

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

2

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

Rifrazioni letterarie nelle culture romanze

a cura di Giancarlo Depretis

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Subida al puerto de Granada (Amanecer)*

© 2012 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013252

Indice

<i>Prefazione</i>	7
ORIENTA ABBATI <i>A Passagem das Horas</i> : la macchina sensazionista “imperfeita” dell’ingegnere Álvaro de Campos.	11
PIERANGELA ADINOLFI Montherlant et l’Espagne: <i>Don Juan</i> et la <i>Chevalerie du néant</i> .	21
MICHELLE ANDRESSA ALVARENGA DE SOUZA Só a antropofagia nos une: uma leitura pós-colonial do movimento modernista brasileiro.	33
GABRIELLA BOSCO Armand Robin, poète sans passeport: portrait.	45
GIANCARLO DEPRETIS Vettovaglie divise e condivise. Coesione o scissione socio-culturale nel processo di castiglianizzazione in Portogallo durante la monarchia duale.	55
ALESSIA FAIANO Dal fantastico al neo-fantastico. Evoluzione di una modalità narrativa nella letteratura spagnola del XX secolo.	67
PABLO LOMBÓ MULLIERT Appunti sulle riviste letterarie ispanoamericane del primo Novecento.	83
CHIARA MAINARDI <i>Médée</i> di Hoffmann e <i>Medea</i> di Zangarini: da traduzione a trasformazione.	91
MARIA ISABELLA MININNI Juan Ramón Jiménez e la Francia: esperienza e poesia.	107

ALESSANDRO OBINU Leopoldo María Panero traduttore. Cronaca di una perversione.	121
VERONICA ORAZI Irradiazioni trasgressive: <i>serrana</i> ruiziana contro pastorella Provenzale.	129
ELISABETTA PALTRINIERI La traduzione come trasposizione di codici culturali: brevi esemplificazioni attraverso la ‘picaresca’, il <i>Curioso tratado [...]</i> <i>del chocolate</i> e il <i>Sendeban</i> .	139
MONICA PAVESIO Le difficile métier de l’adaptateur dans la France du XVII ^e siècle.	157
MATTEO REI <i>Belkiss</i> di Eugénio de Castro in una prospettiva transtestuale.	165
LAURA RESCIA Médecins, charlatans et juifs entre France et Italie aux débuts du XVII ^e siècle: la traduction française de <i>Degli Errori popolari</i> <i>d’Italia</i> de Scipione Mercurio (1603).	185
G. MATTEO ROCCATI Les traductions françaises savantes au XIV ^e siècle.	195
YOLANDA ROMANO MARTÍN La prehistoria de la novela policial italiana en España: el folletín y la novela por entregas.	205

BELKISS
DI EUGÉNIO DE CASTRO
IN UNA PROSPETTIVA TRANSTESTUALE

Matteo Rei

Un curioso paradosso caratterizza la fortuna della produzione fineseccolare di Eugénio de Castro (1869-1944). Se infatti, a partire dal 1890, uno dei riconosciuti meriti del poeta consistette nel rinnovamento delle consuetudini metriche e ritmiche della coeva lirica portoghese, a colpire l'immaginazione dei suoi contemporanei fu, forse più d'ogni altra, la sua prima opera non versificata, il poema drammatico *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, pubblicato a Coimbra nel 1894¹. Così, ad esempio, Rubén Darío, nel saggio incluso nel volume *Los raros* (1896), presenta il dramma dedicato alla regina di Saba come la sua "obra principal" e ne esalta la "harmonía musical, cálida, vibrante". Lo stesso autore di *Belkiss*, d'altra parte, pareva riservare una considerazione speciale a questa sua creatura, come dimostra l'ambizioso (e fallimentare) progetto di far rappresentare il dramma, tradotto in francese da Philéas Lebesgue, 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 Bernhardt².

¹ L'edizione consultata è: E. DE CASTRO, *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar* in *Obras poéticas* (Tomo I – Reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga), Porto, Campo das Letras, 2001. Le citazioni saranno seguite dal numero di pagina, quando necessario ho attualizzato la grafia dell'originale. La qualificazione di "poema drammatico in prosa", che ne diede il traduttore italiano Vittorio Pica, esplicita bene la natura ambigua di un'opera che per conservando esteriormente la struttura propria di un testo teatrale si presta più alla lettura che a una rappresentazione scenica. Per la traduzione italiana, apparsa a soli due anni di distanza dall'originale, si veda: ID., *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.

² Di questi tentativi votati all'insuccesso si trova testimonianza nello scambio epistolare con l'amico e agente letterario *sui generis* Louis Pilate de Brinn'Gaubast. Cfr. M.T.R. LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985, p. 60. Per la silloge di saggi del poeta nicaraguense cito da: R. DARIO, *Los raros (Volumen VI de las obras completas)*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1917, pp. 263-264.

Alimentando il paradosso indicato in apertura, è proprio di *Belkiss*, *Rainha de Sabá*, *de Axum e do Himiar* che il presente studio intende occuparsi. Il poema di Castro verrà qui osservato, in realtà, sotto un'unica e pressoché esclusiva angolazione, tesa a far affiorare, attraverso le maglie del testo, la presenza di altri testi, letti, imitati e più o meno fedelmente ricalcati. Testi da cui l'autore trae spunti che poi sottopone ad autonomo sviluppo, ma anche testi di cui, in certi casi, vengono riprodotti più o meno letteralmente brevi stralci, sotto forme che probabilmente travalicano talvolta i legittimi limiti dell'allusione e della citazione dichiarata. Non è, comunque, una postuma e tutto sommato sterile accusa di plagio a costituire l'obiettivo di queste pagine, mosse piuttosto dalla volontà di penetrare nell'officina di uno scrittore indubbiamente colto e consapevole dei propri mezzi, capace di trarre partito da materiali letterari eterogenei, accostati e assemblati con mano sempre accorta.

Prima, tuttavia, di passare al vaglio i molteplici e diramati rapporti che legano il testo in esame ai suoi antecedenti, conviene che esso stesso si presti a un'operazione di tipo squisitamente ipertestuale: si tratta, in altre parole, di tentare un riassunto di *Belkiss*, provando a condensare in poche righe la trama che si dipana attraverso i quindici *tableaux* dialogati che ne costituiscono l'ossatura formale.

La regina di Saba è, qui, un'altera e affascinante fanciulla, che un'inusitata passione viene a turbare nel suo virginale candore. Ella ama, infatti, Salomone, che non ha mai visto e di cui non conosce se non il nome e la fama che ovunque lo accompagna. Questo amore, incorporeo ma granitico, è la disperazione dei regali corteggiatori che vengono a domandarla in sposa dalle terre più lontane, ma è soprattutto l'ossessione dell'inclemente precettore Zophesamin, ferocemente avverso ai piaceri della carne. E sebbene attorno a simili piaceri, in realtà, la giovane non possa che fantasticare, proiettandoli su un oggetto remoto e per il momento non attingibile, ciò nondimeno nulla riesce ad arginare l'impeto della sua passione. A poco valgono curiosi rimedi quali porre al collo una ranocchia morta o fregarsi tutto il corpo con foglie di corizza, l'eroina è tanto inquieta che, in cerca di sfogo, una notte va a passeggiare nella foresta che circonda la sua reggia, incurante delle manticore e dei catoblepi che, secondo Zophesamin, vi scorrazzerebbero indisturbati col favore delle tenebre.

Fortunosamente sopravvissuta all'incauta escursione, Belkiss fa ritorno a corte. Apprende qui che la flotta reale, inviata dal defunto padre in cerca di tesori e da tutti data per perduta, sta finalmente facendo

ritorno a Saba. Poco dopo, dinanzi a lei, il comandante Nastosenen passa in rassegna stoffe, gemme e unguenti accumulati lungo il viaggio, illustrando con dovizia di particolari la rotta seguita e le terre toccate. Tra queste c'è Gerusalemme, ed è bruciante di desiderio che la regina sorbisce la descrizione della città e, ancor più, del suo saggio e avvenente sovrano. A questo punto non sente più ragioni: costi quel che costi, visiterà Israele e renderà omaggio a Salomone. 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 dal figlio di David. Questi, dalla sua, accoglie la visitante con tutti gli onori e, non indifferente al suo fascino, le propone un *rendez-vous* notturno nella sua sfarzosa alcova. Di ritorno a Saba, la regina porta in seno il frutto dell'unione con il monarca gerosolimitano, il piccolo principe David, ma, amaramente delusa 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 in capo a nove anni mette fine ai suoi giorni.

È possibile che attraverso questo sommario riepilogo chi legge abbia già scorto, in controluce, almeno alcune delle principali fonti testuali in varia forma sottese al dramma portoghese. Prima, tuttavia, di passare al loro dettagliato elenco è utile soffermarsi sulle diverse modalità attraverso cui un testo letterario può stabilire relazioni con quelli che l'hanno preceduto. Adottando la proposta terminologica avanzata da G. Genette in *Palimpsestes* (1982), è opportuno distinguere, allora, nel campo dei rapporti che possiamo 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). È facendo ricorso a queste utili distinzioni che si può ora meglio specificare l'oggetto della presen-

te trattazione, volta soprattutto a ripercorrere le diramazioni intertestuali e ipertestuali dell'opera in esame³.

Ipotesto e intertesto biblico

Il punto di partenza è inevitabilmente rappresentato, allora, dai brevi paragrafi 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. Come spesso accade, è all'apparato paratestuale che viene qui affidato il compito di esplicitare e sancire il legame tra ipotesto e ipertesto, senza contare l'intenzionalità con cui l'autore 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 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 coloriture⁴.

Più nel dettaglio, l'autore 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

³ Vedi: G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. Il modello teorico e metodologico qui esplicitato è stato un riferimento costante nell'elaborazione del presente scritto.

⁴ I versetti scelti per l'epigrafe (1Libro dei Re, 10, 2 e 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: "È doce desejar... mas realizar um desejo é matar esse desejo..."(p. 324).

si avvale, infatti, in prima istanza, di un processo di espansione descrittiva che annette alla vicenda narrata una ricostruzione (assai fantasiosa) del contesto storico-geografico, con lunghi indugi su ornamenti esotici, minuzie architettoniche, pratiche religiose... Altrettanto importante è poi la vera e propria estensione della *fabula*, che dota lo stringato episodio biblico di un lungo preludeo e di un 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)⁵.

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 traversia della contessa di Tripoli e del trovatore provenzale Jaufré Rudel, con l'annessa concezione di *amor de lonb*. 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 *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'intera vicenda, 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*.

⁵ Quando definisco *lungo* il preludeo e *breve* l'epilogo parlo ovviamente in termini testuali (in questo caso inversamente proporzionali a quelli diegetici): infatti, il lungo preludeo 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.

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'Abraamo; 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'analogia provenienza che l'autore profonde nell'opera⁶.

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..."; p. 344) riprendono quasi senza alterarla un'affermazione contenuta nel *Libro dei Re* (1Re,4,30-31). 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 (p.345), allora, l'ipocrisia del proprio rivale appellandosi a una massima contenuta nei *Proverbi* (5,3-4)⁷, 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

⁶ Più curioso è il caso della "rainha Vaphrés" (p. 344), che in *Belkiss* è la prima moglie di Salomone, figlia del faraone egiziano Psiakhanu II. Infatti nell'Antico Testamento e in altre fonti antiche si trova soltanto l'accenno al faraone Vaphri/Ephree, non a principesse o regine con questo nome: all'origine ci potrebbe quindi essere un fraintendimento (involontario o consapevole) dello stesso Castro.

⁷ "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'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' "; G. DE NERVAL, *La Regina del Mattino e Solimano principe dei geni* (a cura di Luca Pietromarchi), Venezia, Marsilio, 1992, p. 82.

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 (p. 431; "L'amato mio è per me un sacchetto di mirra,/ passa la notte tra i miei seni"; CC1,13); la descrizione dell'alcova: "O nosso leito é de madeira do Líbano, e todo coberto de púrpura finíssima" (p. 431; "Un baldacchino si è fatto il re Salomone /con legno del Libano. /[...] /il suo seggio è di porpora"; CC3,9-10); 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 [...]"; CC6,11). 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, dirijete para a nossa alcova"(p. 431); "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"(p. 432); "Os teus seios são duas tendas reais, a cuja sombra dormirão meus olhos"(*Ibid.*).

Repertorio legendario

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 che fiorì, 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 sovrani⁸, 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 depilatoria⁹.

È a quest'ultima versione dei fatti che si rifà esplicitamente 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 solo su tappeti di fiori (*Cfr.* pp. 429-430). Non è questo, d'altronde, l'unico spunto che il poeta lusitano desume dalle tradizioni sviluppate-

⁸ Non mi soffermo sull'antico testo etiopico del *Kebra Nagast*. Anche in esso, comunque, si parla dell'unione della regina (qui chiamata Makeda) e di Salomone, da cui nasce Menelik, mitico capostipite della dinastia reale d'Etiopia.

⁹ Vedi: TA'LABĪ, *Storia di Bilqīs Regina di Saba* (a cura di Giovanni Canova), Venezia, Marsilio, 2000.

si collateralmente al canone biblico e coranico, di cui è verosimile pensare che egli abbia avuto una conoscenza soltanto 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)¹⁰.

Repertorio erudito

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 permettano di mettere in atto una ricostruzione dettagliata dall'ambiente in cui far muovere i suoi personaggi. Non ci si aspetti di trovare, tuttavia, lo scavo archeologico meticoloso che contraddistingue un romanzo come

¹⁰ Si veda: B. D'HERBELOT DE MOLAINVILLE, *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la conoissance des peuples de l'Orient*, J.Neaulme & N. Van Daalen Libraires, 1777, pp. 357-359. E inoltre: C. NODIER, *Contes*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1961.

Salammbô di Flaubert, che pure rappresenta, come vedremo, uno dei modelli ben presenti a Castro durante la stesura di *Belkiss*. In consonanza con la poetica antinaturalista dell'emergente Simbolismo, il poeta portoghese manipola e associa, semmai, elementi che rimandano a realtà spesso lontane le une dalle altre nello spazio e nel tempo, lasciandosi guidare più dal gusto per l'esotico e il pittoresco che non dall'obiettivo di ricostruire con verosimiglianza lo Yemen del X secolo a.C. (su cui, a dire il vero, le notizie sicure, allora come oggi, non abbondano).

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 Arabica (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, ancor peggio, ambientare la scena della preghiera nella “praça dos Obeliscos, em Axum”(p. 333), senza tenere conto che i famosi obelischi vennero eretti soltanto nei primi secoli dopo Cristo.

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 Maspero (1846-1916)¹¹. E proprio da quest'opera Castro attin-

¹¹ L'edizione consultata è: G. 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 mezzodì. La preghiera ad Ammon-Ra è desunta da un precedente studio di Karl Richard Lepsius, Castro ne traduce e assembla vari spezzoni. Si confronti (identifico nelle successive citazioni l'opera di Maspero con la sigla HPO): “Amon-Ra-Harmakhis, Senhor dos dois horizontes, Criador de ti mesmo: clemência”(p. 335) / HPO: “Ammon-Râ, seigneur des deux horizons”(p. 32), “Ammon-Râ-Harmakhis, qui si crée lui-même”(p. 33); “Amon-Ra-Harmakhis, que o Uræus a-

ge, 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 (Horsiatf, 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).

Plinio e la "Storia naturale"

È probabile, del resto, che accanto a quella di Maspero si affiancassero, sugli scaffali dello scrittore, anche le opere di altri eruditi contemporanei, di cui non ci è tuttavia possibile, al momento, ricostruire una lista esauriente. Ciò che invece si può affermare senza molti dubbi è 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. Da questa imponente opera enciclopedica Castro spigola 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. È difficile immaginare cosa sarebbe stato di intere sezioni di *Belkiss*, senza il contributo del testo di Plinio. 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 momentane-

niquire todos os inimigos, e que a serpente Minhi se conserve pacífica" (*Ibid.*) / HPO: "La cabine est en sûreté, car le serpent Mehen est à sa place et l'uræus a détruit les ennemis" (p. 32); tutta la serie di invocazioni da "Ra é forte" fino a "Apôp seja aniquilado" (pp. 335-337) con quella pressoché identica in HPO, da "Fort est Ra" fino a "Apap est ancanti!" (p. 33); infine: "Amon-Ra-Harmakhis, conserva a vida a Nastosenen e aos marinheiros" con quanto segue (p. 337) / HPO: "Oh! Ra! Donne toute vie au Pharaon" e le righe successive (p. 33). Dall'opera di Maspero è desunto anche l'antico nome del pianeta Marte (Hardoshir, l'Horus rosso, HPO, p. 78) e le informazioni relative alla conoscenza del suo moto retrogrado da parte degli antichi Egizi. Da qui anche un certo numero di toponimi citati da Castro: Arad, Lakisch, Gaza e Mizpah (p. 398); Denderah (p. 417) e Urumyeh (p. 425).

amente assopito i propri desideri sfregandosi la pelle con foglie di corizza, 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 confidente non riescono a dissuadere la regina, 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'ofusa, 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'ofusa e dell'anacampsero, cui vengono attribuite le portentose facoltà citate dall'autore portoghese¹². 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 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 Li-

¹² Castro trovava menzione dell'anacampsero anche nel *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* di Jacques Plowert, 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 éclos au coeur la panacée (Cantilènes, Jean Moréas)"; J. PLOWERT [P. Adam], *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier Bibliopole, 1888, p. 8.

bro XXXVII della Storia Naturale (ciò è vero a partire dalla prima pietra citata, il lincurio, e fino a una delle ultime, l'“occhio di Belo”)¹³.

L'intertesto flaubertiano

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 rimanendo 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 immancabilmente anteposte dallo scrittore 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 Flau-

¹³ Consulto 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 gli apporti della *Naturalis Historia* (NH) a *Belkiss*. Ovvero: 1) Animali fantastici: catoblepa (p. 356; NH VIII.77); manticora (*Ibid.*; NH VIII.75). 2) Piante officinali o dalle proprietà magiche: *theronarra* (p. 358; NH XXIV.163); *ophiusa* (p. 362; NH XXIV.163); *anacampseros* (p.369; NH XXIV.167); *bacchar* (p. 390; NH XXI, 29); *bals* (*Ibid.*; NH XXV.14); *belianthes* (*Ibid.*; NH XXIV.165). 3) Popoli dalle caratteristiche fantasiose e mostruose: Trogloditi (p.380; citati varie volte, ad es. NH V.45); Blemnii (*Ibid.*; NH V.46); Cinamolgi e Artabiti (*Ibid.*; NH VI.195); Astomi (pp.396-397; NH VII.25). 4) Pietre preziose: lincurio (p. 392; NH XXXVII.52-53); uno smeraldo di quattro cubiti offerto dal Faraone d'Egitto al re di Babilonia (*Ibid.*; NH XXXVII.74); smeraldi che incanutiscono (p. 393; NH XXXVII.70); *anthracitis* (*Ibid.*; NH XXXVII.99); callaia (*Ibid.*; NH XXXVII.110-111-112); ceraunia (*Ibid.*; NH XXXVII.134); aromatite (*Ibid.*; NH XXXVII.145); aspicto (p. 394; NH XXXVII.148); brontea (*Ibid.*; NH XXXVII.150); bucardia (*Ibid.*; NH XXXVII.150); occhio di Belo (*Ibid.*; NH XXXVII.149); sandareso (p. 395; NH XXXVII.100-102); pederote (*Ibid.*; NH XXXVII.129); ametiste che allontanano l'ebbrezza (*Ibid.*; NH XXXVII.124); androdamante (*Ibid.*; NH XXXVI, 146); onice d'Arabia (*Ibid.*; NH XXXVII.90); ciano (*Ibid.*; NH XXXVII.119); topazi dell'isola Cytis (*Ibid.*; NH XXXVII.107 e VI.169); agate verdi (*Ibid.*; NH XXXVII.139); asteria (*Ibid.*; NH XXXVII.131); *daphnean* (*Ibid.*; NH XXXVII.157).

bert, ancor più che le precise convergenze intertestuali, che, tuttavia, non mancano (“de alguns odres estoirados correm fios de ouro em pó”; p. 389 / “la poudre d’or, tassé dans des outres, fuyait insensiblement par les coutures trop veilles”)¹⁴. Poi Nastosenen prende la parola per mostrare a Belkiss delle anfore che contengono “água da fonte Asbadea, que torna hidrópicos os perjuros...”(p. 390) 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 corrizza (fr. “cnyza”/ pt. “cniza”), rimedio adottato anche dalla Belkiss di Castro, 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; et l’on me frottait le corps avec les feuilles de cnyza, pour me faire chaste”(p. 94)¹⁵.

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” (p. 390) 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 precioso, reservado para os reis de Assíria”; p. 391) figuravano già tra i doni che la regina di Saba offriva al santo eremita della *Tentation* (“Voici du baume de Genezareth, 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”) e da questa stessa opera viene anche il riferimento alle foglie di *balis* “que ressuscitam os mortos”(p. 390):

¹⁴ G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1951, p.822.

¹⁵ Al rapporto di derivazione che collega la scena dell’inventario di Nastosenen a quella dell’ispezione alle sale del tesoro in *Salammô* si accennava già in un contributo, apparso a metà del secolo scorso, dell’anglista torinese Federico Olivero: F. 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* in “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 Salambô, 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.

“Veux-tu que je t’enseigne où pousse la plante Balis, qui ressuscite les 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, cerannie* (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 Plinio¹⁶.

Lo stesso dicasi per le *callaie*, 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 *calais* e só se encontra nas montanhas dos Fícaros, onde a neve é eterna. As *calais* estão encravadas nos rochedos e são tão brilhantes que parecem olhos vivos... Os caçadores, vendo esses rochedos, ficam gelados de pavor e atacam-nos a golpes de funda: é então que as *calais* caem, como lágrimas dos rochedos...Vê como o seu verde é moderado e doce... Dizem que a pedra que melhor vai com o ouro...” (p. 393)¹⁷.

¹⁶ Si confronti: “Lincúrios... São cristalizações de urina de lince e atraem o cobre, o ferro, as folhas secas e as palhas” (p. 392); 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” (NH XXXVII.52-53). Flaubert, più stringatamente alludeva a “des escarboucles formée par l’urine des lynx”; G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, p.829.

¹⁷ *Cfr.* “Associata a questa pietra, ma più per somiglianza che per prestigio, è la callaia, 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

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) – 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 (*Cfr.* pp. 396-397). 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 nelles sem produzir sombra...”(p. 396) / “LE GROUPE DES ASTOMI - pareils à des bulles d'air que traverse le soleil”(p.158)¹⁸.

Flaubert: un modello

A tali puntuali coincidenze si affianca, peraltro, tutta una serie di influssi tematici e formali che marcano in maniera talvolta meno ecl-

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” (NH XXXVII.110-111-112).

¹⁸ Tra le altre terre toccate dalla flotta sabea c'è l'isola Titis “cujo solo é todo de topácios”(p. 397), ed effettivamente tra le gemme elencate poco prima da Nastosenen figuravano anche “topácios da ilha Titis”(p. 395). Qui, il comandante avrebbe del resto anche riempito un'anfora d'olio di rosa, attinto a un lago tutto fatto di tale liquido (p. 390). 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 (NH XXXVII.107 e VI.169) la menzione di un'isola produttrice di topazi, il cui nome era, tuttavia, Cytis (forse identificabile con l'isola di Zabargad nel Mar Rosso). 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” (G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 103).

tante, 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 Medio 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 è possibile rilevare precise corrispondenze: dall'arrivo della regina in groppa a un elefante bianco, all'acconciatura dei suoi capelli, fino al tessuto giallo che le vela il volto¹⁹. I due testi sviluppano, inoltre, ognuno a suo modo, l'elemento *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 *Belkiss* entra in scena “entre uma revoada de aves maravilhosas, que se agitam no ar, escarlates, azuis e verdes, presas por cadeiazinhas invi-

¹⁹ Si confronti: “[...] Belkiss surge finalmente, em cima de um elefante branco, toucado com um martinete de plumas preciosas e coberto por uma rede de ouro”(p. 426) e “Un éléphant blanc, caparaçonné d'un filet d'or, accourt, ensecouant le bouquet de plumes d'autruche attaché à son frontal”(ID., p. 46); “os cabelos enluarados com limalha de prata”(Ibid.) e “sa coiffure, poudrée de poudre bleue”(Ibid.); “o rosto velado por um véu amarelo, da Bactriana, quase imaterial, como um fumo dourado”(Ibid.) e “des femmes couvertes de voiles jaunes, montées à califourchon sur des chevaux pie”(Ibid.); “Ce tissu mince, qui craque sous les doigts avec un bruit d'étincelles, est le fameuse toile jaune apporté 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”. 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”; G. DE NERVAL, *La Regina*, p. 70. L'entrata in scena in groppa all'elefante bianco non manca nemmeno nel sontuoso balletto *Belkiss, 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.

síveis”(p. 428), tocco suggestivo che forse riprende, d’altra parte, l’affine accenno svolto qualche anno prima in una poesia di Adolphe Rette: “La reine de Saba – parmi sa robe féérique voltige / Un peuple miroitant d’oiseaux de paradis”²⁰.

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’eclisse²¹. In maniera analoga, Belkiss si presenta, in una delle sue prime apparizioni, vestita d’una “lunática túnica de lâ branca, bordada a fio de prata”(p. 315), e l’interlunio, ovvero l’intervallo di tempo per cui la 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 esteve para morrer, que me bateram e me pregaram um susto... Sinto-me débil como se acabasse de ressuscitar...”(p. 350). 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 prigioniera 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 quere quebrar-lhe os ossos e rasgar-lhe as carnes para fugir, como uma águia presa numa gaiola estreita...”(p. 311).

²⁰ Si tratta di un componimento della raccolta *Cloches dans la nuit* (1889): A. RETTE, *Oeuvres complètes / Poésie I*, Paris, Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1898, p. 81.

²¹ “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”; G. FLAUBERT, *Oeuvres I*, p. 750. Per l’opera di Brombert, vedi: V. BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, Bologna, Il Mulino, 1989, p.110.

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" (p. 318), la cui natura verrà esplicitata dallo stesso Zophesamin: "a luzinha, que viste no fundo dos meus olhos, tem um nome, chama-se Verdade" (p. 320). Nel battezzare il proprio personaggio, inoltre, Castro ricalca evidentemente l'impiego erroneo, corrente in *Salammbô* e riscontrabile nel caso dello stesso Shahabarim, del suffisso *-im* per forgiare nomi propri di persona, uso criticato in una delle prime (e più aspre) recensioni del romanzo francese, quella di Guillaume Froehner, dato che tale suffisso, nell'antica lingua punica, avrebbe indicato soltanto il plurale dei sostantivi (questo sarà uno dei pochi punti su cui Flaubert non avrà nulla da ribattere alle critiche dell'archeologo)²².

A livello tematico, V. Brombert afferma che l'essenza del romanzo cartaginese di Flaubert è "il dramma di un desiderio inappagato", la "ricerca dell'inattinguibile", l'"appetito insaziabile per ciò che in nessun modo si potrà raggiungere, e tanto meno possedere"²³. 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 desejar... mas realizar um desejo é matar esse desejo... A posse deprecia os objectos amados. Só são felizes aqueles que constantemente criam desejos irrealizáveis, cegamente persuadidos de que hão de realizá-los" (p. 325).

²² Vedi: G. FLAUBERT, *Opere – volume primo*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1518 (Nota III,7).

²³ V. BROMBERT, *I romanzi*, p. 125.

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 di due *poemi drammatici in prosa*, ovvero di due testi che pur rivestendosi di una struttura drammatica sono esplicitamente pensati 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”²⁴. 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 morte o il rifugio nella preghiera, in ogni caso il dileguarsi, l’inacidimento, 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.

²⁴ F. OLIVERO, *Belkiss*, p. 4.