mês que vivemos em sobressaltos, perdidos em florestas onde não entra o sol, rodeados de ameaças, seguidos por fantasmas que gemem, não encontrando, para nos pentearmos, senão lagos de águas infelizes, no fundo das quais parecemos mortos... Já não sabemos o que é um dia claro... O destino traz-nos por caminhos cheios de tristeza, preparando-nos assim para as tristezas maiores [2] que vão chegar...

*Grande e gelado silêncio.*

## BELKISS

Só vejo um astro no céu, e esse mesmo parece que está a chorar sangue...

## AMENEMOPIT

Onde vês tu um astro?

## BELKISS

Além... entre aqueles ramos...

## AMENEMOPIT

É o planeta de Hardoshir [3], que, em certos momentos do ano, tem um singular movimento de retrocesso...

## BELKISS

Com quem aprendeste a conhecer os astros?

ZOPHESAMIN

Il destino ci ha imposto di fermarci qui: le forze ci sono venute meno non appena abbiamo visto questi alberi... Il destino, che è la volontà degli dèi sotto mentite spoglie, ama fare sorprese, ma questa volta ha rinunciato a tutti i travestimenti, ha messo da parte le dissimulazioni e si mostra per quello che è: tremendo, inesorabile, mortifero... Da quasi un mese viviamo in una continua inquietudine, smarriti nel folto di foreste dove non penetra il sole, attornati da pericoli, inseguiti da fantasmi che si lamentano, senza trovare, per rassettarci i capelli, nient'altro che laghi dalle acque infelici, al fondo delle quali sembriamo morti... Non sappiamo più cos'è un giorno rischiarato dal sole... Il destino ci conduce per strade avvolte di tristezza, preparandoci così alle tristezze ancor più grandi che stanno per arrivare...

*Grande e gelido silenzio.*

BELKISS

Vedo un solo astro nel cielo, e sembra che versi lacrime di sangue...

AMENEMOPIT

Un astro, dove?

BELKISS

Più in là... tra quei rami...

AMENEMOPIT

È il pianeta Hardoshir, che, in alcuni momenti dell'anno, ha un singolare moto retrogrado...

BELKISS

Con chi hai imparato a conoscere gli astri?



## AMENEMOPIT

Com os astrólogos de Denderah e sobretudo com um neto do famoso Thotemhabi, chefe dos astrónomos reais no tempo da vigésima dinastia. (2)

## BELKISS

Como será feito o céu?

## AMENEMOPIT

O céu é um grande oceano cercado a terra por todos os lados... É nesse oceano que os génios seguem Osiris nos seus barcos de ouro...

## BELKISS

*para Horsiatf:*

Que as harpistas toquem alguma cousa... Mas que seja uma música alegre... E acendam fogueiras... Está tudo tão escuro, está tudo tão triste!... Os escravos costumam cantar e rir quando vão nas caravanas, mas desta vez todos se concentram, calados e cismáticos, como [4] se as suas mães estivessem para morrer...

*Ouve-se o gemer das harpas.*

Nunca ouvi uma música tão triste... Quero uma música alegre, Horsiatf, dize-lhes que toquem uma música alegre...

## ZOPHESAMIN

Quando a alma está triste, nada há tão triste como uma música alegre. Remédio para a tristeza, só conheço um: uma tristeza maior... Quando uma dor fina nos atormenta, só a podemos esquecer com outra mais intensa, e por isso puxamos os cabelos, trincamos a língua e mordemos os beiços... Mas porque estás triste? Não vais realizar o teu desejo?

AMENEMOPIT

Con gli astrologi di Denderah e soprattutto con un nipote del famoso Thotemhabi, capo degli astronomi reali al tempo della ventesima dinastia. (2)

BELKISS

Come sarà fatto il cielo?

AMENEMOPIT

Il cielo è un grande oceano che circonda tutta la terra da ogni lato... È in questo oceano che i geni seguono Osiris in barche d'oro...

BELKISS

*a Horsiatf:*

Che le arpiste suonino qualcosa... Ma che sia una musica allegra... E che vengano accesi i falò... È tutto così scuro, è tutto così triste!... Gli schiavi sono soliti cantare e ridere quando viaggiano in carovana, ma questa volta sono tutti concentrati, taciturni e pensierosi, come se le loro madri stessero per morire...

*S'ode il gemito delle arpe.*

Non ho mai sentito una musica così triste... Voglio una musica allegra, Horsiatf, di' loro di suonare una musica allegra...

ZOPHESAMIN

Quando l'anima è triste, non c'è nulla di più triste di una musica allegra. Per la tristezza, non conosco che un rimedio: una tristezza maggiore... Quando una sottile sofferenza ci tormenta, la possiamo dimenticare soltanto con un'altra più intensa, e perciò ci strappiamo i capelli, morsichiamo la lingua e ci mordiamo le labbra... Ma perché sei triste? Non stai per realizzare il tuo desiderio?

## BELKISS

Entristece-me esta atmosfera de maldição, que nos rodeia... entristecem-me as tuas palavras. A tua dedicação, Zophesamin, tem-me feito pior que vinte mil inimigos... Quando estou friorenta, molhas-me com água gelada; quando estou morta de calor, acendes fogueiras em volta de mim... Vês-me em vésperas de realizar o mais claro dos meus desejos e não fazes senão escurecê-lo... Terás razão, terás, Zophesamin, mas devias calar-te... Devemos enganar os moribundos, devemos convencê-los de que vão melhorar... Onde haverá crueldade que se compare à de quem entenebrece a pintura da morte à cabeceira de um agonizante?

## ZOPHESAMIN

E onde haverá dedicação que se compare à de quem se lança a um lago cheio de serpentes venenosas para salvar um doido? Já te não digo que voltes para trás, porque sou mais fraco que o destino, e foi o destino que te conduziu até aqui... Vais em cata da felicidade, como se os desgostos que já tens não fossem bastantes para te martirizarem... Tens uma alma ceguinha de nascença...

## BELKISS

E, quando a minha alma começa a ter esperanças de ver, tu, Zophesamin, não fazes senão apagar essas esperanças...

## ZOPHESAMIN

O que farias tu se visses uma criança colhendo flores à beira de um alto rochedo cortado a pique sobre o mar?

## BELKISS

Iria buscá-la...

## BELKISS

Mi rende triste questa atmosfera di maledizione che ci attornia... mi rendono tristi le tue parole. Il tuo affetto, Zophesamin, mi ha fatto peggio di quanto avrebbero potuto fare venti nemici... Quando ho freddo, mi bagni con acqua gelata; quando muoio di caldo, accendi falò attorno a me... Mi vedi in procinto di realizzare il più luminoso dei miei desideri e non fai altro che offuscarlo... Avrai pure ragione, Zophesamin, non ne dubito, ma dovresti tacere... Dobbiamo illudere i moribondi, dobbiamo convincerli che staranno meglio... Chi può essere tanto crudele da dipingere a tinte scure l'immagine della morte al capezzale di un agonizzante?

## ZOPHESAMIN

E chi può spingere il proprio affetto fino al punto di lanciarsi in un lago di serpenti velenosi per trarre in salvo un pazzo? Ormai non ti dico più di tornare indietro, perché sono più debole del destino, ed è stato il destino a portarti qui... Vai in cerca della felicità, come se i dispiaceri che hai non fossero sufficienti per il tuo martirio... Hai un'animuccia cieca dalla nascita...

## BELKISS

E, quando la mia anima comincia a nutrire la speranza di vedere, tu, Zophesamin, non fai altro che soffocare quella speranza...

## ZOPHESAMIN

Che faresti tu se vedessi un bambino che raccoglie fiori sull'orlo di un alto spuntone di roccia a strapiombo sul mare?

## BELKISS

Lo trascinerai via di lì...

## ZOPHESAMIN

E a criança começaria a chorar, mas tu nenhum caso farias do seu choro, porque antes a criança chorasse que morresse afogada... Mas sossega, Belkiss, sossega... Nunca mais te falarei em tal... O destino é muito forte e eu sou muito fraco... Nunca mais te falarei em tal...

*Silêncio.*

## BELKISS

E as fogueiras que eu mandei acender? Acendam-nas depressa... A escuridão é cada vez maior...

## HORSIATF

Não foi possível acender fogueiras... Os troncos e as folhas não querem arder...

*Em frente da tenda real aparece um caminhante espectral, extremamente pálido e emagrecido, todo mordido pela poeira.*

## HORSIATF

Donde vens?... Vê-se que vens de muito longe...

## O CAMINHANTE

Venho de Tanis... Trabalhava lá num canal e adoeci... Venho morrer à minha terra...

## BELKISS

Tens fome?

## O CAMINHANTE

Há dois dias que não como...

ZOPHESAMIN

E il bambino inizierebbe a piangere, ma tu non faresti nessun caso al suo pianto, perché sarebbe senz'altro meglio vederlo piangere che morire affogato... Ma stai tranquilla, Belkiss, stai tranquilla... Non te ne parlerò più... Il destino è molto forte e io sono molto debole... Non te ne parlerò più...

*Silenzio.*

BELKISS

E i falò che ho ordinato di accendere? Accendeteli in fretta... Le tenebre sono sempre più fitte...

HORSIATF

Non è stato possibile accendere i falò... I tronchi e le foglie non vogliono bruciare...

*Di fronte alla tenda reale appare un viandante dall'aria spettrale, estremamente pallido ed emaciato, coperto di polvere dalla testa ai piedi.*

HORSIATF

Da dove vieni?... Si vede che vieni da molto lontano...

IL VIANDANTE

Vengo da Tanis... Lavoravo là alla costruzione di un canale e mi sono ammalato... Vengo a morire nella mia terra...

BELKISS

Hai fame?

IL VIANDANTE

Son due giorni che non mangio...

BELKISS

Deem-lhe de comer... Que novas trazes?

O CAMINHANTE

Tudo está em paz... Houve uma guerra em Edom, mas felizmente o Egito ficou tranquilo...

BELKISS

Houve uma guerra em Edom?

O CAMINHANTE

Houve... Entre Hadad e Salomão...

BELKISS

Entre Hadad e Salomão?

O CAMINHANTE

Sim. O rei Hadad levantou os edomitas contra Salomão...

BELKISS

*cheia de inquietação:*

E quem venceu? Foi Salomão, não é verdade?

O CAMINHANTE

Não. Foi Hadad o vencedor...

*Belkiss cai desmaiada nos braços de Zophesamin, que a leva para dentro da tenda.*

BELKISS

Dategli da mangiare... Che notizie rechi?

IL VIANDANTE

Tutto è in pace... C'è stata una guerra a Edom, ma per fortuna l'Egitto è rimasto tranquillo...

BELKISS

C'è stata una guerra a Edom?

IL VIANDANTE

Sì... Tra Hadad e Salomone...

BELKISS

Tra Hadad e Salomone?

IL VIANDANTE

Esatto. Il re Hadad ha sollevato gli idumei contro Salomone...

BELKISS

*piena d'inquietudine:*

E chi ha vinto? È stato Salomone, vero?

IL VIANDANTE

No. È stato Hadad il vincitore...

*Belkiss cade svenuta tra le braccia di Zophesamin, che la porta nella tenda.*



## XII

## A CHEGADA

– No mês de zio, em Jerusalém. Laminados de ouro, os palácios ardem ao sol; das janelas pendem cobertas de púrpura. No alto das muralhas e dos terraços, acenando com floridos galhos de amendoeira, homens, mulheres e crianças esperam, em aclamações festivas, a chegada da rainha de Sabá, cujo séquito vem coleando, majestosamente, o Kedron, entre nuvens de poeira ruiva. A fanfarra do cortejo clangora, luciolante de ouros, em amplas hossanas de triunfo... Homens e meninos trepam às palmeiras; e, pelas ruas, entre a multidão cada vez mais espessa e marulhante, os vendedores apregoam água das piscinas de Hesebon e cerejas de Urummyeh... O cortejo sobe a colina, vagarosamente: as alabardas e os broquéis irradiam entre labaredas de pendões e auriflamas... E os jerosolimitanos dilatam os olhos, cheios de pasmo, na contemplação dos arautos que vêm tocando trombetas de prata; dos elefantes, dromedários e cavalos, carregados de bagagens e cobertos com véus rubros, estrelados de gemas incandescentes; da fanfarra real, cujas trompas, címbalos, nubélias, clarins e asciores simulam monstros fabulosos; e da teoria das sambucinas, todas cingidas pelo sablah egípcio, às riscas brancas e verdes. Numa névoa de fogo, a poeira elimina o resto do cortejo, que se esconde, repentinamente, num bosque de figueiras e sicómoros. (1)

*Chove ouro. Súbito, um clamor de vitória faz estremecer os palácios: o cortejo transpõe, deslumbradoramente, a porta*

## XII

## L'ARRIVO

– Nel mese di ziv, a Gerusalemme. Placcati d'oro, i palazzi rifulgono al sole; dalle finestre pendono manti di porpora. In cima alle mura e alle terrazze, agitando rami fioriti di mandorlo, uomini, donne e bambini attendono, con acclamazioni festose, l'arrivo della regina di Saba, il cui corteo si snoda serpeggiante sulla riva del Cedron, tra nubi di polvere fulva. Al suo seguito, la fanfara, luccicante d'oro, dà fiato alle trombe in un clangore di osanna trionfanti... Grandi e piccini si arrampicano sulle palme; e, per le strade, tra la folla sempre più fitta e tumultuosa, s'odono le grida dei venditori ambulanti che decantano l'acqua delle piscine di Hesebon e le ciliegie di Urumyeh... Il corteo sale la collina, pian piano: le alabarde e gli scudi risplendono nel fiammeggiare di gonfaloni e orifiamme... E i gerosolimitani spalancano gli occhi, sopraffatti dallo stupore, contemplando l'aspetto degli araldi che incedono suonando trombe d'argento; degli elefanti, i dromedari e i cavalli, carichi di bagagli e coperti da drappi vermigli, costellati di gemme incandescenti; della fanfara reale, le cui cornette, cembali, nabli, chiarine e salteri imitano mostri favolosi; e infine della teoria di suonatrici di sambuca, tutte cinte dal sablah egizio, dalle righe bianche e verdi. Tra la nebbia infuocata, la polvere nasconde il resto della processione, che s'occulta, d'un tratto, in un boschetto di fichi e sicomori. (1)

Piove oro. All'improvviso, un clamore trionfale fa tremare i palazzi: il corteo, magnificamente abbagliante,

*das Piscinas. Das janelas e dos terraços cai uma chuva de flores; todas as gargantas gritam, todas os olhos faíscam, todos os braços se erguem, e o vento morno do deserto agita, como línguas de fogo, as bandeirolas dos mirantes e as colgaduras dos peitoris. Belkiss surge finalmente, em cima de um elefante branco, toucado com um martinete de plumas preciosas e coberto por uma rede de ouro, entre cujas malhas sangram carbúnculos. Aparentada como um ídolo; um amplo manto, de púrpura, caindo-lhe dos ombros; os cabelos enluarados com limalha de prata; o rosto velado por um véu amarelo, da Bactriana, quase imaterial, como um fumo dourado; toda cheia de pedrarias rutilantes, ardendo em tremulinas de cores húmidas; entre uma revoada de aves maravilhosas, que se agitam no ar, escarlates, azuis e verdes, presas por cadeiazinhas invisíveis, Belkiss acompanha, preguiçosamente, com o seu leque de plumas de pavão, o ritmo ondeante das harpas... Em volta do elefante real, as escravas dançam, coroadas de flores, sacudindo sistros argentinos e balouçando grinaldas, em requiebros de voluptuosa moleza... (2)*

*O cortejo entra na praça de Melo. Todo vestido de brocatel, os cabelos apertados por um diadema de linho e pérolas, Salomão está na varanda principal do palácio, as mãos metidas num vaso de bálsamos, para aspergir Belkiss à sua passagem.*

*varca la porta delle Piscine. Dalle finestre e dalle terrazze si rovescia una pioggia di fiori; tutte le gole gridano, tutti gli occhi sfavillano, tutte le braccia s'innalzano, e il vento tiepido del deserto agita, come lingue di fuoco, le banderuole dei loggiati e gli arazzi che pendono ai davanzali. Belkiss appare finalmente, in groppa a un elefante bianco, fregiato con un pennacchio di piume preziose e coperto da una rete d'oro su cui gocciolano rubini. Adornata come un idolo e con un ampio manto di porpora che le scende sulle spalle, i capelli ricoperti dal chiarore lunare della polvere d'argento, il volto velato da un velo giallo della Battriana, immateriale come una nube dorata, tutta carica di gemme rutilanti, in mezzo a un nugolo di uccelli meravigliosi, che si agitano nell'aria, scarlatti, azzurri e verdi, legati a invisibili catenine, Belkiss accompagna, pigramente, con il suo ventaglio di piume di pavone, il ritmo ondeggiante delle arpe... Intorno all'elefante reale, le schiave danzano coronate di fiori e intanto scuotono sistri argentini e dondolano ghirlande, ancheggiando con voluttuosa dolcezza... (2)*

*Il corteo entra nella piazza di Millo. Tutto vestito di broccati, i capelli cinti da un diadema di lino e perle, Salomone si mostra al balcone principale del palazzo, le mani immerse in un vaso di oli balsamici, per aspergere Belkiss al suo passaggio.*

\*

## XIII

## SOB AS NOGUEIRAS (1)

*– No jardim de Salomão, ao entardecer. Ahizar e Zabud conversam à beira de uma fonte.*

AHIZAR

TODOS estão maravilhados com os presentes que a rainha de Sabá trouxe a Salomão. Nunca vi pedras tão belas nem aromas tão cheirosos. Para guardar o ouro trazido por Belkiss, foi necessário desocupar duas tulhas que estavam cheias de trigo...

ZABUD

Todos os seus presentes são admiráveis, mas mais admirável é a sua beleza. Ao pé de Belkiss, Vaphres é uma candeia ao luar... Há dias, um escravo de Vaphres veio dizer-me que a rainha de Sabá era feiticeira. Fiquei sobressaltado com esta notícia, temendo que Salomão perdesse a saúde a sabedoria...

AHIZAR

Porquê?

ZABUD

Porque o contacto carnal com uma feiticeira causa doenças e escurece o espírito mais lúcido... Fui ter com Salomão e contei-lhe o que ouvira...

XIII

SOTTO I NOCI (1)

*– Nel giardino di Salomone, sul far della sera. Ahizar e Zabud conversano presso una sorgente.*

AHIZAR

I doni che la regina di Saba ha portato a Salomone hanno meravigliato tutti. Non ho mai visto pietre così belle, né aromi così profumati. Per custodire l'oro portato da Belkiss è stato necessario svuotare due serbatoi stipati di grano...

ZABUD

Tutti i suoi doni sono ammirabili, ma ancor più ammirabile è la sua bellezza. Accanto a Belkiss, Vaphres è una candela al chiar di luna... Giorni fa, uno schiavo di Vaphres è venuto a dirmi che la regina di Saba era una strega incantatrice. La notizia mi ha allarmato e ho temuto che Salomone potesse perdere la salute e la sapienza...

AHIZAR

Perché?

ZABUD

Perché l'unione carnale con una strega fa ammalare e può ottenebrare lo spirito più lucido... Sono andato da Salomone e gli ho detto quel che avevo sentito...

AHIZAR

E Salomão?

ZABUD

Foi para a sala do norte, cujo pavimento é de prata polida, e mandou chamar Belkiss. Assim que esta apareceu, o rei olhou para o chão e, em vez de dois pés caprinos, de feiticeira, viu dois pés de pisar flores, espelhados no chão... (2)

AHIZAR

Dizem que Belkiss é virgem.

ZABUD

Dizem isso, dizem, mas muito breve há de conhecer as voluptuosidades da carne... Talvez hoje mesmo... O que tolhe Salomão e Belkiss é a sombra desse velho Zophesamin, que os não perde de vista, passando as noites à porta dos aposentos da sua pupila, sempre alerta, sem fechar os olhos. O velho, porém, perde o seu tempo... Esta noite, sem que Zophesamin dê por tal, Belkiss mudará de alcova... Salomão anda doido de amores... Surpreendeu-a ontem, ao entardecer, quando Belkiss se despia para entrar no banho. Seminua, estava deitada num tapete de Carmânia, rubro e mole, e Ladiké, a escrava, raspava-lhe o corpo com um estrígilo de marfim... (3)

*Vendo Salomão e Belkiss, que se aproximam sob as noqueiras:*

Ei-los!

*Abizar e Zabud escondem-se entre o arvoredor. Salomão e Belkiss avançam, lentamente, na pompa das suas túnicas*

AHIZAR

E Salomone?

ZABUD

È andato nel sala a settentrione del palazzo, il cui pavimento è di argento rilucente, e ha mandato a chiamare Belkiss. Non appena lei è giunta, il re ha guardato il pavimento e, invece di due piedi caprini, di strega, vi ha visto riflessi due piedi degni di camminare sempre su tappeti di fiori... (2)

AHIZAR

Dicono che Belkiss è vergine.

ZABUD

Sì, dicono così, ma ben presto conoscerà i piaceri della carne... Forse oggi stesso... A far da impedimento a Salomone e Belkiss è l'ombra del vecchio Zophesamin, che non li perde di vista, passando le notti alla porta degli appartamenti della sua pupilla, sempre allerta, senza chiudere occhio. Il vecchio, però, spreca il suo tempo... Questa notte, senza che Zophesamin se ne accorga, Belkiss cambierà camera... Salomone è pazzo d'amore... L'ha sorpresa ieri, all'imbrunire, quando Belkiss si spogliava per entrare nel bagno. Seminuda, era sdraiata su un tappeto di Carmania, morbido e vermiglio, e Ladiké, la schiava, le sfregava il corpo con uno strigile d'avorio... (3)

*Vedendo Salomone e Belkiss che si avvicinano sotto i noci:*

– Eccoli!

*Abizar e Zabud si nascondono tra la vegetazione. Salomone e Belkiss avanzano, lentamente, nel fruscio*



*farfalhentas, entreolhando-se extasiados, e brincando, distraidamente, com os saquinhos de mirra que trazem ao pescoço.*

## SALOMÃO

Mandei perfumar a nossa alcova com incenso e cinamomo... O nosso leito é de madeira do Líbano, e todo coberto de púrpura finíssima, três vezes tinta nos canais dos tintureiros... Apenas rompa o luar, quando os vinhos da ceia tiverem adormecido todos os convivas, desaperta as presilhas das tuas sandálias [2] e, sem fazer barulho, como quem fosse colher uvas a uma vinha alheia, dirige-te para a nossa alcova... (4)

## BELKISS

Não sei onde fica a alcova onde fizeste armar o nosso leito...

## SALOMÃO

Mandarei desfolhar açucenas e elas te ensinarão o caminho...

## BELKISS

As nossas sombras vão a par... e, projetadas sobre as flores, tornam as flores mais belas... [3]

## SALOMÃO

A tua voz, ó minha amiga, é mais fresca e mais saborosa que os pomos que se derretem na língua, e as tuas palavras saem da tua boca tão embalsamadas, que dir-se-ia que andaram a brincar num horto aromático...

## BELKISS

No meu coração anda um rebanho de cordeirinhos sequiosos... Mal rompa o luar, encontrarão uma piscina de águas claras e matarão a sede.

*pomposo delle loro tuniche, guardandosi estasiati e giocando, distrattamente, con i sacchetti di mirra che portano al collo.*

SALOMONE

Ho fatto profumare la nostra alcova con incenso e cinnamomo... Il nostro letto è fatto di legno del Libano, tutto coperto di porpora finissima, intrisa per tre volte nelle vasche dei tintori... Al sorgere della luna, quando i vini della cena avranno assopito tutti i commensali, slaccia i cordoncini dei tuoi sandali e, senza far rumore, come chi va a cogliere uva nella vigna altrui, vieni alla nostra alcova... (4)

BELKISS

Non so dove si trova l'alcova dove hai fatto preparare il nostro letto...

SALOMONE

Farò spargere petali bianchi di giglio, che ti indicheranno il cammino...

BELKISS

Le nostre ombre avanzano una affianco all'altra... e, proiettate sui fiori, li rendono più belli...

SALOMONE

La tua voce, amica mia, è più fresca e succulenta dei frutti che si sciolgono sulla lingua, e le tue parole escono dalla tua bocca così fragranti, come se si fossero trastullate in un orto aromatico...

BELKISS

Nel mio cuore c'è un gregge di agnellini assetati... Al sorgere della luna, troveranno una piscina d'acqua chiara e si toglieranno la loro sete.

## SALOMÃO

Os teus seios são duas tendas reais, a cuja sombra dormirão os meus olhos... (5)

## BELKISS

Desfaleço de amor, amigo meu... Ampara-me nos teus braços... Como o ar é doce! Como eu estou contente! Mas, ai de mim! ainda não experimentei o calor dos teus beijos e já sinto o frio com que a saudade deles há de vestir a minha alma...

## SALOMÃO

Se tu quiseres, amiga, deixaremos os nossos reinos e iremos ser pastores... Viveremos a amar-nos à sombra das macieiras floridas... Dormiremos ao luar, em lençóis de prata, e os sítios onde dormirmos ficarão cobertos de flores, por mais arenosos que sejam... Só te deixarei falar defronte dos ecos, porque a tua voz é preciosa como o ouro; e, assim, defronte dos ecos, de cada vez que falares, ouvir-te-ei duas vezes...

*Lentamente, Salomão e Belkiss desaparecem sob as folhagens, no mistério do crepúsculo... Abizar e Zabud saem do esconderijo e sentam-se, de novo, à beira da fonte.*

## AHIZAR

Nunca os meus olhos viram dois namorados tão belos... E que divina felicidade escorria dos seus olhares e das suas palavras!

*Inquieto, olhando para todos os lados, aparece Zophesamin.*

## ZOPHESAMIN

Não os vistes passar?

SALOMONE

I tuoi seni sono due tende reali, alla cui ombra dormiranno i miei occhi... (5)

BELKISS

Svengo d'amore, amico mio... Sostienimi tra le tue braccia... Com'è dolce l'aria! Come sono contenta! Ma, ahimé! non ho provato ancora il calore dei tuoi baci e già avverto il freddo che coprirà la mia anima quando li rimpiangerò con nostalgia...

SALOMONE

Se lo vorrai, amica, lasceremo i nostri regni e ci faremo pastori... Vivremo amandoci all'ombra dei meli fioriti... Dormiremo al chiar di luna, su lenzuola d'argento, e i luoghi dove dormiremo, anche i più arenosi, si copriranno di fiori... Ti lascerò parlare solo dove c'è l'eco, perché la tua voce è preziosa come l'oro; e così, con l'eco, ogni volta che parlerai, ti sentirò due volte...

*Lentamente, Salomone e Belkiss spariscono sotto il fogliame, nel mistero del crepuscolo... Ahizar e Zabud escono dal nascondiglio e tornano a sedersi presso la sorgente.*

AHIZAR

I miei occhi non hanno mai visto due innamorati così belli... E che divina felicità emanava dai loro sguardi e dalle loro parole!

*Inquieto, guardandosi intorno da ogni lato, appare Zophesamin.*

ZOPHESAMIN

Non li hai visti passare?

ZABUD

Quem?

ZOPHESAMIN

Salomão e Belkiss... Não os vistes passar?

ZABUD

*titubeante:*

Passaram por aqui...

ZOPHESAMIN

Passaram por aqui? Este terreno nunca mais dará flores! Por onde eles passarem, até as ervas ficarão secas!... E o que diziam? Não ouvistes o que diziam?

ZABUD

Iam falando de Hadad e da guerra que, há pouco, tivemos com os edomitas...

ZOPHESAMIN

*desvairado, ameaçador:*

Estás a mentir, Zabud! Não era de Hadad que eles iam falando...

ZABUD

Se não acreditas nas minhas palavras, para que mas pedes?

ZOPHESAMIN

Prouvera a Amon que neste jardim se abrissem agora duzentas cavernas de leões!

AHIZAR

*baixo, a Zabud:*

Está doido!

ZABUD

Chi?

ZOPHESAMIN

Salomone e Belkiss... Non li hai visti passare?

ZABUD

*titubante:*

Sono passati di qui...

ZOPHESAMIN

Sono passati di qui? Questo suolo non darà mai più fiori! Al loro passaggio, seccherà anche l'erba!... E cosa dicevano? Non hai sentito cosa dicevano?

ZABUD

Stavano parlando di Hadad e della guerra che, poco tempo fa, abbiamo avuto con gli idumei...

ZOPHESAMIN

*fuori di sé, con aria minacciosa:*

Stai mentendo, Zabud! Non era di Hadad che stavano parlando...

ZABUD

Se non credi alle mie parole, perché mi domandi?

ZOPHESAMIN

Volesse Amon che in questo giardino si spalancassero d'un tratto le caverne di duecento leoni!

AHIZAR

*sottovoce, a Zabud:*

È pazzo!

ZOPHESAMIN

Seria o modo de evitar a grande desgraça!

*Por entre as folhagens, chegam as vozes aflitas de Salomão e de Belkiss, pedindo socorro.*

ZABUD

O que seria?

AHIZAR

Vou ver o que foi...

*Exit.*

ZABUD

Pareceu-me a voz de Salomão...

ZOPHESAMIN

Eram as vozes de Salomão e de Belkiss...

ZABUD

Vou também ver o que foi...

ZOPHESAMIN

*cortando-lhe a passagem:*

É inútil. Se estivessem em perigo, continuariam a gritar... Algum susto... É quase noite, e no sítio onde eles estão deve ser já noite fechada, por causa do arvoredo...

*Silêncio. Pouco depois, aparece Abizar.*

ZABUD

O que foi?

ZOPHESAMIN

Così si potrebbe evitare la grande disgrazia!

*Tra il fogliame, giungono le voci afflitte di Salomone e di Belkiss, che chiedono aiuto.*

ZABUD

Che sarà mai?

AHIZAR

Vado a vedere cos'è stato...

*Exit.*

ZABUD

Mi è parsa la voce di Salomone...

ZOPHESAMIN

Erano le voci di Salomone e di Belkiss...

ZABUD

Vado anch'io a vedere cos'è successo...

ZOPHESAMIN

*sbarrandogli il passaggio:*

È inutile. Se fossero in pericolo, continuerebbero a gridare... Uno spavento passeggero... È quasi notte, e nel luogo dove sono deve essere già notte fitta, a causa della vegetazione...

*Silenzio. Poco dopo, appare Abizar.*

ZABUD

Cosa è stato?



AHIZAR

Salomão e Belkiss estavam debaixo de uma noqueira quando lhes apareceu uma cobra...

ZOPHESAMIN

E não foram mordidos?

AHIZAR

Felizmente, não... Era uma pequena cobra inofensiva, que se escondeu, mal ouviu falar...

ZOPHESAMIN

Estavam abraçados, provavelmente... Pois foi pena que a cobra não tivesse mais tino... Se estavam abraçados devia ter apertado esse abraço... devia tê-los abraçado para sempre... Já não aconteceria o que vai acontecer...

\*

AHIZAR

Salomone e Belkiss erano sotto un noce quando è apparso dinnanzi a loro un serpente...

ZOPHESAMIN

E non sono stati morsi?

AHIZAR

Per fortuna, no... Era un serpentello inoffensivo, che si è nascosto appena ha sentito delle voci...

ZOPHESAMIN

Erano abbracciati, probabilmente... Peccato che il serpente non sia stato più coscienzioso... Se erano abbracciati avrebbe dovuto serrare quell'abbraccio... avrebbe dovuto allacciarli per sempre... E ora non accadrebbe quello che sta per accadere...

\*

## XIV

## O CAMINHO DE AÇUCENAS

*– De noite. Um longo e tenebroso corredor, sem princípio nem fim, no palácio real de Jerusalém. Abre-se uma pequena porta e aparece Belkiss, descalça, os cabelos soltos, toda vestida de branco.*

## BELKISS

*escutando e levantando uma lâmpada de prata:*

ESTÁ tudo a dormir... Está tudo em silêncio... Ouvir-se-ia uma aranha a fazer a sua teia...

*Olhando para o chão e vendo um carreiro de açucenas desfolhadas, que segue pelo corredor fora:*

Cá estão as açucenas desfolhadas...

*Começa a caminhar cautelosamente:*

Pareceu-me ouvir passos... Foi ilusão... Parecia-me ouvir os passos de Zophesamin... Como este corredor é comprido!... Parece que não acaba...

*O carreiro de açucenas encurva-se para uma porta:*

É aqui!... Tenho medo de bater...

XIV

IL SENTIERO DI GIGLI

*– Di notte. Un lungo e tenebroso corridoio, senza inizio né fine, nel palazzo reale di Gerusalemme. S'apre una piccola porta e appare Belkiss, scalza, i capelli sciolti, tutta vestita di bianco.*

BELKISS

*tendendo le orecchie e sollevando una lampada d'argento:*

TUTTO dorme... Tutto tace... Si sentirebbe il rumore di un ragno che tesse la sua tela...

*Guardando a terra e notando una pista di gigli bianchi che prosegue lungo il corridoio:*

Ecco i petali di giglio...

*Comincia a camminare con cautela:*

Mi è parso di sentire dei passi... No, mi sono ingannata... Mi pareva di sentire i passi di Zophesamin... Com'è lungo questo corridoio!... Pare che non finisca mai...

*La pista di petali di giglio curva verso una porta:*

È qui!... Ho paura di bussare...

*La porta si apre dolcemente. Belkiss entra e la porta si*

*A porta abre-se brandamente. Belkiss entra e a porta fecha-se sem o mais leve ruído. O corredor fica em treva. Um grande e prolongado silêncio.*

*Alta noite. Ao fundo do corredor, ouvem-se os passos cautelosos de Zophesamin, que para à porta donde Belkiss saiu, horas antes.*

### ZOPHESAMIN

*escutando à porta:*

Está a dormir... Nem sequer se ouve a sua respiração... Enganei-me... Julguei que seria hoje a monstruosa noite, que há de originar tantas desgraças, mas vejo que me enganei... Se o rei cá estivesse, com certeza ouviria os seus suspiros, porque a luxúria é uma ladra inábil, que sempre se deixa ouvir por mais cautelas que tenha... E entretanto... antes tivesse sido hoje... Estar à espera da desgraça, vê-la surgir a cada instante, senti-la em cada ruído, é suplício bem maior que o peso de todas as desgraças juntas... .. Está tudo perdido! já ninguém pode valer-lhe... Corações doidos! Corações miseráveis! Quando tudo vos impele para o caminho da simplicidade e da resignação, meteis-vos por complicadas veredas, que levam ao desespero, enganadoramente floridas com flores de mentira! Quando tudo vos diz que a felicidade é mais inacessível que os planetas, quando tudo vos diz que só a desgraça existe, fazeis ouvidos de mercador, e cada um de vós, julgando-se excepcionalmente favorecido pelos deuses, julgando que a miséria é só para os outros, corre atrevidamente atrás da ventura, como se os deuses fizessem exceções... Pois não vedes, que só caem das altas montanhas os que lá subiram? Miseráveis cegos! Miseráveis surdos! Ides ao encontro da felicidade, como um rancho de pobres crianças correndo ao encontro de um cão danado, que as morde terrivelmente, em vez de brincar com elas...

*richiude senza il minimo rumore. Il corridoio piomba nell'oscurità. Un lungo e profondo silenzio.*

*Noite fonda. In fondo al corridoio si sentono i passi circospetti di Zophesamin, che si ferma davanti alla porta da cui Belkiss è uscita, ore prima.*

#### ZOPHESAMIN

*origliando alla porta:*

Dorme... Non si sente neanche il suo respiro... Mi sono sbagliato... Ho creduto che sarebbe stata oggi la mostruosa notte, all'origine di tante disgrazie, ma vedo che mi sono sbagliato... Se il re fosse qui, sicuramente sentirei i suoi sospiri, perché la lussuria è un ladro maldestro: per quanto circospetta, si fa sempre sentire... E tuttavia... meglio se fosse stato oggi... Stare in attesa della disgrazia, vederla sopravvenire ad ogni istante, sentirla in ogni rumore, è un supplizio che opprime più del carico di tutte le disgrazie messe insieme... .. È tutto perduto! ormai nessuno la può salvare... Cuori folli! Cuori miserabili! Quando tutto vi spinge sul cammino della semplicità e della rassegnazione, imboccate complicati sentieri, che portano alla disperazione, ingannevolmente fioriti di fiori menzogneri! Quando tutto vi dice che la felicità è più inaccessibile dei corpi celesti, quando tutto vi dice che esiste solo la disgrazia, fate orecchi da mercante, e ognuno di voi, credendosi eccezionalmente favorito dagli dèi, credendo che la sciagura tocchi solo agli altri, corre avventatamente dietro alla buona ventura, come se gli dèi facessero eccezioni... Ma non vedete che precipitano dalle alte montagne soltanto coloro che vi sono saliti? Miserabili ciechi! Miserabili sordi! Andate incontro alla felicità, come una brigata di poveri bimbi che corre incontro a un cane arrabbiato, che crudelmente li azzanna, invece di giocare con loro... Da dove vengono le nostre sofferenze?

Donde vêm os nossos sofrimentos? – Da saudade dos desejos realizados e da impossibilidade de realizar desejos... Estrangulemos, pois, os nossos desejos e viveremos quietos... Mas de que serve o estar eu a pregar, se tendes ouvidos de pórfito? Mais me valera ir pregar para os desertos...

*Escutando à porta dos aposentos de Belkiss:*

Nem o mais leve rumor... Se tivesse morrido, não estaria mais silenciosa... Costuma sonhar alto, mas esta noite ainda não lhe ouvi uma palavra sequer...

*Estremecendo, dominado por uma ideia terrível:*

Quem sabe?

*Batendo à porta e chamando devagarinho:*

Belkiss... Belkiss...

*Batendo e chamando com força:*

Belkiss!... Belkiss!...

*Abre a porta e entra na alcova de Belkiss donde sai, pouco depois, como doido:*

E eu que não me tinha lembrado disto! Está tudo perdido! Está tudo perdido!

*Começa a amanhecer. Desgrenhada e pálida, os olhos cheios de lágrimas, Belkiss sai dos aposentos, onde passou a noite, trazendo na mão a lâmpada apagada. Zophesamin esconde-se no vão de uma porta.*

– Dal rimpianto nostalgico dei desideri realizzati e dall'impossibilità di realizzare i desideri... Strangoliamo, allora, i nostri desideri e vivremo tranquilli... Ma a che serve che stia qui ad ammonirvi, se avete orecchi di porfido? Varrebbe di più andare a gridare i miei ammonimenti nel deserto...

*Origliando alla porta degli appartamenti di Belkiss:*

Neanche il minimo rumore... Se fosse morta, non sarebbe più silenziosa... È solita parlare nel sonno, ma questa notte non l'ho sentita dire nemmeno una parola...

*Rabbrividendo, soggiogato da un'idea terribile:*

Chi lo sa?

*Bussando alla porta e chiamando pian piano:*

Belkiss... Belkiss...

*Bussando e chiamando forte:*

Belkiss!... Belkiss!...

*Apri la porta ed entra nella camera di Belkiss, da cui esce, poco dopo, come impazzito:*

E io che non c'ho pensato! È tutto perduto! È tutto perduto!

*Comincia a fare giorno. Scarmigliata e pallida, gli occhi gonfi di lacrime, Belkiss esce dalle stanze dove ha trascorso la notte, tenendo in mano la lampada spenta. Zophesamin si nasconde nel vano d'una porta.*



## BELKISS

*olhando para o chão com olhos de terror:*

Oh! Oh! As açucenas estão cheias de sangue! (1)

\*

*guardando a terra con lo sguardo terrorizzato:*  
Ohimè! I gigli sono tutti insanguinati! (1)

\*

## XV

## EPÍLOGO

– *No palácio real de Sabá. Uma pequena câmara completamente escurecida pela nuvem que continua em volta do palácio. Pelos cantos, em tripodes de bronze, ardem lâmpadas de argila. Ao fundo, a porta da alcova onde Belkiss agoniza. O pequenino príncipe David está sentado no chão, ao pé de Zophesamin.*

ZOPHESAMIN

NÃO queres ir passear?

DAVID

Não, amiguinho (1), não quero sair daqui...

ZOPHESAMIN

É singular... Estás sempre pronto para sair e só hoje é que te deu para ficar no palácio. Porque não queres tu sair?

DAVID

*muito devagarinho:*

Não fales tão alto que podes acordar a mãezinha... Não quero sair sem falar com ela... Quando é que teremos sol?

ZOPHESAMIN

Amanhã...

XV

EPILOGO

*– Nel palazzo reale di Saba. Una piccola stanza resa completamente buia dalla nuvola che continua ad avvolgere il palazzo. Agli angoli, in tripodi di bronzo, ardono lampade d'argilla. Al fondo, la porta della camera dove Belkiss è agonizzante. Il piccolo principe David è seduto a terra, vicino a Zophesamin.*

ZOPHESAMIN

NON vuoi andare a passeggiare?

DAVID

No, amico mio (1), non voglio spostarmi di qui...

ZOPHESAMIN

È strano... Sei sempre pronto per uscire e oggi tutt'a un tratto vuoi restare a palazzo. Perché non vuoi uscire?

DAVID

*pian piano:*

Non parlare così a voce alta, puoi svegliare la mamma... Non voglio uscire senza aver parlato con lei... Quando avremo sole?

ZOPHESAMIN

Domani...

DAVID

Todos os dias me dizes: amanhã... Afinal os dias vão passando e o sol nunca chega... Também... não me faz falta... Estou tão acostumado a esta escuridão que, quando saio e vejo o sol, volto sempre com os olhos a arder... Há muito tempo que esta nuvem cobre o palácio?

ZOPHESAMIN

Há nove anos... Desceu sobre o palácio um ano antes de tu nasceres...

DAVID

Sabes, amiguinho?... mas não digas nada a ninguém... a mãezinha quer fugir da gente...

ZOPHESAMIN

Porque dizes isso?

DAVID

Quando está acordada, chama-me para o pé de si e dá-me uns beijos e uns abraços de quem está para fugir.

ZOPHESAMIN

Está sossegado... a mãezinha não nos deixará...

DAVID

Porque será que a mãezinha está sempre a chorar?

ZOPHESAMIN

Porque está doente... mas daqui a pouco, verás, ficará boa e deixará de chorar...

DAVID

Porque será que toda a gente olha para mim com olhos tristes?

DAVID

Tutti i giorni mi dici: domani... Così i giorni passano e il sole non arriva mai... Del resto... non ne sento la mancanza... Sono così abituato a questa oscurità che, quando esco e vedo il sole, torno sempre con gli occhi in fiamme... È da molto tempo che questa nuvola copre il palazzo?

ZOPHESAMIN

Da nove anni... È scesa sul palazzo l'anno prima che tu nascessi...

DAVID

Sai, amico mio?... ma non lo dire a nessuno... la mamma vuol fuggire via da noi...

ZOPHESAMIN

Perché dici così?

DAVID

Quando è sveglia mi chiama accanto a sé e mi dà baci e abbracci come se stesse per fuggire.

ZOPHESAMIN

Stai tranquillo... la mamma non ci lascerà...

DAVID

Ma perché la mamma piange sempre?

ZOPHESAMIN

Perché è malata... ma tra poco, vedrai, guarirà e smetterà di piangere...

DAVID

E perché mi guardano tutti con occhi tristi?

ZOPHESAMIN

Não ficam tristes quando te veem... Andam sempre tristes por causa da doença de tua mãe...

DAVID

Não é isso, não, amiguinho... Andam alegres, mas ficam tristes quando me veem...

ZOPHESAMIN

Vai dormir um bocadinho... Deves estar com sono... Levantaste-te muito cedo e passaste toda a noite às voltas...

DAVID

Tenho medo que a mãezinha fuja enquanto eu estou a dormir...

ZOPHESAMIN

Não tenhas medo... Não tenhas medo... Ficarei ao pé dela... Quando ela acordar, irei chamar-te...

DAVID

Prometes?

ZOPHESAMIN

Prometo... vai descansado...

*David parte. Momentos depois entra Horsiatf.*

HORSIATF

Como está Belkiss?

ZOPHESAMIN

Creio que se aproxima a grande hora... Está a dormir desde ontem, e receio bem que não desperte mais...

ZOPHESAMIN

Non diventano tristi quando vedono te... Sono sempre tristi per la malattia di tua madre...

DAVID

Non è così, amico mio... Sono allegri, ma diventano tristi quando mi vedono...

ZOPHESAMIN

È meglio che tu vada a risposare un po'... Devi avere sonno... Ti sei alzato molto presto, dopo aver passato tutta la notte a rigirarti nel letto...

DAVID

Ho paura che la mamma fugga mentre sto dormendo...

ZOPHESAMIN

Non aver paura... Non aver paura... Starò accanto a lei... Quando si sveglierà, verrò a chiamarti...

DAVID

Promesso?

ZOPHESAMIN

Promesso... non ti preoccupare...

*David parte. Qualche momento dopo entra Horsiatf.*

HORSIATF

Come sta Belkiss?

ZOPHESAMIN

Credo che si stia avvicinando la grande ora... Dorme da ieri e temo proprio che non si svegli più...



HORSIATF

Melhor fora que só acordasse na outra vida...

ZOPHESAMIN

Melhor fora que não tivesse nascido...

HORSIATF

Só com uma grande alma se pode sofrer o que ela tem sofrido há nove anos...

ZOPHESAMIN

Há plantas que não medram nos climas frios e almas que não são para este mundo. A alma de Belkiss era dessas... Sofreu como uma palmeira levada para as terras do gelo...

HORSIATF

Algumas vezes, cheguei a duvidar da tua sabedoria, mas agora é que vejo que tinhas razão, que tiveste sempre razão.

ZOPHESAMIN

A vida e a morte de Belkiss serão um grande exemplo, uma aterradora prevenção para todos os insensatos que não sabem ler o próprio destino no destino dos outros... Cada um dos nossos semelhantes é um espelho que Amon nos deu para nos vermos e acautelarmos; mas nós, miseráveis que nós somos! em vez de nos mirarmos com vagar, fechamos os olhos! Somos como os elefantes, que turvam as águas claras onde vão banhar-se, a fim de não verem a sua fealdade... Olhamos para todos os lados, corremos todos os países e o que encontramos? – doenças, melancolias, saudades, ódios, humilhações, desesperos... Tudo nos diz que Amon faz governar este mundo por uma rainha: a Desgraça! e todos queremos fugir à vontade de Amon, como se a vontade divina não

HORSIATF

Sarebbe meglio che si svegliasse nell'altro mondo...

ZOPHESAMIN

Sarebbe stato meglio che non fosse mai nata...

HORSIATF

Solo con una grande anima si può soffrire quello che ha sofferto in questi nove anni...

ZOPHESAMIN

Ci sono piante che non attecchiscono nei climi freddi e anime che non sono fatte per questo mondo. L'anima di Belkiss era di queste... Ha sofferto come una palma portata nelle terre del ghiaccio...

HORSIATF

A volte mi è capitato di dubitare del tuo sapere, ma ora mi rendo conto che avevi ragione, che hai sempre avuto ragione.

ZOPHESAMIN

La vita e la morte di Belkiss saranno un grande esempio, un terrificante monito per tutti gli insensati che non sanno leggere il proprio destino nel destino degli altri... Ognuno dei nostri simili è uno specchio che Amon ci ha dato per vederci e premunirci; ma noi – miserabili che non siamo altro! – invece di osservarci con calma, chiudiamo gli occhi! Siamo come gli elefanti, che intorbidano le acque limpide in cui vanno a bagnarsi, per non vedere che sono brutti... Guardiamo da tutte le parti, percorriamo tutti i paesi e cosa troviamo? Malattie, tristezze, rimpianti, odî, scoramenti, umiliazioni... Tutto ci dice che Amon fa governare questo mondo da una regina: la Disgrazia! e tutti vogliamo sfuggire alla volontà di Amon, come se la volontà divina non fosse assoluta,

fosse absoluta, eterna, invulnerável e inexorável... Belkiss realizou o seu desejo, foi enleada pelos braços lisonjeiros de Salomão, mas, em paga, ficou com a alma em farrapos, nunca mais teve um instante de alegria, dir-se-ia que acumulou no coração todas as tristezas de todos os corações, e, para aliviar a sua dor, habituou-se de tal modo a chorar, que até chora a dormir...

*Silêncio. Súbito, ouve-se um pálido murmúrio de vozes na alcova de Belkiss.*

#### A VOZ DE BELKISS

A hiena... dizia... p'la noite... estrelada...  
Co'a voz... disfarçada... às filhas... dos reis...  
Princesas... calcai... da mata... os tapetes...  
Tomai... braceletes... medalhas... e anéis...

Ouvindo-a... a princesa... que estava... fiando...  
Lá parte... cantando... p'la noite... serena...  
Ó almas... enchei-vos... de funda... tristeza...  
Chorai... a princesa... comida... p'la hiena... (2)

*A voz extingue-se lentamente. Começa a clarear.*

#### ZOPHESAMIN

Dizem que algumas aves só cantam quando estão para emigrar... Repara, Horsiatf, a nuvem começa a tornar-se mais clara, mais transparente...

#### HORSIATF

Parece que está a amanhecer...

#### A VOZ DE BELKISS

Ó almas... enchei-vos... de funda... tristeza...  
Chorai... a princesa... comida... p'la hiena...

eterna, invulnerabile e inesorabile... Belkiss ha realizzato il suo desiderio, è stata avvolta dal lusinghiero abbraccio di Salomone, ma, in ricompensa, si è ritrovata l'anima in brandelli, non ha più conosciuto un momento di allegria, si direbbe che abbia accumulato nel cuore tutte le tristezze di tutti i cuori, e, per alleviare il suo dolore, si è tanto abituata a piangere, che piange perfino quando dorme...

*Silenzio. All'improvviso si sente un pallido mormorio di voci nella camera di Belkiss.*

#### LA VOCE DI BELKISS

La iena... diceva... nella notte... stellata...  
Con voce... falsata... alle infante... reali...  
Calcate... sovrane... i manti... boschivi...  
Pigliate... monili... anelli... e bracciali...

Sente... l'infanta... che stava... filando...  
Parte... cantando... nella notte... serena...  
Ognuno... abbia... l'anima... affranta...  
Piangete... l'infanta... in pasto... alla iena... (2)

*La voce si esaurisce lentamente. Comincia a schiarire.*

#### ZOPHESAMIN

Dicono che alcuni uccelli cantano solo quando stanno per migrare... Guarda, Horsiatf, la nuvola comincia a farsi più chiara, più trasparente...

#### HORSIATF

Sembra che stia venendo mattino...

#### LA VOCE DI BELKISS

Ognuno... abbia... l'anima... affranta...  
Piangete... l'infanta... in pasto... alla iena...

*David entra precipitadamente, com os seus pequeninos olhos alucinados.*

DAVID

Onde está a mãezinha? onde está a mãezinha? Fugiu? Fugiu, não é verdade?

ZOPHESAMIN

*carinhoso:*

Não, David... A mãezinha está ali e está melhor... Tem estado a cantar...

*A nuvem vai-se desfazendo a pouco e pouco. A câmara começa a dourar-se e a luz das lâmpadas a empalidecer.*

DAVID

Nunca ouvi cantar a mãezinha... Deve cantar muito bem... A sua voz é tão linda!... Oh! Oh! Oh! a nuvem vai-se embora... já vejo o sol!

*Entrando a correr na alcova de Belkiss:*

Mãezinha! Mãezinha! lá vem o sol!...

*Ouvem-se os beijos de Belkiss nos cabelos de David.*

*Vestido à moda israelita, aparece um mensageiro.*

O MENSAGEIRO

A rainha?

ZOPHESAMIN

A que vens?

O MENSAGEIRO

Venho buscar o príncipe David... Sou mandado pelo

*David entra trafilato, con i suoi piccoli occhi allucinati.*

DAVID

Dov'è la mamma? dov'è la mamma? È fuggita? è fuggita non è vero?

ZOPHESAMIN

*affettuosamente:*

No, David... La mamma è là e sta meglio... Ha cantato...

*La nuvola si va disfaccendo a poco a poco. La camera inizia a farsi dorata e la luce della lampade a farsi più pallida.*

DAVID

Non ho mai sentito la mamma cantare... Deve cantare molto bene... La sua voce è così bella!... Oh! Oh! Oh! la nuvola se ne va... vedo il sole!

*Entrando di corsa nella camera di Belkiss:*

Mamma! Mamma! ecco che viene il sole!...

*Si sentono i baci di Belkiss sui capelli di David.*

*Vestito secondo l'uso israelita, appare un messaggero.*

IL MESSAGGERO

La regina?

ZOPHESAMIN

Perchè la cerchi?

IL MESSAGGERO

Sono venuto a prendere il principe David... Mi manda

rei Salomão, que o quer junto de si, para lhe transmitir a sua sabedoria incomparável.

ZOPHESAMIN

Quando desejas partir?

O MENSAGEIRO

Amanhã.

ZOPHESAMIN

O príncipe estará pronto.

*O mensageiro sai do aposento.*

HORSIATF

Amon teve dó dela... Conservou-lhe o filho até a morte...

A VOZ DE BELKISS

Chorai... a princesa... comida... p'la hiena...

*A voz apaga-se extenuadamente. Silêncio.*

A VOZ DE DAVID

*aflitivamente:*

Zophesamin! Zophesamin!

*Zophesamin e Horsiاتف entram, precipitadamente, na alcova de Belkiss. O sol entra a grandes jorros pelas janelas. Da alcova real saem Ladiké e Hannah, debulhadas em pranto.*

EXPLICIT BELKISS

Coimbra, 23 de julho de 1894.

il re Salomone, che lo vuole accanto a sé, per trasmettergli la sua incomparabile sapienza.

ZOPHESAMIN

Quando intendi partire?

IL MESSAGGERO

Domani.

ZOPHESAMIN

Il principe sarà pronto.

*Il messaggero esce dalla sala.*

HORSIATF

Amon ha avuto pietà di lei... Le ha conservato il figlio fino alla morte...

LA VOCE DI BELKISS

Piangete... l'infanta... in pasto... alla iena...

*La voce s'affievolisce fino a spegnersi. Silenzio.*

LA VOCE DI DAVID

*afflitta:*

Zophesamin! Zophesamin!

*Zophesamin e Horsiatf entrano, trafilati, nella camera di Belkiss. Il sole entra a grandi ondate dalle finestre. Dalla camera reale escono Ladiké e Hannah, piangendo a dirotto.*

EXPLICIT BELKISS

Coimbra, 23 luglio 1894.





## Apparato critico

### TITOLO / EPIGRAFE / DRAMATIS PERSONÆ

[1] BELKISS Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar];  
B1: BELKISS, RAINHA DE SABÁ / D'AXVM E DO  
HYMIAR: POR EVGENIO DE CASTRO; B2:  
BELKISS / RAINHA DE SABÁ, D'AXUM E DO  
HYMIAR / POEMA DRAMATICO EM PROSA / POR  
/ EUGENIO DE CASTRO / DA ACADEMIA REAL  
DAS SCIENCIAS

[2] LADIKÉ, escrava de Belkiss. HANNAH, escrava  
de Belkiss.]; B1, B2: LADIKÉ, HANNAH, } escravas de  
Belkiss.

[3] mãe de Belkiss. / UM PAPAGAIO. / Nobres]; B1,  
B2: mãe de Belkiss. / Nobres

### I – PRELÚDIO

[1] tímido e esbelto...]; B1: loiro e pallido...

[2] para o outro mundo...]; B1: para outro mundo...

[3] véus brancos...]; B1: lenços brancos...

### II – À ESPERA DA LUA...

[1] amacia]; B1: avelluda

[2] nuvens de sons...]; B1: sons de velludo pallido

[3] *lívido*]; B1: *pavoroso*

[4] *assoma*]; B1: *levanta-se*

[5\*] *calasiris*]; si segue qui la lezione di B1,  
corregendo B2 e B3 che riportano: *clasiris*

[6] vejo... qualquer cousa]; B1, B2: vejo... vejo  
qualquer cousa

[7] Mas... se eu sou tão rica]; B1, B2: Mas se eu sou tão rica

[8] novo e belo]; B1, B2: novo e lindo

[9] cair. Para mim, dura]; B1: cair, que para mim dura

[10] precipitado lá do alto]; B1: precipitado do alto do terrasso

[11] a tremer com frio...]; B1, B2: a chorar com frio...

[12\*] dormia com uma princesa... ]; si segue qui la lezione di B1 e B2; B3 riporta: dormia como uma princesa...

[13\*] *Horsiatf*]; si emenda seguendo la lezione di B1 e B2; B3 riporta erroneamente: *Horsiaft*

[14] *tamarinheiros*]; B1, B2: *tamarinheiros*

[15] *vai a subir: é a lua, que aparece finalmente...*]; B1: vae a subir... Finalmente aparece a Lua...

### III – AMON-RA-HARMAKHIS

[1\*] os seus ventres]; si emenda secondo la lezione di B1 e B2; B3 riporta: es seus ventres

### IV – HADAD

[1] *deslumbradamente*]; B1: n'um deslumbramento

[2] a vida tão doce como se ela me aparacesse através de uma safira pálida...]; B1, B2: a vida como se eu a estivesse vendo por uma saphira pallida...

[3\*] *despertariam*]; si emenda secondo la lezione di B1 e B2; B3 riporta erroneamente: *derpertariam*

[4] *lustrosa que*]; B1: *lustrosa do que*

[5] pises flores...]; B1: pises jasmíns...

[6] os teus jardins...]; B1: os teus jasmineiros...

### V – INTERLÚNIO

[1\*] *morno, que*]; si emenda seguindo B1 e B2; B3 riporta: *morno. que*

[2] que um baluarte.]; B1, B2: que o ferro...

[3] Sinto-me débil, como]; B1: Estou fraca como

[4] os repuxos do jardim transformar-se-iam em repuxos de sangue...]; B1: os repuxos do jardim haviam de parecer de sangue...

## VI – PARA O MISTÉRIO

[1] *pela sombra*]; B1, B2: *pela sombra estagnada*

[2] Nunca os teus olhos me pareceram tão magoados, Belkiss...]; B1: Estás muito pallida, Belkiss...

[3] Nunca os teus olhos me pareceram tão magoados...]; B1: Estás muito pallida... Parece que te dá o luar...

[4] Não faças tal]; B1: Não faças isso

[5] Não faças tal... Há lá sítios]; B1: Não faças isso...

Ha sitios; B2: Não faças tal... Ha sitios

[6] Pelo que ouvi, crescem lá umas árvores]; B1, B2: Ha umas arvores

## VII – PER UMBRAM...

[1] *o baque trágico*]; B1, B2: *o cahir tragico*

[2] *esmeraldas*]; B1: *topazios*

[3] *preguntarem*]; B1, B2: *perguntarem*

## VIII – A CHEGADA DA FROTA

[1] *e circundado de*]; B1, B2: *e apertado por*

[2] *polvilhados de azul, ao fundo do terraço*]; B1: *polvilhados d'azul, magra e pallida, ao fundo do terrasso*

[3] *avançando lentamente, dedilhando uma harpa*]; B1: *avançando lentamente e tocando harpa*

[4] *Kasa*]; B1: *Khasa*

[5] *aparecem blémios*]; B1: *teem apparecido alguns blemyos*

[6\*] *disposto no alto*]; si emenda secondo la lezione di B1; B2 e B3 riportano: *disposto do alto*

[7] *Vejo umas cousas vagas ao longe*]; B1, B2: *Vejo uns pontos brancos*

## IX – A NUVEM

[1] *flexuosas*]; B1, B2: *fluxuosas*

[2] *dentes de elefante*]; B1: dentes de elefantes, floridos a cinzel

[3] *acoguladas*]; B1 e B2 riportano la variante grafica: *acuguladas*

[4] *ametistizontes...*]; B1e B2 riportano la variante grafica: *amethistizontes...*

[5\*] *callais*]; si emenda secondo la lezione di B1e B2, con la forma corretta del termine francese qui ripreso dall'autore (vedi Note); B3 riporta: *calais*

[6] *Fícaros*]; B1e B2 riportano la variante grafica: *Phycaros*

[7] *e tomando*]; B1, B2: *e bebendo*

[8] *turquesas*]; B1 e B2 riportano la variante grafica: *torquesas*

[9] *desembarcámos*]; B1: *descemos*

[10] *caminhando extasiadamente*]; B1: *caminhando como anjos extacticos*

[11] *visões divinas...*]; B1: *visões angelicas...*

[12] *Salomão*]; B1: *Salomão!*

## X – A PARTIDA

[1] *frigidíssima, a despeito*]; B1: *frigidíssima, impenetravel e impassivel, a despeito*

[2] *preguntas!...*]; B1, B2: *perguntas*

[3] *apaixonares-te*]; B1, B2: *apaixonar-te*

## XI – NO LAGO DA DEMÊNCIA

[1] *vontade embuçada*]; B1, B2: *vontade manifesta*

[2] *tristezas maiores*]; B1, B2: *grandes tristezas*

[3] *o planeta de Hardoshir*]; B1, B2: *o planeta Hardoshir*

[4] *se concentram, calados e cismáticos, como*]; B1, B2: *estão callados e scismaticos como*

XIII – SOB AS NOGUEIRAS

[1] admirável]; si emenda il testo di B3 che qui riporta:  
admiravel

[2] as presilhas das tuas sandálias]; B1, B2: as presilhas  
doiradas das tuas sandalias

[3] vão a par... e, projetadas sobre as flores, tornam as  
flores mais belas...]; B1, B2: vão a par... e por onde ellas  
passam rebentam jardins...



## Note

### TITOLO / EPIGRAFE / DRAMATIS PERSONÆ

(1) Per comodità si raccolgono cumulativamente in questa prima nota le informazioni inerenti al titolo, all'epigrafe e alla lista dei personaggi che intervengono nel poema drammatico. Nel passaggio dall'apparato paratestuale al testo propriamente detto, e quindi a partire dal primo quadro drammatico dell'opera, non si seguirà lo stesso criterio e le note saranno più circoscritte e più puntuali.

TITOLO. Come indica l'apparato critico, il titolo dell'opera resta nella sostanza invariato nelle tre edizioni (1894, 1909 e 1927), sebbene nella seconda esso risulti integrato dall'indicazione «poema drámatico em prosa». A tal proposito si può notare che la designazione «poème dramatique en prose» appare già nella recensione pubblicata da Louis-Pilate de Brinn'Gaubast sulla *Revue Blanche* del marzo 1895 e viene ripresa da Vittorio Pica nelle pagine dello studio introduttivo preposto alla sua traduzione dell'opera, definita «squisito e pittoresco poema drammatico in prosa» (vedi: Appendice B, testi B.1.3. e B.1.5.). Si ricordi che già nel *colophon* della prima edizione di *Oaristos* è annunciata l'imminente pubblicazione di quella che avrebbe dovuto essere la successiva opera dell'autore, ovvero: «*A Rainha de Sabá*, poema dramático» (Cfr. Eugénio de CASTRO, *Oaristos*,



Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira de Manuel d'Almeida Cabral, 1890).

Nel frontespizio dell'edizione del 1894 è adottata una grafia arcaizzante, con la sostituzione della lettera U con la lettera V, forse ricalcando, come insinua uno dei primi commentatori (Manuel Ximenes sulla *Revista Moderna* di Lisbona), l'analoga scelta fatta dalle edizioni del *Mercure de France* per alcune opere pubblicate in quegli anni, come la *Histoire tragique de la princesse Phénissa* (1894) di Remy de Gourmont. Il frontespizio della *princeps* è anche impreziosito da un'incisione raffigurante l'incontro della regina di Saba e Salomone, sullo sfondo di un paesaggio dove si stagliano alcune palme; l'intera scena è racchiusa in una cornice con geroglifici ed elementi architettonici d'ispirazione egizia. Sempre nella *princeps* un ulteriore motivo decorativo, questa volta medievaleggiante e in cui si intrecciano motivi vegetali e figure di segugi e draghi, viene riproposto, inoltre, all'inizio di ogni quadro drammatico.

*Bilqīs* è il nome dato alla regina di Saba nella tradizione araba e trae presumibilmente origine da Nikaulis, il nome attribuitole da Giuseppe Flavio nelle *Antichità giudaiche* (ripreso, nella forma Nicaula, anche da Boccaccio nel *De mulieribus claris*); Cfr. Giovanni CANOVA, «Introduzione» in TA'LABĪ, *Storia di Bilqīs Regina di Saba* (a cura di Giovanni Canova), Venezia, Marsilio, 2000, pp. 27-28. Nella forma *Belkiss*, scelta da Castro, il nome si trovava già impiegato da Charles Nodier ne *La Fée aux Miettes* (1832). Gérard de Nerval, che nel suo *Voyage en Orient* (1851) chiama la regina *Balkis*, ne riprende probabilmente il nome, come Nodier, dalla *Bibliothèque orientale* di Barthélemy d'Herbelot (in cui già si registra, per l'appunto, la forma *Balkis*). In un racconto di Judith Gautier incluso nella raccolta *Fleurs d'Orient* (1893), la regina è detta *Bilkis*.

Quanto al titolo di «Rainha de Sabá, de Axum e do

Himiar» si può richiamare, innanzitutto, l'informazione riportata da Arnaldo Marcone nelle sue note alla *Storia Naturale* di Plinio, secondo cui i sovrani della dinastia degli Himyariti, che l'autore latino chiama *Homeritae*, si fregiavano del titolo di «Re dei Sabei e degli Omeriti»; l'edizione della *Naturalis Historia*, a cui si rimanderà spesso anche oltre, è quella dei Millenni Einaudi: PLINIO, *Storia Naturale*, Torino, Einaudi, 1982 (6 vol.), per la citazione, si veda: I, p. 743. Lo stesso autore latino, trattando dei popoli dell'antica Arabia scrive (VI.161 «32»): «I Sabei sono i più ricchi in assoluto perché i loro boschi abbondano in piante aromatiche e perché hanno miniere d'oro, opere d'irrigazione per i campi e producono miele e cera in grande quantità»; *Ibidem* (come si può vedere dall'indicazione precedente dopo aver indicato con numero romano il libro da cui è tratta la citazione si riporta dapprima il numero di paragrafo indicato nell'edizione einaudiana e subito dopo, tra virgolette, la numerazione tradizionale per capitoli).

I Sabei erano un popolo insediatosi nella parte centro-orientale dell'attuale Yemen, nel territorio a est dell'odierna capitale Sana'a. Diedero vita a un regno la cui documentazione più antica risale al secolo VIII a.C. e il cui dominio arrivò a comprendere gran parte dello Yemen, estendendosi fino alle coste dell'Etiopia. La prima capitale fu Mārib, della cui grandiosa diga sussistono tuttora le rovine. Agli inizi dell'era volgare risale la presa di potere da parte della tribù degli Himyariti, che da questo momento assumono il titolo di sovrani di Saba e di Himyar. Più o meno alla stessa epoca datano le prime informazioni relative al regno di Axum, sorto nei territori settentrionali delle attuali Etiopia ed Eritrea e che tradizionalmente si considerava fondato dai Sabei. In alcuni periodi della sua storia sarà, in realtà, lo stesso regno etiopico a estendere il proprio dominio ad alcune regioni costiere dell'Arabia meridionale. Nella storia del

regno sabeo, non ci sono notizie di regine a guida dello Stato, a conferma che la figura della regina di Saba, così come la narrazione del suo incontro con Salomone contenuta nel biblico *Libro dei Re*, sono da considerarsi leggendarie. Va detto, infine, che ai legami storici tra l'Etiopia e l'Arabia meridionale si aggiungono quelli sanciti da un peculiare repertorio di miti e leggende, tra cui è d'uopo ricordare quella, riportata nell'antico testo del *Kebra Nagast*, secondo cui i sovrani etiopi discenderebbero da Menelik I (o Davide II), figlio di Salomone e della regina di Saba (che nella tradizione dell'Etiopia è chiamata Makeda); a questo proposito: *Cfr.* Lorenzo MAZZONI (a cura di), *Kebra Nagast. La Bibbia segreta dei Rastafari*, Roma, Coniglio Editore, 2007.

L'azione del poema drammatico di Castro accompagna gli spostamenti della protagonista dal palazzo reale di Axum a quello di Saba, e successivamente da Saba a Gerusalemme, con una tappa presso il lago che Plinio chiama *Insanum*, collocato nella terra dei Trogloditi (*Cfr. infra*). In alcuni passaggi dell'opera viene fatta anche menzione di un ulteriore dimora reale di Belkiss, nella città portuale di Adulis, sulle coste dell'attuale Eritrea.

EPIGRAFE. L'epigrafe è tratta dai passaggi dedicati, nel *Libro dei Re*, alla visita della regina di Saba a Salomone. Il testo latino citato da Castro corrisponde a quello della Vulgata di San Girolamo (o *Vetus Latina*), ad esempio nella versione fissata da Carlo Vercellone (*Biblia sacra Vulgatae Editionis*, 1861); le minime discrepanze interessano la punteggiatura, la grafia di «Jerusalem», l'adozione di & per «et». L'autore isola e accosta due versetti non consecutivi del testo biblico (1 Re, 10: 2,13), ponendo l'accento, da una parte sul momento dell'arrivo della regina a Gerusalemme e del reciproco scambio di doni, dall'altra, su quello del distacco finale e del ritorno della visitante reale alla sua terra. Per l'evidente rapporto transtestuale che lo lega al dramma di Castro, vale la pena

di riprodurre integralmente l'episodio dell'incontro dei due sovrani così come è narrato dal Deuteronomista (1Re, 10:1-13), sottolineando con l'uso del corsivo i due versetti estrapolati da Castro:

(1) La regina di Saba, udita la fama di Salomone, venne da lui per mettere alla prova la sua sapienza con alcuni enigmi. / (2) *Si recò a Gerusalemme accompagnata da un grande corteo, con molti cammelli carichi di profumi, oro in abbondanza e pietre preziose. Andò da Salomone e lo interrogò su tutti i problemi che la interessavano.* / (3) Il re Salomone rispose a tutte le sue domande; non c'era niente che non sapesse, poteva risolvere qualunque problema. / (4) La regina di Saba si rese conto della saggezza di Salomone, vide il suo palazzo, / (5) i cibi della sua tavola, le abitudini dei suoi ministri, l'organizzazione dei suoi funzionari e le loro divise, i maggiordomi e i sacrifici che Salomone offriva nel tempio. Di fronte a tutto questo, per l'ammirazione restò senza parole. / (6) Allora disse al re Salomone: «Era proprio vero quel che avevo sentito dire su di te e sulla tua saggezza ! (7) Io non potevo crederci, ma ora sono venuta e l'ho visto coi miei occhi. Non mi avevano raccontato neppure metà di quel che vedo. La tua saggezza e la tua prosperità sono molto più grandi di quel che mi era stato riferito. (8) Beate le tu mogli e i tuoi funzionari, che stanno sempre qui con te e possono ascoltare i tuoi discorsi pieni di saggezza! / (9) Sia benedetto il Signore, il tuo Dio, che ti ha voluto a capo d'Israele. Il Signore ha manifestato per Israele il suo amore senza fine quando ti ha fatto re perché tu mantenga la legge e la giustizia». / (10) Poi la regina di Saba regalò a Salomone più di duecentotrenta quintali d'oro, una gran quantità di profumi e pietre preziose. Nessuno ha mai regalato tanti profumi, quanti ne diede la regina a Salomone. / (11) Inoltre, la flotta di Chiram, che trasportava l'oro da Ofir, portò legname pregiato e grandi quantità di pietre preziose. / (12) Con questo legname il re fece fabbricare delle ringhiere per il tempio

e per la reggia, cetre e arpe per i suoi musicisti. Non fu mai più portato legno come quello. Da allora non se n'è più visto. / (13) *Il re Salomone diede alla regina di Saba tutto quello che lei desiderava; aggiunse anche altri regali, con la generosità che gli era propria. Poi la regina di Saba fece ritorno alla sua terra con tutto il suo seguito.*

DRAMATIS PERSONÆ. L'impiego della formula «Dramatis Personæ» si trova in due testi che probabilmente contribuirono anche sotto altri, più sostanziali aspetti, alla genesi di *Belkiss*, ovvero: *La Princesse Maleine* (1889) di Maurice Maeterlinck e la *Histoire tragique de la princesse Phénissa* (1894) di Remy de Gourmont; nel primo, come avviene per il pappagallo inserito da Castro nella lista che apre l'edizione definitiva dell'opera (ma non le due precedenti), vi è l'inclusione nella lista di un animale domestico: un gran cane nero chiamato «Pluton».

Tra i personaggi che intervengono nel dramma, alcuni sono attinti, come la regina e Salomone, direttamente dal testo biblico. È il caso di Hadad, re di Edom (1 Re, 11: 14-22), così come di Zabud (1 Re, 4:5) e di Ahizar (1 Re, 4:6), rispettivamente confidente e maggiordomo del re di Israele. Al figlio di Belkiss e Salomone, Castro dà il nome (David) che, secondo la tradizione etiopica, questi avrebbe assunto una volta divenuto re; vedi: Lorenzo MAZZONI (a cura di), *Kebra Nagast* (ad es. p. 64).

Gli altri personaggi non sono citati dalla Bibbia e per dare loro un nome Castro ha attinto soprattutto alla *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* dell'egittologo francese Gaston Maspero (1846-1916). È avvenuto così per il comandante della flotta sabea Nastosenen (nome di un re d'Etiopia; p. 534), del gran ciambellano Horsiatf (Horsiatew, re di Napata; *Ibid.*), della serva Ladiké (consorte del faraone Ahmes II, pp. 525-526), dell'astrologo egizio Amenemopit (Amenemapt, scriba; pp. 268-269), che dichiara di aver studiato con un nipote

del famoso Thotemhabi (Maspero cita un certo Thotemhebi, capo degli astrologhi di corte presso Ramses XI; p. 270). Da qui proviene anche il nome del precettore di Belkiss, Zophesamin, che non deriva, tuttavia, da quello di un personaggio storico, ma da quello di creature mitologiche presenti nella cosmogonia fenicia, che Maspero chiama «Tsophésamin» (p. 288). Per i riferimenti si veda: Gaston MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, troisième édition, Paris, Librairie Hachette, 1878.

## I – PRELÚDIO (PRELUDIO)

(1) Colonne adornate di capitelli bronzei a forma di giglio sarebbero state realizzate da Chiram di Tiro per la reggia del Re Salomone, secondo quanto narrato nel Libro dei Re (Si veda: 1 Re, 7: 1-19).

(2) Un Amrafel, re di Scinear, è ricordato nel libro della Genesi. Sarebbe vissuto al tempo del patriarca Abramo (Genesi, 14: 1-16). Quanto alla natura ambiguamente androgina che gli è attribuita nella battuta successiva («Parecia uma princesa vestida de homem...»), va ricordato che questo è uno dei tratti con più frequenza ricorrenti nei personaggi delle opere artistiche e letterarie ispirate dall'estetica del Decadentismo.

(3) Adulis era una città situata sulla costa sudoccidentale del Mar Rosso, nel territorio dell'odierna Eritrea: era il principale porto del regno di Axum.

(4) Nel descrivere, in *Salammô*, l'anelito amoroso che sospinge la protagonista verso la dea Tanit, Flaubert impiega espressioni che si direbbero riecheggiare in questo passaggio dell'opera di Castro, con il corpo che diventa una prigioniera di cui l'anima di Salambô, o la verginità di Belkiss, vorrebbero spezzare le catene: «un Génie, reprit-elle, me pousse à cette amour. [...] elle emplit

mon âme, et je tressaille à des élancements intérieurs comme si elle blondissait pour s'échapper»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1951, p. 751.

## II – À ESPERA DA LUA... (ASPETTANDO LA LUNA...)

(1) Nell'antichità era famoso il granito rosso di Siene, città che corrisponde all'attuale Assuan, in Egitto. Eugénio de Castro accenna al «Granito róseo de Siena» anche nel componimento *A Epifania dos Licornes*, incluso in *Horas* (1891); vedi: OP1, p. 134.

(2) La *calasiris* è una tunica di lino, legata al collo e frangiata sulle gambe, in uso presso gli antichi Egizi, mentre l'*amiculum* è una stola che nell'antichità veniva indossata al di sopra della tunica.

(3) Le affermazioni relative al precoce invecchiamento di Zophesamin parrebbero riecheggiare alcuni passaggi della *Epifania dos Licornes*, alimentando l'impressione che il personaggio rappresenti, in certa misura, un *alter ego* dell'autore. Cfr. «A minha Mocidade tem cabelos brancos:/ Sou o menino que, uma noite, os Saltimbancos/ Roubaram; sou o Lis à janela dum palácio em fogo,/ E a Noiva lirial numa casa de jôgo»; OP1, p. 133. Quanto al tema di uno sguardo ripiegato verso l'interiorità («fechei os olhos, para ver melhor»), si tratta di un *topos* che riecheggia nell'opera di molti autori portoghesi di quell'epoca; si veda, a titolo d'esempio, la seguente affermazione di D.João de Castro in *Os Malditos*: «A missão dos novos escritores tem de ser quase uma ciência de médiuns, e os seus olhos como os das aves noctívagas, para verem bem fundo os subterreâneos que cavam»; *Apud Vítor VIÇOSO, A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 153.

(4) Secondo il Libro dei Re: «Salomone sposò settecento principesse ed ebbe trecento concubine» (1 Re, 11: 3).

(5) La descrizione dello stato di deliquio in cui Belkiss è ridotta dal desiderio potrebbe dovere qualcosa alle ultime battute pronunciate dall'eroina eponima della *Histoire tragique de la princesse Phénissa* di Remy de Gourmont, poco prima di morire strangolata dallo sposo Phébor: «Quelle tristesse ! quelle nuit ! Je me trouve mal... Non, je suis lasse, seulement, mais si lasse qu'il me semble que je tombe, que je roule, que je m'en vais vers un abîme...»; Remy de GOURMONT, *Histoire tragique de la princesse Phénissa: expliquée en quatre épisodes*, Paris, Mercure de France, 1894, p. 40. Quanto alla persecuzione allucinatoria di visioni vorticosi, essa si riscontra anche in alcuni momenti della *Tentation* di Flaubert, in cui l'eremita è assediato da immagini che sfilano e si moltiplicano «d'une façon vertigineuse»; Cfr. Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 35.

(6) Justino de Montalvão dimostrò di apprezzare: «os adeuses, no crepúsculo, das vozes de Eglá e Horsiatf que chegam a lembrar aquele extraordinário *Coloque* [sic] *sentimental* de Verlaine», facendo riferimento alla lirica che suggella le *Fêtes galantes*, in cui le figure di due passanti melanconici, simili a spettri che evocano il passato, constatano la fine del proprio amore e si perdono nella notte (si veda nell'Appendice B, il testo B.1.2.). Si possono riscontrare dei punti di contatto anche con il componimento che apre la raccolta *Silva* (1894), intitolato *Engrinalda-me com teus braços!*: si veda in particolare la strofa finale: «E então, velinhos combalidos, / Como dois galhos ressequidos / Sem folhas e sem pomos, / Lembrar-nos-hemos do que hoje somos, / Ó maravilha / De graciosidade! / Como dum filho e duma filha / Que nos morressem na flor de idade!»; OP1, p. 178.



### III – AMON-RA-HARMAKHIS (AMON-RA-HARMAKHIS)

(1) Le grandi stele di Axum furono erette nei primi secoli dell'era volgare: la loro menzione all'interno di una vicenda ambientata ai tempi del Re Salomone, che avrebbe regnato nel X secolo a.C., rappresenta pertanto un flagrante anacronismo.

(2) I giorni epagomeni (ovvero supplementari) sono giorni intercalari che venivano introdotti in alcuni calendari, come ad esempio quello dell'Antico Egitto, al fine di far coincidere l'anno del calendario con l'anno solare. Una spiegazione mitica della loro origine è riportata da Plutarco, in riferimento alla religione egiziana, nel *De Iside et Osiride*: «Si racconta che quando Rea si unì a Crono di nascosto, il Sole, che se n'era accorto, lanciò contro di lei questa maledizione, di non poter generare figli né in un mese, né in un anno. Ma Ermes, innamorato della dea, si unì a lei; e poi, giocando a dama con la luna, riuscì a vincerle la settantesima parte di ogni lunazione: con questa luce mise insieme cinque giorni, e li intercalò all'anno di trecentosessanta giorni. Anche ai nostri giorni gli egiziani li chiamano “intercalari” e li festeggiano come genetliaco degli dèi»; PLUTARCO, *Iside e Osiride*, introduzione di Dario del Corno, Milano, Adelphi, 2009, pp. 70-71. Lo stesso autore riferisce che nei cinque giorni epagomeni sarebbero nate cinque divinità egizie, nell'ordine: Osiride, Arueris (oppure Horos), Tifone (ovvero Seth), Iside e Neftys.

(3) Baalim è la forma plurale di Baal, la divinità anticamente adorata nella regione cananea. Castro riprende forse il termine dalla *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* di G. Maspero, il quale fa anche riferimento ai sacrifici umani in onore di tale divinità: «Moloch exigeait des sacrifices humains et voulait qu'on brûlât des enfants devant lui»; Gaston MASPERO, *Histoire*,

p. 288. Dalla stessa opera provengono le informazioni relative agli animali consacrati alle diverse divinità egizie qui citate (*Cfr. Ivi*, p. 47).

(4) Il significato della parola *Tsophésamin* (che, come indicato in precedenza; si riferisce a creature della mitologia fenicia) è, per Maspero: «contemplateurs des cieux»; Gaston MASPERO, *Histoire*, p. 288.

(5) L'invocazione del sacerdote riprende (in alcuni passaggi pressoché letteralmente) una preghiera citata da Maspero nella *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, che a sua volta la desume da un precedente studio di Karl Richard Lepsius: Castro ne traduce e assembla vari spezzoni. Si confronti: «Amon-Ra-Harmakhis, que o Uræus aniquile todos os inimigos, e que a serpente Minhi se conserve pacífica»: «La cabine est en sûreté, car le serpent Mehen est à sa place et l'uræus a détruit les ennemis» (p. 32); // «Amon-Ra-Harmakhis, Senhor dos dois horizontes, Criador de ti mesmo: clemência»: «Ammon-Râ, seigneur des deux horizons» (p. 32), «Ammon-Râ-Harmakhis, qui si crée lui-même» (p. 33); // «Amon-Ra-Harmakhis, grande Leão, Vivificador dos Seres Inteligentes, Touro noturno, Timoneiro da barca Soktit: clemência! / Amon-Ra-Harmakhis, Rei do céu, Soberano da terra, Totumen, Gavião santo, Fénix de asas prismáticas: clemência!»: «Épervier saint, à l'aile fulgurante; Phénix aux multiples couleurs; / Grand lion qui est par soi-même et qui ouvre les voies de la barque Sekti / [...] / Taureau la nuit [...] / Roi du ciel, souverain sur la terre [...] / Râ – créateur des êtres, Totounen, vérificateur des êtres intelligents» (p. 35); // tutta la serie di invocazioni da «Ra é forte» fino a «Apôp seja aniquilado» con quella pressoché identica, da «Fort est Ra» fino a «Apap est anéanti !» (p. 33); // infine: «Amon-Ra-Harmakhis, conserva a vida a Nastosenen e aos marinheiros! Dá-lhes pão para os seus ventres, água para as suas gargantas, perfumes para os seus cabelos! Por tua

mãe, ó Ra! navega com eles! Exultem todos os que estão na tua barca! Confundidos sejam os ímpios!»: «Oh ! Ra ! Donne toute vie au Pharaon ! Donne des pains à son ventre, de l'eau à son gosier, des parfums à sa chevelure ! Oh ! bienfaisant Râ-Harmakhis, navigue avec lui, en prière ! Ceux qui sont dans ta barque sont en exultation; troublés, confondus, sont les impies !» (p. 33). A proposito di «Amon-Ra-Harmakhis», Maspero spiega inoltre che la divinità solare assumeva in Egitto diversi nomi a seconda dei suoi vari aspetti. Uno di questi era «Hor tra i due orizzonti», che verrà trasformato dai Greci in «Harmachis», e indicava simultaneamente il sole al suo levarsi e al tramonto, mentre Ra era il sole a mezzodì. Vittorio Pica in due diverse lettere a Castro (del 10-05-1895 e 28-07-1895) chiede chiarimenti riguardo al significato del termine «Totumen» (in Maspero «Totounen» o «Totunen»), ciò spingerà probabilmente il poeta a chiedere lumi allo stesso studioso francese, come testimonia la lettera di risposta dell'egittologo, datata 10-08-1895 (si vedano, nell'Appendice A, i documenti: A.1.2., A.1.3. e A.2.).

#### IV – HADAD (HADAD)

(1) Le vicissitudini di Hadad ricalcano quanto riferito a questo proposito nella Bibbia (1Re 11: 14-22). Tanis era un'antica località egizia situata sullo sbocco orientale del delta del Nilo, la si trova menzionata anche nella sezione XI del poema.

(2) La metafora proviene dal *Cantico dei Cantici*: Si veda, ad es. CC, 1: 6.

(3) Nel *Libro dei Re* è riferito il matrimonio del Re d'Israele con la figlia del Faraone (1Re 3: 1), qui si dice pure (1Re 9: 15-17) che la città di Ghezer era stata conquistata e messa a ferro e fuoco dal faraone di Egitto,

che l'avrebbe poi data in dote alla figlia, sposa di Salomone, questi, inoltre, avrebbe fatto uccidere il fratello Adonia, che gli contendeva il trono (1Re 2: 13-28). Nella Scrittura si afferma anche che Salomone era il più saggio di tutti gli uomini e sovrastava, a questo proposito, Etan Ezraita, Eman, Calcol e Darda, figli di Maol (1Re 4: 29-31).

(4) L'idumeo Hadad critica l'ipocrisia del proprio rivale appellandosi, con qualche libertà, a una massima contenuta nel *Libro dei Proverbi* (Proverbi 5: 3-4), opera che una tradizione plurisecolare attribuisce allo stesso Salomone. In modo analogo la regina di Saba nel *Voyage en Orient* (1851) di Gérard de Nerval cita con malizia le parole dell'*Ecclesiaste* (Ecclesiaste 7: 26), rinfacciando al lubrico Solimano la sua supposta durezza nei confronti del gentil sesso: «Enfin [...], vous êtes cruel à notre sexe, et quelle est la femme qui oserait aimer l'austère Soliman ? [...] Je prévois [...] quelque parole galante et polie. Prenez garde ! L'Ecclesiaste va vous entendre, et vous savez ce qu'il dit : 'La femme est plus amère que la mort; son cœur est un piège et ses mains sont des chaînes. Le serviteur de Dieu la fuira, et l'insensé y sera pris' »; Gérard de Nerval, *La Regina del Mattino e Solimano principe dei geni* (a cura di Luca Pietromarchi), Venezia, Marsilio, 1992, p. 82.

## V – INTERLÚNIO (INTERLUNIO)

(1) In alcuni passaggi del monologo di Belkiss (ad es. «Viverei a amar-me! guardando o que todos apeteçem, escondendo o que todos querem ver!») parrebbe riecheggiare il verso che conclude, in *Silva*, il componimento *Filha de rei guardando patos*: «Viverei só: ninguém no mundo me merece...»; OP1, p. 233. A questo proposito si può anche richiamare il parallelismo stabilito

da Federico Olivero tra la regina di Castro («emblema di bellezza solinga, di mistero, di nostalgico amore») e l'Hérodiade di Mallarmé, «allegorica figura dell'anima del poeta, che è dotata di sì alta bellezza che non può essere apprezzata da un mondo rude, [...] emblema di tutte le cose che rimangono ignorate malgrado il loro fulgore supremo»; Federico OLIVERO, «Belkiss di Eugenio de Castro e Flaubert» in *Quaderni Ibero-americani*, n. 9, pp. 1-4, cit. p. 1; a questo proposito si veda anche: Denyse CHAST, «Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé» in *Revue de Littérature Comparée*, XXI, avril-juin 1947, pp. 243-253, in particolare p. 247. Quanto alle virtù delle foglie di coniza (nell'originale «cniza»), di esse Castro trovava notizia in un passaggio della *Tentation* di Flaubert da cui torna ad attingere anche nel nono quadro drammatico dell'opera (vedi IX, nota 2): «Jusq'à quinze ans, on m'a plongé, trois fois par jour, dans la fontaine Asbadée, dont l'eau rend les parjures hydropiques; et l'on me frottait le corps avec les feuilles de cnyza, pour me faire chaste»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 94.

(2) Il momento di debolezza e sconforto vissuto da Belkiss coincide significativamente con l'interlunio, ovvero l'intervallo di tempo per cui la luna rimane invisibile nel cielo notturno, suggerendo che, come la Salambò di Flaubert, anche l'eroina di Castro è vincolata da un legame segreto e vitale con l'astro notturno. *Cfr.* «Une influence était descendue de la lune sur la vierge; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 750. Se la soluzione definitiva a questo *impasse* è rappresentata dalla decisione di partire per Saba, è interessante notare che la prima via d'uscita tentata e poi abbandonata da Belkiss è quella della fantasticheria sadica, nel cui circoscritto sviluppo traspare in filigrana il profilo di una figura cara all'immaginazione

decadente: quella di Nerone. L'imperatore, celebre per l'incendio di Roma e che secondo Plinio amava osservare i combattimenti dei gladiatori attraverso uno smeraldo (XXXVIII.64 «16»; PLINIO, *Storia*, V, p. 783), viene in questa prospettiva interpretato (come pure, in maniera più esplicita, nel componimento *Malditos* di Roberto de Mesquita) quale figura di riferimento per la razza tormentata «dos ansiosos do novo» ed emblematico rappresentante «das almas que tormenta a fome de irreal»; vedi: Roberto de MESQUITA, *Almas Cativas e poemas dispersos*, Lisboa, Edições Ática, 1973, pp. 118-120, cit. p. 120.

## VI – PARA O MISTÉRIO... (VERSO IL MISTERO...)

(1) Il catoblepa e la manticora sono animali di cui parla Plinio il Vecchio nel libro ottavo della *Naturalis Historia*. Il catoblepa (il cui nome significa, in greco: «che guarda in basso») è così descritto dal naturalista latino: «Presso gli Etiopi di Occidente si trova la fonte Nigri, la sorgente del Nilo [...]. Vicino a questa fonte vive una fiera chiamata catoblepa, per il resto di piccola taglia e inoffensiva nelle altre membra, ma che a stento riesce a portare una testa pesantissima. La tiene sempre chinata verso terra, altrimenti farebbe strage del genere umano, perché tutti quelli che l'hanno fissata negli occhi sono morti subito» (VIII.77 «32»). Quanto alla manticora: «Ctesia scrive che presso gli stessi Etiopi nasce l'animale che si chiama manticora, con un triplice ordine di denti uniti a forma di pettine, con faccia e orecchie umane, occhi azzurri, colore sanguigno, corpo di leone, e che punge, come lo scorpione, con la coda; la sua voce ricorda un suono di zampogna e insieme di tromba, ha una grande velocità, e soprattutto è avido di carne umana» (VIII.75 «30»). Si veda: PLINIO, *Storia*, II, p. 193 e p. 191.

Il catoblepa, identificabile forse con un'antilope o uno gnu, e la manticora, per alcuni una deformazione fantastica della tigre del Caspio, ritornano entrambi anche nella *Tentation* di Flaubert. Cfr. Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, pp. 160-161. Sebbene, in portoghese, la forma attestata per entrambi i sostantivi sia attualmente quella sdrucchiola («catóblepa» e «mantícora»), Castro non li accenta graficamente ed è quindi verosimile che li consideri piani. Altro si potrebbe aggiungere riguardo ai laghi dalle acque «esverdeadas» di cui non si vede il fondo e che René Poupart accosta a «deux lacs dont on n'a pas encore trouvé le fond» che, in *Pelléas et Mélisande*, hanno la stessa natura insidiosa; Cfr. René POUPART, *L'influence de Villiers de l'Isle-Adam et de Maurice Maeterlinck sur Eugénio de Castro*, tirage à part des Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut, 1966, pp. 85-107, cit. p. 101.

(2) La sete di cose nuove e misteriose qui espressa è una costante nella condizione esistenziale tipicamente prediletta dalla letteratura di stampo decadentista. La si può trovare prefigurata nel tuffo nell'ignoto alla ricerca del *nouveau* che chiude *I Fiori del Male* e, come già osservato da Vittorio Pica (vedi: Appendice B, testo B.1.5.), permette di avvicinare le parole della regina sabea a quelle che la Chimera rivolge alla Sfinge nella *Tentation de Saint Antoine*: «Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, pp. 156-157.

(3) Si veda la sezione V, nota 1.

(4) Cfr. «La *theronarca*, che cresce in Cappadocia e in Misia, fa cadere in uno stato di torpore tutte le fiere, che poi non riescono a rianimarsi se non qualora vengano irrorate con orina di iena»; PLINIO, *Storia*, III.2, p. 597 (XXIV.163 «102»).

## VII – PER UMBRAM... (PER UMBRAM...)

(1) Il titolo di questa sezione è tratto da un celebre verso dell'Eneide (Libro Sesto, verso 268): «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram», che inaugura il racconto della discesa dell'eroe nell'Ade, in compagnia dalla Sibilla. La citazione era stata scelta da Eugénio de Castro anche come titolo di una sua giovanile raccolta poetica: *Per Umbram* (1887).

(2) La micidiale *ophiusa* è menzionata da Plinio nello stesso passaggio in cui vengono riferite le qualità della già citata *theronarca* (XXIV.163 «102»): «La ophiusa che cresce ad Elefantina, ancora in Etiopia, è livida e sgradevole da vedere, e la sua pozione fa comparire in allucinazione visioni di serpenti tanto terrificanti e minacciose, che chi ne sia preda viene indotto al suicidio [...]»; PLINIO, *Storia*, III.2, p. 597.

(3) Per Plinio (XXIV.167 «102»): «Lo *anacampseros* [...] al solo contatto rinfocolerebbe tutte le passioni amorose, anche quelle conclusesi con l'odio»; PLINIO, *Storia*, III.2, p. 601. Il significato del nome, in greco, è, infatti, «che rivolge indietro l'amore». Castro ne trovava menzione anche nel *Petit glossaire pour servir a l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* di Jacques Płowert, pseudonimo di Paul Adam, una delle principali fonti dei rari termini e degli inauditi neologismi con cui il poeta amava impreziosire le proprie composizioni. Alla voce «Anacampsérote» il piccolo glossario riporta: «Herbe qui rallume l'amour éteint», e viene riportata la citazione «L'Anacampsérote au suc vermeil / Est éclose au coeur las panacée (*Cantilènes*, Jean Moréas)»; Jacques PLOWERT [P. Adam], *Petit glossaire pour servir a l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier Bibliopole, 1888, p. 8. Castro aveva già menzionato l'anacampsero e le sue proprietà nel componimento che conclude *Oaristos*: «O anacâmpsero,



a flor que sugere paixões, / Não venhas desfolhá-lo em meu frio regaço...»; OP1, p. 105.

## VIII – A CHEGADA DA FROTA (L'ARRIVO DELLA FLOTTA)

(1) Plinio il Vecchio (XXI.24 «11») riferisce l'esistenza di gigli bianchi e gigli rossi, indicando tra le località più rinomate per la coltivazione dei gigli la città siriane di Antiochia e Laodicea e quella di Faselide, ai confini con la Licia; PLINIO, *Storia*, III.2, p. 165.

(2) Il particolare dei capelli «polvilhados de azul» riprende un elemento giù presente nella descrizione della regina di Saba nella *Tentation* di Flaubert: «sa coiffure, poudrée de poudre bleue»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 46.

(3) Secondo alcune versioni del mito, Adone, amato dalla dea Afrodite, sarebbe stato ucciso da un cinghiale inviato a questo scopo dall'ingelosito Ares (o, altrimenti, dallo stesso Ares tramutato in cinghiale). La coppia Adone-Afrodite, secondo l'analisi proposta da James Frazer, non è che una trasfigurazione di quella, più antica, Tammuz-Ishtar. Anche nel testo di Castro, il richiamo ad Adone è legato a quello di Astarte, nome dato dai Fenici all'Ishtar babilonese, dea dell'eros e della fertilità, signora di Tiro, Sidone e Biblios, oggetto di un culto che prevedeva, talora, la prostituzione sacra. *Cfr.* James FRAZER, *Il ramo d'oro*, Milano, Grandi Tascabili Economici Newton, 1992, in particolare pp. 371-395. Il rito legato all'allestimento dei *giardini di Adone*, analizzato da Frazer, è richiamato da Castro nei passaggi successivi di questa stessa sezione di *Belkiss*.

(4) Tra i popoli che abitano l'Etiopia Plinio (VI.195 «35») cita: «i Cinamolgi dalle teste di cane» e «gli Artabatiti che hanno quattro zampe e vagabondano come

fiere»; PLINIO, *Storia*, I, p. 759. Con il termine Trogloditi i geografi antichi indicavano in generale tutti i popoli cavernicoli e in particolare le popolazioni nubiane stanziate a sud dell'Egitto (Cfr. *Ivi*, vol. I, pp. 316-317; nota 178.1). Nell'entroterra africano la *Naturalis Historia* (V.46 «8») situa anche i Blemmi (o Blemnii), a cui «manca la testa e hanno gli occhi e la bocca in mezzo al petto»; *Ivi*, vol. I, p. 583. I Blemmi fanno la loro apparizione anche nella sfilata di popoli leggendari posta nei passaggi finali della *Tentation* di Flaubert, al pari dei Cinocefali e degli Astomi, menzionati da Castro in altri passaggi del suo poema drammatico; Cfr. Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, pp. 158-159.

(5) Il personaggio mitologico di Mirra è evocato da Castro nella seconda sezione del poemetto *Salomé* che dà il titolo alla raccolta *Salomé e outros poemas*; Cfr. OP2, pp. 273-284 (per l'intervento di Mirra: pp. 277-278).

## IX – A NUVEM (LA NUVOLA)

(1) Il riferimento a Karnak allude al grande complesso di templi situato sulla sponda destra del Nilo, parte integrante, con Luxor, del centro religioso dell'antica Tebe: era luogo di culto di varie divinità, tra cui Amon-Ra. La descrizione della sala sotterranea in cui si ammucchiano tesori abbondanti ed eterogenei presenta alcune affinità con quella in cui Flaubert descrive i depositi sotterranei della dimora di Amilcare Barca in *Salammbô*; anche qui troviamo infatti: profumi, spezie, lini, mazzi di piume, zanne d'elefante e otri scuciti da cui zampillano rigagnoli di polvere d'oro («la poudre d'or, tassé dans des outres, fuyait insensiblement par les coutures trop vieilles »; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 823).

(2) Della sorgente di Zama si trova notizia nella

*Naturalis Historia* (XXXI.15 / «11»): «Varrone racconta che [...] nell'isola di Cea vi è una fonte che rende i sensi ottusi, e a Zama, in Africa, una che rende la voce adatta al canto»; PLINIO, *Storia*, IV, p. 483. Per la fonte Asbadea si possono ricordare le parole di Apollonio di Tiana della *Tentation* di Flaubert: «Jusq'à quinze ans, on m'a plongé, trois fois par jour, dans la fontaine Asbadée, dont l'eau rend les parjures hydropiques»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 94; si veda anche la nota 1 della sezione V.

(3) L'isola Titis viene menzionata altre due volte all'interno di questa sezione del poema, come risulta chiaro dalle citazioni successive essa va identifica con l'isola che Plinio chiama Cytis nella sua *Storia Naturale* (XXXVII.107 «32» e VI.170 «34»), ricordata come produttrice di topazi e probabilmente identificabile con l'isola di Zabargad nel Mar Rosso (da cui in realtà veniva estratta l'olivina); vedi: PLINIO, *Storia*, V, p. 807 e I, p. 747. Quanto al lago di olio di rosa che Nastosenen vi avrebbe trovato, lo spunto è probabilmente fornito, invece, da Flaubert nella *Tentation de saint Antoine*, laddove si menziona un lago d'«olio rosa» che si sarebbe tuttavia trovato sull'isola Giunonia, corrispondente all'attuale Las Palmas, nelle Canarie: «Tu baigneras ton corps dans le lac d'huile rose de l'île Junonia»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 103.

(4) Le proprietà delle radici di *bacchar* (XXI. 29 «16»), delle foglie di *heliantes* (XXIV.165 «102») e di *balis* (XXV.14 «5») sono ricordate già da Plinio. Per l'autore latino la pianta *heliantes*, una volta bollita «con grasso di leone ed abbinata a zafferano e vino di palma, viene usata come linimento dai Magi e dai re persiani per rendere più bella la cute», mentre riguardo alla *balis*: «Lo storico Xanto [...] racconta che un cucciolo di drago che era stato ucciso fu riportato in vita dal genitore grazie a un'erba chiamata bali [...]»; vedi: PLINIO, *Storia*, III.2, p. 167, p. 599 e p. 629. Riguardo al lago Asfaltite, citato nella battuta

successiva di Nastosenen, si ricordi che Asfaltite è l'antico nome del Mar Morto: lo si trova impiegato da Giuseppe Flavio nella sua opera storica *Guerra giudaica*, laddove si trova anche menzione della pianta nota come *baaras*, a cui era attribuita la proprietà di essere invisibile durante il giorno e brillare intensamente la notte. *Baaras* e *balis* vengono citate anche da Flaubert, rispettivamente in *Salammbô* («il avait même employé le baaras, racine couleur de feu qui refoule dans le septentrion les génies funestes») e nella *Tentation de Saint Antoine* («Veux-tu que je t'enseigne où pousse la plante Balis, qui ressuscite les morts?»); Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 871 e p. 104.

(5) L'idea bizzarra di anguille con pendagli di perle e che accorrono per mangiare dalla mano di chi le chiama ha probabilmente il suo precedente immediato nel primo capitolo di *Salammbô* in cui si menzionano «de gros poissons, qui portaient des pierreries à la gueule» (Cfr. Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 716). Nell'edizione delle *Opere* di Flaubert diretta da Giovanni Bogliolo per la serie dei Meridiani Mondadori si può leggere, questo proposito: «Nel trattato dello Pseudoluciano *De dea syria* (ben noto a Flaubert) si racconta che nel tempio di Atargatis a Ierapoli c'erano in un laghetto dei pesci sacri il cui corpo era incrostato d'oro [...] e che accorrevano se chiamati per nome»; Gustave FLAUBERT, *Opere – Volume primo (1838-1862)*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1506 (nota 19). Quanto all'oro di Tarsis, questa località (probabilmente un centro costiero della Penisola Iberica, forse identificabile con l'antica Tartesso) è spesso ricordata nell'Antico Testamento per i suoi ricchi giacimenti di metalli; vedi, ad es. Ezechiele 27: 12.

(6) L'incenso di Gardefan e le bottiglie di *chalibon* figuravano già tra i doni che la regina di Saba offriva al santo eremita della *Tentation* («Voici du baume de Génézareth, de l'encens du cap Gardefan, [...] et cette boîte de neige contient une outre de chalibon, vin réservé

pour les rois d'Assyrie – et qui se boit pur dans une corne de licorne»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 48). Per curiosità si può ricordare che a questo stesso passaggio di Flaubert si era rifatto Gabriele D'Annunzio nella poesia *L'Asiatico*, pubblicata il 24 ottobre 1886 sulla rivista *Fanfulla della Domenica* e poi inserita nel volume *La Chimera* del 1890: «Bevean, coperti di carbonchi, in torno / satrapi enormi dalla barba d'oro / il chalibon, rarissimo tesoro, / in un corno sottil di liocorno». Protagonista della lirica era l'enigmatica figura di Eleabani, immaginario figlio di Gesù e Maria Maddalena; va detto che in una nota ero lo stesso D'Annunzio segnalava il debito con la *Tentation*. Quanto alle «cerejas de Madai», il toponimo, presente anche nella *Histoire* di Maspero, si riferisce all'antica Media, regione corrispondente ai territori centrali e occidentali dell'odierno Iran.

(7) La curiosa origine e le singolari proprietà del lincurio (citato anche in *Horas*; OP1, p. 151), che permetterebbero di identificare tale gemma con la tormalina bruna, vengono menzionate nella *Naturalis Historia* di Plinio (Libro XXXVII.52-53 «13»; PLINIO, *Storia*, V, p. 777). All'origine della teoria riguardante le origini della pietra starebbe l'etimologia popolare che interpreta *lyncurium* come «urina di lince» (*Ivi*, p. 765). Anche Flaubert allude, in *Salammbô* a «des escarboucles formée par l'urine des lynx»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p.829. Dall'opera di Plinio, e in particolare dal libro trentasettesimo che ha per oggetto le gemme e pietre preziose, sono desunte anche le informazioni, riportate nei passaggi immediatamente successivi, circa: uno smeraldo di quattro cubiti offerto dal Faraone d'Egitto al re di Babilonia (XXXVII.74 «19»; PLINIO, *Storia*, V, p. 789); degli smeraldi che incanutiscono (XXXVII.70 «18»; *Ivi*, p. 787); e l'*anthracitis* (XXXVII.99 «27»; *Ivi*, p. 803).

(8) Sulla callaina, probabilmente un tipo di turchese di colore verde, si confronti la *Storia Naturale*

(XXXVII.110-111-112 «33»): «Associata a questa pietra, ma più per somiglianza che per prestigio, è la callaina, che è di un verde pallido. Nasce oltre il retroterra dell'India, tra gli abitanti del monte Caucaso, Ircani, Saci, Dai; è notevole per grandezza, ma è porosa e piena di imperfezioni: molto più pura e bella è quella che si trova in Carmania. In ambedue le regioni, comunque, si trova in mezzo a rupi inaccessibili e ghiacciate sporgente in forma d'occhio e debolmente attaccata, come se non fosse parte integrante della roccia ma vi fosse poggiata. Per questa ragione gli abitanti, che vanno a cavallo e sono pigri a camminare, non hanno alcuna voglia di arrampicarsi fin là, e inoltre li spaventa il pericolo; perciò aggrediscono le pietre da lontano, con le fionde, e le staccano via con tutto il muschio. [...] Si abbelliscono incastonandole nell'oro: non c'è pietra a cui l'oro si addica di più»; PLINIO, *Storia*, V, pp. 809-811. Si noti che anche in *Salammbô* si fa riferimento a «des callaïs arrachées des montagnes à coups de fronde» (Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 829): il nome dato da Castro alla pietra riprende evidentemente il termine francese usato dall'autore della *Tentation*. Nella tradizione manoscritta della *Naturalis Historia* il termine *Phycari* compare, in alcuni casi, in luogo della lezione «Picos» (VI.21 «7»), si tratta, probabilmente, di una popolazione asiatica collocata nella zona della Palude Meotide, antico nome del Mar d'Azov; v. PLINIO, *Storia*, I, p. 663 e *cfr.* anche Pomponius MELA, *De situ orbis libri tres [...] recensiti [...] a Carolo Henrico Tzschvuckio*, volumen II pars I, Lipsia, Crusius, 1806, p. 640.

(9) Ancora pietre preziose citate da Plinio: la ceraunia (il cui nome deriva dal greco *keranós* = «fulmine»; XXXVII.134 «51»; PLINIO, *Storia*, V, p. 823); l'aromatite (che «ha il colore e l'odore della mirra, per cui è molto usata dalle regine»; XXXVII.145 «54»; p. 829); l'aspicto (che significa in greco «non raffreddabile»; XXXVII.148 «54»; p. 831); la brontea (dal greco *bronté* = «tuono»:

«che somiglia alla testa delle tartarughe, viene giù, si crede, dagli scoppi del tuono»; XXXVII.150 «55»; p. 833); la bucardia («simile a un cuore di bue, nasce soltanto a Babilonia»; XXXVII.150 «53»; pp. 831-833); l'occhio di Belo (che «per il suo bell'aspetto è dedicata al dio più sacro degli Assiri», cioè Belo, o Baal; XXXVII.149 «55»; p. 831); e infine il sandareso, che Plinio chiama anche sandastro (XXXVII.100-102 «28»; pp. 803-805)

(10) Sono condensati, in questa battuta di Nastosenen, numerosi richiami alla *Naturalis Historia*, in cui si ricordano: il pederote (un opale indiano in cui «alla trasparenza del cristallo si uniscono una tinta verde-cielo [...] e insieme una certa lucentezza di porpora e di vino dorato»; XXXVII.129 «46»; PLINIO, *Storia*, V, p. 821); le ametiste che allontanano l'ebbrezza e tengono lontani i malefici (in particolare: «a incidervi sopra il nome della luna e del sole e ad appenderle al collo con peli di cinocefalo e piume di rondine tengono lontani i malefici» XXXVII.124 «40»; p. 817); l'androdamante (ovvero *che doma l'uomo*, un tipo di ematite che «attira a sé argento, rame, ferro»; XXXVI.146 «48»; p. 689); l'onice d'Arabia (XXXVII.90 «24»; p. 797); il ciano (XXXVII.119 «38»; p. 815); i topazi dell'isola Cytis (XXXVII.107 «32»; p. 807); le diverse varietà di agata, che «si crede sia di giovamento contro le punture dei ragni e degli scorpioni» (XXXVII.139-142 «54»; pp. 825-827); l'asteria (XXXVII.131 «47»; p. 821) e la dafnea (il cui nome deriva dal greco *daphné*, ovvero *alloro*; XXXVII.157 «57»; p. 835). Riguardo all' androdamante (o androdama), essa viene anche citata da Damide nella *Tentation*: «Demande-lui plutôt l'androdamas qui attire l'argent, le fer et l'arain!»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 104. Gli smeraldi di Giuba («esmeraldas de Juba») sono citati anche nella *Epifania dos Licornes* che apre la raccolta *Horas* (OP1, p. 134); l'allusione va a Giuba II, re di Mauritania, autore di opere scritte in greco che sono tra le fonti che Plinio cita

con maggiore frequenza. A proposito dei topazi dell'isola Cytis/Titis si vedano, in questa sezione, le note 3 e 11.

(11) Riguardo agli Astomi si veda quanto riportato da Plinio (VII.25 «2»): «Dice ancora Megastene che ai confini estremi dell'India, a oriente, presso la sorgente del Gange, abitano gli Astomi, una popolazione priva di bocca, irsuta in tutto il corpo, vestita di bioccoli di cotone; vive solo dell'aria che respira e degli odori che annusa. Essi non si nutrono di alcun cibo né di alcuna bevanda, ma unicamente dei vari profumi delle radici, dei fiori e dei frutti selvatici, che si portano dietro nei viaggi più lunghi, affinché non manchi alimento all'olfatto; un odore appena un po' più acuto facilmente può ucciderli»; PLINIO, *Storia*, II, p. 23. Castro, per altro, pur rifacendosi allo scrittore latino, sembra qui avere in mente anche l'apparizione degli Astomi nei passaggi conclusivi della *Tentation* di Flaubert, come dimostra una significativa convergenza di tipo descrittivo: «desembarcámos na terra dos ástomos [...] tão pouco humanos que o sol bate neles sem produzir sombra...» *cf.* «LE GROUPE DES ASTOMI - pareils à des bulles d'air que traverse le soleil»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p.158. L'isola anticamente chiamata Orina parrebbe corrispondere all'attuale Dissei, che fa parte dell'arcipelago delle isole Dahlak, situate al largo della costa eritrea, in corrispondenza del porto di Massaua. Quanto all'isola Titis «cujo solo é todo de topázios...», essa va identificata con l'isola Citis, su cui, per Plinio (XXXVII.107 «32»), sarebbero stato estratto il primo topazio, a opera di alcuni pirati Trogloditi che «sfiniti dalla fame e dall'inclemenza del tempo» stavano dissotterrando, per alimentarsi, «erbe e radici»; PLINIO, *Storia*, V, p. 807. A tal riguardo, vedi anche le note 3 e 10 in questa stessa sezione.

(12) L'autore riporta qui una serie di toponimi menzionati in diversi passi biblici. Riguardo al basalto nero di Bashan, o Basan, la notizia pare invece tratta



dall'opera di Gaston Maspero, che a sua volta la desume dalle *Antichità Giudaiche* di Giuseppe Flavio: «Les routes qui conduisaient à Jérusalem furent pavées de basalte noir du pays de Bashan»; Gaston MASPERO, *Histoire*, p. 325.

(13) «Salomone fece poi costruire il terrapieno del Millo [...]»; 1 Re, 9: 24.

(14) *Cfr.* «La fornitura giornaliera di viveri per Salomone consisteva in trenta cori di fior di farina e sessanta cori di farina ordinaria; in dieci buoi ingrassati, venti buoi di pastura e cento montoni, senza contare i cervi, le gazzelle, i daini e il pollame di allevamento»; (1Re, 4: 22-23). Il *coro* era un'unità di misura in uso presso gli Ebrei, utilizzata anche per il frumento. Nel Secondo Libro di Samuele si fa riferimento ai falegnami e i muratori inviati dal re Hiram di Tiro e che avrebbero edificato la dimora del Re Davide, padre di Salomone (vedi: 2Samuele, 5: 11). Il trono di Salomone è descritto nel *Libro dei Re*: «Il re fece pure un gran trono d'avorio, che rivestì d'oro finissimo. Questo trono aveva sei gradini; la sommità del trono era rotonda dalla parte di dietro; il seggio aveva due bracci, uno di qua e uno di là; presso i due bracci stavano due leoni, e dodici leoni erano sui sei gradini, da una parte e dall'altra. Niente di simile era ancora stato fatto in nessun altro regno» (1Re, 10: 18-20).

(15) Nel Libro dei Re (1Re, 9: 15) si dice che Salomone avrebbe edificato le mura di Meghiddo, Asor e Ghezer, nel Secondo Libro delle Cronache (2Cronache, 8: 4-6) che avrebbe ricostruito Palmira, Bet-Coròn e Baalat. A queste informazioni, così come a quelle riguardanti il Tempio edificato dal sovrano, l'autore accede, come dimostra chiaramente l'accostamento tra i due testi, attraverso l'intermediazione dell'opera di Maspero, da cui è ripresa, tra le altre cose, la descrizione dei due ambienti interni del Tempio, i cui nomi sono trascritti da Maspero nelle forme *debir* ed *hekal* (che Castro riporta come *kekal*); si veda: Gaston MASPERO, *Histoire*, p. 325 *passim*. La

costruzione, decorazione e consacrazione del Tempio di Salomone sono dettagliatamente descritte nel Libro dei Re (in particolare: 1Re, 6-7-8).

## X – A PARTIDA (LA PARTENZA)

(1) L'oscurità in pieno giorno e i rumori misteriosi, con la funzione di sinistri presagi di disgrazia, sono copiosamente dispiegati da Maurice Maeterlinck in un dramma come *La Princesse Maleine* (1889). Si veda ad esempio la quarta scena del terzo atto («Il y a déjà d'étranges rumeurs autor de nous; et il me semble que de l'autre côté de ce monde on commence à s'inquiéter un peu de l'adultère»), oppure la seconda scena dell'atto seguente («Il est six heures, et je n'y vois plus. Il faudrait allumer les lampes»); Maurice MAETERLINCK, *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice Van de Kerckhove, Tournai, Labor, 1998, p. 70 e p. 81.

## XI – NO LAGO DA DEMÊNCIA (PRESSO IL LAGO DELL'INSANIA)

(1) Le informazioni relative al «lago da Demência» e il suo stesso nome provengono, con poche alterazioni, dal passaggio in cui Plinio (XXXI.18 / «15») riferisce di un lago Pazzo («Insanum»): «[...]secondo Giuba nella terra dei Trogloditi vi è un lago Pazzo, così chiamato per le sue proprietà malefiche, che mutando tre volte in un giorno e altrettante la notte, diventa successivamente amaro, poi salato, poi dolce, e pullula di serpenti bianchi lunghi venti cubiti»; PLINIO, *Storia*, IV, p. 485.

(2) Gaston Maspero cita un certo Thotemhebi «chef des magiciens royaux» alla corte di Ramses XI e ricorda un osservatorio ubicato nella località di Denderah; *Cfr.*

Gaston MASPERO, *Histoire*, p. 270 e p. 79. Dall'opera di Maspero è desunto il nome Hardoshir (*Har-desher*, l'Horus rosso), che allude al pianeta Marte, così come le informazioni relative alla conoscenza del suo moto retrogrado da parte degli antichi Egizi; *Cfr.Ivi*, p. 78.

## XII – A CHEGADA (L'ARRIVO)

(1) *Ziv* era chiamato un mese del calendario usato dagli Ebrei prima dell'esilio babilonese (corrispondente all'ottavo nel computo attuale), in questo mese Salomone avrebbe iniziato la costruzione del tempio (1Re, 6: 37), successivamente il mese fu chiamato *Iyar*. La forma «zio» usata da Castro ricalca la *Vulgata* latina: «mense zio ipse est mensis secundus». Un ulteriore riferimento biblico è costituito dalla citazione, poco oltre, del Cedron, il torrente che costeggiava il limite settentrionale della città di Gerusalemme (citato ad es. in 2 Re, 23: 4-6, 12). Le piscine di Chesebon (per Castro «Hesebon») sono citate nel *Cantico dei Cantici*: CC, 7:5. Nablo o *nebel* (per Castro «nubélia») è il nome di un antico strumento musicale in uso presso gli Ebrei, forse identificabile con il salterio. Il nome «ascior» (qui tradotto come «salterio») dovrebbe designare un strumento a dieci corde simile all'arpa o alla cetra, usato anch'esso dagli antichi Ebrei. Nella produzione di Castro l'«ascior» compare nel terzo componimento di *Oaristos* (nella descrizione della miniatura di un Libro d'Ore con «Serafins tocando o címbalo e o ascior») e nella *Epifania dos Licornes* (dove non mancano nemmeno «nubélias gementes»); OP1, p. 74, p. 138 e p. 133. Si veda, a questo proposito, quanto riporta Giuseppe Flavio a proposito degli strumenti musicali che sarebbero stati inventati dal Re Davide, padre di Salomone: «Le forme di questi strumenti erano

circa come segue: la *kinyra* aveva dieci corde, e si batte col plettro; la *nabla* aveva dodici toni, e si tocca con le dita; e la *kymbala* era costituita di grandi e larghi piatti di bronzo»; Giuseppe FLAVIO, *Antichità giudaiche*, a cura di Luigi Moraldi, 2 vol., Torino, Utet, 1998, Vol. I, p. 463. Le «sambucinas» (ovvero suonatrici di sambuca) vestono il *sablah*, un indumento fatto di seta, e suonano anch'esse una varietà di salterio. Anche in italiano il termine «teoria», qui impiegato dall'autore, può avere l'accezione di sfilata, lunga fila di cose o individui; con questo significato viene spesso utilizzato da un contemporaneo di Castro come Gabriele D'Annunzio e lo si trova, del resto, già nel francese di Flaubert, come può dimostrare un esempio tratto dal primo capitolo di *Salammbô*: «Derrière elle, de chaque côté, se tenaient deux longues théories d'hommes pâles, vêtus de robes blanches à franges rouges qui tombaient droit sur leur pieds»; Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 717. Lo ritroviamo anche in un passaggio descrittivo del racconto *Akëdysséiril* di Villiers de L'Isle-Adam, che pare prestare alcuni dei suoi dettagli alle descrizioni di *Belkiss*: «Dans un espace laissé libre entre d'élevés et lourds trépieds de bronze d'où s'échappaient de bleuâtres vapeurs d'encens, se tordaient, en des guirlandes, des théories de bayadères vêtues de gazes brillantes ; elle jouaient avec des chaînes de perles, faisaient miroiter des courbures de poignards, simulaient des mouvements de volupté»; VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Akëdysséiril*, Paris, M. De Brunhoff Éditeur, 1886, p. 12.

(2) Buona parte dei dettagli relativi all'arrivo a Gerusalemme di Belkiss e al suo magnifico corteo provengono dalla scena dell'incontro tra la regina di Saba e l'eremita nella *Tentation de Saint Antoine* (Cfr. Gustave FLAUBERT, *Oeuvres I*, pp. 46-52). È così, infatti, per l'elefante bianco che trasporta la visitatrice («Un éléphant

blanc, caparaçonné d'un filet d'or, accourt, en secouant le bouquet de plumes d'autruche attaché à son frontal»; p. 46), per la capigliatura cosparsa di polvere colorata («sa coiffure, poudrée de poudre bleue»; p. 46, ma vedi anche la nota 2 della sez. VIII), per il riferimento alle tela gialla della Battriana, regione situata tra la catena montuosa dell'Hindu Kush e il corso del fiume Oxus, nel nord dell'attuale Afghanistan («Ce tissu mince, qui craque sous les doigts avec un bruit d'étincelles, est le fameuse toile jaune apportée par les marchands de la Bactriane»; p. 48). È possibile, d'altronde, che Flaubert, nello scegliere come cavalcatura per la sua regina un pachiderma albino, avesse in mente una composizione delle *Orientales* (1829) di Victor Hugo, laddove si parla di «éléphants blancs chargés de femmes brunes»; Victor HUGO, *Œuvres complètes*, Paris, E. Renduel, 1834, p. 334. Analogamente, nel *Voyage en Orient* di Nerval, a scortare la Regina del Mattino era niente meno che una legione di elefanti bianchi, guidati da un nugolo di neri etiopi: «Jamais on n'avait vu tant de chevaux, tant de chameaux, ni si riche légion d'éléphants blancs conduits par un si nombreux essaim d'Éthiopiens noirs»; Gérard de NERVAL, *La Regina del Mattino*, p. 70. L'entrata in scena in groppa all'elefante bianco non manca nemmeno nel sontuoso balletto *Belkis, Regina di Saba* (1932), musicato da Ottorino Respighi, su libretto di Claudio Guastalla, che non a caso ha tra le sue fonti proprio il dramma portoghese. Accanto all'elefante, degno di nota è anche il nugolo di uccelli variopinti che scorta Belkiss, elemento che pare alludere, come il Simorg-anka menzionato da Flaubert, all'accostamento tradizionale, nelle leggende arabe, tra la regina e l'upupa (Hud Hud), l'uccello incantato che rivela a Salomone l'esistenza del regno sabeo. A questo proposito, un possibile precedente è fornito da Adolphe Retté nella sezione III del componimento *Le Rituel* incluso nella raccolta *Cloches en la nuit* (1889): «La reine de Saba –

parmi sa robe féérique voltige / Un peuple miroitant d'oiseaux de paradis»; Adolphe RETTÉ, *Cloches en la nuit*, Paris, Léon Vanier, 1889, p. 72.

### XIII – SOB AS NOGUEIRAS (SOTTO I NOCI)

(1) Il titolo della sezione allude a un luogo del *Cantico dei Cantici*: «Nel giardino dei noci io sono sceso, / per vedere i germogli della valle [...]» (CC, 6: 11).

(2) Nella ventisettesima *Sura* del Corano viene menzionato l'episodio secondo cui la regina, condotta da Salomone in una sala dal pavimento di cristallo, scopre i piedi pensando di doverli immergere nell'acqua. L'aneddoto rinvia implicitamente alla tradizione secondo cui sulla sovrana dei Sabei gravava il sospetto di essere una creatura demoniaca del piede di capra (o d'asina). Quello del pavimento di cristallo sarebbe stato dunque uno stratagemma ideato da Salomone per verificare se tale voce aveva fondamento. A questa tradizione alludono, con leggere varianti, Gérard de Nerval e Judith Gautier; Cfr. Gérard de NERVAL, *La Regina del Mattino*, p. 138; Judith GAUTIER, «Bilkis» in *Fleurs d'Orient*, Paris, Armand Colin, 1893, pp. 69-78 (vedi: p. 77).

(3) Tappeti di Carmania («focos tapetes de Carâmania») decorano il *Jasmineiro*, la residenza lisbonese di Jacinto, il protagonista del racconto *Civilização* (1892) di Eça de Queirós, apparso due anni prima di *Belkiss* sulle pagine della *Gazeta de Notícias* di Rio de Janeiro; José Maria EÇA DE QUEIRÓS, *Contos, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», s./d., pp. 91-92 (si veda anche: p. 68). L'antica Carmania corrisponde alla regione di Kerman, nel sud dell'attuale Iran.

(4) Nella battuta di Salomone e nella didascalia precedente sono presenti richiami al *Cantico dei Cantici*.

Rispettivamente: «Un baldacchino si è fatto il re Salomone / con legno del Libano. / [...] / il suo seggio è di porpora» (CC, 3: 9-10) e: «L'amato mio è per me un sacchetto di mirra, / passa la notte tra i miei seni» (CC, 1: 13).

(5) Nello scambio di battute tra Salomone e Belkiss vengono ripresi e frammisti a spunti originali, ulteriori rimandi al *Cantico dei Cantici*, come quelle inerenti al profumo che emana dalla bocca della fanciulla e all'immagine del gregge di agnelli.

#### XIV – O CAMINHO DE AÇUCENAS (IL SENTIERO DI GIGLI)

(1) Come l'immagine immediatamente precedente della lampada spenta («lâmpada apagada») anche quella dei fiori insanguinati ha un'evidente valenza simbolica, che allude al destino tragico che attende la protagonista. Sotto questo aspetto l'esclamazione di sgomento di Belkiss si può associare, nell'ambito della *Histoire tragique de la princesse Phénissa* di Remy de Gourmont, al grido trionfante dell'omicida Phébor dopo l'assassinio della sventurata Phénissa: «Ah ! le sang, quel philtre ! La vue du sang m'exalte ! Voilà les roses blanches devenues toutes rouges ! Ah ! les belles roses rouges !» (Remy de GOURMONT, *Histoire*, p. 43).

#### XV – EPÍLOGO (EPILOGO)

(1) Non è compito facile rendere in traduzione il valore affettivo veicolato dai diminutivi portoghesi. Nel caso di questo «amiguinho», Vittorio Pica, nella sua traduzione del 1896 se la cavava, forse un po' goffamente, con «amichetto», locuzione che si trova ripresa scherzosamente nella lettera indirizzatagli da Felice

Cameroni il 1° maggio del 1896, laddove il traduttore dell'«imperdonabile *Belkiss*» viene designato «mio inguaribile *amichetto*»; vedi: Felice CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica (1883-1903)*, a cura di Ernesto Citro, Pisa, ETS Editrice, 1990, p. 159.

(2) Plinio attribuisce alla iena la capacità di contraffare la propria voce per imitare il linguaggio umano e trarre in trappola le sue vittime: «Inoltre si narrano cose mirabolanti su questa belva, ma soprattutto che fra le capanne dei pastori essa imiti la voce umana e che riesca a imparare il nome di uno di questi, per chiamarlo fuori e straziarlo [...]»; VIII.106 «44»; PLINIO, *Storia*, II, pp. 209-210. Filastrocche in cui agli animali è conferita una valenza simbolica punteggiano l'*Histoire tragique de la princesse Phénissa* di Remy de Gourmont, apparsa nel 1893, seppur con data dell'anno successivo, e alla cui grafia arcaizzante e veste grafica parrebbe rifarsi la *princeps* del dramma di Castro.





APPENDICE A  
DOCUMENTI INEDITI

NOTA AI TESTI

I documenti inediti pubblicati all'interno di questa appendice provengono dall'Epistolario di Eugénio de Castro conservato presso la *Biblioteca Geral* dell'Università di Coimbra, che raccoglie un'impressionante mole di lettere (in buona parte ancora inedite) indirizzate al poeta portoghese da scrittori, critici e studiosi di diversi paesi. Si riproducono qui, in particolare, le missive inviate da Vittorio Pica (1862-1930), il letterato e critico d'arte italiano che firmò la prima traduzione italiana (1896) di *Belkiss*, della cui corrispondenza con il poeta portoghese la biblioteca di Coimbra conserva un *corpus* (con ogni evidenza lacunoso) di 25 documenti, ripartiti tra lettere, biglietti postali e cartoline. Questo insieme di testi copre un arco temporale di circa dodici anni, quelli che intercorrono tra il documento più antico (del 9 aprile 1895) e il più recente (datato 7 aprile 1907), il grosso delle missive (20 su 25) si concentra, tuttavia, in un periodo assai più ristretto,

quello dei due anni scarsi compresi tra l'aprile del 1895 e il febbraio del 1897, a testimonianza di un rapporto che, dopo una prima fase di entusiasmo ed effervescenza, subirà una netta battuta d'arresto a circa un anno dall'apparizione dell'edizione italiana di *Belkiss* per i tipi della casa editrice Fratelli Treves di Milano.

A questo compatto gruppo di documenti, incluso nella sezione A.1., si è scelto di affiancare (sezione A.2.) anche l'unica lettera dell'egittologo francese Gaston Maspero (1846-1916) conservata nell'Epistolario di Castro, dal momento che essa soddisfa una richiesta di chiarimento che con ogni probabilità gli era stata rivolta dal poeta portoghese in virtù della precisa sollecitazione introdotta da Pica nella sua lunga missiva del 10 maggio 1895 e rinnovata in quella del 28 luglio successivo (A.1.2. e A.1.3.; la risposta, estremamente cortese e minuziosa, di Maspero data del 10-08-1895).

Le lacune (dovute al danneggiamento del supporto cartaceo o all'illeggibilità di alcune parole) verranno segnalate dai puntini di sospensione tra parentesi quadre: [...]. Tra parentesi quadre si segnaleranno anche le proposte avanzate, dove possibile, per colmare suddette lacune o l'interpretazione data a parole poco leggibili. Vittorio Pica sottolinea i titoli di opere citate e altre parti del testo su cui intende richiamare l'attenzione, nella trascrizione abbiamo reso l'espedito attraverso l'utilizzo del corsivo. Gli stessi accorgimenti sono stati impiegati anche nella trascrizione dell'unica missiva di Gaston Maspero.

Ogni lettera è accompagnata da note che hanno lo scopo di fornire, laddove necessario, indicazioni su opere, circostanze e personalità citate. Per una più ampia contestualizzazione del rapporto tra Vittorio Pica ed Eugénio de Castro si rimanda allo studio che, sotto forma di «Postilla», conclude il volume.

A.1. LETTERE DI VITTORIO PICA  
A EUGÉNIO DE CASTRO

A.1.1. TESTO

Napoli : 12 salita S. Potito

Ce 9 avril '95

Je viens, mon cher De Castro, de compléter la traduction de votre *Belkiss* et je suis en pourparlers avec les frères Treves, qui sont le plus importants éditeurs italiens, pour la faire publier prochainement précédée pour une étude critique sur toute votre Œuvre. [1]

Envoyez-moi, aussitôt que vous aurez reçu cette lettre, votre explicite autorisation pour ma traduction : écrivez-la sur une demi-page détachée, que je remettrai aux frères Treves.

Quand paraîtra votre nouveau volume ? Envoyez-le-moi aussitôt pour[rez] [...] puisse parler et en traduire quelques fragments dans mon étude critique. [2]

Écrivez-moi, cher De Castro, bientôt et agréez une bonne poignée de main de votre ami dévoué

Vittorio Pica

P.S. Envoyez-moi, je vous en prie, un exemplaire [3] de *Belkiss* pour mon éditeur : merci d'avance.

A.1.1. NOTE. Biglietto postale. Cronologicamente è la

prima missiva di Pica tra quelle conservate nell'Epistolario di Castro e data del 9 aprile 1895. Reca l'intestazione: «Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo» che si ritrova, con piccole modifiche che verranno segnalate caso per caso, nei biglietti postali successivi fino alla missiva del 26 febbraio 1897 inclusa; nelle successive compare il nuovo indirizzo: «1, Arco do Bispo, Coimbra». [1] L'interesse di Pica per l'opera di Castro si può far risalire al 1892, anno in cui il critico napoletano cita il poeta portoghese nel testo della conferenza sull'*Arte aristocratica* tenuta al Circolo Filologico di Napoli, poi dato alle stampe quello stesso anno per i tipi dell'editore Luigi Pierro. Il risultato culminante di questo interessamento è la traduzione pubblicata quattro anni più tardi: Eugenio DE CASTRO, *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar*, traduzione dal portoghese di Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico, Milano, Fratelli Treves Editori, 1896. A introdurre il testo tradotto si trova un ampio studio di cui erano già comparsi ampi stralci sulla *Gazzetta Letteraria* di Torino nel dicembre del 1894: «Un poeta portoghese (Eugenio de Castro) I» in *Gazzetta Letteraria*, anno XVIII, n.° 48, 01-12-1894, pp. 3-4; «Ad un poeta portoghese (Eugenio de Castro) II» in *Gazzetta Letteraria*, anno XVIII, n.° 49, 08-12-1894, p. 3; «Un poeta portoghese (Eugenio de Castro) III» in *Gazzetta Letteraria*, anno XVIII, n.° 50, 15-12-1894, pp. 3-4. Altri contributi dedicati da Pica al poeta di Coimbra apparvero su vari giornali e riviste, ne forniamo un elenco dettagliato rifacendoci alle informazioni disponibili nella raccolta delle lettere di Felice Camerini (1990, p. 155), curata da Ernesto Citro, nell'antologia di scritti di Pica (1995) organizzata da Nicola D'Antuono e nel volume dedicato al critico partenopeo da Alessandro Gaudio (2006, pp. 144-176), per cui si rimanda alla bibliografia finale: «Un poeta portoghese. Eugenio de Castro» in *Il Mattino* [supplemento], I, n. 27, 30 dicembre 1894; «Il canzoniere d'una madre (De Castro)» in *Il Mattino* [supplemento], II, n. 4, 27 gennaio 1895; «Il ritorno della flotta (dal portoghese di Eugenio

De Castro)» in *L'Occhialetto*, XXIII, n. 14, 14 settembre 1895, pp. 2-3; «L'agonia dell'amore (dal portoghese di Eugenio De Castro)» in *Il Mattino* [supplemento], II, n. 39, 27 ottobre 1895; «*Per umbram* (traduzione dal portoghese di Eugenio de Castro) dal poema drammatico di Eugenio De Castro, *Belkiss, regina di Saba, di Axum e dell'Hymiar*» in *Fortunio*, IX, n. 5, 10 febbraio 1896; «Eugenio De Castro» in *L'Illustrazione Italiana*, XXIII, n. 8, 23 febbraio 1896, pp. 115-118; «Eugenio De Castro» in *Il Mattino*, V, 24-25 febbraio 1896; «Aspettando la luna... (dal portoghese di Eugenio De Castro)» in *Il Capitan Cortese*, I, n. 43, 1° marzo 1896. Per maggiori informazioni a riguardo si rimanda alla «Postilla» finale. [2] Pica si riferisce evidentemente al poema drammatico *Sagramor* (1895). [3] Si è sciolta così la sigla ex.e. presente nel manoscritto.

\*

### A.1.2. TESTO

Napoli ce 10 mai

J'ai expédié, mon cher De Castro, le manuscrit [1] de ma traduction de *Belkiss* et de l'étude préliminaire sur votre Œuvre aux frères Treves et il verra bientôt publié en une très élégante et très mignonne édition.

Quant à signer ma traduction avec un pseudonyme, ce serait une grave erreur, qui trouverait certes des difficultés de la part des éditeurs, car étant votre nom tout à fait inconnu en Italie, vous avez besoin que le nom de votre traducteur ne soit pas dans la même fâcheuse condition. Du reste ma traduction est faite pour l'Italie et pas pour le Portugal où on a la fortune de pouvoir goûter en toute sa exquisité stylistique l'œuvre originale. D'autre part si mon nom a un sens équivoque dans l'argot portugais c'est heureusement une signification bien virile dont les blagueurs feront bien de se méfier ! [2]

Merci pour votre photographie, en échange de laquelle je vous enverrai bientôt la mienne, et merci aussi des charmantes poésies de M. João de Deus, dont je m'occuperai avec le plus vif intérêt lorsque je recevrai la réimpression complète que vous m'annoncez. [3]

Quand vous écrirez à votre ami L.P. de Brinn'Gaubast [4], dites lui que j'ai été très occupé en ces derniers temps, mais que j'écrirai bientôt un article bibliographique pour sa fort belle traduction de la tétralogie wagnérienne.

Écrivez-moi bientôt et agréez, cher Ami, une bonne poignée de main.

Vittorio Pica

P. S. Quand paraîtront, à Paris, la traduction française de *Belkiss* [5] et de vos poésies choisies ?

P.S. Voici quelques phrases et quelques mots de *Belkiss*, que je n'ai pu ou que je n'ai pas su traduire littéralement : dites-moi si je me suis trompé dans leurs interprétations:

page 24 : « porque a luzinha é deveras biqueira, regeita... » – « car la petite lumière est vraiment exigeante et refuse tout aliment vulgaire »

page 42 : « Totumen » – ? [6]

page 134 : « As suas riquezas encheriam celeiros » – « Il n'y a pas des greniers capables de contenir toutes ses richesses... »

page 166 : « nubelias », « asciores » – J'ai cherché inutilement dans le livre de Ménard sur la *Vie des Anciennes* et dans le livre de Guhl et de Koner ces deux noms d'instruments et je me suis vu obligé de les remplacer par « sistres » et « tympanons ». [7]

Et veuillez maintenant, cher Ami, répondre à ces petites interrogations :

I – J'ai cherché le pays de l'Hymiar dans le très bon manuel de géographie antique de William Smith, mais je n'ai pu le trouver. Quelle était donc la région où il se trouvait ?

II – Comment les habitants de Jérusalem pouvaient agiter des minces branches fleuries d'amandier le jour de l'entrée de *Belkiss* en plein été, lorsque l'amandier ne fleurit que à la fin de l'hiver ?

III – Pourquoi Nastosenen parle, à page 134, de la « serpentina de sete braços », lorsque l'Écriture parle d'un chandelier d'or à six branches, trois à droite, trois à gauche (*Exode XXV*, 31), qui du reste fut remplacé dans le Temple pour 10 chandeliers d'or (*Les Rois VII*, 49) ?

A.1.2. NOTE. Lettera composta di un quinterno e di un foglio sciolto (contenente il secondo *Post scriptum*), che presentano lo stesso tipo di carta e di inchiostro (verde). [1] Risolviamo così la sigla: m̃s. [2] Da questi passaggi si intende che Castro aveva inizialmente suggerito all'amico italiano di firmare la sua traduzione con un pseudonimo, dal momento che il suo cognome poteva essere associato alla parola *pica*, che in portoghese può alludere all'organo sessuale maschile. [3] João de Deus (1830-1896), poeta particolarmente stimato da Eugénio de Castro, si inserisce, cronologicamente, nella seconda generazione del Romanticismo portoghese e si distingue per uno stile di apparente immediatezza e semplicità. [4] Louis-Pilate de Brinn'Gaubast (1865-1944), caporedattore della seconda serie della rivista *La Pléiade*, corrispondente e amico di Eugénio de Castro, ne tradusse la poesia *Pan*, che nella sua versione francese fu accolta nel 1896 sulle pagine de *L'Ermitage*. L'Episolario di Coimbra conserva un buon numero di sue lettere a Castro. Pubblicò anche una recensione di *Belkiss* sulla *Revue Blanche* del marzo 1895, per cui si rimanda all'Appendice B (testo B.1.3.). In una lettera a Castro che data del giorno 17 di quello stesso mese di marzo, il francese scrive: «J'ai reçu de M. Pica une lettre



charmante et son dernier livre. [...] Il me dit qu'il traduit Belkiss: à la bonne heure !» [5] Pica allude probabilmente alla traduzione realizzata tempestivamente dal critico letterario francese Philéas Lebesgue (1869-1958), che rimarrà inedita. Alla realizzazione della traduzione francese e l'invio del manoscritto della traduzione allo stesso E. de Castro fa esplicito riferimento una missiva di Lebesgue (Epistolario di E. de Castro, Lettera del 29-01-1895). [6] «Totumen» è un termine egizio che fa la sua apparizione nella lunga preghiera ad Amon-Ra-Harmakhis inclusa nel terzo quadro dialogato di Belkiss. È desunto dalla *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* di Gaston Maspero, dove appare nella forma «Totounen»; Cfr. Gaston MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, troisième édition, Paris, Librairie Hachette, 1878, p. 35. Pica tornerà sulla questione nella lettera successiva (vedi A.1.3.), spingendo probabilmente Castro a chiedere lumi all'egittologo francese, che infatti gli risponde, con la lettera del 10-08-1895 riportata nell'Appendice A.2. [7] Pica fa riferimento al volume *La vie privée des anciens* (1881) di René Menard e all'opera *La vita dei greci e dei romani ricavata dagli antichi documenti* di Ernst Guhl e Wilhelm Koner, di era stata pubblicata una traduzione italiana nel 1875. L'elenco di antichi strumenti musicali contenuto nella dodicesima sezione di Belkiss («trompas, címbalos, nubélias, clarins e asciores») verrà effettivamente leggermente alterato nella traduzione di Pica: «le trombe, i cembali, i clarini, i sistri, i timpani»; Eugenio DE CASTRO, *Belkiss, regina di Saba*, p. 170.

\*

### A.1.3. TESTO

Napoli 28 VII '95

Me voici, mon cher Ami, de retour à Naples après deux mois de délicieuses excursions artistiques à travers

l'Italie Centrale et Septentrionale, et, sur ma table de travail j'ai eu le plaisir de trouver, entre une multitude de livres, arrivés pendant mon absence, votre poème « Sagramor » que je lirai avec le plus vif intérêt.

J'ai déjà commencé à corriger les épreuves de ma traduction de « Belkiss », qui paraîtra en une charmante et mignonne édition aux premiers d'octobre, époque de la reprise de la campagne éditoriale.

Dans votre dernière lettre vous me dites que Totumen est un des vocatifs employés dans le *Papyrus de Boulaq*; mais vous oubliez de m'en dire la signification. [1]

Quant à la « serpentina de sete braços » je ai vue reproduite en bronze dernièrement dans je ne sais plus quelle église de l'Émilie ou de l'Ombrie et j'ai dû constater que tant le biblique « Livre des rois » que Maspero et [Lepsius] avons partiellement raison. Le candélabre en question [...] recourbés à gauche, mais au milieu s'élève une tige droite et très haute, sur laquelle brûle la septième flamme.

Donnez-moi de vos nouvelles bientôt et acceptez une très affectueuse poignée de main.

Vittorio Pica

P.S. Si vous avez occasion d'écrire à votre ami de Brinn'Gaubast faites-lui mes excuses, mais si je ne [me] suis pas encore occupé de son volume c'est simplement parce que j'ai été en voyage pendant deux mois et j'ai dû écrire toute une suite d'articles pour l'Exposition internationale d'art de Venise. Et le volume des Œuvres complètes de M. De Deus ? Envoyez-moi les articles plus importantes sur votre « Sagramor ». Quand paraîtra la traduction française de « Belkiss » ? [2]

A.1.3. NOTE. Biglietto postale. Reca l'intestazione: «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo /

Coimbra / Portugallo». [1] Vedi nota 6 al testo A.1.2. [2]  
Vedi nota 5 al testo A.1.2.

\*

#### A.1.4. TESTO

Napoli : 16 IX '95

Comptez-moi, mon cher De Castro, dès ce moment comme un collaborateur de votre revue [1], pour la première livraison de laquelle j'espère pouvoir vous envoyer un article sur l'Œuvre de Gabriele D'Annunzio, avec son portrait. Quant à un petit poème inédit, je le lui demanderai, lorsqu'il sera de retour de son voyage en Grèce, où il se trouve maintenant.

Voici maintenant les noms et les adresses que vous me demandez :

1 – *Giosuè Carducci* – Università di Bologna

2 – *Enrico Panzacchi* id.

3 – *Giovanni Verga* – Catania

4 – *Luigi Capuana* – 88, via in Arcione : Roma

5 – *Gabriele D'Annunzio* – *Franravilla al Mare*

6 – *Giuseppe Giacosa* – Società degli autori – Milano

7 – *Antonio Fogazzaro* – Vicenza

8 – *Matilde Serao* – X, via Monte di Dio : Napoli

9 – *Ferdinando Martini*, deputato di ~~Roma~~ Lucca per

*Monsummano*

10 – *Anna Radius* (Neera) – 14, via Crocefisso : Milano

11 – *Enrico Nencioni* – 17, via delle Caldaie, Firenze

12 – *Federico de Roberto* – 5, via Montesano – Catania

[2]

Vous pouvez leur écrire en mon nom. Je voulais écrire pour le n.° de l'*Instituto* en honneur de Sá de Miranda un petit article sur le voyage de ce poète en Italie et sur ses rapports avec les poètes italiens, mais je ne l'ai trouvé

nommé ni dans les œuvres de Sannazaro, ni dans celles de Rucellai et des autres écrivains de la même époque. J'ai même trouvé un dialogue du [...] sur les poètes espagnoles et portugais, mais j'y ai inutilement cherché le nom de Sá de Miranda. Pouvez-vous me donner des renseignements à ce propos ?

Mon traduction de Belkiss paraîtra en octobre ou en novembre et je vais ajouter à l'étude préliminaire 5 ou 6 pages sur votre très beau poème *Sagramor*.

Poignée de main amicale,

Vittorio Pica

P.S. Je vous enverrai en octobre mon portrait.

A.1.4. NOTE. Lettera su foglio quinterno. [1] Pica si riferisce ad *Arte. Revista internacional*, rivista letteraria cosmopolita e plurilingue diretta da Castro e Manuel da Silva Gaio, di cui appariranno otto numeri, pubblicati a Coimbra tra il novembre del 1895 e il giugno del 1896. Sebbene Pica invii a Castro due articoli destinati alla rivista (uno su D'Annunzio e uno su Verlaine), ad apparire qui sarà soltanto un estratto dello studio introduttivo premesso alla sua traduzione di *Belkiss*; vedi: Vittorio PICA, «Eugenio de Castro» in *Arte. Revista internacional*, Vol. 1, n. 5/6, março/abril 1896; pp. 239-248. [2] Dei dodici autori italiani indicati da Pica, soltanto due collaboreranno con *Arte*: Enrico Panzacchi e Neera, il primo con un componimento poetico e la seconda con un breve frammento di prosa: entrambi i testi appariranno accompagnati da una traduzione portoghese non firmata. Si veda: NEERA, «La Chiave / A Chave» in *Arte. Revista internacional*, Vol. 1, n.º 5/6, março/abril 1896, pp. 235-237; ed Enrico PANZACCHI, «Le Api / As Abelhas» in *Arte. Revista internacional*, Vol. 1, n.º 2, dezembro 1895, pp. 74-75.

## A.1.5. TESTO

Napoli : 28-IX-'95

De Venise où il se trouve de passage l'ami D'Annunzio m'écrit, mon cher De Castro, qu'il ne possède pas des petits poèmes inédits et que pour quelques temps encore, il n'écrira pas des vers. Il regrette fort de ne pas pouvoir satisfaire votre désir et il me promet de vous envoyer prochainement quelques pages de prose.

Quant à votre liste de collaborateurs, permettez-moi de vous faire observer que en France vous n'avez que des comparses de la littérature et que je vous conseille d'écrire – en mon nom à ceux que vous ne connaissez pas personnellement – à M. Goncourt (Paris pour Auteuil : 67, boulevard de Montmorency), Zola (Paris pour Médan), Daudet (Paris, 31 : rue Belle-Chasse [1]), Verlaine (chez l'éditeur Vanier : Paris, 19 : quai St. Michel), Mallarmé (Paris : 89, rue de Rome), Bourget (Paris, 20 : rue Barbet-de-Jouy), Barrès (chez l'éditeur Charpentier), Dierx (Paris : avenue de Clichy), France (Paris : [10], rue Chalgrin), Schwob (Paris, 2 : rue de l'Université), Rod (Paris : 16, rue de la Fontaine), De Régnier (Paris : 6, rue de Louvre), Péladan (Nîmes : 10, rue de la Vierge), Huysmans (Paris : 11, rue de Sèvres), Lemonnier (Bruxelles : 79 boulevard Militaire) et Poictevin (Arcachon, Gironde). [2]

D'ici à quelques jours je vous enverrai mon portrait et mon nouveau volume de critique d'art « L'arte contemporanea a Venezia ». [3]

Poignée de main bien amicale,

Vittorio Pica

A.1.5. NOTE. Lettera su foglio quinterno. [1] Si tratta evidentemente di Rue de Bellechasse, dove Daudet visse tra il 1885 e il 1897. [2] Sulla rivista *Arte* apparvero

contributi di Paul Verlaine ed Henri de Régnier. [3] Il volume a cui Vittorio Pica fa riferimento fu pubblicato in quello stesso anno dall'editore Pierro con il titolo *L'arte Europea a Venezia*.

\*

#### A.1.6. TESTO

Napoli 28 XI '95

Merci, mon cher De Castro, de vos amicales paroles pour mon récent bouquin. Votre revue est très intéressante et très bien faite : mais votre chronique bibliographique italienne est déplorable, car les écrivains dont vous vous occupez, faite exception pour M. Panzacchi, sont des parfaites nullités ou des grotesques. [1] Voulez-vous me confier cette rubrique ?

J'ai corrigé toutes les épreuves de ma traduction de Belkiss et j'espère qu'elle paraîtra bientôt.

Votre revue manque de collaborateurs anglais : écrivez donc, en mon nom, à M. Arthur Symons (London : Fountain Court The Temple) qui est un exquis poète, un subtil critique et un très aimable garçon. [2]

Poignée de main bien amicale,

Vittorio Pica

A.1.6. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». [1] Pica fa riferimento alla sezione dedicata all'Italia all'interno del «Boletim internacional» (pp. 34-50) che conclude il primo numero di *Arte. Revista Internacional* (Vol. 1, n. 1, novembre 1895, pp. 46-47). In effetti, a eccezione dello stesso Pica e di Enrico Panzacchi, i nomi degli altri autori menzionati sono piuttosto oscuri: Francesco Accinelli, Gaspere Olivero Montes, Giovanni Patari e Giuseppe

Gramegna. Nel paragrafo intitolato «Pequenas notícias» si dice che Pica era in quel momento al lavoro su di una monografia dedicata a Benozzo Gozzoli e si annuncia la pubblicazione, all'interno della rivista, di un suo studio su Gabriele D'Annunzio, così come l'apparizione, nei numeri successivi, di testi inediti dello stesso D'Annunzio e di Neera (uno studio sul pittore quattrocentesco sopraccitato era stato pubblicato dal critico partenopeo l'anno precedente, sulle pagine della *Gazzetta letteraria*). In realtà *Arte* non pubblicherà alcun testo di D'Annunzio, né lo studio di Pica sull'autore de *Il Piacere*. [2] Arthur Symons (1865-1945), poeta e critico letterario britannico, collabora all'ultimo numero di *Arte* con il breve componimento *The Barrel-Organ*, che vi appare affiancato da una traduzione portoghese firmata S. G., sigla dietro cui si cela forse il condirettore della rivista Manuel da Silva Gaio (Vol. 1, n. 8, junho 1896, p. 346).

\*

### A.1.7. TESTO

Napoli 13-I-'96

Je vous expédie, mon cher De Castro, des autres épreuves de ma traduction de *Belkiss* et en même temps un article sur Verlaine que je vous prie *vivement* de faire traduire en français ou en portugais (je n'ai pu le faire moi même pour n'en retarder l'envoi) pour la prochaine livraison de votre revue. [1]

Donnez-moi de vos nouvelles et agréez une bonne poignée de main.

Vittorio Pica

A.1.7. NOTE. Biglietto postale. Reca l'intestazione: «A

Monsieur Eugénio de Castro directeur de la revue "Arte". 11, rua do Carmo, Coimbra, Portugallo». [1] L'articolo di Pica su Verlaine non troverà spazio sulle pagine di *Arte*.

\*

#### A.1.8. TESTO

Napoli 12, Salita di San Potito  
Ce 1er février '96

Je viens de lire, mon cher De Castro, la triste nouvelle de la mort de João de Deus : je vous prie de me vouloir envoyer, *au plus vite possible*, deux ou trois de ses volumes et plusieurs des articles qu'on a publié en Portugal pour sa mort : je désire lui consacrer un long article. [1]

Avez-vous reçu les épreuves de ma traduction de *Belkiss*, qui paraîtra en volume, précédée pour une longue étude sur votre Œuvre le 15 février ?

Et mon article sur Verlaine paraîtra-t-elle [sic] dans la livraison de février de votre revue ?

Qui veut dire votre obstiné silence ? Écrivez-moi bientôt. – Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.8. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione: : «A Monsieur Eugénio de Castro directeur de la revue *Arte*. 11, rua do Carmo, Coimbra, Portugallo». [1] João de Deus era morto a Lisbona l'11 gennaio del 1896. Non si hanno notizie della pubblicazione dell'articolo che Pica avrebbe voluto dedicare al poeta portoghese.

\*



## A.1.9. TESTO

Napoli, 14 II 1896

Voici, mon cher De Castro, la traduction italienne de votre dédicace, dont je vous remercie :

«A Vittorio Pica, traduttore di *Belkiss*, dedico questo poema», et pas de *marquis*, je vous en prie. [1]

Vous recevrez d'ici à deux ou trois jours mon article pour *Le vergini delle rocce* mais en italien, car, pour le moment, je n'ai pas absolument le temps de le traduire en français. [2]

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.9. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». [1] Si tratta, come pare confermare la lettera A.1.13., della dedica posta in epigrafe alla poesia *O Anjo e a Ninfa*, compresa nella raccolta *Salomé e outros poemas* (1896), anche se la formula qui adottata sarà semplicemente «A Vittorio Pica»; vedi: OP2, pp. 343-347. [2] Si veda la nota 1 alla lettera A.1.10.

\*

## A.1.10. TESTO

Napoli : 15 II '96

Cher Ami,

Avec cette carte postale, vous recevrez mon article sur *Le vergini delle rocce* et sur la question tant discutée des plagiats de Gabriele D'Annunzio. L'article a paru déjà sur

un journal quotidien de Naples, mais cela ne fait rien, je crois, pour les lecteurs européens de votre revue. Faites-le, s'il est possible, traduire en français, je le ferais moi-même, mais, comme je vous ai déjà écrit hier, je suis en ces temps-ci très occupé. [1]

Treves vous expédiera directement de Milan, la semaine prochaine 4 exemplaires [2] de ma traduction de « Belkiss ».

Poignée de main bien amicale.

Vittorio Pica

A.1.10. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». [1] Uno studio su D'Annunzio era stato promesso da Pica già in lettere precedenti (vedi: A.1.4. e A.1.9.). Tra il gennaio e il febbraio del 1896 il critico napoletano aveva pubblicato tanto una recensione a *Le vergini delle rocce* quanto un breve articolo specificamente dedicato al tema dei plaghi dannunziani. Il primo aveva per titolo «Il sapiente artefice» (in: *Il Mattino*, V, 27-28 gennaio 1896), il secondo vide la luce come risposta a un'inchiesta in merito alle accuse di plagio mosse a D'Annunzio da Enrico Thovez sulle pagine della *Gazzetta letteraria* di Torino e fu pubblicato in: *Il Capitan Cortese*, I, 39, 2 febbraio 1896, p. 5; poi ripubblicato da Nicola D'Antuono in: Vittorio PICA, «*Arte aristocratica*» e altri scritti su *naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, a cura di Nicola D'Antuono, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 218-220. Del resto, la «cleptomania letteraria» chiamata in causa a proposito dell'autore de *Il Piacere* non era per nulla estranea allo stesso Castro, come lo stesso Pica insinua nello studio introduttivo alla sua traduzione dell'opera dedicata alla regina di Saba. Il traduttore di *Belkiss* ritiene comunque che l'appropriazione di spunti desunti dalle opere di altri autori sia un pratica pressoché inevitabile e, se

accompagnata da una personale elaborazione, anche giustificabile, come chiarisce a proposito dell'accostamento tra la raccolta *Horas* (1891) di Castro e *Sagesse* di Verlaine: «E mettendo innanzi questa assai probabile ipotesi, non intendo punto porre in dubbio la sincerità di De Castro, perché io sono convinto che ogni vero artista, anche quando non cerchi la sua ispirazione dentro di sé, ma nei libri e nelle parole degli altri, fa però sempre subir loro nel suo cervello tale elaborazione, se ne impressiona in tale modo, e tale spirituale ribollimento produce l'incontro e la fusione delle idee e delle sensazioni altrui con le proprie, che l'opera che ne viene fuori, mancherà certo dell'infalsificabile marchio dell'originalità, ma sarà, in parte, se non del tutto, sincera, perché in essa vi è qualcosa dell'anima dell'autore»; Vittorio PICA, «Eugenio de Castro» in *Belkiss, regina di Saba*, pp. XIV-XV. Riguardo ai rapporti tra Pica e D'Annunzio, si veda: Marco BOLLINA, «Un lettore d'eccezione (Vittorio Pica e Gabriele D'Annunzio)» in *Il Verri*, n.° 7/8, settembre/dicembre 1985, pp. 155-166. Su *Arte*, come già ricordato, non verrà pubblicato nessun testo di Pica su D'Annunzio. [2] Qui e nelle lettere seguenti si è sciolta in «exemplaires» la sigla ex.es che figura negli originali manoscritti.

\*

### A.1.11. TESTO

Napoli : ce 2 mars 1896

Faites-moi savoir, cher De Castro, si vous avez reçu le 4 exemplaires promis pour Treves de ma traduction de *Belkiss* et si vous êtes satisfait de ma traduction et de mon étude critique.

Demain je vous enverrai l'*Illustrazione*, le *Mattino* et

le *Capitan Cortese* avec des fragments de ma traduction et de ma préface. [1]

Poignée de main bien amicale.

Vittorio Pica

P.S. . Avez-vous fait traduire mon article sur *Le vergini delle rocce* ?

A.1.11. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portugallo». [1] Pica fa riferimento ai frammenti della sua traduzione di *Belkiss* e del suo studio critico apparsi, nei giorni immediatamente precedenti l'invio della lettera, sulle pagine di *L'Illustrazione Italiana*, *Il Mattino* e *Il Capitan Cortese*; per i riferimenti bibliografici si rimanda alla nota 1 al testo A.1.1.

\*

A.1.12. TESTO

Napoli : 7 VI '96

Pardonnez-moi, mon cher De Castro, si je répons avec quelque retard à vos deux dernières lettres mais j'ai été une vingtaine de jours à Florence et à Pisa pour y tenir deux conférences publiques sur l'abbé Galiani et sur l'Art de l'Extrême Orient, qui ont eu le bonheur d'obtenir un extraordinaire succès. [1]

Mais, pendant mes pérégrinations, je ne vous ai point oublié. J'ai écrit à MM. Treves pour leur demander de vous expédier encore 6 exemplaires de mon traduction de *Belkiss*, dont 3 pour le Roi, la Reine et la Reine Mère du Portugal : les avez-vous reçus ?

J'ai parlé avec l'ami D'Annunzio, qui m'a autorisé a vous permettre la traduction portugaise de celle de ses œuvres en prose que vous aimez le mieux. C'est à vous donc de choisir, mais ne pourriez-vous persuader votre éditeur à faire du volume de D'Annunzio une édition moins mesquine des autres volumes de la Bibliotheca Internacional ? J'attends votre réponse. [2]

Et votre revue ? Voilà déjà deux mois que je ne la reçois plus. Est-elle déjà morte ? [3] Je vous avais procuré une magnifique « Rapsodia lirica » de Enrico Nencioni (Firenze : via Maggio n.° 37, 1° p.o) l'illustre poète et critique florentin : dois-je vous l'envoyer ?

Votre « Belkiss » a réveillé une grande curiosité en Italie et vous avez déjà un grand nombre d'admirateurs et aussi et surtout d'admiratrices et un grand nombre d'adversaires. Je vous ai déjà expédié plusieurs journaux et revues, *L'Illustrazione*, *Emporium*, *L'Indipendente*, *Rassegna settimanale*, *Gazzetta letteraria*, *Corriere di Napoli* : les avez-vous reçus ? [4]

Envoyez-moi, à votre tour, les journaux portugaises que s'occuperont de ma traduction.

Donnez bientôt de vos nouvelles et agréez une bonne poignée de main de votre tout dévoué

Vittorio Pica

A.1.12. NOTE. Lettera su foglio quinterno. [1] Un contributo dedicato da Pica all'economista e letterato Ferdinando Galiani venne pubblicato quello stesso anno all'interno di un volume collettivo sul Settecento italiano; vedi: Vittorio PICA, «L'Abate Galiani (1728-1787)» in Romualdo BONFADINI *et alii*, *La vita italiana nel Settecento – I*, Milano, Treves, 1896, pp. 129-172. Quanto all'attenzione e all'interesse per l'arte orientale (e in particolar modo giapponese), essa è, in quegli anni, una costante nell'attività critica del traduttore di *Belkiss*.

Si veda in particolare la conferenza *L'Arte dell'Estremo Oriente*, tenuta presso il Circolo Filologico di Napoli il 3 marzo 1894 e data alle stampe quello stesso anno (Vittorio PICA, *L'Arte dell'Estremo Oriente*, Torino-Roma, Roux & C., 1894). Nell'aprile del 1896 era apparso su *Il Mattino* (20-21 aprile 1896) un articolo di Pica dedicato al celebre pittore e incisore giapponese Hokusai. [2] Il 1896 vide effettivamente la pubblicazione della traduzione portoghese di un romanzo di D'Annunzio, anche se non ad opera di E. de Castro; vedi: Gabriele D'ANNUNZIO, *O Crime*, trad. José Sarmiento, Lisboa, António Maria Pereira, 1896 (si dovrebbe trattare, secondo quanto il titolo lascia intuire, di una traduzione del romanzo *Giovanni Episcopo*, del 1892). I componenti della famiglia reale a cui Pica si riferisce subito sopra sono il re Carlos I, la sua consorte, regina Amelia de Orléans, e la regina madre Maria Pia di Savoia. [3] L'infausta predizione di Pica era sul punto di realizzarsi, il numero 8 di *Arte. Revista Internacional*, pubblicato in quello stesso mese di giugno, sarà anche l'ultimo. [4] Sul periodico *Rassegna Settimanale Universale* (Anno I, n.° 14, Roma 5 aprile 1896, pp. 2-3) era apparso due giorni prima l'articolo *Un poema drammatico portoghese* di Luigi Capuana, che si riproduce nell'Appendice B (Testo B.1.6.). Sulla *Gazzetta letteraria* era apparso invece l'articolo di Maritzka Olivotti: MARITZKA, «Belkiss (Regina di Saba, d'Axum e dell'Hynnàr [sic]) di Eugenio de Castro – traduzione dal portoghese di Vittorio Pica» in *Gazzetta Letteraria*, anno XX, n.° 14, 4 aprile 1896, pp. 6-7, cit. p. 6. Per l'articolo di *Emporium*, vedi: «Belkiss, Regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar – traduzione dal portoghese di VITTORIO PICA (articolo non firmato)» in *Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte letteratura scienze e varietà*, vol. III., n.° 15, Marzo 1896, p. 240. Per maggiori informazioni a questo proposito si veda la «Postilla» a chiusura del volume. Altre recensioni di *Belkiss*, apparse su periodici quali *Il Pungolo Parlamentare*, *Il Piccolo* di Napoli e *Idea Liberale* di

Milano sono ricordate (p. 90, nota 12) nello studio di Sabina Gola sui rapporti tra Castro e l'Italia; vedi: Sabina GOLA, «Notes sur Eugénio de Castro et l'Italie» in *Centenário da publicação de Oaristos de Eugénio de Castro*, Actas do Colóquio 7-9 novembro 1990: Universidades de Liège e de Mons, Edição de Jean Marie d'Heur & René Poupart, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 87-99; l'autrice desume questi riferimenti, probabilmente, da: «In Memoriam de Eugénio de Castro» in *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, Vol. XXII – Tomo I, 1946, pp. 249-360. A tal proposito: Cfr. Appendice B.

\*

### A.1.13. TESTO

Napoli : 12 salita san Potito ce 29 de juin '96

J'ai reçu, mon cher De Castro, votre *Salomé* et je vous remercie de la dédicace amicale de votre exquis petit poème « O Anjo e a Nympha ». [1]

Je vous ai adressé une dépêche à Paris le jour du banquet en votre honneur l'avez-vous reçue ? [2]

Et votre revue ? Et mes deux articles sur Verlaine et sur D'Annunzio ? [3] Écrivez-moi bientôt une longue bien longue lettre, pour me récompenser de votre silence de deux ou trois mois.

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

P.S. Je vous ai expédié une vingtaine de revues et de journaux italiens qui se son occupé de votre *Belkiss* : les avez-vous reçus ? Et avez-vous reçu le 4 exemplaires que vous m'avez demandé pour les offrir au Roi et à la Reine de Portugal ?

A.1.13. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». [1] Si veda la nota 1 alla lettera A.1.9. [2] Pica si riferisce al banchetto offerto in onore di Eugénio de Castro dai direttori di alcune delle principali riviste letterarie parigine il 15 giugno 1896. Se ne trova notizia in un articolo de *La Province Nouvelle* riprodotto sulle pagine di *Arte* (n. 8, Jun. 1896, pp. 365-366). Stando a quanto lì riportato, tra le riviste promotrici si contavano il *Mercure de France*, la *Revue Blanche* e *L'Ermitage*. Vi parteciparono, tra gli altri, Camille Mauclair, Robert de Montesquiou, Henri de Régnier e Catulle Mendès. Tra quanti, assenti, fecero pervenire le loro felicitazioni, l'articolo cita Mallarmé, Paul Adam, Jules Renard, Gustave Kahn e lo stesso Pica. [3] Si veda la nota 1 alla lettera A.1.4 e la lettera A.1.14.

\*

#### A.1.14. TESTO

Napoli 12, salita San Potito  
ce 19 septembre '96

Je vous envoie mon cher De Castro un n.° du *Paese* avec un article sur Belkiss.

Votre revue «*Arte*» paraît-elle encore ? Voilà six mois que je ne la reçois plus. Et mes deux articles sur D'Annunzio et sur Verlaine ? [1]

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.14. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». [1] Si veda la lettera precedente e la nota 1 alla lettera A.1.4.



\*

## A.1.15. TESTO

Napoli : 12 salita San Potito  
ce 16 novembre '96

J'aurais bien des reproches à vous faire, mon cher De Castro, pour votre si obstiné silence, mais je ne le fais pas aujourd'hui, car j'ai à vous demander une faveur pour laquelle je compte *absolument* sur vous.

D'ici à une quinzaine de jours je dois donner à l'*Emporium* un long article avec vignettes sur les affiches illustrées et j'attends de vous le *plus vite possible* des renseignements sur Augusto Pina [1] et les autres maîtres de l'affiche chez vous et même trois au quatre des affiches plus belle pour les faire reproduire en photographie. [2]

J'attends...

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.15. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». [1] Augusto Pina (1872-1938) aveva collaborato e collaborava, in qualità di illustratore, con riviste quali *Ilustração* (diretta dal fratello Mariano Pina), *Ilustração Portuguesa*, *O Micróbio*. Formatosi nella *Escola de Belas Artes* di Lisbona e perfezionatosi nell'*Académie Julian* di Parigi, si distinse anche come scenografo e direttore del Teatro Nazionale D. Maria II. [2] Il contributo dedicato da Pica ai «cartelloni illustrati» fu accolto, suddiviso in tre parti, in tre diversi numeri della rivista *Emporium* (n.° 23 del novembre 1896, n.° 26 del febbraio 1897 e n.° 27 del marzo 1897). Nell'ultimo di questi è riprodotto (p. 224) un unico «cartellone portoghese», ovvero la locandina dell'opera

teatrale *O Mundo vive de Ilusão* di Manuel da Silva Gaio, creata, in realtà, da un illustratore e scultore marchigiano trasferitosi in Portogallo: Leopoldo Battistini (1865-1936), a cui si devono anche le illustrazioni della plaquette poetica *A Nereide de Harlém*, pubblicata da Castro in quello stesso 1896. L'esiguità della presenza lusitana è sicuramente in rapporto con lo scarso spirito di collaborazione con cui Castro parrebbe aver corrisposto alle ripetute richieste dell'amico italiano, come testimoniano le missive successive (in particolare si veda A.1.20.) e come lasciano intuire alcune righe del suddetto articolo: «Ed ora è tempo di giungere alfine alla produzione cartellonistica italiana, trascurando del tutto il Portogallo da cui ho ricevuto un fascio di cartacce di un obbrobrioso cattivo gusto, in mezzo alle quali non sono riuscito a trovare di discreti che i due cartelli, in bianco e nero, disegnati da Leopoldo Battistini per *A Nereide de Harlem* di Eugenio de Castro e *O Mundo vive de ilusão* di Manuel da Silva Gaio, di carattere botticelliano il primo ed ispirato dal neoclassicismo di Gérôme il secondo»; Vittorio PICA, «Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). VI. I cartelloni illustrati in Germania, Austria, Russia, Scandinavia, Spagna, Italia, ecc.» in *Emporium*, ° 27, marzo 1897, pp. 208-232, cit. p. 226.

\*

#### A.1.16. TESTO

Napoli 12, salita San Potito  
ce 4 décembre 1896

Avez-vous, mon cher De Castro, reçu ma dernière carte-postale ?

J'attends donc les renseignements demandés sur les maîtres de l'affiche en Portugal et aussi [...] des plus belles affiches [...] parues chez vous.

Remercîments d'avance et poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.16. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portugallo», con l'aggiunta: «Urgente».

\*

A.1.17.

Napoli : 9 XII '96

Je vous remercie, mon cher Ami, pour votre aimable lettre, qui me donne la bonne nouvelle de votre prochaine voyage en Italie. [1]

Demain je vous enverrai l'*Emporium* avec mon étude sur les affiches illustrées françaises. Envoyez-moi, quelle que soit leur valeur artistique, une dizaine des meilleures affiches portugaises, même deux ou trois de celles de M. Augusto Pina que je trouve cité dans un article de M. [...]. Quant à Monsieur Battistini [qui] m'à écrit une très aimable lettre pour ma traduction de *Belkiss*, demandez-lui de m'expédier son affiche pour le poème de votre ami et dites-lui, je vous en prie, que si je ne lui ai pas répondu c'est simplement parce que j'avais perdu son adresse. [2]

[...] votre petite tragédie et je vous prie de m'envoyer les affiches et les renseignements sur leurs auteurs *pas plus tard du 25 décembre*.

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.17. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo /

Coimbra / Portogallo», con l'aggiunta: «Très pressé». [1] Pare che l'imminente viaggio in Italia di Castro, a cui allude Pica, non ebbe a concretizzarsi, come conferma il telegramma che nel 1932 il poeta portoghese, giunto nel Bel paese, invia a D'Annunzio: «Visitando per la prima volta l'Italia vi entro salutando il suo Massimo Poeta». Il primo viaggio italiano di Castro si sarebbe dunque realizzato, in occasione del Secondo Convegno Volta (avente per tema «L'Europa»), solo dopo la morte di Pica, scomparso nel 1930. Si veda a questo proposito: Giuseppe Carlo ROSSI, «L'Eugénio de Castro di Rubén Darío» in *Annali – Sezione Romanza*, XXIII, 2, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1981, pp. 683-690; e: Sabina GOLA, «Notes», p. 96. [2] Su Leopoldo Battistini si veda la nota 2 alla lettera A.1.15.

\*

#### A.1.18. TESTO

Napoli : ce 24 Xbre 96

N'oubliez pas, mon cher De Castro de m'expédier bientôt les affiches artistiques que vous avez eu l'amabilité de me promettre.

Mes meilleurs voeux pour l'année nouvelle

Vittorio Pica

A.1.18. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo».

\*

#### A.1.19. TESTO

Napoli : 28 I '97

Avec cette carte postale vous recevrez, mon cher De

Castro, les deux volumes de Leopardi que vous désirez.

Merci pour les affiches portugais que vous me promettez depuis deux mois, mais que – certainement pas pour votre faute – je ne reçois jamais. Remerciez aussi a mon nom votre ami de Lisbonne, mais priez-le de m'expédier *le plus tôt possible* les 10 ou 12 affiches dont vous me parlez, car mon 3<sup>ème</sup> article sur les affiches artistiques doit être prêt au plus tard pour le 14 février prochain. [1]

Je viens d'écrire à ma amie de Vienne pour lui communiquer vos justifications à propos de l'article sur la jeune littérature autrichienne. [2]

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.19. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». [1] L'articolo in questione vedrà infatti la luce nel numero di marzo della rivista *Emporium*; si veda la nota 2 al testo A.1.15. [2] A tal proposito si veda la nota 2 al testo A.1.20.

\*

A.1.20. TESTO

Napoli : 26 II '97

Cher Ami,

Monsieur Battistini m'a, en deux fois, expédié 4 ou 5 affiches portugaises, [1] mais vous avez oublié tout-à-fait ma prière, ce qui vraiment n'est très aimable de votre part...

Croyez moi, malgré tout, votre tout dénoué

Vittorio Pica

P. S. Mme la Baronne Melanie de Rothenthal m'écrit : « À propos de M. De Castro, M. Gold [2] me dit qu'il considère l'affaire comme réglée. Pour ma part je tiens beaucoup aux numéros promis et vous seriez bien gentil de me les procurer, s'il est possible ».

Avec donc l'amabilité de lui expédier 2 ou 3 exemplaires de ces numéros. Son adresse est : « VIII Langeasse n.° 5 – *Wien* AUTRICHE». [3]

A.1.20. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione «Ao Senhor Eugénio de Castro / 11, Rua do Carmo / Coimbra / Portogallo». La missiva, in cui Pica dà sfogo al suo risentimento per la scarsa attenzione di Castro alle richieste rivolte in precedenza, parrebbe segnare un raffreddamento dei rapporti tra i due corrispondenti. Forse non è un caso che, tra i documenti conservati nell'epistolario, la lettera che segue a questa sia di ben due anni successiva. [1] Su Leopoldo Battistini si veda la nota 2 al testo A.1.15. [2] Alfred Gold (1874-1958) fu uno scrittore, giornalista, traduttore, critico d'arte e gallerista viennese. Di origine ebraica, nel 1940, in fuga dalle persecuzioni naziste, si rifugiò con la famiglia negli Stati Uniti, dove portò avanti la sua attività di scrittore. L'affaire a cui si allude nella lettera riguarda con ogni probabilità la collaborazione dell'uomo di lettere austriaco con *Arte. Revista internacional*, la pubblicazione diretta da Castro che aveva interrotto definitivamente le sue uscite nel giugno del 1896. Qui erano apparsi, infatti, un suo componimento poetico (*So Glücklich*, con traduzione francese di Louis-Pilate de Brinn'Gaubast) e (in una traduzione portoghese non firmata) uno suo studio critico intitolato «Evolução da nova literatura austriaca»; si veda: *Arte. Revista Internacional*, Vol. 1, n. 3, janeiro 1896, p. 188; Vol. 1, n. 7, maio de 1896, pp. 306-311 e Vol. 1, n. 8, junho de 1896, pp. 339-345. [3] L'indirizzo è quello della nobildonna viennese sopraccitata, la Baronessa Melanie von Rothenthal, lei stessa scrittrice e collaboratrice di pubblicazioni quali *Wiener Mode* e *Illustrierten Wiener*

*Zeitung*; si veda: Sophie PATAKY, *Lexicon deutscher Frauen der Feder*, Berlin, Hofenberg, 2014, p. 513.

\*

#### A.1.21. TESTO

Napoli 15 II 1899

Mon cher De Castro, je viens de recevoir votre nouveau volume « Saudades do Ceo » et je veux vous en remercier sans retard. [1]

Et mon volume « Letteratura d'eccezione » que doivent vous avoir expédié mes éditeurs de Milan, l'avez-vous reçu ? [2]

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.21. NOTE. Cartolina postale, è la prima a recare l'intestazione, poi ripetuta nelle missive seguenti: «Ao senhor Eugenio de Castro / 1, Arco do Bispo / Coimbra / Portogallo». [1] La prima edizione di *Saudades do Céu* fu pubblicata a Coimbra da Francisco França Amado nel 1899. [2] Il volume *Letteratura d'eccezione* di Vittorio Pica (Milano, Baldini Castoldi & C.), seppure datato 1899 aveva visto la luce l'anno precedente; *Cfr.* Alessandro GAUDIO, *op. cit.*, p. 174.

\*

#### A.1.22. TESTO

Napoli (12, via S. Potito)  
ce 31 décembre 1899

Veillez agréer, mon cher De Castro, mes meilleurs souhaits pour l'année nouvelle et ne me laissez pas plus longtemps sans vos lettres.

Poignée de main bien amicale

Vittorio Pica

A.1.22. NOTE. Cartolina postale, reca l'intestazione: «Ao senhor Eugenio de Castro / 1, arco do Bispo / Coimbra / Portogallo».

\*

A.1.23. TESTO

Milano (10, via Guicciardini)  
ce 29 décembre 1904

Agréez, cher De Castro, mes souhaits amicalement affectueux pour l'année qui va commencer et donnez-moi bientôt vos nouvelles.

Vittorio Pica

A.1.23. NOTE. Cartolina postale illustrata, riporta, con l'indicazione *Summer*, la riproduzione di un'opera del pittore settecentesco inglese Francis Wheatley. L'intestazione è: «Ao senhor Eugenio de Castro / 1, Arco do Bispo / Coimbra / Portogallo». Questa missiva è la prima, tra quelle conservate, che Pica invia da Milano, città da cui indirizza anche le due seguenti.

\*



## A.1.24. TESTO

Milano (25, via Solferino)

ce 28 de novembre 1906

Quelle joie, mon cher De Castro, de vous *retrouver*, après avoir attendu, pendant trois ou quatre ans, inutilement un signe quelconque de votre part !

Envoyez-moi donc votre nouveau volume et écrivez-moi, en même temps, une longue, une très longue lettre. Mon adresse est toujours le même. [1]

Poignée de mains bien amicale.

Vittorio Pica

A.1.24. NOTE. Biglietto postale, reca un timbro che riproduce l'*ex libris* di Vittorio Pica. Intestazione: «Ao senhor Eugenio de Castro / 1, arco do Bispo / Coimbra / Portogallo». [1] Il volume a cui Pica allude è probabilmente la raccolta poetica *A Sombra do Quadrante* pubblicata in quello stesso anno dall'autore portoghese e di cui Pica conferma la ricezione nella missiva successiva.

\*

## A.1.25. TESTO

Milano (25, via Solferino)

ce 7 avril 1907

Oui, mon cher De Castro, j'ai reçu votre brochure sur João de Deus [1] et *A Sombra do Quadrante* et je vous en remercie bien vivement.

J'attends maintenant avec un grand désir le nouveau poème dont vous me promettez l'envoi.

P. S. L'éditeur de Carducci [...] *Nicola Zanichelli* – *Bologna*, qui a donné dernièrement un choix très bon et très complet des poèmes et des proses de C. en deux volumes au prix de 10 francs pour volume.

*Barbèra* de *Firenze* a publié un [sic] petits volumes de 2 fr. [...] les œuvres choisies de Lorenzo de Medici etc.

Vittorio Pica

A.1.25. NOTE. Cartolina postale con intestazione: «Ao senhor Eugenio de Castro / 1, Arco do Bispo / Coimbra / Portugallo». Reca un timbro che riproduce la copertina del volume *Attraverso gli albi e le cartelle*, pubblicato dal critico napoletano nel 1904; vedi: Vittorio PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte)*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904. [1] Si tratta del volumetto *O melhor retrato de João de Deus*, apparso, come la raccolta poetica citata, nel 1906.

\*

## A.2. UNA LETTERA DI GASTON MASPERO A EUGÉNIO DE CASTRO

Monsieur,

Le mot Totunen, qui a pour variante Tonen, paraît être un très vieux nom d'une divinité antérieure à Phta, le Doudouni, Toutomi, des tribus nubiennes, et que les Egyptiens historiques auraient rapproché de leur Ptha puis confondu avec lui. Le sens réel de ce mot est inconnu : il paraît appartenir au group des langues de Nubie, mais je ne me hasarderai pas à l'expliquer. Comme le dieu lui-même était un dieu-Terre les théologiens, par une sorte de calembours dont nous avons beaucoup d'exemples, décomposèrent son nom en *To-tu-nen* : *to* signifie terre, *tou-nen* cela et *To-tu-nen*, *Cette terre là* avec la variante *toui* du pronom *tou*, *To-toui-nen* qui devient la plus usitée à certaines époques. Cette glose n'a aucune valeur, et n'est qu'un étymologie populaire. Elle renferme une faute de grammaire : *to* est masculin et le pronom qui se rapporte à ce mot est ici *toui-nen* féminin. Il faudrait pour que l'explications fût bonne que le mot fût été Topounen, Topouinen, car alors il eût renfermé le pronom masculin nécessaire *pou-nen* *poui-nen*. Les Egyptiens eux-mêmes furent frappés de cette irrégularité, et ils essayèrent d'y remédier en supprimant la syllabe *tou*, *toui*, qui les gênait : à partir d'une [époque] assez ancienne, on trouve à cette de *To-tou-nen*, la variante *To-nen*, *Terre-là* pour le nom du dieu.

Voilà, Monsieur, ce que je sais sur ce nom. Le sens primitif qu'il peut avoir ne gêne nullement les recherches que nous avons faites sur le dieu qu'il désigne : c'est, comme vous le disais en commençant, un dieu-terre, assimilé à Phta.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de ma très haute considération,

Maspero

24 Avenue de l'Observatoire, Paris

A.2. NOTE. Lettera manoscritta, reca la data: 10-08-1895. Gaston Maspero (1846-1916) fu uno degli esponenti più autorevoli dell'egittologia francese nella seconda metà dell'Ottocento. Castro, nell'ambientazione di *Belkiss*, attinse copiosamente dalla sua *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*; a tal proposito si vedano lo studio introduttivo e le note a questa edizione del poema drammatico (in particolare, riguardo al termine «Totounen», la nota 5 della sezione III).

\*



## APPENDICE B

### DOCUMENTI DISPERSI

#### NOTA AI TESTI

I documenti raccolti nella prima sezione (B.1.) dell'appendice intendono rendere conto della prima ricezione critica di *Belkiss*, *Rainha de Sabá*, *de Axum e do Himiar*, le cui ripercussioni vengono registrate in quattro distinti ambiti linguistici e nazionali: il Portogallo, la Francia, l'Italia e, a rappresentare il mondo di lingua spagnola, l'Argentina dove il nicaraguense Rubén Darío pubblica il volume di critica letteraria *Los Raros*. L'orizzonte cronologico è ristretto ai due anni (1895-1896) immediatamente successivi alla pubblicazione del poema drammatico di Castro. Nella sezione B.2. si raccolgono altri documenti giudicati interessanti riguardo alla diffusione e alle ripercussioni dell'opera. Nella trascrizione dei testi si sono adottati gli stessi accorgimenti già impiegati nell'Appendice A, segnalando analogamente gli interventi di correzione e integrazione attraverso il ricorso alle parentesi quadre.

Per la sezione B.1. la scelta ha privilegiato testi apparsi su riviste e giornali, con l'eccezione dei più estesi interventi saggistici di Vittorio Pica e Rubén Darío (B.1.5. e B.1.8.), dai quali si sono estrapolate solo le parti espressamente dedicate a *Belkiss*. Si sono privilegiati i testi ritenuti più significativi per autore, sede di pubblicazione e contenuto. Trattandosi di una selezione antologica, molti sono gli interventi critici e giornalistici che non vi hanno trovato spazio: ne forniamo qui sotto un sintetico panorama che non pretende di essere esaustivo.

\*

Per il seguente elenco ci si rifà essenzialmente, ma non unicamente, alla vasta rassegna contenuta nel contributo: «In Memoriam de Eugénio de Castro» in *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, Vol. XXII – Tomo I, 1946, pp. 249-360. Riguardo all'ambito portoghese, la ricezione di *Belkiss* è testimoniata da: Manuel XIMENES, «Publicações: BELKISS, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar» in *Revista Moderna: magazine ilustrado*, t.1, Lisboa 1895, pp. 67-70, 98-102, 113-116, 132-134. Tra le altre recensioni segnaliamo quelle di Domingos Lima (sul *Correio Nacional*, n.° 616, 1895); Tomás de Noronha (in *Universal*, n.° 1281, 1895); Delfim Brito Guimarães (*Mala da Europa*, n.° 106, 1898). Tra gli articoli apparsi in Francia si possono anche ricordare: Louis-Pilate de BRINN' GAUBAST, «À propos de la *Revista d'Hoje* et de *Belkiss, reine de Saba*, par Eugenio de Castro» in *L'Ermitage. Revue artistique et littéraire*, Sixième année, n.° 3, Mars 1895, pp. 145-149; Marc LEGRAND, «Bibliographie – 'Belkiss' per Eugenio de Castro» in *La Petite Revue*, Paris, 8e année, n.° 368, [1895]; G. O., «Littérature étrangère – Une poète Portugais: 'Belkiss, reine de Saba' par Eugenio de Castro» in *Le Jour*, Paris, 11-02-1895. Riguardo all'ambito ispanico, si può consultare l'ampia rassegna contenuta nella seconda edizione argentina di *Belkiss* (1899); vedi: «Belkiss en América» in Eugenio de

CASTRO, *Belkiss, Reina de Saba de Axum e de Hymiar*, traduzione del portoghés por Luis Berisso, precedida de una noticia crítica por el mismo y de un Discurso preliminar por Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Félix Lajouane editor, 1899. In questo contesto un particolare rilievo è senz'altro da riconoscere al «Discurso preliminar» preposto da Leopoldo Lugones (1874-1938) alla traduzione di Luis Berisso.

Gli interventi pubblicati in Italia all'indomani della traduzione di Vittorio Pica comprendono, oltre a quelli qui riprodotti: MARITZKA, «Belkiss (Regina di Saba, d'Axum e dell'Hynnàr [sic]) di Eugenio de Castro – traduzione dal portoghese di Vittorio Pica» in *Gazzetta Letteraria*, anno XX, n.° 14, 4 aprile 1896, pp. 6-7; «Belkiss, Regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar – traduzione dal portoghese di VITTORIO PICA» (articolo non firmato) in *Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte letteratura scienze e varietà*, vol. III., n.° 15, Marzo 1896, p. 240; «Libri – Eugenio de Castro» (articolo non firmato) in *Idea Liberale*, Milano, anno V, n.° 19, 1896; DELL'ERBA, «Belkiss» in *Il Pungolo Parlamentare, Giornale della Sera*, Napoli, anno III, n.° 113, 1896; Nino DE SANCTIS, «'Belkiss, Regina di Saba'. Figurazione drammatica di Eugenio de Castro» in *Il Piccolo*, Napoli, anno XXVII, n.° 17, 1896.



B.1. LA PRIMA RICEZIONE DI *BELKISS*:  
ARTICOLI E SAGGI (1895-1896)

B.1.1. TESTO

Júlio Brandão

«Livros: *Belkiss, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*  
por Eugénio de Castro» (1895)

Eugénio de Castro vai joeirando a sua Obra até ficarem só coisas preciosas. *Belkiss* é ainda o livro dum decorador brilhante, onde as qualidades do poeta têm mais relevo. É que ao verso pesa muito o brocado das roupas – Arte criada numa graça divina, quando as almas partiram pelo mundo, a chorar... E *Belkiss, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*, em diálogos fluidos de prosa lírica, tem, por ser em prosa, mais brilho e vida.

Certo nos parece o mais unido e belo trabalho do poeta da *Sylva*. A figura do velho Zophesamin é por vezes magnífica, o que mais raro acontece com a Rainha, cujo léxicon, por demais nosso, não arranca da Bíblia a voluptuária do macerado eremita, que lhe dizia: Não sou uma mulher; eu sou um mundo. E ia dando piruetas nos seus *patins très hauts, dont l'un est noir et semé d'étoiles d'argent, avec un croissant de lune et l'autre, qui est blanc est co[u]vert de gouttelettes d'or avec un soleil au milieu*. [1]

Acentua-se o simbolismo da figura humana na ânsia do fatal amor, sonhado e louco, que leva ao horror e à Morte – horror do mundo e esboroar dos sonhos. É já ampla e viva a conceção do drama. Mas desde que o

artista procurou na lenda histórica as figuras, e as fez mover em terras deste mundo, Flaubert acharia ali trechos dum amado[r] *dilettante*, visto como muitas vezes o poeta, conhecendo bem o que fazia, esqueceu uma cor que empardeceu o quadro, ou deixou passar, talvez sorrindo, um anacronismo que blagueia.

Isto não é dizer mal de *Belkiss*. Os senhores são algum tanto tartufos e estou a ver-lhe sorrisos de perfídia. Eu acho este livro uma delícia incomparável, e ainda dentro da reconstrução do Antigo, com páginas flagrantes: mas se os personagens, absolutamente quiméricos, vivessem numa cenografia de mito, não se despediria ao broquel áureo do poeta uma ou outra flecha incorrigível.

Embrechado de pedrarias fulvas, escrito ao sol que bate o aço do *Romancero*, o novo poema de Eugénio de Castro, se deixa transluzir a melancolia terna de Maeterlinck, compraz-se muito, por temperamento e exotismo nas irisações estrídulas de Huysmans. As figuras, é claro, viviam já numa fotosfera de oiro, de mirra, de seda, de estelares pedrarias... As rubricas escarlates dão ao texto um belo ar, e evocam pompas; mas desta feita não deixou o poeta que, ao peso dos adereços, as figuras se curvassem em posturas teatrais.

As primeiras falas do ósseo Zophesamin, supersticioso e sábio, tendo nos olhos a simbólica luzinha da verdade, e a alma em trapos de atr[a]vessar mundanaís brenhas, são perfeitas: o capítulo em que Nastosenen mostra a riqueza que trouxera a frota, e narra as peripécias da viagem por fantasiadas terras, tem colorido exótico e sugestões suaves, tal um bardo olímpico que em amoroso sonho nos quisesse embriagar com saudades e magias. O *Lago da Demência*, a cena de Belkiss na floresta, o cortejo da Rainha em Jerusalém – e o diálogo sob as nogueiras, tem untuosidades do *Cântico dos Cânticos*, na volúpia bíblica do Oriente, em que as imagens hiperbólicas têm destaques de torres grandes em meio de planícies.

É o livro dum artista superior do seu tempo. Traz reminiscências? De acordo, mas não velam essas a originalidade e o temperamento da obra.

O altivo poeta recorta-se já claro num disco de apoteose. A sua *Rainha de Sabá* teria sido discutida com talento e calor, a ser francesa, no mais espetaculoso e fecundo bazar da Literatura, que é Paris. As suas qualidades de artista heráldico, sugestivo e raro, que às vezes parece escrever com perfumes em sedas da Índia, põe-no a coberto das mofas subalternas com o orgulho de si mesmo, – e eleito, ele responde ao bruto pedantismo dos nulos com aurais deslumbramentos.

Eugénio de Castro, rasgando-lhe o manto de mundano simpático, fica não Santo Antão na gruta, contemplando os astros pálidos, mas um homem peninsular, voluptuoso e lírico – em meio dum museu encantador do des Esseintes. Dos *Oaristos* para cá a sua obra cresce em valor e em pureza. A sua significação literária é realçada pelo seu talento fulgurante. Já a alma dolorida se desnuda, misteriosa mulher divina, que mais bela é, como a *Descalça* de João de Deus, [2] – a saia leve que não oculte formas, e quando muito, uma flor nos cabelos...

B.1.1. NOTE. Júlio BRANDÃO, «Livros: *Belkiss, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar* por Eugénio de Castro» in *Revista d'Hoje*, n.º 3, Porto, 23 de Janeiro de 1895, pp. 114-115. La grafia è stata attualizzata, lasciando invariati solo i titoli delle opere. [1] La citazione è tratta da *La Tentation de Saint Antoine* di Flaubert. [2] Júlio Brandão allude a *Descalça!*, componimento poetico incluso da João de Deus nella raccolta *Flores do Campo* (1868; 2ª ed. 1876).

## B.1.2. TESTO

Justino de Montalvão  
«*Belkiss* por Eugénio de Castro» (1895)

O livro recente de Eugénio de Castro, todo em sugestivas decorações, é a dolorosa alegoria do Amor, derivante do conceito pessimista.

Amorosa legenda em embalantes ritmos de balada, nostalgicamente ressuscitada num coração de Poeta, namorado do Passado, nauseado do Presente, a linda e histérica Rainha aparece entre colunatas de pórfiro, arrastando pelos terraços de basalto a sua branca túnica, olhos absortos no luar, ou pelos longos corredores, sem princípio nem fim, do palácio de Salomão, cabelos soltos, em vão demandando a Ventura, que não luzirá nunca, estrela ideal...

Vagas visões, que uma nuvem entenebrece! Alvas açucenas do caminho, à volta coalhadas de sangue! – Alma que amas, percebes tu o amargo símbolo deste amor branco que a carnal realidade matou?

«Donde vêm os nossos sofrimentos? – Da saudade dos desejos realizados e da impossibilidade de realizar desejos...»

*Belkiss* traduz bem esta alma insatisfeita, este temperamento de artista encantado de inédito, de longes policromos, este sensualismo cerebral, por uma fórmula de Pessi[mi]simo curiosa, procurando nas poeiras tumulares da História, a Vida num sonho, por esta ser tão baça e tão dura.

Para nostálgicas almas de contemplativos, este vago poema em prosa de Eugénio de Castro, é de todos o mais impregnado de sugestivo. De cada período, a cada linha, é um dourado, luzente enxame de borboletas subindo, irradiando, num voo de imagens salpicando de brilhos raros de pedrarias a música dolente e sábia do diálogo.

Imagens, conceitos, formas magníficas de dizer de maneira diferente aos outros – um orgulho de artista bem pessoal.

Absolutamente belo, então? – A meu ver, por vezes deficiente: sempre medida, harmónica, brunida, sem um grito dilacerado, a Emoção, sem espontaneidade, perde-se, por demasiado vestida de sedas raras. Virtuoso de artista decorativo – verdadeira Arte, decerto; na evocativa frase, toda em esfumadas rendas, – não sangue fumegando e golfando dum coração esfaqueado pela Dor, na desventura fatal duma vida que se sai sem felicidade e sem destino. Amável, aveludado, – brocado radiante de flores de ouro.

Assim, nenhuma síntese intensa e humana. O Passado circunscreve-se. A citar, por exemplo, a *Chegada* do cortejo a Jerusalém: a visão estreita-se, restrita e parada em minúcias galantes e decorativas, como uma fria gravura de madeira, sem expressão na cor, sem relevo de vida.

Em compensação, embalando suprasensivelmente espírito e ouvido: – os adeuses, no crepúsculo, das vozes de Eglá e Horsiatf, que chegam a lembrar aquele extraordinário *Coloque* [sic] *sentimental* de Verlaine [1] – os capítulos *Per Umbram...* num glauco de mistério, que pirlampos sulcam, tratado à maneira de Maeterlinck – e *Sob as Nogueiras*, melodioso idílio, em que se esfolham harmonias bíblicas do *Cântico dos Cânticos*.

Enfim, um belo livro que não é ainda para o *nemine* boçal de *Toda a Gente*. [2] Que importa, a quem despreza o fácil presente? – se os que sentem, não pro[cu]rarão em Arte, cada vez mais saciados duma material época de indústria – numa necessária reação espiritual! – senão n[a] beleza do Sonho e da Legenda, tudo o que esquecer nos faça da luta miserável da vida.

Eugénio de Castro» in *O Microbio: semanário de caricaturas*, n.° 30, 7 de Fevereiro 1895, p. 4. La grafia è stata attualizzata. [1] Si tratta di *Colloque sentimental*, il celebre componimento posto a chiusura della raccolta *Fêtes galantes* (1869) del poeta francese. [2] L'articolista allude alla locuzione latina *nemine discrepante* (oppure all'equivalente *nemine contradicente*), impiegata per indicare una decisione presa all'unanimità; il senso in questo caso è che *Belkiss*, opera destinata a soddisfare il gusto di pochi raffinati, non può raccogliere il consenso unanime del pubblico.

\*

### B.1.3. TESTO

Louis-Pilate de Brinn' Gaubast  
«*Belkiss, reine de Saba, d'Axum et de l'Hymiar* par  
Eugenio de Castro»<sup>1</sup> (1895)

Au moment où elle se prépare à fêter dignement l'homme qui, depuis Camoes, fut peut-être le plus parfait de ses lyriques (j'ai nommé M. Joao de Deus), la littérature portugaise vient de s'enrichir d'un chef-d'œuvre. En écrivant ce dernier mot, je crains moins de voir mon jugement cassé par la postérité que de faire dès maintenant des ennemis au poète, au très jeune et très grand poète qu'est Eugenio de Castro; mais j'ai le devoir d'être sincère. Peut-être parlerai-je un autre jour ici des quatre précédents recueils (OARISTOS, HORAS, SYLVA, INTERLUNIO) de ce réformateur qui n'a pas vingt-six ans. Quant à cette fois, c'est tout au plus si je dispose d'assez

<sup>1</sup> (N.d.A.) BELKISS, RAINHA DE SABÁ, D'AXUM E DO HYMIAR, por Eugenio de Castro (Coimbra, 1894, Francisco França Amado, éd.)

de lignes, et pour analyser – trop sommairement – BELKISS, et pour indiquer la portée, littéraire et philosophique, de ce grand poème dramatique en prose.

La jeune reine de Saba, Belkiss, aime Salomon, qu'elle considère comme le plus beau, le plus sage et le plus puissant de tous les rois, – sans d'ailleurs l'avoir vu jamais. En vain l'un des de ses prétendants, Hadad, roi détrôné d'Edom, essaye de la désabuser : « Tu es son ennemi ! objecte l'enfant. Salomon est fort, juste et tendre. – Si fort, que, pour vaincre Guézer, il a dû implorer le secours des Egyptiens; si juste qu'il a usurpé les droits de son frère Adonijah ; et si tendre qu'il laisse mourir la reine Vaphres, de désespoir et d'abandon ! » Et quel mépris il a de la femme ! – N'importe ! je veux être à lui : rien m'empêchera de l'aimer ! »

Cependant, les paroles de Hadad ont impressionné la jeune reine. N'a-t-elle pas du reste auprès d'elle le vieux savant qui l'a élevée, et qui, demeuré son conseiller, ne cesse de la persécuter de ses réfrigérants avis ? Ce personnage, Zophesamin, abhorre les plaisirs de la chair : la luxure est, à l'écouter, l'origine de tous les malheurs du genre humain ; or, son expérience consommé n'a pas eu de peine à discerner de quelle nature toute sensuelle est la passion de sa pupille.

Belkiss elle-même, ingénument, lui décrit ses nuits d'insomnie, ses longues heures de langueur, de douleur et de rage sur sa couche solitaire de vierge, d'où ses désirs inassouvis la chassent vers la paix des terrasses argentées par le clair de lune : « Ah ! je ne puis plus ! je ne puis plus ! Il me faut des baisers ! Les baisers de Salomon... – Quelle idée peux-tu donc te faire de Salomon ? Salomon aime les femmes, comme toi les pierres précieuses : il veut en posséder beaucoup. Sans doute, s'il te voyait, il t'aimerait aussitôt ; mais le jour suivant, il ne saurait plus même ton nom ; et tu ne serais plus que l'une des trois cents concubines qu'il a. – N'importe ! je veux être à lui.

– C'est là ton mal. L'amour est comme la chair qui nous sert d'aliment : elle se corrompt à la chaleur et se conserve saine au frais... Je ne te dis pas de renoncer à ton amour, mais de l'épurer. » Aussi bien, « la réalité est plus amère que l'ellébore. Il est doux d'avoir un désir ; mais réaliser ce désir équivaut à l'assassiner. La possession tue le bonheur », car il n'appartient qu'à ceux-là « qui se créent continuellement d'irréalisables désirs, aveuglément persuadés qu'ils les verront réalisés. » Tel est le thème dont l'œuvre entière est le développement symboliques ; et l'on comprend que s'il est tout à fait à sa place dans la bouche d'un octogénaire, il ne soit point du goût d'une reine jeune, belle et vierge : « Pourquoi suis-je née avec une aussi jolie bouche ? »

Elle consent néanmoins à faire une tentative : mais les feuilles de cnyza ne calment bien longtemps ni les ardeurs de l'âge adulte, ni les besoins pressants du sexe, ni, surtout, le désir d'une vie moins monotone : « Ici, dans ce palais de pierre, les jours s'écoulent pour moi tous pareils, sans surprises. J'ai une soif de choses mystérieuses, de choses nouvelles et singulières, capables de me secouer... »

Et la voici, poussée par cette soif d'inconnu, la voici qui s'en va la nuit par une forêt, domaine de toutes les épouvantes, mais aussi de tous les prestiges : quel dommage de ne pouvoir l'y suivre ! M. de Castro se révèle, là, si merveilleux paysagiste ! il manie la terreur et l'hallucination avec une telle maîtrise de style, une telle simplicité de moyens !

Belkiss suivra sa destinée : elle ne rapportera, de la forêt, qu'un plus indomptable désir de céder aux lois naturelles, et le pressentiment d'une grande et prochaine joie. Ce pressentiment ne la trompe point : sa flotte, que l'on croyait perdue, revient, après quatre ans d'absence, surchargée des richesses du monde ; mais plus précieux, aux yeux de Belkiss, sont les enthousiastes récits que



l'amiral, Nastosenen, lui fait concernant la beauté, la sagesse, la magnificence de Salomon : Zophesamin a donc menti ? « Assez, Nastosenen, assez ! Que je n'apprenne pas de mes oreilles ce que je dois voir de mes yeux ! Je veux aller à Jérusalem ! Je veux rejoindre mon seigneur ! » C'est en vain que se multiplient les présages le plus désastreux ; c'est en vain que Zophesamin adjure la reine, au nom des volontés manifestes du ciel : « Tu as raison, mon vieil ami ! Ta raison est aussi profonde que mon malheur. Moi-même je vois, maintenant, la folie de mon dessein, mais je ne puis pas l'abandonner. Je ne puis pas, Zophesamin ! Ce ne sont déjà plus mon sentiments qui me perdent ; c'est l'Infortune qui me contraint, Zophesamin, c'est l'Infortune ! Chacun a son destin, mais du moins l'ignore. Mas moi, malheureuse que je suis, moi dont la destinée attendrirait les pierres, je la connais, je la vois, et je ne peux pas la fuir ! »

L'enfant réalise donc son rêve ; la voici à Jérusalem ; la voici aimée de Salomon ; la voici dormant en ses bras : la fatalité l'a voulu !... Et la voici, neuf ans après, qui, de retour au palais de Saba, meurt d'avoir été délaissée par celui qui l'a rendue mère : que n'a-t-elle cru Zophesamin ! que n'a-t-elle évité le piège de la Nature !...

Telle est l'économie de ce poème en prose. J'en ai dû passer sous silence maints épisodes, non peut-être les moins tragiques ; que M. de Castro m'excuse : il faut bien que je me réserve un petit coin pour le juger. Ma critique ne sera point sévère : il se peut que l'auteur de BELKISS aille un jour plus profondément dans l'analyse du cœur humain ; mais je doute que jamais sa forme puisse devenir plus magnifique, son imagination plus riche, son coloris plus merveilleux. Si cette prose était moins vibrante et sentait davantage l'effort, j'écrirais que sa plasticité fait penser à celle de Flaubert, le Flaubert de LA TENTATION et de SALAMMBÔ ; j'aime mieux dire qu'à ses qualités, pittoresques et descriptives, elle joint l'hallucinante

puissance évocatoire du style tragique d'un Maeterlinck.

M. de Castro peut être fier ! Il avait déjà restauré la poésie lusitanienne, rajeuni le vocabulaire, remis en honneur les vieux rythmes, et créé des formes nouvelles. Le voici qui, de premier coup, donne à la fois, à sa patrie, le premier modèle de grande prose lyrique, et le premier modèle de grande prose dramatique, dont ait le droit de s'enorgueillir le Portugal.

B.1.3. NOTE. Louis-Pilate de BRINN' GAUBAST, «*Belkiss, reine de Saba, d'Axum et de l'Hymiar* par Eugenio de Castro» in *La Revue Blanche*, Paris, VI année, n.42, 01-03-1895, pp. 229-231. L'articolo comparve all'interno di una rubrica intitolata *Les Lettres Portugaises*, preceduto da un breve trafiletto sottoscritto dalla redazione della rivista con l'acronimo L.R. B. (*L'Anniversaire de Joao de Deus*) riguardante gli imminenti festeggiamenti organizzati in Portogallo per il 65° compleanno di João de Deus, corredato da un ritratto del poeta ad opera dell'artista svizzero Félix Vallotton (1865-1925), che nel secondo semestre di quell'anno eseguirà anche un ritratto dello stesso Castro, ad accompagnamento di una recensione di *Sagramor* firmata da Brinn' Gaubast sulle pagine della medesima rivista. Il trafiletto recita: «Le 8 de ce mois, le Portugal célèbrera le soixante-cinquième anniversaire de la naissance du poète Joao de Deus. – A la même date, dans les salles de *La revue blanche*, la colonie portugaise de Paris – lettrés, écrivains, artistes – se réunira, sur l'initiative de M. Xavier de Carvalho, pour une fête, écho des manifestations de là-bas». In quello stesso mese di marzo Brinn' Gaubast dà sinteticamente notizia della pubblicazione di *Belkiss* in un articolo apparso su *L'Ermitage*; vedi: Louis-Pilate de BRINN' GAUBAST, «À propos de la *Revista d'Hoje* et de *Belkiss, reine de Saba*, par Eugenio de Castro» in *L'Ermitage. Revue artistique et littéraire*, Sixième année, n.° 3, Mars 1895, pp. 145-149.

## B.1.4. TESTO

E. B. (= Émile Bernard)

«Belkiss, rainha de Saba, d'Axum e do Hymiar» (1895)

On connaissait M. de Castro comme l'auteur d'un grand nombre des plus splendides vers qu'ait produits la langue portugaise : ici même on a signalé, dans une notice des plus complètes (voir le fascicule de janvier), le place considérable qu'il a su se faire à la tête de la jeune école lusitanienne. *Belkiss* n'est pas une déception pour ceux de ses admirateurs qui croyaient pressentir en lui l'instaurateur éventuel d'une grande prose à la fois dramatique et lyrique. Des quinze épisodes de ce long poème, il en est qui pourront sembler plus accessoirement descriptifs que psychologiquement nécessaires à l'action; mais de ceux même qui prêtent le plus à la critique-de-charpentier des chercheurs de la petite bête, il n'en est pas un seul qui n'offre, comme des triomphales excuses, la grandeur de la conception, l'impeccable beauté du style, la magnificence des images, la nouveauté des métaphores. C'est à croire que toutes les richesses, non seulement matérielles de la reine de Saba, mais spirituelles de la langue du sublime *Cantique des Cantiques*, se sont transmues par miracle en ces phrases d'un rythme parfait, en ces évocations de paysages d'Orient, en ces résurrections de cortèges légendaires, en ces dialogues de rêve, de douleur ou d'amour. Si je m'étends ainsi sur la forme de l'œuvre, ce n'est pas que le fond n'en soit digne d'étude : mais je dispose de trop peu de place pour pouvoir entreprendre de l'analyser. Ce que je veux du moins écrire, c'est que pas un seul des poètes contemporains d'aucun pays ne me paraît s'entendre mieux que M. de Castro à rajeunir l'économie, la signification, la portée des symboles, qui sont le patrimoine commun de l'humanité tout entière. La pièce

*Hermaphrodite*, qu'a publiée ce recueil, témoignait déjà de cette aptitude; *Belkiss* en est une preuve nouvelle.

Essayons de donner une idée du sujet. – C'est, en somme, la lutte déchirante que se livrent la chair et l'âme, la chair de la reine de Saba (vierge que torture le désir), et sa jeune âme influencé par les désespérants conseils de son premier éducateur, le sage pessimiste Zophesamin. Ce dernier lui prêche le mépris et surtout la crainte des amours charnelles, tandis que la soif de luxure et la passion de l'Inconnu poussent invinciblement Belkiss vers Salomon, son idéal, qu'elle adore avant de l'avoir vu. La nature et l'instinct l'emportent, comme toujours, sur les suggestions de la raison : Belkiss dort au bras de Salomon, – et ne tarde point à constater que Zophesamin n'avait pas menti; et qu' « il est doux d'avoir un désir, mais » que « réaliser ce désir équivaut à l'assassiner » ; que « la possession tue le bonheur », et qu' « il n'appartient qu'à ceux-là qui se créent continuellement d'irréalisables désirs aveuglement persuadés qu'ils les verront réalisés ». Délaissée, la reine de Saba ne survit point à la mort de ses illusions, et chante, en son délire, les strophes d'une veille chanson, qui expriment, sous une forme poétique et vague, la doctrine de Schopenhauer (chère à l'auteur) sur la trahison de la nature. – Je souhaite que ces quelques lignes, tout insuffisantes qu'elles soient, donnent, à ceux de nos amis qui savent le portugais, le désir de lire ce poème, qu'un des nos confrères a ou, sans m'étonner beaucoup, qualifié du nom de chef-d'œuvre.

B.1.4. NOTE. E. B. (= Émile BERNARD), «Belkiss, rainha de Saba, d'Axum e do Hymiar» in *Mercurio de France*, Tome XIV, n.º 64, Avril 1895, pp. 113-114.

## B.1.5. TESTO

Vittorio Pica  
 [estratti da]  
 «Eugenio de Castro» (1896)

[...]

L'opera però più importante e più caratteristica che sia finora uscita dalla penna fervida dell'ardimentoso poeta portoghese è, senza dubbio alcuno, *Belkiss, rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*, lo squisito e pittoresco poema drammatico in prosa venuto alla luce appena qualche mese fa a Coimbra e di cui oggi io presento ai lettori italiani una traduzione fatta con amorosa cura. Al suo apparire, esso ha sollevato in Portogallo così vivo e largo entusiasmo che Eugenio de Castro, appena ventisettenne, è stato eletto membro dell'Accademia Reale di Lisbona, in seguito a una lusinghiera relazione di Teofilo Braga, l'illustre storico della letteratura portoghese. Anche in Francia *Belkiss* ha trovato vivaci ammiratori e vi è stato un valoroso critico che non si è peritato di proclamarlo: *un pur chef-d'œuvre*, [1] dimenticando che, per una spirituale legge, un po' crudele forse, ma non del tutto ingiusta, per poter applicare tale glorioso epiteto ad un'opera d'arte bisogna che il tempo v'abbia deposto su la sua lucida patina. Come che sia, certo è che questa del De Castro è opera di raro valore e tale da meritare uno dei più onorevoli posti nell'interessante fioritura di quella che io chiamerei l'odierna letteratura cosmopolita, e della quale è fra i più geniali rappresentanti il nostro Gabriele d'Annunzio.

Per Eugenio de Castro lo scopo precipuo della moderna poesia consiste nel presentare dei simboli eterni ed universali, e, per esprimerli, egli, piuttosto che inventare faticosamente nuove favole, ama risuscitare grandiose figure mitiche ed istoriche, specie se muovonsi

in un ambiente prestantesi a quella sfolgorante magnificenza di accessori, che ha, in ogni tempo, attirata la fantasia dei poeti. Così egli ha prescelto, come protagonista del suo dramma, la innamorata e fastosa regina di Saba, della quale viene, nel *Libro dei Re*, narrata la visita al saggio ma voluttuoso figlio di David e di Betsabea, e che è forse la più attraente, misteriosa e suggestiva figura muliebre della Bibbia, la bellissima donna, chiamata da Gesù, secondo l'Evangelio di San Matteo (XII, 42) semplicemente con l'appellazione vaga di *reina del Mezzodì*, e che nelle leggende arabe appare col dolce nome bisillabo di Belkiss, preferito a ragione dal De Castro, mentre con quello di Makedâ ritrovasi nelle storie degli Etiopi, i quali pretendono che i loro re direttamente discendano dal figliuolo che ella avrebbe avuto da Salomone, e che sarebbe stato educato a Gerusalemme presso il padre.

Di questo fantasioso personaggio biblico il giovane poeta portoghese ha fatto una creatura appassionata ed esaltata che, nel bizzarro ed enigmatico esotismo, ha una certa spirituale parentela con l'*Hérodiade* di Mallarmé, con la *Salammbô* di Flaubert, con l'*Akédysseril* de Villiers de l'Isle-Adam, ed anche un po' con la *Princesse Maleine* di Maeterlinck, e quando ella, fra le opulenze della reggia di Saba, tediata dalla monotona vita di tutti i giorni, esprime l'ardente sua sete di cose misteriose, di cose nuove e singolari, che la risvegliano, che la agitano, che la scuotano, ci par quasi che dalla porporina corolla della sua bocca di vergine desiosa di baci esalino le magiche parole, con le quali la Chimera risponde alla Sfinge nella *Tentation de Saint Antoine* di Gustave Flaubert: "Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inéprouvés".

A Belkiss si oppone la figura rigida ed austera di Zofesamin, il fido e più che ottantenne suo mentore, che ha sacrificato ogni gioia mondana all'amara conquista

della verità. E fra i due, fra Belkiss, che, come il provenzale trovatore Giaufrè Rudel per la Principessa Lontana, nutre per Salomone un indomabile amore, pur non avendolo mai visto, e il saggio Zofesamin, che prevede le disastrose conseguenze dell'appagamento di tale amore, e cerca quindi, in tutti i modi, di attraversarlo, apresi un fiero dibattito che simbolizza l'eterna lotta tra la passione e la ragione, tra la carne accesa dal desiderio e la mente sagacemente ammonitrice: "Io non ne posso più, – grida la giovane regina, esasperata dalle notti insonni, dalle lunghe ore di languore, dalle fantasticherie voluttuose, – ho bisogno di baci, dei baci di Salomone!" "La realtà è più amara dell'elleboro, – risponde il vecchio consigliere. – È dolce avere un desiderio, ma realizzare un desiderio significa ammazzarlo... Felici sono soltanto coloro che si creano costantemente desideri irrealizzabili, ciecamente persuasi di poterli vedere realizzati." Ma gli ammonimenti del vegliardo non possono a lungo trattenere l'ardente vergine, che ansiosa chiede: "Perché mai nacqui con una così bella bocca?", per poi tornare ad invocare i baci di Salomone. È la passione che fatalmente vince, ma quale triste vittoria! Appena il suo sogno si è effettuato, Belkiss sente tutta la crudele verità delle sconsolate parole di Zofesamin, sente che oramai la sua vita è dannata al dolore ed al rimorso. "La felicità è inaccessabile", "L'amore non è che un insidia della Natura", ecco i due desolanti assiomi, che Eugenio de Castro ha chiesto in prestito alla teoria pessimista del suo prediletto Schopenhauer e che egli ha rivestito della più splendida ed ammaliante forma poetica.

Questo straziante dramma psicologico si svolge attraverso una serie di scene grandiose, nelle quali il De Castro si è compiaciuto ad evocare, con squisita sapienza artistica, tutte le pompe magnifiche delle feste popolari e delle cerimonie ieratiche, tutte le regali raffinatezze voluttuarie dell'antico Oriente e dell'antica Africa. Nel

linguaggio poi dei personaggi, in quei loro dialoghi di passione, di angoscia, di sogno, si sente l'eco dell'enfasi pittoresca e magniloquente dei poemi orientali e della Bibbia: così, per esempio, il dialogo d'amore fra Salomone e Belkiss è tutto fiorito di similitudini che fanno ripensare al caldo lirismo del *Cantico dei Cantici*. D'altra parte il De Castro ha voluto, seguendo l'esempio dato nella musica da Riccardo Wagner, che nel linguaggio di ciascuno dei suoi personaggi si potesse rilevare un ritmo sempre uguale dal principio alla fine del libro; in conseguenza, siccome ha già osservato un critico portoghese, la musica delle frasi di Belkiss è vaga, ardente, muliebre; quella di Zofesamin è tetra, lenta, ma nitida; quella di Horsiatf è incerta e negletta, e così di seguito. In quanto alla psicologia dei personaggi non si può negare che essa potrebbe essere un po' più complicata e profonda; non devesi però dimenticare che il De Castro non ha punto inteso, come qualche altro celebre moderno letterato, di ricostruire e nuovamente interpretare delle alte figure storiche, né ha tenuto a dimostrarsi sottile ed acuto analizzatore di anime, ma ha voluto fare esclusivamente opera di poeta, che compiacesi nelle ampie dipinture di scene brillanti e pittoresche, che diletta si nelle raffinate sottigliezze del sentimento e dei sensi e che ricerca l'intensità artistica nella personificazione di simboli eterni e pur sempre nuovi.

Ho detto dianzi che Eugenio de Castro appartiene a quella letteratura cosmopolita, che va sempre più largamente affermandosi e che, coi suoi inconvenienti e coi suoi vantaggi, è una naturale conseguenza dei rapporti sempre più frequenti e più stretti fra nazione e nazione; difatti, considerando le opere del giovane poeta portoghese, subito scorgesi, nel contenuto filosofico, l'influenza dominatrice dei pessimisti e degli individualisti tedeschi, Schopenhauer, Hartmann e Nietzsche e, nella forma e nelle tendenze letterarie, quella dei più



aristocratici scrittori francesi moderni. Però di fronte a queste rassomiglianze ed omogeneità tra poeti, prosatori e drammaturghi di nazioni diverse, osservasi sempre, a meno che non si tratti di volgari imitatori, l'impronta caratteristica della razza; così i critici francesi, pur notando l'influenza dei romanzatori russi su Gabriele d'Annunzio, hanno riconosciuto ed altamente lodato lo spirito latino che pervade tutte le sue opere. Similmente l'adorazione per i colori vivaci, per le folle rumorose, per gli spettacoli smaglianti e fastosi e l'ardore contenuto delle passioni descritte o degli esaltati slanci mistici di alcune poesie del giovane Portoghese, sono l'evidente rivelazione del carattere affatto meridionale di questo poeta, figlio delle terre del sole. E per convincersene anche più varrà confrontare come il terrore per qualcosa di misterioso e di soprassensibile si appalesi in *Belkiss* e come nella *Princesse Maleine*, il tetro e bellissimo dramma di Maeterlinck, con cui quello del De Castro ha una certa lontana parentela letteraria: nel dramma dello scrittore belga esso è glaciale e contenuto; nel dramma del poeta portoghese esso è clamoroso e terribile; l'uno è il terrore che assale le anime pensose e contegnose degli uomini che vivono fra le nebbie nordiche, l'altro è il terrore delle anime espansive ed enfatiche degli uomini che vivono sotto la sferza del sole meridionale.

Infine, se io ho tradotta questa nuova opera di Eugenio de Castro è perché mi è parso che, se essa può prestarsi nei particolari a varie censure, se può anche non piacere a coloro che hanno a disdegno le raffinatezze e le preziosità dell'arte aristocratica, riveli però una rara ed originale tempra di scrittore e sia tale da interessare tutti coloro che apprezzano e gustano le manifestazioni più caratteristiche dell'odierna giovane letteratura europea.

B.1.5. NOTE. Vittorio PICA, «Eugenio de Castro» in Eugenio de CASTRO, *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e*

dell'*Hymiar*, traduzione dal portoghese di Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico, Milano, Fratelli Treves Editori, 1896, pp. I – XLIV, estratto: pp. XXXIII-XLIV. [1] Il titolo di *chef-d'œuvre*, anche se non con la stessa formulazione riportata da Pica, è attribuito a *Belkiss* da Louis-Pilate de Brinn' Gaubast nella recensione pubblicata nel marzo del 1895 sulla *Revue Blanche* e poi ripreso, facendo riferimento al testo precedente, da Émile Bernard nell'articolo apparso il mese successivo sul *Mercur de France*; si vedano in questa appendice i documenti B.1.3. e B.1.4.

\*

### B.1.6. TESTO

Luigi Capuana

«Un poema drammatico portoghese»<sup>1</sup> (1896)

L'ARTE, in tutte le sue forme, è un continuo ed instancabile *divenire*, ed è perciò che noi non mostreremo mai abbastanza tenerezza, mai abbastanza ammirazione pei novatori, sia per coloro che pagano con lunga serie di amarezze un tardivo raggio di gloria, sia per coloro, che, pur passando da errore ad errore, preparano la via ai trionfatori del dimani, e che, nella loro immolazione ad un elevato ideale d'arte, il quale è brillato fulgido nella loro mente, ma che essi, ahimè! non sono riusciti ad incarnare, ci appaiono grotteschi, mentre pure sono i martiri dolorosi e ignoti dell'arte!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> (N.d.A.) EUGENIO DE CASTRO, *Belkiss*, regina di Saba, d'Axum e del Hymiar, traduzione dal portoghese di Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico, Milano, Fratelli Treves, 1896.

<sup>2</sup> (N.d.A.) VITTORIO PICA, *L'Arte europea a Venezia*. – Napoli, Pierro, 1896, p. 87.

Queste parole di Vittorio Pica, scritte a proposito di due quadri di Max Liebermann, in un accuratissimo studio intorno alla pittura europea nell'Esposizione veneta dell'anno scorso, mi sono tornate in mente leggendo il poema drammatico in prosa del giovane poeta portoghese Eugenio de Castro, da lui tradotto e pubblicato con una larga e passionata introduzione che presenta l'ignoto autore al pubblico italiano.

La regina di Saba (Belkiss o Micauli o Makeda, il suo vero nome non si sa) è figura tentatrice per la fantasia d'un poeta, e fa meraviglia che l'arte della parola l'abbia finora trascurata abbandonando alla pittura un soggetto così pieno di mistero e di magnificenza. Paolo Veronese l'ha trattato due volte, in un quadro che si trova nel museo di Torino e in un affresco del palazzo Bragadino a Asolo; Raffaello in un affresco nelle Logge vaticane; Claudio Lorrain in un quadro che si ammira nella Galleria di Londra e che vien giudicato il capolavoro del gran pittore francese. Non possiamo tenere come appartenenti all'arte letteraria i libretti dei melodrammi del Gounod e del Goldmark che hanno scelto per protagonista la strana regina etiopica.

Il *Libro dei Re* racconta con lirico splendore la visita a Salomone di questa che S. Matteo chiama vagamente *Regina del mezzodì*. Attratta dalla fama di sapienza di Salomone, la regina di Saba venne in Gerusalemme per far prova di lui con enigmi.. *E parlò con lui di tutto ciò ch'ella aveva nel cuore. E Salomone le dichiarò tutto quello ch'ella propose e non vi fu cosa alcuna occulta al re.* La regina di Saba disse al re: *Ciò che io avevo inteso nel mio paese dei fatti tuoi e della tua sapienza era ben la verità. Ma io non credeva quello che se ne diceva finché non son venuta e che gli occhi miei non l'hanno veduto; ora ecco, non me n'è stata rapportata la metà; tu sopravvanzi in sapienza ed eccellenza la fama che io ne aveva intesa.* E in ricambio dei preziosissimi regali da lei recatigli, *Salomone donò alla*

*regina di Saba tutto ciò ch'ella ebbe a grado e che gli chiese* (lib. I, cap. X). Giuseppe ebreo, meno riservato del cronista biblico, racconta che la regina di Saba partì da Gerusalemme incinta di Salomone. Messo nome David al figlio che partorì, ella poi lo mandò al padre in Gerusalemme perché vi fosse istruito e unto re. I negus d'Abissina pretendono di discendere in linea diretta da questo figlio di Salomone. [1]

Che n'ha fatto il De Castro della misteriosa figura della Regina di Saba?

Un simbolo. Pel De Castro, secondo il Pica, *lo scopo precipuo della poesia moderna consiste nel presentare dei simboli eterni universali*. Ed io aggiungo: Ben venga pure il simbolo in arte, a patto però ch'esso vi arrivi a traverso la vita, a patto cioè che le figure evocate dall'immaginazione del poeta siano, prima di tutto, creature vive e non ombre o astrazioni filosofiche battezzate con un nome qualunque. Ben venga pure il simbolo, a patto però che gli accessori non sopraffacciano il soggetto principale, che la frase, l'immagine, i vocaboli arcaici o distolti dal loro schietto significato non costituiscano una retorica per lo meno altrettanto inetta e sciocca quanto l'altra che si vorrebbe scacciar via. Ben venga pure il simbolo, a patto però che scaturisca sincero dall'immaginazione del poeta, e non per artificio di ricette che ormai non conservano neppur l'attrattiva del segreto e possono, con maggiore o minore abilità, essere eseguite da qualunque farmacista dell'arte. Ben venga, finalmente, il simbolo, a patto però che mantenga le sue promesse, che sia essenza spirituale, cioè che ci apra spiragli più larghi e più luminosi da cui spingere lo sguardo negli abissi dello spirito umano, non giocherello, *trompe-l'œil*, manichino vestito di broccato e posto in fondo a una stanza mezza buia per far paura alla gente che vi entra inavvertitamente.

Io non so chi sia il *valoroso critico francese* citato dal

Pica, che, chiamando *un pur chef-d'œuvre* [2] questa *Belkiss* del De Castro, non ha dato una bella prova del suo critico valore; e ammiro l'arguta riserbatezza con cui il Pica lo avverte di aver dimenticato *una spirituale legge un po' crudele forse ma non del tutto ingiusta*, secondo la quale, prima di chiamare capolavoro un'opera d'arte, bisogna lasciar *che il tempo vi deponga la sua lucida patina*.

È giusto accordare al poeta la più ampia libertà nella concezione del suo lavoro. Ed io non oserei dir niente al poeta di Belkiss pel capriccio che ha avuto di far della regina di Saba una nevrotica d'oggi, stavo per dire una morfinomane, se (sia arte, sia caso) la figura biblica, nella sua interminatezza, non fosse assai più attraente, più suggestiva, più moderna della *Belkiss* portoghese. Attratta dalla fama della sapienza di Salomone, la regina biblica va a Gerusalemme *a far prova di enimmi* con lui, e non ha soltanto una morbosa curiosità di sensi, un *bisogno dei baci* di Salomone e di nient'altro, come questa Belkiss che confida le sue *notturme frenesie* al saggio Sofesamin [3], e che vuole quei baci unicamente perché le pare che debba essere *assai dolce vedersi inginocchiato ai piedi colui che ha il mondo intero inginocchiato intorno a sé*. Per imbastire una figurina isterica di questa natura, qualunque sartina poteva servire de pretesto e di modello; per dirci la volgarissima verità che *realizzare un desiderio significa ammazzarlo*, qualunque intrighetto era sufficiente, com'è stato sufficiente a tanti romanzieri e novellieri, piccoli e grandi, che han cucinato quel concetto in tutte le salse. Perché scomodare la regina di Saba e il savio Sofesamin e Hadad re di Edom e tanti altri personaggi dai nomi più o meno strani, e far ripetere al gran Re sapiente le strofe del *Cantico dei cantici* in una situazione da operetta? Perché mettere come cornice a un fattarellino di alcova i palazzi di Axum con gl'intercolumnii velati da grosse coltri di lino d'Egitto ricamate in seta; e la vasta piazza degli obelischi con le grandi scalee fiancheggiate di sfingi che conducono

al palazzo reale, e la tetra foresta incantata su la gran rupe a picco sul Mar Rosso; e l'alta terrazza che domina il mare, lastricata di marmo verde con in giro vasi pieni di gigli bianchi d'Antiochia e di gigli rossi di Licia; e far la rivista di tutte le pietre preziose catalogate nella Storia Naturale di Plinio il giovane; [4] e circondare di una tenebra di sette giorni il palazzo reale di Axum, se finalmente quel che più premeva, lo stato d'animo di Belkiss dopo aver colto i sospirati baci di Salomone, doveva ridursi a un brevissimo accenno?

– La decorazione è splendida! – Sia pure! Ma il simbolo non se ne giova affatto. Come non giova a render viva la figura di Sofesamin il descrivercelo con la barba d'argento che gli copre il petto, con la mitra in capo, da cui pendono, nascondendogli le orecchie e scendendogli fino alle ascelle, due strisce di stoffa dura e tesa, e sotto l'*auriculum* [5] di lana bianca un *calasiris* di lana azzurra, e alla cintola un sacchetto pieni di scapole di cinocefalo e di agnello coperte di iscrizioni. Secondo le intenzioni del poeta, Sofesamin rappresenta la saggezza, l'esperienza della vita. Ma Belkiss ha ragione di non dar retta ai suoi consigli, perché l'unica esperienza di cui si può trar profitto è la propria. Contro ogni intenzione del poeta, Sofesamin il savio, il quale ha in fondo agli occhi una luce che deve *servire per allontanare gli altri dai pericoli in cui stanno per cascare*, e che *gli fa veder chiare quelle cose che dovrebbero essere sempre scure* (luce che non deve far piacere a lui stesso, se quando ne ragiona gli sfugge l'esclamazione: *Oh! la povera anima mia!*): contro ogni intenzione del poeta, questa severa figura diventa ridicola. Quando la regina è ospite di Salomone (gli ammonimenti di Sofesamin non han potuto impedire che la capricciosa e isterica Belkiss mettesse in atto il viaggio a Gerusalemme) egli vorrebbe impedire che Salomone penetri nelle camere di Belkiss; e fa la guardia davanti l'uscio della regina, ma non così oculatamente che ella non

n'esca scalza, coi capelli sciolti, tutta vestita di bianco e che non vada in camera di Salomone, seguendo la traccia dei gigli sparsi sul pavimento, come il re le aveva indicato. Così, mentre il savio sta dietro l'uscio della vuota camera di Belkiss a filosofare: *Poveri sciocchi! Poveri sordi! Andate verso la felicità come una brigata di bambini che corrano incontro a un cane arrabbiato... Donde vengono le nostre sofferenze? Dalla sazietà dei desideri realizzati e dall'impossibilità di realizzare altri desideri... Strangoliamo dunque i desideri e vivremo quieti* – Belkiss assapora i tanto desiati baci di Salomone, e il savio s'accorge, quando non c'è più rimedio, che la sua vigilanza, se non il suo presagio, è fallita. Infatti ecco Belkiss che esce dalle stanze di Salomone, guardando a terra con occhi smarriti e mormorando:

– Oh! Oh! I gigli sono pieni di sangue!

Troppo rapida questa delusione, o poeta! Sarà così, forse, nel regno dei simboli, ma nella vita no davvero!

Il poeta – dice il Pica – nelle grandiose scene del suo lavoro *si è compiaciuto ad evocare, con squisita sapienza artistica tutte le pompe magnifiche delle feste popolari e delle cerimonie ieratiche, tutte le regali raffinatezze voluttuarie dell'antico Oriente e dell'antica Africa*; ma il mio caro amico non chiami, per carità, *straziante dramma psicologico* la infantile esteriorità a cui esse servono di contorno.

La vera potenza della fantasia poetica si manifesta nella creazione di persone vive che la storia poi registra nello stato civile dell'arte; l'amico Pica se meglio degli altri che c'è voluto certamente maggior potenza d'immaginazione per mettere al mondo don Abbondio, che non per approfondire attorno ai fantasmi di Belkiss e di Sofesamin tutti i colori orientali ed africani.

Ciò non ostante, molti saranno grati, come me, al geniale critico e all'operoso traduttore di questo poema drammatico in prosa. Il lavoro del giovane poeta

portoghese non è cosa volgare, e può servire di ammonimento non spregevole per gl'infatuati di certe forme letterarie, rammentando loro che artificio ed arte non saranno mai la stessa cosa.

B.1.6. NOTE. Luigi CAPUANA, «Un poema drammatico portoghese» in *Rassegna Settimanale Universale*, Anno I, n.° 14, 5 Aprile 1896, pp. 2-3. [1] Sebbene Capuana intenda rifarsi qui, probabilmente, all'autorità dello storico giudeo Giuseppe Flavio, i particolari relativi all'unione carnale tra i due sovrani e al nome (Davide) attribuito al frutto dei loro amori, così come il legame di quest'ultimo con la stirpe dei Re etiopici, sono elementi riconducibili, piuttosto, al repertorio leggendario conservato nel *Kebra Nagast*, per cui si rimanda allo studio introduttivo. [2] Si veda la nota 1 al testo B.1.5. [3] La deformazione del nome del personaggio (Zophesamin) va attribuita in parte a Capuana. Nella traduzione di Pica il mentore di Belkiss è infatti chiamato, con grafia più aderente all'originale, Zofesamin. [4] La *Naturalis Historia* è in realtà, come risaputo, opera di Plinio il Vecchio (23-79 d. C.); riguardo ai numerosi richiami intertestuali che legano *Belkiss* a tale opera latina si vedano lo studio introduttivo e le note che accompagnano questa edizione. [5] L'indumento citato da Castro si chiama, in realtà, *amiculum*, ed è un antico tipo di stola.

\*

### B.1.7. TESTO

Matilde Serao  
«Belkiss regina di Saba» (1896)

Si chiamava proprio così, la piccola e misteriosa regina africana che si mosse per lunghissimo cammino, sino alla città di Sionne, in Giudea, per interrogare il grande



Salomone? Tutto [è] vago, incerto, fluttuante intorno a questa seduttrice dell'antichità: e l'incertezza aumenta il suo fascino, che Gustavo Flaubert ha così potentemente e vezzosamente reso nella *Tentazione di Sant'Antonio*. Forse si chiamava Nikaule. Chi sa! Il poeta Eugenio de Castro, valoroso letterato portoghese, giovane molto e ricco di un'anima piena di poesia e di gusto, dice che si chiamava Belkiss: e ha fatto sulla bizzarra figura di questa innamorata di Salomone un dramma che è anche un poema, un dramma che è stato squisitamente tradotto dal portoghese in italiano da Vittorio Pica. Che leggiadrissimo libro [è] mai questo! La figura della regina di Saba vi acquista tale carattere di tenerezza passionale e di debolezza profonda[,] ella è così umana e così ieratica, è così bizzarramente arcaica e così confinante con la malata anima muliebre moderna, che il piccolo libro edito così elegantemente dai fratelli Treves, [di] Milano, vi resta schiuso tra le mani, mentre la vostr'anima sogna! Il de Castro ha dato all'arte e alla poesia una creatura degna di tutte le simpatie, avvolta nei veli della fatalità che colpisce tutti gli esseri gentili e predestinati, apparente e sparente, bella, strana, amorosa, profumata, audace e paurosa, vinta dall'amore, cioè vinta dal suo destino, Che leggiadra e suggestiva [è] questa Belkiss, dovuta all'ingegno ferace e aristocratico del de Castro, [giunta] sino a noi, per l'opera di un giovane di talento fine e forte, di un giovane che ha un gusto elettissimo, cioè di Vittorio Pica!

Impossibile di leggere in quella pagina la istoria di Belkiss, senza innamorarsi di questa cara e misteriosa donna – il mistero, è la sua veste –, senza provare un vivace senso di ammirazione per il suo poeta e una grande gratitudine per il traduttore. Il quale ha fatto, certamente, molto maggiore opera che di traduzione: egli ha intuito e reso con mente di artista la creazione del de Castro, dando alla raffinatezza poetica, alla eleganza, alla nobiltà dell'autore portoghese una interpretazione egualmente

raffinata, elegante e nobile. Tutto ciò vuol dire, anche, che Belkiss dovrebbe molto piacere alle donne intellettuali, a quelle che amano fantasticare con un libro fra le mani... e amano posare il piccolo e grazioso volume fra i fiori, i piccoli Saxe e gli oggetti inglesi del loro salotto.

B.1.7. NOTE. Matilde SERAO, «Belkiss regina di Saba» in *Il Mattino*, Napoli. Il testo è citato, con alcune necessarie correzioni indicate tra parentesi quadre, dalla versione riprodotta in: *Arte: revista internacional*, vol. I n. 7, Maio 1896, pp. 325-326.

\*

#### B.1.8. TESTO

Rubén Darío  
[estratti da]  
«Eugenio de Castro» (1896)

(*Conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires*)

Señor presidente, señoras, señores: Os saludo al comenzar esta conferencia sobre el poeta Eugenio de Castro y la literatura portuguesa. Es el asunto para mí gratísimo. Mi deseo es que al acabar de escuchar mis palabras, llevéis con vosotros el encanto de un nuevo y peregrino conocimiento: el del joven ilustre que hoy representa una de las más brillantes fases del renacimiento latino y que, con su hermano de Italia – el Ermete maravilloso – [1], se mantiene en la consagración de su ideal “en la sede del arte severo y del silencio”, allá en la noble y docta ciudad de Coimbra.

[...]

Y he aquí que llegamos a la obra principal de Eugenio de Castro, *Belkiss*, traducida ya a varios idiomas y celebrada como una verdadera obra maestra.

Léese en el *Libro de los Reyes*, en la parte del reinado de Salomón: “Et ingressa Jerusalem multo cum comitatu et divitiis, camelis portantibus aromata, et aurum infinitum nimis, et gemmas pretiosas, venit ad regem Salomonem, et locuta est ei universa quæ habebat in corde suo”. Y más adelante: “Rex autem Salomon, dedit reginæ Saba omnia quæ voluit et petivit ab eo; exceptis his, quæ ultro obtulerat ei [munere] regio. Quæ reversa est, et abiit in terram suam com servis suis”. Es esa reina de Saba, la Makheda de la Etiopía, de cuya descendencia se gloria el negus Menelik la Belkiss árabiga. Al solo nombrar a la reina de Saba sentiréis como un soplo perfumado de ungüentos bíblicos, miraréis en vuestra imaginación un espectáculo suntuoso de poderío oriental: tiendas regias, camellos enjaezados de oro, desnudas negras adolescentes con flabeles de plumas de pavos reales; piedras preciosas y telas de incomparable riqueza. ¡Y bien! Eugenio de Castro ha evocado mágicamente la misteriosa y bella persona. La reina de Saba de Axum y del Hymiar se anima, llena de una vida ardiente, en fabulosas decoraciones, imperiosa de amor, simbólica víctima de una fatalidad irreductible.

Es un poema dialogado en prosa martillada por un Flaubert nervioso y soñador, y en donde la reminiscencia de Maeterlinck queda inundada en un torbellino de luz milagrosa y en una armonía musical, cálida y vibrante. Lo pintoresco, las anotaciones, en su elegancia arqueológica, nos llevan a recordar ciertas páginas de *Herodías* o de *La tentación de San Antonio*. Belkiss, en sus suntuosos triunfos, habrá de padecer después el ineludible dolor. Para que David nazca, ella pasará sobre la experiencia y sabiduría de Josephamin, su mentor o ayo; y sentirá primero la tempestad de amor en su sexo y en su corazón; y hará el viaje a Jerusalem [2], entre prodigios y misterios, y sentirá por fin el beso del adorado rey, y temblará cuando contemple bajo sus pies las azucenas sangrientas.

Una sucesión de escenas fastuosas se desarrolla al eco de una wagneriana orquestación verbal. Puede asegurarse, sin temor a equivocación, que los primeros “músicos”, en el sentido pitagórico y en el sentido wagneriano, del arte de la palabra son hoy Gabriel d’Annunzio y Eugenio de Castro.

Quisiera daros una idea de ese poema – que ha rendido la indiferencia oficial en Portugal, donde a los veintisiete años ha sido su autor elegido miembro de la Real Academia de Lisboa, y que ha arrancado aplausos fraternales en todos los puntos del globo en que existen cultivadores del arte puro. Mas tendría que ser demasiado profuso, y prefiero aconsejaros, como quien recomienda una especie rara de flor o un delicioso licor exótico, que leáis *Belkiss*, en la versión de [Pica] [3], que es de todo punto admirable, o en el bello librito arcaico impreso en Coimbra por Francisco [França] Amado. Y tened presente que hay que acercarse a nuestro autor con deseo, sinceridad y nobleza estéticas. Os repetiré las palabras del crítico italiano: “Ciertamente la poesía de Eugenio de Castro es poesía aristocrática, es poesía decadente y, por lo tanto, no puede gustar sino a un público restringido y selecto que, en los refinamientos de las ideas y de las sensaciones, en la variedad sabia y musical de los ritmos, halla una singular voluptuosidad del espíritu. El común de los lectores, acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales, o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos, vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescadas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados del poeta de Coimbra, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima”.

Se trata, pues, de un “raro”. Y será asombro curioso el

de aquellos que lean a Eugenio de Castro con la preocupación de moda de los que creen que toda obra simbolista es un pozo de sombra. *Belkiss* está lleno de luz.

Señores: He concluido esta conferencia sobre el poeta Eugenio de Castro y la literatura portuguesa.

B.1.8. NOTE. Rubén DARÍO, «Eugenio de Castro» in ID., *Los Raros*, ilustraciones de Enrique Ochoa, volumen VI de las obras completas, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1920, pp. 223-242, estratto: p. 223 e pp. 240-242 [1<sup>a</sup> ed. 1896]. [1] Come esplicita successivamente lo stesso Darío, la figura di Castro è qui associata a quella di Gabriele D'Annunzio. [2] Darío adotta qui la grafia latineggiante «Jerusalem» in luogo di «Jerusalén», trasforma inoltre, poco prima, in «Josephamin» lo Zophesamin di Castro, nome che verrà invece conservato senza alterazioni nella traduzione spagnola di Luis Berisso, pubblicata nel 1897. [3] Il riferimento va qui, naturalmente, a Vittorio Pica, traduttore italiano di *Belkiss*, il cui nome è ricordato dal poeta nicaraguense nei passaggi precedenti del saggio dedicato a Castro e, all'interno di *Los Raros*, anche nel capitolo votato a Paul Verlaine. In particolare, riferendosi all'incontro con l'opera dell'autore di *Oaristos*, Darío afferma: «No he leído sus obras sino después que conocí al poeta por la crítica de Italia y Francia. Abonado por Remy de Gourmont y Vittorio Pica, encontré abiertas de par en par las puertas de mi espíritu» (pp. 232-233). L'intimità tra Pica e Darío è testimoniata da un passaggio dell'autobiografia di quest'ultimo, laddove il poeta racconta che, inviato come corrispondente a Parigi per il periodico *La Nación* in occasione dell'Esposizione Universale del 1900, fece anche un breve viaggio in Italia, durante il quale ebbe modo di incontrare Pica a Napoli: «De Roma partí para Nápoles, en donde pasé amistosos momentos en compañía de Vittorio Pica, el célebre crítico de arte [...]»; Si veda: RUBÉN DARÍO, *Autobiografía*, Buenos Aires, Alsina Ediciones, 1959, p. 51.

## B.2. FORTUNA E RIFRAZIONI DI *BELKISS*: DOCUMENTI DIVERSI

### B.2.1. UNA LETTERA DI MALLARMÉ A EUGÉNIO DE CASTRO (1895)

Paris, [89 rue de Rome]

Février [1895]

Mon cher Poëte,

Merci, tard et fervemment, de *Belkiss, Reine de Saba*, toujours plus deviné que lu : mais, de ce regard évocateur de colorations et de lignes, richesse et suavité, qui en saisit, juste et au point, la fusion, quoique à travers un voile de merveille, une imprécise musique d'ensemble se dégage, peut-être, très mystérieusement et pas étrangère à notre rêve. Nous vous suivons d'ici toujours avec grand intérêt et comme un des nôtres ; et moi, entre tous, je vous presse la main admirativement.

Stéphane Mallarmé

B.2.1. NOTE. Stéphane MALLARMÉ, *Correspondance*, vol. VII (Juillet 1894 – Décembre 1895), recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1982, p. 145. Complessivamente, nell'edizione in undici volumi della *Correspondance* del poeta francese, si contano 7 missive di Mallarmé a Castro: 05-05-1891 (IV, p. 228: segnala la ricezione di *Oaristos* e *Horas*); giugno 1894 (VI, pp. 279-280: ringrazia per la dedica della poesia *Asilo*, all'interno della raccolta *Silva*); 18-10-1894 (VII, p. 77: ringrazia per l'invio di *Interlúnio*); febbraio 1895 (VII, p. 145: riprodotta qui); settembre 1895 (VII, pp. 261-262: riporta le impressioni di lettura relative a *Sagoramor*); 18-

11-1895 (VII, pp. 294-295: contiene gli auguri per la nascente rivista *Arte*); luglio 1897 (IX, p. 240: testimonia la ricezione della plaquette *A Nereide de Harlém*, illustrata dall'italiano Leopoldo Battistini). La prima pubblicazione della lettere inviate a Eugénio de Castro a Mallarmé si deve a Denyse Chast: Denyse CHAST, «Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé» in *Revue de Littérature Comparée*, XXI, avril-juin 1947, pp. 243-253.

\*

### B.2.2. «BELKISS» E «SALOMÃO» NEL POEMA DRAMMATICO *SAGRAMOR* (1895)

#### BELKISS

*passando, resignadamente, no jardim real de Sabá*  
 Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar,  
 Foi cheia de mistério e fausto a minha boda;  
 O sábio Salomão, que eu fora visitar,  
 Desde a cabeça aos pés, beijou-me toda, toda!  
 Tenho em gaiolas de ouro as mais estranhas aves,  
 Tenho alqueires de anéis, perfumes, pedrarias,  
 Porém, neste jardim, entre arbustos suaves,  
 A cicuta do Tédio envenena-me os dias!

#### SALOMÃO

*aborrecidamente sentado no seu sumptuosíssimo trono  
 flanqueado por leões de ouro maciço:*  
 Tudo é meu, tudo é meu, desde Thapsa até Gaza!  
 Tenho no meu harém trezentas concubinas,  
 Fiz um templo, que, ao sol, mais do que o sol abrasa,  
 Muralhas levantei, aquedutos, piscinas...  
 Violei Belkiss, a de olhos fundos como atlânticos,  
 E Vaphres, mais delgada e esbelta que uma palma,  
 Componho, ao doce luar, parábolas e cânticos,  
 Mas a sombra do Tédio enegrece-me a alma!

B.2.2. NOTE. Estratto da: Eugénio de CASTRO *Sagramor* in ID., *Obras Poéticas*, Tomo II, Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 117-250, cit. pp. 241-242 (la grafia è stata attualizzata). In queste battute tratte dal settimo canto del poema drammatico in versi *Sagramor* (1895), il poeta riprende e glossa, con espliciti richiami intertestuali, la vicenda contenuta nella sua opera dedicata alla regina di Saba, apparsa l'anno precedente, dando la parola alla protagonista e alla sua controparte maschile.

\*

### B.2.3. UNA LETTERA DI MAURICE MAETERLINCK A EUGÉNIO DE CASTRO (1895)

Mon cher Poète :

Je vous remercie mille fois de l'honneur que vous me feriez en traduisant en Portugais mon petit Drame « les Sept Princesses » et il va sans dire que je vous autorise avec le plus grand plaisir.

Je vous prierais même, si quelques répétitions vous choquent un peu – car dans ce drame il y en a vraiment un peu trop – de les supprimer carrément – le poème s'en trouvera allégé et je suis sûr que vous discernerez mieux que moi celles que serait utile d'effectuer.

Merci encore, mon cher Poète et croyez-moi

Bien Vôtre

M. Maeterlinck

B.2.3. NOTE. Lettera del dicembre 1895, pubblicata in: Denyse CHAST, «Eugénio de Castro et les symbolistes français» in *Mélanges d'Études Portugaises offerts à M.*



*Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1949, pp. 155-161, cit. p. 159. La lettera rappresenta un documento interessante per quel che riguarda l'influsso di Maeterlinck sui poemi drammatici di Castro, testimoniando l'intenzione di quest'ultimo, poi apparentemente abbandonata, di tradurre un dramma (*Les Sept Princesses*) dell'autore belga. Nell'Epistolario di Eugénio de Castro si conservano altre missive indirizzate da Maeterlinck, tra cui una (inviata da Gand il 25-01-1895) in cui l'autore de *L'Oiseau bleu* ringrazia il poeta di Coimbra per l'invio di *Belkiss*: «Merci mille et mille fois pour l'envoi de *Belkiss*. Hélas je ne puis qu'en admirer la parure extérieure qui est tout a fait belle et d'un ordonnance et d'un goût irréprochable [...]»; Epistolario di Eugénio de Castro, Lettera del 25-01-1895.

\*

#### B.2.4. UNA LETTERA DI EUGÉNIO DE CASTRO A LUIS BERISSO (1897)

Instituto de Coimbra  
Coimbra, 22 de Febrero de 1897  
Rua do Cosme II

Señor Don Luis Berisso.

Mi caro amigo:

Acabo de recibir su carta del 15 de Enero, que mucho agradezco y me envanece.

Con la autorización solicitada, reciba Vd. la expresión de mi más vivo reconocimiento. Juzgo inútil decirle que tendré el mayor orgullo y placer en ver a mi BELKISS traducida por Vd. al castellano. Paréceme a mí que no debe hacer una edición demasiado reducida, como Vd.

piensa, visto que tengo numerosos lectores en Portugal, España y Brasil, donde la versión castellana será, con seguridad, muy apreciada.

Nuestro mejor libro es siempre aquel que nunca hemos escrito, y los libros publicados son como las amantes olvidadas. A pesar de esto, yo gusto de mi BELKISS, lo que no quiere decir que la considere mi mejor trabajo. Por el contrario, hallo que es inferior a sus hermanas más bellas TIRESIAS, SAGRAMOR y SALOMÉ E OUTROS POEMAS. En estas circunstancias, visto que Vd. quiere tener la amabilidad de espaciar mi nombre por los pueblos que hablan la encantadora lengua castellana, le estimaría publicase, después de BELKISS, una traducción de los trozos principales de los volúmenes arriba mencionados. Por este correo envío á Vd. TIRESIAS, SAGRAMOR y SALOMÉ E OUTROS POEMAS. De este último las composiciones que prefiero son las siguientes: SALOMÉ, LA MONJA Y EL RUISEÑOR, HERMAFRODITA y EL ÁNGEL Y LA NINFA.

En la hipótesis de que Vd. se resuelva a traducir algunos de mis versos, debo decirle que prefiero una traducción en prosa. En prosa están traducidos al francés los SONETOS de Shakespeare, LA CASA DE LA VIDA de Dante Gabriel Rossetti, las BALADAS de Swimburne y los POEMAS de Edgar Poë.

Me dice Vd. que quiere escribir un prefacio para su traducción de BELKISS. Mucho se lo estimaré.

Renovándole mis agradecimientos, le estrecho cordialmente la mano como amigo y admirador muy grato.

Eugenio de Castro

B.2.4. NOTE. Eugenio de CASTRO, «Autorización» in ID., *Belkiss, Reina de Saba de Axum e de Hymiar*, traducción del portugués por Luis Berisso, precedida de

una noticia crítica por el mismo y de un Discurso preliminar por Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Jorge A. Kern Editor, 1897, pp. I-II. La traduzione spagnola di Luis Berisso apparve preceduta da un suo saggio critico e da un'interessante introduzione dello scrittore argentino Leopoldo Lugones (1874-1938). È probabile che Rubén Darío abbia patrocinato l'edizione argentina dell'opera e a questo parrebbe alludere un passaggio del «Discurso Preliminar» che Lugones antepone alla testo tradotto («Juntos conocimos con Rubén Darío este poema en una noche del año pasado»). L'opera reca la dedica, voluta dal traduttore, a Paul Groussac. La traduzione di Berisso conoscerà una seconda edizione nel 1899 (Buenos Aires, Félix Lajouane editor), corredata da un'estesa appendice dedicata alla ricezione del poema di Castro da parte della stampa latinoamericana («Belkiss en América»). L'esemplare della prima edizione da cui si riproduce la «Autorización» sopra riportata, conservato presso la Biblioteca Nacional di Lisbona, riporta una dedica manoscritta del traduttore: «Á Eugenio de Castro / Artista y Poeta ilustre, autor de "Belkiss", dedica esta versión. Su admirador / Luis Berisso / B[uenos] Aires N[oviembre] 1897». Il critico e traduttore spagnolo Andrés González-Blanco (1886-1924), in un suo approfondito e ben documentato intervento tenuto a Madrid in occasione di una visita di Castro nel 1922, sostiene che Berisso non abbia lavorato sull'originale portoghese, ma piuttosto sulla traduzione italiana di Vittorio Pica. Riferendosi alla traduzione di Berisso, González-Blanco argomenta, infatti: «Cette dernière traduction a été probablement faite sur la version italienne, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par certaines tournures de phrases»; OP2, p. 92 (saggio comparso sulla rivista *Hispania*, anno V, n. 3, luglio-settembre 1922). Pare tuttavia più probabile che Berisso abbia consultato la traduzione di Pica parallelamente al testo originale, come ho provato a dimostrare in un contributo pubblicato sulla *Rivista di Studi Portoghesi* e

*Brasiliiani*; vedi: Matteo REI, «*Plus plaisante encore que l'original portugais? Belkiss* di Eugénio de Castro nella traduzione di Vittorio Pica» in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliiani*, n. XIV (2012), Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 31-38, in particolare: pp. 36-38.

\*



## Postilla

*Une bonne poignée de main de votre ami dévoué:*  
l'epistolario Vittorio Pica – Eugénio de Castro

In una breve lettera che data del febbraio 1895, Stéphane Mallarmé esprime al destinatario della propria missiva, il portoghese Eugénio de Castro (1869-1944), i propri «tardivi e fervidi» ringraziamenti per l'invio di un'opera che sostiene di avere più indovinato che letto, ma di cui afferma di aver apprezzato comunque la «musica indefinita che emana dell'insieme». L'opera cui si riferisce è *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, il poema drammatico pubblicato da Castro l'anno precedente (1894) e destinato a segnare uno degli apici tanto della sua parabola decadentista-simbolista, quanto della sua notorietà internazionale. «Per quelli che vi conoscono, voi siete rimasto l'autore di *Belkiss*», testimonia infatti, in una lettera che risale quasi al termine del decennio successivo (1908), il critico e lusofilo Philéas Lebesgue, che del dramma aveva portato a termine una tempestiva traduzione francese, poi rimasta inedita e che nelle intenzioni di Castro avrebbe dovuto essere portata in scena al Théâtre de l'Oeuvre caro a Maeterlinck o, in alternativa, al Théâtre de la Renaissance, affidando, nel secondo caso, la parte della regina a nient'altri che Sarah Bernhardt. Più fortuna di Lebesgue, del resto, avranno il traduttore italiano (Vittorio Pica), argentino (Luis Berisso)

e ceco (Arnošt Procházka), che vedranno pubblicato il frutto delle loro fatiche negli anni immediatamente successivi all'apparizione dell'originale, ovvero rispettivamente, nel 1896, 1897 e 1900.<sup>1</sup>

Nei paragrafi che seguono sarà soprattutto la prima delle tre traduzioni, apparsa a Milano per i tipi degli editori Fratelli Treves, a imporsi all'attenzione con speciale rilievo, dando testimonianza di un caso interessante, e per quegli anni piuttosto raro, di contatto e di proficuo scambio tra letteratura portoghese e italiana, il cui esame potrà servire da stimolo a una riflessione sui rapporti tra creazione letteraria, critica e traduzione. Tanto più che a volgere in italiano il testo di Castro fu una personalità eclettica e brillante come quella del partenopeo Vittorio Pica (1862-1930), la cui figura di animatore culturale e raffinato introduttore di nuove tendenze artistiche e letterarie è stata oggetto, da almeno tre decenni a questa parte, di un'attenzione sempre crescente, coronata da un pieno riconoscimento della sua rilevanza nella scena culturale italiana di fine Ottocento.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La lettera di Lebesgue è citata in Maria Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985, p. 63; il progetto di far rappresentare in Francia il dramma è testimoniato dagli scambi epistolari del poeta portoghese con Louis-Pilate de Brinn' Gaubast e Robert de Montesquiou (vedi: *Ivi*, p. 60); a questo riguardo si veda anche: Denyse CHAST, «Eugénio de Castro et les symbolistes français» in *Mélanges d'Études Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1949, pp. 155-161, in particolare p. 159. Riguardo alla missiva di Mallarmé e alle traduzioni spagnola e ceca, si veda la Bibliografia finale e, nell'Appendice B, i testi B.2.1. e B.2.4.

<sup>2</sup> Il riferimento va dunque a: Eugenio de CASTRO, *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar*, traduzione dal portoghese di

A giustificare l'attenzione nei confronti di questa avventura per certi versi eccentrica all'interno della produzione critica e divulgativa dell'uomo di lettere partenopeo, si può invocare, infatti, non soltanto la meticolosità e la competenza del suo lavoro di trasposizione e contestualizzazione del poema portoghese, ma anche l'efficacia con cui egli seppe imporre il testo di Castro all'attenzione del pubblico nostrano, facendo registrare, nella storia delle relazioni letterarie tra Italia e Portogallo, il caso – eccezionale, se non unico, per quegli anni – di un dibattito che, orbitando intorno all'opera di un autore lusitano, toccò le pagine di riviste e giornali di ampia diffusione, con l'intervento di commentatori d'indubbio rilievo.

D'altra parte, nel fiorente ramo degli studi pichiani, a rimanere ingiustamente in ombra pare essere stata, finora, soprattutto la sua attività di traduttore e in particolare la cura non superficiale riservata all'opera di Castro: episodio isolato all'interno di un'attività critica che, in ambito letterario, ebbe sempre come campo d'azione privilegiato e quasi esclusivo la letteratura francese sua contemporanea. Per tutti questi motivi, vale la pena mettere in evidenza il ruolo non trascurabile svolto dalla traduzione di Pica nel composito panorama culturale dell'Italia di fine secolo così come nel consolidamento della fortuna internazionale del poema drammatico portoghese.

Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico, Milano, Fratelli Treves Editori, 1896. Alla traduzione di Pica, chi scrive ha già dedicato uno studio apparso sulla *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*; vedi: Matteo REI, «*Plus plaisante encore que l'original portugais? Belkiss* di Eugénio de Castro nella traduzione di Vittorio Pica» in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, n. XIV (2012), Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 31-38.



Va specificato, ora, che all'impresa traduttiva di Pica, e più in generale al suo rapporto con il poeta di *Oaristos*, si guarderà qui, in realtà, attraverso un punto d'osservazione peculiare e sicuramente privilegiato, che è quello offerto dalle 25 missive (lettere, cartoline e biglietti postali) indirizzate al poeta dal traduttore italiano, che integrano la raccolta di materiale epistolare custodita presso la *Biblioteca Geral* dell'Università di Coimbra. Un *corpus* di testi, fino al momento inediti, che, dato il loro cospicuo interesse storico-culturale, l'autore di questi paragrafi ha deciso di pubblicare integralmente in appendice alla presente edizione di *Belkiss*.<sup>3</sup>

L'epistolario Pica-Castro, in cui la lingua impiegata è senza eccezioni il francese, copre un arco temporale di circa dodici anni, quelli che intercorrono tra il documento più antico (9 aprile 1895) e il più recente (7 aprile 1907). Il grosso delle missive (20 su 25) si concentra, tuttavia, in un periodo assai più ristretto, quello dei due anni scarsi compresi tra l'aprile del 1895 e il febbraio del 1897, a testimonianza di un rapporto che, dopo una prima fase di entusiasmo ed effervescenza (legata essenzialmente alla traduzione e alla pubblicazione in Italia del poema drammatico di Castro e all'interessamento di Pica per la rivista *Arte*, diretta dall'amico), subirà una netta battuta d'arresto a circa un anno dall'apparizione dell'edizione italiana di *Belkiss* per i tipi della casa Fratelli Treves.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Si rimanda, a tal proposito, all'Appendice A, sezione A.1.

<sup>4</sup> Le lettere, i biglietti postali e le cartoline inviate da Vittorio Pica fanno parte dell'Epistolario di Eugénio de Castro custodito presso la sezione *Reservados* della *Biblioteca Geral* di Coimbra: Cartella (*Caixa*) n.º 15. L'Epistolario di Castro accoglie un complesso estremamente ricco di documenti, ancora, in larga misura, in attesa di pubblicazione, con missive di figure di primo piano della letteratura europea tra fine '800 e inizio '900, quali, tra

A questo proposito conviene soffermarsi subito sulla natura lacunosa del suddetto carteggio: lacunosità che dipende in primo luogo dal fatto che esso sia costituito unicamente dalle lettere trasmesse da Pica a Castro, ma che parrebbe toccare anche alcuni segmenti di questa stessa sequenza epistolare.<sup>5</sup> In particolare è lecito

gli altri: Paul Adam, Maurice Barrès, Remy de Gourmont, Antonio Fogazzaro, Tristan Klingsor, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Stuart Merrill, Carlos de Mesquita, Robert de Montesquiou, Jean Moréas, Teixeira de Pascoaes, António Patrício, Ramalho Ortigão, Joséphin Péladan, Henri de Régnier, Maurice Rollinat, Francis Vielé-Griffin, ecc. Le missive inviate a Castro da autori di lingua spagnola sono state raccolte e pubblicate in: Eloísa ÁLVAREZ/ Antonio SÁEZ DELGADO (edición de), *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006. Sulle edizioni già esistenti degli scritti epistolari di Pica si veda la rassegna bibliografica contenuta in: Vittorio PICA, *“Arte aristocratica” e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, a cura di Nicola D’Antuono, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 349-350. Ulteriori integrazioni si trovano in: Nunzio RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009, p. 152 (nota 28). A cura di Ruggiero si veda anche: Vittorio PICA, *“Votre fidèle ami de Naples”*. *Lettere a Edmond de Goncourt*, a cura di Nunzio Ruggiero, Napoli, Guida, 2004. Per i rapporti di Pica con il mondo iberico, è interessante consultare: Davide LACAGNINA, «‘Votre Œuvre si originale et puissante’. Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla», in *Materia*, 5, 2005, pp. 83-89.

<sup>5</sup> Stando a quanto riporta Davide Lacagnina nel suo studio dedicato alla corrispondenza Pica-Sorolla (p. 74, vedi: *supra*), l’archivio privato di Pica è probabilmente andato perduto, sebbene sia possibile ipotizzare che i documenti epistolari ricevuti dal critico in qualità di sottosegretario della Biennale di Venezia a partire dal 1912 si conservino ancora presso l’ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale. Visto che il periodo che qui interessa è quello anteriore al 1912, parrebbe pertanto preclusa, al

supporre che altri contatti avessero preceduto la prima missiva conservata, dal momento che in essa Pica non sente l'esigenza di presentarsi al proprio corrispondente e anzi gli si rivolge già con tono amichevole e familiare, per annunciargli di aver concluso la traduzione di *Belkiss*: «Je viens, mon cher De Castro, de compléter la traduction de votre *Belkiss*» (Lettera del 09-04-1895; testo A.1.1. dell'appendice).

Da ciò consegue che, al fine di risalire alle origini dell'interesse del letterato italiano per l'opera del suo corrispettivo portoghese, non è a questo *corpus* di lettere che conviene rivolgersi. Prima, dunque, di soffermarsi sulle preziose informazioni che tale insieme di documenti è in grado di fornire, è opportuno allargare per un momento il campo di indagine e provare a rintracciare altrove riscontri utili alla nostra ricerca. Solo così, infatti, è possibile prendere atto che l'inizio dei rapporti di Pica con la produzione del poeta di Coimbra va retrodatato di almeno tre anni rispetto al biglietto postale del 9 aprile 1895, dal momento che l'autore lusitano si trova già menzionato nella conferenza letta dal suo futuro traduttore il 3 aprile 1892 al Circolo Filologico di Napoli e data alle stampe quello stesso anno dall'editore Luigi Pierro, con il titolo: *Arte aristocratica*. Qui Castro e il connazionale António de Oliveira-Soares, vengono ricordati in qualità di esponenti dell'emergente tendenza simbolista: «che hanno pubblicato di recente interessanti saggi di poesia preziosa, raffinata e tutta profumata di misticismo cattolico».<sup>6</sup>

momento, la possibilità di reperire le lettere scritte a Pica da Eugénio de Castro.

<sup>6</sup> Il testo della conferenza si trova oggi ripubblicato in: Vittorio PICA, "*Arte aristocratica*", pp. 243-270, cit. p. 265.

Ora, va messa anzitutto in risalto l'impressionante prontezza con cui il conferenziere del Circolo Filologico dà notizia di due poeti le cui prime prove d'arte «aristocratica» (vale a dire decadente-simbolista) risalivano soltanto al biennio precedente: rispettivamente con le raccolte *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891) il primo; *Azul* (1890) e *Exame de consciência* (1891) il secondo. Ma l'ambito cronologico in cui si colloca il riferimento alla coppia di autori portoghesi sembrerebbe poter offrire anche qualche indizio riguardo al probabile contesto in cui era avvenuto il primo contatto con le loro opere. Non va dimenticato, a tal proposito, che nei mesi di maggio, giugno e luglio del 1891 il critico partenopeo soggiorna a Parigi, come si può evincere dalla lettere indirizzategli dall'amico Felice Cameroni e dalla sua stessa testimonianza circa l'atto unico *Les uns et les autres* di Verlaine, alla cui rappresentazione al teatro del *Vaudeville* egli dice di aver assistito il 21 maggio 1891.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Cfr. Felice CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica (1883-1903)*, a cura di Ernesto Citro, Pisa, ETS Editrice, 1990, pp. 112-119 (Lettere XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, LII); vedi anche: Vittorio PICA, *Letteratura d'eccezione*, a cura di Ernesto Citro, presentazione di Luciano Erba, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 52. Citro sostiene (*Ivi*, p. 83, nota 112) che quello del '91 sia il primo soggiorno parigino di Pica, supposizione che parrebbe confermata dalle dettagliate informazioni che l'amico Cameroni gli fornisce prima di partire. Di diversa opinione è tuttavia Fabio Finotti, che ipotizza (pur senza fornire, a nostro parere, elementi incontestabili) un primo viaggio di Pica a Parigi già nel 1885; cfr. Fabio FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, p. 75. L'opinione di Finotti si potrebbe fondare sulla notizia secondo cui Pica avrebbe preso parte agli incontri del martedì presso la casa di Mallarmé in Rue de Rome fin dal 1886: informazione che compare, sprovvista tuttavia di precisi riscontri,

Un dato biografico non indifferente per la nostra ricerca, se si tiene conto che proprio in quegli stessi mesi del 1891 Castro e Oliveira-Soares intensificavano gli sforzi volti a far conoscere la loro poesia in terra francese, così come la corrispondenza e l'invio di loro opere agli esponenti di maggiore spicco della scuola simbolista, alcuni dei quali, e primo fra tutti Mallarmé, intrattenevano rapporti amichevoli e scambi epistolari con lo stesso Pica.<sup>8</sup>

in una nota del terzo volume (p. 73) della *Corrispondenza* del poeta francese (cfr. *infra*).

<sup>8</sup> Cfr. José Carlos SEABRA PEREIRA, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, pp. 182-183. Particolarmente degne di nota, a questo proposito, sono le lettere spedite a breve distanza all'autore de *L'après-midi d'un faune* da Eugénio de Castro (30-04-1891) e da António de Oliveira-Soares (08-05-1891), accompagnate rispettivamente dall'invio dei volumi *Oaristos* e *Horas*, nel primo caso, e (probabilmente) *Exame de consciência*, nel secondo. Estratti da queste opere appariranno, quello stesso anno, nei numeri di maggio, giugno e settembre della rivista *La Jeune Belgique*. Nell'ampia edizione della corrispondenza di Mallarmé raccolta in undici volumi da Henri Mondor e Lloyd James Austin sono ben testimoniati i contatti epistolari del poeta francese tanto con Eugénio de Castro, quanto con Vittorio Pica. Si veda: Stéphane MALLARMÉ, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1959/1985 (11 vol.).

In particolare, del carteggio con il portoghese si conservano 7 missive di Mallarmé a Castro: 05-05-1891 (IV, p. 228: segnala la ricezione di *Oaristos* e *Horas*); giugno 1894 (VI, pp. 279-280); 18-10-1894 (VII, p. 77); febbraio 1895 (VII, p. 145: ringrazia per l'invio di *Belkiss*); settembre 1895 (VII, pp. 261-262); 18-11-1895 (VII, pp. 294-295); luglio 1897 (IX, p. 240: testimonia la ricezione della plaquette *A Nereide de Harlém*, illustrata dall'italiano Leopoldo Battistini). A queste corrispondono 6 missive di Castro a Mallarmé: 30-04-1891 (IV, pp. 228n-229n); 09-05-1894 (VI, p. 279n: segnala l'invio di *Silva* e la dedica della poesia *Asilo*); 12-06-

In quello stesso anno, del resto, Albert Savine pubblicava su *La Revue Indépendante* un articolo circa «La Poésie décadente en Portugal» che parrebbe non essere sfuggito all'attenzione di Pica.<sup>9</sup>

1894 (VI, p. 279n: segnala l'invio di *Interlúnio*); 07-09-1895 (VII, p. 261n: testimonia l'invio di *Sagramor* e invita il francese a pubblicare una sua poesia sul primo numero della rivista *Arte*); 30-10-1895 (VII, p. 294n); 17-01-1896 (VIII, pp. 42n-43n). L'unica lettera conservata di Oliveira-Soares a Mallarmé è quella del 08-05-1891 (IV, p. 238n). L'intero corpus delle lettere di Mallarmé a Castro è stato pubblicato per la prima volta da Denyse Chast: Denyse CHAST, «Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé» in *Revue de Littérature Comparée*, XXI, avril-juin 1947, pp. 243-253. Quattro di queste missive furono successivamente riprodotte da Maria Teresa Rita Lopes che, all'interno del suo studio sui rapporti tra Pessoa e il dramma simbolista, le include erroneamente in una sezione di «Textes inédits»; Cfr. Maria Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985, pp. 492-493. Nell'ottimo saggio di D. Chast viene segnalata (p. 245) anche la pubblicazione di due poesie di Castro, in lingua francese, in *Écrits pour l'Art* (1891), così come una lettera di Maurice Barrès del 3 maggio 1892, che testimonia la ricezione di *Horas*.

La corrispondenza di Mallarmé con il critico partenopeo è documentata da due missive del poeta francese: una del novembre 1886 (III, p. 73) e una del dicembre 1886/gennaio 1887 (III, p. 83: di questa lettera e della precedente si conservano solo i frammenti pubblicati da Pica sulla *Gazzetta Letteraria* del 27-11-1886 e del 15-01-1887). Le risposte di Pica provano l'invio di ulteriori missive, oggi perdute, con le date del 02-12-1885 (III, pp. 430-431) e 13-03-1891 (IV, p. 206). Tra le lettere ricevute da Mallarmé se ne conservano 7 dell'italiano: 11-12-1885 (III, pp. 430-431); 15-02-1891 (IV, pp. 197n-198n); 19-03-1891 (IV, pp. 206n-207n); 18-08-1893 (VI, p. 147n); 23-02-1896 (VIII, p. 64n); 28-06-1896 (VIII, p. 342); 02-02-1898 (X, pp. 100n-101n). Un altro autore francese che mantenne rapporti tanto con Pica quanto con Castro fu Remy de Gourmont (1858-1915).

<sup>9</sup> Vedi: Albert SAVINE, «La Poésie décadente en Portugal» in *La*

A questo punto occorre notare che, sebbene il nome di Oliveira-Soares torni a comparire, sia pure di sfuggita, nel saggio premesso alla traduzione pichiana di *Belkiss*, fin dal primo momento è all'opera dell'autore di *Oaristos* che parrebbe risolutamente rivolgersi l'attenzione del critico italiano, il quale, nel dicembre del 1894, pubblica su tre diversi numeri della *Gazzetta letteraria* di Torino i segmenti di un lungo articolo interamente dedicato alla poesia del portoghese.<sup>10</sup> E soffermandosi sulla meticolosa e spregiudicata analisi critica contenuta in questo scritto, è facile convincersi che nulla avrebbe potuto preparare meglio Pica all'ormai imminente impresa di traduttore. Impresa a cui, dopo aver ricevuto (verosimilmente

*Revue Indépendante*, Paris, 1891, n.° 60, pp. 46-68. L'articolo verte su *Oaristos* e *Horas* di Castro e *Exame de consciência* di Oliveira-Soares. Si noti, ad esempio, che l'accostamento, qui proposto (p. 53), tra il terzo componimento di *Oaristos* e gli effetti di luce policroma presenti nelle tele di Albert Besnard (1849-1934) verrà puntualmente ripreso (p. VIII) da Pica nello studio introduttivo di *Belkiss*. Ulteriori informazioni riguardo ai contatti stabiliti da Castro e Oliveira-Soares con il mondo letterario francese nel corso del 1891 (con particolare riguardo a Vielé-Griffin e a René Ghil) sono contenute in un interessante studio di Henri de Paysac; vedi: Henri DE PAYSAC, *Eugène de Castro et Francis Vielé-Griffin: une amitié symboliste*, Separata do Bol. Bibl. Univ. Coimbra, vol. 38, 1983, pp. 319-336.

<sup>10</sup> Vedi, di Vittorio PICA: «Un poeta portoghese (Eugenio de Castro) I» in *Gazzetta Letteraria*, anno XVIII, n.° 48, 01-12-1894, pp. 3-4; «Ad un poeta portoghese (Eugenio de Castro) II» in *Gazzetta Letteraria*, anno XVIII, n.° 49, 08-12-1894, p. 3; «Un poeta portoghese (Eugenio de Castro) III» in *Gazzetta Letteraria*, anno XVIII, n.° 50, 15-12-1894, pp. 3-4. L'intero contributo, sostanzialmente inalterato, andrà a costituire la prima parte del saggio introduttivo che accompagna la traduzione di *Belkiss* (in particolare pp. I-XXVI e pp. XXXII-XXXIII); vedi: Vittorio PICA, «Eugenio de Castro» in: Eugenio de CASTRO, *Belkiss*, pp. I – XLIV.

dall'autore e intorno a quello stesso mese di dicembre) un esemplare di *Belkiss*, egli comincia a dedicarsi con tempestività già nei primi mesi dell'anno successivo, come testimonia un passaggio della lettera inviata a Eugénio de Castro dal suo sodale e sostenitore Louis-Pilate de Brinn' Gaubast in data 17 marzo 1895.<sup>11</sup>

E siamo così giunti nell'immediata prossimità cronologica della prima missiva conservata nell'Epistolario custodito a Coimbra, in cui, come si è accennato, al principio del mese di aprile lo scrittore napoletano dà per conclusa la sua traduzione. Nella successiva lettera del 10 maggio egli dichiara di aver inoltrato alla casa editrice Fratelli Treves il manoscritto della sua versione di *Belkiss*, per poi, tuttavia, affidare a un dettagliato *Post Scriptum* la richiesta di alcuni chiarimenti inerenti alla trasposizione di qualche passaggio del testo portoghese. Ciò indica che il traduttore italiano prevedeva di poter ulteriormente rivedere e perfezionare il proprio lavoro e che quindi il manoscritto inviato alla casa editrice non corrispondeva ancora al testo definitivo (e, di fatto, a un successivo intervento sulle prove tipografiche si riferisce la lettera del 28-07-1895). Del resto, la conferma che Pica avesse continuato a lavorare sulla traduzione anche dopo l'invio del biglietto postale del 9 aprile 1895 la si può trovare in una lettera indirizzata, il successivo 22 aprile, alla scrittrice Anna Radius (nota con lo pseudonimo letterario di Neera).

<sup>11</sup> «J'ai reçu de M. Pica une lettre charmante et son dernier livre. [...] Il me dit qu'il traduit *Belkiss*: à la bonne heure!»; Epistolario di Eugénio de Castro, Lettera del 17-03-1895. Si ricordi che, secondo l'indicazione contenuta nel *colophon*, la stampa della prima edizione di *Belkiss* fu conclusa il 21-12-1894.



Se non ho risposto prima alla vostra affettuosa cartolina è perché ero tutto preso dalla traduzione appassionante di uno squisito poema drammatico in prosa del giovane poeta portoghese Eugenio de Castro.

Oggi soltanto l'ho completata e spero che il Treves vorrà presto pubblicarla in volume.<sup>12</sup>

Se l'epistolario conservato a Coimbra non fornisce, quindi, elementi determinanti per ricostruire le origini del rapporto che unì Vittorio Pica all'opera e alla persona di Eugénio de Castro, sono altri aspetti, non meno degni di nota, di questo stesso rapporto, che esso permette di comprendere e chiarire meglio. Le lettere del critico partenopeo consentono ad esempio, tanto per cominciare, di contestualizzare con maggiore precisione l'interesse che egli nutrì (cosa piuttosto rara in quegli anni) per la cultura e la letteratura portoghese. Infatti, percorrendo la bibliografia di Pica si può ritenere l'impressione che la traduzione di *Belkiss* e i saggi votati alla poesia di Castro rappresentino un caso eccentrico e isolato all'interno del suo percorso di lettore e studioso, e che il suo interessamento per le lettere portoghesi coincida unicamente con quello consacrato all'autore di *Oaristos*. Una supposizione, questa, che, pur non risultando probabilmente molto lontana dalla realtà, è possibile rendere meno categorica e calibrare con più precisione passando in rassegna i documenti dell'epistolario, in cui Pica manifesta ad esempio l'intenzione di dedicare un lungo articolo all'opera di João de Deus, all'indomani della sua morte, oppure rende conto delle ricerche effettuate al fine di scrivere un piccolo studio sul viaggio in Italia del poeta cinquecentesco Sá de Miranda, per poi dimostrare, in un'ulteriore missiva, di non ignorare

<sup>12</sup> Fabio FINOTTI, *Sistema letterario*, p. 146.

nemmeno il versante artistico della cultura lusitana a lui contemporanea, citando il nome dell'illustratore Augusto Pina (1872-1938) e chiedendo maggiori informazioni all'amico al fine di includere alcune opere portoghesi nella serie di articoli dedicata, sulle pagine della rivista *Emporium*, ai cartelloni illustrati.<sup>13</sup>

Senza dubbio, restano da chiarire le modalità attraverso cui il traduttore di *Belkiss* apprese il portoghese e il contesto in cui si sviluppò il suo interesse verso la cultura lusitana. A tal proposito, Nicola D'Antuono, dopo aver affermato che «la penetrazione del portoghese a Napoli aveva radici profonde», cita, in qualità di possibili precursori o compagni di strada dell'autore di *Letteratura d'eccezione* in ambito partenopeo, nomi come quello di Laura Beatrice Oliva, e, tra i suoi contemporanei, quelli di Michele Ricciardi e di Giuseppe Zuppone Strani. A costoro occorre, del resto, affiancare Antonio Padula, che fu traduttore e corrispondente di Eugénio de Castro negli anni immediatamente successivi all'apparizione della traduzione di Pica e che entrò in contatto con il poeta portoghese proprio grazie all'intermediazione di quest'ultimo.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Il riferimento va in particolare alle lettere datate: 01-02-1896, 16-09-1895 e 16-11-1896, per cui si rimanda in appendice ai testi: A.1.8, A.1.4. e A.1.15. Nel già ricordato saggio che precede la traduzione italiana di *Belkiss*, Pica allude di passaggio, oltre che a uomini di lettere e artisti contemporanei come Oliveira-Soares, Teófilo Braga, João de Deus e il pittore Columbano Bordalo Pinheiro, anche a Camões e ai poeti cinquecenteschi Diogo Bernardes e António Ferreira; *Cfr.* Vittorio PICA, «Eugenio de Castro», pp. II, XIX e XXXIV.

<sup>14</sup> Vedi: Nicola D'ANTUONO, «La Chimera e la Sfinge nel des Esseintes italiano» in: Vittorio PICA, «*Arte aristocratica*», pp. 13-86, cit. p. 16 (nota 10). La poetessa partenopea Laura Beatrice Oliva (1821-1869) fu autrice della tragedia *Ines* (1845), dedicata

Dalla lettura delle missive pichiane si possono desumere, d'altra parte, anche diverse informazioni riguardo alla preparazione dell'edizione italiana del poema dedicato alla regina di Saba, che, contrariamente a quanto annunciato dal troppo ottimista traduttore in alcune lettere, vedrà la luce solo nel febbraio del 1896. Veniamo così a sapere, ad esempio, che Castro aveva

alla figura di *Inês de Castro*. Michele Ricciardi, napoletano, fondatore e direttore del giornale *Il Pungolo*, fu amico di Pica, con cui faceva parte della *Società dei Nove Musi* (*Ivi*, p. 80), un gruppo di amici, scrittori e intellettuali di stanza nel capoluogo campano, che si riuniva alla trattoria del Pallino al Vomero ogni volta che uno dei membri pubblicava un nuovo volume; non abbiamo potuto riscontrare, tuttavia, l'esistenza di sue traduzioni dal portoghese. Giuseppe Zuppone Strani, oltre che poeta e scrittore, fu anche traduttore dal tedesco e dall'inglese. Dal portoghese pubblicò traduzioni di Antero de Quental (collaborando all'edizione italiana dei *Sonetti completi*, preparata da Tommaso Cannizzaro nel 1898) e Joaquim de Araújo (*Luigi di Camoens: Poemetto*; 1895). Antonio Padula, che fondò a Napoli la Società Luigi Camoens e svolse una fervente attività di divulgatore della cultura portoghese in Italia, pubblicò nel 1896 uno studio intitolato *Camoens e i nuovi poeti portoghesi* e successivamente diverse traduzioni di opere di Eugénio de Castro (*Salomè*; 1899 / *Il re Galaor*; 1900 / *Oaristi*; 1930 / *L'anello di Policrate*; 1934); a questo proposito: Cfr. Sabina GOLA, «Notes sur Eugénio de Castro et l'Italie» in *Centenário da publicação de Oaristos de Eugénio de Castro*, Actas do Colóquio 7-9 novembro 1990: Universidades de Liège e de Mons, Edição de Jean Marie d'Heur & René Poupart, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 87-99 (in particolare p. 89, nota 10). La lettera che apre il corposo gruppo delle missive di Padula conservate presso la *Biblioteca Geral* rivela il ruolo di intermediario svolto da Pica: «Illustre Signore, Il chiarissimo letterato Sig. Vittorio Pica, l'elegante traduttore dello stupendo poema *Belkiss*, di cui la S. V. ha arricchito la portoghese letteratura contemporanea, mi ha comunicato l'indirizzo di Lei, invitandomi ad inviarle copia del mio studio sui *Nuovi Poeti Portoghesi* [...]»; Epistolario di Eugénio de Castro, Lettera del 21-04-1896.

inizialmente suggerito all'amico italiano di firmare la sua traduzione con un pseudonimo, dal momento che il suo cognome poteva essere associato alla parola portoghese *pica*, che nella sua accezione oscena può alludere all'organo sessuale maschile. Il suggerimento è tuttavia decisamente respinto dallo scrittore partenopeo, che spiegando le sue buone ragioni, non rinuncia a una sorridente nota di spirito.

Quant à signer ma traduction avec un pseudonyme, ce serait une grave erreur, qui trouverait certes des difficultés de la part des éditeurs, car étant votre nom tout à fait inconnu en Italie, vous avez besoin que le nom de votre traducteur ne soit pas dans la même fâcheuse condition. Du reste ma traduction est faite pour l'Italie et pas pour le Portugal où on a la fortune de pouvoir goûter en toute sa exquisité stylistique l'œuvre originale. D'autre part si mon nom a un sens équivoque dans l'argot portugais c'est heureusement une signification bien virile dont les blagueurs feront bien de se méfier !  
(Lettera del 10-05-1895)

Al di là di questa piccola scaramuccia, meritevole di attenzione è il fatto che, nel corso del '95, il traduttore non smetta di lavorare al progetto di edizione ormai quasi concretizzato, in modo particolare ampliando e aggiornando il proprio saggio introduttivo, che non si arricchisce soltanto di una presentazione dell'opera tradotta, ma anche delle «5 ou 6 pages sur votre très beau poème *Sagramor*», redatte, come testimonia la corrispondenza, nello spazio di tempo compreso tra il 28 luglio e il 16 settembre di quell'anno. E a testimonianza della serietà e della scrupolosità con cui venne preparato il volume destinato alla *Biblioteca Bijou* della casa editrice Treves, si possono citare, nondimeno, le diverse richieste di chiarimento rivolte all'autore, tra le quali vale la pena di ricordare il dubbio relativo alla parola «Totumen»,

termine egizio che fa la sua apparizione nella lunga preghiera ad «Amon-Ra-Harmakhis» inclusa nel terzo quadro dialogato dell'opera.

A chi scrive sia permesso ricordare, a questo riguardo, che già in uno studio pubblicato nel 2012, si era indicata la fonte di questa preghiera nella *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* dell'egittologo francese Gaston Maspero (1846-1916). A tal proposito, l'Epistolario conservato a Coimbra fornisce una chiara conferma a tale ipotesi, dal momento che esso include anche un'unica lettera, datata 10 agosto 1895, dello stesso Maspero, in cui lo studioso fornisce al poeta portoghese, con estrema meticolosità e cortesia, una lunga serie di informazioni relative proprio al significato della parola «Totumen».<sup>15</sup>

Nel frattempo la traduzione curata dal critico di *Letteratura d'eccezione*, già pressoché ultimata nell'aprile del 1895, era ancora in attesa di pubblicazione e avrebbe dovuto ancora attendere, come già accennato, fino al

<sup>15</sup> Cfr. Matteo REI, «Belkiss di Eugénio de Castro in una prospettiva transtestuale» in Giancarlo DEPRETIS (a cura di), *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, Torino, Trauben, 2012, pp. 165-184; a tal proposito si vedano anche le note e lo studio introduttivo di questa edizione. A questo punto non è difficile, dunque, ricostruire i principali passaggi dell'intera vicenda: 1) al momento della stesura di *Belkiss*, Castro attinge dalla *Histoire*, tra le altre cose, anche il termine «Totumen» e, pur ignorandone probabilmente il significato, lo include nella preghiera rivolta alla divinità solare dal personaggio del Sacerdote; 2) Pica rivolge, nelle lettere del 10 maggio e del 28 luglio 1895, pressanti richieste al suo corrispondente circa il significato della parola in questione; 3) quest'ultimo, messo alle strette, decide di fare direttamente appello all'autore dell'opera da cui ha attinto l'esotico nome, e scrive a Maspero; 4) il famoso egittologo, con la lettera del 10 agosto, risponde alla richiesta di Castro. La lettera di Maspero è pubblicata nell'appendice A, testo A.2.; riguardo alle richieste di chiarimento di Pica si vedano i testi A.1.2. e A.1.3.

febbraio dell'anno successivo. A questo riguardo, si può ricordare che è in questi stessi mesi, per essere precisi tra il novembre del 1895 e il giugno del 1896, che Eugénio de Castro anima, insieme a Manuel da Silva Gaio, il singolare esperimento di *Arte. Revista internacional*, una rivista letteraria cosmopolita e plurilingue che, nel giro di appena otto numeri, riesce a raccogliere sulle sue pagine buona parte dei più rilevanti esponenti delle nuove tendenze estetiche in via d'affermazione su scala europea, con contributi di autori portoghesi, italiani, spagnoli, austriaci, tedeschi, svedesi, inglesi, belgi e soprattutto francesi (tra questi ultimi vanno ricordati, quantomeno, Remy de Gourmont, Camille Mauclair, Charles Morice, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux e Paul Verlaine). Le lettere inviate a Coimbra testimoniano, a tal proposito, l'appassionata adesione di Pica all'impresa pubblicitaria del suo corrispondente, a cui l'amico italiano dimostra di aderire con la generosità e il sincero entusiasmo che non si fa davvero fatica a cogliere tanto nei suoi interventi pubblici quanto nei suoi scritti privati.

Già agli inizi del settembre del 1895, infatti, egli invita Castro a considerarlo come un collaboratore della rivista nascita («Comptez-moi, mon cher De Castro, dès ce moment comme un collaborateur de votre revue»; testo A.1.4.) e, nella stessa lettera, gli suggerisce di contattare (mettendo a disposizione dell'amico i rispettivi indirizzi) una dozzina dei principali autori italiani del momento, tra i quali soltanto due (Enrico Panzacchi e Neera) finiranno tuttavia per collaborare effettivamente, alla pari dello stesso Pica, con la rivista portoghese. E del resto, lo vediamo, poco dopo, con lo stesso slancio di fratellanza spirituale, rincarare la dose con un elenco ancora più nutrito di personalità francesi, tra cui spiccano, quali futuri collaboratori di *Arte*, i nomi di Henri de Régnier e Paul Verlaine. E si potrebbe continuare. È lo stesso Pica a mettere in contatto Castro con l'inglese Arthur Symons

(«un exquis poète, un subtil critique et un très aimable garçon»), a inviare suoi articoli (che resteranno inutilizzati) su Verlaine e su D'Annunzio, ad offrirsi persino di curare la rassegna bibliografica relativa alla letteratura italiana, dal momento che la maggior parte degli autori citati in questa sede nel primo numero della rivista sono, a suo giudizio, «des parfaites nullités ou des grotesques».<sup>16</sup>

Intanto, a metà febbraio del '96, la traduzione di *Belkiss* arriva finalmente sugli scaffali delle librerie italiane. Ed ecco dunque Pica fornire all'autore abbondanti e dettagliati ragguagli sui primi passi dati dalla sua creatura nella nuova veste linguistica, inviandogli con premurosa sollecitudine le copie dei periodici su cui cominciano ad apparire articoli e recensioni dell'opera, senza nascondere, del resto, le reazioni contrastanti da essa suscitate: «Votre 'Belkiss' a réveillé une grande curiosité en Italie et vous avez déjà un grand nombre d'admirateurs et aussi et surtout d'admiratrices et un grand nombre d'adversaires» (Lettera del 07-06-1896; A.1.12.). L'accoglienza riservata in Italia al poema di Castro vide, infatti, accanto a interventi contraddistinti dalla curiosità e non privi di passaggi elogiativi, anche prese di posizione avverse, riconducibili per di più a figure legate a Pica dai vincoli dell'amicizia e della comune militanza sul fronte della propaganda naturalista, come quelle di Luigi Capuana e di Felice Camerone. Su tali reazioni pare che valga la pena soffermarsi a complemento del presente studio, passando in rassegna alcune delle pubblicazioni citate nelle lettere inviate a Coimbra.

<sup>16</sup> Il riferimento va soprattutto alle lettere del 16-09-1895 (A.1.4.), 28-09-1895 (A.1.5.), 28-11-1895 (A.1.6.), 13-01-1896 (A.1.7.), 01-02-1896 (A.1.8.), 15-02-1896 (A.1.10.), 02-03-1896 (A.1.11.) e 07-06-1896 (A.1.12.).

Esaminando un campione di simile ricezione critica, non sorprende, tanto per iniziare, che il mensile *Emporium*, di cui il corrispondente di Castro era assiduo e prolifico collaboratore dall'anno precedente, registri tempestivamente l'apparizione della *Belkiss* italiana già nel numero di marzo '96, né desta meraviglia il tono elogiativo del breve trafiletto anonimo qui incluso all'interno della rubrica «In Biblioteca», attribuibile forse allo stesso Pica o a qualche figura a lui vicina. L'intento non meno encomiastico della nota apparsa sulle pagine de *Il Mattino* a firma di Matilde Serao, emerge con particolare chiarezza a proposito del personaggio principale del dramma, di cui viene messa in rilievo l'ambivalente complessità: «La figura della regina di Saba vi acquista tale carattere di tenerezza passionale e di debolezza profonda, ella è così umana e così ieratica, è così bizzarramente arcaica e così confinante con la malata anima muliebre moderna, che il piccolo libro edito così elegantemente dai fratelli Treves, di Milano, vi resta schiuso tra le mani, mentre la vostr'anima sogna!».<sup>17</sup>

In Italia Matilde Serao non è, del resto, l'unica donna di lettere a impugnare la penna per scrivere di *Belkiss*. Le fa compagnia, dalle pagine della *Gazzetta Letteraria* del 4 aprile '96, Maritzka Olivotti, che non nasconde la propria

<sup>17</sup> La citazione è tratta dalla riproduzione integrale dell'articolo contenuta in: *Arte: rivista internazionale*, vol. I n. 7, Maio 1896, pp. 325-326; che si riporta nell'Appendice B (testo B.1.7.) Per l'articolo di *Emporium*, vedi: «Belkiss, Regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar – traduzione dal portoghese di VITTORIO PICA» (articolo non firmato) in *Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte letteratura scienze e varietà*, vol. III., n.° 15, Marzo 1896, p. 240. Altre recensioni di *Belkiss*, apparse su periodici quali *Il Pungolo Parlamentare*, *Il Piccolo* di Napoli e *Idea Liberale* sono ricordate nello studio di Sabina Gola sui rapporti tra Castro e l'Italia: Sabina GOLA, «Notes», p. 90, nota 12.



perplexità di fronte ad alcune delle più ricercate e bizzarre immagini con cui Castro adorna il proprio stile, seppur nel contesto di un intervento che proclama, fin dall'esordio, la propria natura soggettiva e disimpegnata.

Non v'aspettate una critica severa, né una recensione in piena regola, vi dirò solo qualcosa del sentimento che mi svegliò nell'animo la lettura di questo volumetto azzurro tutto smagliante di vivacissimi colori orientali; ricco di ridenti paesaggi piantati a palme, tamarindi, fichi e sicomori; corrusco di bagliori di amantici, di carbonchi, turchesi, lapislazzuli; odorante di olio di nardo, mirra e cinnamomo: È tutto un turbinio di splendori, toni caldi e profumi inebbrianti; è una fantasmagoria di cose portentose e strane, una novella orientale [...]<sup>18</sup>

A meritare una considerazione separata è soprattutto, tuttavia, la vibrante recensione pubblicata il giorno successivo da Luigi Capuana nella rubrica bibliografica («Fra libri vecchi e nuovi») della *Rassegna Settimanale Universale*. In essa lo scrittore siciliano condanna con poche attenuanti il «poema drammatico portoghese» tradotto da Pica, rimproverando Castro di aver vanamente allestito grandiosi scenari per fare da cornice a un «fattarellino di alcova», di aver messo in scena personaggi poco credibili e privi di spessore, tanto nel caso del savio precettore «Sofesamin» [sic], la cui «severa

<sup>18</sup> MARITZKA, «Belkiss (Regina di Saba, d'Axum e dell'Hynnàr [sic]) di Eugenio de Castro – traduzione dal portoghese di Vittorio Pica» in *Gazzetta Letteraria*, anno XX, n.° 14, 4 aprile 1896, pp. 6-7, cit. p. 6. Maritzka Olivotti collaborò con la *Gazzetta Letteraria* tra il 1895 e il 1900, firmando come «Maritzka» tanto testi originali quanto traduzioni di autori quali François Coppée, Victor Hugo, Edgar Allan Poe. A tal proposito, cfr. Giorgio MIRANDOLA, *La «Gazzetta Letteraria» (1877-1902)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1974.

figura» risulterebbe involontariamente ridicola, quanto in quello della stessa regina di Saba, che, pur trasformata in una «nevrotica d'oggi» risulterebbe, per il recensore, assai meno «attraente», «suggestiva» e «moderna» del suo modello biblico. D'altra parte, al di là dell'eccesso di artificio e di ornamentazione superficiale con cui l'autore parrebbe, agli occhi di Capuana, voler occultare lo scarso rilievo e la costruzione superficiale delle sue *dramatis personae*, il più sostanziale capo d'accusa impugnato nella recensione riguarda la pretesa di attribuire a ciascun figurante una rappresentatività simbolica, senza prima averlo dotato, tuttavia, di un grado di verosimiglianza superiore a quello di un mero «manichino vestito di broccato», dimenticando che «le figure evocate dall'immaginazione del poeta» devono corrispondere a «creature vive e non ombre o astrazioni battezzate con un nome qualunque». <sup>19</sup> Concetto, questo, che, a conferma della sua centralità nel giudizio formulato sulle pagine del settimanale italiano, viene ripreso perentoriamente anche nelle riflessioni che concludono l'articolo.

La vera potenza della fantasia poetica si manifesta nella creazione di persone vive che la storia poi registra nello stato civile dell'arte; l'amico Pica se meglio degli altri che c'è voluto certamente maggior potenza d'immaginazione per mettere al mondo don Abbondio, che non per profondere attorno ai fantasmi di Belkiss e di Sofesamin tutti i colori orientali ed africani. <sup>20</sup>

Meno rigorosamente organizzata, ma altrettanto contundente fu, d'altra parte, anche la reazione del critico

<sup>19</sup> Luigi CAPUANA, «Un poema drammatico portoghese» in *Rassegna Settimanale Universale*, Anno I, n.° 14, Roma 5 aprile 1896, pp. 2-3. L'articolo è riprodotto in appendice, testo B.1.6.

<sup>20</sup> *Ibid.*

lombardo Felice Cameroni (1844-1913), portabandiera del Naturalismo in Italia e amico intimo di Pica. Questi, nella *Rassegna bibliografica* apparsa il 27 giugno 1896 sul quotidiano milanese *Il Sole*, afferma che: «Colla traduzione del simbolico poema portoghese *Belkiss*, l'esteta Pica scambiò orpello per oro». Ed eccolo rincarare la dose, seppur scherzosamente, nelle lettere dirette al corrispondente napoletano, in cui dopo aver designato «libretto da ballo» il poema di Castro, qualifica «l'imperdonabile *Belkiss*» come «un crimine, degno della castrazione alla Mangascià».<sup>21</sup>

A questo proposito è opportuno osservare che gli interventi polemici di Capuana e Cameroni, pur prendendo quale occasionale pretesto il dramma portoghese, s'inserivano nel più ampio dibattito che contrapponeva in quegli anni scrittori e critici che, come il siciliano e il lombardo, si conservavano fedeli ai precetti del Verismo o del Naturalismo di Zola, a quanti invece, come il loro amico napoletano, pur senza rinnegare la loro precedente militanza naturalista, avevano assunto posizioni di apertura e interesse nei confronti dell'opera di

<sup>21</sup> Si veda: Felice CAMERONI, *Lettere*, pp. 157-162 (Lettere LXXVIII e LXXIX, rispettivamente del 9 aprile e 1 maggio 1896). L'allusione finale va alla terribile punizione inflitta dal principe ereditario etiope Ras Mangascià ai soldati autoctoni che avevano combattuto nelle file dei corpi militari italiani in Africa, a cui, dopo la sconfitta nella battaglia di Adua, egli fece amputare la mano destra e la gamba sinistra. Attorno a questo atroce evento circolarono voci infondate secondo cui alcuni prigionieri, anche italiani, sarebbero stati invece evirati. Un'ulteriore stoccata polemica di Cameroni affiora nella lettera del successivo 13 maggio (LXXX): «Poiché non hai ancora raggiunto nel nulla il basso profondo *Zofesamin-Pangloss*, dimmi un po' cosa hai intenzione di rispondere alla lunga lettera, che ti inflissi a proposito delle tue richieste bibliografiche sull'anarchismo?»; *Ivi*, p. 162.

autori che (come, a diverso titolo, Huysmans, Mallarmé o lo stesso Castro) tendevano a fare dell'individualità il loro campo d'azione privilegiato, allontanandosi dall'idea dello studio sperimentale della società e mettendo da parte il ruolo di diretto intervento politico-sociale attribuito alla pratica letteraria. Di tutto ciò, d'altra parte, lo stesso Pica era ben consapevole, come testimonia la lettera inviata all'amica Neera il 25 aprile del 1896, in cui, proprio a riguardo alle reazioni suscitate da *Belkiss*, il mittente illustra suggestivamente in cosa consista, a suo modo di vedere, la missione del critico.

[...] ditemi quali impressioni avete voi ricevuto dallo squisito poema in prosa del De Castro, la cui traduzione mi ha procurato gl'indignati anatemi dei carissimi Cameroni e Capuana e di altri compagni di propaganda naturalista, i quali più che mai credonsi in diritto di proclamarmi transfuga e rinnegato, ostinandosi a non voler comprendere che il primissimo dovere di un critico è non fermarsi a una formula rigida d'arte, di studiare, con comprensiva simpatia, le più svariate tendenze d'arte, appoggiando sopra tutto quelle che rappresentano un tentativo di innovazione e che come tali sono osteggiate dai conservatori, derise dagli opportunisti, incomprese dalla folla.<sup>22</sup>

Va detto, d'altronde, che lo scalpore suscitato dalla traduzione di *Belkiss* fu piuttosto effimero, e l'eco delle polemiche si spense nel giro di pochi mesi. Nonostante ciò occorre ammettere che anche negli anni successivi, esaurito il clamore iniziale, il dramma continuò a esercitare un suo modesto influsso, quanto si vuole dimesso se non addirittura carsico, nel contesto italiano. Certo è vero che, nel 1898, raccogliendo i saggi critici

<sup>22</sup> Fabio FINOTTI, *Sistema letterario*, p. 149.

pubblicati, nell'arco del quindicennio precedente, a riguardo dei maggiori esponenti della *Letteratura d'eccezione*, Pica lasciò da parte proprio Castro, preferendo raccogliere nel volume soltanto gli scritti consacrati ad autori francesi, ma è altrettanto vero che, in quello stesso anno, Luigi Capuana scelse invece di includere la recensione dedicata a «Un poema drammatico portoghese» nella silloge *Gli "ismi" contemporanei*. Né si può dimenticare che, trascorso un decennio, e rimandando sempre alla traduzione del critico italiano, Gian Pietro Lucini non mancherà di registrare, sulle pagine di *Il Verso Libero* (1908), la propria ammirazione per il poema drammatico in cui l'autore lusitano (seppur divenuto per una svista «Enrico de Castro») «presenta simboli eterni ed universali, personati da figure storiche e mitiche, che si muovono in ambienti sfolgoranti di magnificenza, per dove la sua fantasia e la sua immaginazione si compiace di suscitare mirabili avventure». <sup>23</sup>

E a ricordarsi di *Belkiss* ci saranno ancora, vent'anni più tardi e in contesti assai diversi, il critico Mario Praz e il librettista Claudio Guastalla, il primo citando (unico autore portoghese) Castro e la sua regina sabea all'interno del celebre studio riguardante *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1<sup>a</sup> ed. 1930), rammentandosi il secondo, invece, di una giovanile lettura del dramma tradotto da Pica, al momento di preparare la scenografia del pressoché omonimo balletto *Belkis, Regina di Saba*, musicato da Ottorino Respighi, che esordì alla Scala di Milano il 23 gennaio 1932. <sup>24</sup>

<sup>23</sup> Gian Pietro LUCINI, *Il Verso Libero. Proposta*, a cura di Pier Luigi Ferro, Novara, interlinea edizioni, 2008, p. 154.

<sup>24</sup> Cfr. Mario PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella*

Se non mancano, insomma, i motivi per continuare a guardare con interesse alla traduzione apparsa nel 1896,

*letteratura romantica*, introduzione di Paola Colaiacomo, Firenze, Sansoni Editore, 1986, p. 189 e p. 261. Lo studioso rileva nell'opera di Castro «l'influsso di Maeterlinck, di Flaubert, dei decadenti francesi». Riguardo al balletto rappresentato alla Scala nel 1932 si veda la citazione che Elsa Respighi estrapola dei Quaderni di Claudio Guastalla: «Trent'anni prima, quando ero studente di lettere all'Università, avevo tratto dal poema del portoghese Eugenio de Castro, *Belkiss, regina di Saba, d'Aksum e dell'Hymiar*, uno schema di libretto d'opera: non mi sembra però di aver attinto molta acqua a questa fonte nello scenario che immaginai per Respighi»; Elsa RESPIGHI, *Ottorino Respighi*, Milano, Ricordi, 1954, p. 241. (Per una curiosa coincidenza, il 1932 fu anche l'anno del primo viaggio in Italia di Castro, che si tenne tuttavia nel mese di novembre, in occasione del Secondo Convegno Volta). Un'accoglienza positiva fu riservata alle partiture di Respighi così come ai costumi e alle sfarzose scenografie di Nicolas Benois. Nonostante le apprezzabili interpretazioni di David Lichine (nella parte di Salomone) e Attilia Radice (in quella dell'Araba Fenice), furono in generale più tiepide le reazioni alle coreografie di Léonide Massine, il quale fu in parte ostacolato dal fatto che, presumibilmente per rendere più efficace il *battage* pubblicitario dello spettacolo, il personaggio della regina non venne affidato a una ballerina professionista, ma a una sedicente principessa persiana, specializzata in danze orientali, di nome Leila Bederkhan (era in realtà la figlia di un nobile curdo e di una dentista austriaca che aveva lavorato per il Khedivè d'Egitto Abbas Hilmi II). Le informazioni sul balletto di Respighi sono tratte da: Leslie NORTON, *Léonide Massine and the 20th century ballet*, Jefferson, Mc Farland, 2004, pp. 131-134. Devo alla generosa e amichevole disponibilità di Leyla Safiye l'anticipazione delle informazioni su Leila Bederkhan ora riunite nel volume: Leyla SAFIYE, *Searching for Leila, the Kurdish Princess of Dance*, Istanbul, Avesta, 2012. Il dramma di Castro si era già prestato, per altro, alla trasposizione operistica del compositore portoghese Ruy Coelho (1889-1986), premiata in Spagna nel 1924 e portata in scena nel 1928 a Lisbona; Cfr. Manuel da Silva GAIO, *Eugénio de Castro. Traços biográficos e literários*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, p. 31.

all'autore di queste righe piacerebbe essere riuscito a richiamare l'attenzione, qui, anche sul valore storico-culturale delle lettere indirizzate a Eugénio de Castro dal suo traduttore, la cui lettura non fornisce soltanto un prezioso documento dell'evoluzione di gusto e di stile in corso in quegli anni, ma rivela anche (e direi soprattutto) l'apertura mentale e la generosità disinteressata dimostrata dall'intellettuale partenopeo nei propri scambi epistolari con il poeta portoghese: apertura e generosità che possono trovare facilmente la propria raffigurazione emblematica nell'affettuosa stretta di mano che chiude invariabilmente le missive inviate a Coimbra. Ed è pertanto con questa simbolica stretta di mano («bonne poignée de main», «très affectueuse poignée de main», «poignée de main bien amicale» nelle parole di Pica) che ci piace suggellare anche il presente contributo, il quale non ha altra ambizione se non quella di dare testimonianza di un rapporto degno di ricordo nella storia, ancora in gran parte da scrivere, della relazioni letterarie tra Italia e Portogallo nel corso del XIX secolo.

MATTEO REI

## Bibliografia

### ***Belkiss*: edizioni**

CASTRO, Eugénio de, *Belkiss, Rainha de Sabá d'Axum e do Hymiar*, Coimbra, Francisco França Amado Editor, 1894.

CASTRO, Eugénio de, *Belkiss, Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*, poema dramático em prosa, segunda edição, Coimbra, Francisco França Amado Editor, 1909. [1910]

CASTRO, Eugénio de, *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* in ID. *Obras Poéticas, volume II (Interlúnio, Belkiss, Tiresias)*, Lisboa, Editora Lumen, 1927.

### ***Belkiss*: traduzioni**

CASTRO, Eugénio de, *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar*, traduzione dal portoghese di Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico, Milano, Fratelli Treves Editori, 1896.

CASTRO, Eugénio de, *Belkiss, Reina de Saba de Axum e de Hymiar*, traducción del portugués por Luis Berisso, precedida de una noticia crítica por el mismo y de un Discurso preliminar por Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Jorge A.Kern Editor, 1897.

CASTRO, Eugénio de, *Belkiss, Královna Sábská, Axumská a Hymiaská*, Z portugalštiny přeložil Arnošt Procházka, Praha, Moderní Revue, 1900.



**Di e su Eugénio de Castro,  
Belkiss e il Simbolismo portoghese**

ÁLVAREZ, Eloísa / SÁEZ DELGADO, Antonio (edición de), *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario (1877-1943)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.

BOAVIDA, Isabel, «As sandálias simbolistas da Rainha de Sabá» in *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, Lisboa, Edições Colibri, n. 16, pp. 29-51.

CABRAL, Maria de Jesus, «*Que os olhos livres fazem a alma escrava: a poesia dramática de Eugénio de Castro. Um diálogo interior com o teatro de Maurice Maeterlinck*» in *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada – X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Universidade do Minho, 2009/2010, pp. 1-34.

CABRAL, Maria de Jesus, «‘Uma grande sombra que se sente e se não vê’: *Belkiss* nos trilhos da Literatura dramática simbolista» in *Máthesis. Revista da Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa*, Viseu, n.º 19, 2010, pp. 77-95.

CABRAL, Maria de Jesus, «‘Lua farol dos cismadores’. Reler ‘Interlúnio’ de Eugénio de Castro» in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 188, Jan. 2015, pp. 96-105.

CASTRO, Eugénio de, *Obras Poéticas*, Tomo I, Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2001.

CASTRO, Eugénio de, *Obras Poéticas*, Tomo II, Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2002.

CHAST, Denyse, «Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé» in *Revue de Littérature Comparée*, XXI, avril-juin 1947, pp. 243-253.

CHAST, Denyse, «Eugénio de Castro et les symbolistes français» in *Mélanges d’Études Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1949, pp. 155-161.

GAIO, Manuel da Silva, *Eugénio de Castro. Traços biográficos*

*e literários*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.

GOLA, Sabina, «Notes sur Eugénio de Castro et l'Italie» in *Centenário da publicação de Oaristos de Eugénio de Castro*, Actas do Colóquio 7-9 novembro 1990: Universidades de Liège e de Mons, Edição de Jean Marie d'Heur & René Poupart, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 87-99.

LOPES, Maria Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985.

LOPES, Óscar, «Decadentismo e simbolismo: Eugénio de Castro e a sua evolução classicizante» in *Entre Fialho e Nemésio*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 91-107.

OLIVERO, Federico, «Belkiss di Eugenio de Castro e Flaubert» in *Quaderni Ibero-americani*, n. 9, Torino, 1950, pp. 1-4.

OLIVERO, Federico, *Sull'opera poetica di Eugenio de Castro*, Università di Torino – Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia – Vol. II – Fascicolo 1, Torino, G. Giappichelli Editore, 1950, pp. 1-15.

PAYSAC, Henri DE, *Eugène de Castro et Francis Vielé-Griffin: une amitié symboliste*, Separata do Bol. Bibl. Univ. Coimbra, vol. 38, 1983, pp. 319-336.

PEREIRA, José Carlos SEABRA, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra. Centro de Estudos Românicos, 1975.

PEREIRA, José Carlos SEABRA, «No centenário de 'Oaristos'» in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 113/114, Jan. 1990, pp. 67-88.

PEREIRA, José Carlos SEABRA, «Eugénio de Castro e a Instituição literária» in *Centenário da publicação de Oaristos de Eugénio de Castro*, Actas do Colóquio 7-9 novembro 1990: Universidades de Liège e de Mons, Edição de Jean Marie d'Heur & René Poupart, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 13-20.

PEREIRA, José Carlos SEABRA / CABRAL, Maria de Jesus, «*Capere non Capi*: Eugénio de Castro no contexto da

‘Internacional simbolista’» in Maria de Jesus CABRAL *et al.* (org.), *Carnets: revue électronique d'études françaises*, numéro spécial, automne/hiver 2011-2012, pp. 253-261.

POUPART, René, *L'influence de Villiers de l'Isle-Adam et de Maurice Maeterlinck sur Eugénio de Castro*, tirage à part des Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut, 1966, pp. 85-107.

POUPART, René, «Eugénio de Castro e a cultura clássica» in *Centenário da publicação de Oaristos de Eugénio de Castro*, Actas do Colóquio 7-9 novembro 1990: Universidades de Liège e de Mons, Edição de Jean Marie d'Heur & René Poupard, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 173-180.

REI, Matteo, «*Belkiss* di Eugénio de Castro in una prospettiva transtestuale» in Giancarlo DEPRETIS (a cura di), *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, Torino, Trauben, 2012, pp. 165-184.

REI, Matteo, «*Plus plaisante encore que l'original portugais? Belkiss* di Eugénio de Castro nella traduzione di Vittorio Pica» in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, n. XIV (2012), Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 31-38.

ROSSI, Giuseppe Carlo, «Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua portoghese» in *Filologia e Letteratura*, Anno X, Fasc. II, n. 38, Loffredo, Napoli, 1964, pp. 168-188.

ROSSI, Giuseppe Carlo, «L'Eugénio de Castro de Rubén Darío» in *Annali – Sezione Romanza*, XXIII, 2, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1981, pp. 683-690.

SIMÕES, João Gaspar, «Eugénio de Castro» in *História da poesia portuguesa do século XX*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959, pp. 169-194.

### Di e su Vittorio Pica

BOLLINA, Marco, «Un lettore d'eccezione (Vittorio Pica e Gabriele D'Annunzio)» in *Il Verri*, n.° 7/8, settembre/dicembre 1985, pp. 155-166.

CAMERONI, Felice, *Lettere a Vittorio Pica (1883-1903)*, a cura di Ernesto Citro, Pisa, ETS Editrice, 1990.

CAPUANA, Luigi, «Idealismo e cosmopolitismo» in *Gli "ismi" contemporanei*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973, pp. 8-39.

GAUDIO, Alessandro, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2006.

FINOTTI, Fabio, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988.

LACAGNINA, Davide, «'Votre Œuvre si originale et puissante'. Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla», in *Materia*, 5, 2005, pp. 83-89.

PICA, Vittorio, «Eugenio de Castro» in: Eugenio de CASTRO, *Belkiss, regina di Saba, d'Axum e dell'Hymiar*, traduzione dal portoghese di Vittorio Pica, preceduta da un saggio critico, Milano, Fratelli Treves Editori, 1896, pp. I – XLIV.

PICA, Vittorio, *Letteratura d'eccezione*, a cura di Ernesto Citro, presentazione di Luciano Erba, Genova, Costa & Nolan, 1987.

PICA, Vittorio, «Arte aristocratica» e altri scritti su *naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, a cura di Nicola D'Antuono, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

RUGGIERO, Nunzio, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009.

### Bibliografia generale

CHASTEL, André, «La Reine de Saba» in *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 51-130.

FLAUBERT, Gustave, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1951.

FLAVIO, Giuseppe, *Antichità giudaiche*, a cura di Luigi Moraldi, 2 vol., Torino, Utet, 1998.

- FRAZER, James, *Il ramo d'oro*, Milano, Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GOURMONT, Remy de, *Histoire tragique de la princesse Phénissa: expliquée en quatre épisodes*, Paris, Mercure de France, 1894.
- MAETERLINCK, Maurice, *La Princesse Maleine*, édition établie par Fabrice Van de Kerckhove, Tournai, Labor, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1959/1985 (11 vol.).
- MASPERO, Gaston, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, troisième édition, Paris, Librairie Hachette, 1878.
- MAZZONI, Lorenzo (a cura di), *Kebrā Nagast. La Bibbia segreta dei Rastafari*, Roma, Coniglio Editore, 2007.
- NERVAL, Gérard de, *La Regina del Mattino e Solimano principe dei geni*, a cura di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 1992.
- NISSIM, Liana, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, 1980.
- PLINIO, *Storia Naturale*, Torino, Einaudi, 1982 (6 vol.).
- PLUTARCO, *Iside e Osiride*, introduzione di Dario del Corno, Milano, Adelphi, 2009.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Introduzione di Paola Colaiacomo, Firenze, Sansoni Editore, 1992.
- TA'LABĪ, *Storia di Bilqīs Regina di Saba* (a cura di Giovanni Canova), Venezia, Marsilio, 2000.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Akëdyssëril*, Paris, M. De Brunhoff Éditeur, 1886.

## INDICE

Prefazione di Maria de Jesus Cabral	p. VII
Tavola delle abbreviazioni	1
Studio introduttivo	3
Eugénio de Castro: nota biografica	51
Criteri di questa edizione	53
Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar	58
Belkiss, Regina di Saba, di Axum e dell'Himiyar	59
Apparato critico	267
Note	273
Appendice A: documenti inediti	
Nota ai testi	307
A.1. Lettere di Vittorio Pica a Eugénio de Castro	309
A.2. Una lettera di Gaston Maspero a Eugénio de Castro	340
Appendice B: documenti dispersi	
Nota ai testi	343
B.1. La prima ricezione di <i>Belkiss</i> : articoli e saggi (1895-1896) (Testi di Júlio Brandão, Justino de Montalvão, Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, Émile Bernard, Vittorio Pica, Luigi Capuana, Matilde Serao e Rubén Darío)	346
B.2. Fortuna e rifrazioni di <i>Belkiss</i> : documenti diversi (Testi di Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck ed Eugénio de Castro)	375

Postilla. <i>Une bonne poignée de main de votre ami dévoué</i> : l'epistolario Vittorio Pica – Eugénio de Castro	383
Bibliografia	409

# BIBLIOTECA MEDITERRANEA

## Comitato scientifico

Paolo BERTINETTI Carlos BOUSOÑO Daniela DALLA VALLE  
Giorgio FICARA Luigi FORTE Maria Antonietta GRIGNANI  
Maria Luisa MENEGHETTI Rosa NAVARRO Carlo OSSOLA  
Gianni PERONA Mario POZZI Jacqueline RISSET Jaime SILES

## TESTI

1. *Esercizi per Cesare Segre. 4 traduzioni e 57 acrostici*, a cura di Pablo Luis Àvila, con la collaborazione di Giancarlo Depretis, edizione plurilingue patrocinata dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino, 1998.
2. Antonio Colmenero de Ledesma, *Curioso trattato sulla natura e qualità del cioccolato*, a cura di Elisabetta Paltrinieri, traduzione di Alessandro Vitrioli, edizione bilingue con testo a fronte, 1999.
3. Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi di arte magica*, a cura di Fernando Martínez de Carnero, edizione bilingue con testo a fronte, 1999.
4. Pablo de Rokha, *Epopèa dei cibi e delle bevande del Cile*, a cura di Jaime Riera Rehren, edizione bilingue con testo a fronte, 1999.
5. Antonio de Guevara, *Avviso di favoriti e dottrina di cortigiani*, a cura di Eduardo Creus Visiers, traduzione di Vincenzo Bondi, 1999.
6. Jacinto Cordero, *La privanza merecida*, a cura di Giancarlo Depretis, 1999.
7. Alejandro Sawa, *Dichiarazione di un vinto (romanzo sociale)*, a cura di Daniela Capra, 2002.
8. Ramiro de Maeztu, *Politica, estetica e giornalismo. Articoli (1896-1936)*, a cura di José Luis Bernal Muñoz, traduzione di Maria Isabella Mininni, in coedizione con il Museo Gustavo de Maetzu, edizione patrocinata dall'Universitat de les Illes Balears, 2002.
9. Juan Ramón Jiménez, *Spagnoli di tre mondi*, a cura di Maria Isabella Mininni, Premessa di Giancarlo Depretis, 2004.



10. Benito Pérez Galdós, *Amadeo I*, a cura di Elena de Paz, 2005.
11. Andrés Ferrer de Valdecebro, *Il perché di tutte le cose*, a cura di Antonio Bernat Vistarini e John T. Cull, traduzione di Daniela Capra, 2005.
12. António Torrado, *Cinque sensi e altri racconti*, a cura di António Fournier, 2012.
13. Eugénio de Castro, *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, Edizione critica, traduzione e note a cura di Matteo Rei, Prefazione di Maria de Jesus Cabral, 2016.
14. Domingo de Toral y Valdés, *Relazione della vita*, a cura di Jesús Antonio Cid (in preparazione).
15. António Vieira, *Sermão da Epifania*, a cura di Silvano Peloso (in preparazione).
16. Alonso Velázquez de Velasco, *La Lena*, a cura di Conso Baranda (in preparazione).
17. Anonimo, *Dialoghi molto lieti*, a cura di Jesús Antonio Cid (in preparazione).
18. Luis de Góngora, *Panegirico al Duque de Lerma*, a cura di José Manuel Martos (in preparazione).
19. Alonso de Contreras, *Vita*, Prologo di José Ortega y Gasset, a cura di Elisabetta Paltrinieri (in preparazione).
20. Francesco Mazini, *I furori della gioventù*, a cura di Linda Bisello, Introduzione di Carlo Ossola (in preparazione).
21. Eça de Queirós, *Le Farpas*, a cura di Carlos Reis, traduzione di Orietta Abbati (in preparazione).

## STUDI

0. *Per Cesare Acutis. Claridad Alarmada*, a cura di Giancarlo Depretis, Prefazione di Guido Quazza, Postfazione di Pablo Luis Ávila, 1995.
1. Alda Rossebastiano, *La tradizione ibero-romanza del «Libro de las maravillas del mundo» di Juan de Mandavila*, 1997.
2. Giancarlo Depretis, *L'entremés come genere letterario*, 1999.
3. Veronica Orazi, *Il Calligramma nell'Avanguardia Spagnola*, 2004.
4. Matteo Rei, *Materia e Sogno: l'universo immaginario di Raul Brandão*, premessa di Giancarlo Depretis, 2011.
5. José Ares Montes, *Temi iberici*, a cura di Antonio Carreira e Giancarlo Depretis (in preparazione).
6. Andrea Zinato, *Il viaggio del pícaro* (in preparazione).

INCONTRO CON L'AUTORE  
(edizioni per bibliofilo)

1. José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, a cura di Giancarlo Depretis, Poscritta di Luciana Stegagno Picchio, in coedizione con l'Università degli Studi di Torino e l'Universitat des Illes Balears, 1999.
2. José Hierro, *Divertimento*, a cura di Pablo Luis Ávila e Giancarlo Depretis, Prefazione di Gabriele Morelli, María Payeras e Francesco Guazzelli, Postfazione di Joaquín Benito de Lucas, Illustrazioni di Tonino Guerra e José Hierro, in coedizione con l'Universitat de les Illes Balears, edizione patrocinata dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino, edizione bilingue con testo a fronte, 2004.

POESIA

1. Stefano Marino, *Parrasulu Parlasolo*, a cura di Giancarlo Depretis, edizione bilingue con testo a fronte, edizione patrocinata dall'ANNO MACHADIANO, 2001.
2. Antonio Machado, *Soledades Solitudini Saudades*, Poesie spagnole tradotte da poeti italiani e portoghesi, a cura di Giancarlo Depretis, Premessa di Cesare Segre, Postfazione di Antonio Bernat, Antonio Carreira, Francesco Guazzelli e Carlos Reis, edizione trilingue con testo a fronte patrocinata dalla Facoltà di Scienze della Formazione, in coedizione con l'Università degli Studi di Torino, l'Universitat des Illes Balears e Mauro Baroni Editore, 2001.
3. Vicente Aleixandre, *Mediterranee (50 poesie per 50 poeti)*, a cura di Pablo Luis Ávila, Premessa di Gian Luigi Beccaria, edizione plurilingue con testo a fronte patrocinata dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, in coedizione con l'Università degli Studi di Torino, l'Universitat des Illes Balears e Mauro Baroni Editore, 2001.
4. Luis Cernuda, *Como quien espera el alba (1941-1944)*, a cura di Antonio Carreira, 2005.
5. Saint-John Perse, *Uccelli*, a cura di Anna Battaglia, 2006.
6. Albano Martins, *Scritto in Rosso*, a cura di António Fournier, 2010.
7. Al Berto, *L'angelo muto*, a cura di Giulia Lamoni e António Fournier, 2011.
8. Federico García Lorca, *Poeta a Nuova York*, a cura di Norbert von Prellwitz (in preparazione).

9. Blas de Otero, *Ancia*, a cura di Evelyne Martin (in preparazione).
10. Manuel Altolaguirre, *Solitudini insieme*, a cura di James Valender (in preparazione).
11. Carles Riba, *Elegie di Bierville*, a cura di Joan Mas i Vives (in preparazione).

#### DEL CAMMINO

1. Marie-Catherine D'Aulnoy, *Relazione del viaggio in Spagna*, a cura di Elisa Giaccone, Premessa di Daniela Dalla Valle, 2003.
2. Antonio de Guevara, *Arte del navigare*, a cura di Eduardo Creus Visiers, traduzione di Alfonso de Ulloa, 2003.
3. Alonso de Contreras, *Trascorsi della mia vita*, a cura di Elisabetta Paltrinieri, 2007.
4. *Diario di William Beckford in Portogallo e Spagna (1787-1788)*, a cura di Pietro Deandrea, 2008.
5. Tomé Cano, *Arte de aparejar naos*, a cura di Amelia de Paz e Sergio Rodríguez (in preparazione).



Finito di stampare nel gennaio 2016  
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)  
per conto delle Edizioni dell'Orso