

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

«Acquari, sommergibili e palombari: l'immaginario sottomarino nella letteratura portoghese di fine Ottocento e inizio Novecento»

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1636541> since 2017-05-19T14:14:07Z

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)

SUBMARINO

SUBMARINO

Rivista Luso-italiana di Studi Comparati

Con il patrocinio:



Ambasciata del Portogallo a Roma



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TORINO

Obra publicada com o apoio do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua
Opera pubblicata con l'appoggio del Camões – Istituto della Cooperazione e della Língua



Obra apoiada pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas
Opera appoggiata dalla Direzione Generale del Libro, degli Archivi e delle Biblioteche



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

SUBMARINO 01

Rivista Luso-italiana di Studi Comparati

Direttore responsabile: Carlo Cerrato

Immagine in copertina: DDiArte

Copertina e progetto grafico: Marco Avoletta

Realizzazione editoriale: Arun Maltese

ISSN: 2465-2423

Registrazione Tribunale di Asti 1873/15 del 23 dicembre 2015

© António Gedeão, SPA 2013.

© Vitorino Nemésio, SPA 2013.

© Herdeiros de Ruy Belo e Assírio & Alvim / Grupo Porto Editora.

© Herdeiros de Carlos de Oliveira e Assírio & Alvim / Grupo Porto Editora.

© Armando Silva Carvalho e Assírio & Alvim / Grupo Porto Editora.

© Gastão Cruz e Assírio & Alvim / Grupo Porto Editora.

© 2015 Scritturapura Casa Editrice Soc. Coop.

www.scritturapura.com

Via XX settembre 126, 14100 – Asti

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare a dicembre 2015 da Asti Grafica S.n.c. - Asti (At)

SUBMARINO

SCRITTURAPURA
CASA EDITRICE

COMITATO DIRETTIVO

António Fournier
Alessandro Granata Seixas
Manuele Masini

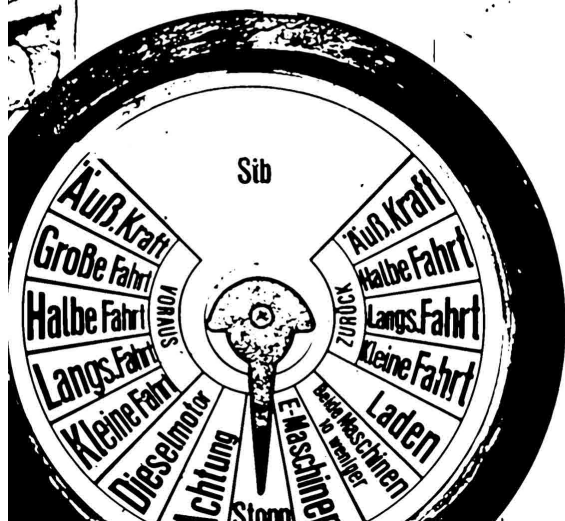
COMITATO REDAZIONALE

Alberto Taddei, Gaia Bertoneri,
Giuliana Magli, Paola Martini

COMITATO SCIENTIFICO

Albano Martins, Alberto Carvalho,
Fernando Cabral Martins, Fernando
J. B. Martinho, Gastão Cruz,
Giancarlo Depretis, Giulia Lanciani,
Gustavo Rubim, Horácio Costa, João
Barrento, João Camilo dos Santos,
João Rui de Sousa, Jorge Fernandes
da Silveira, Jorge Silva Melo, Maria
Fernanda de Abreu, Manuel Frias
Martins, Onésimo Teutónio
de Almeida, Rita Marnoto,
Silvina Rodrigues Lopes, Xosé
Manuel Dasilva

SUBMARINO



Matteo Rei

ACQUARI, SOMMERGIBILI E PALOMBARI. L'IMMAGINARIO SOTTOMARINO NELLA LETTERATURA PORTOGHESE DI FINE OTTOCENTO E INIZIO NOVECENTO

I

L'acqua è un elemento particolarmente caro a quanti coltivino l'abitudine di fantasticare e meravigliarsi quotidianamente di ciò che li circonda, ovvero, pascolianamente, a quanti ancora si ricordino del fanciullino che un tempo sono stati. Niente meglio di un fiume restituisce l'immagine commovente e maestosa del trascorrere della vita; la superficie rispecchiante di un lago, duplicando e rovesciando quanto la sovrasta, produce l'incanto che innumerevoli pennelli hanno provato a fissare sulla tela; la pioggia, che scrosci sulle fronde di un pineto o sulle grondaie di una metropoli, popola di parole nuove e susurri inauditi la favola bella che ogni giorno ci illude.

A tali *topoi* dell'immaginazione umana, universalmente diffusi e testimoniati dall'opera di artisti e scrittori, si affianca, soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, un ulteriore tipo di *rêverie* acquatica, che elegge a proprio oggetto la vita ignota e misteriosa delle abissali profondità oceaniche oppure, in molti casi, la sua riproduzione artificiale nei grandi acquari che in quegli anni iniziano a fare la loro apparizione nelle principali metropoli europee e americane.¹

A tal proposito va ricordato che, in materia di acquari pubblici, a fare da capofila è Londra, il cui Zoo inaugura già nel 1853 una *Fish House*. Di lì a poco il leggendario impresario statunitense Phineas T. Barnum, in visita alla capitale inglese, fiuta l'affare e nel 1856 inserisce nel suo American Museum di Broadway un acquario che vanta tra le sue maggiori attrattive una *vera sirena* (in

¹ A questo proposito e per quanto segue: cfr. Bernd BRUNNER, *The Ocean at Home – An illustrated history of the aquarium*, New York, Princeton Architectural Press, 2005.

realtà un falso creato imbalsamando il tronco di un cucciolo di scimmia con la coda di un grosso pesce). Nel frattempo, nel vecchio continente, la struttura tutto sommato spartana dell'acquario londinese, concepito come una sorta di grande serra di vetro contenente numerose vasche di modeste dimensioni, viene surclassata, quanto a complessità e capacità di suggestione, dall'acquario inaugurato (1861) nell'area del parigino *Jardin d'Acclimatation*, laddove i visitatori sono chiamati a percorrere una galleria immersa nella penombra, tenuemente illuminata solo dalla luce che, provenendo dall'esterno, vi filtra passando attraverso le grandi vasche.

È all'interno di tali vasche, si può dire, che viene per la prima volta riprodotta integralmente e con un buon grado di approssimazione la vita misteriosa e affascinante dei fondali oceanici. Una cornice fatta di grotte artificiali realizzate con pietre, rocce e conchiglie è, infatti, la scenografia di quelli che Arthur Mangin, uno dei più influenti divulgatori scientifici del tempo, definisce: «*théâtres d'un nouveau genre, où se joue au sérieux le drame de la vie sous-marine*».² Il risultato era, aggiunge ancora Mangin, una sorta di «polyorama vivant», ovvero la riproduzione, dal vero, dell'incanto proprio di un'altra forma di intrattenimento tipica del tempo, il «polyorama panoptique», uno sviluppo del diorama (dispositivo ottico inventato nel 1822 da Louis Daguerre), grazie a cui, attraverso studiati effetti luminosi, si poteva godere lo spettacolo di panorami continuamente mobili e cangianti.

L'acquario ultimato a Berlino nel 1869, lungo il viale alberato di Unter den Linden, su progetto di Wilhelm Lüer, non farà che portare alle estreme conseguenze la ricercatezza scenografica dell'edificio inaugurato alcuni anni prima a Parigi, questa volta estendendo anche al di fuori delle vasche espositive l'ambientazione costituita da pareti rocciose e antri oscuri, immergendo così direttamente gli stessi spettatori nell'atmosfera umbratile e fantasmagorica degli abissi sottomarini. A dare testimonianza di tale curiosa sensazione saranno, tra gli altri, due letterati francesi, Jules Laforgue e Joris Karl Huysmans, che dopo aver visitato l'acquario, lasceranno interessanti trasposizioni letterarie della loro esperienza, rispettivamente con il poema in prosa *A l'aquarium de Berlin*, apparso nel numero di maggio 1886 della rivista *La Vogue*, e con la cronaca pressoché omonima e influenzata dal modello laforguiano, raccolta nel

² Arthur MANGIN, *Les mystères de l'Océan*, Tours, Alfred Mame et fils Éditeurs, 1888, pag. 199.

volume *De Tout* (1901).³ Un'ulteriore innovazione sarà poi quella adottata all'interno di un secondo acquario londinese, quello ospitato a partire dal 1872 dall'immensa intelaiatura di ferro e vetro del Crystal Palace, il primo ad avvalersi di un impianto di illuminazione artificiale, che avrebbe ispirato ad Arthur Rimbaud la frase, altrimenti sibillina, «Tout se fit ombre et aquarium ardent», contenuta nel frammento di prosa poetica *Bottom*, scritto proprio durante la sua visita alla capitale inglese.

II

Concluso il breve ma necessario *excursus* sulla diffusione di grandi acquari pubblici e sull'importanza che essi ebbero per la formazione del peculiare *imaginario sottomarino* della società europea e americana del tardo Ottocento, i testi sopra riferiti di Rimbaud, Laforgue e Huysmans ci riconducono direttamente a quello che è l'oggetto principale del presente studio, ovvero i riflessi prettamente letterari del sempre crescente interesse per il mondo delle profondità subacquee, i cui effetti, estesi all'insieme della letteratura occidentale di fine Ottocento e inizio Novecento, ci si limiterà qui a considerare relativamente a un solo ambito nazionale: quello portoghese.

Prima, tuttavia, sarà indispensabile dedicare almeno qualche paragrafo alla fortuna del tema sottomarino nella letteratura francese (e franco-belga), dato che in tale ambito videro la luce testi destinati a rappresentare un riferimento ineliminabile per gli scrittori su cui si focalizzerà l'analisi. A tal proposito, Jean Pierrot, che al fascino dell'universo sottomarino ha destinato un'interessante sezione del suo studio sull'*imaginaire decadent*, assegna la palma di iniziatori del tema a due autori apparentemente così distanti come Jules Verne (1828-1905) e Gustave Flaubert (1821-1880). In *Vingt mille lieues sous les mers*, uscito a puntate tra il marzo del 1869 e il giugno del 1870 sulle pagine del *Magasin d'Éducation et de Récréation*, trovano spazio, infatti, descrizioni poetiche e ammirate di quegli stessi semi-sconosciuti abissi da cui scaturiscono le «bêtes de la mer» («rondes

³ Si veda il testo *L'aquarium de Berlin* in: Joris-Karl HUYSMANS, *De Tout*, troisième édition, Paris, Stock, 1902, pp. 204-213. Per il testo di Laforgue: Jules LAFORGUE, *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 35.

comme des outres, plates comme des lames, dentelées comme des scies») che nelle battute conclusive de *La Tentation de Saint Antoine* (1874) fanno la loro apparizione all'abate eremita, confuse e frammiste in un unico, tumultuoso drappello.⁴

Di questo ambito tematico s'impoveriranno, poi, dandogli una propria originale interpretazione, gli autori legati alle correnti finesecolari del decadentismo, dell'estetismo e del simbolismo, come non manca di sottolineare lo stesso Pierrot: «tout cette réalité est baignée d'une lumière particulière, celle qu'apporte l'eau lumineuse qui estompe les formes en même temps qu'elle fait briller les objets, qui donne à toutes les réalités une apparence de rêve : et de ce point de vue, on exagérerait à peine en affirmant que l'univers sous-marin constitue pour la conscience décadente une sorte de correspondance naturelle et réelle de l'univers tout intérieur du rêve».⁵ Ne è un buon esempio il già ricordato poema in prosa, apparso nel maggio del 1886 sulla rivista *La Vogue* e ispirato a Jules Laforgue (1860-1887) dalla visita compiuta nel giugno dell'anno precedente all'acquario di Berlino. Qui, la vita placida e opaca condotta dalle spugne e dalle asterie dietro le pareti della loro prigione di cristallo parrebbe ricondurre, infatti, al miraggio di un'esistenza vissuta senza grandi illusioni né grandi sofferenze, in balia di un sogno silenzioso che non ha bisogno di eludere gli esigui limiti dell'interiorità.

A tal proposito, non va dimenticato che nei due numeri successivi della stessa rivista (quelli di giugno e luglio), Laforgue darà a conoscere anche la sua *Salomé*, poi raccolta nel volume delle *Moralités légendaires* (1887). In questo secondo, ben più esteso e più complesso testo, la memoria dell'acquario berlinese, pur del tutto decontestualizzata, si conserva, tuttavia, paradossalmente, ancora più chiara ed esplicita di quanto non avvenisse nel frammento sopracitato e tanto il «labyrinthe des grottes» attraverso cui il Tetrarca Esmeraldo Archetypas conduce i propri ospiti venuti dal Nord, quanto le vetrine che ospitano granchi, coralli, anemoni, ippocampi e alghe delle più diverse varietà («toute une flore foetale et claustrale et vibratile»), parrebbero ricalcare fedel-

⁴ Cfr. Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 289-290 *passim*.

⁵ *Ibidem*.

mente la struttura e l'allestimento del complesso espositivo di Unter den Linden.⁶

Un fitto gioco di richiami e influenze reciproche risulta, d'altra parte, legare gli scritti di Laforgue a quelli prodotti negli stessi anni da un altro esponente di punta delle lettere francesi di fine secolo: Joris Karl Huysmans (1848-1907). Basti dire che, nello stesso numero (giugno) della rivista *La Vogue* in cui compare la prima parte della *Salomé* laforguiana, questi pubblica un estratto del suo *En Rade* (1887), allora ancora inedito, in cui il fortunatissimo mito finesecolare della principessa giudaica e della sua danza al cospetto di Erode traspare nitidamente anche attraverso la rielaborazione onirica di un secondo episodio biblico, quello in cui l'ebrea Ester intercede per il suo popolo presso il re persiano Assuero.

Il più evidente punto di contatto tra gli scritti coevi di Laforgue e Huysmans è quindi rappresentato proprio dalla figura di Salomè, che già appariva nel capitolo V di *À Rebours* (1884), laddove si celebravano con entusiasmo le opere dedicatele dal pittore Gustave Moreau. Un secondo tema, tuttavia, contribuisce a imparentare la produzione dei due scrittori francesi ed è per l'appunto quello dell'acquario o, in modo più generale, del vasto campionario di immagini che a esso sono collegate.

Il tema ripreso da Laforgue, infatti, fa già la sua comparsa nel secondo capitolo dello stesso *À Rebours*, laddove il sofisticato esteta Des Esseintes decide di collocare all'interno dell'antica stanza da pranzo della sua casa di Fontenay un acquario dalle dimensioni imponenti, in cui si muovono dei «meravigliosi pesci meccanici, caricati come orologi» e su cui l'esiguo locale in cui egli è solito consumare le proprie sobrie refezioni si affaccia attraverso una serie di oblò, producendo l'avventurosa illusione di pasti consumati fuggacemente sottocoperta, a bordo di un brigantino che naviga per gli oceani.

Nella stanzetta, tra cronometri, bussole e stampe di battelli a vapore, campeggia una copia delle *Avventure di Gordon Pym* (preziosamente rilegata in pelle di foca), le cui pagine il protagonista sfoglia assorto a fine pasto, immerso nella luce tenue che, come avveniva nella galleria dell'acquario del *Jardin d'Acclima-*

⁶ Cfr. Jules LAFORGUE, *Moralités légendaires*, Paris, Livrarie de la Revue Indépendante, 1887, pp. 119-153.

tation, filtra attraverso il contenuto dell'enorme vasca.⁷ Ciò che l'acquario pare offrire al fragile e nevrotico personaggio di Huysmans altro non è, così, che uno dei tanti paradisi artificiali a cui anela la coscienza decadente, o, per meglio dire, una sorta di rifugio prenatale, in cui la luce cruda e i suoni dissonanti del mondo esterno penetrano appena attraverso acque che parrebbero riprodurre la funzione isolante, materna e protettiva di un artefatto liquido amniotico.

A una simile inventiva bizzarra e pre-surrealista, che può richiamare alla mente Raymond Roussel, si avvicinano anche, e ancor di più, nell'opera di Huysmans, i tre sogni di Jacques Marles narrati integralmente nelle pagine del successivo *En Rade* (non a caso ammirato e antologizzato da André Bréton), l'ultimo dei quali riveste particolare interesse per la nostra analisi. La fantasia dello scrittore, infatti, arriva qui a immaginare che a riempirsi a poco a poco di acqua, come un enorme e inquietante pozzo (o un insolito acquario verticale), sia niente meno che il campanile della chiesa parigina di Saint-Suplice, tra le cui mura si consuma, allo stesso tempo, il lento e orrendo martirio di una donna nuda «d'une beauté solennelle et tragique, altièrre et douce», che rivolge allo spettatore «un sourire langoureux et barbare, d'une volupté atroce».⁸ Un'apparizione enigmatica e perturbante che, secondo Gilbert Laurens, chiuderebbe il cerchio dei richiami intertestuali con l'opera di Laforgue, configurandosi come il doppio masochista di Salomé, ovvero come rovesciamento speculare del prototipo di sadica *femme fatale* che ossessiona l'immaginario letterario di fine secolo.⁹

*

Il sommario quadro della tematica sottomarina che siamo venuti finora tracciando nell'ambito della letteratura francofona risulterebbe, tuttavia, incompleto senza una pur rapida menzione dell'opera di due tra i maggiori espo-

⁷ Cfr. Joris-Karl HUYSMANS, *Controcorrente*, traduzione di Camillo Sbarbaro, Milano, Garzanti, 1980, pp. 34-41, cit. p. 36.

⁸ Joris-Karl HUYSMANS, *En Rade (Préface de Jean Borie)*, Paris, Gallimard, 1984, p. 194.

⁹ Cfr. Gilbert LAURENS, «Configuration fin-de-siècle: la citerne de St.Jean-Baptiste et l'aquarium de Salomé» in *Fins de siècle: terme-évolution-révolution (Textes recueillis et présentés par Gwenbael Ponnau; Actes du Congrès National de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Toulouse, 22-24 septembre 1987)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 365-374.

nenti del simbolismo belga: Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Georges Rodenbach (1855-1898).

Dell'autore di *Pelleas et Mélisande* è necessario soprattutto ricordare un componimento delle *Serres Chaudes* (1889) che ha la particolarità di essere interamente dedicato (fin dal titolo: *Cloche à plongeur*) alla campana pneumatica, uno dei più antichi dispositivi per l'immersione sottomarina, il cui primo prototipo risalirebbe addirittura ai tempi di Alessandro Magno e la cui versione moderna verrà brevettata nel 1690 dal fisico e astronomo inglese Edmond Halley. Nella lirica del belga la campana subacquea rappresenta un ambivalente correlativo di sofferto isolamento e rassicurante protezione, atto a connotare le esistenze fragili, avvizzite e crepuscolari con cui il poeta si identifica e che costituiscono la sua principale fonte d'ispirazione.

Non si fatica quindi ad accostare il dispositivo qui evocato ad altre affini icone di melanconica clausura che punteggiano l'opera: la serra, il sanatorio o la campana di vetro, per non parlare, guarda caso, dell'*Aquarium* che dà il titolo alla composizione immediatamente seguente... Va tuttavia osservato che la menzione dell'apparecchio sommergibile, pur inserendosi con notevole coerenza all'interno di un campionario metaforico fisso e ricorrente, apre anche la strada ad alcune delle immagini più sorprendenti dell'intera raccolta, come testimonia una coppia di versi in cui l'ambientazione subacquea produce un singolare e suggestivo rovesciamento prospettico: «Attention ! l'ombre des grands voiliers passe sur les dahlias des forêts sous-marines; / Et je suis un moment à l'ombre des baleines qui s'en vont vers le pôle».¹⁰

Se l'influenza dell'immaginario sottomarino nell'opera che segnò l'esordio letterario di Maeterlinck si limita a questi tanto accattivanti quanto sporadici accenni, ben più pervasiva risulta essere, invece, la sua presenza nella posteriore raccolta *Les Vies Encloses* (1896) di Rodenbach, in cui a partire dal titolo si registra una sostanziale continuità con la poetica e le predilezioni tematiche delle *Serres Chaudes*. Due dei sette lunghi componimenti che, insieme a un breve epilogo, formano la raccolta del '96 (per la precisione il primo e l'ultimo) istituiscono, infatti, un chiaro rapporto simbolico tra la vita interiore e la dimensione subacquea, attraverso gli emblemi speculari dell'*Aquarium mental* e de *L'Âme sous-marine*. L'universo chiaroscuro e verdeggiante dell'acquario si con-

¹⁰ Maurice MAETERLINCK, *Oeuvres*, Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1980, p. 156.

figura così, molto nitidamente, come «le royaume glauque de l'Inconscience», simbolo polivalente e proteiforme di un'anima «toute vouée à son spectacle intérieur», in cui pensieri e ricordi sfilano discreti e silenziosi come pesci fugaci e sui cui fondali gli impulsi inconfessabili assumono le forme di «gluants monstres» che «se font la guerre».

Icona di una vita psichica irrisolta, arrestata e sospesa, che parrebbe assistere al proprio stesso spettacolo, Rodenbach accosta significativamente il proprio acquario «mentale» all'immagine cattolica del limbo, luogo di frontiera tra la vita e la morte, la salvezza e la dannazione: «On voit se dérouler des Limbes, dirait-on, / Comme si ces poisson, ces herbages, ces pierres, / N'étaient autres que quelques âmes prisonnières / Qui, captives du verre, attendent leur pardon; / Des âmes s'épurant, comme à demi damnées, / Dans ce bassin opaque où s'exila leur sort, / – Lieu qui n'est plus la vie et qui n'est pas la mort».¹¹

III

La raccolta de *Les Vies Encloses*, che chiude questo breve percorso attraverso la letteratura francofona del secondo Ottocento, si presta bene, ora, a veicolare anche il passaggio verso la zona della geografia letteraria europea su cui intendiamo concentrare la nostra analisi della tematica sottomarina. L'accostamento, poc'anzi analizzato, tra l'immagine dell'acquario e quella del limbo costituisce, infatti, una nota dominante anche nell'*Húmms* (1917) di Raul Brandão (1867-1930), testo chiave della prosa letteraria lusitana di inizio Novecento: «Pare che tutto, qui, fluttui sott'acqua, verdeggi sott'acqua. Non so nemmeno se sono morto o se sono vivo...».¹²

Nell'(anti-)romanzo brandoniano, l'acquario può così alludere, come nel passaggio appena citato, a un campo semantico di promiscuità angosciosa e di perplessa esitazione tra vita e morte, mentre altrove le sue pareti si configurano come l'insuperabile diaframma che impedisce al narratore e ai suoi

¹¹ Le citazioni sono tratte da: Georges RODENBACH, *Oeuvres*, Paris, Mercure de France, 1923.

¹² Raul BRANDÃO, *Húmms (Edição crítica de Maria João Reynaud)*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 60. Qui è oltre sono le traduzioni dal portoghese sono di chi scrive.

personaggi di entrare in contatto con una realtà profonda e misteriosa che essi si limitano a presagire, senza arrivare mai a poterne sostenere l'inquietante presenza in un confronto schietto e senza ambagi: «Ce ne stiamo qui come pesci in un acquario. E sentendo che accanto a noi c'è un'altra vita, ce ne andiamo alla tomba senza nemmeno badarle».¹³

In un caso come nell'altro, va sottolineato come l'immagine dell'acquario concentri dentro di sé e renda particolarmente evidenti le coordinate spazio-temporali su cui si regge l'universo narrativo dell'opera, veicolando tanto l'idea di uno spazio di movimenti attutiti, sospeso tra luce e ombra, quanto quella del ripetersi monotono di gesti sempre uguali a se stessi. In tal senso va interpretata anche la singolare commistione che nel romanzo di Brandão lega il motivo dell'acquario a un secondo *topos* dell'immaginario sottomarino epocale, ovvero quello della città sommersa, che, a partire dalla *City in the Sea* (1845) di Edgar Allan Poe, si ripercuote poi nella caratterizzazione decadentista della Venezia di Barrès (*La Mort de Venise*, 1903), della Bruges di Rodenbach (*Bruges-la-Morte*, 1892) o dell'immaginaria Perle di Alfred Kubin (*Die andere Seite / L'Altra Parte*, 1908), all'interno di un sottile gioco di richiami simbolici nella cui logica, secondo Hans Hinterhäuser: «Questa città sommersa non è nient'altro che ciò che fra poco in psicologia si chiamerà l'inconscio».¹⁴

Nella città subacquea di *Húmús*, che verdeggia e imputridisce nella sua penombra d'acquario, il tempo si riduce così allo stillicidio di un'immane clessidra ad acqua («Non c'è più nulla! Non ci sono che queste figure immote e le ore verdi che di tanto in tanto cadono come gocce d'acqua in fondo a un sotterraneo»¹⁵), mentre le case fatiscanti e diroccate assumono l'aspetto di relitti inabissati o spinti a riva dalle maree. All'immagine di Pompei sepolta sotto la lava vulcanica, richiamata esplicitamente dallo scrittore nell'*incipit* della sua opera, parrebbe così accostarsi un implicito riferimento al mito di Atlantide, che, peraltro, già Verne lasciava riverberare in un passaggio delle avventure del capitano Nemo.

Non a caso, sarà proprio un epigono finesecolare di Verne, André Laurie (pseudonimo di Paschal Grousset, 1844-1909), a fare del leggendario conti-

¹³ *Ivi*, pag. 8.

¹⁴ Hans HINTERHÄUSER, "Città morte" in *Fin de siècle – Tre studi*, Padova, Liviana Editrice, 1977, p. 77.

¹⁵ Raul BRANDÃO, *Húmús*, p. 64.

nente sommerso lo scenario di un proprio romanzo fantascientifico, *Atlantis* (1895), in cui si immagina che la civiltà scomparsa di cui parla Platone nel *Timeo* e nel *Crizia* sia in realtà sopravvissuta sotto una cupola di vetro posta sul fondo dell'Atlantico, in prossimità delle Azzorre. L'idea verrà poi ripresa da Emilio Salgari (1862-1911), che inserisce un'affine «città sottomarina» nel novero de *Le meraviglie del Duemila* descritte in un suo romanzo del 1907, mentre più avanti lo stesso Brandão, nel diario del suo viaggio attraverso le isole dell'arcipelago atlantico (*As Ilhas Desconhecidas*, 1926), si lascerà a più riprese sedurre dalla potenza e dal fascino di questo mito.

Atlantide è, di fatto, un luogo dell'immaginario che pare inquadarsi bene nella visione apocalittica e disforica propria dell'epoca finesecolare e a tal proposito va osservato che, tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, il fascino della narrazione platonica non si limita a influenzare i testi d'invenzione letteraria, ma si riflette pure in opere di divulgazione scientifica, come il poco attendibile ma assai fortunato *Atlantis, the Antediluvian World* (1882) dell'americano Ignatius Donnelly o il più rigoroso *Le Fond de la Mer* (1868) di León Sonrel, laddove, nell'ambito di una minuziosa e quasi maniacale raccolta di tutte le conoscenze al momento disponibili sui fondali marini, trova spazio anche una suggestiva visione profetica in cui Parigi, Atlantide (o Ninive) del futuro, risulta completamente scomparsa a causa dell'innalzamento del livello del mare.

Paris aurait depuis longtemps disparu avec ses hauts monuments et ses collines, une forêt d'algues couvrirait cette merveilleuse cité, et ses rues serviraient aux promenades des animaux marins. Les sables et toutes les dépôts dont la mer couvre son lit comme d'un vaste linceul ne tarderaient pas à s'amonceler là où nous voyons aujourd'hui l'agitation fiévreuse d'une civilisation avancée. Paris disparaîtrait sous le sable de la mer, comme Ninive s'est endormie sous le sable du désert.¹⁶

*

È così curioso ritrovare, a distanza di alcuni decenni, l'immagine di una Parigi sommersa dalle acque oceaniche all'interno di un breve testo narrativo incluso nella raccolta che segna, nel 1913, l'esordio di un giovane scrittore

¹⁶ León SONREL, *Le Fond de la Mer*, Paris, Hachette, 1968.

portoghese trasferitosi nella capitale francese cinque anni prima: Aquilino Ribeiro (1885-1963). Nel racconto, intitolato *A Revolução*, incluso in *Jardim das Tormentas*, l'autore immagina, infatti, un futuro prossimo in cui il continente europeo è stato quasi interamente sommerso dall'oceano e i pochi sopravvissuti hanno dato vita a una società basata sulla convivenza pacifica e sull'uguaglianza, trasformando gli scampoli di terra risparmiati dall'avanzata delle acque in isole verdeggianti di amore e prosperità.

Nell'imminenza dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, *A Revolução* tratteggia, insomma, con intuizione quasi profetica, la descrizione di un'Europa devastata da un'immane catastrofe, la cui possibilità di rigenerazione è strettamente legata all'incontro e alla fusione armoniosa della stirpe latina e di quella germanica, simboleggiate dalle famiglie Contim e Zorn, i cui rampolli sono destinati a unirsi in matrimonio. Una vicenda che non permette soltanto allo scrittore di trasporre, sotto forma di finzione narrativa, l'esperienza autobiografica del proprio fidanzamento con la futura moglie Grete Tiedemann, ma anche di contrastare l'idea, comune in quegli anni e destinata a rafforzarsi con l'inizio del conflitto, di uno scontro tra civiltà fondato sul presupposto di un dissidio insanabile tra *Kultur* tedesca e *civilisation* anglo-francese.

All'interno di un simile scenario, di scottante attualità al di sotto della patina avveniristica, trovano spazio quelli che sono probabilmente i brani più sorprendenti e coinvolgenti del racconto, dedicati per l'appunto alla narrazione di una spedizione sottomarina che, attraverso le rovine di una Parigi completamente sommersa dalle acque, penetra nelle sale del Louvre e, sfidando gli attacchi di un branco di piovre inferocite, riesce a riportare in superficie la Nike di Samotracia, assurta a simbolo dello sforzo vittorioso che ha portato gli esponenti dell'umanità futura a creare una società basata sul rispetto e sulla solidarietà reciproca.¹⁷

Allo stesso tempo, in questi passaggi, che rivelano una sorprendente affinità

¹⁷ Nell'operazione di recupero, tuttavia, alcuni sommozzatori (tra cui il protagonista José) trovano la morte. La connessione tra immaginario sottomarino e motivi funerei ritorna con una certa frequenza, del resto, nella letteratura coeva, come possono dimostrare alcuni esempi di autori italiani. Così, già nel romanzo d'avventura *Al Polo Nord* (1898), Emilio Salgari, narrando le peripezie di un «battello sottomarino», lo paragona a una «prigione metallica» che «avrebbe potuto diventare una vera tomba»; Emilio SALGARI, *Al Polo Nord*, Milano, Vallardi, s.d., p. 36 e p. 75. «Tomba» o «barab», comunque «d'acciaio», è anche il sommergibile evocato da D'Annunzio in *La Leda senza cigno* (1916;

con il brano di Sonrel poc'anzi citato, è possibile riscontrare la presenza del *Leitmotiv* tradizionale, e squisitamente romantico, della contemplazione delle rovine, associato qui, in modo originale, al motivo dell'esplorazione dei fondali marini.

Assim, naquele dia, a esquadilha aérea e a esquadilha naval tinham por missão procurar as ruínas duma das cidades mais faustosas que haviam existido no passado. O maremoto, que se seguira à catástrofe, tinha invadido a planície, e ela soçobrara debaixo das águas com seus bairros, parques e avenidas. As marés continuavam a levantar despojos, zimbórios de palácios, cofres antigos, vagões luxuosos e carros, onde os ossos chocalhavam como tentos de jogar. Os homens pesquisavam a grande metrópole, porfiando em reaver os seus sábios e artísticos tesouros. E era um exército inteiro que a ia acordar, entorpecida debaixo das algas e polípeiros.¹⁸

*

Aquilino, amico e ammiratore di Raul Brandão, si avvicina così, in questa sua insolita prova narrativa, a un immaginario sottomarino di cui abbiamo analizzato l'azione in *Húmus* e di cui possiamo ora risalire a una delle prime e più significative testimonianze nell'ambito dell'opera di quello stesso autore, contenuta in un romanzo che egli aveva dato a conoscere a principio del se-

si veda: Gabriele D'ANNUNZIO, *Prose di Romanzi - Volume secondo*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 569-570). La lista potrebbe includere anche, nel campo della poesia, *Il Porto Sepolto* (1916) di Ungaretti, in cui i richiami espliciti e impliciti alla realtà sottomarina si estendono dal titolo fino al dedicatario del componimento che chiude la raccolta: Ettore Serra, amministratore di una società di palombari e figlio di un precursore dell'esplorazione subacquea; Cfr. Giuseppe UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, Venezia, Marsilio, 1994. E ricordiamo, ancora, per concludere, alcuni versi tratti dalla poesia *Il Porto*, inclusa, un anno prima della silloge di Ungaretti, nel volume poetico *L'inaugurazione della primavera* di Corrado Govoni: «I sottomarini, dirigibili dell'acqua, / son come morti, / che dettano le loro volontà crudeli / dalle loro tombe»; Corrado GOVONI, *L'inaugurazione della primavera (nuova edizione riveduta e corretta)*, Ferrara, A.Taddei e Figli Editori, 1920, p. 57.

¹⁸ «Così, quel giorno, la flotta aerea e la flotta navale avevano per missione ispezionare le rovine di una della città più fastose che fossero esistite nel passato. Il maremoto, che aveva fatto seguito alla catastrofe, aveva invaso la pianura, ed essa era sprofondata sotto l'acqua con i suoi quartieri, parchi e viali. Le maree non cessavano di portare a galla relitti e macerie, cupole di palazzi, scrigni antichi, vagoni di lusso e automobili, al cui interno le ossa schioccavano come *fiches* da gioco. Gli uomini esploravano la grande metropoli, decisi a riprendersi i propri tesori artistici ed eruditi. Ed era un intero esercito che si apprestava a ridestarla, assopita al di sotto delle alghe e dei polipai»; Aquilino RIBEIRO, *Jardim das Tormentas - Contos*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p. 301.

colo: *A Farsa* (1903). A richiamare la nostra attenzione è, in questo caso, un passaggio in cui il salotto di uno dei personaggi (il vedovo Anacleto), immerso nella luce incerta di un lampadario baluginante, appare agli occhi del narratore come *un acquario con animali deformati posati sul fondo*.

Esta noite, à luz do candeeiro, a sala afigura-se-me um aquário com bichos disformes pousados no fundo. Pelas paredes a sombra alastra e sobe pelo tecto como braços de algas monstruosas e encova-lhes os olhos sem expressão tornando-os maiores e mais fixos; suas bocas enormes remoem como ventosas e a cara empedrada do Anacleto torna-se mais dura e mais impenetrável como a de um ídolo que presidiu àquela reunião de bichos temerosos. A história destes seres, o hábito e a inveja – que é toda a história da vila há dois mil anos – revela-a o claro-escuro melhor que nos quadros de Rembrandt, deformando os tipos, exagerando-lhes as papeiras e os gadanhos, avolumando-lhes as barrigas inchadas, os seios engelhados e todas as deformidades com ferocidade e grotesco, até ao ponto de nos mostrar a nu almas trágicas de monotonia e rancores – até ao ponto de vermos remexer lá no fundo do poço animais gelatinosos, que vivem na água esverdeada sonhando na presa e remoendo sempre o sumidouro das bocas horríveis e frias como as dos cadáveres. A Sombra é um grande pintor.¹⁹

Qui, come in un *notturmo* pittorico, la luce artificiale esalta contorni e isola singoli elementi, incidendo con particolare veemenza sulle figure umane, che risultano ingigantite, ricalcate nella loro disarmonia oppure ricondotte a una

¹⁹ «Questa sera, alla luce del lampadario, la sala da visite mi pare un acquario, con animali deformati posati sul fondo. Sulle pareti si espande l'ombra e sale verso il soffitto con mostruose braccia d'alga, mentre affossa i loro occhi rendendoli più grandi e più fissi; le loro bocche enormi rimuginano come ventose e la faccia pietrificata di Anacleto si fa ancor più dura e impenetrabile, simile a quella di un idolo posto a presiedere quella riunione di bestie spaventose. La storia di queste creature – l'abitudine e l'invidia che sono tutta la storia della cittadina da duemila anni a questa parte – la rivela il chiaroscuro meglio che nei quadri di Rembrandt, deformando ferocemente i tipi grotteschi, esagerandone le pappagorge e le grinfie rapaci, ingigantendone i ventri gonfi, i seni avvizziti e tutte le altre deformità, fino al punto di mostrarci a nudo anime tragicamente monotone e rancorose, fino al punto di farci scorgere in fondo al pozzo animali gelatinosi, che vivono nell'acqua verdastra sognando una preda e biasticando senza sosta la voragine delle loro bocche orribili e fredde come quelle di cadaveri. L'Ombra è un grande pittore»; Raul BRANDÃO, *A Farsa*, (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2001, pp. 63-64.

consistenza che, secondo due direttrici espressive molto care all'autore, si rivela alternativamente di una rigidità marmorea o di una viscosa flaccidità.²⁰ Un secondo e più profondo risultato si affianca, tuttavia, al mero piegarsi dei volti e dei corpi umani nel prisma di un'ottica crudelmente distorta. L'illuminazione parziale, infatti, *rivela*, porta in superficie i recessi più inaccessibili celati nelle anime delle vegliarde su cui impietosamente si posa. Abitudini radicate, vizi, invidie: tutto affiora attraverso l'evidenziazione di alcune parti del corpo che rappresentano emblematicamente l'avidità insaziabile e la voluttà obsolescente delle grottesche ospiti del vedovo Anacleto.

Ecco allora guizzare sotto gli occhi bocche mostruose che rimuginano in continuazione e sembrano pronte a inghiottire, artigli che si allungano minacciosi come tentacoli, pappagorge esorbitanti, ventri tesi fino quasi a scoppiare e seni miseramente avvizziti. La stessa metamorfosi che trasforma il salotto in acquario è del resto propiziata dal chiaroscuro, una tecnica del cui impiego il narratore afferma la consapevolezza e l'intenzionalità, rifacendosi a Rembrandt ed esaltando il potere immaginifico e suggestivo dell'ombra.²¹

Il richiamo di Brandão può portare alla mente l'analogo elogio rivolto da Marcel Proust (1871-1922) alla tecnica pittorica dell'olandese, elevata, in modo forse ancora più esplicito del proprio corrispettivo lusitano, a simbolo e riflesso del proprio stesso credo stilistico: «Con Rembrandt la realtà stessa sarà superata. Noi capiremo che la bellezza non è degli oggetti, perché non sarebbe allora così profonda e misteriosa».²²

È quindi una bellezza *profonda e misteriosa* quella a cui i due scrittori, esaltandola nelle opere del pittore fiammingo, riconoscono di mirare e per il rag-

²⁰ La funzione di ingrandire ed esagerare è assolta da espressioni come: «tornando-os maiores», «bocas enormes», «exagerando-lhes as papeiras e os gadanhos, avolumando-lhes as barrigas inchadas»; quella, diciamo, anamorfica, da particolari del tipo: «bichos disformes», «encova-lhes os olhos», «deformando os tipos»; quanto infine alla consistenza minerale o gelatinosa dei corpi, si veda: «tornando-os maiores e mais fixos», «a cara empedrada do Anacleto torna-se mais dura» oppure «remoem como ventosas», «animais gelatinosos».

²¹ È curioso rilevare, a tal proposito, l'uso dell'aggettivo «rembrandtesco» da parte dello scrittore che servì da probabile modello all'espressionismo brandoniano, Fialho de Almeida. Ecco un esempio: «Nella penombra della taverna, quel volto disgustoso aveva un'espressione cruda e *rembrandtesca* che metteva paura» (il corsivo è nostro). Vedi: Fialho DE ALMEIDA, «A Ruiva» in AA. VV. *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 52.

²² Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 374.

giungimento della quale inseguono nuove immagini o nuovi procedimenti letterari. Profonda e misteriosa è, di fatto, in *A Farsa*, la deformazione della sala da visite in acquario, nel cui ambito l'aria diventa acqua verdognola, lo spostarsi delle ombre si tramuta in quello di alghe colossali che agitano le loro scure braccia sulle pareti e gli occupanti umani della stanza sono ridotti all'inconsistenza gelatinosa di molluschi posati sul fondo marino. Del resto, a realizzarsi nel sopraccitato brano di *A Farsa*, non parrebbe essere altro che la «sovrapposizione d'oggetti simultaneamente percepiti» che per Gérard Genette costituisce l'elemento chiave del *sovrimpressionismo* proustiano.²³

Il procedimento di trasposizione e sovrimpressione di differenti ambiti spaziali, già preconizzato nelle prime pagine della *Recherche* dalla celeberrima rievocazione della lanterna magica che popola le pareti della camera del piccolo Marcel di «iridescenze impalpabili e soprannaturali apparizioni multicolori», ritorna, in effetti, laddove la Combray dell'infanzia si sovrappone all'immagine della Venezia visitata da adulto, oppure il paesaggio alpino crea una curiosa intermittenza con la visione della marina di Balbec, o infine, analogamente a quanto avviene in *A Farsa*, un ambiente chiuso e sprofondata nella penombra, qui è il Teatro dell'Opera in occasione della *soirée* della principessa di Parma, assume le sembianze di un'onirica visione sottomarina, al punto che le dame del gran mondo che lo popolano si identificano, nel ricordo, con novelle ninfe marine: «[...] les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant vers des tritons barbus pendus aux anfractuosités de l'abîme, ou vers quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur le quel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche».²⁴

*

Nel riferito passaggio de *Le Côté de Guermantes* (1920/1921), il richiamo al mondo dei fondali marini parrebbe, quindi, propiziare soprattutto la rievocazione delle creature con cui la fantasia mitologica li aveva popolati: nereidi, serene, tritoni... Un affine accostamento tra la dimensione sottomarina e

²³ *Ivi*, p. 45. Per le considerazioni di Genette a questo proposito si veda il saggio «Metonimia in Proust»; Gérard GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 41-66.

²⁴ Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, ed. Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, II, p. 40.

quella del mito classico caratterizza anche una coppia di suggestivi testi del terzo autore portoghese che ci pare interessante menzionare nell'ambito del percorso tematico intrapreso: Camilo Pessanha (1867-1926).

Se, infatti, i principali componimenti poetici del poeta vissuto a Macau verranno, com'è noto, raccolti nel 1920 in un volume che denuncia, fin dal titolo, la presenza capillare della simbologia acquatica nella sua opera, *Clepsydra* (ovvero, in accordo all'etimologia greca, orologio ad acqua), è soprattutto nel dittico di sonetti riuniti, a partire dalla seconda edizione della raccolta, sotto il titolo *Vénus* che è possibile registrare l'emergere di un immaginario che si rivolge, con un misto di attrazione e ripulsa, all'elemento marino e alle sue profondità.²⁵

Nel primo dei due sonetti, comparsi originariamente sulle pagine della rivista *O Portugal* di Lisbona il 29 aprile 1900 (con in calce l'indicazione «Macau – 1899»), la divinità classica appare frammista e del tutto confusa con la sostanza acquatica che ne propizia l'evocazione, vedendo la propria presenza ridotta a un dato olfattivo («O cheiro a carne que nos embebeda!»), o a un incompleto campionario di elementi anatomici ormai pressoché indistinguibili come tali (la chioma verde che fa pensare alle alghe, oppure il ventre putrido, «azul e aglutinoso», disfatto e sommerso dall'innalzarsi delle onde). A creare una singolare dissonanza è poi il nitido ricordo della *Nascita di Venere* di Botticelli che risulta incastonato nella prima terzina («O seu esboço, na marinha turva... / De pé, flutua, levemente curva, / Ficam-lhe os pés atrás, como voando...»), quasi a voler esplicitare, per contrasto, il consapevole rovesciamento del *topos* classico operato nelle restanti strofe, in cui Venere/Afrodite pare, invece, dissolversi nell'elemento da cui, secondo il mito, sarebbe sorta nella sua abbagliante bellezza.

La graduale liquefazione a cui è sottoposto il corpo della divinità risultava, d'altra parte, già preconizzata nella III sezione dell'*Aquarium mental* di Rodenbach, laddove era, tuttavia, la shakespeariana Ofelia a risultare tanto assimilata all'elemento liquido da vedere i suoi capelli confondersi inestricabilmente con

²⁵ Le citazioni sono tratte da: Camilo PESSANHA, *Clepsydra*, edição crítica de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, pp. 110-111. La grafia è stata attualizzata. Nella sezione «Sonar» di questa rivista è possibile consultare, insieme a una nostra proposta di traduzione, il testo integrale dei due componimenti in esame di Pessanha e di quello che verrà successivamente analizzato di Alberto de Oliveira.

la vegetazione acquatica e i suoi occhi posarsi sul fondale sotto forma di attinie. La conclusione logica di tale singolare processo porta Pessanha a dedicare il secondo sonetto del dittico alla contemplazione dei sassolini e delle conchiglie che «riposano [...] sotto l'acqua piana» e in cui il poeta, dapprima quasi placato e rapito dall'incanto della loro quiete subacquea, va a poco a poco riconoscendo la visione orrenda e perturbante di corpi umani che hanno conosciuto la stessa sorte prospettata alla mitica Venere, e di cui, pertanto, non restano che residui disconnessi: «Róseas unhinhas que a maré partira... / Dentinhos que o vaivém desengastara... / Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...».

I residui depositati sul fondale marino si trovano assimilati e uniformati, così, in una sintesi di vita e morte, biologico e minerale che rappresenta un'ossessione ricorrente della poesia di Pessanha. Più nel dettaglio l'isotopia minerale risulta qui messa in rapporto, in un complesso gioco di contrapposizioni e concordanze, con quelle del liquido e dell'organico, a somiglianza di quanto avviene nel sonetto *Imagens que passais pela retina*, in cui la superficie umida delle pupille diviene «specchio inutile» dell'«aridità di successivi deserti». Il sonetto mette dunque in scena l'azione disgregatrice di un tempo liquido (si pensi al titolo *Clepsidra*), in cui, come ha osservato Óscar Lopes, la distanza spaziale tra la superficie marina e il fondale è allo stesso tempo la distanza temporale che separa l'imbarcazione in movimento dai relitti che «riposano giù in fondo all'acqua piana».²⁶

Il fatto che tutto ciò si colleghi al richiamo alla divinità che nel pantheon latino preside alla sfera erotica dipende forse dall'associazione (schopenhaueriana) tra il femminile e l'inestinguibile volontà di vivere, contrapposti alle limitazioni di una coscienza (maschile) che, incapace di abbandonarsi alla continuità indistinta del fluire vitale, incessantemente e vanamente «sonda, compone, confronta». Senza dimenticare che elementi come «seixinhas da mais alva porcelana» e soprattutto «conchinhas tenuemente cor-de-rosa» sono anch'essi riconducibili all'iconografia venerea (come, si direbbe, nell'affine pastello *La coquille*, 1912, di Odilon Redon), sebbene sovrapposta e frammista, all'interno del dittico, a quella di altre creature mitologiche analogamente collegate all'universo equoreo, come l'Idra o la pietrificante (e infine pietrificata) Medusa.

²⁶ Cfr. Óscar LOPES, «Camilo Pessanha. O quebrar dos espelhos» in *Ler e depois. Crítica e interpretação literária*, Editorial Inova, Porto, 1969, pp. 198-210.

Occorre ricordare, a questo proposito, le penetranti osservazioni fatte da Anna Klobucka, che, leggendo il dittico secondo il paradigma neoplatonico della *Venus Coelistis* e della *Venus Vulgaris*, vede nel suo secondo membro l'esaltazione di una Venere idealizzata, «raggiungibile solo attraverso lo sforzo della ragione», toccando con la «fredda trasparenza luminosa» dell'intelligenza la verità che giace sul fondo.²⁷ In altri termini il senso riposto del testo che chiude il dittico starebbe in questo tentativo di immergersi negli abissi dell'io profondo per portare alla luce, attraverso le parole, qualche scampolo della sua ineffabile realtà. Un tentativo che tuttavia probabilmente coincide, come esplicita il titolo che accompagnò la pubblicazione autonoma del sonetto sulla rivista *Centauro* (1916), con un *Naufrágio*, in accordo con il pessimismo gnoseologico manifestato, ricorrendo a una costellazione d'immagini del tutto analoga, da uno degli scrittori in cui abbiamo riconosciuto gli antesignani dell'immaginario sottomarino: Maurice Maeterlinck.²⁸ Per verificarlo basta, infatti, soffermarsi sui passaggi che aprono il quarto saggio (*La Morale Mystique*) della sua raccolta *Le Trésor des Humbles* (1896).

Il n'est que trop vrai que les pensées que nous avons donnent une forme arbitraire aux mouvements invisibles des royaumes intérieurs. [...] Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement. Nous croyons avoir plongé jusqu'au fond des abîmes et quand nous remontons à la surface, la goutte d'eau qui scintille au bout de nos doigts pâles ne ressemble plus à la mer d'où elle sort. Nous croyons avoir découvert une grotte aux trésors merveilleux et quand nous revenons au jour, nous n'avons emporté que des pierreries fausses et des morceaux de verre; et cependant le trésor brille invariablement dans le ténèbres.²⁹

*

Maeterlinck recupera, insomma, esplicitandone la valenza simbolica, l'immagine dell'immersione già presente nelle *Serres Cbaudes*: un'immagine che, a due anni di distanza dalla comparsa della silloge dell'autore belga, emerge

²⁷ Cfr. Anna KLOBUCKA, «A (de)composição de Vénus: reflexões sobre dois sonetos de Camilo Pessanha» in *Colóquio/Letras*, n.º 104/105, Jul. 1988, pp. 38-45.

²⁸ Cfr. Camilo PESSANHA, *Clepsydra*, p. 196.

²⁹ Maurice MAETERLINCK, *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1924, pp. 61-62. Devo la conoscenza di questo saggio a un'indicazione di Daniela Nelva, che qui ringrazio.

anche in un sonetto incluso nella raccolta *Poesias* (1891), che segna l'esordio del portoghese Alberto de Oliveira (1873-1940). È interessante, dunque, soffermarsi, a conclusione del nostro percorso a ritroso, su questo componimento che, apparso con circa un decennio di anticipo rispetto a quelli di Pessanha, ricollega il dittico dell'autore di *Clepsidra*, così come gli altri testi di inizio Novecento finora analizzati, alla loro indubbia matrice finesecolare.

Protagonista della poesia, contrassegnata con il numero XX nella sezione dell'opera intitolata *Biblia do Sonho*, è, così, il sommozzatore («mergulhador»), che vestito lo scafandro, si cala sul fondale oceanico, ostentando una sovrana indifferenza nei confronti dei violenti sommovimenti con cui l'elemento acquatico lo accoglie, quasi come se l'oceano volesse piegare la volontà di chi si appresta a scoprirne i più riposti segreti.

Del resto la figura del palombaro, di cui Oliveira evidenzia anche, collateralmente, l'aspetto curioso ed esotico («Dá-lhe um aspecto estranho a campânula imensa: / Lembra um bizarro Deus de algum pagode indiano»), rivela la carica simbolica di cui risulta qui investita soprattutto nella terzina conclusiva, in cui l'autore sostiene che l'atteggiamento distaccato e altero del sommozzatore può servire da esempio ai giovani poeti che, come lui, si apprestano ad affrontare le immancabili delusioni e amarezze della vita e che egli esorta a non lasciarsi inghiottire dal mare procelloso dell'esistenza quotidiana quanto, piuttosto, in accordo con i precetti di un aristocratico ideale artistico, a rifugiarsi nell'orgoglioso isolamento della propria condizione eccezionale e privilegiata.

Assim devemos nós, Poetas, no Mundo entrar,
Sem nos deixarmos absorver por esse Mar
– Pois a arte é, para nós, o escafandro das Almas!³⁰

³⁰ «Così, nel Mondo, han i Poeti a entrare, / Non dobbiamo arrenderci a questo Mare / – L'arte, per noi, sia scafandro dell'Animab»; *Apud* Fernando GUIMARÃES, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 183.