

 **MIMESIS**



BARBARA GORI

MÁRIO
DE SÁ-CARNEIRO
E L'IMPOSSIBILITÀ
DI RINUNCIARE

Studio sulla prosa

 MIMESIS

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) dell'Università degli Studi di Padova

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857561158

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

A voi,
silenziosi e sempre presenti,
notte e giorno al mio fianco,
la mia serenità.



INDICE

PREMESSA	9
1. L'ARTISTA MODERNO	15
1.1 Il "sentire" dell'artista sá-carneiriano	28
1.2 La dimensione dell' <i>Além</i>	56
1.2.1 L'ideale di bellezza	62
1.2.2 Lo spazio azzurro	80
1.2.3 La dottrina dello stile	88
1.2.4 La frammentazione dell'Io nell'Altro	97
2. <i>PRINCÍPIO: NOVELAS ORIGINAIS</i> E I RACCONTI BREVI DEGLI ANNI 1908-1909	117
2.1 <i>Loucura...</i>	126
2.1.1 Raul Vilar: l'artista pazzo e geniale	137
2.2 <i>Diários</i>	147
2.2.1 Lourenço Furtado: l'artista suicida	154
2.3 <i>O Incesto</i>	163
2.3.1 Luís de Monforte: l'artista borghese	172
3. <i>A CONFISSÃO DE LÚCIO</i>	177
3.1 Gervásio Vila-Nova: l'artista dandy	198
3.2 Ricardo de Loureiro: l'artista ideale	203
4. <i>CÉU EM FOGO</i>	211
4.1 <i>Asas</i>	245

4.1.1 Petrus Ivanowitch Zagoriansky: l'artista dell' <i>Além</i> -perfezione	250
4.2 <i>A Estranha Morte do Prof. Antena</i>	256
4.2.1 Il Prof. Antena: l'artista scienziato	261
BIBLIOGRAFIA ATTIVA	265
BIBLIOGRAFIA PASSIVA	267

PREMESSA

La produzione in prosa più significativa di Mário de Sá-Carneiro si riassume in tre principali opere: la raccolta di racconti *Princípio*, il romanzo breve *A Confissão de Lúcio* e il volume di novelle *Céu em Fogo*, pubblicate rispettivamente nel 1912, nel 1914 e nel 1915. A quest'ordine puramente cronologico corrisponde un crescente grado di complessità, sia in termini di sperimentazione linguistica che di ricerca contenutistica, che si fa sempre più marcato opera dopo opera. Ma prendendo in considerazione criteri diversi da quello cronologico, come per esempio quello contenutistico, quest'ordine oggettivo può anche essere invertito e considerata come ultima di questa triade narrativa *A Confissão de Lúcio* in quanto è l'opera che non solo riprende e sviluppa le tematiche più significative già presenti nel precedente *Princípio*, ma anticipa anche quelle del successivo *Céu em Fogo*, molti testi del quale, di fatto, sono coevi alla stesura de *A Confissão*, cominciando a essere progettati e scritti a partire sin dagli ultimi giorni del 1912. Ma è altrettanto vero che, se le tematiche sviluppate nel romanzo breve sono presenti anche nei racconti dell'ultima raccolta, *A Confissão* può a sua volta essere anche considerata un racconto lungo di *Céu em Fogo* che, nel vedere ampliate le sue dimensioni, guadagna una propria autonomia.

Questo rimando continuo di un'opera all'altra, questo dialogo ricorrente tra racconti appartenenti a raccolte diverse, la ripetizione costante di motivi, personaggi, storie, temi e idee – senza dimenticare la costante presenza di dati paratestuali, quali le date e i luoghi delle opere e le dediche agli amici che si trasformano in elementi centrali del testo, permettendo non solo di seguire l'evoluzione del pensiero e del lavoro letterario dello scrittore, ma conferendo alle opere stesse l'aspetto di lettere o diari – fanno dell'opera in prosa di Mário de Sá-Carneiro un universo letterario più profondo e com-

plesso di quello che appare dalla semplice somma delle sue singole parti; un universo che, pur mostrandosi composito e talvolta disarticolato, si presenta in verità, considerato nel suo insieme, come un grande affresco che riproduce, quasi ossessivamente, un unico soggetto: l'artista moderno. Ed è infatti sulla sua idea di arte e di artista moderno e sulla sua psicologia che Mário de Sá-Carneiro riflette minuziosamente attraverso la narrazione delle sue storie e la creazione dei suoi personaggi, arrivando a formulare spesso considerazioni che assumono l'aspetto di vere e proprie teorie sulla creazione artistica e non di rado le caratteristiche di psicopatografie o cartelle cliniche dell'artista.

Ma parlare di arte e di come l'artista vive e vorrebbe vivere la sua arte significa affrontare necessariamente anche tutte le problematiche che l'essere artista nei primi decenni del XX secolo impone e, tra queste, forse la più significativa: il rapporto molto spesso complicato e tormentato che l'arte e l'artista hanno con quello che Cesare Pavese chiama "il mestiere di vivere", ossia la relazione che stabiliscono con la vita e le sue "forme", riprendendo un'espressione cara a Theodor Adorno. Questo rapporto nell'opera di Mário de Sá-Carneiro si risolve nell'amara constatazione dell'inconciliabilità di queste due dimensioni; un'incomunicabilità che viene sentita dai suoi personaggi come un'insuperabile barriera tra la società e il mondo in cui essi vivono in quanto artisti e l'arte che dovrebbe rispecchiarli in quanto vita. Una barriera che, tuttavia, tentano instancabilmente di abbattere per creare e quindi accedere a una dimensione "altra" cui Mário de Sá-Carneiro dà, tra gli altri, il nome di *Além*. Si tratta di una dimensione ideale in cui tutto è possibile poiché il reale diventa irreal e l'irreale reale, di uno spazio imponderabile, riservato esclusivamente all'artista. In questa dimensione l'arte si fa vita e la vita si fa arte, intersecandone i piani: l'esperienza artistica, che in Mário de Sá-Carneiro è sempre anche esperienza estetica, si compenetra nelle esperienze della vita e quelle della vita si dissolvono in quelle dell'arte e l'artista può finalmente realizzare la sua idea suprema di arte, trionfando così finalmente in oro, dicendolo alla maniera sá-carneiriana. Ma il trionfo si rivela solo l'illusione di una conquista momentanea. Da qui il grande tormento dell'artista sá-carneiriano, di colui che sa e conosce ed è segnato dal marchio dell'oscura inquietudine e dello sguardo corrosivo e penetrante

dell'artista moderno che lo induce a ricercare quasi ossessivamente il suo irraggiungibile *Além* e che non solo gli preclude l'accesso al naturale godimento della felicità e della pace dell'umanità semplice e schietta, ma lo condanna anche a abbeverarsi alle fonti più oscure e morbose di quella stessa umanità, generando progressivamente in lui un profondo malessere psicologico e spirituale che lo porta a sentirsi stremato, solo e dimenticato e a restare bramosamente e nostalgicamente in disparte, sempre sospeso, senza trovare dimora e patria né nel mondo della vita, in quanto uomo, né in quello dell'arte, in quanto artista. Un tormento che, non essendo legato a nessun programma artistico determinato e a nessuna poetica in particolare ed essendo radicato nell'essenza stessa della pura vocazione artistica, diventa acuto e doloroso ogni qual volta l'artista – o una generazione di artisti – giunge a riconoscere all'arte un significato e un valore autonomi che esigono un'incondizionata dedizione e testimonianza ad essa, pur sentendo e sapendo bene che l'arte è “altra” rispetto alla vita e che questa alterità è irriducibile.

Per questo motivo, il nome e l'opera di Mário de Sá-Carneiro possono essere inseriti a pieno titolo nel grande filone della letteratura europea di fine secolo XIX e inizio secolo XX che racconta e sviluppa, attraverso le vicissitudini dei propri personaggi, la crisi dell'artista moderno: dalle *Illusions perdues* di Honoré de Balzac (1837-1843), alla *Lélia* di George Sand (1832), alla *Mademoiselle de Maupin* (1835) di Théophile Gautier, alla *Confession d'un enfant du siècle* (1836) di Alfred de Musset, alle *Scènes de la vie de bohème* (1851) di Henri Murger, alla *Éducation sentimentale* (1869) di Gustav Flaubert, all'*Oeuvre* (1887) di Émile Zola fino ad arrivare a *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde e al *Tonio Kröger* (1903) di Thomas Mann. Tuttavia, l'opera di Sá-Carneiro presenta molte peculiarità rispetto a questi modelli, non solo perché questa intima, lacerante e contraddittoria crisi è vissuta in prima persona dall'autore – lui stesso artista moderno che vive sulla propria pelle tutte le contraddizioni della Modernità, il cui capolavoro è proprio la sua personalità – ma anche e soprattutto perché Mário de Sá-Carneiro riesce a dar voce, in modo del tutto originale, alle più importanti tendenze e preoccupazioni estetiche e artistiche del periodo – principalmente il simbolismo e il decadentismo nelle diverse declinazioni dell'estetismo, dell'*art pour l'art* e del dandismo – rielaborandole però in chiave moderna, e se voglia-

mo avanguardista, e adattandole alla realtà sociale, storica, culturale e artistica sua e del suo paese, dando così vita a un'opera unica nel suo genere dato che mai nessuno prima di lui, né in Portogallo né nel vasto panorama letterario europeo, era stato capace di accogliere, assimilare e rappresentare in modo così ampio, profondo e acutamente sentito tutta la crisi della vocazione dell'artista moderno in una produzione tanto vasta quanto concentrata in un periodo di tempo estremamente limitato: 15 racconti e un romanzo breve, senza contare le 63 poesie scritte a partire dalla raccolta *Dispersão* (1914), in venticinque anni di vita ed essenzialmente in quattro di attività letteraria, dal 1912 al 1916. Come nota Giorgio de Marchis nell'*Introduzione* al volume recentemente pubblicato per celebrare i cento anni della morte dello scrittore – *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois* – per comprendere bene la grandezza di Sá-Carneiro è sufficiente un semplice esercizio di immaginazione: pensare a una storia della letteratura portoghese contemporanea limitata ai primi venticinque anni di vita di ogni autore. Il risultato sarebbe sorprendente, mostrando una letteratura povera, cui mancherebbero molte delle sue opere più significative: non avremmo il *Livro de Cesário Verde* né il volume di versi di António Nobre; di Eça de Queirós avremmo solo le *Prosas Bárbaras* e *O Mistério da Estrada de Sintra*, della grandezza del Premio Nobel José Saramago conosceremmo solo la *Terra do Pecado* mentre di António Lobo Antunes non avremmo letto neanche una riga, in quanto ancora sconosciuto studente di psichiatria.

E sebbene l'opera di Sá-Carneiro non possa essere definita propriamente un *Künstlerroman*, almeno non nel significato che Herbert Marcuse attribuisce al termine – ossia di romanzo e più specificatamente di genere o sottogenere letterario, di letteratura alla seconda potenza – il fatto che le novelle e i racconti delle due raccolte *Princípio* e *Céu em Fogo*, così come il suo romanzo breve *A Confissão de Lúcio*, abbiano quasi esclusivamente per protagonisti artisti che affrontano, vivono, soffrono e tentano di dare soluzione alla crisi letteraria e identitaria dell'artista moderno – uomini e artisti sempre conflittualmente a cavallo tra due mondi, che passano irrequieti dall'uno all'altro senza riuscire mai a sentirsi a loro agio e pienamente soddisfatti in nessuno dei due e proprio per questo alla perenne e affannosa ricerca di una dimensione “altra” e diversa dalle due – e che questi stessi personaggi si ritrovino in opere diverse, scritte ad anni di di-

stanza l'una dall'altra – solo per ricordare i principali: Raul Vilar, lo scultore di *Loucura...* (1910), e Luís de Monforte, il drammaturgo di *Incesto* (1912), che ricompaiono ne *A Confissão de Lúcio* (1913), il poeta Patrício Cruz di *O Sexto Sentido* (1909) che appare una prima volta ne *O Caixão* (1908) e ricompare di nuovo in *Loucura...*, lo scrittore Inácio de Gouveia di *Ressurreição* (1914) che troviamo già nel racconto *Asas* del 1913 – ci convincono a considerare l'opera in prosa di Mário de Sá-Carneiro un grande romanzo-affresco sull'artista moderno perché, anche se non lo è nel genere, lo è sicuramente nei e per i suoi contenuti e nei e per i suoi personaggi.

Ciò che cercheremo di fare in questo studio attraverso la lettura e l'analisi della sua produzione in prosa è quindi esaminare i diversi modi in cui i personaggi sá-carneiriani affrontano e risolvono le loro inquietudini, i loro tormenti e le loro contraddizioni, ossia quali le risposte che danno alla crisi del loro essere artisti moderni, e individuare quali strade percorrono nel difficile cammino verso il miraggio dell'*Além*. Come vedremo, si tratta di una lotta sempre esasperata e illusoria, ma condotta ogni volta coscientemente fino alla fine, nella certezza che non esistono mai mezze misure perché ogni volta è necessario “ardere fino in fondo”, come ricorda Inácio de Gouveia di *Ressurreição*. Nella convinzione dell'impossibilità, per ognuno di loro, di rinunciare; di rinunciare all'arte; di rinunciare alla vita; di rinunciare a fare della vita un'arte e dell'arte una forma di vita; di rinunciare alle inevitabili e consapevoli delusioni della vita e dell'arte – magistralmente sintetizzate nell'immagine dell'“oiro falso” come manifestazione euforica dell'arte e constatazione disforica della realtà – attraverso il tentativo di amare, impazzire, disperdersi e morire in quanto uniche possibilità di vittoria dell'ideale sul reale.



1. L'ARTISTA MODERNO

Quelli vissuti e descritti nelle sue opere da Mário de Sá-Carneiro sono, riprendendo una definizione di Hippolyte Taine, gli anni “degli affari e del denaro”¹; quelli che vedono la borghesia prendere in mano il potere: una borghesia di strette vedute, febbrilmente indaffarata e avida di denaro, interamente assorbita da interessi di ordine pratico, che conosce il prezzo di tutto, ma il valore di niente, prigioniera di un materialismo arido e gretto; quelli del rapido processo di tecnicizzazione e di industrializzazione della vita economica che finisce per interessare inevitabilmente anche quella intellettuale; quelli dello sviluppo della stampa quotidiana e periodica che, come afferma Albert Cassagne, “en s’industrialisant, industrialisait aussi la littérature”². Il giornalismo diventa il rivale e il concorrente più pericoloso dell’arte pura; sono gli anni che vedono il trionfo del *feuilleton* e dei romanzi di appendice che rappresentano la penetrazione del principio affaristico in letteratura.

Inevitabilmente, anche gli artisti e i letterati del tempo vengono trascinati nell’orbita di questa rapida evoluzione: umiliati e degradati, messi con le spalle al muro, ridotti all’impotenza e, talvolta, anche alla miseria, la sola possibilità che hanno di opporsi concreta-

-
- 1 H. Taine, *Saggi di critica e di storia. Stendhal e Balzac*, Biblioteca Clinamen 12, Firenze 2008, p. 54. Più in generale, sono anni di intense trasformazioni che seguono importanti scoperte scientifiche, invenzioni, nuove teorie e pensieri filosofici che vanno dalla scoperta dell’anestesia nel 1846 all’identificazione dei neurotrasmettitori nel 1914, passando, tra le altre, dall’invenzione del telefono (1876), della lampada (1879) e del cinematografo (1895), attraverso i miglioramenti dei mezzi di trasporto e le teorie dell’Evoluzione di Charles Darwin (1859), della Psicoanalisi di Sigmund Freud (1896) e della Relatività di Albert Einstein (1905).
 - 2 A. Cassagne, *La théorie de l’art pour l’art – En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Editions Champ Vallon, Seyssel 1997, p. 55.

mente all'ambiente borghese e al materialismo dilagante dell'epoca è il tentativo di affermare e di imporre una forma di vita propriamente artistica. Questo tentativo è rappresentato, in un primo momento, dalla bohème che Albert Cassagne, lapidariamente ma efficacemente, definisce “la vie romantique opposé à la vie bourgeoise”³ e che nasce dalla fede serena e sicura nel valore sacro e disinteressato dell'arte, nella superiorità assoluta dell'artista rispetto al mondo che lo circonda. La società borghese e le sue consuetudini anguste e noiose non riconoscono e non rendono omaggio a questo valore; essa crede di poter ignorare e di poter fare a meno dell'artista, dal momento che non le procura alcun vantaggio o godimento di carattere materiale. Stando così le cose, l'artista sente di avere il sacrosanto diritto di opporvisi con tutti i mezzi a sua disposizione, di manifestare la sua alterità radicale, di mostrare che non può essere valutato con le sue misure o giudicato secondo le sue norme, come spiega bene Theophile Gautier nel *Préface* alla *Mademoiselle de Maupin*: “Il y a deux sortes d'utilité, et le sens de ce vocable n'est jamais que relatif. Ce qui est utile pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Vous êtes savetier, je suis poète”⁴. In questa diffusa crisi di valori, originata da “uma situação cultural geral de ‘decadência’, configurada por um sentimento geral de incerteza”⁵, la volontà deliberata di essere diversi e di stare in disparte sembra diventare quindi una scelta imposta dalla necessità. Tuttavia, guardando meglio in questa scelta, non è difficile intravedere che quello che apparentemente sembra un'impellente esigenza in verità non è altro che una difesa, vitale, animata dal desiderio non solo di fare della vita un'arte ma anche e soprattutto di fare spazio all'artista anche nella vita da cui non può e non vuole abdicare⁶.

3 Ivi, p. 30.

4 T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier Libraire-Éditeur, Paris 1860, p. 20.

5 D. Vila Maior, *O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*, Universidade Aberta, Lisboa 2003, p. 74.

6 In realtà, la bohème è destinata a naufragare e a spezzarsi nell'urto con la potenza inflessibile della realtà: presto i veri artisti se ne accorgono e imboccano altre strade. Passati pochi anni, infatti, il significato della bohème non è più lo stesso: “En 1848 la bohème n'est plus l'avant-garde des artistes; c'est une arrière-garde dépassée, en désarroi, qui suit péniblement” (Cfr. A. Cassagne, *op. cit.*, p. 28). La bohème diventa il rifugio di coloro che mancano di sostegno e

Gli artisti si ritirano così dalla realtà, le volgono le spalle e proclamano un nuovo ideale autonomo e gelosamente protettivo di arte. Il culto della pura forma, della bellezza scorporata e smaterializzata, isolata dal suo contenuto, la separazione assoluta dell'arte da ogni forma di scopo e di utilità costituiscono la salvezza agognata da una vita svuotata dai suoi valori e ridotta a una dimensione puramente materiale, la liberazione e il riscatto dell'artista da un mondo ostile all'arte che pretende di incatenarlo e di asservirlo alle sue regole e alle sue leggi. Si dischiude così all'artista un mondo che è separato da un abisso invalicabile dall'epoca detestata e aborrita in cui vive, l'arte e la vita diventano grandezze incommensurabili e l'artista si vede assegnata e riconosciuta una posizione particolare che lo colloca al di fuori e al di sopra di tutto ciò che è "umano".

Siamo di fronte a una delle formulazioni più alte e profonde della teoria dell'*art pour l'art*, la cui nascita è individuata sempre da Albert Cassagne proprio nel pauroso squilibrio creatosi tra l'arte e la vita⁷ e i cui esponenti, nelle parole di Friedrich Brie, non sono altro che "pessimisti per natura, che avvertono nel modo più profondo il divario tra i loro sogni alati e la realtà effettuale e non sono in grado di superarlo con nessuna forma di idealismo"⁸. Ed è sicuramente questo il momento in cui questo divario si fa maggiore, in cui

di forza e che, per la loro stessa fragilità e debolezza, sono gettati dalla vita ai margini della società, rifugio di tutti coloro che non possono o non vogliono fare di più, riducendo a una semplice moda ciò che era stata, a suo tempo, una natura profonda ed essenziale. È questo il momento in cui la posa altezzosa e interessante dell'artista maschera e nasconde ormai solo il vuoto e la povertà della sua sostanza interiore; in cui la vita nomade e irregolare diventa fine a se stessa, ossia, la sola forma di vita che finisce per caratterizzarli come tali, cioè come artisti. Si viene così a determinare un'esteriorizzazione radicale della problematica dell'artista: l'artista si presenta e si esibisce esclusivamente come l'individuo interessante e fuori del comune che vegeta ai margini della società, come l'amoroso galante e sentimentale o come l'avventuriero accorto e spiritoso la cui povertà e miseria non sono altro che un'attrattiva supplementare che gli appartiene con pari necessità e che costituisce parte integrante e indispensabile del suo essere. È solo questa seduzione affascinante dell'ambiente, è solo questa forma di vita poetica concepita in modo del tutto estrinseco che finisce per rivestire interesse e importanza agli occhi dell'artista.

7 A. Cassagne, *op. cit.*, p. 35.

8 F. Brie, *Ästhetische Weltanschauung in der Literatur des XIX. Jahrhunderts*, Boltze, Freiburg 1921, p. 54. La traduzione in italiano è mia.

comincia a essere sentito in modo più doloroso, sofferto e intenso e riconosciuto con grande chiarezza e lucidità di sguardo. Charles Baudelaire scrive nei suoi *Journaux Intimes*: “Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l’œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu’un orage où rien de neuf n’est contenu, ni enseignement, ni douleur”⁹. E similmente Gustave Flaubert in una lettera del 29 marzo 1860: “Quand je me suis retrouvé seul, le soir, j’ai senti que entre moi et mes co-mortels il y avait des abîmes”¹⁰ e in un’altra lettera a George Sand del 1872: “Nous sommes ainsi quelques fossiles qui subsistent égarés dans un monde nouveau!”¹¹. La realtà presente prosaica, volgare e contraria alla poesia, che è alla base dell’esperienza poetica e dell’estetica di Baudelaire¹², non è al-

9 C. Baudelaire, *Journaux intimes*, Les Éditions G. Crés et C., Paris 1920, p. 62.

10 G. Flaubert, *Correspondance*, 3 série (1854-1869), Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur, Paris 1903, p. 175.

11 G. Flaubert, *Correspondance*, 4 série (1869-1880), Bibliothèque Charpentier, S. Charpentier-E. Fasquelle Éditeurs, Paris 1893, p. 111.

12 Nelle *Nuove note su Poe*, Baudelaire confronta l’uomo civile e l’uomo selvaggio e scrive a tutto vantaggio dell’uomo selvaggio: “Ma se si vuole paragonare l’uomo moderno, l’uomo civile all’uomo selvaggio, o piuttosto a una nazione detta selvaggia, priva cioè di tutte le ingegnose invenzioni che dispensano l’individuo all’eroismo, chi non vede che tutto l’onore è per il selvaggio” (Cfr. C. Baudelaire, “Nuove note su Poe”, in C. Baudelaire, *Saggi critici*, a cura di Cinzia Bigliosi, Pendragon, Bologna, 2004, p. 108). E poco prima, nello stesso saggio, fa una netta distinzione tra progresso spirituale e progresso materiale, tra poesia e realtà materiale: la grandezza di Poe consiste nel fatto che in un mondo ingordo, materialista si è lanciato nei sogni. Nel crescere della polemica contro l’idea di progresso, l’isolamento del poeta diventa totale, l’artista non solo deve tagliare i ponti con il mondo che lo circonda ma anche con tutta la tradizione e tutta la storia; il poeta non ha precursori: è solo con i suoi sogni teso verso la trascendenza. Quella che si prospetta è una divaricazione tra il mondo del poeta e la realtà storica e autorizza Berman a parlare di un dualismo che “presenta una certa rassomiglianza con la dissociazione kantiana del regno noumenico e di quello fenomenico, ma si spinge ancora oltre rispetto a Kant, per il quale le esperienze e le attività noumeniche – l’arte, la religione, l’etica – operano ancora nel mondo materiale del tempo e dello spazio” (Cfr. M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria. L’esperienza della modernità*, traduzione di Virginia Lalli, Il Mulino, Bologna 2012, p. 129). Secondo Vincenzo Curatola “ci troviamo di fronte a una contraddizione che si ripete nelle pagine di Baudelaire, il quale una volta esalta e una volta disprezza il mondo moderno, che può, forse con risultati più convincenti, essere vista secondo una diversa prospettiva: Baudelaire rileva una

tro, nelle parole Benjamin, che l'ultimo dei molti tentativi compiuti dall'arte e dalla filosofia, a partire dal secolo scorso (Bergson, Dilthey, Proust), di evocare e dare vita ad una autentica "esperienza in contrasto con quella che si deposita nella vita regolata e denaturata delle masse civilizzate"¹³ e che fa del poeta, come del gabbiano, un isolato su questa terra:

Le poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer:
 Exilé sur le sol au milieu des huées
 Ses ailes de géant, l'empêchent de marcher.¹⁴

Senza dubbio è questa la generazione di artisti che sente ed esprime in modo più aspro e appassionato la negazione assoluta dell'epoca desolata, insulsa e disgustosa che le è toccata in sorte: "Comme je voudrais n'être pas aimé de ma mère, ne pas l'aimer ni elle ni personne au monde; je voudrais qu'il n'y eût rien qui partit de mon cœur pour aller aux autres et rien qui partit du cœur des autres pour aller au mien: plus on vit, plus on souffre"¹⁵, scrive ancora Flaubert in una lettera del 1851 a Louise Colet e continua, in una lettera del dicembre 1853 sempre alla stessa Colet: "Mais moi je la déteste, la vie; je suis un catholique, j'ai au cœur quelque chose du suintement vert des cathédrales normandes; mes tendresses d'esprit sont pour les inactifs, pour les rêveurs, je suis embêtés de m'habiller, de me déshabiller, de manger, etc."¹⁶.

La conoscenza uccide l'azione: per questi artisti non c'è più possibilità di vita all'infuori di quella che consiste nel dimenticarsi, nello stordirsi, nell'accantonarsi, nel mettersi da parte. Tutti questi servizi

contraddizione che esiste nelle cose prima che nella teoria e, a parte le esasperazioni, si preoccupa anzitutto di indicare la strada che il poeta deve seguire non per risolverla ma per creare la poesia fondata sull'esperienza di questa situazione" (Cfr. V. Curatola, "Il pittore della vita moderna. Baudelaire: arte e modernità", *Rivista Illuminazioni*, 7, 2009, p. 11).

- 13 W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con saggio introduttivo di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 2006, p. 88.
- 14 C. Baudelaire, *I fiori del male e tutte le poesie*, a cura di Massimo Colasanti, traduzione di Claudio Rentina, New Compton Editori, Roma 2006, pp. 14-15.
- 15 G. Flaubert, *Correspondance*, 2 série (1850-1854), Louis Conard, Paris 1910, p. 75.
- 16 Ivi, p. 400.

sono resi loro dall'arte che diventa la salvezza da una vita uggiosa e intollerabile, il solo valore atemporale e immutabile, la sola entità divina in un mondo disertato dagli dèi. L'arte come liberazione dalla vita, come liberazione dalla materia: ciò implica l'idea di un'arte anch'essa smaterializzata, di un'arte "pura" da ogni contaminazione o interferenza estranea. Flaubert sogna "un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style"¹⁷, che agisca solo attraverso la musica delle parole, il ritmo della lingua, il suono e il colore. Un'opera come quella del poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky del racconto *Asas* di Mário de Sá-Carneiro, i cui versi "volano via" dal quaderno azzurro una volta raggiunta la perfezione poetica.

Tuttavia, la semplice enunciazione di questi principi non è sufficiente; tale teorizzazione implica infatti anche un preciso modo di concepire la natura e il tenore di vita dell'artista che è di una crudezza e di una grandiosità senza pari. L'artista deve rinunciare una volta per tutte a immischiarsi nelle cose della vita, ad agire e a sentire come gli altri; egli deve assumere l'atteggiamento di uno spettatore silenzioso della vita e votarsi a un'ascesi perpetua:

Quand on veut, petit ou grand, se mêler des œuvres du bon Dieu, il faut commencer par se mettre dans une position à n'en être pas le dupe. Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que te ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. Mêlé à la vie, on la voit mal, on en souffre ou on en jouit trop. L'artiste selon moi est une monstruosité, quelque chose hors nature.¹⁸

L'artista, per poter essere tale, deve quindi sacrificare la propria vita e la propria umanità e assumere un atteggiamento del tutto immune alle passioni; atteggiamento che gli permette di arrogarsi il diritto di affermare, nelle parole di Baudelaire, "Je me suis imposé de si hauts devoirs, que *quidquid humani a me alienum puto*. Ma fonction est extrahumaine"¹⁹ o in quelle di Flaubert: "Un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres!"²⁰. Si tratta della conseguenza inevitabile di un'estrema negazione della vita,

17 Ivi, p. 86.

18 Ivi, p. 23.

19 C. Baudelaire, *L'Art romantique*, Calmann Lévy, Paris 1885, p. 188.

20 G. Flaubert, *Correspondance*, 4 série (1869-1880), cit., p. 473.

come unica forma di vita ancora possibile per l'artista in un mondo svuotato dai suoi significati e irrimediabilmente ostile all'arte.

Ma affermare che l'arte e la vita, la vocazione artistica e la natura umana sono disgiunte e divaricate in estremi opposti; dire che si è artisti o si è uomini e che una via di mezzo, una possibilità di conciliazione non esiste; tutto questo significa affidare all'artista un compito tra i più severi e difficili: quello di sacrificare la propria vita e la propria umanità all'arte, di consacrare e di dedicare ad essa ogni cosa, di lasciare che tutto – tutto ciò che gli è caro – sia consumato e assorbito da essa. Ed è questo il momento in cui, nel dissidio tra l'arte e la vita, comincia a manifestarsi un sentimento nuovo: l'umanità repressa, la brama inibita e soffocata di vita continuano a essere sì trattenute e rifuggite, ma adesso solo con uno sforzo penoso e con l'imposizione di una severa disciplina. L'arte distrugge la vita, la dedizione integrale e incondizionata ad essa implica, come conseguenza inevitabile, il sacrificio spietato dell'umanità vivente; ma adesso non si tratta più e soltanto di estorcere e di condurre a termine questo sacrificio, quanto piuttosto di sapere e soprattutto di capire se esso sia veramente necessario e se sia qualcosa di utile oppure di moralmente riprovevole; di chiedersi se si tratta di un sacrificio che si possa offrire senza andare incontro all'autodistruzione e alla rovina; di domandarsi se l'umanità pura e schietta, la vita vissuta integralmente e fino in fondo non sia forse più sana, più ricca e più bella dell'arte che la divora e la consuma. Chi la rifiuta e la respinge lontano da sé, non commette forse un delitto imperdonabile? Si affaccia così, nell'artista moderno, un sentire nuovo: la nostalgia dell'artista per la vita, per la realizzazione della sua natura umana. È il sentimento di colui che, nelle parole di Friedrich Nietzsche, "è vissuto per tutta la vita fuori dal 'reale', dal mondo effettivo; d'altra parte si può capire come egli possa stufarsi, a tratti, fino alla disperazione, di questa 'irrealtà' e falsità della sua vita interiore e che possa benissimo tentare, una volta o l'altra, di sconfinare proprio nel territorio che gli è assolutamente vietato, nel dominio, voglio dire, della realtà, e di 'essere' realmente a sua volta. Con quale esito? Facile immaginarlo"²¹. I personaggi che escono dalle pagine di questi romanzi sono la risposta concreta alla domanda di Nietzsche:

21 F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, traduzione di Ferruccio Masini, Adelphi, Milano 1984, p. 91.

artisti di genio senza dubbio, ma decadenti nel loro sentire, amorali, edonisti, nevrotici, isterici e spesso malati nel loro agire perché, nel momento in cui escono dal proprio isolamento dorato e si affacciano alla vita – di cui finora non hanno avuto idea né ne hanno concepito l'aspirazione e che hanno anche beffardamente attaccato e feroceamente detestato – capiscono che l'unica vita che è loro concesso vivere niente ha a che vedere con quella felice, gioiosa, spensierata dell'umanità semplice e pura, perché può essere interamente uomo, può realizzarsi come essere umano solo colui che non è un artista e che non conosce la chiaroveggenza e la pena di chi crea, toccando loro in sorte, così, in quanto artisti, solo la vita nei suoi sentieri più oscuri, esasperati, inusuali, estremi, ossessivi ed enigmatici che li porta a sentirsi, alla fine, ancora più a disagio, sempre più vuoti, soli e stremati sia come uomini che come artisti. Da qui il tremendo dilemma: l'arte o la vita? L'artista o l'essere umano? *Tertium non datur*. Poiché allo stesso modo in cui l'arte impossibilita la vita, così anche la vita, a sua volta, impossibilita l'arte.

Si manifesta allora nell'artista una progressiva tendenza all'interiorizzazione del reale che non riguarda solo l'impostazione generale del conflitto arte e vita, ma anche il modo in cui esso è rappresentato e configurato concretamente nell'opera. L'artista si rifugia in mondi lontani, sposta i confini della sua rappresentazione dal mondo oggettivo al mondo soggettivo, da un'esperienza condivisa con la società a un'esperienza assaporata nella solitudine della propria anima. Le opere letterarie diventano così quasi romanzi psicologici²², nei quali appaiono quasi del tutto annullate l'azione propriamente detta e la mobilità drammatica e saltano i tradizionali legami logici e cronologici: lo scrittore e il poeta si pongono in un loro presente allucinato dal quale sono eliminate le più elementari categorie di spazio e tempo, le strutture sintattiche della lingua così come i significati delle parole che non hanno più come fine la comunicazione, ma l'evocazione; attraverso il gioco delle analogie e delle associazioni d'immagini si crea una realtà nuova che comunica con la realtà oggettiva e preesistente attraverso un codice diverso, in uno

22 Come nel caso del *Tino Moralt* di Walther Siegfried e ne *Die gute Schule* di Herman Bahr, entrambe del 1890.

stile tormentato ed epidemico in cui la sintassi e il ritmo sono spesso soggetti a violenze a volte insopportabili²³.

- 23 Tuttavia, questo nuovo sentimento non trova ancora una sua vera e propria rappresentazione letteraria. Affinché la letteratura si cimenti con questo dilemma bisogna che sorga un sentimento nuovo nei confronti del mondo e con esso l'esigenza di una nuova presa di possesso e di assimilazione della realtà. Il dissidio tra l'arte e la vita diventa argomento dell'opera letteraria quindi solo quando la vita ricomincia ad acquistare e a rappresentare un valore agli occhi dell'artista puro, dell'*artiste* alla maniera di Flaubert, per il quale l'arte costituisce la sola missione e la sola cosa che abbia un significato. Non a caso, questa scuola, quella dell'*art pour l'art*, che vive nel modo più profondo il problema dell'artista, rifugge, più di ogni altra, dalla sua rappresentazione nell'opera d'arte, forse perché il problema dell'artista è proprio il sentimento più personale e più soggettivo e più intimo che si possa immaginare. È infatti solo tra le righe che esso risuona, per esempio, nell'*Éducation sentimentale* di Flaubert (1869), con la sua amara lezione e morale secondo le quali chi si immischia nella vita è fatalmente destinato a disintegrarsi poiché la vita scorre e svanisce tra le dita e consuma le forze di colui che vi si è immerso. Il problema diventa impellente nel momento in cui all'arte viene assegnato programmaticamente il compito di farsi integralmente vita, di captare e di riprodurre tutta la ricchezza della vita e in cui essa viene costretta e obbligata al rispetto e all'osservazione della realtà quotidiana con un rigore senza precedenti, ossia con il naturalismo. Quanto più infatti l'artista viene posto a diretto contatto con la vita e introdotto in essa e quindi quanto più la vita, in tutta la sua immediatezza, diventa l'oggetto e lo scopo della rappresentazione artistica, tanto più velocemente e facilmente quest'artista si rende conto della polarità irriducibile dell'arte e della vita e dell'impossibilità di fonderle in una sola unità. Ed è così che il problema si complica e si acutizza ulteriormente: al dissidio tra vocazione artistica e natura umana che si accende e si sviluppa nell'animo dell'artista si aggiunge la lotta che egli intraprende per catturare e imprigionare la vita almeno nell'opera d'arte, la lotta, se così si può dire, tra l'opera e la realtà che essa dovrebbe riflettere. Il romanzo che rappresenta in modo forse più grandioso e spietato questa duplice lotta è l'*Oeuvre* di Zola (1887), nelle vicende del cui protagonista, il pittore Claude Lantier, si racconta come la vita – che assume le sembianze di Christine ossia dell'amore e della donna che diventano il simbolo di ogni forma di vita piena e intatta e di ogni manifestazione schietta e genuina di umanità – uccida l'arte, negando all'artista ogni tentativo di fissarla nella sua opera; ma al contempo mostra anche come l'arte, a cui Lantier non riesce a rinunciare, distrugga la vita, e quindi il suo rapporto con Christine, con una progressione sicura e incessante, soffocando l'uomo nell'artista. Da una parte abbiamo quindi la vita che, nella ricchezza e nella potenza del suo mareggiare perpetuo, continua ostinatamente a opporsi al tentativo di lasciarsi imprigionare nella rigida forma dell'opera d'arte (e i quadri di Claude ne sono una prova quando, con il tempo, diventano sempre più complessi, un groviglio ogni volta più fitto di forme informi); dall'altra l'arte che pretende una consacrazione totale e in questo esigente e totale abbandono consuma sempre più spietatamente la vita, soffocando nell'artista ogni spirito di umanità e sensibilità umana.

Emerge così, in tutta la sua potente tragicità, un nuovo “sentire” il mondo che, nella sua pienezza vitale, non può più semplicemente accettare e far proprio l'ideale dell'artista ascetico e appartato dell'*art pour l'art*. L'artista puro, consacrato totalmente alla sua arte è condannato a una sterilità tormentata e, in definitiva, alla rovina: “È un sogno insensato quello di non volere essere, sulla terra, altro che un artista”²⁴. Al tipo dell'*artiste* di Flaubert, che si consuma nella sua solitudine esasperata, si contrappone l'artista che brama la vita enorme e sterminata, appassionata e inebriante che torna così ad acquistare, ai suoi occhi, valore e significato. E pur continuando a essere presenti la dolorosa coscienza dell'antitesi tra l'arte e la vita, la conferma dell'inconciliabilità e della insanabilità del dissidio, della regolare distruzione della vita ad opera dell'arte, dell'uccisione della sensibilità e della mortificazione della natura umana ad opera della vocazione artistica, l'artista continua a sentirsi attratto dallo spettacolo della vita. E quanto più questo tipo di artista si rende conto che la sua vocazione artistica lo separa e lo esclude dalla vita semplice e genuina, tanto più struggente è il desiderio con cui egli guarda alla vita che gli si nega e che gli si rifiuta, rivendicando per sé il diritto di abbandonarvisi, realizzandosi anche come essere umano.

La vita torna a essere così aspirazione nostalgica e una delle mete dell'artista²⁵: egli cerca di viverla tentando di fermarla e di imprigio-

24 È Zola, *L'opera*, traduzione di Franco Cordelli, Garzanti, Milano 2006, p. 179.

25 Nello scritto *Il pittore della vita moderna*, dedicato al pittore Costantin Guys, proponendosi di “istituire una teoria razionale e storica del bello, di contro alla teoria del bello unico e assoluto” (Cfr. C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, traduzioni di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, prefazione a cura di Ezio Raimondi, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2004, p. 219), Baudelaire afferma che nel bello è essenziale la presenza di due elementi, l'assolutezza e la storicità: il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà, di volta in volta o contemporaneamente, “l'epoca, la moda, la morale o la passione” (Ivi, p. 280). E prosegue osservando che, “senza questo secondo elemento, che è come involucro diletto, pruriginoso, stimolante del dolce divino, il primo elemento sarebbe indigeribile, non degustabile, inadatto e improprio alla natura umana” (*Ibidem*). La rivendicazione baudelaيرية del legame arte-realtà contemporanea è perentoria, non lascia alcun dubbio, il bello non vive in una sua solenne astratta purezza al di fuori dello spazio e del tempo: certo dei due elementi che costituiscono l'opera d'arte, l'assoluto e il contingente, la bellezza e la concretezza storica, è il primo che costituisce il fine, il valore estetico, che sottomette ai suoi principi l'altro, ma la sua possibilità reale, la sua vitalità, la sua effettiva esistenza è tutt'uno con la presenza

narla nella sua opera, tentando cioè di rappresentarla in tutta la sua

del materiale tratto dalla contemporaneità. Ci troviamo di fronte a un momento importante nell'estetica di Baudelaire, soprattutto se teniamo conto della descrizione ricca, complessa e vivace dell'elemento variabile moderno che costituisce una parte ineliminabile dell'opera d'arte, trattandosi di una chiara e netta rivendicazione della relatività del bello derivante dalla necessità che esso si configuri come bello storico: "Vi sono tante bellezze quanti sono i modi consueti di cercare la felicità" scrive Baudelaire citando Stendhal (Cfr. C. Baudelaire, "Salon del 1846", in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, cit., p. 59). Già in un saggio dedicato al *Salon* del 1845 e negli scritti successivi sono dedicate numerose riflessioni alla modernità dell'arte. Nel *Salon del 1845* polemizza con i "passatisti", critica quanto passivamente sa di accademico e quanto contrasta con la necessità di rinnovare le forme e i soggetti, concludendo con parole che contengono già uno dei motivi costanti e suggestivi della sua elaborazione: l'artista lotta con la realtà circostante per penetrare al di là delle apparenze ed estrarre quanto di eroico e poetico vi è anche nella più banale e comune vita quotidiana. "Nessuno tende l'orecchio al vento che può soffiare domani; e tuttavia l'eroismo della vita moderna ci circonda e ci incalza. Non sono i soggetti e i colori che mancano alle epopee. Il pittore, il vero pittore sarà colui che saprà strappare alla vita odierna il suo lato epico, e farci vedere, mediante il colore e il disegno, quanto siamo grandi e poetici con le nostre cravatte e le nostre scarpe di vernice!" (Ivi, p. 57). Il procedimento attraverso cui sorge l'opera d'arte non è creazione del poeta ispirato che trae dalla sua interiorità il fantasma poetico, ma un faticoso, doloroso, drammatico tener fronte agli urti della realtà che invade e assale, un "parare gli choc [...] con la propria persona intellettuale e fisica" (*Ibidem*), per estrarre dal mondo percepito la bellezza nascosta, per costruire con i materiali tratti da esso le immagini in cui regna il bello. Baudelaire nella poesia *Le soleil* descrive se stesso in un duello simile a quello che contrappone il pittore della vita moderna alle figure che ha accumulato durante la giornata: "Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, / Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés, / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés, / Je vais m'exercer seul à ma fantastique escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés / Heurtant parfois des vers depuis long temps rêvés" (Cfr. C. Baudelaire, *I fiori del male e tutte le poesie*, cit., p. 156). Come il pittore nel deserto della sua camera combatte la sua battaglia con colori, disegni, immagini dopo aver girovagato per la città, anche il poeta, nella sua inquieta solitudine, guerreggia con le parole e i versi, avendo, dietro le finestre, incombente ma lontana, tenuta distante dalle persiane chiuse, la metropoli; anche il poeta come il pittore ha a che fare con le immagini che conserva dalla frequentazione delle strade brulicanti di folla. Negli ultimi versi, paragonando il poeta al sole, conclude: "Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, / Il ennoblit le sort des choses les plus viles, / Et s'introduit en roi, sans bruite et sans valets / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais" (*Ibidem*). Il poeta frequenta la città, la quale colma la sua memoria con i suoi aspetti spesso comuni, vili, banali; nel duello i materiali vengono scomposti, deformati, trasformati, armonizzati e acquistano un nuovo significato ideale nel mondo dell'arte. Ogni tempo ha avuto la sua modernità; essa è qualcosa di indefinito ma è ciò che sostanzia la vita di un

verità e immediatezza. Ma si tratta di un inganno: l'artista per poter riprodurre la vita nella sua opera deve viverla, deve conoscerla, deve cedere alla fatale tentazione di immergersi in essa, non solo come artista che la osserva e la ritrae, ma come uomo che la vive. E sappiamo quale è il risultato dell'artista che vive la vita; è il fallimento perché incapace di operare la necessaria scelta: la rinuncia dell'artista a manifestare il lato umano dell'uomo o la rinuncia dell'uomo a manifestare il lato artistico dell'artista.

Si tratta quindi di un terribile equivoco quello di poter pensare di partecipare alle vicende della vita e di vivere la sua esperienza come tutti gli altri, imponendosi di considerarla, tuttavia, solo in quanto artista, ossia limitandosi a valutarla e a utilizzarla in funzione della sua arte, e proponendosi, quindi e al contempo, di non perdersi mai del tutto in essa e di non lasciarsene mai assorbire completamente; di tentare di sperimentare la vita come materia e cera da plasmare, come una serie di continui e accecanti stimoli estetici, come forma, colore e parola; di proporsi di non concedersi mai realmente a essa, ma di "adoperarla" ed "utilizzarla" in modo funzionale, scegliendo solo prudentemente ed esclusivamente i contenuti di cui ha bisogno. Ciò che l'artista rappresenta, in questo caso, non è più, quindi, la semplice *art pour l'art* di Flaubert – il cui artista è fermamente deciso a restare sempre e solo uno "spettatore" della vita – quanto piuttosto l'affermazione e il trionfo dell'estetismo: è la fuga dalla vita dell'uomo che scruta l'apparenza delle cose dalla meschinità e dalla banalità della routine quotidiana e, d'altra parte e allo stesso tempo, è la fuga dall'esistenza solitaria e nostalgica di chi è in preda a una scissione interiore²⁶. All'arte e alla vocazione artistica, che si sono fronteggiate con la natura e l'integrità umana in quanto forze reciprocamente estranee, e all'artista, che ormai ha dolorosamente preso coscienza dell'impossibilità di una realizzazione piena della

secolo e che costituisce l'aspetto temporale, fuggitivo dell'arte, del quale il bello non può e non deve fare a meno.

26 "Divenendo lo spettatore della propria vita si evitano le sofferenze della vita", dice Oscar Wilde nel *Ritratto di Dorian Gray* (Cfr. O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, a cura di Benedetta Bini, Marsilio, Padova 2013, p. 77) e Gabriele D'Annunzio nel *Fuoco*: "Ancora una volta egli voleva mostrare a costoro che, per ottenere la vittoria sugli uomini e sulle cose, nulla vale quanto la costanza nell'esaltare se stesso e nel magnificare il suo proprio sogno di bellezza o di dominio" (Cfr. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Mondadori, Milano 2002, p. 63).

propria natura umana e della felicità concreta e vivente, pensa che non rimanga altro che usare la vita, le persone e i sentimenti in funzione della realizzazione dei suoi scopi artistici, cioè riducendoli a modello per la sua arte e relegandoli a semplici mezzi.

Ma come detto, questo compromesso di una vita vissuta in funzione dell'attività artistica che possiede, apparentemente, tutti i presupposti per colmare e soddisfare in pari misura sia le aspirazioni dell'uomo che quelle dell'artista è solo l'ennesima illusione. L'uomo che è nell'artista non è in grado di sperimentare la vita solo in termini estetici e cede, dopo molte estenuanti resistenze, alla tentazione di intromettersi e di perdersi nella vita, di lasciarsi coinvolgere perdutamente dai sentimenti e dagli uomini, mostrando così non solo la sua assoluta estraneità e vulnerabilità, ma confermando soprattutto ciò che l'artista che vive nell'uomo in fondo sa da sempre: che la profonda antinomia e l'antitesi tra l'arte e la vita sono irriducibili e insuperabili perché l'artista puro non può essere in grado di amare umanamente gli uomini e le cose, ma solo di esasperarli in termini estetici, vivendo una vita all'insegna dell'ebbrezza ma anche del vuoto più assoluto.

Una volta svelata anche quest'ultima falsa e ingannevole menzogna, una volta capito che quella voce altro non è che un'eco, all'artista che si è azzardato a vivere, come ci insegna Mário de Sá-Carneiro, non restano che due possibili soluzioni: la pazzia, chiave per dischiudere il senso del mondo, l'unica che, in tanta dissenatezza, sembra dire ancora il vero e che Raul Vilar in *Loucura...* definisce la “suma felicidade”²⁷ e il protagonista di *Mistério* la “vitória”²⁸; e la morte, principio di speranza salvato nel mezzo del disincanto, anzi, salvato al di là dell'estremo disincanto, “a única coisa interessante que existe actualmente na vida”²⁹, come ricorda Lourenço Furtado in *Página dum Suicida*. Morte come impossibilità di rinunciare alla vita, sapendo, come dice il protagonista del racconto *Mistério*, che l'unica scelta che resta all'artista è appunto quella di “renunciar, vivendo, ou vencer, morrendo”³⁰ poiché mori-

27 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa 2010, p. 176.

28 Ivi, p. 468.

29 Ivi, p. 219.

30 Ivi, p. 463.

re non è essere vinto, ma vincere e l'artista sá-carneiriano non vuole rinunciare, mai, a raggiungere "o triunfo maior"³¹.

1.1 Il "sentire" dell'artista sá-carneiriano

Molti dei sentimenti, dei tormenti e degli atteggiamenti tipici dell'artista di fine Ottocento e inizio Novecento brevemente descritti nelle pagine precedenti si ritrovano declinati nei personaggi delle opere di Mário de Sá-Carneiro. Tutta la sua produzione in prosa, infatti, si fissa e, allo stesso tempo, si espande, come un grande affresco, in questa dolorosa resa dei conti con la concezione e la pratica dell'artista moderno e del suo sentire aristocratico.

Al centro, una sfilata di artisti geniali, sempre egoisti e spesso infantili, che vivono la vita nella e della modernità, cullandosi nella ricerca nervosa e talvolta nevrotica e nel tentativo edonistico di realizzare la loro suprema idea di arte e che sentono come un obbligo quello di "ultrapassar os limites da experiência quotidiana para poder recuperar o significado essencial da existência"³². Essi vedono, sentono e reagiscono alla vita gretta, banale e insulsa dei cosiddetti "lepidotteri" – parola peggiorativa coniata da Sá-Carneiro "para designar essa larga maioria de banais cidadãos burgueses, de perfil democrático, romântico-realista e católico, supostamente destituídos de criatividade, gosto e sentido crítico que, por isso mesmo, constituíam o alvo privilegiado dos fingimentos e *boutades* modernistas"³³ – in modo diverso, ma sempre e comunque at-

31 Ivi, p. 428.

32 E. Sapega, "Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de 'Céu em Fogo'", *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 74.

33 A.N. Piedade, "Sá-Carneiro e Pessoa ou a 'Necessidade de reagir em Leonino contra o ambiente'", in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Éditions Hispanique, Paris 2017, p. 31. In verità gli ambiti per designare i quali Sá-Carneiro usa questa parola-chiave sono diversi e non si limitano alla "lepidopteria nacional e alfacinha, de colarinhos sujos na alma" (lettera del 5 novembre 1915; Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa 2001, p. 234), come si deduce da vari passi delle lettere a Pessoa in cui Sá-Carneiro definisce lepidottero un caffè ("Refugio-me da chuva [...] num café lepidóptero em face da Avenida da Ópera"; lettera del 15 giugno 1914; Ivi, p. 106); il tempo ("Um tempo com extremo lepidóptero:

traverso la lente di ingrandimento distorta dell'amore, della pazzia, considerata l'elemento che più degli altri "distingue positivamente o protagonista da multidão"³⁴, della spersonalizzazione e della morte. Questi elementi si fondono in un connubio e in una sequenza spesso irregolari, creando e descrivendo artisti dalla sensibilità diversa. Abbiamo il cultore della più autentica forma di *art pour l'art*, che si disinteressa completamente alla vita volgare e comune, chiudendosi nel dorato isolamento della sua torre d'avorio per dedicarsi con totale devozione alla creazione della sua arte; è il caso del poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky di *Asas* che si rinchioda per giorni nel suo studio, del professor Domingos Antena del racconto *A Estranha Morte do Prof. Antena* che si barricata per settimane nel suo laboratorio o ancora di più del protagonista di *Mistério* che vive in una "vila que assemelhava-se a um desses sensatos 'cottage' ingleses e, por fora, revestia-a um manto de glicínias [...] Em volta, um grande isolamento [...] a capital adivinhava-se ao longe num tumultuar de luzes, presentida num vago eco a movimento e a civilização que melhor vinha frisar ainda a tranquilidade e o isolamento da moradia encantada"³⁵. Conosciamo l'artista che trova in un universo che "não é mesmo universo: é mais alguma coisa"³⁶, la sua realizzazione di vita e arte, come l'uomo dei sogni e il fissatore di istanti degli omonimi racconti e i protagonisti de *A Grande Som-*

calor (e ontem trovoadas), mas sobretudo as impossíveis festas nacionais: balões, bailaricos, guitarras"; lettera del 13 luglio 1914; Ivi, pp. 122-123) arrivando addirittura a stabilire una scala della lepidotteria: "Lepidopteria: de 0 a -20 (logo -20, a lepidopteria máxima)"; lettera del 1 settembre 1914; Ivi, p. 147). Almada Negreiros cinquant'anni dopo omaggia la parola definendola "a mais profunda das três criações de vocábulos pejorativos usuais em dias do Orpheu" precisando che "lepidóptero simula com o próprio vocábulo palavra erudita com todo o fingimento de individuar categoria de excepção [...] É tão feliz esta criação que não deriva de nenhuma possibilidade filológica como afinal o parece" (Cfr. J. de A. Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Ática, Lisboa s.d., p. 29). Solo per curiosità: le altre due parole considerate peggiorative assieme a "lepidottero" sono "botas d'elástico" e "literatura" che Almada definisce così: "dizia-se em geral do texto escrito ou edição impecável gramatical e sintaticamente composto, e simulando conceito, mas sem propriedade de mover cordéis quotidianos" (Ivi, pp. 27-28).

34 B. Gori, "A Relação Arte-Vida na Primeira Produção em Prosa de Mário de Sá-Carneiro", in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Arranha-Céus, Lisboa 2018, p. 118.

35 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 473.

36 Ivi, p. 483.

bra e di *Eu-Próprio O Outro*. Incontriamo l'esteta puro che tenta di fare della sua vita un'opera d'arte, vivendo quindi circondato solo di arte e bellezza, abbandonandosi completamente alle suggestioni estetiche e ricercando l'artificio e l'ineffabile in ogni esperienza di vita come scudo contro la piatta realtà e l'orrore dalla vita comune, il contatto con i ceti inferiori e la volgarità di una società mercificata che, ai suoi occhi, si lascia dominare soltanto dal profitto e dal benessere economico, come Inácio de Gouveia di *Ressurreição* o Gervásio Vila-Nova e Ricardo de Loureiro de *A Confissão de Lúcio*. E ci imbattiamo nell'esteta decadente che si sente nobile e aristocratico non tanto e non solo per i suoi natali, ma piuttosto per l'ideale di vita e di perfezione artistica che ha maturato, che si mostra sempre bizzarro ed eccentrico, che si atteggia in modo provocatorio e disdegna i ben pensanti e i moralisti e che prima tenta di sperimentare la vita attraverso la sua arte, ossia facendo dell'arte una forma di vita, per poi però miseramente fallire in questo suo tentativo quando si abbandona completamente alla vita e ai suoi sentimenti non solo come uomo ma anche come artista, di cui sono degni esempi Raul Vilar di *Loucura...* e Luís de Monforte di *O Incesto*.

Si tratta comunque e sempre di artisti disimpegnati dalla politica e dagli affari, per i quali a nulla vale la fiducia nel progresso, negli imperativi morali, nella religione, apparendo anch'essa ipocrita e menzognera; uomini ricchi e oziosi, educati al lusso e abituati da sempre all'ossequio obbediente degli altri, muniti di fortune abbastanza cospicue e esentati da ogni professione al fine di poter professare come unico mestiere l'arte, coltivandola senza preoccupazione di tempo e denaro; che tendono a identificarsi con il raffinato e l'inusuale, in quanto simboli della superiorità aristocratica del loro spirito, che ricercano nell'euforia dell'amore e nella voluttà dell'atto sessuale – quest'ultimo descritto come un atto privo di amore, brutale, perverso, ossessivo e violento, in cui il desiderio erotico illividisce spesso nella morte, assumendo non di rado i connotati di una sensualità delittuosa – un capriccio ardente, una forma di realizzazione vitale, non accontentandosi mai, o comunque solo per brevi istanti prodigiosi, delle gioie e dei piaceri vissuti e dei risultati ottenuti perché bisognosi di sentire e provare sempre sensazioni ed emozioni nuove e forti, vivere folli esperienze inusitate e raggiungere incessantemente obiettivi che, a volte, vanno addirittura oltre il loro

personale concetto di perfezione, sentendosi perennemente insoddisfatti e inappagati e ardentemente attratti da tutto ciò che è misterioso, pericoloso, bello e artificioso e che, il più delle volte, proprio per questa sua stessa natura, passa e non dura. Questo enigmatico “contentamento discontente”³⁷, questo bisogno di combattere a ogni costo e possibilmente distruggere la volgarità, questa bulimia per ciò che è fugace, illusorio e vano rappresenta però anche uno dei loro principali drammi perché sanno bene che, essendo la perfezione, la bellezza e l’eccezionalità transitorie e il piacere, quanto più raffinato e artificioso, tanto prima destinato ad esaurirsi, l’esito finale non può essere che l’abbandono definitivo all’insopportabile noia della quotidianità e l’accettazione incondizionata delle miserie della vita e, in ultima istanza, l’eventualità della sconfitta³⁸. Si tratta di quella inevitabile tendenza all’autodistruzione e di quella “arrolladora importancia del elemento negativo”³⁹, di cui parla Matei Calinescu, insite nell’altrettanto inevitabile “nihilismo omniabarcador” della Modernità⁴⁰. Da qui la necessità di amare la vita esasperandola, in continua sospensione sull’orlo di un abisso, sulla soglia dell’illecito e dell’empio: o impedendole qualsiasi accesso al di fuori dell’arte oppure vivendola, assecondando le sue perversioni immorali e infrangendo le sue regole etiche nella convinzione che a loro, agli

37 P. Morão, “Paris e o dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 58. L’espressione è ripresa dal racconto *Ressurreição* nel quale è usata per descrivere lo stato d’animo del protagonista, lo scrittore Inácio de Gouveia (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 598).

38 Nessuno forse ha espresso i limiti di questa posizione meglio di Marcel Proust quando, nella *Prefazione* alla traduzione francese della *Bibbia d’Amiens* di John Ruskin, ha scritto: “Per un’età di dilettanti e di esteti, un adoratore della bellezza è un uomo che, non riconoscendo altro dio che la bellezza e non praticando altro culto che il suo, trascorre la sua vita nel godimento che dà la contemplazione voluttuosa delle opere d’arte. Ora [...] la bellezza non può essere amata in modo fecondo se la si ama soltanto per i piaceri che essa dà. Allo stesso modo in cui il ricercare la felicità per la felicità non ci porta ad altro che alla noia, e per trovare la felicità bisogna andare in cerca di qualcos’altro, così il piacere estetico ci è dato in sovrappiù se noi amiamo la bellezza come qualcosa di reale che esiste all’infuori di noi” (Cfr. M. Proust, *Contro Saint-Beuve*, note al testo di Pierre Clarac, Mimesis, Milano 2013, p. 110).

39 M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, traducción de María Teresa Berquistain, Editorial Tecnos, Madrid 1991, p. 104.

40 *Ibidem*.

artisti geniali, tutto sia lecito e consentito: la violenza, il tradimento, la pazzia, l'assassinio, il suicidio, l'incesto. Il male abita il bene e la gioia vive nel tormento. Il crimine è natura e quindi innocenza. I concetti di bene e di male si confondono equivocamente perché “la passione per la distruzione è anche una passione creativa”⁴¹ e perché c'è una grandezza in tutte le follie e una forza in tutti gli eccessi. Sono artisti che, ritenendosi creature superiori, onnipotenti, detentori di un potere assoluto, simile a quello di Dio, sfrontatamente osano violare leggi fisiche e civili che regolano la natura e la vita dell'uomo: da Raul e dal protagonista de *O Fixador de Instantes* che cercano di fermare il tempo, l'uno attraverso il tentativo di sfigurare il volto della moglie, l'altro eternizzando momenti significativi della sua vita, al Prof. Antena che, in una specie di palingenesi, viola la legge del tempo e dello spazio riuscendo a vivere, con il suo stesso corpo, una vita precedente, a Petrus Zagoriansky che infrange la legge di gravità nel momento in cui, raggiunta la perfezione dei suoi versi, questi stessi volano via dal quaderno in cui sono stati scritti; fino a tutta una serie di personaggi che commettono crimini efferati contro se stessi e contro gli altri, contro ogni legge di Dio e degli uomini, nella convinzione che non ci sia infamia nel piacere e che il dolore e la morte non siano privazioni di bene o negazioni di vita, ma al contrario esaltazioni positive della stessa: dai protagonisti de *A Grande Sombra* e di *O Fixador de Instantes* che uccidono con un pugnale l'amante occasionale, a tutta una serie di artisti che si danno la morte per suicidio, tra cui Raul Vilar, Patrício Cruz e Luís de Monforte. È il tentativo, riprendendo le parole di Eduardo Lourenço, di trasformare l'esistenza in una “existência poética, apoderar-se dos poderes que, sabiamente, talvez, a mitologia confere a um semideus e tentar dominar com eles as várias faces de um destino adverso até converter toda a realidade em realidade poética”⁴².

Da qui il perenne sentimento umano e artistico di allucinato affanno, di esasperata e disperata ricerca prima e di insoddisfazione e frustrazione poi – che Dionísio Vila Maior ben definisce quando parla delle “frustrações em não conseguir alcançar a plenitude de-

41 M. Bakunin, *Stato e anarchia*, introduzione di Maurizio Maggiani, Feltrinelli, Milano 2013, p. 47.

42 E. Lourenço, *Tempo e Poesia*, Gradiva, Lisboa 2003, p. 57.

sejada⁴³ e dell'altrettanta “necessidade de continuamente se querer atingir essa plenitude⁴⁴ – che si condensa, a volte in modo pesante, in quell'atmosfera inconfondibile di irrealtà – una dimensione a metà strada tra il sogno e la realtà, tra la più pura follia e la più assoluta lucidità – che avvolge quasi tutti i suoi racconti e i suoi personaggi, che sono sempre indicibilmente smaniosi e irrequieti, bizzarri e maniacali e spesso incomprensibili nei loro pensieri e azioni, e a cui, per quanto facciano, non riescono comunque mai a sottrarsi. Personaggi a cui manca quel principio rasserenante, quell'armonia a cui dovrebbero volgersi talvolta anche gli sfoghi più violenti e che troviamo, invece, quasi sempre guidati da un principio aggressivo, una dissonanza tagliente, un latente spirito di vittoria distruttiva. Distrarreggersi e distruggere. Apologia del crimine come principio fondamentale di elevazione. Artisti che seminano intorno a sé quella maledizione che pesa sul loro destino, che travolgono come il simun chi ha la disgrazia di imbattersi sul loro cammino. È l'irrequietezza ebbra e il desiderio schivo di coloro che hanno già penetrato con il loro sguardo acuto ma offuscato la piccola commedia dell'essere, di coloro che hanno quella naturale predisposizione di spirito cui fa riferimento Friedrich Nietzsche in *Al di là del bene e del male* quando parla della “fiercezza silenziosa di chi soffre, [...] dell'orgoglio dell'eletto della conoscenza, [...] dell'iniziato, per non dire del sacrificato, della sua certezza raccapricciante di sapere di più, in virtù della sua sofferenza, di quanto possano sapere anche i più prudenti e saggi e di aver conosciuto e di essere stato almeno una volta ‘di casa’ in molti mondi remoti e paurosi di cui voi non sapete nulla!”⁴⁵. Sono uomini che hanno scrutato la realtà in tutti i suoi condizionamenti più segreti, che l'hanno scrutata fino in fondo e fino alla nausea e che questa conoscenza ha reso consapevoli di essere diversi, incapaci di vivere la vita come gli altri, quelli che non sanno. Tuttavia, continuano ad anelare a essa con un impulso tanto sofferente quanto irrefrenabile perché, pur sapendo tutto questo, decidono comunque di fare un tentativo; perché tutti, anche gli artisti di genio in fon-

43 D. Vila Maior, “Mário de Sá-Carneiro: Intranquilidade ou ‘dever do artista?’”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 192.

44 *Ibidem*.

45 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, traduzione di Ferruccio Masini, Adelphi, Milano 1977, p. 73.

do amano la vita, soprattutto quando la sperimentano come l'hanno sempre desiderata.

L'opera di Mário si svolge tutta secondo questi due grandi ritmi pendolari: tra una tendenza a fuggire il mondo e la vita risolvendosi nell'arte e la tendenza opposta a ricercare l'arte nei meandri più oscuri, schivi, umbratili e misteriosi della vita, nel tentativo rovinoso per l'artista sá-carneiriano – rovinoso perché solo illusione momentanea – di rimuovere i confini che sa insuperabili tra esperienza artistica ed esperienza quotidiana e di dissolvere l'esperienza artistica nelle altre esperienze della vita. Ad ogni modo, non c'è mai traccia di vera ebbrezza vitale, di schietta gioia di vivere nei suoi personaggi. Il mondo descritto da Mário de Sá-Carneiro non è infatti un mondo felice: un mondo felice avrebbe creato un'arte "dell'aldiquà" (*Aquém*) e non avrebbe cercato un'arte "dell'aldilà" (*Além*) e lo riconosce anche Fernando Pessoa quando, in una lettera a João Gaspar Simões, descrive la sua opera come "atravessada por uma íntima desumanidade, ou melhor, inumanidade: não tem calor humano, nem ternura humana"⁴⁶. E anche quando ci sono colori luminosi e smaglianti, questi sono sempre legati a momenti di esaltazione brevi e transitori, ossia quei momenti in cui i suoi personaggi riescono davvero, ma illusoriamente, a raggiungere l'*Além*, a cancellare e a confondere i piani, quando riescono a giudicare le altre esperienze, qualsiasi esse siano – dall'omicidio, al suicidio, alla pazzia – come se fossero non solo esperienze artistiche ma anche estetiche perché per loro l'arte è sempre un godimento dei sensi, come una buona musica o un buon profumo, che si trasforma in piacere, anche in piacere fisico. L'idea di arte quindi che questi eterei sognatori di irrealtà hanno non solo enfatizza il ruolo dell'esperienza artistico-estetica ma giunge a dissolverlo, facendo del godimento, del bello e del mistero i principali elementi che qualificano l'esperienza stessa o, per meglio dire, che recuperano e riportano ogni esperienza alla sfera dell'arte, diventando l'arte stessa un'esperienza esistenziale. È per questo che i personaggi sá-carneiriani vivono ogni esperienza come se fosse l'ultima, in quanto veicolo per scoprire e percepire nuove sensazioni artistico-estetiche: l'obiettivo è scinderle per poi associarle di nuovo,

46 F. Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, prefácio, postfácio e notas de João Gaspar Simões, 2ª edição, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1982, p. 77.

fino ad arrivare a comporre con esse ciò che per loro è l'opera d'arte e per realizzare quel concetto di bello e bellezza, di spazio azzurro, che li porta a vagheggiare di comporre sinfonie con i profumi, di assaporare l'aria come suono, di scrivere racconti come luce e colore. Ogni suo personaggio fa o tenta di fare qualcosa di simile, ma mentre cerca di trovare nell'inevitabile quotidiano qualcosa di analogo alla raffinatezza dell'esperienza artistico-estetica può accadere che ciò che riesce a ottenere sia invece solo assumere nei confronti di quest'ultima un atteggiamento di delibazione e di assaporamento che lo fa decadere al ruolo di *gourmet* dell'arte, ossia di colui che pur creando bellezza è incapace di pensarla, essendo non il pensiero a servizio dell'arte, ma l'arte al servizio del pensiero, facendolo vibrare e risplendere, rendendolo luce, spirito, bellezza e colore.

È esattamente da questa specie di chiaroveggenza conoscitiva che Mário de Sá-Carneiro deriva il gusto appassionato per l'espressione caratteristica⁴⁷, la sua sete insaziabile di descrivere vite stravaganti e bizzarre, di lanciarsi in espressioni linguistiche ardite e sconosciute alla lingua portoghese, la sua raffinata maestria nel campo della parola; elementi che rivelano uno spirito esigente e viziato, bisognoso di stimoli sempre nuovi, perennemente alla ricerca di continue e nuove conquiste e sfide linguistiche con lo scopo di giungere non solo a creare una realtà nuova, ma, attraverso di essa, riuscire anche a dominare la realtà reale, diventando così anche un mezzo attraverso il quale potersi vendicare sulla stessa. Sá-Carneiro sa fin troppo bene, come Flaubert, che il piacere di scrivere e notomizzare è una vendetta⁴⁸: l'arte superiore della più ricercata designazione, la capacità

47 Si noti ciò che dice a Pessoa nella lettera del 4 settembre 1914 a proposito della lingua basca, con cui viene a contatto durante il breve soggiorno a Barcellona: "Pelo mesmo correio mando-lhe um jornal de Bilbao, com artigos em basco. Repare-me para esse idioma, e diga-me se não dá bem a impressão duma língua Outra. É perturbador e misterioso – língua antiquíssima, de origens ignoradas, ignoradas, d'alm-civilização. Eu acho impressionante!" (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 149).

48 Tuttavia, esigere dall'artista un abbandono disinteressato delle cose, delle passioni e degli uomini significa anche pervenire a una consequenziale forma di "realismo" e a un'esigenza di obiettività. Lo dice lo stesso Flaubert quando, nelle sue conclusioni, in una lettera a George Sand del dicembre 1875, afferma: "l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature" (Cfr. G. Flaubert, *Correspondence*, 4 série (1869-1880), cit., p. 213). Ma a ben guardare, ancora una volta, il "realismo" e l'obiettività di Flaubert

di rappresentare, attraverso la parola, realtà altre è anche un modo di inchiodare, per così dire, la realtà al suo posto, un modo elegante di difendersi e di salvarsi a cui fa ricorso l'artista che si sente escluso e schiacciato – in virtù della sua ricerca e del suo sapere – dalla vita che lo esclude e lo schiaccia. Ma questo bisogno di nominare dell'artista torna a costringere l'adepto della conoscenza sá-carneiriano a una nuova forma di osservazione. Qualsiasi “denominazione” artistica è infatti impossibile senza un'adeguata “osservazione” artistica che diventa così, a sua volta, la premessa necessaria di ogni creazione artistica. Lo dice lo stesso Sá-Carneiro in una lettera a Pessoa del 26 febbraio 1913: “a minha poesia pode-se representar assim. Isto é: Vem do real, tem uma inflexão perturbada e fugitiva para o irreal, tendo longinquamente nova inflexão para o real, impossível porém já de a atrair”⁴⁹. Si tratta di uno sforzo costante di attenzione, di rilevamento, di scelta, di inserimento e di designazione, di una spinta quasi irresistibile alla valutazione e all'utilizzo dei dati della vita e dell'esperienza da un punto di vista puramente estetico, di un insieme di atteggiamenti e di disposizioni che, accompagnandosi a un progressivo esaurimento e depauperamento della sostanza e della sensibilità umana, finisce per condurre, in Mário de Sá-Carneiro, all'espressione della solitudine del più puro estetismo.

Mário de Sá-Carneiro proietta, infatti, in tutti i suoi personaggi e in tutte le sue storie quella solitudine che in fondo è anche la sua solitudine: quella dell'artista moderno che, pur continuando

altro non sono che un nuovo tentativo di liberarsi della propria umanità, di evadere e fuggire dalla propria personalità, di dimenticare, di stordirsi. Questo nesso è scrutato con la massima acutezza e profondità di nuovo da Nietzsche quando afferma che “la volontà di essere obiettivi”, per esempio in Flaubert, “è un malinteso tipicamente moderno. [...] Essi vorrebbero come Schopenhauer ‘liberarsi’ di se stessi nell'arte, rifugiarsi nell'oggetto, rinnegando se stessi” (Cfr. D. Losurdo, *Nietzsche e la critica della modernità*, Manifestolibri, Roma 2004, p. 37). Ma il realismo di Flaubert è anche qualcosa di più e di diverso: è la forma più raffinata e forse meno appariscente di rivalsa e di vendetta dell'artista nei confronti della vita, dell'odiato mondo circostante. Egli stesso lo confessa quando, nella lettera a George Sand del 18-19 dicembre 1867, afferma: “Il me semble que le mieux est de les peindre, tout bonnement, ces choses qui vous exaspèrent. Disséquer est une vengeance” (Cfr. G. Flaubert, *Correspondance*, 3 série (1854-1869), cit., p. 285).

49 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 50.

a sentirsi un eletto, si sente tuttavia un “Rei-Lua” o una “Esfinge Gorda”⁵⁰, come più volte Sá-Carneiro definisce se stesso con amara autoironia; quella della personalità artisticamente dotata che si sente estranea e rimane in disparte rispetto al movimento della vita, che è mossa alla fine soltanto da una struggente nostalgia e da una disincantata disillusione e che finisce per scegliere di morire, suicida, in una tiepida sera di primavera in un’anonima stanza d’albergo a Pigalle, a Parigi, ingerendo stricnina o gettandosi nell’oscurità di un pozzo in una tenuta di campagna o saltando da una finestra aperta di una torre nel buio della notte. E qui si apre un capitolo importante nello studio dell’opera sá-carneiriana, quello del rapporto tra artificio e verità, tra “vida-obra; sinceridade e teatralidade; confissão e ficção; projeção psíquica e autognose”⁵¹. Se infatti è indubbio che nell’opera letteraria di Mário de Sá-Carneiro ci sia molto dell’autore stesso – e in un recente articolo Miguel Almeida elenca tutta una serie di analogie proprio tra vita e opere dell’autore⁵² – il quale, attraverso le sue narrazioni, si auto-include nella finzione da lui stesso creata, facendo dei protagonisti delle sue opere personaggi auto-rappresentativi, riflessi di se stesso o più propriamente di quell’idea di se stesso che l’autore avrebbe voluto dare di sé, una sua deliberata proiezione, resta comunque difficile stabilire con certezza dove finisce la finzione letteraria e comincia il vero autobiografismo. Una costante dominante degli studi sull’opera di Sá-Carneiro è stata e continua spesso a essere infatti quella che considera la sua biografia la chiave di lettura privilegiata per l’interpretazione critica della sua opera letteraria, focalizzandosi sulle analogie tra la vita e l’opera

50 Così definisce se stesso, con amara autoironia, nella poesia *Aquele Outro*, scritta a Parigi nel febbraio del 1916 e pubblicata negli *Últimos Poemas*.

51 L. Jacoto, R. Ferraz, “A Radicalidade da Experiência na Escrita de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 199.

52 Tra le analogie tra vita e opera, Miguel Almeida individua il fatto che “a large part of his fiction takes place in cities where Sá-Carneiro lived, i.e. Paris and Lisbon [...]; the great majority of the protagonist in his work are artists of some sort [...]; there are similarities between fictional and real characters: the description of the friendship between Gervásio and Lúcio seems like that which Sá-Carneiro has with Guilherme de Santa-Rita” (Cfr. M. Almeida, “Crossing Over: Mário de Sá-Carneiro between Life, Work, and Death”, in Fernando Beleza, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Peter Lang, Bern 2017, p. 58).

– o comunque individuando queste analogie e usandole come supporto all'analisi – e concentrandosi su specifiche questioni biografiche, come la nostalgia per l'infanzia⁵³, la morte prematura della madre, il rapporto difficile con il padre e il mondo in generale, il bisogno di rifugiarsi nella creazione artistica, la mancanza di interesse per la vita pratica, l'incapacità di distinguere il confine tra realtà e fantasia e, ovviamente, il suicidio. E pur essendo vero che queste questioni sono presenti nelle sue opere e che, come si apprende dai dati biografici e dal contenuto delle lettere che lo scrittore scambia con i suoi amici – tante lettere al punto da essere definito da Arnaldo Saraiva “um dos mais espantosos epistológrafos da literatura portuguesa”⁵⁴ – queste questioni lo tormentano anche nella vita quotidiana, un semplice confronto tra questi due ambiti è tuttavia del tutto riduttivo perché non tiene conto del fatto che il valore dell'opera e della creazione artistica va ben oltre la mera riproduzione della sua vita. Come nota Cabral Martins, “for Sá-Carneiro, the difference between sincerity and artifice, fantasy and reality ceases to matter. The experience of the world is understood as a performance, as theatre without a stage. The boundaries between life and art are

53 L'infanzia di Sá-Carneiro, per lo meno da ciò che traspare dalle lettere, non fu affatto un'infanzia infelice, come invece sostiene João Pinto de Figueiredo, quando parla di “uma infância ‘desprovida de carinhos’, uma infância infeliz, uma infância desolada, que teremos de analisar para compreender o drama do poeta” (Cfr. J.P. de Figueiredo, *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1983, p. 18). Come dimostra questa lettera inviata a Pessoa del 13 luglio 1914, Sá-Carneiro sente una profonda nostalgia per quell'infanzia ormai lontana, ma che sembra tutto meno che infelice: “Meu Amigo: nunca mais terei quem arrume a minha roupa nas gavetas, e quem de noite me aconchegue a roupa... alguém que me faça isto e *tenha assistido à minha infância*... Estou só – dos outros – só de mim para sempre. E as minhas saudades, as minhas lágrimas que unicamente assomam – vão, longinquamente, para as ruas da minha quinta quando eu tinha cinco anos, e o leito pequeno de ferro em que eu dormia então, e certa manhã em que, quando acordei, andava um pássaro no meu quarto, e os passeios às tardes tristes em Lisboa, com a minha Ama – em que eu era já o que hoje sou quase... e mais modernamente as últimas ilusões da minha infância: aquele cãozito *mops* que você ainda conheceu e corria a buscar as pedras que eu lhe atirava...” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 125).

54 A. Saraiva, “Mário de Sá-Carneiro: uma carta inédita”, *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, 6, 1981, p. 5.

affaced”⁵⁵. Ovvero: nel caso di Sá-Carneiro non si tratta, come ricorda Paula Morão, di “biografemas, mas de atentar na criação de um *eu* protagonista, em cujos contornos podemos reconhecer traços que sabemos serem da biografia do autor”⁵⁶. Mário de Sá-Carneiro non proietta infatti semplicemente la sua vita nelle opere che crea, ma più propriamente la manipola, la diluisce e la confonde in esse, dando come risultato un’opera letteraria, e quindi di finzione, nella quale il lettore, pur sentendo che dietro ad ogni riga c’è un autore che ritrae nei suoi personaggi aspetti della propria vita, non saprebbe tuttavia dire con certezza in che termini e fino a che punto. Ne è un esempio il personaggio Estanislau Becowsky di *Novela Romântica*, racconto progettato ma mai scritto, che è, come si legge in una lettera a Pessoa datata 3 febbraio 1916, “puramente um Inácio de Gouveia, um Ricardo de Loureiro... um Mário de Sá-Carneiro...”⁵⁷. Il testo stesso è per Sá-Carneiro un’esperienza estetica e, in quanto tale, i concetti di verità e finzione e di ancoraggio alla realtà assumono una rilevanza che non è del tutto funzionale alla lettura dell’opera, mettendo in scena quella “serie di contraddizioni chiare e pungenti”⁵⁸, come le definisce Umberto Eco, che diventano l’espressione della sua visione del mondo. Da qui quella incertezza a cui Nuno Júdice dà il nome di “autor abstracto” e “pessoa biográfica de autor” quando si parla dell’opera di Sá-Carneiro: “Há uma dúvida permanente acerca do lugar de onde vem a voz que o texto subentende: se desse ‘autor’ abstracto, imanente a toda a criação literária e totalmente autónomo da pessoa biográfica do autor; ou se, pelo contrário, de um drama pessoal que se joga no espaço da obra”⁵⁹. In fondo, quindi, la questione dell’autobiografismo non è così determinante per poter leggere le sue opere, come tra l’altro lo stesso Mário de Sá-Carneiro chiarisce in una lettera a Pessoa datata 26 febbraio 1913, nella quale

55 F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro: Intersectionist”, in Fernando Beza, Simon Park (eds.), *op. cit.*, p. 21.

56 P. Morão, “Imagem de Poeta”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Caminho, Lisboa 2008, p. 348.

57 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 262.

58 U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2013, p. 11.

59 N. Júdice, “Prefácio”, in Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, Circulo de Leitores, Lisboa, 1990, p. 12.

afferma di considerare un aspetto normale, in un artista, la “confusione” tra arte e vita, essendo l’arte, sempre, quella menzogna che dice la verità:

Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se. Daí a última quadra “A tristeza de nunca sermos dois” que é a expressão *materi- lizada*, da agonia da nossa glória, dada por *comparação*. Eu explico melhor. A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, “farouche”, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrousséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua. Pois bem, *esses*, são a arte da vida, da natureza. Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo, mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária: “A tristeza de nunca sermos dois”.⁶⁰

Il passo di questa lettera è importante, potendolo considerare la trascrizione di ciò che il lettore sente tra le righe di ogni suo racconto e di ogni suo verso, ossia il Sá-Carneiro artista e uomo combattuto e dilacerato che, se da una parte, è deciso a sacrificare, con un ascetismo deliberato e consapevole e per una scelta personale e cosciente, la sua vita alla sua concezione superiore di arte, dall’altro esprime anche una profonda nostalgia per la vita, per quella vita banale, semplice e quotidiana, per la tranquilla società felice, chiara e borghese, da cui lui è uscito in qualche modo e in qualche momento indeterminato; e il fatto che come lui, anche i suoi personaggi non possano partecipare interamente a questa felicità cara e diletta, che non possano cancellare il segno di Caino, il marchio dell’irrequietezza e della mancanza di pace, costituisce appunto la sua e la loro tragedia, una tragedia che è intima e devastante e che li consuma lentamente.

In Mário de Sá-Carneiro, l’espressione culminante di questa tragedia, la sua manifestazione più alta e significativa si rivela quando l’artista in questione è un genio sovrano, un titano dell’arte, un “maestro” nel senso superiore della parola. È il caso dell’artista di *Mistério* che riduce la lacerante incapacità di adattarsi alla vita nel suo aspetto essenziale: “No fundo queria muito à vida [...] Sim-

60 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 46.

plesmente amava uma vida despida de tudo quanto nela o nauseava. Ora o que o nauseava era precisamente a vida de todos e de todos os dias⁶¹; sentimento condiviso dall'uomo dei sogni dell'omonimo racconto: “o maior vexame que existe é viver a vida. Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade⁶². Un artista di questo tipo non può infatti fare a meno di rinchiudersi, in modo ancora più netto e visibile, in una condizione di splendido isolamento ed essere solo e unicamente un artista, vivendo tuttavia, a spese della sua umanità soffocata e oppressa ma presente in lui, le inevitabili tappe della sua esistenza come un volgere lento ma inesorabile verso quello che sembra essere l'ultimo e inevitabile atto della tragedia. “Na minh'Alma há um balouço / Que está sempre a balouçar / Balouço à beira dum poço⁶³, dice Sá-Carneiro in *O Recreio*, e continua: “Bem difícil de montar... // – E um menino de bibe / Sobre ele sempre a brincar... // Se a corda se parte um dia, / (E já vai estando esgarçada), / Era uma vez a folia: / Morre a criança afogada... // – Cá por mim não mudo a corda, / Seria grande estopada... // Se o indez morre, deixá-lo... / Mais vale morrer de bibe / Que de casaca... Deixá-lo / Balouçar-se enquanto vive... // – Mudar a corda era fácil... / Tal ideia nunca tive...⁶⁴. L'ultimo filo che lega l'artista alla vita che si è precluso viene infatti prima o poi spietatamente reciso, l'ultimo brandello di umanità viene strappato dalle mani dell'artista e con la pazzia e il suicidio, intese come “a sua última comunicação, uma comunicação absoluta, sem ruído nem artifício⁶⁵ al mondo, viene rappresentato il trionfo finale dell'artista sulla vita che ostinatamente gli si nega, dell'artista che crolla ma non si spezza, o meglio che sceglie di spezzarsi prima che lo faccia la vita, quella vita semplice e intatta che vuole avere sempre ragione per il fatto stesso di essere la vita, la cosa più alta e insieme più sacra da cui si protegge e al tempo stesso verso cui anela l'artista sá-carneiriano, tenebroso e irrequieto. Ed è qui che si manifesta l'aspetto più profondamente tragico della vocazione e

61 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 463.

62 Ivi, p. 481.

63 Ivi, p. 103.

64 *Ibidem*.

65 F.C. Martins, “Paradoxos da Sinceridade”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 61.

della concezione di artista di Mário de Sá-Carneiro: l'artista dallo sguardo amletico di colui che sa e comprende e che la profondità della sua conoscenza rende organicamente incapace di vivere come e con gli altri, con le persone chiare e sicure di sé e di condividere con loro la sua esperienza, che sperimenta la sua vocazione artistica come una scomunica e come un marchio di biasimo, perché gli vieta e gli rende impossibile l'accesso all'umanità umana, e al contempo come la cosa più preziosa, rara e magnifica cui può aspirare; questo artista tenta di battere, prima di lasciarsi vincere, l'unica strada che gli sembra ancora possibile per superare l'abisso che si spalanca tra lui e la vita: questa strada è l'*Além*, quel tentativo di coniugare reale e ideale in una dimensione-tutto, in cui la sua superiore idea di arte, pur nella consapevolezza dell'inevitabile disincanto, possa giungere a compimento.

Se l'artista riesce a sperimentare la vita solo come una serie di stimoli estetici, come forma e colore, senza perdersi mai in essa, ma conservando e applicando in ogni momento l'ottica e la valutazione consapevole dell'artista senza concedersi mai veramente agli esseri umani, alle cose e ai sentimenti, considerandoli solo come una cera da formare, come materiale per la sua arte, allora questa forma di vita che unisce la possibilità di condurre una vita bella e piacevole con un'attività artistica ininterrotta sembra in grado di colmare e di soddisfare allo stesso tempo i bisogni dell'uomo e quelli dell'artista, di superare i conflitti e di recuperare la vita al dominio dell'artista. Se l'artista non può partecipare alla vita indaffarata degli altri, delle persone forti e disinvolute, la vita può, tuttavia, essere per lui un repertorio di soggetti estetici, materia per forgiare opere d'arte, qualcosa che può essere messo in parole, in musica, in pittura, che può comunque essere rappresentato e che può farsi arte: "Foi por isso justamente que me armei em escultor"⁶⁶ dice Raul in *Loucura...*, "As minhas estátuas não são como as outras [...] têm vida... Vida, percebes?... Em vez de fazer carne com a minha carne faço vida com as minhas mãos; isto é, com o meu cérebro, que a conduz. Faço vida"⁶⁷; e sempre Raul, poco più avanti: "A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas. Tu fazes almas. *Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes, faríamos vida.* Felizmente, é impos-

66 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 152.

67 *Ibidem*.

sível⁶⁸. Ciò che si propone Sá-Carneiro qui è di riconciliare l'antitesi tra l'arte e la vita facendo dell'arte una forma di vita: Raul tenta di imprimere e fermare la vita nell'opera d'arte con l'obiettivo di mostrare quale splendore conferisce all'esistenza dell'artista il rinnovato connubio dell'arte con la vita, ossia la possibilità di un rapporto – che non significa un legame rigido e fisso, una catena vincolante – con una forma di vita relativamente organica e compatta. La vita viene quindi a essere subordinata e sottoposta alle esigenze dell'arte, sebbene all'artista sá-carneiriano nulla continui a essere più invisibile della vita borghese soprattutto per la convinzione dell'intrinseca e falsa moralità che la domina in ogni aspetto. È infatti l'accanimento contro l'albagia borghese che lo porta a compiere le sue brutali incursioni nel quotidiano, nel brutto, nel patologico. La nostalgia per la vita nella personalità artisticamente dotata, che si sente esule e raminga, si trasforma così, nei personaggi sá-carneiriani, nell'ambizione insaziabile di alcunché di avventuroso e di straordinario, nel desiderio scellerato di ebbrezza e di trasgressione, nell'aspirazione perversa di sogno e di oscurità, perché essi sanno che, sebbene agognata, non potranno mai esaurirsi veramente in quella vita semplice e trasparente, che saranno sempre portati a guardare al di là di essa e dei suoi confini; e così tutta la loro esistenza non è che un perenne cercare e tentare, un affannoso indagare e chiedersi dov'è mai che si troveranno a loro agio, dov'è mai che si può nascondere la realizzazione tanto attesa e promessa. La risposta sembra ovvia: nell'*Além*, nella dimensione in cui l'arte è vita e la vita arte. Tuttavia, non si tratta di una soluzione duratura. Che Raul Vilar porti la figura dell'artista al suo massimo grado di perfezione, che Inácio de Gouveia ammetta di essere finalmente felice per aver oltrepassato il "grande limite", che Ricardo de Loureiro si sdoppi nella figura di Marta per poter finalmente "possedere" Lúcio e ricreare così la desiderata unità dispersa, una cosa rimane per sempre inevasa e incompiuta: la loro umanità, la loro destinazione umana. Chi vive la vita solo come una successione di stimoli estetici, come una materia da modellare secondo i dettami dell'arte, chi si costringe a essere lo spettatore sempre attento e consapevole della propria vita personale non potrà mai uscire dal circolo vizioso del suo egocentrismo e ogni forma di dedizione e di comunanza umana gli sarà non solo preclu-

68 Ivi, p. 155.

sa, ma addirittura fatale. Egli può vivere solo come artista, come creatore di cose belle, così come, d'altra parte, egli può concepire la vocazione e l'esperienza artistica solo come la ricerca e la fruizione permanente di stimoli artificiali, come un continuo soppesare, scegliere e modellare il materiale offerto dalla vita. La vita ha o può avere un significato o un valore solo se vista attraverso lo schermo dell'arte, solo se trasformata e risolta in arte perché quest'arte di tipo estetizzante consuma e divora ogni forma di umanità. Da qui quella "Dor maiusculada que invade a máscara social do artista"⁶⁹: se ogni capacità di esperienza ingenua e immediata è destinata a essere distrutta e a distruggere, il proprio essere diventa allora solo una parte da recitare, una maschera da portare in pubblico. E prima o poi arriva il sospetto del tracollo: quando l'artista esce dal suo splendido e protettivo isolamento e va incontro alla vita, gettando la maschera e costringendosi a mostrarsi per quello che è. È il momento in cui Raul, dopo la fuga di Marcela di fronte alla "più grande prova d'amore", si uccide bevendo il vetriolo, in cui Luís de Monforte, a furia di guardare l'invisibile delle sue visioni, perde di vista il visibile, ossia dopo aver distrutto con le sue ossessioni incestuose l'amore più autentico e più profondo che la vita può concedere, cioè quello filiale, finisce per gettarsi in un pozzo, abbandonando il fulgore del cielo stellato e scegliendo l'ombra scura dell'acqua stagnante.

Perché la nostalgia struggente per la vita, per la vita autentica, piena e illuminata, torna sempre, ciclicamente, a far provare all'artista l'impulso di strapparsi una buona volta la maschera dal volto, di uscire dalla solitudine che gli è imposta dalle regole dell'igiene creativa, di vivere direttamente e personalmente ciò che, fino a quel momento, si è limitato a descrivere a parole o a fare oggetto di elaborazione artistica. L'artista *sá-carneiriano* ha infatti un'infatuazione morbosa per la vita bella e scellerata, nella sua brutalità amorale e talvolta violenta e nella sua virilità esuberante. Ed è allora che si manifesta la sorte fatale e spietata a cui non può fare a meno di soggiacere la personalità artistica chiaroveggente, l'artista incapace organicamente di vivere e che continua, nonostante tutti i tentativi, a sentirsi solo e straniero nel mondo della gente "perbene"; ecco cos'è l'artista quando vuole partecipare alla vita degli altri: quando si sfor-

69 P. Morão, "Paris e o dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro", in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 57.

za di essere un uomo, in realtà non è altro che un commediante, perché l'artista puro non può essere in grado di amare umanamente gli uomini e le cose, ma solo di sperimentarli in termini estetici; il contrasto tra il desiderio di vivere e di conoscere e l'obbligo di rappresentare e descrivere si manifesta nella condanna che grava sull'artista e l'inevitabile fine di questo tipo di artista di fronte a un'esperienza veramente grande e importante di vita sono la pazzia e il suicidio, le logiche e trionfali conseguenze del fallito tentativo del soggetto che chiede "permesso" alla vita.

Ed è proprio il borghese che è ancora in lui, quel suo essere, sotto la maschera, sempre e comunque un lepidottero, seppur represso, soffocato e detestato, che gli fa sentire ancora più paurosamente la povertà e l'incompiutezza umana del suo essere artista, la sua solitudine e la sua esclusione da ogni forma di felicità schiettamente normale e che ridesta in lui il rancore e allo stesso tempo la nostalgia per le gioie della vita ordinaria, del paradiso perduto di una comunità luminosa di affetti, di un'umanità semplice, sana e ap problematica, di una capacità di dedizione ancora intatta e indivisa. Mário de Sá-Carneiro riconosce nel carattere non borghese della sua vocazione artistica, nel suo essere a cavallo tra due mondi, nella sua solitudine, nel suo smarrimento e nella malinconia della sua anima, il contrasto tipico e abissale che separa e oppone tra loro arte e vita, il tormento necessario e inevitabile dell'artista moderno. Sá-Carneiro sa di rappresentare la tragedia più profonda dell'artista moderno quando rendiconta, nelle parole e nelle vicissitudini dei suoi personaggi, gli aspetti più intimi e personali della sua natura e della sua evoluzione di artista. Egli torna sempre a disegnare individui del suo sangue e della sua natura – tutti uomini, agiati, che conducono una vita benestante, non dimostrando preoccupazione alcuna per le questioni pratiche del quotidiano – che sono artisti, ma che prima ancora, proprio per il tenore di vita che conducono, sono borghesi e che, in quanto tali, hanno nei confronti della vita da cui provengono un doppio atteggiamento di ripulsa e di attrazione. Secondo questo punto di vista, tutte le opere di Sá-Carneiro hanno carattere autobiografico, ma lo hanno nell'accezione più elevata di questo termine, nel senso che sono confessioni di carattere personale e tuttavia, allo stesso tempo e inseparabilmente, anche confessioni e riflessioni di fede dell'artista moderno di cui descrivono e illustrano

i pericoli, gli errori e le possibilità, i dissidi e i dolori. È la tragedia di un'epoca a farsi sentire nella sua opera e non esclusivamente quella di un singolo artista. La sua opera rappresenta quindi non solo il fondamento storico e sociale della sua propria natura e vocazione artistica, ma anche la storia della personalità artistica moderna. Il graduale distacco e la progressiva rabbiosa estraniamento da ogni forma di vita consolidata, l'angosciante paralisi della volontà di vivere ad opera della conoscenza, il profondo sentimento di solitudine e di abbandono, la dolorosa coscienza di non avere una patria e, insieme e a dispetto di tutto questo, sempre e comunque la nostalgia struggente per le gioie perdute della vita ordinaria; questa malinconia che traluce ancora più penosa, come una fenditura oscura nel viaggio euforico verso la creazione artistica.

Riflessioni sull'artista moderno, ossia sulla decadenza di una generazione di borghesi sviati. Questo, alla maniera della *Comédie Humaine* di Balzac, potrebbe essere il titolo del grande romanzo incompiuto sull'artista di Mário de Sá-Carneiro: riflessioni su una stirpe di borghesi in origine forti, sani e vitali e sicuri di sé, senza problemi e con i piedi ben piantati a terra che, grazie a questa semplicità e a questa concretezza, sono pervenuti alla ricchezza, alla sicurezza e alla felicità; una generazione che però comincia a traballare man mano che perde la sua ingenua e compatta sicurezza vitale e che vede spuntare tra le proprie fila individui dal carattere più irrequieto e dalla costituzione più sensibile e nervosa, per i quali non è più così ovvio risolversi completamente nella realtà della vita pratica; che intuiscono, da qualche parte, l'esistenza di mondi superiori e altri; che prestano ascolto ai loro sogni e richiami; che conoscono il dubbio e si interrogano e per i quali questa chiara esistenza quotidiana rappresenta, in qualche modo, una incompletezza. E sono questi caratteri sensibili e nervosi, questi borghesi "fuoriusciti", smarriti e deviati dal loro mondo originario, quelli colpiti dal "morbo" dell'arte; quelli che spezzano i confini della chiarezza e della bravura borghese, che scrutano lucidamente il carattere limitato di questa forma di vita e avvertono il fascino di mondi che si trovano al di là e al di fuori di questo ambito; sono questi borghesi quelli che diventano artisti. Ma il borghese che è altrettanto vivo e presente in loro guarda con l'occhio vigile dei loro padri a quello che c'è di instabile, di disordinato e di equivoco nella loro vocazione artistica, inducendoli a perdere,

insieme alla solidità borghese e all'integrazione nella società umana, anche la loro ombra⁷⁰, rendendoli individui segnati, emarginati e destinati al fallimento della loro missione. Non a caso Sá-Carneiro progetta una *Novela Burguesa*, che non scriverà mai, una specie di *Confissão de Lúcio* al contrario, ossia raccontata da un borghese con l'obiettivo di “ver a inferioridade da subgente normal – mas fazer ressaltar as dúvidas se isto não seria afinal, na sua banalidade, no seu ‘primitivismo’ não será interessante, e comparável às complicadas tragédias dos espíritos superiores”⁷¹.

Questi adepti della conoscenza che non sono più in grado di agire, il cui sguardo fa loro trascendere l'orizzonte della vita borghese, pensano di trovare nell'arte un nuovo mondo di soddisfazione e di appagamento. E il rapporto tra la vocazione artistica e l'impulso conoscitivo è così saldamente stabilito che l'arte si configura come una manifestazione patologica, come un fenomeno degenerativo. E non solo. A partire dal

70 Queste sono le parole con cui Thomas Mann sintetizza mirabilmente l'opera di Chamisso (Cfr. T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, traduzione di Bruno Arzeni, Italo Alighiero Chiusano Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar et alii, Mondadori, Milano 1997, p. 93).

71 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 129. Nella stessa lettera, del 18 luglio 1914, Sá-Carneiro abbozza a grandi linee anche la trama della futura e possibile novella: “O marido conta a seguinte aventura: ele frequenta (ou conhece apenas) uma família burguesa, mulher, marido, uma petiza. Gente modesta. O marido oficial do ministério das finanças. Mas vivem bem. E o artista escreve esse interior – não o compreendendo: não compreendendo que a dona de casa queira, mesmo de Inverno, a casa de jantar esfregada todos os sábados etc. E descreve a vida deles: mas segundo o seu modo de ver de artista, ingenuamente (humoristicamente – segundo a acepção do Pawlowski, um pouco, talvez) tendo enormes espantos por saber que aos domingos vão passear ao campo, que o marido tem uma opinião política, é sócio dum clube, vota, vai todas as noites ao mesmo café jogar dominó. Que a mulher faz as contas à criada, determina o jantar, tem as suas pequenas jóias em vez de gastar todo o dinheiro que lhe vem às mãos etc. Não sei se você atinge bem a minha ideia: Suponhamos um burguês não compreendendo – por exemplo: não vamos mais longe: a minha e a sua vida – porque ele é a regra geral – o inferior: enquanto que nós somos os superiores: a excepção. Pois bem este artista olha os burgueses, não os entende, como se a gente como ele fosse a generalidade e os burgueses a excepção – como se sinceramente estivesse convicto disso! Assim admirar-se-ia de tudo isto (colocava-se aqui em subentendidamente o elogio dos mediocres de que eu uma vez lhe falei etc.). E acharei sublime, por exemplo, eles irem passar um dia de verão ao campo porque iam sofrer o calor, a poeira do comboio, o cansaço das longas caminhadas, as dores nos pés das botas apertadas etc.” (*Ibidem*).

momento in cui l'artista perde la sua ingenua sicurezza vitale, in cui si rende conto di essere stato colpito dal tormento della conoscenza, comincia non solo a sentirsi estraneo tra i borghesi semplici e solidi, identificati per la mancanza di "complicações psicológicas"⁷², ma inizia anche a entrare in contrasto con la sua società, a sentirsi solo ed escluso anche tra le mura della sua stessa casa. L'artista di Sá-Carneiro, o meglio, tutte le personalità artisticamente dotate delle sue opere si trovano a vivere a cavallo tra due mondi: l'artista che è in loro prova ripugnanza per la vita e per l'umanità sana, sicura e senza problemi che la società borghese rappresenta e dalla quale provengono, ma, al contempo, il borghese che in fondo è ancora in loro li porta non solo a sentire nostalgia per quel tipo di vita che non è loro più concesso vivere, ma anche a sentire con profondo sgomento gli aspetti più ambigui e problematici della loro stessa natura di artista. Quanto più l'artista che è uscito dal mondo borghese se ne rende conto e ne prende coscienza e quanto più profondamente lo concepisce come un destino, tanto più dolorosa è la lotta che egli conduce per ritrovarlo e conquistarlo e tanto più minacciosamente e sinistramente gli si spalancano tutte le contraddizioni, i dubbi, le voragini sulla sua natura di artista; ed è così che il carattere fondamentale tragico del problema dell'artista spezza i confini e diventa il centro a cui tutto il resto rimane subordinato: la vita borghese, nella sua banalità seducente, viene ad assumere sempre più i connotati di ciò che è da aborrire e rifiutare e, contemporaneamente, lo splendore remoto di una aspirazione nostalgica.

Quante volte, nelle lettere a Pessoa – il suo *amigo de alma*, il suo consigliere, il suo confidente, il suo critico, il revisore delle bozze dei suoi libri che diventa anche il suo procuratore, incaricandolo costantemente di ottenere denaro dal padre, dal nonno e dalle librerie che distribuivano i suoi libri, sempre con grande ansia e urgenza, lui che, a differenza dell'amico, "nunca teve pai rico que lhe sustentasse as fantasias, e foi obrigado a arregaçar as mangas e ganhar o pão com o suor do seu rosto"⁷³ – Sá-Carneiro afferma che tutto sarebbe stato mol-

72 Lettera del 27 luglio 1914 (Ivi, p. 133).

73 T.R. Lopes, "Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa", in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 28. Tra il 16 ottobre 1912 e il 26 aprile 1916, Mário de Sá-Carneiro scrive a Fernando Pessoa 217 lettere. Sono andate invece quasi tutte perdute le lettere di Pessoa a Sá-Carneiro. Secondo Manuela Parreira da Silva fu probabilmente José de Araújo a custodire la valigia contenente

to più semplice se non ci fosse stato l'eterno problema del denaro e la perenne umiliazione dei soldi... E i soldi non rappresentano forse una preoccupazione più tipica dell'uomo e del borghese, che non dell'artista di genio? Il grande artista Sá-Carneiro finisce per soccombere alle debolezze e all'egoismo dell'uomo Sá-Carneiro, uccidendosi di fatto per motivazioni che, per quanto complesse e condannate a restare sempre incomplete e in fondo sconosciute, rimandano a un senso di dignità ferita – lui che, in una delle molte incursioni presenti in *O Incesto*, afferma che una delle poche cose di cui è orgoglioso della sua vita è “que nunca fiz nada que não gostasse de fazer e que pudesse deixar de fazer”⁷⁴ – che in fondo poco o niente ha a che vedere con l'arte, la fantasia e la vulnerabilità poetica, quanto piuttosto con l'ansia per il proprio futuro, con l'abituale senso di impotenza e terrore della miseria, con un problema pratico, assolutamente ovvio e banale: il denaro. Come lui stesso afferma “eu mato-me porque me coloqueei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há uma outra saída. É a única maneira de fazer o que *devo* fazer”⁷⁵; il che, letto e detto in altre parole, significa: l'incapacità di sopportare l'ormai cronica mancanza di denaro – parola che ricorre ossessivamente soprattutto nelle lettere del terzo e ultimo soggiorno parigino –; significa: il non accettare di dover vivere con i “miseri” 250 franchi mensili inviatigli dal padre che non gli bastano per vivere il tipo di vita borghese e spensierata, da *bon vivant*, che sempre ha vissuto e a cui non intende rinunciare e per

tutti i suoi pochi beni, incluse le lettere di Pessoa: “Foi, portanto, muito provavelmente José Araújo e não Carlos Ferreira, cônsul de Portugal em Nice [...], como escreve João Gaspar Simões (in *Vida e Obra de Fernando Pessoa*), que guardou numa grande mala, no dia a seguir ao funeral, todos os haveres do poeta, incluindo as cartas de Pessoa. Anos depois, terá Carlos Ferreira voltado ao Hotel de Nice, na esperança de reaver a mala, mas não a encontrou. De resto, é o próprio Fernando Pessoa que, numa carta de 26 de Setembro de 1918, enviada ao gerente do Grand Hotel de Nice, pede que este autorize Carlos Ferreira a retirar da citada mala alguns manuscritos destinados à publicação [...]. Segundo o mesmo João Gaspar Simões, o pai de Sá-Carneiro terá recuperado a mala, muito mais tarde, não tendo encontrado dentro dela mais do que alguma roupa traçada” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 336).

74 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 229.

75 Lettera del 31 marzo 1916 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 280).

vivere la quale ha bisogno almeno di 300/400 franchi⁷⁶; significa: il decidere di non veder finire il proprio sogno di vita, con l'ordine quasi perentorio del padre di rientrare presto a Lisbona, città considerata come la peggiore delle ipotesi per la vita futura, al punto da affermare che "horroriza-me voltar a Lisboa"⁷⁷; significa: il non voler rinunciare a quel miraggio di vita rallegrato per di più nelle ultime settimane dall'incontro con una donna che gli fa vivere "uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha obra – vivo o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão"⁷⁸, una vita di cui lui è finalmente protagonista, esattamente come raccontato molte volte nelle sue opere – "uma das minhas personagens – eu próprio, minha personagem – *com uma das minhas personagens*. De forma que se pode ser belo, é trucidante. E

76 Secondo le parole di José de Araújo "Sá-Carneiro gastava [...] quantias enormes, em dois meses 3.500 francos, e tem ainda umas pequenas dívidas" (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Tinta da China, Lisboa 2015, p. 535).

77 Lettera del 24 agosto 1914 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 142). Un ruolo importante nella gestione dei soldi è quello svolto dalla matrigna di Mário de Sá-Carneiro, Maria Cardoso Peixoto, che il padre, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, sposa il 4 novembre 1915 dopo 10 anni di convivenza, trasferendosi con lei a Lourenço Marques, in Mozambico, per ricoprire con successo, fino al 1919, l'incarico di ingegnere-direttore del porto e delle ferrovie della capitale. Maria sembra non vedere di buon occhio la vita oziosa di Mário a Parigi, condotta a spese del padre. In una lettera del 9 agosto 1914, il poeta scrive a Maria queste significative parole: "Agora ouve: tu dizes quando começo a trabalhar. É preciso minha querida Maria que notes isto: um trabalho literário para um jornal, como esse de que se falou, só me poderia dar muito, muito prazer. [...] Se até hoje ainda não fiz nada, não é por minha culpa" (M. de Sá-Carneiro, *Cartas a Maria e Outra Correspondência Inédita*, lettura, fixação e notas de François Castex e Marina Tavares Dias, Quimera, Lisboa 1992, p. 34). Alla matrigna, Mário scrive costantemente durante i suoi periodi parigini. Il tono distante e persino freddo con cui parla di lei è talvolta opposto a quello delle lettere che le invia che evidenziano, al contrario, un'estrema tenerezza e complicità e a volte persino un'eccessiva familiarità. Nella lettera del 3 luglio 1915, per esempio, le si rivolge con un "Mimi do Mário Querida"; il 24 dello stesso mese con "Querido Amor", congedandosi con "Milhões de beijos e abraços do teu, teu Mário", oppure "o Mário (só teu)".

78 Lettera del 31 marzo 1916 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 280).

o pior é que é muito belo”⁷⁹ –; una vita in cui “há todo o quebranto – quebranto para mim – que os meus versos maus longinquamente esprimem”⁸⁰. Prima di perdere tutto questo e di accettare una vita diversa, Sá-Carneiro decide di mantenersi fedele ai propri progetti di vita e di arte e sceglie il suicidio come ultimo gesto di sfrontata e deliberata non rinuncia alla propria libertà di uomo e di artista. E così anche il suo desiderio di rimanere per sempre a Parigi è esaudito: il padre, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, si è infatti sempre rifiutato di far traslare la salma in Portogallo dicendo che era in quella città che Mário avrebbe desiderato la sua perpetua sepoltura⁸¹. E, infatti, a Lisbona Sá-Carneiro non è mai tornato, né da vivo, né da morto, né è tornata, per molto tempo, la sua opera che è finita per decenni in quello che Marina Tavares Dias definisce “o sono português dos mortos em exílio”⁸².

Esattamente come il loro autore, anche tutte le personalità artisticamente dotate di Mário de Sá-Carneiro obbediscono, prima o poi, al richiamo del loro mondo originario e osano avventurarsi nella vita chiara ed estranea, non rinunciando al tentativo di partecipare alla sua felicità. E la molla che solitamente fa scattare la decisione insensata è l'amore, l'incontro con una donna. Ma con quale esito? Lo stigma di Caino che recano sulla fronte le rende diverse, deboli, dubbiose e confuse e quando si rendono conto di non essere “a casa loro” nella vita di tutti, diventano aggressive, sregolate, violente e dopo essere ritornate sconfitte e demoralizzate nella solitudine del loro isolamento, finiscono per impazzire e spesso per scegliere il suicidio come unica via alternativa al fallimento. Per questo il loro

79 Lettera del 17 aprile 1916 (Ivi, p. 284).

80 *Ibidem*.

81 M.T. Dias, “Mário de Sá-Carneiro em Lisboa: entre duas errâncias”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 39. Sembra che nel 1949, la salma di Sá-Carneiro sia stata riesumata e che le sue ossa siano state gettate nell'ossario comune del cimitero di Pantin dove era stato sepolto il 29 aprile 1916, con un funerale, come si legge nella lettera del 10 maggio 1916 di José de Araújo a Pessoa, “modesto, mas decente” al quale parteciparono quattro persone: Xavier de Carvalho, José de Araújo, Carlos Ferreira e la ragazza Renée/Helena (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 335).

82 M.T. Dias, *op. cit.*, p. 39. Aggiunge la Tavares Dias: “E não foi só ele-próprio-o-mesmo quem morreu no Hotel de Nice, às oito horas e vinte minutos da noite de 26 de Abril de 1916. Aí morreu, também, a hipótese de ascender a brasa-e-além [...] Perdida a vida, perdidos os últimos inéditos em prosa, perdida a correspondência pessoana, perdida a chave do mistério do suicídio” (*Ibidem*).

tentativo di uscita nella vita degli altri ha sempre e solo la durata di un istante, di un "momento luminoso"⁸³, di un episodio: ma in questo semplice episodio è condensata tutta la tragedia della loro vita e della loro vocazione artistica, avendo immancabilmente un valore simbolico per quanto misero e insignificante possa apparire a prima vista e indipendentemente dal luogo e dal modo in cui si verifica. Il tentativo di uscita della personalità sá-carneiriana artisticamente dotata nella vita comune è, infatti, sempre destinato al fallimento.

In fondo, questo è il destino preannunciato dell'artista sá-carneiriano nella sua versione più fragile e nervosa, più debole perché minata dal suo interno, più estranea e più remota dalle cose del mondo. È necessario essere qualcosa di extraumano, di inumano, è necessario trovarsi, rispetto all'umano, in una situazione stranamente lontana e neutrale, per essere in grado, anzi solo per sentirsi capaci di farne solo ed esclusivamente oggetto di rappresentazione, di gioco, per raffigurarlo con gusto e con efficacia. Appena l'artista diventa uomo e accede quindi al sentimento e alla vita, l'artista è finito. È il trionfo della vita sull'arte; è il trionfo dell'uomo sull'artista. Per questo i protagonisti delle opere di Mário de Sá-Carneiro si trovano sempre, in tutto e per tutto, a cavallo tra due dimensioni, quella dell'arte e quella della vita, e alla ricerca illusoria ma salvifica di un altro mondo: l'*Além*, quel mondo in cui il reale si fa ideale e l'ideale reale; per questo consegna la sua voce poetica a personaggi dilacerati. Da qui le finzioni, i travestimenti, la necessaria frammentazione labirintica dell'io e l'altrettanto indispensabile ricerca dell'Altro, gli scambi di ruoli ovvero di punti di vista a cui l'autore non manca di ricorrere per segnare la frattura che solca i suoi personaggi. La loro intera esistenza è scandita e segnata dai ritmi della necessità di rinunciare alla vita per poter essere dei puri artisti e da quelli dell'amara constatazione dell'assoluta povertà dell'arte senza la vita, condizione che fa dell'artista solo un essere eccentrico, un marginale, un escluso. Si tratta di una singolare mescolanza del concetto di *art pour l'art*, estetismo, decadentismo e affermazione della vita. Tuttavia, rimane ancora aperta la questione decisiva: come può l'artista puro accedere a una vera forma di arte? Come può lui, con la sua conoscenza vigile e il suo sguardo penetrante, accogliere e fare propria quella forma e realizzare l'unità dell'arte e della vita al di sopra del profondo dissidio che le separa? Come può pensare che a

83 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 298.

lui, che è uscito dalla vita, che ha provato tutte le nostalgie della solitudine, che non ha più dietro di sé né davanti a sé una comunità sana e organica, come può pensare che una qualche forma di vita gli possa risultare improvvisamente adeguata? Come può ritornare in possesso del genuino “senso dei fatti reali”, senza il quale ogni forma di vita è semplicemente impensabile?

Per Mário de Sá-Carneiro l'inserimento e la partecipazione dell'artista alla vita della collettività umana e civile può avvenire solo attraverso il riconoscimento ufficiale da parte degli “altri” del valore della sua opera⁸⁴ che poi è quello a cui lui stesso ha anelato per tutta la sua vita, nella sua smania di scrivere, nella sua urgenza di pubblicare, nell'organizzazione puntuale e rigorosa della stesura delle sue opere, nell'invio dei suoi manoscritti a giornali ed editori⁸⁵, riuscendo a pubblicare in vita buona parte di quanto scritto⁸⁶ e amando il proprio “lavoro” “d'un amour frenétique et perversi, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre”⁸⁷, considerandolo “com entusiasmo ingénue

-
- 84 Come scrive Margarethe von Andics: “Che sia riconosciuta tanta importanza a ciò che gli altri pensano di noi è dovuto al fatto che noi possiamo renderci conto del nostro valore soltanto in presenza dell'opinione degli altri, poiché quello che chiamiamo il nostro valore può, in ultima analisi, consistere soltanto in servizi (emotivi o pratici) agli altri [...] Il nostro valore consiste in ciò che noi valiamo *per* gli altri e agli occhi degli altri; è a questo che mirano tutte le nostre realizzazioni personali e pratiche” (Cfr. M. von Andics, *Suicide and the Meanings of Life*, Hodge, London 1947, p. 94). La traduzione in italiano è mia.
- 85 Si veda per esempio la lettera a Pessoa del 7 gennaio 1913 in cui gli annuncia l'invio del suo volume *Principio* a Gaston de Pawlowski, direttore della *Comoedia*, periodico francese edito a Parigi dal 1 ottobre 1907 al 1 gennaio 1937, con un'interruzione tra il 1914 e il 1919 a causa della guerra. Il periodico si occupava soprattutto di critica teatrale, ma affrontava anche temi di attualità e delle avanguardie artistiche. Ospitò la firma di numerosi scrittori, chiamati a collaborare dal direttore, a sua volta scrittore e giornalista (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 30).
- 86 Come affermano Fernando Belezza e Simon Park questa è una delle differenze principali tra Sá-Carneiro e Pessoa: “In contrast with Pessoa, whose work remained in disarray and largely unpublished at the time of this death, Sá-Carneiro had published almost everything during his short literary career” (Cfr. F. Belezza, S. Park, “Introduction: The Making of Cosmopolitan Modernist”, in: Fernando Belezza, Simon Park (eds.), *op. cit.*, p. 2).
- 87 Lettera a Louise Colet del 24 aprile 1852 (Cfr. G. Flaubert, *Correspondance*, 2 série (1850-1854), cit., p. 183).

[...] a natural ocupação da sua vida”⁸⁸ e intendendo sempre la sua opera come un vitale progresso verso la realizzazione e la conquista del capolavoro. Alcuni suoi personaggi, soprattutto della prima produzione, ci riescono: è il caso di Raul Vilar che vince un grande premio con il gruppo scultoreo *O Álcool* all’illustre *Salon* di Parigi nel 1901 dove espone di nuovo una sua opera scultorea, *Amor*, nel 1904 e a cui la stampa francese dedica lunghi articoli, proclamandolo addirittura “o maior escultor contemporâneo”⁸⁹; e di Luís de Monforte, i cui drammi vengono messi in scena in tutta Europa. La vita, in questo caso, li ha accolti nel suo seno, li ha consacrati, la loro arte è entrata a far parte dei suoi valori e dei suoi simboli, acquistando un carattere etico. L’arte, in questo caso, è riconosciuta come una professione e l’artista vive in una condizione onorata, circondato dal rispetto e dalla stima degli “altri”. Come ricorda György Lukács:

La vita diventa borghese in primo luogo in virtù della professione borghese [...] La professione borghese come forma di vita significa, in primo luogo, il primato dell’etica nella vita; significa che la vita è determinata e dominata da ciò che si ripete in modo regolare e sistematico, da ciò che ritorna secondo un ritmo prescritto dal dovere, da ciò che deve essere fatto senza alcun riguardo per il piacere o il disagio che può suscitare. In altre parole: il dominio dell’ordine sullo stato d’animo, del duraturo sul momentaneo, del lavoro tranquillo e pacato sulla genialità estrosa che si nutre di sensazioni violente. E la conseguenza più profonda di tutto questo è che forse l’impegno, la dedizione nei confronti degli altri, trionfa sull’egoismo della solitudine.⁹⁰

Se l’artista deve potersi inserire e risolvere nella forma di vita borghese, è necessario che l’arte diventi per lui una professione civile come qualsiasi altra. Ciò significa che essa deve essere sottoposta al primato dell’etica, deve essere sollevata e sottratta al dominio delle forze originarie, dionisiache e dissolventi e introdotta e collocata nell’ordine impegnativo e vincolante della vita borghese. Ma questa forma di vita non rappresenta per l’artista sá-carneiriano qualcosa di

88 D. Woll, *Realidade e Idealidade na Lírica de Mário de Sá-Carneiro*, Delfos, Lisboa 1968, p. 30.

89 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 180.

90 G. Lukács, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, traduzione di F. Saba Sardi, introduzione di L. Goldmann, Garzanti, Milano 1974, p. 119.

innato e di ovvio, di naturale e spontaneo; egli appartiene ad un altro tipo di umanità, ad un altro mondo e c'è "qualcosa" da cui nemmeno la risoluzione più ferma e lo stoicismo più inflessibile lo possono preservare e cioè le forze dionisiache che hanno le loro radici nell'essenza stessa del suo essere e di quel mondo. Su di esse l'eroismo dell'artista non ha alcun potere poiché esse sono già tutt'una col suo essere, sono inseparabili da esso e non possono essere rinnegate, essendo sottratte al dominio della volontà. Non c'è maestria formale o eccellenza artistica che possa esorcizzare queste forze dissolventi e dirompenti che sono estranee e ostili a ogni forma di vita umana e che, una volta che hanno fatto irruzione, non possono fare a meno di travolgere e di abbattere ogni barriera e regola civile, di annientare e di distruggere ogni contegno, di rovesciare e di mandare in frantumi ogni solidità ed ogni ordine. Allora dall'unità apparentemente realizzata sale ed emerge l'oscuro caos del dissidio, l'antitesi apparentemente superata dell'arte e della vita torna ad aprirsi in tutta la sua abissale profondità e seppellisce il mondo e la vita pseudo borghese che l'artista aveva illusoriamente eretto sopra di essa. E risuonano, mirabili, le parole di Socrate, che affiorano come in un sogno nella mente di uno dei grandi personaggi e rappresentanti della categoria, ossia Gustav von Aschenbach, il protagonista de *La morte a Venezia* di Thomas Mann, che, ormai in procinto di crollare, pone una domanda cruciale:

Ti rendi conto che noi poeti non possiamo essere né saggi né dignitosi, che fatalmente cadiamo nell'errore e andiamo fuori strada, che fatalmente rimaniamo dissoluti e avventurieri del sentimento? Menzogna, millanteria è la padronanza del nostro stile, buffonaggine la nostra fama e gli onori di cui godiamo; grottescamente ridicola la fiducia riposta in noi dal volgo, impresa temeraria e da vietare l'educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell'arte. Come potrebbe infatti fungere da modello colui che è irrimediabilmente e per sua propria natura spinto verso l'abisso?⁹¹

Irrimediabile, naturale, innato, paradossale⁹². Parole che in Mário de Sá-Carneiro designano una sfera che è sottratta al moralismo

91 T. Mann, *La morte a Venezia*, traduzione di Anita Rho, Einaudi, Torino 2015, p. 89.

92 Il termine "paradosso" in riferimento all'opera di Sá-Carneiro è usato anche da Fernando Cabral Martins in relazione al suo rapporto con la tradizione: "the primary paradox of his work: it preserves a given tradition whilst also

della volontà; che mirano, in ogni narrazione, a rendere evidenti e riconoscibili, agli occhi del lettore, il carattere originario, la profondità e la natura dionisiaca di questi impulsi: le figure simboliche di oscure potenze primordiali, in cui l'artista si imbatte nel suo cammino, il determinismo erotico e violento dell'amore e della passione, la sua inclusione nell'atmosfera demoniaca della città, la pazzia, le visioni, i sogni, la ricerca della bellezza, del mistero, dell'azzurro. Il fervore con il quale Sá-Carneiro fa professione d'arte non è quindi semplicemente consolante escapismo. È qualcosa di più. È anche una forma di rivolta: contro giorni senza Dio, contro la cacciata dal paradiso. O forse, più semplicemente, contro la solitudine.

1.2 La dimensione dell'*Além*

L'*Além* è quella terza dimensione ideale, quella vastità poetica irrelata a cui i personaggi di Sá-Carneiro anelano perché è l'unica dimensione in cui è possibile per l'artista sá-carneiriano vivere ogni esperienza di vita in senso estetico-artistico e viceversa, in una condizione di totale liberazione. Sá-Carneiro lo definisce, in una lettera a Fernando Pessoa datata 21 gennaio 1913, come “o vago, os desequilíbrios do espírito, os voos da imaginação [...] mistura de coisas racionadas, coerentes, com súbitos mergulhos no azul, tempestades de palavras que se amaranhem e arranhem, se entredevorem e precipitem”⁹³ e in un'altra del 3 febbraio 1913 come “uma ampliação, um lançamento no infinito, no azul, na irrealidade pela exageração última da realidade”⁹⁴. Ciò che quindi caratterizza questa dimensione è la sua non fissità e non rigidità, il suo essere fluttuante e non nitido, la sua leggerezza, la sua atemporalità e le sensazioni inusitate che suscita, come descrive il protagonista de *A Grande Sombra*:

Zurziram-se planos engolfados a meus ouvidos, aromas silvaram a transtornar-se em músicas de dissonância, até que, a uma cintilação mais

breaking with it. And it is this paradox that fuels the strangeness and sophistication of his imagination” (Cfr. F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro: Intersectionist”, in Fernando Beza, Simon Park (eds.), *op. cit.*, p. 13).

93 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 38.

94 Lettera del 26 febbraio 1913 (Ivi, p. 48).

fantástica, me pareceu secretamente que todo o meu mundo interior se paisagenava. As crepitações dos brilhos ofuscantes invadiam, sim, a minha Alma: esbraseando sol sobre as minhas ânsias – toldando chuva no tédio, alastrado em planície, inutilmente – aluarando os cemitérios das minhas nostalgias – e, maior singularidade, alargando uma Praça enorme, de arquitecturas colossais [...] em volta de todo o meu entusiasmo.⁹⁵

Sá-Carneiro ne parla una prima volta sempre a Pessoa durante il suo primo soggiorno parigino a proposito di un racconto che avrebbe dovuto intitolarsi appunto *Além* e che avrebbe dovuto chiudere una raccolta di sette narrative intitolata *Além-Sonhos*⁹⁶, volume che uscirà poi, in buona parte rivisto, nel 1915 con un titolo diverso, quello di *Céu em Fogo*⁹⁷: “O volume será publicado sob a forma – talvez – duma plaquette – o mais elegante possível, é claro. Compor-se-á de 7 pedaços de prosa [...] narrativas de 10 minutos a ¼ de horas”⁹⁸. Un libro “muito mais a fazer com o pensamento do que com a mão”⁹⁹.

Al centro di tutte e sette le narrative c'è appunto l'*Além* che “desenrolar-se-á como a descrição duma viagem. Mas toda infixada, irreal”¹⁰⁰ e che “abrange o livro todo, porque as histórias que ele encerra são todas vagas, *sonhadas*, *Além-realidade*”¹⁰¹: c'è l'*além-vita*

95 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 425.

96 Probabilmente del 1913 è anche la serie intitolata *Além-Deus* di Fernando Pessoa, composta da cinque poesie: *Abismo*, *Passou*, *A Voz de Deus*, *A Queda* e *Braço sem Corpo Brandindo um Gládio*. Nelle parole di Paula Cristina Costa “assiste-se à queda simbólica deste eu que desce a escada Absoluta sem degraus até às profundezas mais negras dos abismos de si mesmo e onde a visão ou a percepção de um *Além-Deus* lhe reforça a sua ideia de que o caminho não acaba em Deus, passa para *além* dele, evade-se de todos os caminhos, porque os mistérios não se podem dar a conhecer, são sempre, por natureza, esquivos” (Cfr. P.C. Costa, “*Além Deus*”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, cit., p. 34).

97 Di *Céu em Fogo* parla per la prima volta a Fernando Pessoa nella lettera del 6 ottobre 1914: “Escreverei só mais um conto pequeno, para ele: ‘Asas’ talvez – que está mesmo mais de acordo com o ‘ar’ Europeu do livro. Ficará com 8 contos: ‘A Grande Sombra’, ‘O Fixador de Instantes’, ‘Mistério’, ‘Eu Próprio ou Outro’, ‘A Estranha Morte do Prof. Antena’, ‘O Homem dos Sonhos’, ‘Asas’, ‘Resurreição’. Será um volume de 300 páginas normais” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 152-154).

98 Lettera del 21 gennaio 1913 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 36).

99 Ivi, p. 35.

100 *Ibidem*.

101 *Ibidem*.

e l'*além-terra* ne *O Homem dos Sonhos* che “desenvolve-se noutros mundos, noutros sentimentos”¹⁰²; l'*além-tempo* ne *O Fixador de Instantes* che “quer prolongar os momentos bons que fixa *além* do instante em que os viveu [...] a sua ideia é, por outro lado, também *além*-humana visto que a gente normal a não pode compreender”¹⁰³; l'*além-voluttuosità* ne *A Orgia das Sedas*, racconto mai scritto, ma in parte rielaborato e riutilizzato ne *A Confissão de Lúcio* per descrivere l'episodio dell'*Orgia do Fogo*:

Trata-se dum esteta que descobriu a maneira de *ampliar* a voluptuosidade e mesmo o simples prazer da emoção artística que até aqui era percebida pelos ouvidos (música) e olhos; bem como a voluptuosidade só era sorvida pelo paladar (comidas), pelos órgãos sexuais e muito imperfeita e distraidamente pelo olfacto (perfumes). Ora, enquanto o ouvido, o olhar, o paladar e o olfacto apenas existem cada um localizado no seu órgão, um sentido há que, concentrado nas mãos, vive entretanto no nosso corpo – o *tacto*. Tirar todo o partido deste sentido eis o segredo principal do grande artista. E assim se descreve a espantosa “Orgia das Sedas”. Um palácio carregado de perfumes e músicas, e sumptuosidades e mulheres nuas para os olhos. Mas tudo isto apenas acessórios. O importante: as sedas que passam sobre os corpos, sedas e veludos fantásticos de cores e desenhos e contextura que *tocam* ao roçar na pele como o arco dos violinistas toca ao passar nas cordas do instrumento. As sedas rolam sobre a pele e há sensações estranhas e deliciosas, voluptuosidades ignoradas e fulvas, espasmos supremos – delícias irreais cujo cenário são os perfumes e as músicas e as mulheres. O segredo consiste na maneira de fazer passar as sedas sobre os corpos nus e na de lhes dar a sua contextura. A ideia deste conto é descrever as regiões inexploradas da voluptuosidade – o *além*-voluptuosidade. Há nele uma *ampliação*, como ampliação do universo há no “Homem dos Sonhos” e de momento no “Fixador de Instantes”.¹⁰⁴

L'*Além*-perfezione è descritta in *Asas* che è “a história do artista que busca a perfeição e a ultrapassa sem a conseguir atingir [...] a perfeição que se não pode atingir porque ao atingi-la evola-se, bate asas”¹⁰⁵; l'*Além*-dimensione in *O Homem do Ar* il cui protagonista

102 *Ibidem.*

103 *Ibidem.*

104 *Ibidem.*

105 *Ibidem.*

“morrerá vítima dele: morrerá de amor e de piedade pela atmosfera, e ascenderá no azul”¹⁰⁶ e l’*Além*-mistero in *Mistério* in cui:

Dois novos que vieram passar a lua-de-mel numa casa de campo são encontrados mortos inexplicavelmente, sem feridas nem sinais de violência. Um doido, antigo poeta, que vive em face da habitação deles, clama que viu de noite uma janela abrir-se e uma forma toda luminosa saltar, ascendendo na atmosfera num halo de luz doirada. O narrador, em face do que conhecia dos ideais dos seus amigos, *sugere* (não explica, apenas sugere vagamente) que a morte seria devida à compreensão daquelas duas almas que se materializaram num ser doutra região – ou mesmo só numa alma imaterial.¹⁰⁷

Il racconto *Além* non apparirà come tale in *Céu em Fogo*¹⁰⁸, ma come frammento di una poesia attribuita, assieme a *Bailado*¹⁰⁹, al

106 *Ibidem*. Il racconto *O Homem do Ar* così come *A Orgia das Sedas* non saranno mai scritti.

107 *Ibidem*.

108 Si noti che *Além*, prima di essere integrato nel racconto *Asas*, era già stato pubblicato da Mário de Sá-Carneiro ne *A Renascença* nel febbraio 1914 dove si firma solo come traduttore del testo. Mário de Sá-Carneiro aggiunge una dedica, alla sorella del poeta, e una nota in cui spiega brevemente come ha incontrato l’artista russo e le circostanze che lo hanno portato a pubblicare a suo nome l’unico frammento rimasto del suo lavoro. Questa nota, a differenza della dedica, non appare quando *Além* viene pubblicato in *Céu em Fogo*. Secondo Cabral Martins “Sá-Carneiro é o primeiro a projectar um heterónimo, segundo o modelo quase exacto que Pessoa há-de seguir” (Cfr. F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), cit., p. 23). Di fatto, la presentazione di Zagoriansky come autore di *Além* ha in sé due elementi costitutivi dell’eteronimo: uno stile tipico e autonomo e una biografia associata al nome dell’autore-personaggio. Si ricordi inoltre che lo stesso frammento sarà pubblicato anche nella rivista surrealista *Pirâmide* nel 1959 a firma di Zagoriansky che viene presentato tout court come un eteronimo di Sá-Carneiro. Secondo Giorgio de Marchis, i due testi, *Além* e *Bailado* sono da considerarsi come “textos-plataforma” sobre os quais Sá-Carneiro se ‘apoia’ para compor [...] os doze poemas de *Dispersão* numa língua nova que não é senão o Modernismo sacarneiriano” (Cfr. G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a morte da Esfinge*, cit., p. 112).

109 Decisive furono le critiche di Fernando Pessoa al testo *Bailado*, come si desume dalla lettera di risposta di Sá-Carneiro del 21 aprile 1913: “Diz você que, na sua opinião, [...] no ‘Bailado’ eu *transbordei*. Eu acho preferível outro termo: *transviei*. E daí a falência da obra. Já o receava – e a sua carta veio-me a confirmar [...] Daí eu aceitar a conclusão da sua crítica, condenar o meu trabalho, condená-lo mesmo à morte” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 66-67).

poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky, protagonista di *Asas* e non a caso poeta che riesce a raggiungere, anzi a superare, con la sua opera, la perfezione. C'è quindi un'associazione evidente tra il concetto di *Além* e quello di perfezione artistica con la conseguente deduzione secondo cui la perfezione artistica è possibile solo nell'*Além*. Forse è per questo motivo che Jorge de Sena, in una nota che pubblica assieme alla riproduzione del frammento datata 1952, lo considera la realizzazione formale di quel programma di arte nuova cui Sá-Carneiro sta lavorando: “Segundo Sá-Carneiro, ‘Arte do russo residia no timbre cromático ou aromal do som de cada frase e no movimento peculiar a cada ‘circunstância’ dos seus poemas...’ [...] Isto aplica-se quase exactamente, como é obvio, ao poeta extraordinário que Sá-Carneiro se preparava para ser”¹¹⁰. Tuttavia, come ricordano le “casas brancas” alla fine di ciascuna delle quattro parti di cui si compone il frammento, simbolo della vita e della realtà, impassibili nella loro fissità, l'evasione completa nell'*Além* non è ancora possibile: “As casas brancas não perdoam [...] porque ao longe se vê sempre a fita monótona e bem real e bem sólida da casa-ria branca – seja o ar misterioso, carregado de cor e de irreabilidade, seja a beleza morta, seja a beleza resplandescente”¹¹¹. Nel 1913 c'è quindi già in Mário de Sá-Carneiro la preoccupazione, forse ancora vaga ma comunque presente, del possibile non raggiungimento della perfezione del suo progetto poetico, confermata poi dalla scelta di cambiare il titolo dell'opera da *Além-Sonhos* a *Céu em Fogo*: da un cielo terso, etereo e ancora azzurro a un cielo crepuscolare nelle sue tonalità rosse.

Due le ipotesi di dedica: Sá-Carneiro è indeciso se indirizzare la raccolta “‘À gente lúcida’ (mas por ‘ironia’ porque a ‘gente lúcida’ condenará as minhas narrativas)”, pur tuttavia con il timore di essere frainteso – “receio entretanto que se lhe possa dar outra interpretação: à gente lúcida, inteligente, porque só ela pode compreender este livro”¹¹² – oppure “À gente tranquila – estas páginas de alucinação e ânsia”¹¹³. In entrambi i casi, chiaro è l'intento di sfida nei confron-

110 M. de Sá-Carneiro, *Zagoriansky*, apresentação de Jorge de Sena, s.n. 1952.

111 Lettera del 3 febbraio 1913 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 42).

112 Lettera del 21 gennaio 1913 (Ivi, p. 38).

113 *Ibidem*.

ti della società borghese, sapendo benissimo che “produções como esta julgo que mesmo com algum valor pouca gente, pouquíssima, as ‘aceitará’ (não digo *apreciará*; digo *aceitará*)”¹¹⁴ perché:

são os anquilosados da chama, incapazes de frearem em frente do que não está catalogado dentro deles – que não compreendem uma língua, só porque ignoram que ela existe quando, se reparassem um pouco mais, breve veriam que essa língua era bem sua conhecida; apenas ampliada e mais brônzea, mais sonora e mais de fogo...¹¹⁵

Importante è l'epigrafe che Sá-Carneiro avrebbe voluto usare in apertura del volume: si tratta di un verso a quel tempo ancora inedito di Fernando Pessoa: “O que sonhei, morri-o”¹¹⁶, verso nel quale non solo appare una delle parole chiave della raccolta e più in generale dell'opera sá-carneiriana – il sogno che è, assieme alla bellezza, al mistero¹¹⁷ e all'azzurro, uno dei nomi che Sá-Carneiro usa per indicare l'*Além* – ma che assume un significato di estrema importanza se consideriamo l'uso transitivo che Pessoa fa di uno dei verbi intransitivi per eccellenza, il verbo “morrer”, con il significato di uccidere, con il preciso intento di spostare l'interesse di chi legge sull'effetto tragico dell'azione più che sulla sua dinamica, richiamando quindi l'attenzione del lettore sullo stato di perdita in cui si trova lo scrittore: la perdita dei sogni, la perdita della possibilità di un *Além* e quindi dello stato ideale di perfezione verso cui anela, visto che: “Quando sonhamos, escapam-nos pormenores; os acontecimentos que se desenrolam nos sonhos por vezes não têm ligação, sucedem-se *invertidos*, não estão certos em suma [...] *Surgem-nos como uma suma de parcelas de espécie diferente*. Pois o que é preciso é que esta

114 Lettera del 29 marzo 1913 (Ivi, p. 63).

115 Lettera del 14 maggio 1913 (Ivi, p. 87).

116 *Ibidem*. Si tratta di un verso della poesia *Canção de Outono*, scritta da Fernando Pessoa nel 1910 e pubblicata nel n. 83 del 28 gennaio 1922 della seconda serie del settimanale *Ilustração Portuguesa*.

117 Scrive Rafael Santana a proposito del sogno e del mistero in Sá-Carneiro e Pessoa: “tanto Sá-Carneiro quanto Pessoa interpretam o mistério, na linha de valorização dos sonhos, como um chamado à investigação intuitiva, movida não por critérios racionais, mas pela inquietação interior. Para ambos, o sonho significa não a alienação, não a recusa de projetos, mas sim a rejeição da ética do trabalho lógico-científico, que crucifica o onirismo como utopia absurda” (Cfr. R. Santana, *Lições do Esfinge Gorda. Mário de Sá-Carneiro*, Novas Edições Acadêmicas, Beau Bassin 2016, p. 110).

narrativa dê ao leitor a mesma sensação¹¹⁸. Nella versione finale questa epigrafe scompare; al suo posto un passo tratto dal capitolo V della seconda parte della prima edizione francese, apparsa nel 1887 e tradotta da Victor Dérely, dell'*Idiota* di Dostoevskij: “Qu’importe que ce soit une maladie, une tension anormale, si le résultat même, tel que, revenu à la santé, je me le rappelle et l’analyse, renferme au plus haut degré l’harmonie et la beauté...”¹¹⁹. L’epigrafe di Dostoevskij avverte subito il lettore dell’atmosfera di straniamento e di irrealtà che lo accompagnerà durante l’intera raccolta; atmosfera data dall’associazione di espressioni che, se normalmente sono considerate contraddittorie – “malattia” e “tensione anormale”, “armonia” e “bellezza” – appaiono invece del tutto possibili e addirittura armoniche nella sua opera perché nella dimensione dell’*Além* tutto è possibile, anche il susseguirsi di azioni, immagini e sentimenti contraddittori che possono essere al contempo buoni e malvagi, misteriosi e manifesti, malati e sani. Poca importanza ha, infatti, il significato primario a cui rimanda la parola “malattia” perché in questo universo ideale anche la malattia può, e ci riesce, essere in grado di produrre bellezza.

1.2.1 L’ideale di bellezza

La bellezza in Mário de Sá-Carneiro è sempre “fundamentalmente errada”¹²⁰ e “doentia”¹²¹ ed è, assieme alla sua sete di Ideale, uno degli elementi che permettono all’artista di “ascender num espasmo de azul”¹²², ossia di ampliarsi e di evadere in quella dimensione di irrealtà, di costruire quell’irreale come davvero irreale¹²³, quell’*Além* in cui realtà e irrealtà si intersezionano l’un l’altra e tutto è sentito

118 Lettera del 21 gennaio 1913 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 38).

119 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 392.

120 Lettera del 24 agosto 1915 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 200).

121 Lettera del 17 aprile 1916 (Ivi, p. 286).

122 Lettera del 3 febbraio 1913 (Ivi, p. 42).

123 Come si legge nella lettera del 26 febbraio 1913: “Apenas nós construímos *irreal*, como *irreal* e eles só se serviam do *real*. Procediam do exterior. Nós vivemos no interior, no *foco*” (Ivi, p. 48).

come esperienza estetica, in cui i piani, fluttuando, si confondono e i confini si annullano e in cui quindi ogni esperienza di vita è vissuta come “desejos espiritualizados em beleza”¹²⁴; una bellezza “retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito oiro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardónicos cascalhando através de tudo”¹²⁵.

Un'idea di bellezza nella quale non c'è traccia del rinvio scontato e prevedibile al concetto di bene, suggerito dalla radice etimologica – il latino *bellus* altro non è che il diminutivo di una forma antica di *bonus* – e che rimanda a una concezione di bellezza come a qualcosa di ordinato, armonico e proporzionato nelle sue parti. In Mário de Sá-Carneiro la bellezza è sempre eccessiva e sembra ricevere forza e definizione proprio da quelle cose che sembrano contraddirla, da quelle cose, riprendendo una definizione di Mario Praz, che sono “orribilmente belle”¹²⁶ e che parlano la lingua di una bellezza tormentata e contaminata, il cui splendore di oro e luce è offuscato da ossessione e desiderio di rovina, in cui piacere e dolore sono inseparabili, in cui la voluttà si perde nella malinconia e la bellezza si fa sorella della morte, tanto sorella da “fondersi in una sola erma bifronte di bellezza fatale, intrisa di corruzione e di melancolia, bellezza da cui tanto più copioso sgorga il godimento, quanto più il gusto ne è carico di amarezza”¹²⁷. Bellezza maledetta e torbida, quindi, bellezza letale e moribonda, i cui attributi sono il pallore della morte del volto cadaverico di Elisa in *Em Pleno Romantismo* – “formosa duma formosura que já não é deste mundo. As faces pálidas, os lábios descolorados”¹²⁸ –; l'aspetto sublime dell'ombra e del mistero nella descrizione della bellezza di Júlia in *O Incesto* – donna “duma beleza misteriosa, cabeleira de fogo, olhos de infinito [...] lábios sempre húmidos o sorriso

124 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 304.

125 Lettera del 24 agosto 1915 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 200-201).

126 M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano 2015, p. 33.

127 Ivi, p. 37. Un concetto, quello di bellezza intrisa di morte e corruzione, che ritroviamo in molti scrittori romantici e decadenti: da Keats, a Hugo, a Flaubert, a Baudelaire fino al D'Annunzio, solo per citare i più noti.

128 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 205.

enigmático da Gioconda¹²⁹ –; della voluttuosità ne *A Confissão de Lúcio* – “a voluptuosidade na arte [...] fremir em espasmos de auro-ra, em êxtases de chama, ruivos de ânsia... não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze?”¹³⁰ –; della “perversidade, vício e doença”¹³¹ sempre nella stessa opera; del terrore – “é-me impossível dizer toda a beleza, toda a maravilha que vivi então!... Dava-me asas o próprio terror... matava-me e deliciava-me... Que cenário de quimeras!”¹³² –; della paura – “evoco-os, e sinto beleza... beleza enclavinhada numa ideia subtil de medo a sacudir-me”¹³³ – della cupezza – “beleza enclavinhadamente a som-brio”¹³⁴ – e della nostalgia – “finquei-me em Saudade e Beleza”¹³⁵ – ne *A Grande Sombra*; delle tenebre ne *O Homem dos Sonhos* – “não há palavras que traduzam a beleza que experimentei nessa região particular. Porque eu via as trevas”¹³⁶ –; dell’inquietudine in *Asas* – “recordando essa época da minha vida ela evoca-se-me em laivos de sonho, de beleza e espasmo, de inquietação”¹³⁷ – del labirinto – “seguindo-lhe o corpo nu, embaralhava-me iludido: a sua beleza, de ilimitada, era um labirinto”¹³⁸ – e dell’omicidio ne *O Fixador de Instantes* – “arrepio de beleza se me eternizou... Aconcheguei-lhes as tranças e, de mansinho cravei-lhe no peito um estilete áureo”¹³⁹.

Al carattere maledetto ed eccessivo della bellezza corrisponde il carattere maledetto ed eccessivo dell’amore. In Mário de Sá-Carneiro non c’è amore. C’è fascino, sesso, corpo, malattia. C’è il crimine dei suoi personaggi femminili che vivono sempre e solo amori che non hanno niente di romantico. La bellezza nella donna di Sá-Carneiro si concretizza nell’immagine di una donna giovane ed enigmatica, di una “rapariga” che non ha una famiglia, che non è madre, che

129 Ivi, p. 222.

130 Ivi, p. 304.

131 Ivi, p. 305.

132 Ivi, p. 399.

133 Ivi, p. 404.

134 Ivi, p. 419.

135 Ivi, p. 427.

136 Ivi, p. 482.

137 Ivi, p. 492.

138 Ivi, p. 570.

139 Ivi, p. 571.

non si occupa di lavori domestici, che appare invece legata al mondo del teatro e della danza; è una *bas blue* fundamentalmente *blasé*, assetata di mistero, di impossibile e di tenebra, i cui contorni sono sempre quelli dell'eccesso: eccesso di colore, eccesso di oro, eccesso di pietre preziose, eccesso di piaceri, e persino di peccati, come la gola e la lussuria, eccesso di una femminilità stereotipata, mondana, peccatrice¹⁴⁰. La donna di Sá-Carneiro – dalla Luísa Vaz di *Loucura...*,

140 Secondo l'interpretazione di alcuni studiosi, queste donne sarebbero proiezioni della sessualità ambigua e non ben definita del poeta. Secondo Eric Buettenmuller "A figura feminina representa o lado feminino de Sá-Carneiro, não sendo uma personagem ou figura externa a ele. Podemos entender esse símbolo, essa metáfora do lado feminino de várias formas, inclusive pelo viés da Psicanálise, como sendo o que Jung chama *anima*, ao se referir ao lado feminino do inconsciente dos homens" e continua affermando che "em Sá-Carneiro a relação com seu lado feminino é ruim, sua manifestação é negativa e primitiva". E come prova di quanto afferma, propone la poesia *Feminina* che "mostra que seus 'enleios' suas confusões mentais, que o aborrecem e que considera inconvenientes e inaceitáveis para um homem, seriam todos normais se ele fosse uma mulher", dimostrando quindi che "ele não lida bem com sua sexualidade" (Cfr. E. Buettenmuller, *Mitos, arquétipos e visão de mundo na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo 2014, p. 53; p. 54, p. 56; p. 58). Ermelinda Maria Araújo Ferreira arriva addirittura ad attribuire tutti i "problemi" del poeta alla sua "indefinição sexual" o, per meglio dire, a "uma forte tendência homoerótica, complicada pelas severas interdições culturais, morais e legais de sua época, que o teriam levado a uma cisão do espírito, incapaz que era de administrar o desejo e a culpa", aggiungendo che "sua prosa é [...] a confissão desesperada de um sintoma que parece muito real e que o absorve ao longo dos dias: o de uma insuportável cisão interna, provabilmente deflagrada na adolescência, quando da descoberta de suas inclinações sexuais não convencionais, e estendida pelos anos de sua juventude, associada ao sentimento da impossibilidade de amadurecer professionalmente na carreira escolhida – igualmente alvo de preconceitos no mundo burguês em que nasceu e foi criado. A solidão em que mergulhou, associada ao preconceito social soffrido no exílio, geográfico e do próprio corpo, e ao despreparo da ciência médica para reconhecer e tratar o seu problema, terá determinado a inevitabilidade de seu destino, tantas vezes prognosticado em seus textos: o suicídio". (Cfr. E.M.A. Ferreira, "Mário de Sá-Carneiro: doença e criatividade", *Veredas*, 16, 2011, pp. 97-98). Di "sexualidade ambigua" parla anche Fátima Ignácio Gomes in riferimento all'immaginario sessuale dello scrittore (Cfr. F.I. Gomes, *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2006, p. 33), riprendendo una definizione già usata da António Quadros quando afferma che l'atteggiamento di Sá-Carneiro sempre oscillò tra: "o onanismo (sexualidade narcísica) [...] a

alla Júlia di *O Incesto*, passando per la Paulette Doré di *Ressurreição* e la principessa velata di *A Grande Sombra* fino all'americana fulva de *A Confissão de Lúcio* e alle comparse femminili di molte sue poesie¹⁴¹ – rimanda a quel modello di donna trasgressiva, lussuriosa, seduttrice impenitente e perversa che possiamo ben definire “donna fatale”, archetipo che riunisce in sé tutte le seduzioni, tutti i vizi e tutte le voluttà e che tanto presente è nella letteratura di fine Ottocento e inizio Novecento – dalla *Venus im Pelz* di Leopold von Sacher-Masoch (1870) alla *Salomé* di Oscar Wilde (1891) fino alla *Lulu* di Franz Wedekind (1904) – reincarnazione della *mater saeva Cupidinum*, prostituta sacra che trascina con sé nella distruzione ogni uomo che incontra sul suo cammino, il cui destino è quello che la società riserva a ogni eccesso, eccesso di cui la donna è però

heterossexualidade ou atracção pela mulher [...] por vezes atingindo uma expressão erótica paroxística; e a homossexualidade” (Cfr. A. Quadros, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1989, pp. 152-153). Si inseriscono in questo stesso filone di lettura critica gli studi di Maria José de Lancastre, secondo la quale la “homossexualidade inequívoca” di Sá-Carneiro “encontrou expressão através de uma homossexualidade literária” (Cfr. M. J. de Lancastre, *O Eu e O Outro – Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Quetzal Editores, Lisboa 1992, p. 49); di Maria Estela Guedes che afferma che “a literatura de Mário de Sá-Carneiro, toda ela, desde as cartas a Fernando Pessoa até aos poemas, é um documento vibrante de impossibilidades, a mais viva das quais se define pela incapacidade de um par amoroso” (Cfr. M.E. Guedes, *Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Presença, Lisboa 1985, p. 17); e infine di Pamela Bacarisse che perentoriamente afferma la natura omosessuale dell'autore (Cfr. P. Bacarisse, *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, Tamesis Books Limited, London 1984, pp. 44-45). Si tratta evidentemente di pure congetture basate su una lettura ancora una volta forzatamente biografista e distorta della sua opera e che, non trovando riscontro in nessuna fonte attendibile, non meritano nessuna ulteriore attenzione né menzione.

- 141 In *Dispersão* ma soprattutto in *Indícios de Oiro* numerose sono le poesie in cui compaiono figure femminili e sublimi: *Partida, Dispersão, Estátua Falsa, Como Eu não Possuo, Além-Tédio, Salomé, Não, Certa Voz na Noite, Ruivamente...*, *Bárbaro, A Inigualável, Elegia, Sete Canções de Declínio*, in particolare nelle canzoni seconda e quinta, *Abrigo*, con le ossessive unghie pulite, *Serradura* e *Último soneto*. Degli *Últimos poemas*, solo ne *El-rei* c'è un'immagine femminile, anch'essa però nell'ordine del sublime: “Pra medir minha Zoina, aquém e além, / Só mística, de alada, esguia corça...” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 120).

l'insegna privilegiata: la morte, ultimo capitolo di una vita vissuta nel segno della dissoluzione e votata alla perdizione.

Così viene descritta Júlia Gama in *O Incesto*:

Duma beleza misteriosa – cabeleira de fogo, olhos de infinito – esboçava-se-lhe nos lábios húmidos o sorriso enigmático da Jucunda. Do seu corpo flexível de estátua grega, admiravelmente musculada, desprendia-se um aroma estranho que lhe poetizava a carne em pedra, audaciosa e mal escondida. Atraía e afugentava ao mesmo tempo essa mistura singular de inferno e céu; presentia-se sem saber por quê, nessa mulher frágil, todo um poema brutal de amor ardente, de voluptuosidade e de sangue.¹⁴²

Una bellezza scultorea, ma pericolosa e lasciva sul cui volto si dipinge il sorriso enigmatico della Gioconda – “l'impenetrabile sorriso, sempre animato da alcunché di sinistro”¹⁴³ – che Walter Pater,

142 Ivi, p. 222. In Italia è Gabriele D'Annunzio a presentare per primo ai lettori italiani – nel *Mattino* del 18-19 gennaio 1893 e poi nel *Poema Paradisiaco* dello stesso anno – la donna fatale raffigurante in sé l'esperienza sensuale del mondo, Pamphila, reincarnazione di tutte le Elena e di tutte le Saffo di ogni tempo: “da tutti posseduta, dal mendico / e dal sire, coperta di carezze / immemorabili, ultima tua prole, / Elena, ancora del mistero antico / circonfusa [...] // Quella amerò. Ne le sue membra impure / io coglierò tutto il desio terreno, / conoscerò tutto l'amor del mondo; / negli occhi suoi nemi di cose oscure / inseguirò; udrò sotto il suo seno / arido battere il suo cor profondo; // bacerò le sue mani, le sue mani / esperte [...] // tra le cui musiche dita / forse in antico risonò pe' venti / lesbiaci una lira sul natale // Egèo dove i rosai di Mitilene / aulivan cari a le segrete amiche / di Saffo da la chioma di viola; [...] // tutti i nomi / più dolci e ardenti apprenderò che ai mille / amanti ella avrà dati in un sospiro / o in un grido; berrò tutti gli aromi / de le foreste più remote, a stille, / infusi nel suo liquido respiro [...]” (Cfr. G. D'Annunzio, *Poema Paradisiaco. Odi navali*, Fratelli Treves, Milano 1920, p. 97).

143 M. Praz, *op. cit.*, p. 215. La frase è di Walter Peter che nel ritratto letterario della dama vinciana vede qualcosa di malsano e perverso, caratteristiche attribuite alla Gioconda già da Swinburne. Negli scritti di *fin de siècle* la Monna Lisa diviene un topos ricorrente, in particolare un modello paradigmatico soggetto a continue rielaborazioni: assume le sembianze di un' avida e attraente vampira nell'opera di Dumesnil, di Michelet e di Clément, di una chimera irraggiungibile o di una sfinge enigmatica e inquietante in Gautier. Allo stesso tempo viene eletta a simbolo della modernità; la sua espressione per Taine, il suo sorriso ironico per Barrès e la sua “completezza sessuale” o, meglio, la sua ambiguità sessuale per Josephin Péladan divengono simbolo “dell'ultima perfezione” (si vedano sull'argomento i seguenti studi di V. Ramacciotti, *La chimera e la sfinge: immagini, miti e profili decadenti*, Slatkine, Geneve-Paris

in un celebre passo del suo studio su Leonardo, *Notes on Leonardo da Vinci*¹⁴⁴, definisce una “bellezza che procede dall’interno e che s’imprime sulla carne”¹⁴⁵ e nella cui immagine enigmatica confluiscono l’animalismo della Grecia, la lussuria di Roma, il misticismo del Medio Evo con la sua ambizione spirituale e i suoi amori ideali, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia.

Quella di Sá-Carneiro è, allo stesso modo, una bellezza che attrae e respinge, in un gioco di cielo e inferno, di positivo e negativo, capace di scatenare un desiderio ardente, intenso e travolgente il cui retrogusto è però sempre morboso, voluttuoso, ossessivo e violento, assumendo quasi i contorni di una libidine algolagnica e avendo sempre conseguenze nefaste. Una bellezza in cui i baci si trasformano in morsi, le carezze in tentativi di strangolamento e i gesti sono sempre impeti di lussuria e desideri brutali. Una versione femminile in cui molti studiosi vedono una rivisitazione moderna della figura di Salomé¹⁴⁶ – forse anche perché Sá-Carneiro le dedica un sonetto datato 3 novembre 1913 e inserito nella raccolta *Indícios de Oiro*¹⁴⁷

1987; S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Olschki, Firenze 1994; D. Sassoon, *La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, traduzione di Alessia Palladino, Carocci, Roma 2002).

144 W. Pater, “Notes on Leonardo da Vinci”, *Fortnightly Review*, New Series (November 1869), pp. 494-508.

145 Ivi, p. 498.

146 Tra i principali studi sull’argomento si vedano in particolare quelli di H. Baras, “Salomé de Mário de Sá-Carneiro”, *Taira. Revue du centre de recherche et d’études lusophones et intertropicales*, Université Stendhal – Grenoble III, 4, 1992, pp. 37-56; P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, Cosmos, Lisboa 2001; M.N. Schwartzmann, “Mário de Sá-Carneiro: Indícios de um mito, Indícios de um corpo”, *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 21, n. 2, 2016, pp. 56-78. Secondo Paula Morão, la figura storica e biblica di Salomé finisce per fondersi con quella di altre donne famose della storia, dando vita alla figura moderna della *femme fatale*: “Ao longo da história das suas ocorrências textuais no período considerado, estamos vendo como o mito de Salomé cada vez mais se afasta da glosa do texto matricial dos Evangelistas, progressivamente se encaminhando para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas de vária matriz cultural; todas elas se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, representando o sexo como violência, angústia, causa de ruína, morte e destruição” (Cfr. P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 38).

147 “Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo, / Luz morta de luar, mais Alma do que a lua... / Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua, / Alastra-se pra mim num espasmo de segredo... // Tudo é capricho ao seu redor, em sombras

– altra eccellente rappresentante di un concetto di bellezza malata, misteriosa ed eccessiva, soggetto indelebile di una serie numericamente significativa di opere d'arte realizzate in suo onore¹⁴⁸ e tema ricorrente della letteratura universale. Salomè riassume in sé tutta la sostanza “demoniaca” delle donne sá-carneiriane che, come risultato delle loro azioni, finiscono per portare alla distruzione chiunque si metta sulla loro strada poiché, come ricorda des Esseintes, il personaggio di *À Rebours* (1884) di Joris Karl Huysmans che la descrive, dopo aver a lungo contemplato un quadro di Gustave Moreau¹⁴⁹: “en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes

fátuas... / O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou... / Tenho frio... Alabastro!... A minh'Alma parou... / E o seu corpo resvala a projectar estátuas...
 // Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me, / Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto... / Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me:
 // Mordoura-se a chorar – há sexos no seu pranto... / Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo...” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 58).

- 148 Nel XIX secolo, il primo a scrivere su Salomè è Silvio Pellico con *Erodiade* (1832), seguito da Heinrich Heine con *Atta Troll* (1846), Mallarmé con il poema *Hérodiade* (1869), Flaubert con il racconto *Hérodias* (1877), Joris-Karl Huysmans con il romanzo *À Rebours* (1884), Jules Laforgue con il romanzo *Salomé* (1886) e Oscar Wilde con il dramma *Salomé* (1891). Nel panorama portoghese, Eugénio de Castro pubblica *Salomé e Outros Poemas* nel 1896 e nel gruppo di “Orpheu” diversi autori si dedicano a questo personaggio femminile. Paula Morão, tracciando l'evoluzione del mito Salomè nella letteratura portoghese, osserva che nel gruppo di Orpheu “importa mais a paisagem interior do eu que um qualquer episódio concreto, e por isso Salomé, Madalena e *tutti quanti* são memórias, são inscrições literárias, são símbolos da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido” (Cfr. P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 40). Per quanto riguarda le poesie, sono oltre duemilasettecento quelle che ne immortalano il mito (Cfr. P. Brunel, *Dicionário de Mitos Literários*, tradução de Carlos Sussekind, José Olímpio, Rio de Janeiro 2005, p. 808).
- 149 Gustave Moreau (1826-1898) è noto come il “pittore delle Salomé” in virtù della frequenza con la quale affronta il tema della principessa biblica. In effetti, in una sorta di coazione a ripetere, Moreau continua a ritrarre le forme ammalianti della danzatrice in dipinti, acquerelli e disegni nei quali la figura incantatrice solleva il braccio sinistro e inizia a muovere i primi passi di una danza fatale. Il personaggio di Salomè, la sua forte carica simbolica, le atmosfere misteriose e le ambientazioni esotiche dei suoi dipinti saranno destinate ad influenzare profondamente l'arte decadente orientando il gusto di un'intera generazione. In *À Rebours* ci sono due lunghe descrizioni ecfrastiche di Gustave Moreau: del dipinto ad olio *Salomé Dansant devant Hérode* e dell'acquerello *L'Apparition*, entrambe esposte al *Salon* parigino del 1876.

par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche"¹⁵⁰.

In Mário de Sá-Carneiro, secondo Paula Morão, la Salomé è il risultato della "memoria intertestuale" della *Salomé* di Eugénio de Castro con quella di Oscar Wilde, pur sottolineando come nel collaboratore di *Orpheu* "os elementos herdados da tradição oitocentista são tratados com radical abstracionismo"¹⁵¹; per Luiz Edmundo Bouças Coutinho è "o emblema que serpenteira a agonia finissecular [...] com angulações de uma beleza perversa, de encanto contaminador, cujo surto motiva espasmos de prazer e terror"¹⁵²; secondo Fernando Cabral Martins, invece, in Sá-Carneiro "a presença de Salomé faz-se sentir de um modo mais complexo do que uma simples referência poética ao 'ícone do Simbolismo', para utilizar uma expressão de Eduardo Lourenço: ela é, também, a dançarina que tantas vezes aparece nas narrativas. Simboliza a dança no que tem de apelo erótico e revelação do corpo"¹⁵³. Sta di fatto che tutti i personaggi femminili di Sá-Carneiro hanno qualcosa che ricorda la "malevola" Salomé perché tutte in fondo assomigliano a quelle ballerine mezze nude, splendide, "duma beleza enclavinhada: corpo agreste, muscoloso, seios oscilantes, pequenos e esguios [...] e a carne, a carne luminosa, mordourada a trigueiro, para se cobrir de esmeraldas"¹⁵⁴, che animano i music-hall e i cabaret parigini. Tra queste, per ricordare le più famose, c'è l'americana Loïe Fuller (1862-1928)¹⁵⁵, creatrice della *Serpentine Dance*, un insieme armonico di movimenti, posizioni

150 J.K. Huysmans, *À Rebours*, Édition de Marc Fumaroli, Gallimard-Folio Classique, Paris 1977, p. 70.

151 P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 46.

152 L.E.B. Coutinho, "Mário de Sá-Carneiro: uma confissão decadentista", in *Anali Della Facoltà Di Lettere e Filosofia Università Degli Studi Di Perugia*, v. XXXVII, Università degli Studi di Perugia, Perugia 2002, p. 66.

153 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Estampa, Lisboa 1997, p. 264.

154 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 585.

155 Sulla vita e l'opera di Loïe Fuller si veda lo studio di Giovanni Lista (Cfr. G. Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Hermann, Paris 2007).

e proiezione di luci¹⁵⁶, in cui la danza è solo una delle tante componenti dell'esibizione assieme alle luci e ai colori, agli specchi e a metri e a metri di stoffa; la pianista e ballerina canadese Maud Allan, creatrice della famosa danza *Die Vision Salome*, andata in scena la prima volta il 26 dicembre 1906 al *Carl-Theater* di Vienna, e nota proprio per essere la “ballerina di Salomè”, per la sua danza esotica, barbarica, grottesca, sinistra e trasgressiva che non obbedisce a nessuna legge; Isadora Duncan, altra danzatrice statunitense, una tra le più significative precorritrici della cosiddetta “danza moderna”; Mado Minty¹⁵⁷, unica ballerina a cui Mário de Sá-Carneiro fa riferimento nelle sue lettere a Fernando Pessoa¹⁵⁸,

156 Come ci informa Sofia Ribeiro Mota Freitas “para a iluminação, Fuller usa uma lanterna com lentes de várias cores, de modo a obter figuras com cores diferentes, enquanto manipula a gigante saia de seda que vai refletindo as luzes coloridas. Quando finalmente acaba de compor as suas danças, Fuller tem doze danças diferentes, sendo que a primeira é efetuada sob luz azul, a segunda sob vermelha, a terceira sob amarela, e por aí adiante, até chegar à última que deveria ser dançada em total escuridão, apenas com um raio de luz amarela a atravessar o palco. De facto, Fuller descobriu as potencialidades de conjugar luzes coloridas com tecido muito leve e brilhante (seda) em constante flutuação ou movimento; as formas criadas pelo seu corpo debaixo do largo vestido de seda eram combustível suficiente para estimular a imaginação dos espectadores” (Cfr. S.R.M. Freitas, *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Românicos e Clássicos, Variante de Literatura Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto 2016, p. 47).

157 Mado Minty è una famosa ballerina e attrice dei primi decenni del secolo XX. Secondo i dati della Bibliothèque Nationale de France, partecipa come ballerina allo spettacolo *Giska la Bohémienne* nel settembre 1908 e come attrice in *Avec le sourire* nel febbraio 1911. Partecipa inoltre a cinque film, debuttando il 20 giugno 1913 all'Omnia Pathé di Parigi con il film *La Comtesse Noire* di René Leprince e Ferdinand Zecca. Al debutto del suo primo film, Mado Minty è comunque già una stella delle *Folies Bergère* e del *Marigny* come attestano i numerosi annunci pubblicitari di spettacoli in vari giornali del tempo, in cui il suo nome appare come una delle principali attrazioni.

158 Si tratta della lettera del 10 marzo 1913 in cui parla del progetto letterario *Bailado*, descrizione ecfrastica di una danza secondo le parole dello stesso Sá-Carneiro. La ballerina cui Sá-Carneiro si riferisce è Mado Minty: “Foi em face da dança admirável duma dançarina Mado Minty que a ideia me surgiu. Eu tenho lido muita vez que a dança é uma arte sublime, toda emoção, que nos liberta da terra e nos amplia a alma etc. [...] Esta mesma Mado Minty já a vira dançar e a mesma impressão trouxera do seu corpo esplêndido e sem véus. (Esta dançarina é das mais consideradas artisticamente por uma repro-

la cui danza viene definita una danza-arte e i cui “passos”¹⁵⁹ e i cui “ritmos de cor e som”¹⁶⁰ riporta nel testo *Bailado* che è, come l'autore comunica a Pessoa, “apenas a descrição sonora e ‘pintada’ do bailado duma dançarina”¹⁶¹. Concordando con Sofia Ribeiro Mota Freitas¹⁶², probabilmente Sá-Carneiro vede danzare Mado Minty nello spettacolo andato in scena l'8 marzo 1913 nella rivista *Revue Féerie* di Bataille-Henri e Lucien Boyet intitolata *En Avant, Mars!*, in scena alle *Folies Bergère*. Queste ballerine diventano per Sá-Carneiro il simbolo di tutte le ballerine di music-halls, di tutte le Salomè dei suoi scritti, rappresentanti di un universo inesistente nella Lisbona di quegli stessi anni¹⁶³ e uno degli emblemi della città stessa che Mário de Sá-Carneiro tanto idolatra e dei luoghi esclusivi che frequenta: il Bois de Boulogne, il Café Riche, il Café de Rohan, il Café de France, il Café Royal, il Café-Restaurant Le Cardinal, il Café de la Paix, il Café de la Régence, il Grand Café

dução célebre que em tempos fez dos bailados do Egipto antigo.) Pois bem pela primeira vez anteontem eu vi uma dança de arte pura [...] Apenas, pela primeira vez, via uma dança-Arte” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 54). Non è da escludere che una certa influenza sulla visione della danza di Sá-Carneiro sia dovuta anche alla pubblicazione del manifesto futurista di Marinetti *Il teatro di difficoltà. Manifesto futurista*, vera e propria apologia del music-hall, datato 29 settembre 1913 e pubblicato su *Lacerba* il 1 ottobre dello stesso anno, di cui ne appare contemporaneamente una versione francese e il 21 novembre una inglese sul *Daily-Mail*.

159 *Ibidem*.

160 *Ibidem*.

161 Lettera del 10 marzo 1913 (Ivi, p. 54).

162 S.R.M. Freitas, *op. cit.*, p. 34.

163 Nell'articolo *O teatro-arte*, pubblicato per la prima volta nel giornale repubblicano *O Rebate* il 28 novembre 1913 con il sottotitolo *Apontamentos para uma crónica*, Sá-Carneiro esprime da subito un'opinione quasi paradossale: sebbene gli spettacoli dei music-halls non siano arte e le loro ballerine non siano artiste, in questi spettacoli c'è tuttavia una nota di vera arte che consiste appunto nella presenza di “encantadoras raparigas muito despidas”. L'assenza di questa nota di vera arte è proprio il motivo per cui lo scrittore condanna le riviste portoghesi: “Que as nossas coristas, mesmo as bonitas, andam mais vestidas em cena do que na rua – palavra! Qual será o empresário português que se decidirá enfim como em todo o mundo – a suprimir o maillot, e a mostrar-nos a alegria doirada de algumas pernas nuas, radiosas, aureorais?...” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 642).

de la Place Blanche, il Pavillon d'Armenonville, la Closierie des Lilas¹⁶⁴, il Bal Bullier.

Tutte ballerine che hanno lo stesso pallore di Salomè, la sua stessa aria di malattia e le sue stesse movenze, segni distintivi di questa donna fatale che provoca dolore, malattia e spesso persino la morte degli uomini che si innamorano di lei: Giovanni Battista, Erode, Lúcio, Ricardo, Raul, Luís sono tutti uomini infelici, il cui destino cambia dopo l'incontro con queste donne al punto che quello che avrebbe potuto essere un momento di seduzione e incanto finisce per trasformarsi in sofferenza, omicidio, suicidio, colpa e dolore. Tuttavia, la Salomè di Sá-Carneiro invece di ferire e basta è a sua volta ferita, vittima lei stessa dei suoi istinti perversi. Nelle parole di Maria Aliete Galhoz, questa donna è “uma potência obscura, portadora da queda, e, ao mesmo tempo, cumprindo em si própria um fatalismo de vítima renovada”¹⁶⁵. In effetti, il destino dei personaggi femminili delle opere di Sá-Carneiro è quasi sempre fatale e sinistro. Luísa Vaz di *Loucura...* dopo aver viaggiato per la Francia “pelo braço daquele pálido viscondezinho do Avelanal, que veio a

164 È proprio alla Closierie des Lilas che Sá-Carneiro organizza il primo incontro tra Lúcio e Ricardo: “marcámos rendez-vous para a noite seguinte, na Closierie, às dez horas” (Ivi, p. 308). Quanto al Pavilhão de Armenonville, Lúcio nella sua *Confissão* ne dà una descrizione densa di nostalgia: “Tive sempre muito afecto ao célebre restaurante. Não se... O seu cenário literário (porque o lemos em novelas), a grande sala de tapete vermelho e, ao fundo, a escadaria; as árvores românticas que exteriormente o ensombram, o pequeno lago – tudo isso, naquela atmosfera de grande vida, me evocava por uma saudade longínqua, subtil, bruxuleante, a recordação astral de certas aventuras amorosas que nunca vivera. Luar de outono, folhas secas, beijos e champanhe...” (Ivi, p. 332). La Closierie des Lilas è un caffè e ristorante sito sul Boulevard du Montparnasse, famoso per le frequentazioni di noti artisti. Aperto nel 1847 diventa infatti celebre sul finire del XIX secolo come luogo di incontro di artisti come Émile Zola, Cézanne, Théophile Gautier, Charles Baudelaire e i fratelli Jules ed Edmond de Goncourt e, all'inizio del XX secolo, di Paul Verlaine, Paul Fort, Lenin, Guillaume Apollinaire e Alfred Jarry. I pittori del Bateau-Lavoir come Edmond-Marie Poullain e gli altri si riunivano nei “Martedì de la Closierie”. La Closierie è diventata leggendaria anche per aver accolto l'intelligenza americana, tra cui Ernest Hemingway e Fitzgerald, Miller. Tra gli altri artisti suoi assidui frequentatori si annoverano Amedeo Modigliani, André Breton, Aragon, Kees Van Dongen, Pablo Picasso, Gino Severini, Jean-Paul Sartre, André Gide, Paul Éluard, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Man Ray, Ezra Pound, Jean-Edern Hallier.

165 M.A. Galhoz, *Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Presença, Lisboa 1963, p. 104.

morrer tísico em Davos¹⁶⁶ ritorna a Parigi dove “os bons patriotas podem aplaudi-la na revista do *Marigny*, onde – debaixo do nome de ‘Mlle. Hydxawkitch, la belle Indienne’ – executa, pouco vestida, uns equívocos bailados orientais...”¹⁶⁷; Júlia di *O Incesto* dopo tre anni dalla sua fuga all'estero con il segretario della delegazione austriaca “viera a morrer dum fim trágico e misterioso no cenário magnífico duma vila de Nice [...] Drama de amor ou assalto de bandidos, assassínio ou suicídio? Nunca se soube nunca. O certo é que aparecera uma manhã apunhalada sobre o seu leito. Pelo quarto havia sinais evidentes de luta. Mas todas as portas estavam fechadas por dentro e nenhuma jóia faltava...”¹⁶⁸; la Principessa velata de *A Grande Sombra* viene pugnalata al cuore e il suo volto sfigurato con il suo stesso pugnale durante un amplesso sessuale; anche la ballerina de *O Fixador de Instantes*, “a grande cobra”¹⁶⁹, è pugnalata con un “estilete áureo”¹⁷⁰ sempre durante un atto sessuale; Paulette Doré, l'attricetta “tão pouca coisa... Uma figurante banal de revista, nem linda sequer”¹⁷¹ di *Ressurreição*, muore a causa della sua vita dissoluta, “O éter, a cocaína... e a fornicção...”¹⁷². E anche se Ignácio de Gouveia, ex amante che lei ha respinto, non è responsabile della sua tragica fine, vero è che sente un'estasi quasi sessuale quando apprende della sua morte: “esta ideia excitara-o como se lhe viessem contar que ela hoje dançava, de sexo nu, num grande teatro vermelho... A morte duma rapariga de vinte anos parecera-lhe sempre uma última audácia, um último requinte – mais um deboche de capricho platinado”¹⁷³. Bellezza che è assieme piacere e dolore perché, come dice il narratore di *Em Pleno Romantismo* di *Diários*, “um prazer doloroso é o melhor prazer”¹⁷⁴, come mostra anche la frequente associazione tra orgasmo e omicidio, tra violenza ed erotismo, come nota Pamela Bacarisse: “There is no lack of death images in erotic circumstances [...] In very many cases, death is a positive image, the correlative of

166 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 184.

167 *Ibidem*.

168 *Ivi*, p. 237.

169 *Ivi*, p. 570.

170 *Ivi*, p. 571.

171 *Ivi*, p. 627.

172 *Ivi*, p. 632.

173 *Ivi*, p. 634.

174 *Ivi*, p. 205.

ecstasy, the element which preserves euphoria, making it transcendental and eternal"¹⁷⁵. Secondo Fernando Cabral Martins nei racconti di *Céu em Fogo* addirittura "o sexo [...] só é possível se a morte se lhe seguir, ou se coincidir com um assassinato"¹⁷⁶.

Forse la Salomé sá-carneiriana più emblematica è l'americana fulva de *A Confissão de Lúcio*, non fosse altro per l'associazione immediata di questo personaggio con la danza, motivo che appare in più testi, alcune volte per brevi momenti, altre ampliandosi in lunghe e particolareggiate descrizioni, accompagnando di volta in volta il lettore ora nel "pequeno teatro vermelho para Montmartre"¹⁷⁷, ora nelle "revistas do Olympia, das Folies, do Moulin"¹⁷⁸, ora nei "cafés de grande-vida / Com dançarinas multicores..."¹⁷⁹. L'americana fulva, la "grande sáfica"¹⁸⁰, "a Sacerdotisa da deusa Arte"¹⁸¹, è la protagonista dell'episodio forse più memorabile della *Confissão de Lúcio*: l'orgia del fuoco, spettacolo che ha luogo in occasione dell'inaugurazione del suo palazzo nel Boulevard do Bois de Boulogne, le cui sale ricordano quelle di "dum opulento, fantástico teatro"¹⁸². Secondo Fernando Curopos, il palazzo cui fa riferimento Sá-Carneiro nell'episodio dell'orgia del fuoco nasce dall'unione di due famose residenze realmente esistite di Natalie Barney (1876-1972), una "rich American heiress, the most notorious lesbian of Belle Époque Paris"¹⁸³ che era solita organizzare feste ed eventi "at her *hôtel particulier* at 24 rue du Bois de Boulogne, which drew the cream of lesbians and bisexuals of their

175 P. Bacarisse, *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's use of metaphor and image*, cit., p. 36.

176 F.C. Martins, *O Trabalho das Imagens*, Arion, Lisboa 2000, p. 137.

177 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 585.

178 Ivi, p. 596.

179 Ivi, p. 83.

180 Ivi, p. 307. Secondo Fernando Curopos: "The blending of lesbian sexuality with dance suggests that the author is alluding to two famous dancers of his generation who were both lesbians, namely, the American dancer Loïe Fuller (1862-1928) and Ida Rubinstein (1885-1960), whose dancing inspired the *Ballets Russes*" (Cfr. F. Curopos, "Mário de Sá-Carneiro and the Demons of Dance", in Fernando Beleza, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, cit., p. 75).

181 A.M.R. Brandão, "O mito na novela *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro: uma leitura analógica", *Ângulo*, 125/6, 2011, p. 67.

182 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 309.

183 F. Curopos, "Mário de Sá-Carneiro and the Demons of Dance", cit., p. 76.

day”¹⁸⁴, e successivamente nel giardino della sua residenza in Rue Jacob numero 20 dove “there was a neoclassical temple with doric columns. [...] The temple, with its rounded shape, ornate pillars and dome, was hidden from street view. An oculus in the centre provided the only source of light”¹⁸⁵. Lo spettacolo dell’americana fulva, in cui Lúcio vede materializzarsi “luzes, corpos, aromas, o fogo e a água [...] numa orgia de carne espiritualizada em ouro”¹⁸⁶, è la messa in pratica della teoria dell’americana secondo cui la “voluptuosidade é uma arte”¹⁸⁷, difendendo quel concetto di voluttuosità e di lussuria che la ballerina, pittrice e scrittrice francese Valentine de Saint-Point¹⁸⁸ aveva esposto nel suo *Manifeste Futuriste de la Luxure*¹⁸⁹, pubblicato l’11 gennaio 1913, quando afferma: “il faut faire de la luxure une oeuvre d’art!”¹⁹⁰.

La danza dell’americana suscita in Lúcio “uma impressão de excesso”¹⁹¹, sentimenti confusi e contraddittori di orrore e paura, di stupore e piacere, possedendo, nelle sue movenze, quel non so che di “misteriosamente belo”¹⁹² che provoca una sensazione “de medo – um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma ação enorme e monstruosa”¹⁹³. La donna

184 *Ibidem*.

185 *Ivi*, pp. 76-77.

186 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 310.

187 *Ivi*, p. 303.

188 Sulla sua vita e sulla sua opera, si vedano in particolare i seguenti studi: G. Berghaus, “Dance and the futurist woman: the work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 11, No. 2, 1993, pp. 27-42; L. Re, “Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: eroticism, violence and feminism from pre-war Paris to colonial Cairo”, *Quaderni d’Italianistica: Official Journal of the Canadian Society of Italian Studies* 24 (2), 2003, pp. 37-69; M. Sideri “The meta-dance of Valentine de Saint-Point: the occult and the erotics of vibration”, in *International Yearbook of Futurism* 6, Walter de Gruyter GmbH, Berlin-Boston 2016, pp. 437-448.

189 Questo manifesto si può considerare una continuazione del *Manifeste de la Femme Futuriste*, pubblicato il 25 marzo 1912. Il *Manifesto Futurista da Luxúria* viene poi pubblicato nel primo e unico numero della rivista *Portugal Futurista* nel 1917.

190 V. de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, ed. Giovanni Lista, Séguier, Paris 1996, p. 28.

191 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 313.

192 *Ivi*, p. 301.

193 *Ibidem*.

indossa gioielli e veli, profumi, fiori di giglio e di loto, adora la luna e il serpente e viene descritta come: “Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada – e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio”¹⁹⁴, avvolta da “uma túnica branca, listada de amarelo. Cabelos soltos, loucamente. Jóias fantásticas nas mãos; e os pés descalços, constelados... [...] Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa, o fogo ateara-se...”¹⁹⁵. Durante lo spettacolo, altre tre ballerine appaiono sul palco. Lúcio è affascinato dalla terza, “a mais perturbadora”¹⁹⁶, che è descritta come “uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos, doenças, nas suas pernas de morte – devastadas”¹⁹⁷.

Come la *Salomé* di Gustave Moreau, le donne sá-carneiriane sono infatti oggetto di una descrizione sempre molto dettagliata: eccessivamente svestite – mascherano a malapena la loro nudità con veli, pizzi e tessuti fluidi e trasparenti – ma esageratamente vestite di ornamenti, come pietre e metalli preziosi. L'Americana ha “nos braços serpentes de esmeraldas”¹⁹⁸, vestita semplicemente con “uma malha de fios metálicos”¹⁹⁹, stessi fili che ritroviamo nelle calze di Marta che “Vestia uma blusa negra de crepe-da-china, amplamente decotada. A saia, muito cingida, deixava pressentir a linha escultural das pernas, que uns sapatos muito abertos mostravam quase nuas, revestidas por meias de fios metálicos, entrecruzados em largos losangos por onde a carne surgia...”²⁰⁰. Nei capelli, appuntati in modo disordinato, porta “pedrarias que constelavam aquelas labaredas em raios de luz”²⁰¹ e alle dita “jóias fantásticas”²⁰². Descrizioni che ricordano la ballerina de *O Fixador de Instantes* ma anche la “principessa velata” de *A Grande Sombra*; ossia riprendendo le parole di Fernando

194 *Ibidem*.

195 *Ivi*, p. 314.

196 *Ivi*, p. 313.

197 *Ibidem*.

198 *Ivi*, p. 310.

199 *Ibidem*.

200 *Ivi*, p. 350.

201 *Ivi*, p. 310.

202 *Ivi*, p. 314.

Cabral Martins: “é a mesma confluência da máscara, do olhar e da morte no lugar simbólico do orgasmo”²⁰³.

L'ingresso nella sala in cui ha luogo lo spettacolo avviene per mezzo di un ascensore in cui Lúcio, Gervásio Vila-Nova e Ricardo vengono spinti per ritrovarsi bruscamente in “una sala elíptica cujo tecto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por colunas multicores em mágicas volutas”²⁰⁴. L'ingresso nella sala è riservato solo agli invitati, vale a dire ai pochi eletti e prescelti che possono assistere allo “espectáculo assombroso”²⁰⁵. Il movimento della danza sembra essere rappresentato dalla forma stessa delle cose. Tutto suggerisce movimento: ellissi, colonne, piscina semicircolare. L'idea circolare rimanda al serpente e risveglia quel senso di seduzione e di approssimazione che è l'obiettivo dell'americana, ossia coinvolgere i suoi ospiti in un momento definito da Lúcio come una “sensação-total idêntica à que experimentamos ouvindo uma partitura sublime executada por uma orquestra de mestres”²⁰⁶. Lo stesso Lúcio, uomo di lettere e bohémien, confessa che nell'entrare nella grande sala “tive medo...recuei...”²⁰⁷. Questo turbinio di sensazioni suscitate dalla combinazione di luci colorate, musica e profumi, permette la realizzazione di una scena che rende possibile il raggiungimento dell'apoteosi, del “momento brillante”, dell'*Além*, con le ballerine che “vinham de tranças soltas — blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes. [...] um cinto de carne nua onde se desfilavam flores simbólicas. As bailadeiras começaram as suas danças. Tinham pernas nuas. Volteavam, saltavam, reuniam-se num grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas...”²⁰⁸. La danza si chiude con l'apparizione della “mulher fulva”²⁰⁹ la cui danza viene chiamata successivamen-

203 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 268.

204 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 309.

205 *Ibidem*.

206 Ivi, p. 314.

207 Ivi, p. 311.

208 Ivi, p. 312.

209 Ivi, p. 314.

te da Ricardo *Orgia do Fogo*²¹⁰, un titolo altamente suggestivo²¹¹, che rimanda, come nota Paulo Ricardo B. de Souza, a “um ritual iniciático – um pacto com o diabo”²¹²: “Quimérico e nu, o seu corpo sutilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados — num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlate a querer dar-se ao fogo...”²¹³. La donna ha il corpo in fiamme e tutti osservano, sospesi, lo spettacolo. Continua la sua esibizione, come se il dolore non la toccasse: “Então, numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo — terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas...”²¹⁴. Non passa molto tempo ed ecco l’apoteosi:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encapelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de extinguir, possuía, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor... [...] Até que, por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas — tranquilas, mortas também...²¹⁵

La morte spettacolare della ballerina provoca reazioni di eccesso tra i presenti che “debatiam-se em ataques de histerismo; homens, de rostos

210 Sul simbolismo del fuoco in Sá-Carneiro, si vedano in particolare gli studi di N.E. Aderaldo, “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro”, *Revista de Letras*, vol. I, nº 2, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza 1978, pp. 29-56; C. Rocha, “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, pp. 156-162; P. R. B. de Souza, “Alguma luz sobre Mário de Sá-Carneiro: a orgia do fogo de Lúcio Vaz”, *RCL Convergência Lusitana*, 25, 2011, pp. 124-132.

211 Simon Park, relativamente al titolo, afferma: “The suggestive title given to the performance by Lúcio and Ricardo gives an initial sense of this complexity, as it brings together a word with strong sexual connotations with another intended to gesture towards the aesthetic – fire is, after all, not bodily (even if it is often metaphorically connected to desire) and words in the same lexical field (‘embers’, ‘flames’) serve as the titles of Lúcio and Ricardo’s literary works” (Cfr. S. Park, “Eu serei então um bárbaro?: Art, Dance, and Artistic Belonging in Mário de Sá-Carneiro”, in Fernando Belega, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, cit., p. 96).

212 P.R.B. de Souza, *op. cit.*, p. 128.

213 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 314.

214 *Ibidem*.

215 Ivi, p. 315.

congestionados, tinham gestos incoerentes...²¹⁶; i protagonisti, invece, rimangono in silenzio: “Esmagados, aturdidos, cada um de nós voltou para sua casa...”²¹⁷. Non una parola è detta sulle possibili implicazioni legali per la morte della donna. Si tratta di una morte spettacolare e quindi, in quanto tale, non c'è alcuna punizione e nessun colpevole.

Ma anche il raggiungimento della bellezza è solo un prodigio istantaneo, destinato a disfarsi e a polverizzarsi in tante piccole schegge di cristallo appuntite:

A beleza vai-se agora desfazer [...] Morta a beleza, sobrevém o abatimento [...] e é aqui que se dará a queda [...] a beleza que se desfaz: A beleza à força de grandiosa volve em espaço os olhos do poeta. Este *compreende* o espaço, vê-o. E então detém-se aterrado diante “da cavalgada medonha dos ângulos agudos que se lança em tropel sobre o seu corpo [o corpo da amante nua] ideal a materializá-lo escarninhamente, zombando das curvas e dos redemoinhos”. Depois “uma gaiola picaresca de losangos” põe-se a girar vertiginosamente em volta do seu corpo. No ar haverá “palmas de espadas. Derrocadas de gomos, ondulações pavorosas de sons húmidos”. E em face disto toda a beleza cairá em estilhaços.²¹⁸

1.2.2 *Lo spazio azzurro*

L'altra parola che Sá-Carneiro usa per indicare l'*Além* è l'azzurro. L'azzurro non è un colore facile in letteratura. Se infatti secondo alcuni è “il più difficile di tutti i colori”²¹⁹, secondo altri è un colore banale, addirittura stupido come dice Musset²²⁰, poiché molti sono i versi vacui che traboccano di cieli e sguardi azzurri, la cui effusione sentimentale finisce a volte con il mistificarsi proprio in un'immagine

216 *Ibidem*.

217 *Ibidem*.

218 Lettera del 3 febbraio 1913 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 42-43).

219 L'affermazione è tratta da un saggio del linguista Walter Koch riportata nell'articolo di Harald Weinrich intitolato “Interferenz bei Farbennamen: das Farbwort bleu” (Cfr. H. Weinrich, “Interferenz bei Farbennamen: das Farbwort bleu”, in Herbert Kolb (hrsg. von), *Sprachliche Interferenz*, Niemeyer, Tübingen 1977, p. 271).

220 Cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, traduzione di Marta Cohen Hemi, RED, Como 1997, p. 172.

azzurra. Da qui il sintomo premonitore di una certa letteratura moderna: quel sospetto verso l'azzurro che è insieme sospetto verso un'intera tradizione poetica, ossia verso il repertorio del sublime. Sta di fatto che letterature di ogni tempo e ogni luogo, famosi poeti e noti scrittori hanno da sempre mostrato una predilezione particolare per questo colore²²¹, al punto che alcuni studiosi sono arrivati a individuare un vero e proprio filone letterario, la "letteratura in azzurro"²²², e altri a riconoscere quattro diverse categorie di "poeti dell'azzurro celeste"²²³.

A partire dalla fortuna postuma della "blaue Blume" novalisiana, si sviluppa infatti in letteratura – e non solo – una vera e propria monomania azzurra. Tradotti in francese da Maurice Maeterlinck, i versi di Novalis offrono ai poeti simbolisti il breviario di cui hanno bisogno per riflettere sul fondamento spirituale dell'arte, lasciando così che il sogno azzurro finisca per suggerire mitologemi e sollecitare fantasie. Ne è un esempio proprio *L'oiseau bleu* di Maeterlinck, opera teatrale messa in scena per la prima volta a Mosca nel settembre del 1908, dove spetta a un fantastico uccello, e non più a un fiore, riaffermare la relazione tra azzurro e immaginario poetico. Ma anche trascurando simili discendenze novalisiane, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo tutto sembra congiurare per il trionfo di questo colore e della sua aurea simbolica: grazie a Rubén Darío, giunto a Parigi per rinnovare i suoi versi secondo il

221 È stato dimostrato, dal punto di vista di una storia sociale dei colori, come la predilezione per l'azzurro sia tipica dell'Occidente e sia nata da una simbologia sviluppatasi nel XII secolo che, dal manto della vergine, giunge fino alla bandiera dell'Europa unita. Con l'avvento del XII secolo, ha infatti inizio la cosiddetta "rivoluzione blu", testimoniata dal prestigio dell'azzurro nell'emblematica e nell'araldica, come pure nella letteratura dell'epoca in cui, accanto ai cavalieri di bianco, nero e rosso vestiti, esordisce il virtuoso, leale e fedele cavaliere blu, portando un certo scompiglio nell'invasa gerarchia cromatica dei valori, ma d'altro canto definendo per secoli a venire il significato morale di questo colore (Cfr. A. Valtolina, *Blu e poesia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 7-8).

222 A. Valtolina, *op. cit.*, p. 11.

223 Sulle quattro categorie dei poeti dell'azzurro celeste, si veda G. Bachelard, *op. cit.*, p. 172: "quelli che nel cielo immobile vedono un liquido che fluisce, che si anima di fronte alla nuvola più piccola. Quelli che vivono il cielo azzurro come una fiamma immensa: l'azzurro che cuoce, come afferma la contessa Anne de Noailles in *Les forces éternelles*. Quelli che contemplano il cielo come un azzurro definitivo, una volta dipinto 'azzurro compatto e duro', sostiene ancora la contessa di Noailles. Quelli infine che partecipano davvero alla natura aerea dell'azzurro celeste".

verbo simbolista, il contagio azzurro arriva fino a Valparaíso, dove la pubblicazione di *Azul* nel 1888 segna l'inizio del modernismo ispanoamericano, arrivando fino al 1925, anno in cui Mirò, ispirato da simili letture, dipinge la famosa macchia azzurra accompagnata dall'iscrizione: "Ceci la couleur de mes rêves". Senza dimenticare, in questo lungo lasso di tempo, i fogli manoscritti immancabilmente azzurri di Colette, Dumas padre e Rilke, le mansarde azzurre di George Sand, la celebre stanza celeste di Proust, i personaggi palesemente azzurri di Nabokov – il dr. Azureus, Stella Luzurchik, Starover – le grandi tele che Eugène Jansson, "pittore del blu", dedica ai crepuscoli di Stoccolma e i gruppi azzurri di comunanza artistica, quali *Der blaue Reiter* e *Die blaue Vier*, fondati entrambi da Wassilj Kandinskij, prima assieme a Franz Marc e poi con il pittore svizzero Paul Klee, il pittore e fotografo americano Lyonel Feininger e il pittore russo Alexej Jawlensky.

Anche l'azzurro di Mário de Sá-Carneiro non è qualcosa di semplice da definire non solo perché sono soprattutto i valori tonali che, dell'azzurro, premono nella sua opera – e significativamente la sua assiduità si fa meno manifesta là dove ha inizio il movimento poetico verso la complessità linguistica, allorché la parola comincia a vivere di sinestesia e ossimori – ma anche perché si tratta di un particolare rapporto di compenetrazione, in continuo fluttuare, di associazioni, immagini e concetti chiaroscurali, come del resto la stessa struttura fonetica della parola sembra indicare: una vocale chiara, la "a", accanto a una vocale scura, la "u", per creare, assieme alla sibilante e alla liquida, quella parola "azul" che è forma sonora, visiva e talvolta tattile di tutti quei significati a volte accecanti di luce e altre pervasi d'ombra latenti nello spessore poetico di quella che in Mário de Sá-Carneiro è una parola-colore-noncolore²²⁴, definizione da cui già si capisce come, nella sua opera, l'azzurro non abbia vita facile, trattandosi di una scelta estetico-lessicale intesa a essere in parte rinuncia agli idealismi azzurri e alla scontata simbologia associata

224 A differenza infatti della lingua italiana – la cui parola "blu", entrata attraverso il francese *bleu*, è termine meno policromo di quanto non sia il lemma originario e ha bisogno di appoggiarsi ad almeno un altro aggettivo straniero, l'azzurro di antica provenienza di Persia, per comporre insieme al celeste d'ascendenza latina uno spettro verosimile di questo colore – al portoghese basta l'"azul", con cui esprime al contempo sia il chiaro sia lo scuro, sia il blu più cupo che l'azzurro più limpido.

al puro colore, e in parte uso di una parola altamente simbolica ma equivalente a un non-colore. Non dobbiamo infatti dimenticare che Mário de Sá-Carneiro contesta al linguaggio i suoi significati abituali e lo risemantizza a partire dalla sua stessa sostanza eidetica: la sua opera aspira a (ri)fare l'Arte e con ciò rifà anche l'azzurro. La sorte che Mário de Sá-Carneiro ha in serbo per questo colore – che esordisce con la raccolta *Princípio* e accompagna da quel momento in poi tutta la sua opera, costruendone il sogno poetico e rivelandone il tormento – porta infatti l'azzurro a rompere progressivamente, opera dopo opera, i suoi confini naturali di colore, costringendolo prima a rinunciare al suo ruolo secondario e marginale di aggettivo che descrive semplicemente cieli e sguardi, per emanciparsi e conquistare quindi una diversa sostanza linguistica, diventando cioè sostantivo e facendosi contenuto, orfico significante in sé e per sé, per giungere infine a diventare – in quanto simbolo del desiderio struggente per l'irraggiungibile, l'inafferrabile, l'incomprensibile, per quell'idealizzazione che si accompagna a ogni ricerca, sempre al di là di ogni conquista – un luogo figurale, metonimia dello spazio poetico stesso: azzurro come dimensione ideale sempre chiaroscurale di un'arte che, sebbene non abiti più la vita, perché ormai straniera ed estranea al mondo e alle cose della realtà esistente ed effettuale, può comunque ancora creare bellezza; azzurro in quanto spazio privilegiato dell'arte che, disserrando l'universo delle connessioni estetico-artistiche, riesce nel meritato compito di accoglierla nel luogo che le è proprio: quell'*Além*, quel luogo ideale che non esiste, quel tempo che non è. Quella felicità artistica che, di fronte all'insensata danza della vita, è la felicità utopica e smemorante dello spazio poetico azzurro cui l'opera di Mário de Sá-Carneiro sempre tende. Esplicitate al riguardo le parole scritte a Pessoa il 13 luglio 1914:

O meu futuro literário é este: a conclusão da 'Grande Sombra', a composição de mais alguns contos para o volume *Céu em Fogo* possivelmente alguma outra novela importante – só uma – e várias poesias. Não quero fazer mais. *E não posso fazer mais*. E tudo quanto mais farei sê-lo-á feito automaticamente, melhor – *já está feito*. Foi feito em alma antes do fim – mas 'no fim' sê-lo-á executado materialmente. Meu amigo, cria-me, tudo quanto doravante eu hoje escrever são escritos póstumos.²²⁵

225 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 126.

Ma se l'associazione tra azzurro e arte innesca quasi immediatamente, attraverso il mitologema della verticalità²²⁶, quella tra azzurro e pensiero²²⁷ – non a caso, secondo l'immaginario collettivo, il pensiero sta sempre in alto e si parla di “altezze del pensiero” – e, quindi, quella tra azzurro e quanto di più elevato l'occhio conosca, ossia il cielo – diventando così per definizione il colore dalla tonalità chiara che innalza²²⁸ – allo stesso tempo, la tonalità scura che caratterizza questa parola-colore-noncolore nell'opera sá-carneiriana porta l'arte a immergersi e offuscarsi nelle gradazioni più profonde del blu più cupo richiamando l'idea di perversione, dissolutezza e

- 226 Non a caso, la figura e l'opera di Mário de Sá-Carneiro sono state molte volte accostate alla figura di Icaro: “Este estranho Ícaro voou em permanência dois vãos opostos e toda a ascensão lhe foi queda, e toda queda ascensão. Não voava em céus ou para céus que não havia. Voava nele mesmo, experimentando na queda aquele pavor fulgurante que remata os pesadelos onde se cai para lado nenhum, infundamente” (Cfr. E. Lourenço, “Suicidária modernidade”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 11). In quanto simbolo dell'intelletto insensato e della volontà di evadere verso una realtà più significativa, di superare la vita quotidiana limitata e triviale, Icaro diventa “la personificazione mitica della deformazione dello psichismo, caratterizzata dall'esaltazione sentimentale e presuntuosa. [...] Il tentativo insano di Icaro è proverbiale per l'emotività che esprime nel suo grado più alto, a causa di una forma di aberrazione dello spirito: la mania di grandezza, la megalomania” (Cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, BUR, Milano 2005, p. 499). Anche David Mourão-Ferreira, nel suo ormai leggendario articolo, paragona l'opera di Sá-Carneiro alla figura di Icaro; non solo, ma paragona anche quella di Fernando Pessoa alla figura del padre Dedalo. Se Icaro fu imprudente e simbolizza la megalomania, la figura di qualcuno incauto e insensato, Dedalo, al contrario, rappresenta la cautela e la moderazione. Mentre infatti Icaro tentò di raggiungere ciò che era irraggiungibile e morì, Dedalo volò moderatamente e raggiunse ciò che voleva: la libertà nel continente.
- 227 Già Walter Benjamin aveva ipotizzato, riferendosi in particolare al pensiero occidentale, che l'azzurro fosse il colore delle idee, ossia che l'idea avesse sostanza azzurra e che quindi in questo colore avesse inizio il pensiero: “In Rot kulminieren die Farben der Phantasie, / Dagegen: blau (Farbe der Ideen?)” [“Nel rosso culminano i colori della fantasia – Invece azzurro (colore delle idee?)”]. (Cfr. W. Benjamin, “Zur Ästhetik”, in Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (hrsg. von), *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, p. 111. La traduzione in italiano è mia).
- 228 Come ricorda Valtolina: “Già Paracelso esortava a disporre la mente all'azzurro: affinché le trasmutazioni alchemiche potessero compiersi, la volta del pensiero doveva farsi uguale alla volta celeste, imago primordiale della ragione cosmica” (Cfr. A. Valtolina, *op. cit.*, p. 2).

male²²⁹. In Sá-Carneiro, quindi, ciò che sta in alto non è molto dissimile da ciò che sta in basso: in un moto oscillatorio che va dalla chiarezza serena del celeste alla tenebra tormentata del blu²³⁰, l'essenza azzurra dell'Ideale nasconde il fosco semblante blu dell'ombra e del mistero – come ricordano i titoli di due racconti, *A Grande Sombra* e *Mistério* della raccolta *Céu em Fogo*, in questo senso l'opera più azzurra di Sá-Carneiro, sebbene questo azzurro viva ormai di soli e brevi istanti e anche quando è ancora sogno e bellezza, suscita comunque dissonanze – ed è questa l'ineludibile sorte ancipite di un colore che in Sá-Carneiro comprende le latitudini estreme a cui il pensiero si può spingere: quel lassù, ideale, dove l'arte ha ancora la possibilità di esistere e quel laggiù, reale, dove la vita non si lascia più raffigurare. Doppia faccia quindi di una parola-colore-noncolore

229 Si comprende allora perché Dioniso sia a volte descritto su cavalcature blu, perché abbia occhi e capelli blu e perché la lingua tedesca continui a esprimere l'ebbrezza nel colore blu nell'espressione "ich bin blau", alla lettera "io sono blu", che significa appunto "sono ubriaco". Come colore della discesa agli inferi della psiche è considerato da Carl Gustav Jung in quello che definisce il "periodo blu" di Picasso, un'esperienza pittorica di catabasi tra i derelitti, la miseria e il male: "Picasso incomincia con i quadri, ancora concreti, in azzurro: l'azzurro della notte, della luce lunare e dell'acqua, l'azzurro Tuat del mondo sotterraneo egizio. Egli muore e la sua anima cavalca sopra un cavallo nell'aldilà. La vita diurna gli si aggrappa e una donna col bambino viene verso di lui, in atteggiamento di monito. Come il giorno, così anche la notte è per lui donna: ciò che sotto il profilo psicologico viene designato come l'anima chiara e quella oscura (Anima). Siede in attesa l'Oscura, lo aspetta in un crepuscolo azzurro e desta un presentimento patologico. Col cambiamento dei colori entriamo nel mondo infero. La concretezza dell'oggetto è consacrata alla morte, espressa nel raccapricciante capolavoro delle prostitute adolescenti sifilitico-tubercolose. Il motivo delle prostitute inizia con l'ingresso nell'aldilà, dove, anima defunta, egli s'intrattiene con esse, quando dico 'egli', intendo quella personalità di Picasso che subisce il proprio destino infero" (Cfr. C.G. Jung, "Picasso", in Carl Gustav Jung, *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Torino 1985, pp. 409-410).

230 Già il mondo greco, come più tardi quello latino, designava con una sola parola sia l'altezza che la profondità – *bathýs* ovvero *altus* – e conseguentemente con un'altra sola parola – *kyáneos* ovvero *caeruleus* – la volta del cielo e l'abisso del mare come testimoniano la definizione francese "amour bleu" e le espressioni oscene e turpi che, nello slang americano, si esprimono in blu: i "blue movies" sono i film pornografici e le "blue gags" le battute sconce.

ovvero doppia faccia di una dimensione che è al contempo ideale e reale, serena e buia, esposta all'estasi e al tragico insieme²³¹.

Non a caso, quindi, il cielo serenamente e fiduciosamente azzurro delle prime narrative di Sá-Carneiro²³² diventa, verso la fine della sua produzione, un cielo in fuoco²³³, ossia simbolo di un'arte che, parafrasando un passo di *Mistério*, fatalmente si confonde, attraversata dal sibilo di un enorme vortice infuocato, fino a naufragare nell'azzurro, in un ultimo crepuscolo. Perché ormai è giunto il tempo per altri cieli. È ormai giunto il momento di mettere in discussione il rapporto tra questa parola-colore-noncolore e l'essenza della sua poetica, ridefinendo l'uno alla luce dell'altro e smentendo, con un procedimento antifrastico, il significato chiaro dell'azzurro, Mário de Sá-Carneiro svuota il cielo del suo azzurro, lo estromette dal suo cielo, rovesciando così anche quella che si rivela essere la promessa poetica falsa dello spazio azzurro. L'azzurro e il suo cielo acquistano così una nuova visibilità a partire da un cielo interrogato adesso nella sua composizione: che prima ancora di essere composizione pittorica è composizione linguistica, dove i colori non sono più solo aggettivi bensì sostantivi dal valore plastico, visioni che, in forma di colori, l'arte suscita in questo suo spazio poetico-vitale. Ma la metamorfosi del cielo non si ferma qui. L'azzurro sparisce dal cielo sá-carneiriano per raccontare il dolore per la caduta imminente e non è più, ormai, quel vago significato lontano che le parole vanamente riflettono, ma è ora un nome capace di intrattenere rapporti con altri nomi. Ed è proprio la tensione formale stabilita dal rapporto con altri nomi – cielo e fuoco – a creare arte: l'arte che l'azzurro suscita non è più prerogativa simbolica del colore, ma suo conseguente contributo,

231 Pessoa crea addirittura una personalità al contempo azzurra e demoniaca, almeno nel nome: il "Diabo Azul", collaboratore del giornale *O Palrador* e autore di due sciarade: una dedicata ao Dr. Pancrácio, nel n. 5 del 22 marzo 1902, e una nel n. 7 del 5 luglio dello stesso anno dedicata a Morris & Theodor e Pad Zé (Cfr. M.P. da Silva, "Diabo Azul", in: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, cit., p. 219).

232 Espliciti riferimenti allo sguardo e al cielo azzurro si trovano in vari racconti di *Princípio*.

233 L'abbinamento di cielo e di fuoco e l'immagine di un cielo in fuoco associata a quella del crepuscolo mi ha riportato alla memoria alcuni versi di Giovanni Pascoli dedicati alla madre, nei *Canti di Castelvecchio* del 1903: "Zitti, coi cuori colmi, / ci allontanammo un poco. / Tra il nereggiar degli olmi / brillava il cielo in fuoco" (Cfr. G. Pascoli, *I Canti di Castelvecchio*, BUR, Milano 1983, p. 145).

facendo risaltare la sostanza poetica dei sostantivi “cielo” e “fuoco” sul pathos dell'attributo “azzurro” che non c'è. L'azzurro non è più quindi un colore che fa arte, ma al contrario è l'arte che fa il colore, sottraendosi al dominio delle regole della lingua e diventando simbolo puro, figura di quel mutare delle immagini estetico-artistiche che fuggono nell'invisibile spazio poetico. E anche là dove l'arte fa dell'azzurro ancora il suo colore, non ci sono più bellezze né sogni da decifrare e l'azzurro svanisce nel tramonto dei sogni poetici alati. In quel cielo in fuoco, l'arte si allontana dalla chiarezza dell'azzurro, avvicinandosi allo splendore già scuro della tenebra e all'incanto azzurro non resta che lasciarsi udire in voce discantica, presentandosi come luogo dell'amara verità. E l'azzurro adesso è colore da udire; è suono che vibra dolente là dove fiducia e incanto si frangono contro amarezza e disincanto. L'azzurro qui è già morto al mondo, è sogno azzurro al tempo passato. È ormai il luogo dell'incontro poetico-artistico negato. Tutti i colori deliranti che appaiono nella sua opera nascono nel solco di questo azzurro, ovvero di questa vocazione all'ideale, l'utopia ultima dell'artista latente in mezzo allo sfacelo del mondo. Rifiutare le mistificazioni del perbenismo culturale comporta anche scoprire nuove dimensioni all'arte: un linguaggio nuovo, assoluto, diverso. Come dice Ermelinda Maria Araújo Ferreira:

E, no entanto, a um certo olhar, a verticalidade sobre a qual se baseia esta analogia não parece ser realmente a orientação mais característica da geografia poética de Sá-Carneiro, apesar do que sugerem suas imagens literárias preferenciais. Isto provavelmente porque, assim como para Santa-Rita, o céu para Sá-Carneiro não é o céu dos poetas dantescos e miltonianos: seres privilegiados e inspirados que ascendem ao sagrado e ao sublime através da imaginação e da fantasia. Tampouco é o céu destes seres de aspirações elevadas que são os filósofos: metáfora do pensamento, da atitude racional e lúcida, um céu inteligível que nos distrai menos da terra do que compreende a sua lei. Para este poeta e este pintor, exilados das formas tradicionais de grandeza e beleza – heroísmo, santidade e genialidade artística, sinônimos de “profundidade” – a noção do céu estaria mais próxima de uma imagem de limite pessoal, um lago invertido onde os narcisos futuristas poderiam experimentar a sensação de se refletirem nas “alturas” sem dispenderem esforços ou correrem riscos desnecessários, como o de afundar e desaparecer nas profundezas do esquecimento. Visto hoje à luz – se é que assim se pode chamar – da pós-modernidade, o céu para eles parece representar

tão-somente um espelho onde não buscam nada *além* de suas próprias imagens.²³⁴

1.2.3 *La dottrina dello stile*

Lo strumento privilegiato che Sá-Carneiro usa per creare l'*Além* e condurvi il lettore è il linguaggio. Sá-Carneiro usa la lingua come sua estrema e compatta volontà di espressione per trasmutare la realtà e le sue esperienze quotidiane in un mondo immaginifico dove tutto ha senso se letto e interpretato in senso estetico-artistico, in un virtuosismo portato deliberatamente, a volte, fino all'assurdo, cui Lilian Jacoto dà il nome di "*sensacionismo quimérico*"²³⁵. Un linguaggio che, nelle parole di Roberto Pontes, mostra una chiara preferenza:

pelo hiperbolismo e pela ênfase que o poeta pôs na acumulação lexical estonteante, ou no exagero de suas construções sintáticas [...] A estes se aliam a inclinação para o bizarro e o fascínio do inusitado, que explodem sobretudo em construções sinestésicas cujo objetivo quase sempre é fundir os sentidos visual, olfativo, gustativo, auditivo e táctil, buscando alcançar a hiperestesia da mais alta gama sensorial e o sexto sentido de seu universo poético alquímico, neoplatónico e gnóstico.²³⁶

Nell'idioletto di Sá-Carneiro le regole grammaticali sono adattate al volere dell'esperienza estetico-artistica al punto che la profusione stessa degli effetti retorici e la ricchezza delle alterazioni morfo-sintattiche e delle scelte lessicali diventano esse stesse trasmutazione – essendo concepite come tensione del linguaggio verso qualcosa di più alto e intenso – riuscendo a creare un insieme di nuove relazioni che assume l'aspetto di una vera e propria dottrina dello stile che suscita nel lettore una sensazione di straniamento poiché pretende da lui l'accettazione come possibile di una realtà-inverosimile, di un'Ultra-Realtà, una Realtà-Altra, in cui la forma sonora e contenutistica data dalla combinazione delle parole è più importante della sonorità e del significato della singola parola. Se infatti è vero che le parole

234 E.M.A. Ferreira, "Mário de Sá-Carneiro e Oscar Wilde: Apoteoses", *Revista do CESP* – v. 27, n. 36 – jul.-dez. 2006, pp. 261-262.

235 L. Jacoto, R. Ferraz, *op. cit.*, p. 201.

236 R. Pontes, *op. cit.*, p. 47.

di Sá-Carneiro vivono di una forte e solida esistenza sonora, è altrettanto vero che questa non si esaurisce nel semplice gioco della scelta e dell'associazione delle parole: il privilegio dei valori fonici, questo profondo desiderio di metamorfosi sonora che pare sommuovere e plasmare ogni frase, non sembra infatti affatto svilirne il contenuto; al contrario, pare ampliarne il significato. Anzi, potremmo dire che l'azione di forza contro il linguaggio, l'agrammaticalità delle sue frasi e più in generale il loro carattere estraniante sembrano restituire alla parola il suo potere di "apparizione". È come se le parole dell'opera di Sá-Carneiro non significassero né rivelassero, ma apparissero. E di fatto, nulla accade nell'opera di Sá-Carneiro, se non un susseguirsi di apparizioni e visioni – con quei punti esclamativi che, evidenti colpi d'ascia, portano cesure tra le parole – che accendono le sue frasi in una specie di sempiterno presente, con l'identico che sempre ritorna, come ritornano parole ed espressioni predilette, poche e rarefatte; con frasi che, a volte, possono persino rinunciare al verbo.

In linea con questa "rivoluzione" della scrittura e della parola – tipica di ogni avanguardia e quindi anche di quella portoghese²³⁷ – che vuole reinventare la lingua della letteratura "rasgando horizontes desconhecidos, perturbadores e belísimos"²³⁸, questa trasmutazione

237 Come ricorda Augusto Cunha, amico di Sá-Carneiro e assiduo frequentatore del grupo di *Orpheu*, le creazioni letterarie della rivista erano volutamente eccessive nella forma e premeditatamente esagerate e irritanti nei contenuti: "Nas longas conversas de café, nas digressões nocturnas pelas ruas da Baixa, discutindo em voz alta por forma a despertar as atenções e a curiosidade intrigada da multidão, os componentes do grupo tinham criado uma série de novas formas e de audaciosas expressões, procurando todos, numa estranha contemplação, exceder-se a si próprios e a cada um, em exotismos, em extravagantes conceitos e opiniões, nas mais imprevisas e complexas frases deliberadamente destoantes da vulgaridade corrente e, quase todas, com o principal propósito de irritar" (Cfr. A. Cunha, "No Tempo do Paulismo e do 'Orpheu' – (Páginas de Memórias)", *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, n° 5, 1944, pp. 33-34). Questo urgente desiderio di mistificazione anche linguistica, caratteristico della modernità in cui "ninguém pode ser moderno por imitação", è, come ben dice Eduardo Lourenço "o preço que deve ser pago e será sempre pago por uma atitude que não tem por definição nenhuma garantia no passado" (Cfr. E. Lourenço, "Sentido e não sentido do moderno", *Ocasionais I*, A Regra do Jogo, Lisboa 1984, p. 71).

238 Lettera del 7 gennaio 1913. E Sá-Carneiro continua: "Tornar conhecidos no mundo os poetas portugueses de hoje, fazer saber que num canto amargurado e esquecido da Europa, uma poesia grande e nova se começa a desenvolver" (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 28).

iperbolica del mondo fattuale e quotidiano in esperienza estetico-artistica in forza del potere visionario della parola avviene attraverso una sapiente e precisa manipolazione della lingua che supera di gran lunga anche la più ricercata officina creativa simbolista-decadentista²³⁹ – da qui la definizione di “lugar incerto”²⁴⁰ che Cabral Martins

239 António Vieira individua un repertorio di parole poetiche predilette da Sá-Carneiro, tra cui “esfinge, estátua, íris, ouro, zebrado, roxo, lume, espada, cetim, lilás, febre, heráldica, rocegar, vertigem qui traduisent à merveille le décor de ses fantaisies” (Cfr. A. Vieira, “L'êtrre au monde et l'œuvre de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, p. 76).

240 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 123. La definizione della poetica di Sá-Carneiro come di “un luogo incerto” spiega la difficoltà a inquadrala in una qualche corrente o scuola letteraria. Da qui le molte, diverse e spesso contrastanti definizioni che la critica letteraria le ha, di volta in volta, attribuito: simbolista all'inizio e modernista poi secondo Dieter Woll (Cfr. D. Woll, *Realidade e Irrealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, Delfos, Lisboa 1968); fine secolare prima e modernista dopo secondo José Carlos Seabra Pereira (Cfr. J.C.S. Pereira, “Rei-Lua, Destino Dúbio”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990); espressionista per João Maia (Cfr. J. Maia, “Mário de Sá-Carneiro, Poeta Expressionista”, in Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, edição de João Maia, Verbo, Lisboa 1983); espressionista per temperamento e decadentista per necessità per João Pinto de Figueiredo (Cfr. J.P. de Figueiredo, *op. cit.*); romantico secondo Maria Leonor Machado de Sousa (Cfr. M.L.M. de Sousa, “Uma Leitura das Poesias de Mário de Sá-Carneiro”, *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 14, 1977, pp. 131-136); genio romantico, ma anche realista, orfico, barocco, surrealista e post-romantico per Maria Aliete Galhoz (Cfr. M.A. Galhoz, “Introdução”, in Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo. Novelas*, Ática, Lisboa 1980, pp. 7-33); surrealista secondo Petrus (Cfr. Petrus, *Sarça Erótica*, Arte e Cultura, Porto 1959) e J. M. Parker (Cfr. J. M. Parker, *Three Twentieth-Century Portuguese Poets*, Witwatersrand University Press, Johannesburg 1960); esistenzialista secondo André Crabbé Rocha (Cfr. A. Crabbé Rocha, *A Epistolografia em Portugal*, 2ª edição, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1984); decadentista-paulista secondo Óscar Lopes (Cfr. Ó. Lopes, “Alguns Nexos Diacrónicos na Poesia Novecentista Portuguesa”, *Um Século de Poesia*, número especial de *A Phala*, Assírio & Alvim, Lisboa 1989, pp. 208-223); rivoluzionaria e classica secondo Régio (Cfr. J. Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Brasília, Porto 1941). Forse dovremmo smettere di cercare per forza di classificarla e darle un nome, considerandola per quello che è: la sua poetica, la poetica di uno scrittore con una sensibilità enorme, capace di interiorizzare le tendenze più diverse, nella quale confluiscono vari e diversi –ismi, i quali, rielaborati insieme, danno tuttavia come risultato una poetica non riconducibile a nessun -ismo in particolare. Un concetto che corrisponde a quello che in fondo è un principio di tutta l'Avanguardia portoghese, come nota Cabral Martins: “Um

dà alla sua poetica – e crea immagini che, sospinte dalle parole, si abbandonano al flusso e un'aggettivazione che cede all'euforia: forme verbali usate in funzione sostantivale, sostantivi impiegati con valore aggettivale e viceversa, verbi intransitivi resi transitivi e viceversa, intere frasi sintetizzate in una parola o una parola scomposta in diverse parole, come mostrano, tra le tante, le seguenti espressioni di *Céu em Fogo* che, come detto, è l'opera in cui più delle altre si manifesta la ricerca della raffinatezza e della sperimentazione linguistica, essendo l'ultimo, il periodo più “moderno” di Sá-Carneiro, proprio in termini di ricerca innovativa: “Como se arroxou então o meu Orgulho, mosqueando-se a esmeraldas!”²⁴¹, “Até que, por último, um espasmo recamado em insinuações me soçobrou”²⁴², “Uparam-se tronos de marfim a cercar-me... desfilaram cavalgadas de estrelas... diademas rolaram em catadupas... [...], Subtilizei-me em Astro...”²⁴³, “Talhei-me em Exílio. Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve. O Mistério ogivou-me em longos aquedutos”²⁴⁴, “Depois, tudo se esvai em frente desta Maravilha. Logo, é esta que eu devo fixar a sedições de Prata”²⁴⁵, tutte ne *A Grande Sombra*; “Que zebrante intensidade, que síntese de oiro!”²⁴⁶ in *Asas*, “A ele devia Inácio o desdobramento em Oiro do seu génio grifado,

dos princípios da atitude vanguardista em Portugal assenta, pois, não tanto no assumir ou no afirmar de um ismo ou de uma corrente particulares, mas sobretudo em promover uma diversidade de escolas, um conflito entre as correntes instaladas e as novas, as locais e as internacionais, esperando que resulte daí uma ‘cosmopolitização’ do meio” (Cfr. F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 17). Interessante l'interpretazione di Giorgio de Marchis secondo il quale la chiave di lettura del Modernismo di Sá-Carneiro risiede nella sua condizione semi-periferica: “a condição semiperiférica a chave que permite identificar a natureza do Modernismo de Sá-Carneiro, caracterizado e originalmente conotado com a amálgama e a coexistência de temporalidades diversas. Só na semiperiferia habitada (e instaurada) por um poeta português em Paris — que literalmente encarna a Periferia no Centro, sem renunciar à originalidade das duas dimensões a que pertence — Esteticismo e Vanguardismo, século XIX e século XX podem, de facto, conviver sem atritos” (Cfr. G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 20).

241 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit, p. 424.

242 Ivi, p. 426.

243 Ivi, p. 427.

244 Ivi, p. 428.

245 Ivi, p. 453.

246 Ivi, p. 492.

a ascensão em heráldico do seu espírito, – e os laivos imperiais do Novo com que a sua obra hoje se timbrava, mosqueando-o de Auréola, diademando-se de Sombra”²⁴⁷, “a sua morfinização em excelso”²⁴⁸, “O Artista não triunfara só a estatuficar a Saudade comum e emaranhá-la ruiva... Diademara mais! Diademara mais!”²⁴⁹, in *Resurreição*. Nessuna scelta lessicale è casuale nella sua opera, tutte le parole sono “pesadas”²⁵⁰ e “não há lá verbos de encher”²⁵¹.

Le figure retoriche per eccellenza del mondo estetico-artistico grammaticale sá-carneiriano sono l'ossimoro e quel particolare tipo di metafora che è la sinestesia, ossia l'antitesi²⁵² estrema che consiste nella negazione di un termine attraverso un altro e l'unione in stretto rapporto di due parole che si riferiscono a sfere sensoriali diverse. Sono gli ossimori e le sinestesie che danno vita, in quanto forme sintetiche del movimento antitetico che muove la sua scrittura, alla descrizione ricercata dell'immagine e che creano la visione che nasce dal congiungimento tra le parole; parole che proprio in virtù di questo “tra”, ossia tra lo spazio che lo scrittore lascia sospeso tra una parola e l'altra, si muovono incontro a vicenda. Entrambi non sono quindi in Sá-Carneiro semplici scelte stilistiche, quanto piuttosto i mezzi a cui lo scrittore si affida per simboleggiare, esprimere e concretizzare quel concetto di ambivalenza, di dualità, di contraddizione, a volte armonica e altre dissonante, che segna tutto il suo mondo, sia letterario che personale; quell'idea di irrealtà che avvolge la dimensione dell'*Além* in un sentimento di necessità assoluta di idealizzare un reale del tutto insopportabile. Ne è esempio, tra i tanti e tra i più facili da individuare, il titolo del racconto *Eu-Próprio O Outro* e se vogliamo tutta la trama del racconto che si basa su una serie di ossimori il cui scopo effetto è l'annullamento di senso: “As

247 Ivi, p. 613.

248 Ivi, p. 614.

249 Ivi, p. 636.

250 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 46.

251 *Ibidem*.

252 Non a caso l'antitesi, come figura retorica, è stata elevata a simbolo generalizzato di tutta l'opera di Sá-Carneiro da vari studiosi come Franca Alves Berquó (Cfr. F.A. Berquó, *A Lírica de Sá-Carneiro: o Trajecto no Labirinto*, Tese de Doutoramento, UFRJ, Rio de Janeiro 1982) sulla scia degli studi di Maria da Graça Carpinteiro (Cfr. M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*) e Dieter Woll. (Cfr. D. Woll, *op. cit.*).

janelas abertas continuam cerradas”²⁵³; “Só me é permitido ser feliz, não o sendo”²⁵⁴; “Ah! se eu fosse quem sou...”²⁵⁵; esempi che aumentano vertiginosamente nelle ultime due pagine: “Já não existo. Precipitei-me nele”²⁵⁶; “Deixámos de ser nós dois. Somos um só”²⁵⁷; “Desapareci da vida”²⁵⁸; “Existo, e não sou eu!... Eu-próprio sou outro... *Sou o outro... O Outro!*...”²⁵⁹. Così come *O Homem dos Sonhos* che è una vera e propria proliferazione di ossimori e sinestesia, visto che in esso si racconta di una dimensione in cui esistono più di due sessi, mari che non sono mari, tenebre che possono essere viste e in cui si può possedere senza ricorrere al corpo.

Fondamentale in questo rincorrersi di ossimori e sinestesia è il colore che anche quando è costretto nelle forme convenzionali dell'aggettivo, di rado è semplice accidente mimetico, essendo invece di solito artificio, quando non addirittura “artificio artificioso”²⁶⁰. Scoprire nuove dimensioni all'arte, significa infatti anche dare una nuova definizione del colore e dare nuovi colori alla lingua che, come abbiamo visto per l'azzurro, in Sá-Carneiro non solo parlano una lingua propria ma si mostrano anche secondo una simbologia propria. Per questo è indispensabile comprendere ciò che essi dicono e vedere le immagini che essi creano per tentare di decifrare l'opera sá-carneiriana poiché essi sono gli elementi che lo scrittore ritiene indispensabili affinché il lettore possa accedere all'*Além*, a quella dimensione in cui ogni gesto, ogni visione, ogni sensazione, ogni suggestione è vissuta dal protagonista in senso artistico-estetico. Le attribuzioni cromatiche avvengono quindi in virtù di una precisa scelta che potremmo definire “immaginale-sensoriale” e che corrisponde a una vera e propria facoltà dell'anima: facoltà sottile di fusione di percezioni derivanti

253 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 521.

254 *Ibidem*.

255 *Ivi*, p. 522.

256 *Ivi*, p. 530.

257 *Ivi*, p. 531.

258 *Ibidem*.

259 *Ibidem*.

260 Prati rossi e alberi azzurri si augurava Baudelaire per i versi del futuro, nel desiderio di potenziare il linguaggio lirico con nuove espressioni espressive. E, dopo di lui, l'esultanza di Rimbaud allorché finalmente riuscì a liberare il cielo dall'azzurro: “Infine, o felicità, o ragione, io scartai del cielo l'azzurro che è un nero” (Cfr. A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, a cura di Davide Rondoni, BUR, Milano 2012, p. 62).

dalla realtà con quelle provenienti dal mondo propriamente immaginativo e sensoriale in una dimensione nuova e diversa.

Pur in questa specie di sconquasso visionario, le alchimie sá-carneiriane e i suoi colori mantengono comunque sempre una seppur minima zavorra retorica, rimanendo in parte ancorati alla figuratività del linguaggio; pur trattandosi di fatto di colori il cui grido scardina i nessi logici e, con questi, una consolidata impalcatura retorica, questa sarebbe infatti incapace di sussistere senza il sostegno di legami di significato tra gli elementi della frase. Incongruenti rispetto alle regole del vedere, dissonanti nelle loro associazioni con gli oggetti, spesso non pertinenti rispetto a qualsiasi contesto semantico, i colori smembrano la sintassi nel fremere di una tensione insieme estetica e irreali, conducendo l'arte verso nuove relazioni formali. Non per questo però Sá-Carneiro distrugge la forma e sceglie la non forma; al contrario cerca di ridefinire la forma nelle sue potenzialità espressive. Vero è, tuttavia, che questa pressione espressiva sul linguaggio finisce per straniarlo verso nuove e più astratte strutture, intendendo per astratto quel linguaggio letterario che, nella propria lingua, crea un sistema autonomo di relazione e divisione, di scelta e distinzione. Soprattutto, sono sostanza visibile di un'arte di cui intende rivendicare l'esistenza: l'arte nuova, l'arte moderna. Aldilà di ogni ermetismo e di tutte le definizioni con le quali si possa tentare di formalizzarne l'espressività secondo la vecchia maniera retorica, che siano metafore assolute, cifre, metafore *in absentia*, i colori sá-carneiriani rappresentano forse l'estremo sfondamento metafisico del suo linguaggio poetico. A partire sempre, come abbiamo visto, da uno slancio verso l'azzurro, poiché è in questo colore che sognano il loro sogno la rivoluzione poetica e linguistica sá-carneiriana e lo spirito dell'*Além*.

Oltre all'azzurro, tra i tanti colori che possono essere presi in considerazione²⁶¹, forse è l'oro quello più significativo. Basti pensare a quante volte e con significati diversi, a volte opposti, Sá-Carneiro

261 Sui colori in Sá-Carneiro, si veda il mio breve studio intitolato *L'Oriente e il linguaggio simbolico dei colori nella poesia di Mário de Sá-Carneiro* (Cfr. B. Gori, "L'Oriente e il linguaggio simbolico dei colori nella poesia di Mário de Sá-Carneiro", in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze e rifrazioni. L'Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2015, pp. 135-145).

usa il colore oro che, pur essendo di chiara derivazione simbolista²⁶², nella sua opera assume una rivalutazione e una trasmutazione del tutto nuova e originale. Esso simboleggia, in tutte le sue sfumature di rosso, fuoco e luce, le possibili varianti dell'impossibilità, del delirio, della morte, dell'eternità, della resurrezione, del sogno, del mistero, dell'ideale. Così, l'arma del delitto ne *O Fixador de Instantes*, identica a quella de *La Grande Ombra*, è un "estilete áureo"²⁶³; e, nel climax de *La Confessione*, nella scena del suicidio-omicidio di Ricardo-Marta, appare una lettera in "um grande sobrescrito timbrado com um brasão a ouro"²⁶⁴; la stessa Marta è descritta con metafore che rimandano all'oro sin dalla sua prima apparizione: Marta "é loira, muito loira"²⁶⁵, il suo volto è "talhado em oiro"²⁶⁶, la sua pelle è "mordorada"²⁶⁷. La simbologia dell'oro ricorre in modo quasi ossessivo nelle descrizioni degli amplessi amorosi di Marta e Lúcio, più volte definiti "episódio dourado"²⁶⁸ e "momento dourado"²⁶⁹ e non casualmente costituisce parte del nome dell'attrice di *Ressurreição*, Paulette Doré. Ed è all'immagine di una tazza d'oro che Lúcio ricorre per descrivere il suo rapporto carnale con Marta ne *A Confissão*: "Elançava-me agora sobre o seu corpo nu, como quem se arremessasse a um abismo encapelado de sombras, tilintante de fogo e gumes de punhais – ou como quem bebesse um veneno subtil de maldição eterna, por uma taça de ouro, heráldica, ancestral..."²⁷⁰. La tazza d'oro araldica e ancestrale di cui parla è la stessa della canzone del re di Thule che Margherita canta nel *Faust* di Goethe e che Sá-

262 Da ricondurre al simbolismo sono più in generale, secondo Paula Morão, "o vocabulário das sensações e o tratamento sinestésico (cumprindo, aliás, o programa do sensacionismo, gizado por Pessoa) ou o de um exotismo feito de 'Oriente', 'princesas' e outros raros vocábulos, em torno de campos semânticos como o dos materiais preciosos (jóias e pedras, ouro e bronze, perfumes e floras orientalistas)" (Cfr. P. Morão, "Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro", in António Braz de Oliveira (coord.), *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916*, Biblioteca Nacional, Lisboa 1990, p. 23).

263 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit, p. 571.

264 Ivi, p. 385.

265 Ivi, p. 337.

266 *Ibidem*.

267 *Ibidem*.

268 Ivi, p. 352.

269 Ivi, p. 356.

270 Ivi, p. 354.

Carneiro traduce nel 1906. È una tazza d'oro che condensa l'amore perduto e la sua nostalgia, il soffio vitale, ma anche l'ultimo respiro della vita. Stesso significato di morte/resurrezione ha la danza dell'americana fulva nell'*Orgia do Fogo*: "Luzes, corpos, aromas, o fogo, a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!"²⁷¹. Ma l'oro è anche il mezzo attraverso cui si può comprare tutto, o quasi. È il simbolo del lusso, della grandezza del Lord, della Vita, ma anche del vile denaro con cui si comprano mutande e stivali per l'inverno²⁷² e senza il quale – come Sá-Carneiro sa bene – vivere diventa impossibile. L'unica cosa che non può comprare è la morte. Ecco perché l'oro diventa anche il simbolo dell'impossibilità, l'altro nome dell'impossibilità, il simbolo del sogno infranto – i sogni sono d'oro mentre la realtà è grigia, dice Ricardo a Lúcio – dell'impossibile possibilità di una nuova realtà, opposta alla realtà banale. Sá-Carneiro sogna un'arte assoluta: di suoni e colori, aromi e profumi, parole e immagini. È il tentativo di chi, sorvolato da astri che sono opera umana, senza tetto in questo mondo ed esposto al senso più inquietante della vita, s'accosta alla propria arte e alla lingua, ferito di realtà e irrealtà cercando. Come dice António Quadros:

Talvez que o mais original da escrita de Mário de Sá-Carneiro seja não propriamente o insólito das situações e das personagens que elaborou, projecções de uma realidade-*além* e de um homem-Outro, isto é, da dupla aspiração quimérica de uma objectividade e de uma subjectividade diferentes das que o envolvem e definem social e psicologicamente no extrínseco do ser, mas o modo surpreendente como utilizou os adjetivos e os advérbios ao serviço de tal diferença, procurada e obtida, fazendo-os caracterizar ou ferir os substantivos e os verbos, (...) isto é, a substancialidade do mundo e o seu movimento, de forma tão singular, bizarra, insólita e contudo intencional, que dir-se-ia pretender o escritor a criação de uma nova realidade aqui.²⁷³

271 Ivi, p. 311.

272 Lettera a Fernando Pessoa del 25 settembre 1915 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 215).

273 A. Quadros, "Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro", in Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, introdução de António Quadros, 2ª edição, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1989, p. 24.

1.2.4 La frammentazione dell'Io nell'Altro

“Quantas vezes em frente dum espelho – e isto já em criança – eu não perguntava olhando a minha imagem: ‘Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?’ E sempre, nestas ocasiões, de súbito, me desconhecia, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio”²⁷⁴. È così che Mário de Sá-Carneiro pone a se stesso, come racconta a Fernando Pessoa in una lettera del 3 febbraio 1913, una delle domande più complesse e forse più inquietanti che abitano la mente dell'artista e più in generale dell'uomo moderno, trasformandosi in una delle questioni più dibattute e care all'arte del tempo²⁷⁵.

La letteratura ha spesso descritto l'Altro come la controparte spettrale che alberga nell'animo umano, sopita e minacciosa, in un connubio di fascino e di irrimediabile malignità. Di un fascino perverso è infatti circondato Dorian Gray, narcisista eternamente giovane e bello, che vede il suo alter ego, il suo ritratto, invecchiare terribilmente, caricato dal peso degli anni e dei peccati commessi dal dandy Dorian. Nemmeno il dottor Frankenstein, nell'omonimo romanzo di Mary Shelley, riesce a controllare il mostro da lui creato che in breve si trasforma in un violento assassino, mentre il quieto

274 Lettera del 3 febbraio 1913 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 40).

275 Otto Rank, nel suo libro intitolato *Der Doppelgänger*, pubblicato la prima volta nel 1914, elenca i nomi e analizza le opere degli autori che, fino a quella data, si sono cimentati nel tema del doppio e dell'altro, dell'ombra e del riflesso, del ritratto e del sosia, dell'*alter ego* e dei gemelli. Tra questi appaiono: *Der Schatten* di Hans Christian Andersen, di Eduard Mörike e di Richard Dehmel; *Anna* di Nikolaus Lenau; *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* di Robert Louis Stevenson; *Die Elixiere des Teufels*, *Die Doppelgänger*, *Lebensansichten des Katers Murr*, *Prinzessin Brambilla* e *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann; *Siebenkäs* e *La confession du diable chez un grand dignitaire de l'Etat* di Jean Paul; *Le Roi des Alpes et le Misanthrope* e *Le Dissipateur* di Ferdinand Raimund; *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde; *Radcliff*, *Les Nuits de Florence*, *Attatroll*, *Allemagne, un conte d'hiver*, *Le Double* di Heinrich Heine; *Horla* e *Lui* di Guy de Maupassant; *La nuit de décembre* di Alfred de Musset, *Transformation* di Samuel Taylor Coleridge; *Le Jeu* di Charles Baudelaire; *Une Nuit* di J.-E. Poritzky; *William Wilson* di Edgar Allan Poe; *Le Double* di Fëdor Dostoevskij (Cfr. O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, traduzione e cura di Isabella Bellingacci, SE, Milano 2018). La lingua tedesca ha una parola specifica, *Doppelgänger*, per indicare il sosia, il doppio, la dualità dell'essere: etimologicamente, il vocabolo è composto da *Doppel*, che appunto significa doppio, e *Gänger* che, letteralmente, vuol dire 'che se ne va'.

e stimato Dr. Jekyll si sdoppia nel crudele alter ego, il signor Hyde, nell'opera *Lo strano caso del Dott. Jekyll e il Signor Hyde* di Stevenson, inaugurando una sfilza di odiosi crimini. Anche il timido e onesto signor Goljadkin de *Il Sosia* di Dostoevskij, soccombe, burlato e tiranneggiato, al suo "gemello" cattivo. Nei casi sopraccitati, l'Altro, reale o immaginato che sia, è sempre un'entità malvagia, sviante e ingannatrice. Tuttavia, la sua affermazione è il presupposto stesso dell'esistenza del Bene, è la catarsi di cui il Bene ha bisogno per poter esistere: il ritratto che Dorian Gray conserva in soffitta, il mostro creato dal Dottor Victor Frankenstein, il perfido Mr. Hyde²⁷⁶ e il dispettoso omonimo del signor Goljadkin sono gli altrettanti strumenti purificatori affinché, rispettivamente, il giovane Dorian rimanga perennemente attraente, il Dott. Jekyll riesca a isolare definitivamente il Male, il Dott. Frankenstein rimedi, sopprimendo la propria creatura, alla sua *ubris* per aver assolto al compito di Dio/Natura della creazione della vita e, infine, il signor Goljadkin possa dirsi tanto più onesto e rispettabile quanto più meschino è il suo sosia. L'Altro, quindi, come necessità per epurare dall'Io quel negativo che comunque coabita con il positivo, un concetto che Stevenson astutamente ben coglie chiamando il suo protagonista, un rispettabile medico franco-inglese, Jekyll (*je kill*, 'io uccido'), rimarcando il lato oscuro e potenzialmente crudele presente anche nel nobile animo del dottore. Concetto ribadito anche da Nietzsche in *Al di là del bene e del male* quando afferma che ciò che stabilisce il valore delle cose buone e venerate consiste proprio nel fatto d'essere imparentate a quelle cose cattive, in apparenza contrapposte, e forse, di essere loro addirittura essenzialmente simili²⁷⁷.

Ma l'Altro può anche non necessariamente configurarsi come doppio, presentandosi talvolta solo come inconscio, paura o desiderio rimosso che trova nello sdoppiamento uno spazio autonomo, liberato dal soggetto cosciente²⁷⁸. Esemplificativo è il caso del protagonista de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello: approfittando di un

276 Il nome è un evidente richiamo a Thomas Hyde (1636-1703), studioso ottocentesco delle religioni e inventore del termine dualismo.

277 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit. p. 115.

278 È evidente l'influenza che, sul finire del XIX secolo, le teorie freudiane sull'inconscio e il disturbo di personalità esercitavano sui circoli intellettuali europei. L'identità del soggetto è infatti un complesso di fattori naturali (oggi diremmo genetici) e ambientali, come già Freud, e Jung più di lui, aveva notato.

equivoco, Mattia Pascal si crea un'altra identità, quella di Adriano Meis, cercando così di sfuggire a quei paradigmi sociali che il protagonista vive come opprimenti, incarnati dalla figura e dal ruolo del marito, del lavoratore, del figlio, vedendo nella creazione *ex novo* di un'altra identità un anelito di libertà, ma accorgendosi presto che l'identità non è prescindibile dal contesto ambientale perché le maschere sociali, ossia il ruolo che la collettività attribuisce al singolo, si ripropongono continuamente all'individuo. Sfuggirvi è possibile solo sfuggendo alla socialità. Stessa sorte tocca al protagonista di *Uno, nessuno, centomila* che, da un'osservazione apparentemente banale della moglie sulla leggera devianza del proprio naso, inizia a sfatare le sue certezze circa il proprio Io e la sua immutabilità – nel suo primo esperimento, per esempio, distrugge la sua immagine di persona composta e rispettabile, facendo boccacce all'impiegato di banca –, convincendosi quindi che l'identità è mutevole quanto lo sono le opinioni altrui: egli è Uno per se stesso, Centomila per le convinzioni che gli altri hanno di lui, e quindi, in sostanza, è Nessuno, è un singolo privo di un'identità assoluta, fissa e immutabile. In termini kantiani, potremmo dire che l'identità è sempre fenomenica, cioè quella che appare, che si mostra agli altri, e mai noumenica, esistente di per sé, presentandosi come un connubio di alterità: non essendo univoca, l'identità è formata quindi dalle aspettative che l'Altro nutre verso il soggetto²⁷⁹.

In numerose opere letterarie è possibile poi rinvenire tracce della famosa “seconda topica” freudiana di Io, Es e Super-Io²⁸⁰. Qui

279 Charles Horton Cooley, uno dei padri della psicologia sociale, utilizza il concetto di rispecchiamento (*looking-glass self*) per analizzare la formazione del sé: “Quando noi vediamo il nostro volto, la nostra figura e i nostri abiti in uno specchio e siamo interessati ad essi in quanto nostri e siamo più o meno compiaciuti di essi [...] allo stesso modo, nell'immaginazione, noi percepiamo nella mente altrui pensieri sulla nostra immagine, sui nostri modi, sui nostri ricordi, sulla nostra realtà, sul nostro carattere, sui nostri amici, e così via, e ne siamo variamente influenzati” (Cfr. C.H. Cooley, *Human Nature and the Social Order*, introduction by Philip Rieff, foreword by George Herbert Mead, Taylor & Francis Group, Oxford 1983, p. 193).

280 Nel saggio *L'Io e l'Es* del 1922 Freud elabora la cosiddetta “seconda topica” che sinteticamente, in termini semplici, possiamo spiegare con la distinzione di tre istanze psichiche: il conscio, ossia l'Io, è la sede delle idee, dei pensieri e dei sentimenti consapevoli, si sviluppa durante l'infanzia e si basa sul “principio della realtà” che si esplica nella funzione di mediatore tra le istanze

la creazione dell'Altro si configura come la proiezione delle paure o delle aspirazioni del soggetto. Numerosi sono i casi letterari che trattano, con un'accuratezza quasi medico-psicanalitica, i disturbi di personalità. Per semplicità analitica, consideriamo solo un caso, il già citato caso del signor Goljadkin, protagonista de *Il Sosia* di Dostoevskij: un piccolo burocrate russo, rispettabile e perbene, vede la sua vita sconvolta dalla comparsa di un suo omonimo, il signor Goljadkin "junior", infimo e dispettoso, che rovina la reputazione dello stimato "vero" signor Goljadkin. In realtà, il protagonista, escluso dalla media borghesia russa in seguito alle troppo sollecite attenzioni dedicate a una giovane nobile, s'inventa un sosia che gli complica la vita, un Altro, bieco e meschino, responsabile dei suoi fallimenti, lavorativi – il sosia per esempio gli ruba un'importante pratica d'ufficio –, amorosi – è il sosia che insinua le signore, non certo lui –, e sociali – il gemello cattivo lo mette in cattiva luce con i colleghi, i conoscenti e persino con il suo servo. Nel suo farfugliare, il signor Goljadkin si ripete, e si convince, di essere un gentiluomo onesto, reso vittima dal nemico invidioso, il signor Goljadkin "junior" appunto. Qui, il protagonista scarica sul suo fittizio alter ego le frustrazioni sofferte a causa dell'esclusione sociale, è il gemello cattivo il responsabile del suo isolamento, della scarsa stima altrui nei suoi confronti, della diffidenza di cui è circondato. Solo proiettando sul suo Altro i difetti che gli sono propri, il piccolo borghese può dirsi pulito. Il signor Goljadkin si percepisce, e lo si capisce dal suo vagheggiare mentale, come una persona stimabile, tutta d'un pezzo, un funzionario capace e meritevole, perfino un buon padrone per il suo servo, cioè incarna appieno le aspettative che la borghesia zarista nutriva nei confronti dell'individuo; egli è il prototipo sociale, o per meglio dire si considera tale, del gentiluomo esemplare del

dell'Es, tese al soddisfacimento dei desideri, e le richieste pressanti del Super Io. Il preconcio, ossia il Super-Io, è la sede dei modelli comportamentali da seguire. Il Super-Io (coscienza morale) si sviluppa intorno all'età di cinque anni e in esso sono contenuti i valori e i comportamenti da seguire. Al Super Io sono infatti riconducibili sia le regole di comportamento, sia il senso di colpa che deriva dal mancato rispetto delle regole interiorizzate. L'inconscio è l'Es, è la sede dei contenuti inconsapevoli ed è presente dalla nascita in ognuno di noi. È governato dal "principio del piacere" basato sulla soddisfazione immediata degli istinti, delle pulsioni e dei desideri (Cfr. S. Freud, *L'Io e l'Es*, traduzione di Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1922).

buoncostume del tempo. Il signor Goljadkin si vede quindi come la “summa” dei modelli comportamentali al tempo socialmente plausibili, sebbene sia azzardato parlare di Super-Io freudiano, proprio perché il protagonista si percepisce tale, cioè come l'insieme delle aspettative che la società zarista nutre verso l'individuo, ma nei fatti non lo è. Sicuramente invece il suo alter ego è un Es, è l'antisocialità, è l'insieme dei difetti più biasimevoli: è avido, approfittatore, subdolo, manipolatore.

Nell'opera in prosa di Mário de Sá-Carneiro troviamo declinati diversi tipi di Altro qui appena abbozzati²⁸¹. Si tratta di una tematica a cui sono stati dedicati diversi studi²⁸² e a cui conseguentemente sono state date diverse definizioni. Tanto per fare un esempio – e limitandoci a due dei più importanti studiosi della sua opera – mentre per António Quadros la “projecção num duplo [...] em Sá-Carneiro se faz sobre uma gama limitada, constituindo-se como uma espécie de contemplação do eu real ao espelho, para nele ver o eu ideal, diferente, mas diferente como pode ser o outro do mesmo”²⁸³, secondo Fernando Cabral Martins la “cisão do Eu”²⁸⁴ e la “proliferação de duplos”²⁸⁵, che caratterizzano tanto la sua poesia quanto la sua prosa, si manifestano

281 Secondo Piero Ceccucci si possono invece ridurre a due, al mito di Narciso e alla conseguente metafora dello specchio: “entre as muitas figuras e concessões do Duplo que se encontram na obra, parece-me que existem sobretudo duas delas realmente decididamente significativas e que se referem ao mito de Narciso e à respectiva e consequente metáfora do espelho” (Cfr. P. Ceccucci, “Simbologia e Representação do Duplo em *Céu em fogo: Eu-Próprio O Outro*”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 47).

282 Si tratta spesso di tesi di “mestrado” o di dottorato, tra gli studi più interessanti delle quali si ricordano quelli di Tania Sturzbecher de Barros (Cfr. T.S. de Barros, *O Duplo em Céu em Fogo de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina, Londrina 2003); di Roberto Pontes (Cfr. R. Pontes, *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, Imprensa Universitária, Fortaleza 2014); di Fiorella Ornellas de Araújo (Cfr. F.O. de Araújo, *Do duplo à abjeção: uma leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo 2009); Patrícia A. Alves Lourenço (Cfr. P.A.A. Lourenço, *O Eu e o Outro: Considerações sobre o Duplo n' A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa 2009).

283 A. Quadros, “Introdução”, in Mário de Sá-Carneiro, *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*, Publicações Europa-América, Mem-Martins [s.d.], p. 24.

284 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 143.

285 *Ibidem*.

invece in molti diversi “Altri” per definire i quali usa infatti molte espressioni differenti: “eu metade”²⁸⁶, “eu intermédio”²⁸⁷, “eu-quase”²⁸⁸, “eu-ter-sido”²⁸⁹, “eu-labirinto”²⁹⁰, io che “é-e-não-é o mesmo”²⁹¹.

Concordando con Martins, nella sua opera Sá-Carneiro ci mostra che molti sono i connotati e i significati possibili che l'Altro può assumere; tuttavia qualsiasi forma e significato esso assuma, l'Altro in Sá-Carneiro si presenta sempre come l'immagine di un Io che, pur perdendo alla fine la propria immagine duplicata, sia essa reale o irreale, riesce, prima della sua scomparsa, a farla vivere di vita propria, riuscendo così ad attualizzare in termini moderni e originali un tema al tempo, come abbiamo visto, già molto sfruttato e facendone un qualcosa di diverso non solo da quello che già conosciamo, per esempio, nel *William Wilson* di Poe, ne *Il doppio* di Dostoevskij o ne *Il Ritratto di Dorian Gray* di Wilde, ma diverso anche rispetto all'ombra delle storie di Chamisso, di E. T. A. Hoffmann o di Andersen. È la nozione di un Altro spesso diverso dall'Io e tuttavia a lui identico. È quindi un falso Altro, come dimostra il pronome che Sá-Carneiro usa per rivolgerglisi: “ele” e non “tu”. L'Altro in Sá-Carneiro non è infatti semplicemente il doppio dell'Io ma è qualcosa di più complesso, essendo anche e al contempo la proiezione dei desideri e a volte delle frustrazioni dell'Io, dei suoi sogni e delle sue paure. In quanto Altro differente e uguale dell'Io, l'Altro si concretizza nella creazione di personaggi che pensano e agiscono in quanto investiti di tutto il potere che, paradossalmente, proviene loro proprio dal loro esistere doppiamente: *Cogito ergo sum*, potrebbe essere il motto dell'Altro sá-carneiriano se non fosse che la sua creazione condanna a morte colui di cui è doppio nel momento in cui l'Altro fa quello per cui è stato creato: pensa e agisce, ossia si rende autonomo dal proprio Io, di cui è una proiezione, che quindi perde il proprio Altro, cioè la sua completezza, la sua unità. E allora è la dispersione, la scissione, la morte. Come nota infatti Alberto de Lacerda, “Para Sá-Carneiro, o *Je est un autre* rimbaldiano é vivo dir-se-ia na própria carne, em conflito agónico, à beira sempre

286 Ivi, 81.

287 *Ibidem*.

288 Ivi, p. 143.

289 Ivi, p. 81.

290 Ivi, p. 143.

291 Ivi, p. 227.

da explosão fatal”²⁹² o, più propriamente, si configura esattamente come un’esplosione che “provocou estilhaços irrecuperáveis”²⁹³ di un Io che “não se desdobra, obedecendo a uma estratégia ou a um projecto. Há um núcleo duro, inamovível. E há uma parte que, ao tentar separar-se, se pulveriza”²⁹⁴, come si legge in Bernardes.

E se vogliamo, forzando a volte un po’ la lettura, possiamo interpretare in questa chiave tutte le opere in prosa di Sá-Carneiro, a partire da *O Incesto* che si può quindi considerare la storia di un amore paterno in cui l’Altro – un Altro diverso dall’Io e rappresentato dalla figura di Magda – fa emergere un’inattesa componente libido-edipiana che, moralmente ed eticamente inaccettabile per il protagonista, lo porta al suicidio. Lo stesso si può dire per *A Confissão de Lúcio* che narra la storia di un’amicizia in cui il desiderio di essere l’Altro – un Altro uguale all’Io, Ricardo, ma anche da lui diverso, Marta – diventa non solo il mediatore per la nascita di altri Altri, ma si fa rivelatore di un profondo desiderio di unità, alla fine negato, attraverso l’omicidio-suicidio. In questo caso, un Altro che è esempio, come sostiene Fernando Cabral Martins, della “outridade do mesmo”²⁹⁵ e allo stesso tempo della “mesmidade do outro”²⁹⁶; in questo senso *A Confissão de Lúcio* è la storia della scoperta di un’identificazione impossibile (Marta = Ricardo), di una identificazione possibile (Ricardo – Lúcio) entrambe in una relazione verosimile di triangolo amoroso (Lúcio – Ricardo

292 A. de Lacerda, “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, pp. 154.

293 J.A.C. Bernardes, “Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 164. Partendo dal presupposto che sia quasi obbligatorio, quando si parla dell’Altro in Sá-Carneiro, fare un confronto con Pessoa, José Augusto Cardoso Bernardes definisce “explosão” la dispersione di Sá-Carneiro e “cisão” quella di Pessoa poiché, nel caso pessoano, “os fragmentos sobrantes não só são de alguma maneira auto-suficientes como superam a própria integridade do Eu pré-cindido” (*Ibidem*), a differenza di Inês Pedrosa che invece parla di una “solução Explosiva” per Pessoa e di una “Implosiva” nel caso di Sá-Carneiro (Cfr. I. Pedrosa, “O Mistério da Morte de Mário de Sá-Carneiro”, *Grande Reportagem*, 2, 1990, p. 165). Per essere ancora più esplicito, Bernardes ricorre a un’altra metafora, questa volta ancora più incisiva: “Digamos que enquanto o funâmbulo Fernando Pessoa trespassa a vidraça e enverga diferentes farpelas, Sá-Carneiro choca com o espelho que lhe devolve a imagem grotescamente potenciada” (Cfr. J.A.C. Bernardes, *op. cit.*, p. 165).

294 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., pp. 164-165.

295 Ivi, p. 201.

296 *Ibidem*.

– Marta), in cui si assiste alla trasformazione di un desiderio di identificazione di due personaggi ($1+1=1$) nello sdoppiamento di un personaggio in due ($1=1+1$)²⁹⁷. Allo stesso modo, si possono considerare variazioni sul tema dell'Altro il racconto *Ressurreição*, in cui l'unione finale tra Inácio e Etienne, il mediatore del triangolo amoroso, simbolizza, nella metaforica resurrezione di Paulette – Paulette-se stessa e Paulette-Altro (Inácio-Étienne) – un possibile recupero dell'unità; il racconto *Mistério*, che narra dell'incontro con la “velada subtil”, l'unica figura che, nella produzione in prosa di Sá-Carneiro, rappresenta la possibilità più reale di un “tu” attraverso il quale l'Io può conoscere se stesso e scoprire quindi di esistere: “E mesmo, em verdade, só agora é que se conhecia – por haver alguém que o conhecia”²⁹⁸. Tuttavia, come Sá-Carneiro scrive in una lettera a Pessoa, sebbene convinto che la comprensione totale tra due anime non possa esistere, nel caso in cui questa comprensione totale accada, i corpi sono destinati a morire lasciando, come traccia, solo un'anima immateriale fusa (raffigurata, nel racconto, dalla fiammella che il poeta pazzo, che abita nella casa di fronte, vede uscire e salire dalla finestra della loro camera da letto). E poi ancora il racconto *Eu-Próprio O Outro*, apparizione del doppio che più si avvicina al *William Wilson* di Poe, che mette in scena una relazione speculare tra un Io e un Altro che culmina nella morte che, nello stesso istante, fa scomparire tanto l'Io come l'Altro; *A Grande Sombra* in cui l'assassinio della principessa velata coincide con lo sdoppiamento dell'Io in una grande ombra e in un Lord. In modo geometrico, si tratta, in entrambi i casi dell'Io che diventa altro: il Lord, personificazione della morte della principessa velata, diventa anche la personificazione della morte dell'Io²⁹⁹ e quindi una metafora dell'ampliamento dell'Io. La dimensione della molteplicità, che l'Altro implica e di cui l'Altro è solo una delle applicazioni funzionali,

297 Ivi, p. 227.

298 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 472.

299 “O Lord” è anche il titolo di una poesia di Sá-Carneiro, scritta a Parigi nel settembre del 1915, quindi circa un anno dopo il racconto *A Grande Sombra*, e inserita nella raccolta *Indícios de Ouro*. Definita da Maria Helena Nery Garcez “Um dos maiores poemas de Mário de Sá-Carneiro, ícone de sua obra e não apenas dela”, è la sintesi, nel passaggio dell'Io poetico da “Lord de Escócias” a “Milord reduzido” della “grave diminuição de identidade e completude que o atingiu” (Cfr. M.H. Nery Garcez, “Desventuras da Modernidade”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 35).

appare in altre due opere. Una è *A Estranha Morte do Prof. Antena* che teorizza la possibilità di un viaggio attraverso vite successive, in una versione scientificizzante della palingenesi, che sembra indicare la molteplicità nel tempo come una possibile teoria della resurrezione; l'altra è *Asas* che è la metafora della molteplicità immaginaria dell'Io nell'Arte, capace di creare mondi abitati da riflessi e fantasmi e che, attraverso le parole e le composizioni del poeta Zagoriansky, associa il concetto di molteplicità alla vita stessa dell'immaginario: “Chego a lembrar-me, em verdade, se não serei só eu, mas muitos – isto é: os personagens da minha vida”. Tutte opere nelle quali il desiderio di “fazer um” con l'Altro conduce comunque e sempre alla morte dell'Io e quindi, in modo ancora più vertiginoso, alla scoperta dell'alterità come elemento costitutivo dell'unità.

Il tema dell'Altro, che si fa sempre più significativo e argomentato in modo più complesso e articolato soprattutto a partire da *A Confissão de Lúcio*, è presente comunque anche nelle prime narrative. In *Felicidade Perdida?*, l'autore del diario racconta di aver conosciuto una ragazza durante uno spettacolo a teatro e che quell'incontro lo ha profondamente segnato:

Estava na plateia. Era o segundo intervalo. Percorria a sala distraidamente com a vista, quando de repente os meus olhos se fixaram numa frisa. [...] uma rapariga de dezoito anos [...] O seu rosto, que eu via de perfil, era encantador. [...] O intervalo terminara. O pano subira. Sem dar a menor atenção ao que se passava no palco, continuei fitando a desconhecida que, cheia de interesse, seguia a representação... De súbito, o seu olhar encontrou-se com o meu... [...] Este jogo de olhares durou até o fim do espectáculo...³⁰⁰

Il contatto tra i due non va oltre uno scambio di sguardi, ma è sufficiente perché il narratore affermi di amarla e dichiararsi di soffrire disperatamente perché non riesce a incontrarla nuovamente nei giorni successivi. Il narratore, uomo “singular e romanesco”³⁰¹, idealizza questo Altro non solo perché non lo conosce, ma perché sa anche che non potrà mai conoscerlo, visto che non si ricorda del suo volto: “já não me recordo do seu rosto!”³⁰². Questa impossibilità di una conoscenza reale dell'Altro permette all'immaginazione del narratore

300 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 210.

301 Ivi, p. 209.

302 Ivi, p. 211.

di idealizzarlo, creandolo e modellandolo secondo i suoi desideri e facendone, forse, uno specchio del suo stesso Io. In parte, questo tipo di idealizzazione dell'Altro la ritroviamo anche nel personaggio Gervásio Vila-Nova de *A Confissão de Lúcio*, una delle caratteristiche del quale è infatti quella di:

construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava – logo lhe atribuía opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto...³⁰³

Il presuntuoso Gervásio, che considera Lúcio una “natureza simples”³⁰⁴, idealizza le persone a partire esclusivamente dalle qualità che ritiene proprie del suo Io, attribuendo loro solo quei tratti suoi che ritiene positivi poiché non considera – o forse non conosce o non vuole conoscere – i suoi difetti, avendo come unico obiettivo quello di difendere l'immagine che di se stesso si è costruito. L'Altro di Gervásio non è quindi un vero Altro con cui l'Io può relazionarsi, quanto piuttosto un puro riflesso idealizzato del suo stesso Io, dimostrando non solo di non avere un vero e reale interesse a conoscere l'Altro, ma di non aver neanche interesse a conoscere se stesso, poiché è proprio attraverso l'Altro che spesso si svelano labirinti sconosciuti e occulti del proprio Io. In *Felicidade Perdida?* il processo di idealizzazione dell'Altro segue un percorso diverso: l'Altro scompare rapidamente dalla vita del narratore, così come il volto della ragazza dalla sua memoria. Questa idea è ripresa nell'ultimo appunto del diario. Scritto quasi due mesi dopo l'incontro a teatro, il narratore afferma che neanche si sarebbe ricordato dell'episodio se non lo avesse riportato nel diario: “Reli agora mesmo os capítulos LV a LVIII. Por eles soube que no começo do ano amava... uma desconhecida, e que estava louco de dor por não a poder encontrar... É curioso! Se não fosse tê-lo assentado nessas páginas nem sequer me recordaria do ‘trágico sucesso!...’”³⁰⁵. Non solo quindi, dopo poche settimane, l'Altro sconosciuto e un tempo idealizzato è

303 Ivi, p. 306.

304 Ivi, p. 305.

305 *Ibidem*.

scomparso, ma lo stesso Io attuale del narratore non è più lo stesso Io di quando era sotto l'effetto dell'infatuazione dell'Altro. È un Io che è cambiato. La frase che chiude il testo – “Ninguém pode encontrar uma pessoa que não conhece”³⁰⁶ – può quindi essere letta sia come l'impossibilità di rincontrare l'Altro, la ragazza i cui tratti ha ormai dimenticato, ma anche come l'impossibilità di rincontrare quel suo Io influenzato dalla giovane, anch'esso ormai sconosciuto, perché diverso, al suo Io attuale.

In *Em Pleno Romantismo* c'è invece un rapporto di empatia e di identificazione tra l'Io e l'Altro. In questo testo, il narratore racconta la sua storia di amore con Elisa, cugina di un collega, che conosce quando è invitato a passare una giornata nella sua tenuta nei dintorni di Lisbona. Poco amante delle uscite mondane, quando riceve l'invito, il narratore non si mostra molto entusiasta – “Não irei?... Não sei ainda... Depende de estar ou não para maçadas”³⁰⁷ – ma poi accetta e finisce anche per divertirsi in quella che definisce una magnifica proprietà, nonostante la compagnia non sia delle migliori: il padre dell'amico è detto orgoglioso, le sorelle presuntuose, la madre e le zie ridicole e la cugina Elisa, “nessa nem vale a pena falar. Modesta, e por isso mesmo desprezada por todos. Tosse continuamente... não deve incomodar durante muito tempo. Pesaroso, fizeram-me até essa confiança...”³⁰⁸. Si percepisce che la prima impressione che il narratore si fa della ragazza è filtrata dall'opinione dagli altri, gli stessi che il narratore pare disprezzare; è attraverso le loro parole e i loro atteggiamenti che il narratore capisce che Elisa è decisamente fuori luogo in quell'allegria famiglia, non solo perché è malata, ma perché è diversa da loro: odia le cose futili e ama parlare delle cose più disparate, dalla musica all'amore. Ed è questo suo essere diversa ed emarginata e isolata dalla famiglia con cui vive che porta il narratore a identificarsi lentamente con lei e a innamorarsene:

Durante quase duas horas estive falando sozinho com a “prima”... Elisa é o seu nome... Que felizes horas! Fui encontrar no meio de toda aquela futilidade um ente que odeia tudo quanto é fútil... falamos de mil coisas... de música... e de amor... [...] E é formosa... formosa duma formosura

306 Ivi, p. 212.

307 Ivi, p. 204.

308 *Ibidem*.

etérea, que já não é deste mundo. As faces pálidas, os lábios descorados; mas uns olhos tão negros, tão brilhantes... uns cabelos tão lindos...³⁰⁹

La sua fragile salute porta però presto Elisa alla morte. Il narratore, senza trovare più un senso nella vita, si suicida un mese dopo. Alla famiglia della ragazza, la “sua morte causou certa alegria... Nunca se lastima a ausência de uma intrusa...”³¹⁰. Questo commento rafforza l’idea dell’incapacità della famiglia, riproduzione in scala ridotta della grettezza e insensibilità di quella melma che è la società, di accettare il diverso. È interessante notare che, anche in questo racconto, l’Altro, sebbene non sia solo immaginato, è comunque idealizzato ed è l’imminenza della sua morte che rende possibile questa idealizzazione. Il narratore, come quello di *Felicidade Perdida*?, sa infatti che, a causa della malattia, non potrà avere un futuro, una vita in comune con Elisa e si attacca a lei come se fosse la sua unica possibilità di essere felice. L’Io incontra in questo Altro un riflesso di se stesso e attraverso questo Altro, idealizzato ma reale, conosce e vede se stesso: un altro intruso. Ma l’Io avrebbe conosciuto se stesso se non avesse conosciuto Elisa e in lei visto riflesse le sue caratteristiche? Non possiamo ovviamente dare una risposta certa; possiamo però affermare che ciò che vede in lei era già presente in lui, solo che non lo sapeva.

Ma può anche accadere che l’Altro non abbia caratteristiche simili all’Io, e quando ciò succede il rapporto risulta ancora più problematico, oppure che l’Io e l’Altro non siano coscienti delle reciproche esistenze. Funzionali a queste ulteriori complicazioni nel già complesso rapporto Io-Altro nella prosa di Sá-Carneiro sono due elementi: la figura dello straniero e il tema del viaggio, quest’ultimo un vero e proprio *topos* della produzione sá-carneiriana³¹¹. Se in *Asas* si dice infatti che Zagoriansky è un artista russo pieno di idee

309 Ivi, p. 205.

310 Ivi, p. 208.

311 Dionísio Vila Maior affronta il tema del viaggio nella più ampia visione modernista, individuando tuttavia in Sá-Carneiro e nei suoi personaggi dei viaggiatori per eccellenza: “o tópico da viagem na produção sá-carneiriana estende-se aos próprios narradores e personagens, no âmbito do texto narrativo ficcional. Na novela *Loucura...*, o narrador viaja por França, Inglaterra e Itália; na novela *Incesto*, o protagonista passa por Paris, Londres, Viena, Budapeste, Veneza, Milão, Suíça; n’*A Confissão de Lúcio*, o narrador evoca a sua juventude de boémia em Paris, as suas deambulações nessa cidade (correspondentes, de forma projetiva, às deambulações do próprio Sá-Carneiro);

singolari, ne *O Homem dos Sonhos* Sá-Carneiro si spinge ancora oltre, creando la figura di uno straniero che probabilmente non viene da nessun luogo reale, né materiale, provenendo dal mondo dei sogni. Il narratore, che è anche il personaggio della storia, conosce lo straniero a Parigi e sebbene non conosca il suo nome né la sua origine, pensa che sia russo – “Nunca soube o seu nome. Julgo que era russo, mas não tenho a certeza”³¹² – e lo presenta come “um homem inteiramente feliz”³¹³. L'aspetto misterioso di questa sua felicità assoluta è che quest'uomo considera la vita orribile perché:

Sem variedade, sem originalidade [...] Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor. É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe. Attingiu a máxima ventura e é um desgraçado. Pois há lá desgraça maior que a impossibilidade de desejar!... [...] A vida, no fundo, contém tão poucas coisas, e é tão pouco variada... Olhe em todos os campos. Diga-me: ainda se não enjoou das comidas que lhe servem desde que nasceu? Enjoou-se, é fatal; mas nunca as recusou porque é um homem, e não pode nem sabe dominar a vida. [...] E quanto aos sentimentos? Descubra-me algum que, no fim das contas, se não reduza a qualquer destes dois: amor ou ódio. E as sensações? Duas também: alegria e dor. [...] Arranje-me um divertimento que não seja a religião, a arte, o teatro ou o esporte. Não me arranja, asseguro-lhe.³¹⁴

La sua felicità consiste nel suo essere diverso dagli altri, nell'avere ciò che vuole, nel non vivere la vita che vivono i più. Questo è possibile perché lui stesso “edifica”, costruisce la sua vita nel modo che desidera, senza le limitazioni del mondo reale e materiale, liberando l'immaginazione nei suoi viaggi onirici: “é sonhando que eu vivo tudo. [...] Eu dominei os sonhos. Sonho o que quero. Vivo o que quero”³¹⁵. Questa insubordinazione alle leggi del mondo naturale fa di questo personaggio uno straniero all'ennesima potenza, vivendo in

e que dizer da importância assumida por Paris em tantas novelas de *Céu em Fogo?* [...] não nos parece menos importante considerar o destaque que [...] assumem a viagem interior, o sonho e a imaginação. Recorde-se, a título exemplificativo, a novela *O Homem dos Sonhos*” (Cfr. D. Vila Maior, *Sob o Signo de Caliope. Sentidos Modernistas*, Aracne, Roma 2018, pp. 84-85).

312 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 479.

313 *Ibidem*.

314 Ivi, pp. 479-480.

315 Ivi, p. 481.

un mondo soprannaturale che “não é mesmo universo: é mais alguma coisa”³¹⁶. Non a caso il narratore fa fatica a comprenderlo e l'unico modo che trova per tentare di dare una spiegazione alle sue parole, al suo mistero – incluso il percepire che la “sua fisionomia, seu andar, seus gestos, sua voz”³¹⁷ siano quelli di “uma criatura de bruma, indefinida, vaga, irreal...”³¹⁸ – è concludere che lo straniero è:

*Uma criatura de sonho! [...] Quería dizer: o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho – e entretanto uma figura real. [...] Se o homem dos sonhos era uma figura de sonho, mas, ao mesmo tempo, uma criatura real – havia de viver uma vida real. A nossa vida, a minha vida, a vida de todos nós? Impossível. A essa existência odiosa ele confessara-me não poder resistir. [...] Logo, o desconhecido maravilhoso não vivia a nossa vida. Mas se a não vivia e entretanto surgia vagamente nela, é porque a sonhava. [...] O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho.*³¹⁹

Per questo straniero, che fa viaggi meravigliosi nei sogni, “o que existe de melhor na vida é o movimento”³²⁰, è “viajar, é viver o movimento”³²¹, come il narratore de *A Grande Sombra* che nel suo diario spiega il fascino che prova per il viaggiare poiché è in questo modo che sente che si può “modificare”:

O movimento... as viagens... [...] Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou, quase – não me relembrando nem a atmosfera, nem o cenário... tão pouco as personagens que me cercam... Duvido se serei eu-próprio – convenço-me de que não sou... [...] Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve, é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em alma (e em corpos até, quem sabe) segundo os países que habitamos [...] Viajo, viajo, erradamente... [...] me subtilizo em laivos de Mistério...³²²

Secondo lui è viaggiando che riesce a sfuggire, seppur brevemente, alla realtà e a se stesso: “me modifico, em fantasia pelo me-

316 Ivi, p. 483.

317 Ivi, p. 486.

318 *Ibidem*.

319 Ivi, pp. 486-487.

320 Ivi, p. 480.

321 *Ibidem*.

322 Ivi, pp. 406-407.

nos³²³; un'idea di viaggio che riecheggia quella di Bernardo Soares quando afferma che “A ideia de viajar seduz-me por translação, como se fosse a ideia própria para seduzir alguém que eu não fosse. Toda a vasta visibilidade do mundo me percorre, num movimento de tédio colorido, a imaginação acordada³²⁴. Ne *A Grande Sombra* il narratore protagonista, che affronta il suo Altro che si presenta come uno sdoppiamento interno di se stesso ma diverso dall'Io, è attratto dall'ombra e dal mistero e sono i viaggi che gli permettono, lui che non sopporta “a luta impossível contra a realidade!...³²⁵, di sfuggirle e di disconoscersi.

E non a caso, ciò che chiama “trionfo”, un evento avvolto nel mistero, accade in Francia, sulla Costa azzurra, in “uma noite do Carnaval de Nice [...] no baile do Casino³²⁶. Appena arrivato, percepisce l'ambiente – “ruídos dissonantes³²⁷, “mil cores³²⁸ – e afferma: “me parecia estranho o meu espírito³²⁹. La stranezza che sente è dovuta al fatto che colui che sente non è più l'Io che vive il tedio della vita quotidiana e reale, ma il suo Altro differente e sconosciuto che ha viaggiato e che ormai ha preso il sopravvento e il controllo delle sue sensazioni. Poco prima di “outrar-se”, lo stesso narratore afferma: “Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em alma (e em corpo até, quem sabe) segundo os países que habitamos³³⁰. I viaggi quindi portano alla scoperta dell'Altro, di un Altro che è parte del proprio Io ma la cui esistenza fino a quel momento era del tutto sconosciuta:

Hoje vivo Outro [...] Talhei-me em Exílio. Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve. O Mistério ogivou-me longos aquedutos – e os ecos, entre as arcarias, não me deixam, por afago, ouvir a vida. À minha cerca existo hoje só Eu – vitória sem resgate! Para mim não há

323 *Ibidem*.

324 F. Pessoa, *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desassossego*, edição de Jerônimo Pizarro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo I, Lisboa 2010, p. 215.

325 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 414.

326 Ivi, p. 419.

327 *Ibidem*.

328 *Ibidem*.

329 *Ibidem*.

330 Ivi, p. 406.

senão “antes” ou “depois” da Maravilha. De “antes” não me recordo. Ninguém se lembra do que viveu primeiro que nascesse.³³¹

Possiamo dire che fuori dal suo paese e dalla realtà oggettiva l'Io diventa uno straniero, uno straniero anche per se stesso che gli fa guardare il mondo e se stesso con altri occhi. Il narratore protagonista de *A Grande Sombra* presenta quindi un Io che si sdoppia in un Altro differente dall'Io quando viaggia e che, dopo l'episodio che lui chiama “Triunfo”³³² e “Maravilha”³³³, non riesce più a essere lo stesso: “hoje vivo Outro [...] deixei de ser Eu-mesmo”³³⁴; un Io che si duplica fisicamente – “como se só por um prodígio fosse possível estarmos os dois frente a frente”³³⁵ – in un personaggio sinistro, un Lord probabilmente inglese visto che il narratore non conosce niente circa la sua origine e non avverte nessun accento nella sua parlata – “Conhece-se que é estrangeiro, mas não pela pronúncia... por outra coisa qualquer: mais velada, perdida...”³³⁶ –; un Io che è testimone di un ulteriore doppio sdoppiamento: il Lord come Altro di una giovane che il narratore ha ucciso – “o seu queixo se parece frisantemente, numa curva subtil, mansa inconfundível, com o queixo da morta”³³⁷ – e, in modo ancora più misterioso e inspiegabile, di uno sdoppiamento addirittura in un sostantivo astratto: “O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA”³³⁸.

Unaltro testo in cui il viaggio e lo straniero sono elementi importanti è *Eu-Próprio O Outro*. Come suggerisce il titolo ossimorico, ciò che viene presentato nel corso della narrazione è un Io che vive prima un profondo conflitto con se stesso e in un secondo momento con un Altro, definito come amico sebbene insopportabile. L'esperienza di questo Io è confusa, oscura e la sua frammentazione è portata anche sul piano della struttura narrativa, come mostrano gli appunti del diario che non seguono una sequenza logica. Sin dall'inizio, il narratore si descrive in modo triste e peggiorativo, comparandosi a

331 Ivi, p. 428.

332 Ivi, p. 431; p. 445.

333 Ivi, p. 428; p. 436; p. 453.

334 Ivi, p. 428.

335 Ivi, p. 440.

336 Ivi, p. 443.

337 Ivi, pp. 443-444.

338 Ivi, p. 447.

un “punhal d'ouro”³³⁹ dalla lama smussata, ossia a una persona di valore ma senza alcuna utilità esattamente come la preziosa arma bianca legata all'idea di morte tragica dalla lama non più affilata cui fa riferimento. Il narratore prosegue nella descrizione di se stesso, sottolineando la differenza tra il suo corpo e la sua anima – un “corpo pesado” che si contrappone a una “alma esguia” – parti che si completano pur non essendo necessariamente in relazione l'una con l'altra. Il senso di inadeguatezza suscitato da questa difformità tra anima e corpo, questa mancata ma sognata bellezza armonica è sintetizzata in una frase-immagine che ricorre più volte sebbene modificata nel corso della narrazione e che rimanda a quella dualità che percorre l'intero testo: tra ciò che il narratore è e ciò che desidererebbe essere, tra la realtà vissuta e l'idealità bramata: “As janelas abertas continuam cerradas...”³⁴⁰. All'anima leggera e sottile dell'Io, pronta a uscire attraverso le finestre aperte, è impedito il raggiungimento della libertà dal suo corpo pesante e grosso che la condanna all'immobilismo³⁴¹. Ma come il protagonista de *A Grande Sombra*, anche questo Io trova, viaggiando, una dimensione diversa, una dispersione, una pluralità – “Volvi-me nação”³⁴² – che lo rende “quase feliz”³⁴³. Lo stile della narrativa cambia infatti dopo l'appunto di diario “Paris, 1909 – janeiro 5”³⁴⁴: a partire da questo momento non si tratta più solo di divagazioni astratte ma di una sequenza di azioni. È a Parigi il giorno in cui il narratore si trova per la prima volta con l'Altro che come l'Io non ha nome – “Não sei quem é nem donde veio”³⁴⁵ – ma del quale subisce subito il fascino per la sua bellezza e il suo “ar de triunfo”³⁴⁶, qualità che anche l'Io

339 Ivi, p. 521.

340 *Ibidem*.

341 Piero Ceccucci richiama l'attenzione sulla figura della “finestra”, in quanto simbolo ricorrente anche nella poetica di Fernando Pessoa nella sua funzione di “significante de divisão, mas também de ligação entre o inconsciente do eu narrante e a realidade ontológica exterior” (Cfr. P. Ceccucci, “Simbologia e Representação do Duplo em *Céu em fogo: Eu-Próprio O Outro*”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 53).

342 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 523.

343 *Ibidem*.

344 *Ibidem*.

345 Ivi, p. 524.

346 *Ibidem*.

vorrebbe possedere. I due cominciano a vedersi quotidianamente, nonostante, o forse a causa, della loro diversità – “Não pensa em coisa alguma como eu penso”³⁴⁷ – nonostante ciò che lo leghi a lui non sia affetto, ma odio, un odio però “dourado”³⁴⁸; nonostante le peggiori informazioni che riceve su di lui; nonostante le opinioni dell’Altro siano sempre “mais revoltantes”³⁴⁹ e allo stesso tempo le “mais belas”³⁵⁰. E in questo momento, quando l’Io capisce che, in verità, le “suas opiniões no fundo são as minhas”³⁵¹, che l’Io non si sente più prigioniero di se stesso e le finestre finalmente si aprono: “As janelas abertas, abriram-se-me nele”³⁵². Le finestre si aprono, ma si aprono nell’Altro: è la frase-immagine della perdita totale dell’identità, della dispersione assoluta dell’Io nell’Altro che, accorgendosene, decide di sfuggirgli per poter tornare a essere e pensare solo come Io. Ma l’Io attuale non è più lo stesso, è cambiato perché ormai permeato dall’Altro: “Descubro no meu rosto [...] o rictus de desdém do seu rosto”³⁵³. E dopo una lotta vana, perché “*Ele é que é o maior*”³⁵⁴, l’Io alla fine scompare, precipitandosi nell’Altro: “Existo, e não sou eu! Eu próprio sou outro... Sou o outro... O Outro!”³⁵⁵. Nell’ultimo appunto del diario si parla della decisione di “ucciderlo” – “Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir”³⁵⁶ – ma il testo non chiarisce di chi è la frase, se dell’Io che vuole riprendersi la propria identità oppure se è dell’Altro che ha assunto la funzione di narratore avendo già assorbito in sé l’Io. In *Eu-Próprio O Outro* si assiste quindi a uno sdoppiamento dell’Io in un Altro che è uguale ma diverso, come mostra la convivenza dei due e l’iniziale idealizzazione dell’Altro che si trasforma poi però in odio quando l’Io capisce che l’Altro è anche riflesso dei suoi difetti. Nelle parole di Carpinteiro: “Com *Eu-Próprio O Outro* entramos plenamente no tema da Dispersão [...] A outra parte do

347 *Ibidem.*

348 *Ivi*, p. 525.

349 *Ibidem.*

350 *Ibidem.*

351 *Ibidem.*

352 *Ibidem.*

353 *Ivi*, p. 527.

354 *Ibidem.*

355 *Ivi*, p. 531.

356 *Ivi*, p. 532.

Eu ergue-se diante da consciência, projetada num corpo e tornada real. Como na maioria dos casos, o drama desencadeado resolve-se em morte³⁵⁷.

Interessante è notare come ancora una volta lo sdoppiamento dell'Io accada durante un viaggio, ossia fuori dallo spazio abituale dell'Io, e come anche in questo caso, l'Altro venga da terre lontane. “Disse-me que era russo. Mas eu não o acredito³⁵⁸”, dice l'Io dell'Altro; come ne *O Homem dos Sonhos*, il narratore non sa di dove è quell'uomo tanto diverso e lo prende per russo “Afigura-ra-se-me russo; porém, não mo disse nunca³⁵⁹”; come ne *A Grande Sombra*, la cui ragazza, incontra in un ristorante a Parigi “Era russa, de Moscou..”³⁶⁰. Ma perché proprio la Russia, questa “Rússia onde, estranhamente, vive qualquer coisa de mim³⁶¹”, come afferma il narratore de *O Fixador de Instantes*? Forse per l'influenza dei molti artisti russi presenti a Parigi in quegli anni, da Chagall a Ni-jinsky e Stravinsky, tra gli altri. O forse perché la Russia è di fatto all'estremo opposto rispetto al Portogallo, il paese più lontano non solo in termini geografici ma anche culturali e quindi dalle abitudini in teoria più diverse. L'essere molto spesso russo dell'Altro rende forse questa figura ancora più “altra”, ossia estranea ed esotica rispetto a quanto lo sarebbe uno spagnolo, un francese o un inglese. La figura dello straniero è infatti un artificio cui Sá-Carneiro ricorre per sottolineare proprio l'estraneità causata dal contatto dell'Io con l'Altro e le difficoltà che esistono in questo rapporto complesso, caratterizzato da sensazioni estreme che vanno dalla più completa empatia alla più totale repulsione passando comunque sempre attraverso la necessità della presenza Altro per dare completezza, sia in vita che in morte, all'Io. Il Lord inglese de *A Grande Sombra*, la danese Magda Ussing de *O Incesto*, l'americana fulva de *A Confissão de Lúcio*, il russo Zagoriansky di *Asas*, lo “estrangeiro distante” di *Mistério*, e, ne *O Homem dos Sonhos*, il probabilmente russo – “julgo que era russo, mas não tenho a certeza³⁶²” – che presumibilmente viene da un luogo ancora più strano, il mondo dei sogni, sono alcuni

357 M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 19.

358 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 524.

359 Ivi, p. 486.

360 Ivi, p. 403.

361 Ivi, p. 564.

362 Ivi, p. 479.

di questi stranieri. A volte i due attributi, Altro e straniero, come nel caso dell'Altro russo del narratore di *Eu-Próprio O Outro*, appaiono insieme, potenziandone così al massimo il significato.

2.

PRINCÍPIO: NOVELAS ORIGINAIS E I RACCONTI BREVI DEGLI ANNI 1908-1909

La raccolta *Princípio: Novelas Originais* è il primo volume di 348 pagine che Mário de Sá-Carneiro pubblica, presso la Livraria Ferreira - Ferreira Lda., a Lisbona, nel 1912. Dedicato al padre, presenta, come epigrafe, la prima strofa del secondo canto del poemetto *Namouna – Conte oriental* di Alfred de Musset del 1830 ed è composto da quattro novelle: *Loucura...*, *O Sexto Sentido*, *Diários*, a sua volta diviso in quattro piccoli episodi (*Em Pleno Romantismo*, *Felicidade Perdida?*, *A Profecia*, *Página dum Suicida*) e *O Incesto*. È senza dubbio l'opera in volume e in prosa meno studiata di Sá-Carneiro e anche quella per molto tempo meno divulgata, se si pensa che le prime edizioni, dopo la morte dell'autore, sono quella intitolata *Princípio* della Editora Orfeu di Porto del 1985, che ne stampò solo 500 esemplari – un'edizione quindi a tiratura limitata, quasi a circuito chiuso e senza nessuna pretesa di divulgazione – e quella curata da António Quadros del 1991 intitolata *Princípio e outros contos* che accoglie anche le narrative brevi degli anni 1908-1909¹.

Prima di esordire con l'opera in volume *Princípio*, Sá-Carneiro aveva infatti già scritto otto racconti brevi pubblicati tutti nella rivista *Azulejos: O Caixão*, dedicato a Ricardo Teixeira Duarte e che ha per narratore e protagonista il Patrício Cruz che poi ritroveremo nei racconti *O Sexto Sentido* e *Loucura...*, è pubblicato nel n. 51 della rivista del 7 settembre 1908; *Maria Augusta*, dedicato a José Mântua, nel n. 54 del 28 settembre 1908; *Ladislau Ventura*, dedicato a Milton Machado d'Aguiar, nel n. 60 del 9 novembre 1908; *A*

¹ I racconti pubblicati nella rivista *Azulejos* erano già stati pubblicati in volume separato nel 1986 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Mário de Sá-Carneiro em "Azulejos"* (*Contos Breves*), Edições Contexto, Lisboa 1986).

Mendiga, che non reca nessuna dedica, nel n. 67 del 2 gennaio 1909; *Amor vencido*, nel numero successivo del 9 gennaio 1909; *Recordar é viver*, dedicato all'amico Tomás Cabreira Júnior, nel n. 70 del 23 gennaio 1909 e infine *Tragédia*, che non reca nessuna dedica e che viene pubblicata nel n. 74 del 20 febbraio 1909 della stessa rivista². A questi si deve aggiungere il racconto *João Jacinto*, rimasto inedito fino al 1985³. Ciò che accomuna questi primissimi racconti è il trattare di "casi singolari" e di personaggi "fuori dalla norma" e, seguendo Maria Aliete Galhoz, il presentarsi come "espressivos da assimilação dos contistas da viragem do século, Fialho sobretudo, tendo, *conteudisticamente*, duas notas que Sá-Carneiro perderá em breve e mal se notam em *João Jacinto* e se encontram já ausentes de todo em todo nas novelas de *Princípio: o humor*, negro embora ('O Caixão' e 'Amor vencido'), e o humanitarismo ('Maria Augusta' e 'A Mendiga')"⁴. È a partire infatti solo da *Princípio* che comincia a prendere forma quell'"herói de sombrio destino"⁵, la cui eccezionalità superiore, in termini di ricchezza, intelligenza e genialità, si concretizza in quella deliberata volontà di infrazione di ogni norma e regola e di trasgressione di ogni convenzione e divieto di ordine sociale e etico-morale, perennemente in bilico tra "lucidez e delírio, ambição e renúncia, orgulho e humildade"⁶.

Sui motivi di questa messa in ombra della prima parte dell'opera narrativa si possono fare varie ipotesi e non è detto che queste stesse non siano strettamente connesse l'una con l'altra. Sicuramente ha giocato un ruolo fondamentale il fatto che queste opere non appaiono nel piano di pubblicazione dell'opera sá-carneiriana redatto da Pessoa nel 1928 nella famosa *Tábua biográfica* pubblicata nel n. 16 della rivista *Presença*. E non sappiamo se in questa scelta Pessoa

2 Da notare che Sá-Carneiro firma i racconti apparsi nei numeri 49 e 51 della rivista *Azulejos* prima con l'anagramma "Mário de Sircoanera" e poi, nei numeri 63, 64 e 68, semplicemente con "Sircoanera".

3 F. Castex, "Un conte inédit de Mário de Sá-Carneiro. Biographie ou auto-portrait?", *Revista da Universidade de Coimbra*, n. 31, 1985, pp. 149-172. L'articolo di fatto esce però solo l'anno successivo, nel 1986.

4 M.A. Galhoz, "Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionalis de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)", *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 48.

5 *Ibidem*.

6 Sono esattamente queste le parole che usa João Pinto de Figueiredo per descrivere Mário de Sá-Carneiro (Cfr. J.P. de Figueiredo, *op. cit.*, p. 13).

abbia seguito una precisa volontà censoria di Sá-Carneiro o se, più verosimilmente, sia stata una decisione presa arbitrariamente dallo stesso Pessoa, se sono vere le parole confidate a João Gaspar Simões secondo cui avrebbe eliminato dalla *Tábua* il volume *Princípio* “pela simples razão de que não presta”⁷. Sta di fatto che con questa decisione Pessoa condanna al silenzio, durato anni, quella che è tutta la produzione sá-carneiriana che precede il primo soggiorno parigino, iniziato il 13 ottobre 1912⁸, sminuendone il valore⁹ e lasciando credere, a lungo, che la sola opera di Sá-Carneiro meritevole di essere ricordata e tramandata ai posteri coincidesse con quella prodotta a partire da Parigi, contribuendo così in modo significativo, come sostiene Giorgio de Marchis, alla costruzione di quella “reelaboração póstuma da figura de Mário”¹⁰ che è stata poi determinante per la nascita del “mito Sá-Carneiro” nel panorama letterario portoghese, relegando nel dimenticatoio tutta quella parte di opera che potremmo definire “lisbonese”, ossia scritta prima di Parigi. Chissà, forse Sá-Carneiro avrebbe approvato la scelta di Pessoa perché riponeva

-
- 7 E. Martines, *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da “Presença”*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1998, p. 97.
- 8 Gli altri due soggiorni parigini sono dall’8 giugno al 24 agosto 1914 e poi dal 15 luglio 1915 fino alla sua morte.
- 9 Valga, per tutte, l’affermazione di Óscar Lopes che definisce la novellistica di Sá-Carneiro “desequilibrada e repetitiva” al contrario della produzione poetica che viene considerata la parte migliore (Cfr. Ó. Lopes, “Mário de Sá-Carneiro ou a aposta contra Cesário”, in Gilda Santos *et al.* (org.), *Cleonice, clara em sua geração*, UFRJ, Rio de Janeiro 1995, p. 573).
- 10 G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 8. L’azione di Pessoa sull’opera sá-carneiriana è in verità molto più estesa e incisiva. Basti pensare al titolo che Pessoa sceglie per i suoi inediti, *Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro*, titolo che richiama da subito un elemento extra-letterario, ossia che si tratta delle ultime poesie della vita dell’autore. Secondo la stessa logica, Pessoa dà alle due quartine “Quando morrer batam em latas” un titolo che Sá-Carneiro non gli aveva dato, *Fim*, conferendogli l’effetto di una specie di pre-epitaffio. Come nota Martins, “Esse título, *Fim*, tal como *Últimos Poemas*, liga-se ao primeiro título de livro de Sá-Carneiro, *Princípio*. Há uma figura de simetria assim criada, de *Princípio* a *Fim*”. (Cfr. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., pp. 24-25). Queste scelte di Pessoa, come la censura che fa alle sue composizioni, per esempio di escludere dalla pubblicazione la poesia *Crise Lamentável* perché secondo lui non conforme all’indole della rivista *Athena*, avranno non poca importanza nell’attribuzione di un significato biografico a tutta la sua opera e nella ricezione della stessa.

nel giudizio critico dell'amico la massima fiducia – tanto da lasciare nelle sue mani appunto, in una specie di eredità morale, il destino del suo patrimonio letterario¹¹ – compiendo anche, in qualche modo, quello che, leggendo e analizzando approfonditamente le sue opere e interpretando le sue lettere, sembra essere stato davvero un suo desiderio: quello di chiudere definitivamente, anche con l'opera, un capitolo della sua vita, il “capitolo Lisbona”, che Sá-Carneiro vede come la tomba delle sue ambizioni letterarie¹², e allo stesso tempo aprirne uno nuovo, “il capitolo Parigi”, città che “impregna a poesia deste autor e contribui decisivamente para a definição de uma identidade moderna fragmentada”¹³, città in cui si sente nato come artista – e di fatto è a partire dal suo primo soggiorno parigino che comincia a produrre quello che Sá-Carneiro stesso riconosce come “qualcosa” di nuovo¹⁴ –, simbolo per eccellenza del pulsare dell'arte e della vita

-
- 11 Già nella lettera del 3 novembre 1915 dice a Pessoa di disporre, dopo la sua morte, della sua opera: “Claro que você publica de *mim* os versos que quiser. Disponha como fossem produções suas”. Concetto ribadito nella lettera del 31 marzo 1916 in cui gli comunica anche l'invio dei suoi versi: “Pelo mesmo correio enviarei o meu caderno de versos que você guardará e *de que você pode dispor para todos os fins* como se fosse seu” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 232; p. 280).
- 12 “E então resolvi voltar para Lisboa, sepultar dentro de mim ambições e orgulhos” (lettera del 16 novembre 1912; Ivi, p. 16).
- 13 R. Vasconcelos, “Mário de Sá-Carneiro, Paris e a Primeira Guerra Mundial”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, p. 133. Continua Vasconcelos: “De uma forma muito baudelairiana, sobretudo nos primeiros poemas escritos nesta cidade, a poesia de Sá-Carneiro evidencia um sujeito cuja experiência da vida parisiense leva à sua fragmentação e dissolução, ao mesmo tempo que esta dissolução se torna a condição mesma para a existência do indivíduo. Esta dispersão deve-se em grande medida à perspectiva de um indivíduo que provém da sociedade portuguesa semiperiférica e que finalmente encontra a redenção numa condição semiperiférica na mais ampla modernidade burguesa e cosmopolita de Paris e, como ocorreu com outros discursos de vanguarda *avant-guerre*, na própria modernidade técnica vivida na capital francesa” (*ibidem*). Su Parigi e Sá-Carneiro, si veda, sempre di Vasconcelos, il seguente articolo: R. Vasconcelos, “Painting the Nails with Parisian Polish – Modern Disseminations and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 4, 2013, pp. 129-151.
- 14 Nella lettera a Pessoa datata 25 marzo 1913 scrive infatti a proposito di *Além e Bailado*: “Mau ou bom não acha que estas composições no seu corte, na sua expressão, na sua ideia – em suma no seu todo – têm qualquer coisa de novo? Eu, parece-me que sim; pelo menos nada conheço que se lhe aparente” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 61-62).

stessa¹⁵, nei cui caffè Sá-Carneiro recita per molti mesi la sua vita o vive la sua recita, in un tempo eterno di chiaroveggenze utopiche, vivendo più il mito della città che non la città stessa¹⁶, città che ama incondizionatamente, tanto da farne materia della sua stessa opera, indicando addirittura, per la pubblicazione dei suoi ultimi versi, proprio il titolo di *Poemas de Paris*¹⁷.

Eppure, questa sua prima produzione, sebbene ancora immatura¹⁸, non è priva di valore. Al contrario, è già indice della grandezza della sua opera futura, come riconoscono João Pinto de Figueiredo quando definisce la raccolta “um diamante em bruto”¹⁹ e Maria Aliete Galhoz quando sostiene che “*Princípio*, rodando para a prosa posterior, sem ainda lhe ter atingido toda a força sugestiva, é talvez o que nos revela mais amaneiramentos de estilo, mas é, também, sem dúvida, o que propõe um entrosamento de intrigas e um jogo de *dramatis personae* virtualmente já potentes”²⁰ e più recentemente Fernando Beza e Simon Park quando riconoscono che “*Princípio* [*Beginning*], has been dismissed as a somewhat transitional work, part of so-called juvenilia. Though [...] this collection of short sto-

-
- 15 Fernando Pessoa, in testo pubblicato nel *Diário Ilustrado* del 1912, riporta una conversazione avuta con Sá-Carneiro nella quale imputa l’amore dell’amico per Parigi alla sua educazione portoghese: “V. [Mário de Sá-Carneiro] é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se você tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si” (Cfr. F. Pessoa, *O Provincianismo Português*, Ática, Lisboa 2006, p. 7).
- 16 Come nota Giorgio de Marchis “Na realidade, o autor de *Céu em Fogo* não vive em Paris, mas no Mito de Paris, por isso, o seu conhecimento da Cidade permanece turístico e superficial, psíquico e distante” (Cfr. G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 66).
- 17 Lettera del 19 ottobre 1915 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 228).
- 18 Fernando Cabral Martins individua nella raccolta “algumas efectivas fragilidades que mostram apego a efeitos estereotipados fim-de-século – como a repetição constante do adjetivo ‘liral’ em *O Incesto*, lido em Eugénio de Castro” (Cfr. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 181).
- 19 J.P. de Figueiredo, *op. cit.*, p. 88.
- 20 M.A. Galhoz, “Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionalis de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, cit., p. 52.

ries contains some of Sá-Carneiro best-loved themes: madness, suicide, and the pleasures and pains of (male) artistic creativity²¹.

In queste prime prose possiamo infatti incontrare già abbozzate alcune tematiche fondamentali che saranno poi pienamente sviluppate nella prosa posteriore. Una tra queste è l'amore e la passione di Sá-Carneiro per la Città, considerata come un'entità che vive ed esiste, che pensa e parla: per Lisbona, la città natale, prima ancora che per Parigi, la città scelta. Nel racconto *João Jacinto*, per esempio, troviamo nomi di strade e piazze della Baixa, nomi di locali e negozi dello Chiado che finiscono per tracciare quello che è a tutti gli effetti un viaggio guidato nella città. La notizia della morte di João Jacinto, pubblicata dal giornale *O Século*, porta infatti il narratore a raccogliere minuziosamente nomi di strade e indirizzi, a partire dal luogo della morte del personaggio che avviene per investimento sull'Avenida, di fronte a Rua da Conceição da Glória. Continuando nella lettura, scopriamo che João Jacinto viveva in una stanza in affitto in Rua da Condessa – non lontana dalla casa dello scrittore, nella Travessa do Carmo – che il garage dove si stava dirigendo l'auto che lo ha investito – una magnifica limousine Brasier con 40 cavalli – si trova in Rua Alexandre Herculano – garage che lo stesso Sá-Carneiro doveva conoscere bene visto che il padre era stato uno dei primi lisbonesi a prendere la patente nei primi anni del secolo XX²². Dopo averlo visto sull'Avenida 24 de Julho a guardare il Tejo e meditare il suicidio, incontriamo João Jacinto in Rua de S. Roque, oggi Rua da Misericórdia, a passeggiare in Rua do Ouro o a vedere i negozi in Rua Augusta oppure appoggiato allo stipite della porta della Tabacaria Estrela Polar allo Chiado, all'angolo tra Rua Garrett e Rua Ivens, o seduto a un tavolo dell'elegante Pastelaria Marques o del Café Gelo al Rossio; ma soprattutto lo troviamo nei teatri, in quegli stessi teatri che Sá-Carneiro frequenta e conosce bene: il D. Amélia²³, che appa-

21 F. Bezeza, S. Park, "Introduction", cit., p. 3.

22 In un articolo del 4 ottobre 1938 pubblicato come supplemento letterario del *Diário de Lisboa*, Rogério Perez ricorderà le passeggiate domenicali fatte in auto con Mário sull'Avenida da Liberdade (Cfr. R. Perez, "Biografia Esquecida", in François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de 'Amizade'*, Livraria Almeida, Coimbra 1971, pp. 395-400).

23 Il teatro D. Amélia di cui parla Sá-Carneiro è oggi il teatro S. Luís. Inaugurato il 22 maggio 1894 alla presenza del re D. Carlos e della regina D. Amélia con in scena l'operetta di Offenbach *A Filha do Tambor-Mor*, il teatro più elegante

re anche nel racconto *Ladislau Ventura*, il Coliseu, il São Carlos, il Teatro Príncipe Real, Teatro Apolo dopo la Repubblica, nel racconto *O Caixão*. Una lunga lista di strade e luoghi che rivela chiaramente come Sá-Carneiro conoscesse e si muovesse bene nella Lisbona elegante e borghese del tempo. Anche nella raccolta *Princípio* troviamo Lisbona: la troviamo nel racconto *O Sexto Sentido*, in cui il Teatro D. Amélia si chiama già Teatro República, ed è proprio a partire da una recente rappresentazione in questo teatro dell'attrice Ângela Pinto che prende il via la discussione che preannuncia il dramma di Patrício Cruz – personaggio importante nell'economia dell'opera narrativa in quanto lui, che in *Princípio* è descritto come “um fenomenal talento de escritor”²⁴ e i suoi racconti “pequeninas obras-primas que marcam lugar na nossa moderna literatura”²⁵, è il primo di una serie di personaggi futuri, tra cui Ricardo de Loureiro e più ancora Inácio de Gouveia, che incarnano l'idea massima di artista in Sá-Carneiro – in cui il narratore si imbatte una mattina ovviamente in pieno Chiado. E l'avvocato Máximo Liz di *Loucura...*, “uma glória do foro... da elegância, célebre pelos seus fatos”²⁶, il cui studio si trova al primo piano di un edificio in Rua Áurea, n. 23, lo si può incontrare tutte le sere a passeggiare in Rua do Ouro. Ma *Princípio* è lisbonese e portoghese anche per i molti personaggi portoghesi reali presenti nei vari racconti, in particolare nel racconto *O Incesto*: c'è Eça de Queirós che si dice essere un caro amico di Luís de Monforte; si parla di Fialho de Almeida che ogni volta che è a Lisbona cena sempre a casa sua; e di Augusto Rosa che dirige le prove di una sua nuova opera. Primi accenni di un procedimento stilistico a cui Sá-Carneiro ricorre per potenziare al massimo lo straniamento proveniente dall'intersezione della dimensione reale, cui rimandano i saldi punti di riferimento spazio-temporali presenti nel testo, con quella rarefatta e ide-

di Lisbona vide sfilare sul suo palco alcuni dei nomi più importanti del tempo come Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, João e Augusto Rosa, Eduardo Brásão, Ângela Pinto e tanti altri. Nel 1911 cambiò il nome in Teatro República, ma tre anni più tardi, nella notte tra il 13 e il 14 settembre 1914, il teatro bruciò quasi completamente. Riaprì i battenti il 16 gennaio 1916. In omaggio a uno dei suoi fondatori, il Visconde de São Luís de Braga, il 27 aprile 1928 cambiò definitivamente il suo nome in quello attuale. Acquistato dal Comune di Lisbona il 6 maggio 1971, è oggi il primo teatro comunale della città.

24 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 154.

25 *Ibidem*.

26 Ivi, p. 159.

ale che si palesa nella trama spesso illogica dei racconti. Il principale *leitmotiv* della raccolta è la pazzia, come chiaramente indica lo stesso Sá-Carneiro in una lettera a Pessoa, datata 26 febbraio 1913: “O meu livro (*Princípio*) cabe na arte que eu aconselho. Apesar do erro das digressões e da *realidade* da forma, explora, não infinito, mas loucura – que é um outro infinito. É ‘asa lonquínqua a sacudir loucura, nuvem precoce de subtil vapor’ se não viaja outros sentidos”²⁷. Questa oscillazione tra il sicuro ancoraggio a un reale che date, nomi e luoghi fissano e un ideale rarefatto verso cui i suoi personaggi tendono spiegano anche la difficoltà a definire, secondo quelli che sono i generi letterari tradizionali, queste narrative che oscillano tra la novella, il racconto e il diario inquadrandosi più propriamente, come suggerisce Paula Morão, “como lugares de cruzamento e interferência de modelos genológicos como o diário e as memórias”²⁸.

Ma a partire dall'ottobre 1912, Lisbona si fa sempre più lontana dagli orizzonti letterari di Mário de Sá-Carneiro: sempre più lontana la casa nativa nella Baixa, lo studio degli anni della giovinezza nella vecchia casa del Carmo, il terzo piano in piazza Restauradores, l'Hotel Aliança do Chiado dove risiede durante l'ultimo soggiorno a Lisbona prima della sua definitiva partenza. Solo raramente i testi successivi raccontano di scene lisbonesi, sebbene siano scritti in buona parte proprio durante i soggiorni lisbonesi di Sá-Carneiro²⁹, suggerendo una curiosa tendenza: Sá-Carneiro scrive poesia quando è a Parigi e prosa quando è a Lisbona.

Ma molte altre sono le tematiche che, in questa prima prosa, possiamo individuare come precorritrici dell'opera futura. *Céu em Fogo* è il titolo di un capolavoro singolare e inquietante del protagonista di *O Incesto*, Luís de Monforte, che è anche l'autore della *Ruiva*, perso-

27 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 50.

28 P. Morão, “Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”, cit., p. 67.

29 Sono scritti durante i soggiorni a Lisbona: *A Confissão de Lúcio* che, secondo quanto riportato in calce, “1-27 Setembro 1913 – Lisboa”, è scritta in meno di un mese e i seguenti racconti di *Céu em Fogo: O Fixador de Instantes* (luglio 1913), *Mistério* (agosto 1913), *Eu-Próprio O Outro* (novembre 1913), *A Estranha Morte do Prof. Antena* (dicembre 1913 e gennaio 1914), e *Resurreição* (gennaio-marzo 1914). Il racconto *A Grande Sombra* è scritta in parte a Parigi e in parte a Lisbona come chiarisce la dicitura “Lisboa e Paris, abril-setembro 1914” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 390; p. 454).

naggio dalla “cabeleira de fogo”³⁰ che prefigura tutte le Salomè delle future poesie e prose nonché l’americana fulva dell’orgia del fuoco de *A Confissão*. Uno dei temi più significativi di tutta la sua produzione, magistralmente fissato nel verso che chiude la poesia *Partida di Dispersão* – “A tristeza de nunca sermos dois”³¹ – è già in fondo presente nelle parole di Raul Vilar, protagonista di *Loucura...* quando afferma, già perso nel mondo retorico dell’ossimoro, che “Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades!...”³². La vita banale e felice è, già a partire da *Princípio*, rifiutata in nome di una vita “altra”, tema che in *Céu em Fogo* raggiungerà la sua formulazione estrema: “só a gente-de-juízo é má e é imbecil!...”³³ si legge in *Ressurreição*. L’esibizione del corpo della moglie Marcela di fronte al miglior amico, presente in *Loucura...*, preannuncia già il triangolo amoroso de *A Confissão*. Lo scultore Raul Vilar spiega così il gesto: “Já que não posso mostrar a ninguém a minha melhor obra, ao menos que a conheças tu...”³⁴, parole che anticipano, ricordandole molto da vicino, quelle di Ricardo de Loureiro: “Uma noite porém finalmente, uma noite fantástica de brasa, triunfei! Achei-A... sim, *criei-A! criei-A!*... Ela é só minha – entendes? – é só minha!... [...] Ah! E desde essa noite eu soube, em glória, vibrar dentro de mim o teu afecto – retribuir-to: mandei-A ser tua!”³⁵. Da notare, inoltre, che sia Raul Vilar che Luís de Monforte riappaiono, sebbene come comparse, ne *A Confissão*. In uno dei *Diários, Em Pleno Romantismo* scritto nel 1909, si legge a proposito della donna amata che “É formosa... formosa de uma formosura etérea, que já não é deste mundo”³⁶. Ossia il corpo dell’amata, come quello di Marta del futuro romanzo, non esiste del tutto, avendo la consistenza di un’immagine proiettata. Anche nel racconto *O Incesto*, i motori dell’azione sono le immagini che vengono percepite come intersezione di realtà e immaginazione. La danese Magda è “a ilusão nítida, a *ilusão real* de antigos tempos”³⁷, cioè l’immagine di Leonor, la figlia morta di Monforte, perché immagine proiettata di un

30 Ivi, p. 222.

31 Ivi, p. 17.

32 Ivi, p. 151.

33 Ivi, p. 583.

34 Ivi, p. 166.

35 Ivi, p. 384.

36 Ivi, p. 205.

37 Ivi, p. 278.

desiderio ossessivo e di un'intensa emozione. E se può esistere una donna reale che risveglia il desiderio, può allo stesso modo esistere una donna immaginata dalla forza di quel desiderio. Per questo Magda, la danese, può essere, per intersezione, Leonor, la figlia morta, come allo stesso modo, nel futuro romanzo, Marta, proiezione e materializzazione dell'anima femminile di Ricardo, può essere l'amante degli amici dell'artista.

Da un punto di vista strutturale, *Princípio* si basa su un'idea chiara e simmetrica: due racconti lunghi, *Loucura...* e *O Incesto*, che inquadrano due unità più corte, una delle quali è un racconto – *O Sexto Sentido* che è una specie di parentesi differita dal racconto precedente – e l'altra una serie di quattro diari (*Diários*). Quindi, quattro unità, una delle quali si suddivide in altre quattro, con l'ulteriore caratteristica che ognuno dei testi più lunghi basa il suo nucleo narrativo su due lunghe citazioni letterarie: in *Loucura...*, la poesia di Cesário Verde *Ironias do Desgosto* e in *O Incesto*, *La Dame aux Camélias* di Alexandre Dumas Figlio. Sono citazioni che rappresentano non solo una probabile fonte di ispirazione dei racconti, ma forse anche una presa di coscienza intertestuale: riconoscendo in modo esplicito le radici del racconto in altri testi, Sá-Carneiro rende omaggio anche alla loro specifica tradizione. Per quanto riguarda la serie dei *Diários*, essa include le prime realizzazioni di un sottogenere letterario rilevante in Sá-Carneiro, il diario appunto, di cui è il massimo esempio il racconto *Eu-Próprio O Outro* che ne costituisce il suo estremo potenziamento, spingendosi fino all'intensità elocutoria del monologo drammatico.

Princípio si può quindi definire il brillante e librato primo volo di quei ben più complessi e suggestivi volteggi, talvolta veleggiati e altre volte battuti, di cui la sua prosa successiva sarà capace.

2.1 *Loucura...*

Loucura... è il primo racconto della raccolta *Princípio*. Scritto a Lisbona tra il maggio e il giugno del 1910, è dedicato a Milton de Aguiar, come il racconto *Ladislau Ventura* che si può considerare un suo primissimo abbozzo.

In *Loucura...*, il protagonista è un artista, lo scultore di genio e fama Raul Vilar, che vive una vita eccentrica, trascorrendola prati-

camente chiuso nel suo atelier intento a coltivare la sua arte senza intromissione alcuna da parte del mondo esterno. Raul Vilar è descritto sin da subito dal narratore in terza persona – che è anche il personaggio nonché amico del protagonista a cui Sá-Carneiro affida le sue molte incursioni nel testo, i cosiddetti “*motivos líricos*”³⁸ di cui parla Carpinteiro – come una “*singularíssima psicologia*”³⁹ caratterizzata da “*ideias esquisitas, duma esquisitice sinistra*”⁴⁰ e da “*excentricidades*”⁴¹; un tipo bizzarro insomma a partire dalla sua caratterizzazione fisica che lo rende diverso agli occhi del giovane compagno perché dai colori opposti a quelli suoi e degli altri suoi conoscenti – “*o rosto branco e cor-de-rosa, a cabeleira loura e anelada, os enormes olhos azuis [...] que me lembravam uma miss inglesa*”⁴² – fino ad arrivare al suo carattere che sin da ragazzo appare “*ora alegre, ora triste; ora falador – sem puder estar um minuto calado – ora conservando-se largo tempo silencioso, imerso em profunda meditação. Por coisas insignificantes, assaltavam-no às vezes cóleras [...] Mas as suas cóleras logo abrandavam; a chorar, pedia perdão*”⁴³. Un insieme di caratteristiche che da sempre hanno fatto sì che il cuore dell’amico si stringesse inspiegabilmente “*num vago pressentimento da loucura*”⁴⁴. È con queste ultime parole che l’autore rende esplicito sin dalla prima pagina quello che è il suo obiettivo: attraverso la narrazione delle singolari vicissitudini della vita dell’amico, spiegare e difendere la psicologia della pazzia.

L’elemento che fa accelerare il processo di degenerazione che porta Raul prima alla pazzia e poi al suicidio è l’incontro con l’amore, con la moglie Marcela, ossia il momento in cui l’artista di genio decide di aprirsi alla vita. E che la paziente Marcela sia un carattere positivo e rappresenti la robusta e sana vita borghese, ce lo dice la narrazione stessa in più punti: quando Marcela rifiuta categoricamente l’idea del marito di suicidarsi insieme, l’uno nelle braccia dell’altro, quando ancora giovani, deludendo e amareggiando Raul che la accusa di non capirlo e di essere uguale a tutti, di pensare

38 M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 12.

39 *Ibidem*.

40 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 149.

41 *Ibidem*.

42 Ivi, p. 148.

43 Ivi, pp. 148-149.

44 Ivi, p. 149.

come tutti e soprattutto, appunto, di amare la vita⁴⁵; quando inorridisce e scappa alla messa in atto della “più grande prova d’amore” ideata dal marito⁴⁶ ed infine quando, dopo la morte di Raul, Marcela si risposa con il primo segretario dell’ambasciata portoghese a Roma e diventa madre di due bei gemelli, conducendo una sì banale, ma anche felice, aproblematica e beata vita borghese.

L’arte e la vita, rappresentati rispettivamente da Raul e Marcela, risultano inconciliabili, parlano lingue diverse: quelli che dalla borghese Marcela sono considerati evidenti segni di pazzia, proposte e gesti di uno squilibrato, pensieri e atti connotati negativamente e ritenuti incomprensibili perché anormali, ossia fuori da quella che il suo essere borghese ritiene la norma, da Raul sono invece sentiti e pensati come atti sublimi, superiori ed elevati di amore⁴⁷. In questa inversione dei valori, il vizio rappresenta l’elemento positivo, attivo; la virtù l’elemento negativo, passivo, quello da spezzare, in quanto reazione artificiale della ragione umana. Ed è questo contraddittorio sentimento di attrazione e al contempo di avversione nei confronti della vita che porta Raul Vilar a desiderare di sperimentare sensazioni sublimi per mezzo di pensieri e gesti inusitati, perché sono i soli che gli consentono di vivere la vita nell’unico modo in cui può viverla, ossia come esperienza artistico-estetica. Profondamente convinto della propria superiorità rispetto agli altri per il suo culto della bellezza e per la sua sensibilità artistica, Raul si sente in diritto, per raggiungere il proprio obiettivo, di trasgredire le regole morali e sociali comuni e di rifiutare i precetti del conformismo borghese, ritenendosi libero di poter esaltare la propria volontà e di applicare alla

45 “Não queres... não me compreendes... És como toda a gente... Tens amor à vida” (Ivi, p. 172).

46 “A desventurada fugia diante dele, num grande desvairamento. Raul, por fim, agarrou-a. Preparava-se para lhe tirar o líquido, exclamando enraivecido: – Miserável! És como as outras... Gostas de ser bonita... gostas de excitar os homens... Devassa! Devassa! [...] Marcela, num arranco supremo, cravou os dentes na mão que empunhava o frasco. A dor foi tão forte que Raul largou. [...] Marcela pôde então ganhar a saída, fugir” (Ivi, p. 195).

47 Questo passo e il concetto che lo informa ricordano molto da vicino la trama dell’*Axël* di Auguste de Villiers de L’Isle-Adam, pubblicata postuma nel 1890, in cui i protagonisti, amanti, si suicidano per “immortalare” per sempre un momento sublime del loro amore che il passare del tempo e la routine della vita quotidiana avrebbero necessariamente sciupato.

vita la sua concezione di vitalismo e sensualismo, concezione nella quale non esistono i normali ostacoli imposti della morale comune.

Anche in questo caso è il testo stesso che ci parla e ci racconta dell'ambiguo e complesso rapporto di attrazione/avversione che Raul ha per la vita. Raul Vilar, come molti altri suoi compagni di viaggio maschili della narrativa *sá-carneiriana*, soprattutto quelli che hanno un nome e un cognome, è aristocraticamente sprezzante e pieno di sé e considera uno dei principi fondamentali della sua eccezionalità la negazione dell'amore o l'esser gli comunque del tutto indifferente: "O amor? Pf... Mas que vem a ser o amor? Uma necessidade orgânica, nada mais. Para obrar, podemos-nos servir dum vaso de loiça; para amar precisamos dum recipiente de carne..."⁴⁸. Raul afferma infatti più volte di provare una profonda insofferenza per il modo borghese e per il modo in cui la sua società è organizzata, dichiarando di disprezzare anche l'amore in quanto sentimento associato a uno dei rituali più borghesi del vivere borghese, il matrimonio⁴⁹:

O matrimónio... – dizia ele muita vez – Ah! como eu abomino essa palavra!... um contracto mascarado com o título de "sacramento" que acorrente inexoravelmente duas vidas; que dá todos os direitos ao homem, nenhuns à mulher!... Amem-se duas criaturas, entreguem-se uma à outra, visto que entre animais novos e de sangue ardente a intimidade das almas exige a dos corpos; não se sujeitem porém a assinar uma escritura e o mundo considerá-los-á criminosos!!... É inaudita a estupidez humana! O homem – o animal mais perfeito – querendo-se tornar num ser doutra espécie, tornou-se unicamente no mais animal de todos os animais!...⁵⁰

48 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 150.

49 Secondo José Carlos Seabra Pereira, questa avversione per la vita familiare borghese tradizionale può essere associata a un'influenza decadentista: "O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta. Em França, como por toda a Europa, de Portugal à Rússia, agudiza-se a consciência de um estado de decadência social e cultural: a vida materializada, a sociedade injusta, a destruição da beleza, a limitação e a vulgaridade" (Cfr. J.C.S. Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra Editora, Coimbra 1975, pp. 22-23).

50 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit. p. 161.

Poco dopo, però, si contraddice clamorosamente non solo sposandosi, ma prendendo in moglie una donna per la quale il modello borghese è del tutto soddisfacente: Marcela, figlia della Contessa di Vila Verde, al tempo dell'incontro con Raul fidanzata con il borghesissimo avvocato Máximo Liz, dimostra infatti di essere, in tutto il racconto, una perfetta moglie borghese, servendo il marito, mostrando di essere un'ottima padrona di casa e non dimostrando il più minimo interesse per le sensazioni grandiose ricercate maniacalmente dal marito, pur assecondandole e subendole. Non solo, ma il matrimonio di Raul e Marcela si rivela una cerimonia che rispetta tutti i canoni di quello che solo qualche tempo prima aveva definito il più borghese dei rituali borghesi, con tanto di sontuoso ricevimento, numerosi invitati e luna di miele. Interessante il commento del narratore: "Confesso – experimentei uma vaga desilusão quando vi o meu amigo descer do seu pedestal de bizarria para a banalidade. Nessa banalidade, ia ser feliz. Eu alegrava-me por consequência"⁵¹. Il narratore si dice al contempo deluso e rallegrato dal comportamento dell'amico. Deluso perché il vero artista, l'artista genio, essendo un essere superiore, non solo avrebbe dovuto forse essere invulnerabile a certe banali complicazioni sentimentali e amorose⁵² ma soprattutto non avrebbe dovuto omologarsi, scegliendo di conformarsi a una prassi civile (e religiosa) tanto borghese come il matrimonio, volto a garantire la sussistenza morale, sociale e giuridica di quella comunità umana, la famiglia, che è quanto di più lontano ci sia dalle idee espresse dallo stesso Raul, modello dell'artista geniale; contento perché spera che l'amico possa trovare nell'ordinaria e banale quotidianità del vincolo matrimoniale un po' di pace e serenità.

Ma l'amico si sbaglia: questa scelta, questo tentativo di accogliere l'amore e di andare incontro alla vita sarà fatale a Raul, celando in sé il germe dell'autodistruzione e avviando inevitabilmente il protagonista in una corsa senza respiro verso la propria perdizione: "Por isso mesmo é que me repugna a vida familiar. Eu não quero

51 *Ibidem.*

52 "Nos bons tempos de 80, quando Bourget florescia, nos rapazes de 20 anos o que se estudava eram as 'complicações sentimentais' – quer dizer, 'amorosas'. A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas complicações não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior". Lettera del 2 dicembre 1912 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 20).

ser feliz... Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades!...⁵³. L'amore per la moglie lo porta infatti in un primo tempo ad abbandonare la scultura per dedicarsi completamente "à arte do amor, a mais bela de todas"⁵⁴; ma si tratta del culto di un'arte dell'amore debosciato, vizioso, brutale, furioso che fa, di volta in volta di Marcela, ora la sua cortigiana greca, ora la sua prostituta romana, ora la sua cocotte parigina. L'artista che è in Raul infatti non solo non gli permette di vivere la felicità della vita serena, piena e intatta che Marcela ha da offrirgli, ma distrugge la vita stessa, e quindi il suo rapporto con la moglie, con una progressione sicura e incessante, soffocando sempre di più l'uomo che è nell'artista. Perché l'arte pretende una consacrazione totale e in questo esigente e totale abbandono consuma sempre più spietatamente la vita, soffocando nell'artista ogni spirito di umanità e sensibilità umana.

La presa di coscienza dell'errore compiuto avviene in Raul in modo graduale ed è scandita da due diversi tentativi di porvi rimedio. All'inizio, Raul tenta di mettere in pratica un'altra forma di vivere la vita, l'unica che in quel momento, in quella sua condizione di artista geniale sposato con una bella donna borghese, gli sembra possibile: ossia vivere la vita e l'amore attraverso l'arte, come esperienze artistico-estetiche, il che significa anche ricercare la vita sia nella creazione artistica sia nell'istante sublime dell'atto amoroso. È in questo senso, quindi, secondo questo significato che dobbiamo interpretare le parole di Raul Vilar quando afferma che le sue statue hanno vita e che la scultura crea corpi e la letteratura anime, tanto che, come confida all'amico scrittore-narratore: "*Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes fariamos vida*"⁵⁵. Allo stesso modo è sempre secondo questo significato che dobbiamo intendere l'amore che lega Raul a Marcela. Nel racconto si dice che l'amore tra i due non è l'amore che convenzionalmente, secondo il pensiero comune, si ritiene debba esistere tra marito e moglie⁵⁶, ma è un amore che il

53 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 151.

54 Ivi, p. 163.

55 Ivi, p. 155.

56 Interessante per l'ironia che lo informa, è l'intervento del narratore-personaggio Sá-Carneiro quando, in una delle tipiche digressioni che caratterizzano il racconto, narra come si comportano gli sposi borghesi la prima notte di nozze: "*A cândida-donzela a quem a mamã recomendou que obedecesse às exigências do marido, por mais estranhas que elas lhe parecessem, embora já*

narratore definisce più adatto a due amanti, ossia più libero, senza riserve e senza pudori:

Raul e Marcela – dizia-se – não eram dois esposos. Com efeito, para a sociedade, existe uma grande diferença entre “marido e mulher” e amante e amante. No primeiro caso, é o amor consentido, o amor burocrata, membro da Academia; sério e circunspecto. Resume-se todo no amplexo que o sacramento consente e ordena – na produção dos filhos: “Crescei e multiplicai-vos!” Os esposos dignos devem respeitar-se até mesmo no delicioso momento em que os seus corpos se unem num feixe palpitante de carne e nervos. Devem ser comédidos no prazer, reservados na loucura: devem refrear os sentidos, abafar os suspiros. O amor dos amantes, é pelo contrário, livre; livre de todas as peias, de toda a hipocrisia. Não tem que guardar reservas: pode beijar as bocas, os seios, os corpos todos... É a liberdade na paixão, e como é liberdade, granjeou o ódio da “gente honesta”... Tudo isto é absurdo... tudo isto é verdadeiro [...] é por isso mesmo que os esposos que se amam como esposos, se não amam. É por isso mesmo que o marido tem amantes... que a sua mulher lhe segue muita vez o exemplo...⁵⁷

Si tratta anche in questo caso del tentativo di Raul di vivere la vita prima attraverso l'esperienza artistica e poi attraverso quella amorosa, cercando comunque sempre di sottrarsi, per quanto possibile, agli schemi imposti dall'albagia borghese. Quello di Raul è infatti un amore che non ha niente di convenzionale, connotandosi piuttosto come un sentimento voluttuoso, violento, esagerato, eccessivo che lo porta addirittura a mordere e ferire Marcela, a lasciarle segni e lividi sul corpo. Un sentimento amoroso che si contraddistingue anche per un forte desiderio esibizionista: Raul prova piacere nell'esibire Marcela svestita, come se fosse una sua statua, una sua creazione artistica, uno dei suoi più grandi capolavori, comparabile al basso rilievo *Amor* o al gruppo scultoreo *O Álcool*. Questo atteggiamento, se da un lato dimostra come l'unica forma possibile di vita passi, secondo Raul, attraverso l'esasperazione in termini artistico-estetici dell'amo-

as conheça muito bem na mor parte das vezes, espera na alcova o noivozinho de olhos no chão, de faces ruborizadas tomando uma atitude de colegial surpreendida em falta. Com efeito, habituaram-na a considerar tudo isso como secretas infâmias... [...] E o marido? Esse aparece também algo atrapalhado, sem saber por onde principiar, não vá a pobrezinha assarapantar-se com a insólita coisa – ela, que está morta por isso mesmo...” (Ivi, pp. 163-164).

57 Ivi, p. 163.

re e dell'arte, dall'altro mostra anche come sia malato e ossessivo il sentimento che lo determina, spingendo Raul non solo a desiderare e ad amare pazzamente il corpo della donna, ma rendendo necessario, per renderlo pago, il suo possesso e per di più in modo violento. Una tipologia di amore malato e insano che ricorda da vicino altre narrative decadentiste, nelle quali l'amore è presentato sempre come un sentimento legato al vizio, alla dissolutezza, alla violenza, all'ossessione. Per limitarci alla sola letteratura portoghese, è sufficiente pensare ai racconti *Suze* e *O Homem das Fontes* di António Patrício della raccolta *Serão Inquieto* (1910) oppure alla *Madona do Campo Santo* di Fialho de Almeida (1896)⁵⁸, opere nelle quali il totale abbandono dei protagonisti a sentimenti malati e morbosi, e in quanto tali ritenuti convenzionalmente sbagliati, è considerato invece dagli stessi come un atteggiamento altamente virtuoso.

Ma c'è per l'artista di genio un'alternativa positiva all'impossibilità organica di vivere l'amore borghese monotono e limitato che non sia la violenza? C'è. Ed è quella dell'amore con la donna fatale, con la Salomé, un amore più ardente e intenso, ma anche in questo caso, sebbene per motivi diversi, destinato a un finale tragico. L'amore fatale, vizioso, tentatore, perduto è rappresentato in *Loucura...* dalla breve ma intensa storia tra Raul e Luíza Vaz, una giovane attrice arrivata al successo grazie alla sua bellezza dirompente. Il loro è un amore carnale, fisico senza coinvolgimento sentimentale. Sebbene si tratti di un'apparizione fugace, all'episodio della storia tra Raul e Luíza Sá-Carneiro attribuisce un ruolo determinante soprattutto per quel che genera nello sviluppo della trama: la gelosia di Marcela una volta scoperto il tradimento e conseguentemente la necessità di Raul di dare alla moglie la più grande prova del suo amore. Il ruolo di Luíza Vaz, quindi, in quanto personaggio, sebbene poco presente – in tutte le narrative di Sá-Carneiro, come ricorda Galhoz, “a mulher comporta-se e só o homem age”⁵⁹, ossia la don-

58 Anche il protagonista di Fialho, Arthur, è uno scultore e anche lui tenta di riprodurre la sua amata in una scultura.

59 M.A. Galhoz, “Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionais de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, cit. p. 51. Secondo Paula Morão (Cfr. P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 38), il ruolo secondario che Sá-Carneiro attribuisce alle donne nelle sue opere riflette quello che era il ruolo sociale della donna nell'Europa della fine XIX-inizio XX secolo: le donne sono distinte tra mogli borghesi e “donne di pia-

na ha sempre un ruolo secondario rispetto al protagonista maschile, unica figura cui Sá-Carneiro lascia la direzione dell'azione e alla cui voce affida l'espressione delle idee e delle tematiche a lui più care – è comunque fondamentale perché l'autore le attribuisce la funzione cruciale di turbare il matrimonio tra Raul e Marcela, contribuendo così ad accelerare, come è tipico del ruolo della Salomé, il processo di degenerazione del protagonista che inizia con la pazzia e termina con il suicidio. Inoltre Luíza Vaz rappresenta il primo esempio nell'opera sá-carneiriana di donna-attrice che accetta di posare per un artista, diventandone l'amante, per poi finire sul palco di qualche teatro parigino di terz'ordine a mettere in scena danze apparentemente orientali⁶⁰, il cui unico requisito richiesto è quello di mostrare il corpo, unendo danza e promiscuità in scenari falsamente esotici, dove tutto è falso quanto il nome stesso delle ballerine.

Ma qual è il significato vero, profondo della più grande prova d'amore che Raul vuole dare a Marcela? Dopo la delusione e l'insoddisfazione provate nel rapporto con la moglie Marcela e la breve storia con Luíza, Raul si convince, in una folle certezza, che l'amore è un sentimento effimero e superficiale, legato principalmente ai sensi, paragonabile a un qualsiasi altro passatempo e divertimento, come il teatro o le feste religiose; e se è vero che l'amore nasce da una pura percezione dei sensi, allora è altrettanto vero che si ama solo ciò che ad essi risulta gradevole, cioè solo ciò che è bello. Quale può essere quindi, seguendo questo ragionamento, la più grande prova d'amore? Può essere solo la dimostrazione di possedere la capacità inusitata di amare in modo consapevole una donna indipendentemente da ciò che sentono e percepiscono i sensi, quindi indipendentemente dalla sua bellezza e dalla grazia del suo corpo. In altre parole, la capacità di amare volontariamente anche una donna brutta. Da qui la

cere”, quest'ultime a loro volta suddivise in cortigiane sofisticate e prostitute da strada o da teatro. Sá-Carneiro stesso ci conferma questa visione quando, in *O Incesto*, sostiene che “a mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa. [...] É isso porque a fizeram assim. Fizeram-na assim os homens, e ela colaborou na sua destruição. As mães são as piores inimigas do seu sexo...” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 234).

60 Come sostiene Edward Said: “o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, de imagens, e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença *no e para* o Ocidente” (Cfr. E.W. Said, *Orientalismo*, tradução de Pedro Serra, Livros Cotovia, Lisboa 2004, p. 15).

decisione di sfigurare con il vetriolo il bel volto e l'armonioso corpo della moglie per amarne così solo l'anima e rendere così eterna – che nel senso stretto del termine significa proprio 'fuori dal tempo' da *externum* – la sua bellezza anche quando racchiusa in un corpo orribile e ripugnante:

Marcela, eu amo-te acima de tudo!... Ah! eu gosto dos teus beijos... da tua carne... gosto de enlaçar as minhas pernas nas tuas... Mas isso que vale!? O que amo, é a tua alma e essa, seja feio o corpo, será sempre bela... amá-la-ei sempre... sempre... sempre! [...] Vou despedaçar a obra-prima do teu rosto... torná-lo uma cicatriz hedionda, onde não se conheçam as feições... sem olhos... sem lábios... Vou queimar os teus seios... sujar para sempre a brancura imaculada da tua carne... E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te, amar-te-ei muito mais, porque todo o tempo será para ver a tua alma... a tua querida almazinha... Não tenhas medo... não grites... Vais ser muito feliz... Vamos ser muito felizes... De hoje em diante, nenhuma nuvem obscurecerá o céu azul da nossa vida... Já não recearei o tempo... o Tempo não envelhece um corpo chagado... a morte não o desfeia... Que os anos passem... que venha a morte... Nada nos importunará... nada... Vês... Vês como vamos ser venturosos?⁶¹

Ma oltre che dall'insoddisfazione e dal tradimento, quindi dalla delusione suscitata dall'amore, l'idea della più grande prova d'amore nasce in Raul nel momento in cui percepisce, dopo la lettura della poesia *Ironias do Desgosto* di Cesário Verde, che il passare del tempo avrebbe comunque distrutto, sciupato e cancellato la bellezza della moglie, distruggendo così quella che lui più volte definisce "a sua melhor obra"⁶². La più grande prova d'amore nasce quindi anche dalla non accettazione da parte di Raul di una delle leggi naturali che regolano la vita, e che proprio per questo la maggior parte delle persone accettano come fatto del tutto normale, nonché dalla superba convinzione di riuscire a violare questa stessa legge, cioè il passare inesorabile del tempo. Riuscire a mettere in atto la più grande prova d'amore, quindi, non solo avrebbe provato che Raul è davvero un essere superiore, in quanto capace di amare Marcela solo per la sua anima, sfuggendo così ancora una volta al prototipo d'amore borghese, che vuole che la moglie ideale sia bella e grazio-

61 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 194.

62 Ivi, p. 166.

sa, e in quanto capace di violare una legge che nessun uomo ha mai violato, ma gli avrebbe consentito anche di dominare la dimensione del tempo, visto che il suo trascorrere inesorabile non avrebbe più lasciato i suoi segni indelebili su di un corpo già piagato. Inoltre, la più grande prova d'amore rappresenta per Raul il secondo e ultimo tentativo per rimediare all'errore compiuto quando ha deciso di abbracciare la vita, prima con il matrimonio con Marcela e poi con il tradimento con Luíza; la prova d'amore consente infatti a Raul di individuare un'altra possibile terza via per vivere la vita estetizzando l'amore: sfigurando il volto e il corpo di Marcela, non solo avrebbe continuato ad amare, sebbene in modo inusitato, la propria moglie borghese, ma sarebbe anche riuscito a sfuggire alle conseguenze nefaste dell'amore legato alla donna fatale oltre che, infine, a dominare l'ossessione per il passare del tempo.

Ma la vita, la robusta e sana vita borghese non gli consente di mettere in pratica la sua prova. Marcela, la vita, fugge. Non accetta la sua più grande prova d'amore. E la sola alternativa che resta a Raul è allora quella di abbracciare l'eccesso, il dilagare della pazzia al di fuori della persona e della realtà, consegnandosi follemente al proprio naturale abisso e al caparbio rifiuto dell'estatica accettazione del carattere totale e positivo della vita, alla grande e panteistica partecipazione alla gioia e al dolore. Raul diventa così una specie di eroe ubriaco del suo sogno dionisiaco di onnipotenza che si scontra con la concretezza apollinea dell'ordine naturale delle cose, sempre esteriore e immutabile. Il desiderio e il tentativo di Raul di fermare il tempo altro non è che un sogno ideale e dionisiaco, il desiderio di onnipotenza dell'artista geniale che vuole essere Dio; sogno, la cui realizzazione gli è negata, tuttavia, dalla realtà apollinea della vita in cui il tempo passa inesorabilmente. Con il tentativo folle della messa in atto della più grande prova d'amore e con il conseguente suicidio di Raul, Sá-Carneiro ci mostra, quindi, da una parte la capacità dionisiaca di sognare un mondo in cui il tempo non passa e quindi in cui la dimensione del tempo non esiste, ossia la capacità superiore dell'artista geniale di attingere la dimensione *Além*, ma dall'altra, al contempo, anche l'impossibilità, per adesso, di una sua realizzazione. Solo qualche anno più tardi, nel 1913, ci sarà infatti chi riuscirà nell'impresa fallita di Raul: il fissatore di istanti, artista capace di fissare istanti sublimi e perfetti per poterli poi così vivere nuovamente:

O Instante! O Instante! Não sei como os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver a vida. Não sei. [...] E tenho, é bem certo – posso gritar – tenho nas minhas mãos a vida que a todos, aos mais felizes, aos mais ricos, esguiamente foge, se desfaz sem remédio dor após dor [...] E como erguer o instante, volvê-lo perdurável? De mil formas, como de mil formas o artista de génio executa a sua arte [...] Eu embalsamei o instante. Eis tudo. Não ressuscito. Petrifico.⁶³

Per adesso è il sentimento calmo, positivo e apollineo che vince sull'ossessione dionisiaca, esaltando e al contempo condannando non l'uomo in quanto tale, ma un nuovo tipo di uomo, l'artista geniale, a lanciarsi verso il baratro della piena realizzazione di sé e della non accettazione del proprio fallimento, al di là della morale tradizionale con i suoi concetti di bene e di male. Dioniso-arte si piega ad Apollo-vita, ma non si spezza e con il suicidio esalta quel tentativo, seppur vano, di fondere arte e vita, quell'ardente desiderio di fare non solo della vita un'opera d'arte, ma della stessa opera d'arte una forma di vita, dimostrando di non essere disposto a sacrificare, per nessuno, la libertà del suo pensiero e delle sue azioni⁶⁴.

2.1.1 *Raul Vilar: l'artista pazzo e geniale*

Raul Vilar è “um louco, duma loucura desconhecida e muito bizarra, porém...”⁶⁵. In questo “porém” collocato a fine frase Sá-Carneiro sintetizza tutta la differenza tra la pazzia che potremmo chiamare patologica e la pazzia di Raul, che è definita appunto “sconosciuta” e “bizzarra”. Quella di Raul non è infatti solo e semplicemente la pazzia di colui che, per comportamenti e opinioni, si allontana da ciò che la norma definisce accettabile o, come sostiene Patrícia da Silva Cardoso, “o destino de todo aquele que não se adapta à convenção, que insiste em defender a sua liberdade individual”⁶⁶ o ancora, come scrive Riccardo Greco, la pazzia di “un istero-nevraste-

63 Ivi, pp. 561-563.

64 Ivi, p. 172: “não estou disposto a sacrificar a ninguém – nem mesmo a ti – a liberdade do meu pensamento, das minhas acções”.

65 Ivi, p. 167.

66 P. da Silva Cardoso, “Loucura”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, cit., p. 419.

nico che alterna nichilismo e misantropia a profonde passioni⁶⁷. La pazzia di Raul è molto di più: è la pazzia dell'artista geniale, quella pazzia che in una lettera a Pessoa del 7 gennaio 1913 Sá-Carneiro definisce “não loucura barata e mesquinha, sim loucura grande, resplandescente”⁶⁸ e che si identifica, in quanto forma di conoscenza e di esperienza superiore, con quello stato sublime di esaltazione artistica e vitalistica, con quella forza grandiosa e dirompente che permette all'artista di genio di evadere dal reale e accedere alla dimensione ideale, creando così Arte nel suo significato più alto.

La pazzia si può quindi definire il tratto distintivo del genio⁶⁹. Genio che è diverso da talento, non essendo tutti gli artisti di talento, artisti geniali: “Meios-artistas aqueles que manufacturam, é certo, beleza mas são incapazes de a pensar – de a descer”⁷⁰. L'artista di genio si caratterizza infatti non solo per i suoi comportamenti e i suoi pensieri inusitati, ma perché queste stesse idee e gesti inusitati gli sono indispensabili, quasi lo alimentano e lo maturano, procurandogli quella febbre da esaltazione che gli consente di essere quello che è e produrre, come nel caso di Raul Vilar, veri e propri capolavori, risultato di un'arte che fa e crea vita pur non avendo bisogno della vita per essere un'arte grandiosa. Raul Vilar vive infatti nello splendido isolamento del suo atelier: ricco di famiglia, non fa “da sua arte um ramo de comércio”⁷¹, non va mai a teatro, non partecipa

67 R. Greco, “Quel pilastro del ponte di tedio che va da me alla follia...”, in Mário de Sá-Carneiro, *Follia*, traduzione dal portoghese di Martina Matozzi, Vittoria Iguazu Editore, Livorno 2013, p. 5.

68 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 29-30.

69 Varie le riflessioni di Fernando Pessoa sul concetto di genio. Tra le molte, si ricordi quella secondo cui “a essência do gênio é inadaptação ao ambiente; e eu digo ‘em geral’ e não ‘universalmente’ porque muito depende do ambiente. Não é a mesma coisa ser um gênio na antiga Grécia e na moderna Europa ou no mundo moderno” (Cfr. F. Pessoa, *Obra em prosa*, Companhia Aguilar Editora, Rio de Janeiro 1976, p. 476) e quella in cui collega il concetto di genialità proprio alla persona di Mário de Sá-Carneiro: “Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade na vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Obra Completa*, introdução e organização de Alexei Bueno, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1995, p. 12).

70 Lettera del 14 maggio 1913 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 87).

71 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 152.

ai balli o ad altri tipi di “estúpidas reuniões”⁷² di società, non vede utilità alcuna nella letteratura né nell’amore. Tuttavia, nonostante lo sprezzante e arrogante rifiuto e abominio di qualsiasi forma di vita diversa dalla sua volontaria emarginazione, convinto dell’inutilità di ogni tipo di socializzazione, Raul Vilar è una delle personalità più apprezzate della vita intellettuale lisbonese, alla cui amicizia tutti bramano e alla cui presenza alle serate tutti ambiscono. Talentuoso e famoso, Raul è il celebre e consacrato artista del gruppo scultoreo *O Álcool*⁷³, premiato al prestigioso *Salon* di Parigi, che “todos queriam conhecer”⁷⁴. Ed è questo il momento più alto della sua genialità: quando ancora artista puro, nella totale “igiene” della sua arte, realizza sculture e marmi di una fattura geniale, prodigiosa, “obras-primas singulares, por vezes disparatadas no belo”⁷⁵ che non hanno bisogno di vita per essere realizzate, essendo sufficienti la mano e la mente dello scultore e la materia prima, la pietra, per fare di queste stesse opere forme di vita: “faço estátuas. As minhas estátuas não são como as outras, [...] têm vida... [...] Em vez de fazer carne com a minha carne, faço vida com as minhas mãos; isto é, com o meu cérebro, que as conduz”⁷⁶. L’artista geniale che conferisce al freddo marmo vera vita non ha bisogno di vita per fare Arte; per questo Raul dice di non aver bisogno né di modelli, né di donne né di amore nella sua vita, essendo la sua arte già una forma di vita e sapendo bene che lasciare entrare la vita nel suo mondo gli sarebbe stato fatale perché avrebbe significato distruggere progressivamente ma inesorabilmente l’arte e l’artista geniale che è in lui: “Mulheres?... Para quê? Não tenho as minhas estátuas, não tenho mármore?”⁷⁷. E ironizzando sui letterati e sulla letteratura, sulla cui dubbia utilità più volte interroga l’amico narratore – quella letteratura definita “um entretenimento que não faz mal a ninguém...”⁷⁸, il cui unico scopo futile è quello di far passare il tempo, sia a chi scrive che a chi legge – aggiunge: “Dizem

72 Ivi, p. 156.

73 *Álcool* è anche il titolo di una poesia di Mário de Sá-Carneiro scritta a Parigi e datata 4 maggio 1913. È la quarta poesia della raccolta *Dispersão*, pubblicata dall’autore nel 1914.

74 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 155.

75 Ivi, p. 152.

76 *Ibidem*.

77 *Ibidem*.

78 Ivi, p. 149.

vocês, os literatos cretinos, descrevendo o corpo duma mulher ideal: ‘As suas pernas bem torneadas e nervosas, eram duas colunas de rijo mármore; o seu colo, alabastro puro’. Sim, apesar da vossa grande imbecilidade, vocês compreendem que a suprema beleza da carne está em parecer pedra... Ora, eu tenho pedra; para que hei-de querer carne?’⁷⁹. Se la suprema bellezza della carne è nel sembrare pietra, se la sua rappresentazione artistica consente un uguale se non addirittura maggior piacere, a che scopo quindi un “recipiente de carne”⁸⁰?

Ma anche l’artista di genio non è immune al richiamo del pulsare della vita. Non casualmente il primo ingresso nella vita di Raul avviene con la sua partecipazione alla rappresentazione teatrale del dramma *A Náusea*, nato da un’idea strampalata dell’amico narratore ma trasformata da Patrício Cruz in un dramma profondo e umano. Patrício Cruz, questo fenomenale scrittore di talento, i cui racconti sono considerati piccoli capolavori, tanto da meritarsi l’appellativo di “Maupassant portoghese”, ha un ruolo chiave nel racconto – e se vogliamo anche nell’intera raccolta visto che è anche protagonista del racconto successivo, *O Sexto Sentido* – non solo perché determina l’ingresso di Raul nella vita, che da quel momento comincia pericolosamente a vivere una vita come tutti – “Nessa noite conheci outro Raul: um Raul como toda a gente”⁸¹ –, ma anche perché è proprio la sua morte, avvenuta per suicidio nel manicomio di Rilhafoles, lo spunto per introdurre una discussione sulla pazzia. All’affermazione dell’amico narratore secondo cui è opinione di tutti che Patrício Cruz sia da considerarsi un pazzo, Raul solleva un dubbio che giustifica richiamando l’argomento della limitatezza e della miopia del povero spirito di coloro che, considerandosi “i sani” – come l’amico narratore e, in generale, la maggioranza della società – privi di fantasia, non riescono a vedere niente che vada oltre la ragione e la logica comune, giudicando e liquidando, quindi, frettolosamente quei comportamenti e quei pensieri per loro enigmatici e incomprensibili come segni di pazzia: “Enganaram-se vocês e os médicos com isso a que chamaram loucura. O vosso espírito é demasiadamente acanhado para compreender tudo quanto não seja o comum... o vulgar”⁸². La pazzia

79 Ivi, p. 152.

80 Ivi, p. 150.

81 Ivi, p. 154.

82 Ivi, p. 181.

è dunque, fondamentalmente, una questione di numeri, di maggioranza/minoranza: i pazzi sono quel numero limitato di individui che, come spiega Sá-Carneiro in una delle tante incursioni nel testo, “vê os objectos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos...”⁸³; che non accetta tutta una serie di convenzioni che invece la maggior parte della gente considera come valide:

Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de *loucos*... Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção: *isto* é vermelho, *aquilo* é branco, unicamente porque se determinou chamar à cor *disto* vermelho e à cor *daquilo* branco. A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções: é a *gente de juízo*...⁸⁴

È, come dice Carpinteiro, “una questão de convenção e aos chamados doidos pertence muitas vezes o domínio daquilo que a realidade esconde aos olhos cegos do homem médio, daquilo que o ultrapassa”⁸⁵. Se un giorno, tuttavia, le proporzioni dovessero invertirsi, ecco che coloro che fino a quel momento sono stati considerati pazzi diventerebbero sani agli occhi della società e viceversa: “Se um dia porém a sorte favorecesse os loucos, se o seu número fosse superior e o género da sua loucura idêntico, eles é que passariam a ser os ajuizados: *Na terra dos cegos, quem tem um olho é rei*, diz o adágio: na terra dos doidos, que tem juízo, é doido, concluo eu”⁸⁶.

A partire dall’uscita dal suo isolamento e soprattutto dall’incontro e dal matrimonio con Marcela, la pazzia di Raul si fa sempre più evidente e il parossismo diventa il suo clima naturale. Ossia: quanto più la vita, nelle sue diverse forme, avanza nell’artista, quanto più l’artista che è in Raul concepisce pensieri bizzarri e confusi agli occhi degli “altri”, configurandosi come una specie di scudo e ancora di salvezza per non naufragare negli abissi oscuri di quel mare sconosciuto che per lui è la vita. Nei primi mesi abbandona completamente la sua arte per dedicarsi interamente a Marcela, all’amore, alla passione. Un amore che lo porta a cercare l’eccesso tra i tessuti

83 Ivi, pp. 167-168.

84 Ivi, p. 167.

85 M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 13.

86 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 168.

rossi, morbidi e setosi del talamo – mordendo e ferendo Marcela – nel tentativo di ricercare l'arte in quella forma di vita che è l'atto sessuale: “A estátua que Raul actualmente cinzelava, era Marcela. Aperfeiçoava-a para o amor e – sem pensar na pedra – pensava agora só na sua carne; mármore ardente, palpitante...”⁸⁷. Ma la vita uccide l'arte, negando all'artista ogni tentativo di fissarla nella sua opera, come gli fa notare l'amico narratore: “Desde que te casaste ainda não produziste nada!”⁸⁸. Il tentativo infatti di fare un busto a Marcela fallisce miseramente con la decisione di distruggere l'opera una volta realizzata: “Não conseguiria – disse – reproduzir em mármore o mármore do seu corpo...”⁸⁹. E cominciano allora a farsi più evidenti le manifestazioni della pazzia dell'artista che ha tentato di amare la vita: l'ossessione del tempo, innanzitutto, che diventa tale soprattutto dopo la lettura della poesia di Cesário Verde *Ironias do Desgosto*. Pubblicata nel 1875 e definita da Mário Sacramento “o diálogo que opõe duas faces, uma virada à morte e outra virada à vida”⁹⁰, in questa poesia, come spiega Hélder Macedo, “é instaurado um inverno psicológico na Primavera natural e a velhice futura na juventude presente”⁹¹. Il tono apparentemente leggero e giocoso del dialogo tra il protagonista maschile – che simbolizza l'inverno e la vecchiaia – e la donna – che è invece l'immagine della gioventù e della primavera – serve in realtà “para acentuar, por contraste, a seriedade do que o poema diz, ao retomar e inverter o tema horaciano do *carpe diem*”⁹² e “não é determinado por um julgamento do passado e do futuro a partir da experiência mas antes pela obsessão mórbida do terror da velhice e da decadência física”⁹³. In *Ironias do Desgosto* quindi l'idea stessa che la primavera dell'amore non sia eterna e che la morte sia inevitabile immobilizza qualsiasi forma di libertà, amore e vita. Questa rivelazione impertinente del trascorrere

87 Ivi, p. 164.

88 Ivi, p. 178.

89 Ivi, p. 165.

90 M. Sacramento, “Lírica e dialéctica em Cesário Verde”, *Vértice*, abril 1957 v. 17 (163), pp. 166-176; junho 1957 v. 17 (165), pp. 308-313; junho 1957 v. 17 (166), pp. 366-373, p. 164.

91 H. Macedo, *Nós uma leitura de Cesário Verde*, Editorial Presença, Lisboa 1999, p. 69.

92 Ivi, p. 66.

93 A.P. Torres, *A Paleta de Cesário Verde*, Editorial Caminho, Lisboa 2003, p. 70.

irreversibile e inesorabile del tempo porta Raul a interrogarsi e a ricercare un mezzo per vincere il tempo. La prima idea è il suicidio assieme alla moglie, quando ancora giovani, prima che il trascorrere del tempo consumi “o nosso organismo, envelhecendo-nos...”⁹⁴ costringendo l'uomo ad assistere “à morte lenta do corpo...”⁹⁵. La possibilità del suicidio è rifiutata da Marcela come da Marcela sarà rifiutata anche la “grande prova d'amore”. L'attaccamento alla vita dimostrato dalla moglie, porta Raul a ritornare nel suo isolamento, prima nel suo atelier e poi fuggendo da Lisbona, rifugiandosi nella sua tenuta di campagna vicino a Colares. È qui che nasce il basso rilievo *Amor*, esposto al *Salon* parigino nel 1904, “o penúltimo realizado em vida do artista, que faleceu em fevereiro de 1906”⁹⁶. L'ultima opera è *Afrodite*, realizzata con la modella Luíza Vaz, la prima scultura per creare la quale Raul ha avuto bisogno di vita per realizzare arte; e infatti, sebbene un capolavoro, *Afrodite* è “entre todas as outras, talvez a menos notável. É uma estátua vigorosa, clássica, impecável; por isso exactamente, o génio não se manifesta nela com a mesma pujança”⁹⁷. Lontano da tutti, lontano dalla vita, con in mente già la soluzione al suo dilemma su come vincere il tempo, l'artista Raul riprende a lavorare.

Da questo momento, il racconto è un veloce precipitare verso il capitolo X, l'ultimo, che è diviso in due parti. Nella prima sono riportate le pagine del diario di Raul: note che raccontano di idee “bizarras, nebulosas, indecifráveis na maioria”⁹⁸. Nella seconda si racconta la notte del suicidio. Il diario rivela, al contrario di quanto dice il narratore personaggio, una certa lucidità da parte di Raul nella dichiarazione di totale mancanza di fede nella vita come atto di procreazione, di perpetrazione della specie. Nell'inventare la vita, Dio ha infatti commesso un grande errore, aprendo il cammino solo al dolore e alla malvagità umana. Il mezzo per correggerlo sarebbe semplice se solo “a humanidade fosse inteligente, se porfiasse, acabaria com os homens. Ventura suprema! Suprema superioridade! Demonstraria que tinha mais força do que o criador: destruiria a sua

94 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 170.

95 *Ibidem*.

96 *Ivi*, p. 179.

97 *Ivi*, p. 183.

98 *Ivi*, p. 190.

obra infame”⁹⁹. Ma la maggioranza delle persone – la società – non desidera mettere fine all’inganno di Dio perché “Fabricar vida é uma necessidade... deliciosa, viciosa portanto. A Natureza compreendeu que ninguém faria vida se não fosse por interesse... para gozar... E faz-se a vida só por isso... por isso só...”¹⁰⁰. In fondo, l’atto di procreare, l’atto di creare vita non è altro che un alibi egoistico dietro al quale tutti celano il loro amore per la vita e soprattutto la loro paura della morte, senza rendersi conto che, nel migliore dei casi, ciò che veramente creano non è il perpetrarsi della vita ma il dilagare della malvagità insita nella natura dell’uomo stesso. Nonostante quindi ciò che dice la legge, che altro non è che l’espressione del pensiero comune, procreare e creare assassini non è un crimine peggiore dell’uccidere? “É um crime matar, preceituam as leis. Crime muito maior é fornecer assassinos”¹⁰¹; figli che, sin dalla nascita, sono condannati “à existência... ao suplício eterno...”¹⁰². Ma purtroppo, come conclude Raul, in questa società: “Só se compreende o compreensível. O Universo é incompreensível para os homens. Por isso estes o admiram, pasmam alvarmente diante dessa chocha ‘maravilha’...”¹⁰³.

La seconda parte è dedicata alla narrazione della preparazione e della messa in atto della grande prova d’amore e del suicidio di Raul. Anche in questa seconda parte, la pazzia di Raul rivela una certa dose di lucidità e razionalità che si palesa sin da subito nell’atteggiamento del protagonista che si mostra “jovial e galhofeiro”¹⁰⁴ durante il pranzo con l’amico e con la moglie, la stessa per la quale ha già in mente il macabro piano. Raul che dice e in verità non dice niente perché le mezze frasi che pronuncia non hanno nessun significato per Marcela: “– Amanhã é o dia. Amanhã vais finalmente ficar convencida... acreditares-me...”¹⁰⁵. E che dice meno ancora quando, interrogato dalla moglie: “– Acreditar-te? Acreditar-te em quê?...”¹⁰⁶, risponde, al colmo della sua esuberanza, “– No meu

99 Ivi, p. 191.

100 Ivi, p. 190.

101 Ivi, p. 191.

102 *Ibidem*.

103 *Ibidem*.

104 Ivi, p. 192.

105 *Ibidem*.

106 *Ibidem*.

amor”¹⁰⁷. Raul che non vuole scoprire i suoi piani – pur sapendo già, a questo punto della narrazione, quando allegramente conversa con la moglie, il male e il dolore fisico a cui la sottoporrà – e che risponde semplicemente: “Vamos ser muito... muito felizes...”¹⁰⁸. La grande prova d’amore, che è l’atto attraverso cui Raul vuole sconfiggere il tempo, non è banalmente l’espressione di un atroce atto di egoismo, come potrebbe sembrare, da parte di colui che, senza una apparentemente valida ragione, esige il corpo, la vita e il sacrificio della persona amata, quanto piuttosto il gesto di sfrontata infrazione di ogni etica e morale comune da parte di chi, ritenendosi detentore di un potere assoluto, non molto diverso da quello di Dio, considera il dolore, la sofferenza e la morte principi di esaltazione positiva della vita e non privazioni di bene o negazioni della stessa. Raul Vilar non è dunque un predestinato al suicidio. È più propriamente l’esempio dell’artista che decide di non accettare la vita, che ha cercato comunque di vivere attraverso l’amore, che lo ha ingannato con le sue false promesse e illusioni che lo hanno condannato alla sterilità artistica e alla delusione dei sentimenti. E se da una parte è la vita che progressivamente, con il suo lento ma inesorabile incedere, lo costringe alla non accettazione delle sue false e illusorie promesse e quindi alla morte, allo stesso tempo, la scelta del suicidio è l’ultimo gesto dell’artista che decide volontariamente di agire sul proprio destino, come forma di non rinuncia al suo ideale di vita.

In fondo la pazzia di Raul, come quella di molti altri personaggi *sá-carneiriani*, non è molto diversa dall’idea di pazzia che *Sá-Carneiro* aveva e che ben espresse Pessoa nel definirlo “um são louco”¹⁰⁹, aggiungendo subito dopo che la frase “ajusta-se, não só particularmente a elle, mas a todo o homem de génio”¹¹⁰. Come si legge ne *O Homem São Louco*, pubblicazione curata da Ricardo Vasconcelos e da Jerónimo Pizarro: “*Sá-Carneiro* tem [...] um es-

107 *Ibidem*.

108 *Ibidem*.

109 F. Pessoa, *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2006, p. 153. Questa espressione viene anche usata dal personaggio Fernando Passos per definire l’amico Inácio de Gouveia nel racconto *Ressurreição* della raccolta *Céu em Fogo*: “Você é um homem são, louco – definira uma tarde Fernando Passos” (Cfr. M. de *Sá-Carneiro*, *Verso e Prosa*, cit., p. 619).

110 F. Pessoa, *Escritos sobre Génio e Loucura*, cit., p. 153.

pelho mais exato da loucura, e não um espelho deformado capaz de lhe devolver a sua própria projeção distorcida do que seria ser-se louco”¹¹¹. La pazzia è per Sá-Carneiro, così come per gran parte di quelli della sua generazione¹¹², “a loucura tranquila e etérea dum náufrago do irreal”¹¹³, il simbolo di coloro “que tiveram o génio de arder, de dar o grande salto, de mergulhar o abismo”¹¹⁴, come ricorda il narratore del racconto *Ressurreição*, l’emblema di una genialità in fondo desiderata e mai veramente raggiunta, di quella condizione che, sublimata, avrebbe permesso all’artista di “abismar-se numa grande sombra”¹¹⁵, come dice il protagonista dell’omonimo racconto, e finalmente di “criar formas de beleza”¹¹⁶, perché l’artista è, prima di tutto, creatore di cose belle. E Sá-Carneiro e quelli della sua generazione crearono davvero una “cosa” bella: quella letteratura da manicomio¹¹⁷ pubblicata con il nome di *Orpheu*, dei cui testi “folli” gli autori andavano oltremodo fieri, orgogliosi che la mancata comprensione dell’arte nuova proposta nella rivista dipendesse dalla “pochezza” degli altri, come ricorda Inácio de Gouveia, artista magico, capace, come il suo creatore, di “cavalgar a sua dôr

111 M. de Sá-Carneiro, *O Homem São Louco*, Ricardo Vasconcelos, Jerónimo Pizarro (coord.), Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa 2016, p. 14.

112 Dice, al riguardo, Perfecto Cuadrado: “La locura rondó siempre al muy heterogéneo pelotón de aventureros de la revista Orpheu: inocentes ‘locuras’ de Santa-Rita o Almada Negreiros para hacerse notar y épater al consuetudinario ‘lepidóptero’ del zoológico de la Baixa lisboense; locura metafísica (o patafísica) del discursar ‘vertigoso’ de Raul Leal; locura más ‘real’ en la que se sumergió – como nos cuenta en su espantosamente lúcido ‘Se me para de pronto el Pensamiento [...]’ – el desdichado Ângelo de Lima, internado en el manicomio de Rilhafoles; ‘literatura de manicomio’ en fin, la obra de todos ellos, según el mayoritario veredicto de la prensa contemporánea. La locura – para ser más exactos, su locura – preocupó a Pessoa, y fue, como decía, una de las obsesiones de Mário de Sá-Carneiro” (Cfr. P. Cuadrado, “Mário de Sá-Carneiro, el abatido albatros”, *Revista de Occidente*, Madrid, 94, 1989, p. 146).

113 È così che viene definito il poeta che vive nella casa di fronte alla coppia del racconto *Mistério* (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 475).

114 Ivi, p. 584.

115 Ivi, p. 414.

116 *Ibidem*.

117 Sulla ricezione dei due numeri della rivista *Orpheu* nella stampa del tempo, si veda il seguente mio testo: B. Gori, *Una letteratura da manicomio. “Orpheu” nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Urogallo, Perugia 2015.

em oiro estrebuchante, silvá-la por nuvens longes de magia, através de espaços doutros mundos – doutras cores, outros sons...”¹¹⁸:

“Uma arte de masturbação”! – pobres pequenos... pobres pequenos... Longe estão eles de adivinhar que essa frase só me pode ser um motivo de glória... Pois – olvidando todos os preconceitos – não será a masturbação a voluptuosidade máxima da Alma; a mais imponderável, visionada e subtil em *Além*? Decerto. Logo, semelhante insulto pretendido por “eles”, significa apenas, a mim, que a minha Arte se alteia a mais liberta de matéria, a mais aguda e mais total – a Maior... Bons rapazes... Não compreendem que somos tão diferentes deles que o que magoaria a sua sensibilidade bombeira, a sensibilidade patrão – sensibilidade de trunfa oleosa, barbichas, lavallière e cachimbo – só pode lisonjear a nossa, opiada e vibrante, cristalina? E não presentem que se apontando os nossos excessos, as nossas supostas loucuras, tiveram razão – é que nesse caso, amaremos o excesso por ele próprio, a loucura por ela mesma, glorificando-nos ainda com as suas palavras... Ensoberbeço-me das minhas taras – eis pelo que as soffro.¹¹⁹

2.2 Diários

Diários è una narrativa composta da quattro brevissime storie in cui Mário de Sá-Carneiro abbozza due tematiche molto care a tutta la sua produzione: quella della morte e quella del suicidio. Dedicata a Luiz Ramos, vero nome di Luís de Montalvor, condirettore del primo numero di *Orpheu* assieme a Ronald de Carvalho, apre la narrativa il testo intitolato *Em Pleno Romantismo*, datato agosto 1909, in cui il protagonista, che è anche il narratore, racconta, in forma di diario, gli ultimi giorni della sua vita – dall’11 aprile 1908 al 30 novembre dello stesso anno – scanditi, attraverso diciotto appunti, prima dall’innamoramento per Elisa, la cugina di un suo condiscipolo già malata di tisi al momento dell’incontro, poi dalla morte di lei e infine dal suicidio di lui. Apparentemente in perfetta atmosfera ultra-romantica, nella quale lo stesso autore ci introduce a partire dal titolo, quasi secondo il gusto del migliore Soares de Passos (1826-1860) della ballata *O Noivado do Sepulcro*, Sá-Carneiro descrive qui un amore che sfugge alla ragione e supera ogni ostacolo, persino la morte.

118 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 575.

119 Ivi, p. 620.

Anzi: si tratta di un amore che cominciato per compassione, finisce in passione e trionfa sulla morte, liberandosi di tutti i limiti terreni, in questo caso della malattia della donna amata, Elisa, la cui bellezza è “duma formosura etérea, que já não é deste mundo”¹²⁰ e sul cui volto pallido si notano “os lábios descorados”¹²¹. Da buon eroe romantico, il protagonista, di cui non conosciamo il nome, è infatti capace non solo di totale devozione e assoluto slancio sentimentale – “Amo pela primeira vez! Como sou feliz! ah! como sou feliz! Amor sem esperança é o meu... Mas que importa?” – ma anch’egli “vítima da psicose romântica do suicídio”¹²², mette fine alla propria vita per dare coerenza alla sua esperienza: la relazione, impossibile da realizzarsi in vita per la morte dell’amata, spinge il protagonista al suicidio, un gesto il cui significato, in termini romantici, è da intendersi come l’espressione dell’intensità del sentimento che prevale sull’equilibrio della ragione. Tuttavia, leggendo bene tra le poche righe che compongono il testo, ciò che accende l’amore del protagonista rendendolo quasi un’ossessione non è la fanciulla in sé, quanto piuttosto la sua condizione di malata terminale, ossia il suo essere prossima alla morte: “Poderá haver algum martírio mais horrível do que o meu?... Amar o impossível... amar a morte!...”¹²³. Lo stesso suicidio, più che l’elevazione spirituale del protagonista, sembra celare in sé quel desiderio autodistruttivo, quel “nonsoché” di insano e voluttuoso tipico di tante relazioni amorose della produzione in prosa sá-carneiriana di cui il bisogno folle del contatto fisico con il corpo dell’amata, dopo la morte della stessa, diventa qui il simbolo: “Quero vê-la... quero vê-la... Quero beijar-lhe a boca... quero estreitar o seu corpo contra o meu... [...] Quero-a! Quero-a!”¹²⁴.

La seconda brevissima narrativa, *Felicidade Perdida?* del febbraio 1909, presenta cinque entrate di un diario – le prime quattro dal 3 al 7 gennaio, numerate da LV a LVIII, e l’ultima, CVLL, datata 28 febbraio – che pongono la questione, che Sá-Carneiro non arriva però qui a sviluppare, del significato della felicità: uno scambio di sguardi con una sconosciuta a teatro può rappresentare la felicità che, si

120 Ivi, p. 205.

121 *Ibidem*.

122 A.J. Saraiva, Ó. LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto 2005, p. 779.

123 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 206.

124 Ivi, p. 208.

dice, si incontri solo una volta nella vita? Mário de Sá-Carneiro è convinto di non essere fatto per la felicità – o almeno di non poter essere felice secondo la definizione tradizionale di felicità come stato d’animo di chi è sereno, non è turbato da dolori o preoccupazioni e soprattutto gode di questo suo stato – perché lui è un artista che appartiene a una “geração mais complicada [...] e superior”¹²⁵, a illuminare le complicazioni della quale “não existe mesmo uma boca de mulher”¹²⁶. Questo tipo di felicità è per gli altri: per i bambini, che vivono l’età “mais feliz e mais tranquila, mais sorridente”¹²⁷ di tutte, per gli “entusiasmados e felizes pelo entusiasmo que sofrem de pouca arte”¹²⁸ e per i semplici, per coloro che si accontentano delle piccole cose e delle certezze degli affetti e dei legami familiari, cioè di uno “spazio” chiuso e tranquillo, protettivo, che li tiene lontani dai dolori del mondo perché, parafrasando Freud, colui che è felice non sente il bisogno di fantasticare; solo chi è insoddisfatto e infelice lo fa¹²⁹. All’artista, questa felicità è preclusa e quando si

125 Lettera del 2 dicembre 1912 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 20).

126 *Ibidem*.

127 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 265. Si noti che qui Sá-Carneiro collega la felicità dell’infanzia all’egoismo e all’incapacità di comprendere ancora il dolore umano che caratterizzano questa prima parte della vita: “Em volta de nós podem suceder as piores catástrofes. Se elas nos não arrancam nem os brinquedos nem os bolos, não nos atingem de forma alguma... não as compreendemos sequer [...] é só ainda vagamente que percebemos a dor humana”. Un concetto ripreso e ribadito anche nel racconto *Mistério*: “o artista, quando olhava para a sua infância, sofria uma saudade tão grande, um enternecimento tão comovido... Só nessa época indecisa ele fora feliz – tivera tudo. E porquê? [...] É que na infância não possuímos ainda o sentido da impossibilidade; *tanto podemos cavalgar um leão como uma abelha...*” (Ivi, p. 467).

128 Lettera del 7 gennaio 1913 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 29).

129 S. Freud, “Il poeta e la fantasia”, in *Opere*, Vol. 5: *Il motto di spirito e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Milano 1985 p. 487. Freud caratterizza l’arte come un fenomeno di compensazione del desiderio, collocandola in una posizione intermedia tra la realtà frustrante e la fantasia appagatrice. Le argomentazioni di fondo sono l’attività dell’inconscio, la psicologia dell’appagamento del desiderio e il protrarsi dell’infanzia nella vita adulta. All’inizio, senza malizia e con garbo, Freud si pone una domanda che verosimilmente interessa tutti i profani: da quali fonti gli scrittori attingono il loro materiale? Nessuna risposta appare del tutto soddisfacente, osserva Freud e, fatto ancora più misterioso, se anche lo fosse, una tale conoscenza non farebbe di un individuo un

azzarda a volerne godere, il risultato non può essere che la caduta, la sconfitta e l'infelicità. "Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades"¹³⁰, dice Raul di *Loucura...* e non è un caso che uno dei racconti nei quali questa parola appare di più sia proprio questo, nel quale i termini "felicità/felice" sono usati per descrivere lo stato d'animo di Raul durante i primi tempi del suo matrimonio con Marcela. Progressivamente, nel corso dell'opera, la parola tende a diradare, tanto da essere quasi del tutto assente nei racconti di *Céu em Fogo*, e quando appare, è con un significato totalmente diverso: la felicità

poeta o un drammaturgo. Poi, in tono più dimesso, aggiunge che si potrebbe sperare di farsi una prima idea dell'attività del *Dichter* (il termine tedesco *Dichter* indica sia il romanziere, sia il drammaturgo sia il poeta) se riuscissimo a scoprire un'attività analoga comune a tutti gli esseri umani. Fatte queste premesse giustificative, con uno dei balzi acrobatici che gli sono caratteristici, Freud collega tra loro le varie esperienze dell'uomo. La caccia ai parallelismi è un esercizio pericoloso, soprattutto se impone deduzioni forzate, ma i parallelismi validi possono mettere in luce rapporti finora sconosciuti e, meglio ancora, nessi causali insospettati. Il balzo di Freud rientra in quest'ultima categoria: ogni bambino, mentre gioca, sostiene Freud, si comporta come un *Dichter* in quanto costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del mondo. Il bambino prende molto sul serio il suo gioco, ma sa che ciò che fa è un'invenzione. Il contrario del gioco non è ciò che è serio, bensì ciò che è reale. Il poeta e il romanziere procedono più o meno allo stesso modo: riconoscono che le fantasie che elaborano sono fantasie, ma questo non le rende meno importanti, per esempio, dell'immaginario compagno di giochi del bambino. Giocare piace al bambino e poiché gli uomini rinunciano malvolentieri a un piacere una volta che lo hanno gustato, ricercando da adulti un surrogato. Invece di giocare, fantastica. Sono due attività praticamente speculari: entrambe sono messe in moto da un desiderio. Ma mentre il gioco del bambino esprime il desiderio di essere cresciuto, l'adulto considera infantili le proprie fantasie. In questo senso, gioco e fantasia riflettono parimenti uno stato di insoddisfazione: "Si deve intanto dire che l'uomo felice non fantastica mai; solo l'insoddisfatto lo fa". In breve, una fantasia è, come il desiderio espresso nel gioco, una correzione di una realtà insoddisfacente. È qui che comincia il compito culturale del *Dichter*. Spinto dalla sua vocazione, egli dà sfogo ai suoi sogni a occhi aperti facendosi portavoce delle fantasie segrete dei suoi meno loquaci contemporanei. Alla pari del sognatore notturno, il sognatore creativo a occhi aperti combina una potente esperienza della vita adulta con qualche lontano ricordo rievocato e quindi trasforma in letteratura il desiderio che nasce da tale combinazione. Come il sogno, la sua poesia o il suo romanzo è una creatura nella quale si mescolano presente e passato, impulsi esterni non meno che interni. Freud non nega che l'immaginazione partecipi alla creazione dell'opera letteraria, ma vede soprattutto in quest'ultima un rifacimento della realtà, una sua abile deformazione.

130 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 151.

si ricollega al concetto di “momento luminoso” e al raggiungimento dell’*Além*, associandosi ad atti estremi come la morte, il suicidio, l’omicidio, la prigionia. Così, in questo passo che apre *A Confissão de Lúcio*, in cui Lúcio afferma che la propria felicità consiste esattamente nell’aver vissuto il “momento luminoso”, ossia nell’aver provato quell’esperienza inimitabile e inverosimile, in cui la vita si è trasformata in un tutto artistico-estetico, che si è conclusa con una detenzione in carcere per un crimine mai commesso:

E a minha pena foi curta.

Ah! foi bem curta — sobretudo para mim... Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter acção sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou — apenas — os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio.

Contudo, ignoro se é felicidade maior não se existir tamanho instante. Os que o não vivem, têm a paz — pode ser. Entretanto, não sei. E a verdade é que todos esperam esse momento luminoso. Logo, todos são infelizes. Eis pelo que, apesar de tudo, eu me orgulho de o ter vivido.¹³¹

Oppure in *Mistério*, in cui la felicità è descritta come fuga dalla realtà e come dissoluzione nella morte assieme a quella “alma A que nunca esperara encontrar — a velada subtil!”¹³², racconto nel quale, in parte, riprende e amplia il tema della relazione amore-morte come momento di somma felicità, solo accennato in *Felicidade Perdida?*:

No fundo queria muito à vida. Eh! não o fossem imaginar alguém divagando por outras regiões, fechado numa torre de marfim erguida *além-céu*. Simplesmente amava uma vida despida de tudo quanto nela o nauseava. Ora o que o nauseava era precisamente a vida de todos e de todos os dias... Não, estava decidido, não fora feito para a felicidade. O remédio era outro: renunciar, vivendo, ou vencer, morrendo.¹³³

131 Ivi, p. 298.

132 Ivi, p. 470.

133 Ivi, p. 463.

Da notare che *Felidade Perdida?* è l'unico racconto della raccolta *Princípio* che non termina con il suicidio del protagonista.

La terza narrativa è intitolata *A Profecia* ed è datata settembre 1909. Come chiarisce il breve prologo all'inizio della narrativa – che si compone di diciassette brevi note diaristiche – si tratta di alcuni estratti del diario dello strano e cupo poeta del *Crepúsculo*, António Maldonado, e del tentativo di spiegare il motivo del suo suicidio. I passi del diario, che vanno dal 20 dicembre 1907 al 12 aprile 1909, tentano di dare spiegazione a tutto un particolare ragionamento che si basa sulla morte prima come sonno e poi come emblema di ciò che più è sconosciuto all'uomo e di cui, proprio per questo suo alone di mistero, sia ha paura: “Eu sempre tive muito medo do desconhecido [...] A morte é o desconhecido. Não me importa morrer. Ah! mas como tenho medo da morte!...”¹³⁴. Il sonno come assopimento di tutti i desideri ma anche di tutte le tensioni, come una specie di Nirvana che estingue ogni pulsione, positiva o negativa che sia, e che rimanda alla poesia di António Nobre e di Camilo Pessanha, ma che, sulla scia di Schopenhauer e Freud, diventa anche metafora della morte, assumendo in Sá-Carneiro contorni particolarmente drammatici, in quanto “consequência do cansaço existencial, do *tedium vitae* [...] expressão da desistência, da renúncia, do abandono, da consciência de que são vãs todas as lutas e ilusões”¹³⁵. Partendo dal concetto della morte come momento inevitabile – “O homem é um animal. Todos os animais morrem...”¹³⁶, il poeta Maldonado decide di voler conoscere la data della sua morte; il verdetto delle carte che il poeta si fa fare da Júlia, amante ed ex prostituta dell'amico Luís Proença il 30 settembre 1908, è lapidario: 12 aprile 1909. Da questo momento in poi, i pochi passi del diario non sono altro che il climax di un'attesa allucinata del compimento della profezia – profezia che si noti è fatta da una ex prostituta – e che si trasforma progressivamente in tortura, in supplizio e in follia fino a sfociare nella decisione del suicidio un'ora prima della fine del giorno stabilito, le 23 del 12 aprile, preferendo andare incontro alla morte piuttosto che continuare ad

134 Ivi, p. 258.

135 J.R. Teixeira, “Qualquer coisa de intermédio. Da estesia à astenia: o sono abúlico, a morte e outras derivas intertextuais na poesia de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 82.

136 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 213.

aspettarla: “ainda não veio; vou ao seu encontro. Talvez não chegasse hoje... Mas eu prefiro morrer a esperá-la por mais tempo”¹³⁷. Alla maniera di Robert Burton, il noto autore inglese de *L'anatomia della malinconia* (1621), António Maldonado si uccide per adempiere la propria profezia sulla data della sua morte.

L'ultima narrativa è *Página dum Suicida* e reca la data novembre 1908. Anche questo brevissimo racconto in forma di una sola nota di diario scritta da Lourenço Furtado il 2 novembre 1908 alle 11.45 di notte – non a caso giorno in cui, secondo il calendario liturgico romano, si celebra la festa di tutti i defunti – affronta il tema della morte e ancora una volta il suo carattere misterioso. È proprio il mistero che avvolge la morte che porta il protagonista a decidere di volerla scoprire e di partire, quindi, per questo viaggio, esattamente come hanno fatto, secoli prima, i grandi scopritori del nuovo mondo, Colombo e Vasco da Gama, ma, a differenza di questi, tendendosi per sé la scoperta visto che si tratta di un viaggio senza ritorno. Ironico il paragone del suicidio a un comodo viaggio senza valige, dello spararsi un colpo in testa al viaggio verso l'infinito della *bala-vagon* lanciata da Jules Verne in direzione della luna, del suicidarsi a un “maravilhoso comboio que não tem horário!”¹³⁸. E se è vero che tutti finiscono prima o poi per conoscere la morte, vero è che tra chi muore di morte naturale e chi si suicida c'è una differenza di sostanza, l'intenzione: “Os outros vão até *ela* sem saberem, sem se importarem para onde vão: enquanto que eu, não... *eu não morro!*... Parto apenas para uma exploração arrojada, cheia de perigos e donde não poderei voltar, é certo...”¹³⁹. Il suicidio è considerato qui quasi come un esperimento, una domanda che l'artista pone alla natura, cercando di costringerla a rispondere. La domanda è: che mutamento produrrà la morte nell'esistenza dell'uomo e nella sua conoscenza della natura delle cose? Ma come dice Schopenhauer “è un esperimento maldestro perché comporta la distruzione della coscienza stessa che pone la domanda e attende la risposta”¹⁴⁰. Morte quindi come partenza verso l'ignoto, dato che il noto non garan-

137 Ivi, p. 217.

138 Ivi, p. 220.

139 *Ibidem*.

140 A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, a cura di Giorgio Colli, tomo II, Adelphi, Milano 1999, p. 1097.

tisce felicità, e suicidio non come atto di rinuncia, ma, concordando con Walter Benjamin, come gesto di passione eroica¹⁴¹.

2.2.1 Lourenço Furtado: l'artista suicida

Parlare di artisti suicida nell'opera letteraria di uno scrittore che a sua volta è morto per suicidio non è di per sé una cosa semplice. Non lo è a maggior ragione quando, attorno a questo suicidio, tutto un filone di critica letteraria ha costruito la fortuna sua e, in buona parte, dell'autore stesso¹⁴². Questo è il caso di Mário de Sá-Carneiro, intorno al quale si è creato un vero e proprio mito: quello del poeta tormentato, precoce e geniale, del suicida potenziale e predestinato¹⁴³,

141 W. Benjamin, *A Modernidade e os Modernos*, traduzione e cura di Heindrun Kreiger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro 2000, p. 11.

142 Si tratta del cosiddetto approccio biografista o psicologista: si accede al mondo dell'opera attraverso l'universo biografico e psicologico dell'autore, mettendo in relazione le particolarità del primo con le peculiarità del secondo e suggerendo, quindi, non solo un'interpretazione dell'opera come conseguenza del suo stato psicologico, ma considerando l'opera stessa come espressione di questo stato. Molti gli studiosi che hanno fatto propria questa linea interpretativa, tra cui: José Régio (Cfr. J. Régio, "O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro", *Ensaio de Interpretação Crítica*, Portugália, Lisboa 1964, pp. 197-244), João Gaspar Simões (Cfr. J.G. Simões, "Prefácio", *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro*, vol. II, *Poesias*, Edições Ática, Lisboa 1940, pp. 1-48), Manuel Antunes che, nella rivista *Brotéria* dell'ottobre 1940 parla di una poesia in cui "é a própria vida a expressar-se. Não podemos compreender uma sem a outra" (Cfr. M. Antunes, "A Poesia Modernista de 'Orpheu' a 'Altitude'", in *Legómena. Textos de Teoria e Crítica Literária*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1987, p. 167); Richard Zenith che spiega la nascita del mito di Sá-Carneiro con il suo suicidio: "a sua obra, de qualidade e fascínio, cumpriu-se no seu suicídio" (Cfr. R. Zenith, *Prefácio a Crónica de Um Suicídio Anunciado*, 1001 Noites, Lisboa 2005, p. 677).

143 È alla mancanza di vera affettività legata in particolare alla perdita della madre a soli due anni che molta letteratura critica fa risalire questa sorta di predestinazione, sulla scia forse di tanti altri scrittori famosi, segnati dalla perdita di un genitore in tenera età: da Thomas Chatterton (1752-1770), il primo e più famoso suicida della letteratura inglese, che perde il padre ancora prima della nascita, a Ernest Hemingway (1899-1961), Vladimir Majakovskij (1893-1930), Cesare Pavese (1908-1950), Sylvia Plath (1932-1963), che perdono tutti il padre durante l'infanzia. Più in generale, Al Alvarez fa notare che una delle caratteristiche più rilevanti delle arti del XX secolo è proprio l'improvviso, vertiginoso aumento delle vittime tra gli artisti: "Fra i grandi precursori dei modernisti, Rimbaud

che rinuncia alla vita trascinato verso quest'ultimo altare sacrificale dalle muse stonate e irriconoscenti dell'arte e dalle cocenti delusioni della vita attraverso angosce e disperazioni di ogni tipo, mettendo quindi in luce quel lato del suicidio che lo vuole come un'amara vittoria di Pirro, una palese dichiarazione di fallimento, esito quasi scontato di una vita segnata da una lunga serie di insuccessi, e mai lo descrive invece come gesto di libertà, libertà di scegliere dove, come e quando morire, salvando la propria volontà di uomo e di artista dal naufragio di tutte le necessità indesiderate della vita. E si cita al riguardo il celebre verso "Eu não sou eu nem sou o outro"¹⁴⁴ e si ricordano le parole di João Gaspar Simões, esemplari del punto di vista presencista, del "Mário de Sá-Carneiro ou a ilusão da personalidade"¹⁴⁵, artista caratterizzato da una "dispersão total, fraccionamento das sensações, rodopio das imagens que de si mesmo retém, vertigem ao encarar-se interiormente. Sá-Carneiro é apenas – um caos [...]"¹⁴⁶ ed era "efectivamente, duplo: logo, tanto o que ficava como o que partia eram profunda e realmente dele"¹⁴⁷. E quelle di Homem Cristo Filho nell'articolo apparso ne *A Ideia Nacional* il 4 maggio 1916 che consacrano definitivamente il mito:

Não podemos ou não queremos apreciar o que vale a pequena obra do suicida. Na sua arte vivia-se uma vida sensorial que nós reputamos mórbida e defeituosa; o seu espírito era antípoda do nosso e sempre, em nome das eternas leis da beleza e da disciplina, condenámos a sua

abbandonò la poesia a vent'anni, Van Gogh si uccise, Strindberg impazzi. Da allora la percentuale è costantemente aumentata. Durante la prima grande fioritura del modernismo, Kafka volle trasformare la sua prematura morte naturale per tubercolosi in un suicidio artistico facendo distruggere tutti i suoi scritti. Virginia Woolf si annegò [...] Hart Crane si gettò in mare da una nave nei Caraibi. Dylan Thomas e Brendan Behan si uccisero con il troppo bere. Artaud trascorse anni in manicomio. Delmore Schwartz fu trovato morto in un albergo di infimo ordine di Manhattan. Joe Orton fu ucciso dall'amico, anch'esso uno scrittore, il quale poi si suicidò. Cesare Pavese, Paul Celan, Randall Jarrell e Sylvia Plath, Majakovskij, Esenin e la Cvetaeva si uccisero. Fra i pittori, i suicidi comprendono Modigliani, Arshile Gorgy, Mark Gertler, Jackson Pollock e Mark Rothko" (Cfr. A. Alvarez, *Il Dio selvaggio. Suicidio e letteratura*, traduzione di Mario Manzari, Odoia, Bologna 2017, p. 232).

144 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 63.

145 J.G. Simões, *O Mistério da Poesia*, Inova, 2ª ed., Porto 1971, p. 128.

146 Ivi, p. 136.

147 *Ibidem*.

estética bizarra. Estamos mesmo dolorosamente persuadidos de que a obra de Mário de Sá-Carneiro não poderá sobreviver ao lógico fecho que o suicídio pôs na anarquia espiritual da sua vida; temos porém de confessar que este suicídio lhe deu, perante os que dele duvidaram, um trágico acento de sinceridade.¹⁴⁸

Un ruolo fondamentale nella costruzione di questo mito è quello svolto poi dall'amico Fernando Pessoa, in quanto curatore delle sue opere, non solo per la scelta delle poesie che decide di inserire nell'edizione postuma degli inediti – da cui esclude per esempio *Crise Lamentável* ma nella quale inserisce invece *Caranguejola* appartenente secondo Sá-Carneiro alla raccolta *Indícios de Oiro* – ma anche per i titoli che decide di dare alle stesse poesie: agli inediti dà il titolo significativo di *Os Últimos Poemas*, ossia le ultime poesie scritte prima di suicidarsi; all'ultima composizione, il titolo di *Fim*, lasciando in qualche modo intendere che con quella poesia Sá-Carneiro abbia apertamente dichiarato la sua volontà di suicidarsi e di farlo per di più in modo spettacolare. A coronamento del mito di Sá-Carneiro come personaggio di una tragedia personale e poetica, la nota introduttiva all'edizione del 1924, quella che inizia con l'ormai famosa frase “Morre jovem o que os deuses amam”, in cui Pessoa presenta l'amico poeta come esempio di genio perseguitato dal suo stesso genio, per opera degli dèi¹⁴⁹, come colui che “não teve biografia: teve só génio. O que disse foi o que viveu”¹⁵⁰:

Génio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, incolos da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor.¹⁵¹

148 N. Júdice, *A Era do “Orpheu”*, Teorema, Lisboa 1986, p. 139.

149 Tuttavia, come nota Fernando Cabral Martins, Pessoa inquadra Sá-Carneiro in un caso più generale, quale quello del genio: “É enquanto génio, numa acepção que cita a tradição romântica, que Pessoa lê Sá-Carneiro. A elevação dum homem à altura de se tornar um deus desencadeia sobre ele a fatalidade. O génio é uma ‘flor fatal’” (Cfr. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 27).

150 F. Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, cit., p. 41.

151 <http://arquivopessoa.net/textos/2968> (ultimo accesso 2 febbraio 2019).

Come ben chiarisce Cabral Martins: “foi criado um ‘mito Sá-Carneiro’ e, como todo mito, tem um ‘poder alucinatório’: *além* de sua vida de ‘grande herói da causa moderna’ acabar ganhando mais destaque que a obra, a qual só serve para corroborar o mito, ela funciona como crítica literária”¹⁵²; da qui “o desfecho trágico da história de Sá-Carneiro no suicídio encontra a sua etiologia ‘psicopoética’, dada a óbvia impossibilidade de sobreviver de um poeta que está cortado ao meio”¹⁵³. La stessa età della sua morte è molto spesso sbagliata: Sá-Carneiro nasce il 19 maggio 1890 e quando si suicida, il 26 aprile 1916, ha 25 anni e non 26 come comunemente ovunque si legge.

Per molto tempo è quindi così che ci si è avvicinati e si è letto l’opera di Sá-Carneiro: non per l’opera in sé, ma per il suo pettegolo ed extra letterario “lato umano”, cercando nella sua opera una giustificazione per la sua vita e nella sua vita una giustificazione per la sua opera. Vita e opera sono diventate così inseparabili e il pubblico e la critica a lungo si sono dimostrati riluttanti a leggere la sua opera in una chiave diversa da quella che considera la vita dell’autore in generale e il suo suicidio in particolare parti intrinseche dell’opera stessa: quasi un’arte in sé, uguale e per nulla separata dalla vita. L’arte è stata confusa con il gesto, la vita è diventata la sua opera e il suicidio interpretato come segno di “sincerità”. Anche in un recente articolo di Miguel Almeida si sottolinea proprio come questa sua capacità di creare “an ambiguous interplay between life and work”¹⁵⁴ sia alla base della fortuna della sua opera. Eppure, come il suicidio non aggiunge assolutamente nulla alla sua opera e non dimostra

152 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 21. Martins ricorda inoltre come, proprio in virtù di questo potere allucinatorio, sul suo suicidio sia stato detto e scritto di tutto e di più; per esempio, che prima di prendere il veleno, si fece le mani per poi vestire il suo abito migliore e adagiarsi sul letto in attesa della morte, come si legge in una lettera inviata dal pittore Jorge Barradas, che non assistette alla sua morte, a José Pacheco il 6 maggio 1916 (ivi, p. 20); abito migliore che, reinterpretato, diventa uno smoking nel libro di João Pinto de Figueiredo (Cfr. J.P. de Figueiredo, *op. cit.*, p. 212); un suicidio che diventa una morte per amore come racconta Xavier de Carvalho in un articolo del 3 giugno 1916 apparso sul *Diário de Notícias*. Sull’evoluzione del mito Sá-Carneiro si veda F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., pp. 20-44.

153 F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”, cit., p. 24.

154 M. Almeida, “Crossing Over: Mário de Sá-Carneiro between Life, Work, and Death”, in Fernando Belezza, Simon Park (eds.), *op. cit.*, p. 57.

nulla in merito ad essa, così il mito di Sá-Carneiro come vittima predestinata della vita non dà una visione appropriata della sua personalità, in quanto non coglie assolutamente la sua vivacità e la sua pungente energia nervosa, la sua grande ingegnosità immaginativa e la veemenza dei suoi sentimenti; soprattutto non coglie il coraggio e la forza con cui Mário de Sá-Carneiro è riuscito a trasformare la sua sensibilità in arte. Ciò che più disturba non è il fatto che esista un “mito Mário de Sá-Carneiro”, ma che questo mito non consista semplicemente in quello di uno scrittore e di un poeta di grande talento e volontà, sensibile, originale e con grandi potenzialità, la cui morte, purtroppo, è sopraggiunta troppo presto.

Alla luce di quanto detto e pur considerando un dato acquisito il fatto che Sá-Carneiro si è suicidato e che, come lui, molti dei protagonisti delle sue opere scelgono di percorrere lo stesso cammino, è forse possibile una lettura in parte diversa da quella che considera i “suicidi letterari” dello scrittore semplicemente come ripetute e insistenti proiezioni della sua reale intenzione di suicidarsi, condannandolo già a morte quando ancora in vita per aver parlato di morte nella sua opera. È infatti possibile che non sia stata solo la sua “vocazione” al suicidio a proiettarsi nella sua opera letteraria nella creazione di tanti personaggi suicida, ma che queste stesse creazioni letterarie, alla lunga, abbiano finito per produrre degli effetti sulla vita stessa dell'autore, in una sorta di “incubazione suicida creatrice”. Non essendo infatti l'arte necessariamente qualcosa di terapeutico e catartico – per cui l'espressione delle proprie fantasticherie si traduce automaticamente in una liberazione – per una qualche perversa logica della creazione, la formale messa su carta delle proprie idee, sebbene manipolate in termini artistico-letterari, le può aver rese in qualche modo e a loro volta più accessibili e reali, influenzando, loro malgrado, le scelte di vita dell'autore. È il caso in cui la vita finisce per imitare quella stessa arte che la vita ha creato: non per una questione di differenze, ma al contrario per un caso di intollerabili somiglianze le creazioni artistiche diventano una fonte alla quale l'artista attinge e le rivelazioni che in esse di volta in volta trova contribuiscono a trasformarlo lentamente ma irrimediabilmente in quelle immagini che lui stesso ha creato, diventando ogni creazione motivo di ispirazione per la messa in pratica di quel suicidio che Sá-Carneiro sente latente in sé, di cui parla più

volte anche nelle lettere a Pessoa, ma che comunque non commette, sebbene annunciato, per molti anni. E del quale, pur elogiandolo come un atto di grande coraggio, in *O Incesto*, testo del 1912, dice, rassicurando gli amici, che è un atto che non commetterà mai:

Você não considera o suicídio uma covardia?

– Mas de forma alguma! Acho até que um suicida é uma criatura de enorme coragem. Escusam de me interromper... Sei muito bem que um suicida é um desertor: a existência tornara-se-lhe impossível; ele fugiu-lhe. Perfeitamente. No entanto, para fugir, teve que praticar um acto muito mais violento – logo, muito mais corajoso – do que praticaria se continuasse a viver. Se continuasse vivo, conformava-se no fim de contas com a lei comum – “A vida é um sofrimento eterno” – sujeitava-se. Mas ele não se sujeitou, morreu às suas próprias mãos – isto é: revoltou-se. Ora, meus amigos, “revolta” foi sempre sinónimo de audácia, de coragem, de energia.

Os suicidas! Ah! com que entusiasmo eu os admiro, como os respeito! Eles realizaram aquilo que quiseram. Eis a sua grande superioridade. Valem bem mais do que eu, que tenho tanto desejo e nunca serei capaz de despejar um revólver sobre o meu crânio. Quem vive bocejante, lazeirento como eu vivo, e continua a viver, não só um covarde – é um miserável.

Rogo que não vejam nisso o pessimismo oco e banal da mocidade literária. Embora dum escritor, estas palavras por acaso são sinceras: Tenho vinte e dois anos, e não creio em coisa alguma; olho em volta de mim e não vejo nada que me atraia, nada que me encante, nada para que viva. Sinto, verdadeiramente sinto, que me barraram todo o corpo com uma camada de gesso muito espessa que me prende os movimentos, me anquilosa os músculos.

Para a doença física em que a vida se me tornou, só existe um remédio: o aniquilamento. No entanto, nunca terei a força de vontade necessária para absorver esse temível elixir. Os meus amigos podem estar perfeitamente descansados. Apesar de tudo, continuarei vivendo; apesar de nada me distrair, não deixarei de frequentar os teatros; apesar de não crer em coisa alguma, irei compondo mais livros, sempre mais livros, na conquista vã duma quimera de ouro... Gritando sem cessar a minha desgraça, amaldiçoando a existência, irei gozando do que nela houver de bom – como a outra gente afinal.¹⁵⁵

In questo senso, potremmo dire che Mário de Sá-Carneiro muore più volte e più volte risorge perché pur morendo con ogni personaggio suicida che la sua fantasia letteraria crea, ogni volta trova la forza di rialzarsi e continua a creare; a creare cosa? Altri personaggi

155 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 261.

suicida. Si tratta quindi di un suicidio lento, che non è, come dice Al Alvarez, “uno svenimento mortale, un tentativo di spegnersi a mezzanotte, senza alcun dolore”¹⁵⁶, quanto piuttosto un insieme di manovre, letterarie e non, ciascuna più con lo scopo di allontanare la morte che non di provocarla, un sentimento e una tentazione che Sá-Carneiro sente fino alle sue ultime terminazioni nervose, ma contro cui combatte tutta la vita. Una vocazione appassionata, penetrata tanto di amore quanto di disperazione, che è presente anche quando apparentemente va tutto bene; come un alcolizzato che sta provando, senza grande convinzione, a disintossicarsi e che, pur sapendo che l'alcool gli fa male, non riesce comunque a smettere di bere.

La stessa lunga e agonica messa in scena del suo suicidio, indice della sua straordinaria indisciplina interiore, porta a non escludere l'ipotesi che Sá-Carneiro quel 26 aprile non volesse morire, ma volesse essere salvato. Altrimenti perché annunciare il proprio suicidio numerose volte, senza mai farlo? Perché chiedere la presenza di un testimone? Pensandoci bene, se tutto fosse funzionato a dovere, e quindi Pessoa avesse trovato il modo di dare ascolto e risposta alle sue insistenti richieste di aiuto – perché le minacce di suicidio sono di fatto delle invocazioni di aiuto – o se José de Araújo, quando arrivò e trovò Sá-Carneiro ancora cosciente, lo avesse aiutato subito invece di scendere a cercare aiuto perdendo così 20 preziosi minuti¹⁵⁷ – Sá-Carneiro forse si sarebbe potuto salvare e in questo

156 A. Alvarez, *op. cit.*, p. 32.

157 Nella sua lettera Araújo racconta di aver parlato con Sá-Carneiro nel momento in cui, alle 20, come d'accordo, entra nella sua stanza e di essersi precipitato a cercare aiuto solo quando Sá-Carneiro lo avverte di aver appena ingerito 5 flaconi di stricnina. Ossia, il fatto di averlo trovato disteso sul letto, non lo porta a pensare al suicidio, come testimonia la sua domanda se avesse mal di testa: “quando entrei no quarto, notei que elle estava deitado muito naturalmente perguntei se lhe doi a cabeça; foi então que ele disse – acabei agora mesmo de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina, peço-lhe que fique aqui – corri logo abaixo a buscar um copo de leite, ao mesmo tempo dizia ao criado para subir com o mesmo, enquanto eu ia ao comissariado procurar um médico e ao mesmo tempo um automóvel para o conduzir ao hospital, tudo isto tinha sido feito rapidamente, quando subi com dois agentes para o transportar ao automóvel, foi então que presenciei a coisa mais horrível que se pode imaginar. Sá-Carneiro agonizava, congestionado numa ânsia horrível, tudo contorcido, as mãos enclavinadas, momentos depois expirava; nada havia que o salvasse, eram 8 horas e vinte minutos” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 334).

caso, chissà, il padre, sconvolto dalla possibilità di perdere il figlio, avrebbe cambiato idea, lo avrebbe accontentato in tutto, lo avrebbe lasciato a Parigi e la sua vita sarebbe stata completamente diversa. Sebbene si tratti solo di un'ipotesi, il suicidio di Sá-Carneiro si può quindi anche considerare come un ultimo disperato tentativo, questa volta riuscito, di esorcizzare quel suicidio tante volte raccontato ed evocato nelle sue opere. Ed è un dato di fatto che tra i primi riferimenti letterari espliciti al suicidio – la poesia *A Um Suicida* dedicata all'amico Tomás Cabreira Junior è del 1911¹⁵⁸ – e il suo suicidio reale nel 1916 passano ben cinque anni; cinque anni durante i quali Sá-Carneiro fantastica e descrive di suicidi, o dell'intenzione di suicidarsi di vari personaggi, affinando tecniche e cercando espedienti e motivazioni sempre più raffinati e complessi.

Raul Vilar si suicida ingerendo del vetriolo; Patrício Cruz tenta più volte di suicidarsi, cercando di strangolarsi, di tagliarsi le vene e di impiccarsi e come ci annuncia l'autore “apesar de toda a vigilância, conseguirá um dia suicidar-se. É fatal...”¹⁵⁹ e di fatto così accadrà, come apprendiamo in *Loucura...*, che nella raccolta *Princípio* precede *O Sexto Sentido* pur essendo scritto circa sei mesi dopo; il protagonista di *Em Pleno Romantismo* non sappiamo come ma sappiamo per certo che si suicida perché l'ultima frase che chiude il breve testo rende noto che “Os jornais do dia seguinte anunciavam com efeito o seu suicídio”¹⁶⁰; António Maldonado di *A Profecia* e Lourenço Furdado di *Página dum Suicida* si sparano; Luís Monforte di *O Incesto* pensa al suicidio quando Júlia lo lascia e ci rinuncia in nome della figlia e della gloria, ma finisce per gettarsi in un pozzo alla fine del racconto; Ricardo de Loureiro de *A Confissão de Lúcio* si suicida sparando a Marta e Gervásio Vila-Nova si suicida buttandosi sotto a un treno; il protagonista de *A Grande Sombra* si getta dalla finestra, il secondo compagno di cui parla, dopo aver più volte annunciato il suo suicidio, si suicida “com uma bala no coração”¹⁶¹ e anche la Marchesa di Santo Stefano si suicida; l'artista

158 La presenza invece del suicidio nell'opera si trova sin dall'inizio, ossia dal dramma *Feliz pela Infelicidade*, datato 1907 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Juvenília Dramática*, introdução de Manuela Nogueira, nota de apresentação de Maria Aliete Galhoz, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995).

159 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 203.

160 Ivi, p. 208.

161 Ivi, p. 416.

di *Mistério* non si suicida, ma il narratore ci dice che “muitas vezes, para remédio da sua angústia, pensava no suicídio [...] por mais de uma vez decidira, positivamente decidira, meter uma bala no coração”¹⁶² di modo che “era este o seu futuro – conformara-se –: ir-se habituando instante a instante à ideia do suicídio”¹⁶³; in *O Homem dos Sonhos* si parla di un amico che “se suicidou por lhe ser impossível conhecer outras cores, outras paisagens, além das que existem”¹⁶⁴; in *Eu-Próprio O Outro* il protagonista si suicida uccidendo l'Altro; in *Ressurreição*, Inácio de Gouveia non si suicida ma varie volte pensa di mettere la parola fine alla sua vita.

Che cosa hanno in comune tutti questi personaggi? Premesso, come ricorda Cesare Pavese, che “non manca mai a nessuno una buona ragione per uccidersi”¹⁶⁵ perché vivere è più difficile che morire¹⁶⁶, tutti questi personaggi, per lo più artisti, raggiungono attraverso il suicidio quella realizzazione di ideale edonistico ininterrottamente ricercata in vita attraverso il desiderio a volte di uccidere, altre di essere ucciso e altre ancora di morire. Nella convinzione che la volontà dell'uomo, come la vita, appartenga all'uomo stesso e non a Dio – in Sá-Carneiro non c'è infatti traccia di alcuna preoccupazione né riflessione che rimandi alla sfera religiosa – l'uomo diviene lui stesso un Dio e lo diviene non in un qualche aristocratico senso nietzschiano, ma banalmente, senza alcun sottinteso adulatorio. Al di là o al di sopra dell'uomo non c'è nulla. Perciò la suprema asserzione di questa autodeterminazione consiste nell'assumere la funzione di Dio e darsi la propria morte.

162 *Ibidem*.

163 *Ivi*, p. 467.

164 *Ivi*, p. 480.

165 C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino 2014, p. 299.

166 Lo dice Majakovskij nella famosa poesia *A Sergej Esenin* del 1926, poeta morto suicida nel 1925: “In questa vita / non è difficile / morire. / Vivere / è di gran lunga più difficile” (Cfr. V. Majakovskij, *Poesie*, a cura di Guido Carpi, BUR, Milano 2008, p. 477).

2.3 *O Incesto*

O Incesto è il racconto che chiude la raccolta *Princípio* e presenta la costruzione più perfetta. Unico racconto datato aprile-giugno 1912¹⁶⁷, segna questo importante anno di transizione che si caratterizza per la chiusura del “periodo portoghese” di Sá-Carneiro, con la pubblicazione di due opere, *Amizade*¹⁶⁸ e *Princípio*, l’inizio della sua amicizia con Fernando Pessoa, un’amicizia “leal e forte”¹⁶⁹, e la sua partenza per Parigi. Nonostante tratti di un tema ancora naturalista¹⁷⁰, lo fa tuttavia in un quadro immaginario e stilistico completamente diverso: quella che sembra, a partire dal titolo, un’invettiva lanciata contro l’istituto familiare con la trattazione di uno degli amori proibiti più gravidi di conseguenze, contro i caratteri di tutta una cultura e una società – essendo la famiglia un cardine ineludibile di entrambe e l’incesto uno dei canoni più trasgressivi – si rivela in realtà non solo un incesto mai veramente consumato, o meglio un incesto costruito e compiuto, di fatto, solo nella mente non più lucida, perché offuscata dalla pazzia, dell’artista-protagonista, ma, con suo il suicidio, diventa addirittura un modo per salvare e riabilitare l’istituzione familiare. Potremmo dire che l’incesto immaginato sta all’incesto reale come Magda sta a Leonor, una “ilusão, sem dúvida, mas uma ilusão tão nítida que valia quase por uma realidade”¹⁷¹.

167 *O Sexto Sentido* è datato dicembre 1909, *Em Pleno Romantismo* agosto 1909, *Felicidade Perdida?* febbraio 1909, *A Profecia* settembre 1909, *Página dum Suicida* novembre 1908 e *Loucura...*, come abbiamo visto, maggio-giugno 1910.

168 Il dramma *Amizade* viene rappresentato al Club da Estefânia dalla Sociedade dos Amadores Dramáticos, il 23 marzo 1912. Nello stesso anno, in maggio, viene pubblicato in volume (edizioni Álvaro Bordalo, Lisbona).

169 Scrive a Pessoa circa due mesi dopo la sua partenza, il 31 dicembre 1912: “Um dia belo da minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo. Eu ficara conhecendo *alguém*. E não só uma grande alma; também um grande coração. Deixe-me dar-lhe um abraço, um desses abraços aonde vai toda a nossa alma e que selam uma amizade leal e forte” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 26).

170 “No princípio do século, em Portugal, o Naturalismo teve espaço e voga no teatro, por onde começou a atuação artística de Sá-Carneiro. As peças de então privilegiavam temas trágicos relativos à hereditariedade, a casos clínicos, à luxúria, a triângulos amorosos, à homossexualidade, ao incesto sendo óbvio o pendor naturalista de Sá-Carneiro” (Cfr. R. Pontes, *op. cit.*, p. 55).

171 Ivi, p. 274.

Il carattere centrale, all'interno della produzione in prosa, di questo racconto è confermato dal fatto che esso include il meglio della produzione passata, ma contenendo già in sé, al contempo, le grandi tematiche della produzione successiva, trattandosi di una delle tante variazioni sul tema dell'artista e della sua relazione con la pazzia e il suicidio, in questo caso dell'artista borghese, e la prima di una serie di variazioni sul tema dell'Altro. Ne *O Incesto* tutto sembra ripetersi, tutto sembra un eterno ritorno dello stesso nel diverso, una catena diversa di anelli identici, una ripetizione di immagini per intersezione. E il suicidio di Monforte, che si getta in un pozzo, lo stesso nel quale sono state messe a rinfrescare le bottiglie di champagne per festeggiare la serata di allegro convivio, si trasforma, nell'ultima pagina, in un precipitare inarrestabile verso l'abisso che si ricollega, infine, al grande tema dell'artista votato all'impossibilità della vita e al suicidio come non accettazione di questa impossibilità.

Il racconto, forse più di qualsiasi altro, è punteggiato da chiari riferimenti autobiografici: come Sá-Carneiro, anche la figlia di Monforte rimane orfana di madre a soli due anni; come i Sá-Carneiro, proprietari della Quinta da Vitória a Camarate, anche i Monforte hanno una proprietà di famiglia fuori Lisbona e soprattutto anche il protagonista de *O Incesto* non solo è drammaturgo e scrittore, ma ha anche idea di scrivere quel libro intitolato *Céu em Fogo* che Sá-Carneiro pubblicherà tre anni dopo.

Particolare anche la forma di narrazione che Sá-Carneiro sceglie per questo racconto poiché il narratore in terza persona, che non è un personaggio, si trasforma spesso in un narratore onnisciente. In *Loucura*, questo cambio di statuto è minuziosamente preparato dal narratore:

Deste ponto, torna-se mais difícil reconstruir a tragédia dessa alma, estudar o seu desenvolvimento até o resultado final. Pequenas coisas, à primeira vista insignificantes, mas que hoje me voltam ao espírito; vagas recordações, uma palavra aqui, outra ali; e – sobretudo – umas páginas, fragmentos duma espécie de diário desordenado que achei entre os papéis do meu infeliz amigo, vão-me auxiliar nessa reconstituição. Nas minhas conjecturas creio todavia não me afastar muito da verdade.¹⁷²

172 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 182.

Ne *O Incesto* invece le alterazioni di statuto sono repentine, non preparate. Sono digressioni lunghe che non solo interrompono il filo della narrazione, ma a volte la ostacolano essendo solo in parte subordinate a ciò che si sta raccontando. Il narratore onnisciente, sin da subito, sebbene non abbia alcun ruolo nella storia che racconta, irrompe all'improvviso sulla superficie del testo: "Embora dum escritor estas palavras por acaso são sinceras"¹⁷³. Inoltre, c'è una terza persona plurale, identificabile con il pubblico-lettore, che risponde, in coro, a questa voce che dice Io: "gritam-me"¹⁷⁴, "insurgem-se"¹⁷⁵. Carpinteiro considera questa tecnica narrativa una sopravvivenza romantica che ha i suoi modelli in Garrett e in Camilo¹⁷⁶. Potremmo andare oltre e pensare ai romanzi del secolo XVIII, per esempio al *Tristram Shandy* di Sterne o al *Jacques le fataliste* di Diderot, in cui il dialogo tra narratore e lettore porta alla definizione dell'uno e dell'altro come personaggi autonomi, collocati su un piano parallelo a quello della diegesi. Ma in Sá-Carneiro non si tratta di un puro dialogo tra narratore e lettore. È qualcosa di diverso, è come se ci fosse un'intersezione di due testi eterogenei. L'Io che irrompe sulla scena non è il narratore che sta raccontando la storia, ma un altro, che lo interrompe, usurpa il suo posto e parla al posto suo e che, interrompendo la storia che il narratore sta raccontando per un commento, espone la sua personale posizione non però sulla storia narrata ma sulla sua storia autobiografica. Ne *O Incesto*, le comparse di questo Io sono quattro. La prima prende spunto dalla scena del drammaturgo Monforte che, seduto al suo tavolo di lavoro, si dedica alla scrittura, dimenticando così la vita e il suo dolore, riprendendo un concetto già espresso in *Loucura...* secondo cui "o trabalho é um grande médico"¹⁷⁷:

O prazer de criar avantaja-se a todos. Em frente da arte, o artista esquece. A sua dor, se não se cura, suaviza-se pelo menos. A arte é um refúgio. Eis a sua única utilidade – digamo-lo baixinho: Se não fossem os belos

173 Ivi, p. 261.

174 Ivi, p. 229.

175 Ivi, p. 235.

176 M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 13.

177 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 179.

livros da minha estante e as páginas de má prosa que escrevo de quando em quando, há muito que eu teria dado talvez um tiro nos miolos.¹⁷⁸

Questa metamorfosi del narratore onnisciente in un Io vicino – o, in termini narratologici, la trasformazione del narratore eterodiegetico in narratore autodiegetico – che difende la teoria dell'arte-rifugio, che ritroveremo poi espressa anche ne *A Confissão de Lúcio*¹⁷⁹, rappresenta una cesura con il resto del racconto. È un passo a parte. È Sá-Carneiro che parla. Come sempre è l'autore che esprime le sue idee quando parla dell'educazione ipocrita delle ragazze della sua età e della sua esperienza di ragazzo di ventidue anni nella Lisbona del 1912, che non sa stare nei salotti e partecipare ai convivi e che esprime la sua radicale opposizione alla vita borghese: “É bem verdade. Eu não sei estar numa sala, não sei falar com senhoras. Não sei, nem quero... Porque tinha que ser como os meus amigos...”¹⁸⁰.

Nella sua terza incursione, l'Io intruso irrompe nel testo per difendere l'egoismo del diritto alla vita e lo fa prendendo spunto da un fatto di cronaca: il naufragio del Titanic, avvenuto nella notte tra il 14 e il 15 aprile 1912:

Nessa mesma catástrofe nós vamos encontrar a vida verdadeira, que é horrível – e são os dois italianos que foram mortos a tiro porque primeiro que todos os outros homens, que todas as mulheres, que todas as crianças – queriam embarcar, queriam viver. Viver! mas há lá desejo mais nobre, mais sagrado!?... Os homens, incorrigíveis poetas é que transformando, transtornando, invertendo tudo, fizeram do desprezo pela vida uma das mais nobres virtudes.¹⁸¹

Nella sua ultima apparizione, questo Io impertinente affronta il tema del suicidio¹⁸². Di nuovo la narrazione si sfuma e l'Io parla a cuore aperto, confessandosi senza remore: “Os suicidas! Ah! com

178 Ivi, p. 229.

179 Ivi, p. 318. Dice Lúcio a proposito del suo rapporto con Ricardo “O nosso único refúgio era nas nossas obras”.

180 Ivi, p. 235.

181 Ivi, p. 252.

182 Un anno e mezzo prima l'amico Tomás Cabreira Junior si era suicidato. Con lui Sá-Carneiro aveva scritto un'opera teatrale, *Amizade*, la cui pubblicazione e la prima rappresentazione cadono entrambe proprio nel 1912, circa un mese prima dell'inizio della stesura de *O Incesto*.

que entusiasmo os admiro, como os respeito! Eles realizaram aquilo que quiseram. Eis a sua grande superioridade”¹⁸³. Ne *O Incesto* c’è quindi un narratore esterno, che dice “ele” e, nel mezzo, un narratore interno, dal tono partecipe e commosso, che racconta di sé e dice “eu”. È Mário de Sá-Carneiro che partecipa attivamente alla narrazione, parlando di sé, dando un’immagine di sé attraverso quella che possiamo definire una sua autobiografia letteraria.

Come detto, al centro del racconto non c’è un caso reale di incesto, ma la narrazione appassionata di tutto il dolore per un amore finito, prima coniugale e poi paterno, in cui la tematica dell’Altro e della pazzia fa emergere un’inattesa componente libido-edipiana che invade, attraverso tappe successive, la mente del protagonista: l’immagine della moglie Júlia si sdoppia in quella della figlia Leonor e quella di Leonor nell’immagine della danese Magda, in un gioco complesso di specchi, di immagini che si intersecano l’una con l’altra e si confondono nella mente dell’artista drammatico che, tormentato da allucinazioni e visioni mostruose, sente la sua anima “prestes a voar, a bater asas pelo azul... a perder-se no infinito”¹⁸⁴. Su tutto gravita, come una grande ombra, l’incubo dell’incesto annunciato nel titolo, i cui contorni prendono forma lentamente nel corso della narrazione.

La molla da cui prende avvio tutta la narrazione è la figura di Júlia Gama, moglie di Monforte e madre di Leonor, che per quattro anni sembra trasformarsi in quella che non è – persino in una perfetta donna di casa – e che un giorno svanisce nel nulla, facendo recapitare al marito un semplice biglietto di addio. Eppure in questa “mulher frágil”¹⁸⁵, perversa e bella, che sparisce “no turbilhão esfacelante dum vida arrebatadamente louca, tragicamente agitada”¹⁸⁶ quando Leonor ha solo due anni, si intuisce sin da subito, senza un motivo particolare, “todo um poema brutal de amor ardente, de voluptuosidade e de sangue”¹⁸⁷. Júlia Gama, definita “um grande chique de parisiense”¹⁸⁸, “loura fulva”¹⁸⁹ con il “rosto lindo, os olhos fascinan-

183 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 261-262.

184 Ivi, p. 279.

185 Ivi, p. 222.

186 Ivi, p. 221.

187 Ivi, p. 222.

188 *Ibidem*.

189 *Ibidem*.

tes e os lábios apetitosamente rubros¹⁹⁰, un corpo scultoreo e una “carne esplêndida”¹⁹¹, è non solo una donna superba per la sua bellezza, ma è superba anche per il suo talento, rivelandosi, dopo aver esordito al teatro Trindade mostrando “as pernas numa revista”¹⁹², una grande attrice drammatica sul palco del teatro Normal. Donna molto riservata e generosa – “citavam-se-lhe apenas as suas extravagâncias, os seus rasgos de generosidade pródiga”¹⁹³ – di lei si sa ben poco perché normalmente ride “numa alegria nervosa”¹⁹⁴ ma parla poco, soprattutto della sua vita privata. È “um mistério, a Júlia Gama – a esfinge loira deste fim mórbido de século”¹⁹⁵. È a causa di questa “bêbada de luxúria que alta noite lhe uivava de amor [...] que assim precedia, que fugia, cadela aluada atrás doutro cão... atrás duma matilha inteira!...”¹⁹⁶, di questa “pobre alma fugitiva... linda estrela cadente”¹⁹⁷ che Monforte costruisce progressivamente, in preda alla follia, il suo incesto mentale perché è a partire dalla sua scomparsa che tutto comincia ad andare in mille pezzi e il suo nucleo familiare inizia a sgretolarsi fino a crollare del tutto: prima con la sua fuga, poi con la morte della figlia, poi con il matrimonio con Magda ed infine con il tradimento di Magda con Carlos.

È Júlia che Monforte vede e sempre cerca in ogni donna: in un primo momento, la rivede nella figlia; quella figlia che gli ricorda tanto la madre e che è “o que de mais seu Júlia deixara perto dele”¹⁹⁸. Un amore, quello per la moglie, che non lo abbandonerà mai perché in fondo ha davvero amato quella donna, con lei ha vissuto una bella storia d'amore, ha posseduto il suo corpo divino, bianco e dorato, splendente, che palpitava di piacere tra le sue braccia e ricordare una cosa deliziosa è sempre delizioso, come ricorda il narratore, anche quando non ce l'abbiamo più perché “a possuimos um dia”¹⁹⁹. Ed è ancora una volta Júlia, l'immagine mai dimenticata della grande

190 *Ibidem.*

191 *Ibidem.*

192 *Ibidem.*

193 *Ivi*, p. 223.

194 *Ibidem.*

195 *Ibidem.*

196 *Ivi*, p. 226.

197 *Ivi*, p. 237.

198 *Ivi*, p. 230.

199 *Ivi*, p. 232.

amante bionda, che una notte, prima di addormentarsi, mentre sta pensando alla figlia morta, gli appare tutta nuda su un letto di rose²⁰⁰. Poi, durante una sua visione notturna, l'immagine della moglie comincia a confondersi con quella della figlia: davanti ai suoi occhi le due donne si rotolano su un tappeto "misturando os membros, possuindo-se em deboches infernais [...]" Por fim, surgira uma Leonor perdida de bêbeda, rindo devassamente, friccionando as pontas dos seios nus, levantando as saias, oferecendo-lhe o sexo, colando-lho à sua boca, ansioso e húmido [...] por último, vencido, descerrara a boca e beijara-o, sugara-o, mordera-o num delírio bestial...²⁰¹. Infine l'immagine di Leonor si confonde con quella della bella e giovane Magda nella quale Monforte rivede "o rosto lindo que era o da sua filha"²⁰² e sebbene abbia coscienza che Magda è "a imagem falsa da morta querida"²⁰³, la somiglianza è tanto nitida da sembrare reale, la "ilusão real"²⁰⁴ della figlia. Ma se nella figlia Monforte rivede la moglie, allora significa che anche in Magda, attraverso la somiglianza con la figlia, chi in realtà Monforte vede è sempre la moglie Júlia.

Lo stesso amico Paulo Noronha giunge a questa conclusione quando si domanda che cosa sia successo a Monforte, cosa lo abbia portato a sposare, senza conoscerla, Magda Ussing. La risposta che Noronha si dà è ovvia: a Monforte è accaduto quello che accade a molti: vuole riavere accanto a sé una donna che gli ricorda la moglie – e cita il caso del romanzo *Bruges-la-Morte* (1892) di Georges Rodenbach e la terza scena del primo atto de *La Dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas figlio di cui nel testo si riporta un passo – che ripropone esattamente il caso di Monforte. Il fatto è che Monforte non ama Magda come una figlia, ma la ama come donna. La ama come se fosse Júlia; il narratore infatti ci dice che nel grande letto di palissandro Monforte ritrova con Magda "as mesmas lutas, os mesmos espasmos, os mesmos abraços doidos dos tempos da amante fulva"²⁰⁵ e "a noite de núpcias, a terrível noite?... Ah! com que prazer feroz ele estreitara, ele possuía, esse corpo admirável, quente e amoroso...

200 Ivi, p. 270.

201 Ivi, p. 286.

202 Ivi, p. 274.

203 Ivi, p. 275.

204 Ivi, p. 278.

205 Ivi, p. 280.

como beijara essa boca sadia, vermelha, húmida... como mordera aqueles seios loiros, de pontas trigueiras e ácidas!...²⁰⁶.

Ma la follia, che la perdita prima dell'amore della moglie e poi di quello della figlia ha generato in lui, offusca la sua razionalità e la sua lucidità – pur presenti in alcuni momenti – e lo porta a convincersi che non solo chi desidera in Magda è la figlia, ma che desiderava la figlia ancora prima della sua morte. Ma si parla appunto di follia, ossia di uno stato di alienazione mentale determinato dall'abbandono di ogni criterio di giudizio: è ciò che accade all'artista che abbraccia la vita, che vuole vivere la vita come chi artista non è: amando. "Morte e amor andam sempre juntos"²⁰⁷, dice il narratore.

E la falsa prova dell'incesto appare quindi in tutta la sua evidenza: "A sua filha... a sua filha... mas afinal era a sua filha que ele abraçava todas as noites... mas afinal eram os seios da sua filha que ele beijava... a sua boca que ele mordia!... Era na sua carne, na carne esplêndida e sagrada da própria filha, que ele saciava os seus desejos brutais de macho com cio!..."²⁰⁸. Quindi: "ele só desejava Magda pelo que nela havia de Leonor. Coisa horrível"²⁰⁹. Gli vengono in mente "lembranças mais perversas, mais sacrílegas"²¹⁰ e giunge alla conclusione che l'incesto si era già consumato, quando la figlia era ancora in vita e quindi la sua purezza era stata macchiata per sempre dai suoi desideri abominevoli: "Imóvel, chorava largo tempo e por fim, levava aos lábios um feixe dessas roupas íntimas, perturbadoras, donde se desprendia, estonteante, um perfume loiro a mocidade e a carne. Beijava-as, sofregamente beijava, numa ânsia, num delírio tal, que mais parecia de luxúria que de dor..."²¹¹. Finisce per convincersi che l'orgoglio che sentiva quando andava a passeggio con Leonor non era la fierezza di un padre ma "o dum amante invejado"²¹²; che quella gioia che senti quando vide per la prima volta Carlos e Leonor baciarsi, coronando quello che era anche il suo desiderio, di vedere i due uniti in matrimonio – il figlio dell'amico era considerato un buon partito, era militare, di buona formazione, e molto amato

206 *Ibidem*.

207 Ivi, p. 271.

208 Ivi, p. 282.

209 Ivi, p. 283.

210 *Ibidem*.

211 Ivi, p. 264.

212 Ivi, p. 283.

da Luís e inoltre si dilettava con il mondo delle lettere, avendo scritto persino un romanzo; due famiglie amiche si sarebbero unite ancora di più in un perfetto matrimonio borghese – in realtà era gelosia.

Ma nei momenti di lucidità, si rende conto che in realtà non ha mai commesso nessun crimine, che nessuna idea impura gli è mai passata per la mente nei confronti della figlia. E vede le cose per come sono: “Um dia conheceu uma mulher extremamente parecida com Leonor. Defronte dela tinha experimentado viva emoção. No mesmo instante ambicionava vê-la sempre ao seu lado. Por isso a desposara. Desposando-a, é claro, havia de possuir o seu corpo. Possuía com efeito. Tudo isto de resto fora muito natural”²¹³. Tanto che la coppia vive una vita socialmente e apparentemente normale, ricevendo sempre Noronha e la sua famiglia, oltre ad altri giovani, amici di Magda e Gabriela che sono diventate molto amiche. Ma nell’intimità, la relazione continua invece con la stessa ossessione e la stessa violenza con cui Monforte possedeva la moglie. La sua povera mente malata si è infatti ormai convinta di altre cose, tutte false. E di nuovo, come in *Loucura...*, il protagonista cerca una prova; in questo caso non una prova d’amore, ma una prova di innocenza: evidenziando le differenze tra Magda e Leonor, avrebbe provato che erano due persone diverse e che quindi non c’era nessun incesto. Se la presenza di Magda continuava a sporcare “a memória de Leonor”²¹⁴, la soluzione era distruggere quel corpo. Uccidere Magda, strangolandola durante il sonno. Quel corpo era un’allucinazione. Distrutta l’allucinazione, sarebbe finita la pazzia e avrebbe restituito la purezza alla figlia. Ma non ci riesce perché a Monforte, artista borghese e a differenza di Raul, rimane sempre un barlume di ragione. Tanto che una sera, nella sua bellissima tenuta – “um paraíso aquela vivenda! Arvoredo frondoso carregado de belas frutas, parreiras verdejantes, lagos enormes de água claríssima, ruazinhas encantadoras ladeadas de assentos de tijolo e de alegretes de flores. Flores! Mas toda a quinta era um jardim maravilhoso!”²¹⁵ – dopo aver visto ripetersi la stessa immagine di tanti anni prima – Carlos e Magda, mano nella mano, che si guardano languidamente, come un tempo Carlos e Leonor, con le bocche

213 Ivi, p. 285.

214 Ivi, p. 289.

215 Ivi, p. 244.

“dos dois jovens aproximarem-se... unirem-se... morderem-se...”²¹⁶
 – Monforte decide, in un ultimo momento di lucidità, di salvare se stesso, la memoria della figlia e più in generale quell'idea di famiglia che aveva fatto sua, ripristinando, con il suo suicidio, la normalità delle cose. E così sarà: nell'aprile del 1912, il borghese Carlos de Noronha sposa Magda Ussing come due primavere prima, se non fosse morta, avrebbe sposato Leonor Monforte.

2.3.1 *Luis de Monforte: l'artista borghese*

Luis de Monforte è il più borghese degli artisti *sá-carneiriani*: uomo d'azione, drammaturgo di successo di quarant'anni, ricco, socievole, che vive spensieratamente nella sua casa a Lisbona o nella sua tenuta nei dintorni della città, appartenendo alle classi più agiate della società. È l'unico personaggio di Sá-Carneiro che ha una famiglia, o meglio che ha avuto una famiglia nel senso classico del termine: il suo nucleo familiare è stato felicemente composto, per quattro anni, dalla figlia Leonor e dalla moglie Júlia, la quale però, dopo anni di amore e felicità, li lascia, tagliando ogni rapporto. La perdita di Júlia getta Monforte in uno stato di profondo annichilimento perché, da buon borghese quale è, Monforte pensa che la nascita della figlia avrebbe reso quel legame, quella “*reunião equilibrada, quase burguesa de dois artistas*”²¹⁷, ancora più indissolubile.

È il suo essere borghese che lo porta infatti, dopo la fuga della moglie, a reagire e a trovare nella figlia e nel lavoro – e si noti che qui Sá-Carneiro usa la parola “*trabalho*” per indicare l'attività creatrice di Monforte – la forza per andare avanti. Monforte infatti fa parte di quella rara categoria di artisti che Sá-Carneiro definisce vincenti:

a quimera de ouro, astro radiante, divindade temível para a qual o artista trabalha e luta, por quem se esgota. Por quem dilacera toda a sua alma!... A alma há-de-lhe dar os versos geniais, a partitura sublime, a tela incomparável, a estátua maravilhosa! Por toda a parte, a toda a hora, moços e velhos torturam num misticismo as suas pobres almas, e extraem delas rimas ligeiras, notas sonoras, manchas de cor... Amantes ébrios da glória, conquistadores do vago! A deusa luminosa imersa no

216 Ivi, p. 291.

217 Ivi, p. 225.

azul, a grande encantadora, a quantos sorrirá? A tão poucos... a tão poucos... Na carreira doída, a maior parte cai por terra... Pobres amantes desiludidos, cansados, cheios de poeira... Têm as mãos sangrentas e os corações rasgados, os olhos cegos de fitar o sol. Pobres amantes!... Muitos acabam no hospital dos doídos, almas perdidas a correr no espaço. Outros, mais fortes, souberam renunciar à deusa, vivem sem ela, com as almas mortas... Pobres amantes enganados, tristes falidos dos grandes poemas incompletos, das grandes telas esboçadas!... Porém Luís de Monforte era dos raros vencedores.²¹⁸

Il suo essere vincente è dovuto al fatto che il suo talento di drammaturgo è riconosciuto dalla società di cui fa parte: quella borghese. Tutti i suoi drammi sono un trionfo dentro e fuori del Portogallo: dalla *Doída*, il suo primo dramma, alla *Ruiva*, mistura eterogenea dell'influenza ibseniana con "a vibratibilidade quente meridional"²¹⁹, definita uno degli indiscutibili capolavori del teatro contemporaneo, fino alla *Glória*, "um dos mais belos estudos que existem sobre a 'grande fera'"²²⁰. Ma è il 1908 l'anno della vera consacrazione, l'anno in cui il suo nome oltrepassa le frontiere nazionali, apparendo nelle riviste letterarie straniere e nei principali teatri europei: il Burgtheater di Vienna rappresenta un suo atto – *Triste Amor* – e nell'aprile dello stesso anno, Parigi, "a capital das artes, cujos louros todos os artistas ambicionam"²²¹, mette in scena all'Odéon un suo dramma *Quimera* che è un trionfo completo.

Lo stesso viaggio che Monforte intraprende insieme alla figlia e agli amici di sempre – il Dottor Paulo de Noronha, suo amico di infanzia, e i suoi due figli, Gabriela e Carlos – attraverso le principali capitali europee è un viaggio borghese, in grande stile, con i protagonisti che alloggiano sempre in grandi hotel raffinati e di lusso, fanno le tipiche escursioni turistiche e godono delle grandi compere fatte nei negozi alla moda delle città visitate. Si tratta di un lungo viaggio allegro e spensierato: dopo Parigi, vanno a Londra, "cidade monstruosa, trabalhadeira e activa"²²², che ispira a Monforte la lettura de *A Lua de Londres* di João Lemos, trascorrono poi tre giorni a Ostenda e

218 Ivi, p. 231.

219 Ivi, p. 224.

220 Ivi, p. 230.

221 Ivi, p. 238.

222 Ivi, p. 239.

arrivano a Vienna, passando per la Germania dove si dice che sono stati l'anno precedente. Da Vienna, che viene paragonata a Lisbona, a Rua do Ouro, perché anche qui si incontrano “sempre os mesmos paspalhos para trás e para diante”²²³, arrivano a Budapest, “a cidade dos balcões floridos”²²⁴ per poi, attraverso l'Italia – dove visitano le città di Venezia e Milano – e la Svizzera, rientrare a Lisbona.

Un viaggio che Monforte aveva già fatto quando, da piccolo borghese, aveva viaggiato con il padre per mezza Europa, esattamente come era accaduto al giovane Sá-Carneiro che attraverso i ricordi di Monforte, rievoca i suoi viaggi a Parigi con il padre nel 1904 e poi nel 1907, come ricostruisce Giorgio de Marchis:

Em 1904 [...] o pai decide finalmente levar consigo, numa viagem pela França, Suíça e Itália, o filho [...] Através da correspondência enviada ao avô, assistimos, assim, a um curioso *Grand Tour* às avessas, marcado por um desassossego surpreendente e, de certo modo, já modernista: bem mais que as decrépitas ruínas italianas – de Roma o jovem Mário escreve ao avô: “Meu querido avô. Cá estou na cidade Eterna a qual é muito feia, pior que *Lisboa*” – são, de facto, os teatros franceses que fascinam Sá-Carneiro, obrigando o pai a adiar o regresso a Lisboa para assistir aos espectáculos oferecidos pelo rico cartaz parisiense.²²⁵

In un momento di malinconia dopo la morte della figlia, ricorda i suoi viaggi nella Città Luce, in particolare i momenti di grande allegria che aveva vissuto in quella città, ripercorrendo le tappe che sembrano essere quelle di Sá-Carneiro. A nove anni, lascia per la prima volta i “largos tristonhos de Lisboa”²²⁶ per avventurarsi nella capitale francese e vedere l'Esposizione del 78: in quel viaggio tutto lo aveva meravigliato: “a multidão atravancando as ruas cheias de trens e ônibus, as montras fantásticas dos bazares encantados, as confeitarias a abarrotar de guloseimas esquisitas... os mil pavilhões repletos de coisas lindas, os soberbos palácios da feira colossal e riquíssima que era a Exposição...”²²⁷. A 16 anni, “quando a sua carne despertava para o amor”²²⁸, torna a Parigi e si lascia incantare dalle “mulheres esplên-

223 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 265.

224 Ivi, p. 242.

225 G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., pp. 13-14.

226 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 265.

227 Ivi, p. 266.

228 *Ibidem*.

didas que via nos teatros, cobertas de jóias, amplamente decotadas; que jantavam nos grandes restaurantes; que percorriam o Bosque em soberbas equipagens [...] todas volúpias, todas êxtases...²²⁹. Ma poi: “o tempo correrá; tudo isso experimentarã. Que desilusão amarga! Como a realidade mais bela tinha sido mesquinha, tinha sido inferior aos abraços imaginários dos seus dezasseis anos...²³⁰. Parigi gli è cara non solo perché in essa aveva vissuto esperienze nuove, ma principalmente perché quando attraversa un periodo di estrema tristezza per la morte della figlia, sa che rifugiandosi in questa città riuscirà ad attenuare la sua angoscia, perché in essa la sua immaginazione si espande e lui può recuperare qualcosa della sua innocenza infantile, momento in cui si è, secondo lui, completamente felici perché ancora non si può comprendere il dolore umano.

La motivazione stessa del suo suicidio è borghese: dopo aver pensato, non riuscendoci per propria volontà – a differenza di Raul che non ci riesce perché Marcela fugge – di uccidere la materializzazione della sua ossessione incestuosa, la moglie Magda, strangolandola durante il sonno, Monforte, in un ultimo barlume di lucidità, decide di suicidarsi non sopportando più l’idea dell’incesto, ossia non tollerando più il dolore di quel cancro che sta corrodendo progressivamente le cellule di quell’idea di famiglia che Monforte aveva posto sopra ogni altra cosa. Monforte decide coscientemente che l’incesto non vincerà e con il suo suicidio salva la solidità dell’istituzione familiare in cui, nonostante i momenti di follia, continua a sforzarsi di credere fino alla fine, tentando di convincersi che nelle sue azioni non c’è niente di “criminoso”. Si tratta quindi di un suicidio dettato più dalla ragione e dall’umanità ancora presente in lui che non dalla pazzia, configurandosi così come la risoluzione in positivo di chi lucidamente riconosce di essere ormai andato oltre i limiti di quella morale borghese che aveva fatto sua con il matrimonio e la nascita della figlia.

Ancora una volta, l’artista geniale paga con il sacrificio della sua vita l’errore compiuto nel momento in cui ha deciso di abbracciare la vita, sposando Júlia e creandosi quella famiglia borghese che è quanto di più pericoloso possa esserci per l’artista puro. Se Monforte avesse continuato a essere solo un artista – l’artista che, durante la preparazione dei suoi drammi, non mangiava e non dormi-

229 Ivi, pp. 266-267.

230 Ivi, p. 267.

va, semplicemente “não vivera, febricitara. Sentia a cabeça esvaída como se andasse constantemente bêbeda, duma bebedeira etérea do Champagne”²³¹ – come lo era prima di amare Júlia e con lei la vita, di vivere quel sogno che poi si sarebbe rivelato un incubo, niente di quanto successo sarebbe accaduto. Il Monforte artista avrebbe continuato ad annullare il Monforte uomo – “super-humanizara-se: o artista nele, tinha abolido o homem”²³² – e il Monforte artista che aveva tutto, salute, denaro e gloria, non si sarebbe trasformato in un uomo distrutto dalle inevitabili vicissitudini della vita cui resta ormai solo la sua pazzia. In questo senso, il suicidio di Monforte si può forse considerare l'esempio più alto di quella cosciente “impossibilidade de renunciar” di cui parla Sá-Carneiro nella lettera a Pessoa del 21 gennaio 1913:

Eu decido correr a uma provável desilusão. E uma manhã, recebo na alma mais uma vergastada – prova real dessa desilusão. Era o momento de recuar. Mas eu não recuo. Sei já, positivamente sei, que só há ruínas no termo do beco, e continuo a correr para ele até que os braços se me partem d'encontro ao muro espesso do beco sem saída. E você não imagina, meu querido Fernando, aonde me tem conduzido esta maneira de ser!... Há na minha vida um bem lamentável episódio que só se explica assim. Aqueles que o conheceram, no momento em que o vivi, chamaram-lhe loucura e disparate inexplicável. Mas não era, não era. É que se eu começo a beber um copo de fel, hei-de forçosamente bebê-lo até ao fim. Porque – coisa estranha! – sofro menos esgotando-o até à última gota, do que lançando-o apenas encetado. *Eu sou daqueles que vão até ao fim*. Esta impossibilidade de renúncia, eu acho-a bela artisticamente, hei-de mesmo tratá-la num dos meus contos, mas a vida é uma triste coisa. Os actos da minha existência íntima, um deles quasi trágico, são resultantes directos desse triste fardo. E coisas que parecem inexplicáveis, explicam-se assim. Mas ninguém as compreende. Ou tão raros...²³³

231 Ivi, p. 221.

232 Ivi, p. 222.

233 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 32-33.

3.

A CONFISSÃO DE LÚCIO

A Confissão de Lúcio viene pubblicata in volume nel 1914¹ e scritta, secondo quanto riportato dallo stesso autore in calce alla narrativa², in meno di un mese, a Lisbona, tra il 1 e il 27 settembre

1 In verità il volume viene pubblicato alla fine del 1913, ma appare con la data del 1914. La ricezione da parte della critica della nuova opera non è particolarmente favorevole: in un articolo apparso sul *Primeiro de Janeiro* il 13 febbraio 1914, sebbene infatti sia definito un libro di valore e si riconosca al suo autore del talento, si dà un giudizio negativo relativamente alla sua originalità, come si legge in Martins: “É nessa literatura cosmopolita, extravagante e absurda, que se lança o talento viril do senhor Mário de Sá-Carneiro, que nos dá na *Confissão de Lúcio* páginas duma psicologia de tal maneira inadmissível que, na verdade, só pode aceitar-se por singularidade literária, ou meramente a título de anotação médica, como caso aberrativo ou degenerescência de tipos” (Cfr. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 18). Le uniche recensioni positive vengono dal gruppo dei modernisti, ossia da coloro che condividono la sua stessa “doença-do Novo”. Due appaiono a Rio de Janeiro: si tratta di quella dell’amico Carlos Maul ne *A Gazeta da Tarde* del gennaio 1914 e di quella del futuro codirettore di *Orpheu 1*, Ronald de Carvalho, nella *Careta* del 20 giugno dello stesso anno. In Portogallo, solo l’amico Tito Bettencourt, sul mensile *Parisiana* del 15 marzo 1914, recensendo *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, lo definisce “um superior poeta português” (*Ibidem*). Sul rapporto tra Sá-Carneiro e l’amico di gioventù Tito Bettencourt, si legga l’articolo di Ricardo Vasconcelos in cui, attraverso l’analisi di una lettera scritta a Pessoa e datata 29 aprile 1916, Vasconcelos ricostruisce le tappe più importanti dell’amicizia tra i due (Cfr. R. Vasconcelos, “Uma carta de Tito Bettencourt a Fernando Pessoa, acerca de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., pp. 127-140).

2 In questo studio si parla di *A Confissão de Lúcio* come di un romanzo breve, sebbene si tratti di un’opera non facilmente classificabile in quanto genere letterario. Nonostante infatti la critica la classifichi spesso come “novela” – così per esempio Maria da Graça Carpinteiro che la definisce una “novela lírica” ma anche una “novela poética” (M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 34; p. 98), l’opera stessa dà delle definizioni di se stessa diverse e contraddittorie, a partire dalla copertina in cui si legge “narrativa” fino alle prime pagine del libro nel quale il

del 1913. Divisa in otto capitoli senza titolo e dedicata ad António Ponce de Leão – l'amico con cui aveva tradotto *Les Fossiles* di François de Curel e scritto *Alma* nell'agosto dello stesso anno³

narratore afferma più volte che “eu venho fazer enfim a minha confissão [...] Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos [...] A minha confissão é um mero documento” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 297-298). Senza volerci addentrare nei caotici meandri delle teorie dei generi letterari che, tra l'altro, non rientrano tra gli obiettivi del presente volume, si rimanda all'esaustivo testo di Ferdinando Pappalardo nel quale si riconosce che il romanzo “è unanimemente considerato il genere tipico della modernità. Eppure a dispetto di questo riconoscimento, giustificato se non altro dalla posizione dominante che il romanzo assume nel sistema letterario a partire dal Settecento, e nonostante l'enorme mole di studi che gli sono stati dedicati, non si è ancora pervenuti ad una definizione condivisa delle sue proprietà stabili e distintive, e ciò per numerosi motivi: perché non conosce regole formali; [...] perché il suo oggetto si è evoluto col tempo; perché il suo stile e il suo tono sono molteplici, variabili all'infinito. In quanto forma narrativa in perenne trasformazione, il romanzo sfugge ad una esauriente classificazione delle sue varietà (o specie), e si sottrae ad ogni ricostruzione genealogica (le sue origini storiche vengono collocate indifferentemente nell'età ellenistica, o nel basso Medioevo, o nel Rinascimento, oppure ancora agli albori dell'età moderna). (Cfr. F. Pappalardo, *Teorie dei generi letterari*, Edizioni B. A. Graphis, Roma 2009, p. 153). Tuttavia, come nota sempre Pappalardo, si possono individuare delle chiare differenze tra questo e la novella: “novella o *short story* è un termine che si riferisce esclusivamente all'intreccio e sottintende la combinazione di due condizioni: dimensione piccola e accento dell'intreccio sulla fine, ovvero scioglimento realizzato attraverso il finale più atteso, che attorno a sé concentri tutto quel che precede. Anche per questo aspetto, novella e romanzo si rivelano generi non soltanto diversi, ma intrinsecamente opposti. La novella è un problema d'impostazione di un'equazione a un'incognita; il romanzo è un problema su regole diverse, risolubile con l'aiuto d'un intero sistema d'equazioni a più incognite, in cui hanno maggiore importanza le costruzioni intermedie che il risultato finale. La novella è un enigma; il romanzo una specie di sciarada o di rebus” (*Ibidem*, pp. 138-139).

- 3 Questa dedica è una prova dell'amicizia che al tempo legava i due artisti come mostra anche una lettera scritta da Sá-Carneiro e indirizzata proprio a Ponce de Leão: “Se amanhã à noite *sábado* quiseres e *puderes* gostava que viesses a minha casa às 8 ½ 9 horas. Gramarias (sozinho com o F. Pessoa) a célebre “Confissão de Lúcio” em cuja primeira página o teu nome se imprime. Era-me muito agradável que viesses pois é lamentável que tendo eu escrito esse conto para ti, não sejas tu o primeiro a ouvi-lo” (Cfr. A. Saraiva, *Jornal de Letras*, n. 6, 11-5-1981, p. 5). Secondo Cabral Martins le due opere, *Alma* e *A Confissão de Lúcio*, hanno qualcosa in comune: in “*Alma*, a partilha de uma mulher entre dois homens – um deles poeta – é possível porque ela consegue autonomizar o seu corpo da sua alma. Ao invés de Ricardo, que consegue autonomizar a sua alma do seu corpo” (Cfr. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 224).

– reca una breve epigrafe che riprende un passo de *Na Floresta do Alheamento*⁴ di Fernando Pessoa: “...*assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria...*”⁵. Questa epigrafe anticipa e sintetizza due dei nuclei tematici principali intorno ai quali ruota l’intera vicenda: il tema del triangolo amoroso, Lúcio Vaz che diventa amante di Marta, moglie dell’amico Ricardo de Loureiro, tema che ritroviamo nel racconto *O Incesto*, in cui Monforte ama attraverso Madga, la figlia Leonor e quindi la moglie Júlia, e in *Ressurreição* in cui la figura assente di Paulette diventa il terzo elemento nell’unione tra Inácio e Étienne; e quello dell’Altro, come abbiamo visto tanto caro alla letteratura del tempo.

In particolare il tema del doppio e la diversa interpretazione che i critici letterari hanno di volta in volta attribuito alle relazioni tra i tre personaggi principali della storia hanno fatto de *A Confissão de Lúcio* l’opera più intrigante di Sá-Carneiro e quindi anche la più studiata e divulgata. Tra le interpretazioni più suggestive vale la pena ricordare quella secondo cui Ricardo e Marta sono una cosa sola, in quanto lui proiezione maschile e lei femminile dello stesso Altro (cioè di Lúcio, a sua volta proiezione di Sá-Carneiro)⁶; quella che considera Marta il doppio di Ricardo e Ricardo il doppio di Gervásio Vila-Nova⁷; quella

4 *Na Floresta do Alheamento* è un frammento del 1913 de *O Livro do Desassossego* del semi-eteronimo Bernardo Soares. Per un’analisi del frammento si veda M.A. Rodrigues, “‘Na Floresta do Alheamento’ ou a Dissimulação Discursiva do Sujeito Lírico sobre o fazer Poético”, *Revista Desassossego*, 15, JUN/2016, pp. 178-195.

5 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 295.

6 Cfr. M.A. Galhoz, *Mário de Sá-Carneiro*, Presença, Lisboa 1963, p. 87; J. Régio, *Ensaio de Interpretação Crítica. Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*, 2ª edição, Brasília, Porto 1980, p. 233.

7 L.P. Duarte, “O (Des)tecer Irónico da Linguagem em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, *Letras & Letras*, 20 de fevereiro, Porto, 1991, p. 69. Si veda anche Leodegário A. de Azevedo Filho (Cfr. L.A. de Azevedo Filho, “Mário de Sá-Carneiro e a teoria do duplo”, in Lélia Parreira Duarte (coord.), *Anais da semana de estudos Mário de Sá-Carneiro [80 anos de Dispersão e de A Confissão de Lúcio]*, Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, Belo Horizonte 1994, p. 108) secondo il quale “a narrativa se organiza de modo descentrado, com elos obscuros e ambíguos, de tal maneira que a crítica tem procurado explicar o triângulo Lúcio-Marta-Ricardo em função, exatamente da teoria do duplo, sendo Ricardo o Outro de Lúcio e ficando Marta no meio como ponte de ligação ou de conexão”.

che interpreta i tre personaggi come una “nebulosa unità”⁸ dalla quale risulta la seguente formula astratta: “Ricardo, Lúcio e Marta, isto é, Mário de Sá-Carneiro, ele próprio e o Outro que é o Mesmo”⁹.

Considerata da José Régio la sua “obra-prima”¹⁰ e da Martins “uma ficção como símbolo do conhecimento”¹¹ e “uma superação literal da ‘tristeza de nunca sermos dois’”¹², in molti casi si tratta – e questa volta ancor più rispetto alle opere precedenti – di articoli e studi che spesso ricercano, strumentalmente, nell’interpretazione del testo letterario significati che poco o niente hanno a che vedere con il testo, ossia tracce dell’uomo Sá-Carneiro, in particolare

-
- 8 C. Berardinelli, *Estudos de Literatura Portuguesa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1985, p. 200.
- 9 M. de Sá-Carneiro, *Obra Poética Completa. 1903-1916*, Organização, introduções e notas de António Quadros, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1991, p. 33.
- 10 “Para José Régio, que a considera a obra-prima de entre as novelas de Sá-Carneiro, por ser a que melhor atinge a verdadeira objectivação da obra de arte, a que se intitula *A Confissão de Lúcio* representa decerto um paradigma particolarmente significativo da sua ficção fantástica” (Cfr. A. Quadros, *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1988, p. 151). Nota la “simpatia” di Régio per Sá-Carneiro rispetto a tutti gli altri modernisti, Pessoa compreso. Definito come “o maior intérprete de certa personalidade contemporânea”, Régio gli riconosce quell’istintività, quell’intuitività e quell’emozione estetica che, nell’opinione del critico, rappresentano le principali finalità dell’arte (Cfr. J. Régio, *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, edição do autor, s.l. [Vila do Conde], 1925, pp. 57-58). Sul rapporto che José Régio stabilisce con la figura e l’opera di Mário de Sá-Carneiro, si legga in particolare il recente saggio che Enrico Martins dedica ai due autori (Cfr. E. Martins, “José Régio leitor de Mário, ou O Triunfo da Sinceridade do Artista”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., pp. 65-76).
- 11 F.C. Martins, “Os Vasos Comunicantes”, in Mário Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa 1998, p. 136. Poco più avanti, Martins specifica che, presentandosi come un ampliamento di una quartina presente in *Dispersão*, la *Confissão de Lúcio* sviluppa “o tema da impossibilidade de possuir, que é a impossibilidade de conhecer o outro, ou de sair para fora de si, ou de tocar o outro no seu mundo interior – numa palavra, o tema da comunicação, entendida no seu mais forte sentido”. La quartina a cui si riferisce Martins è ripresa dalla poesia *Como eu não posso* nella quale si legge: “Não sou amigo de ninguém / Forçoso me era antes possuir / Quem me estimasse – homem ou mulher, / E eu não logro nunca possuir!...” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 30).
- 12 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 201.

del suo orientamento sessuale¹³, rendendo così difficile una lettura dell'opera non condizionata in questo senso, sebbene non esista, ad oggi, nessuna fonte documentaria che parli delle preferenze sessuali dello scrittore, ad eccezione della testimonianza dell'amico José de Araújo, residente come Sá-Carneiro a Parigi nello stesso periodo¹⁴, e delle ultime lettere scritte a Pessoa¹⁵ le quali raccontano della sua breve quanto tormentata storia con una ragazza di nome probabilmente Renée ma conosciuta come Helena¹⁶ e che indicano quindi, se

- 13 Lo scrittore e critico letterario Eduardo Pitta arriva addirittura ad affermare che “*A Confissão de Lúcio* é a narrativa que para todos os efeitos faz arrancar o cânone contemporâneo, português e homossexual”. A sostegno di questa sua affermazione, Pitta cita la descrizione iniziale del personaggio Gervásio Vila-Nova – “uma figura andrógina, com estilizações de feminilismo histórico e opiado” – e riporta un passo della poesia *Feminina* – in cui “o sujeito confessa o desejo de ser mulher” – considerandoli entrambi casi eloquenti di una “tensão camp” a partire dalla quale appaiono chiari “os bordos da representação homossexual”. *A Confissão de Lúcio* è quindi per Pitta l'opera nella quale l'intima relazione tra la “representação homossexual” e la soggettività di Sá-Carneiro permette di osservare “os labirínticos recessos do autor” (Cfr. E. Pitta, *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Ângelus Novus, Lisboa 2003, p. 12). Più o meno allo stesso filone appartengono gli articoli di F. Arenas, “Onde existir?: A (im)possibilidade excessiva do desejo homoerótico na ficção de Mário de Sá-Carneiro”, *Metamorfoses*, 6, 2005, pp. 159-168 e di F. Beleza, “Sexologia, Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, pp. 37-54; per un approfondimento del tema nella letteratura portoghese si legga F. Curopos, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise, 1875-1915*, L'Harmattan, Paris 2016.
- 14 Si tratta della nota lettera di José de Araújo del 10 maggio 1916 indirizzata a Pessoa: “Foi no mês de Março pouco mais ou menos que Sá-Carneiro teve a *infelicidade* de encontrar n'um dos cafés de Montmartre uma rapariga, por quem teve grande *interesse*” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Em Ouro e alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, cit., p. 532). José de Araújo è un commerciante portoghese che lavora a Parigi, un “iletrado”, secondo le parole di Carlos Ferreira allo stesso Pessoa nella lettera del 28 aprile 1916 (Ivi, p. 531). È sempre José de Araújo che comunica il suicidio a Fernando Pessoa in una precedente lettera del 27 aprile 1916.
- 15 La ragazza è citata nelle lettere a Pessoa del 31 marzo e del 4 aprile 1916.
- 16 Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 333. Sulla misteriosa ragazza Ermelinda Maria Araújo Ferreira ci informa inoltre che: “Outro amigo, Xavier de Carvalho, em texto publicado no *Diário de Notícias* (3/6/1916), diz que, em visita ao quarto do poeta em Paris, encontrou na mesa de cabeceira ‘o retrato de sua bem-amada’; e acrescenta ter ouvido falar num grupo, à porta de um restaurante quase em frente ao hotel de

proprio vogliamo cercarlo, un orientamento sessuale dell'autore inequivocabilmente etero. Il ragionamento solitamente seguito, seppur con qualche lieve variante, è invece più o meno questo: se Lúcio diventa l'amante di Marta, ma Marta non esiste essendo la proiezione femminile di Ricardo che crea appositamente Marta per poter possedere Lúcio, allora siamo di fronte a un evidente desiderio omoerotico di Ricardo per Lúcio e, in modo sempre più consapevole, anche di Lúcio per Ricardo. Ed essendo Lúcio una proiezione dell'autore, allora Sá-Carneiro esprime, seppure attraverso la finzione letteraria, la sua (inconfessata?) omosessualità. Bisogna ammettere, per amor di verità, che, di fatto, non sono pochi i passi del romanzo che si prestano a questa facile interpretazione, scatenando l'entusiasmo "psicologista" e "biografista" dei critici. Uno è sicuramente quello che potremmo definire del "bacio a tre", il bacio che Riccardo dà sulla bocca a Lúcio e che è uguale ai baci che Lúcio riceve da Marta:

Assim, uma tarde de verão, lançávamos no terraço, quando Marta de súbito — num gesto que, em verdade, se poderia tomar por uma simples brincadeira agarotada — me mandou beijá-la na frente, em castigo de qualquer coisa que eu lhe dissera.

Hesitei, fiz-me muito vermelho; mas como Ricardo insistisse, curvei-me trêmulo de medo, estendi os lábios mal os pousando na pele...

E Marta:

— Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo... Não tem vergonha? Anda, Ricardo, ensina-o tu...

Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me...

Sá-Carneiro: '— É um escritor português que se suicidou por amor'. Para atribuir maior veracidade à hipótese, menciona a presença, no enterro, 'de uma *midinette* idealmente loira com os olhos cheios de lágrimas, que atravessou a rua e deitou sobre o caixão o pequeno ramo de violetas que trazia no *corsage* de *linon* branco e cor-de-rosa pálido'. '— Um poeta que morreu de amor — explicava ela a uma companheira. — *Como eu o teria amado!*'. Impossível não perceber, no detalhismo descritivo, uma tentativa de ficcionalizar, à maneira romântica, o episódio para os leitores do jornal — o que só contribui para envolver em brumas e suspeitas a morte do poeta" (Cfr. E.M.A. Ferreira, "Mário de Sá-Carneiro: Suicídio ou Transfiguração?", *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 97).

O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira.¹⁷

Altri passi sono distribuiti in vari momenti del testo, ma ce ne sono due particolarmente significativi in quanto rimandano alla sensazione che Lúcio prova nel momento in cui possiede Marta, ossia quella di possedere anche tutti gli altri suoi amanti:

Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu. A minha ânsia convertera-se em achar na sua carne uma mordedura, uma escoriação de amor, qualquer rastro de outro amante...¹⁸

Podia muito bem ser assim, num pressentimento, tanto mais que — já o confessei —, ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante.¹⁹

Tuttavia, credo che il punto su cui dovremmo focalizzare la nostra attenzione non sia tanto quello di cercare di dare un'interpretazione, in termini di messaggio e significato plausibili, alla pulsione omoerotica che caratterizza la relazione tra Lúcio e Ricardo²⁰, né

17 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 359.

18 Ivi, p. 365.

19 Ivi, p. 368.

20 Originale, soprattutto per la ricercata e sofisticata spiegazione, la recente interpretazione di Fernando Belezza secondo cui “Ao colocar o desejo no plano de uma alma interior que não tem necessariamente que ver com a morfologia física, Ricardo [...] está a usar uma visão da homossexualidade que se baseia, em certa medida, numa ideia de heterossexualidade latente em todas as formas de desejo. Isto é, Ricardo está a afirmar que apenas no plano da alma, e dependendo do seu género, se pode satisfazer o desejo: mostrando, portanto, a sua importância para a definição deste, em que o corpo não desempenha nenhum papel. Por outro lado, Ricardo está ainda a anunciar, se tivermos em conta os diálogos entre si e Lúcio a propósito da vontade de ser mulher, o surgimento de Marta como uma forma de solucionar fisicamente este desejo vivido até então no plano da alma. Digo solucionar, mas não sublinho, num contexto de homofobia internalizada, mas sim na afirmação de um modelo particular de identidade e subjetividade que deve ser entendido no seu contexto epistémico. Por outras palavras, Ricardo está desde já a sugerir que Marta será a projecção material da sua alma feminina” (Cfr. F. Belezza, “Sexologia,

quello di tentare di interrogarsi a lungo sull'esistenza/non esistenza di Marta, né, ancor meno, quello di pesare a ogni paragrafo quale possa essere il contributo in termini di sincerità/finzione presente nel testo, quanto piuttosto quello di leggere *A Confissão de Lúcio* per il tipo di letteratura di cui essa si vuole fare testo: una letteratura di *Além*, una letteratura di liberazione – se vogliamo anche sessuale e morale – che, come lo stesso narratore premette, sebbene sincera, parla e racconta di una “realidade inverosímil”²¹, cioè di una realtà irrealista fatta però di eventi che sembrano reali, che quindi non sarà capace di dare né una risposta univoca né una spiegazione logica ai fatti narrati²² perché in essa tutto è possibile e nella quale, quindi, ciò che è importante non è distinguere ciò che è possibile e vero da ciò che non lo è oppure comprendere il perché e il per come accadono gli eventi raccontati, ma leggere, ossia vivere e sentire, tutto quanto viene narrato come possibile esperienza estetico-letteraria, come “realidade absoluta”²³, come via che l'artista usa per esprimere la sua “realidade profunda, mas única e autêntica”²⁴, le sue idee “estrambóticas, picarescas e complexas: as únicas entanto capazes de exprimir, por sugestão, as mais íntimas particularidades do meu mundo psíquico”²⁵. Questo è l'obiettivo della letteratura di cui Sá-Carneiro si vuol fare portavoce: un'arte che “timbra-se para os nervos a vibrarem e não para a inteligência a medi-la em lucidez”²⁶, ossia un'arte che non vuole essere capita e interpretata

Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, pp. 46-47).

21 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 386.

22 I testi di Sá-Carneiro permettono sempre letture diverse ed è una delle caratteristiche più sorprendenti della sua opera: generare molte domande e allo stesso tempo aprire la prospettiva a molte risposte diverse, ma nessuna di esse univoca o conclusiva. Per questo motivo, qualsiasi studio sulla sua opera deve essere considerato sempre e solo “un'opzione” tra le molte possibili.

23 E. Lourenço, *Tempo e poesia*, Editorial Inova, Porto 1974, p. 57.

24 Ivi, p. 60.

25 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 410.

26 Sono le parole con cui Sá-Carneiro definisce la poesia inedita di Camilo Pessanha, rispondendo a un'inchiesta promossa dal giornale *República* sul miglior libro pubblicato negli ultimi trent'anni e apparsa sullo stesso giornale il 13 luglio 1914 (Ivi, p. 647). Le poesie di Camilo Pessanha, trenta per la precisione, saranno pubblicate in volume solo nel 1920 per iniziativa di Ana de Castro Osório con il titolo di *Clepsidra*. Sedici di queste poesie erano già

a ogni costo, nelle sue singole parti e nei suoi singoli personaggi, secondo i canoni e la logica della letteratura tradizionale, ma che vuole suscitare “impressões maiores, mais intensas a Ouro e gloriosas de Alma [...] rodopiantes de Novo, astrais de Subtileza [...] que transmudam cores e músicas, estilizando-as em ritmos de sortilégio – cadências misteriosas, leoninas miragens, oscilantes de vago, incertas de Íris. Pompa heráldica, sombra de cristal zebradamente roçagando cetim...”²⁷. Del resto ce lo dice Sá-Carneiro stesso, seppur indirettamente, attraverso le parole di un suo personaggio, il protagonista de *A Grande Sombra*, quando afferma che: “Há tão pouco que compreender no que escrevo [...] Digo: ‘A imagem da minha vida estampa-se-me como uma série de losangos de zinco’. É só isso. Não procurem nada aqui – não há nada a perceber. Meu Deus, é só isso! Nem o posso exprimir de outra maneira, com maior clareza, porque é assim – assim mesmo”²⁸.

Ne *A Confissão de Lúcio*, è più ancora in alcuni racconti e personaggi di *Céu em Fogo*, Sá-Carneiro tenta quindi di materializzare, anche in termini di struttura concettuale quell’idea di letteratura di *Além* che sta dietro, o sotto, al semplice scorrere della vicenda, creando due piani che si risolvono in una specie di metanarrazione. Oltre al racconto vero e proprio, il cui scorrere contiene personaggi, luoghi e avvenimenti, è come se esistesse un secondo racconto che ne svela le irrealtà strutturali e concettuali e il cui obiettivo è provare che la letteratura di *Além* esiste ed è sostanza materica, con leggi proprie, figurandosi come un mondo alternativo e irreali che, per sua stessa costituzione, non si può semplicemente interpretare, quanto piuttosto vedere per immagini, sentire per sensazioni e colori e comprendere anche per il suo nonsenso. Detto con le parole di Fernando de Moraes Gebra: “ao mesmo tempo que o narrador conta uma experiência artística, esta realiza-se na própria estrutura textual, materializando-se em obra de arte”²⁹. *A Confissão de Lúcio* è quindi un romanzo che vuole essere letto – e forse così dovrebbe essere letto perché queste

state pubblicate nel dicembre del 1916 nel primo e unico numero della rivista *Centauro*.

27 *Ibidem*.

28 Ivi, p. 411.

29 F. de M. Gebra, “O conto ensaio *O Fixador de Instantes*: laboratório de criação de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 209.

sono le direttrici dello stesso autore – per quello che è: solo “maldita literatura...”³⁰, “tudo isto é literatura... tudo isto é excepcional...”³¹, “tudo isso é verdadeiro, sentido. Quando muito, sentido já como literatura”³², “tudo [...] diluído em literatura”³³, perché la letteratura e più in generale l’arte e l’artista non sono solo l’argomento centrale del libro, ma ne sono la materia stessa, presentandosi, come spiega Rita Basílio, come la “ficcionalização performativa da experiência da criação artística”³⁴ in cui “o fazer literário é problematizado durante o desenrolar da narrativa [...] de forma que, enquanto os fatos descritos como realidade (“A minha confissão é um mero documento”) conformam-se em ficção e o material literário, à medida que é desenvolvido, realiza-se”³⁵. Comincia, con *A Confissão*, quel procedimento che si farà ancora più evidente nei racconti dell’ultima raccolta, per cui la prosa si avvicina sempre di più allo stile della poesia; nel caso de *A Confissão de Lúcio*, questo vale anche per quel che riguarda le tematiche: dall’impossibilità di possedere di *Como Eu não Possuo*, alla “tristeza de nunca sermos dois” di *Partida*, al “ser-quase” della poesia *Quase*, significato che ben descrive in una lettera a Pessoa datata 14 maggio 1913: “Muitas vezes sinto que para atingir uma coisa que anseio (isto em todos os campos) falta-me só um pequeno esforço. Entanto não o faço. E sinto bem a agonia de ser-quasi. Mais valia não ser nada. É a perda, vendo-se a vitória; a morte, prestes a encontrar a vida, já ao longe avistando-a”³⁶.

Un esempio di quanto detto è il personaggio Marta che, tra le tante possibili interpretazioni³⁷, può essere considerata anche

30 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 327.

31 Ivi, p. 252.

32 Ivi, p. 321.

33 Ivi, p. 623.

34 R. Basílio, *Mário de Sá-Carneiro: um instante de suspensão*, Edições Venda-val, Lisboa 2003, p. 18.

35 Ivi, p. 23.

36 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 93.

37 Sulla figura di Marta si vedano anche le interpretazioni di Rocha, la quale si chiede, senza poter dare una risposta soddisfacente, se “Marta não é mais do que o “duplo” de Ricardo, uma sombra ou uma projecção dele?” (Cfr. C. Rocha, *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1985, p. 38); di Cerdeira che si interroga invano se Marta sia la “máscara feminina de Ricardo que tornaria viável e moralmente aceitável

un'idea artistica, o meglio, la materializzazione dell'idea di arte pura di Sá-Carneiro, un'opera artistica di Ricardo³⁸: Sá-Carneiro riuscendo a fare della scrittura un ideale artistico che supera non solo gli standard sociali, ma la realtà stessa, costruisce, a partire da essa, un universo in cui i personaggi riescono a far sì che le loro creazioni superino la frontiera dell'arte e guadagnino vita. O, come scrive Fernando Cabral Martins, può essere considerata come “uma ficção de segundo grau, que invade o espaço e o tempo das personagens da ficção do primeiro grau. É um duplo que tivesse sido voluntariamente criado, e que adquiere vida igual àquele que o criou”³⁹. Tuttavia, per quanto ci si voglia impegnare a sviscerare ogni riga, è comunque del tutto impossibile dire chi sia Marta, che “cosa” sia e se sia un'immagine creata dalla fantasia di Ricardo – la materializzazione esteriore della sua anima, come la definisce Fernando Beleza⁴⁰ – o se esista davvero: se infatti è vero che durante tutto il romanzo Sá-Carneiro gioca molto sul termine

a relação afetiva entre os dois personagens masculinos?” oppure “o modo concreto de visualização da dimensão feminina do corpo masculino?” (Cfr. T. Cerdeira, “*Confissão de Lúcio*: um ensaio sobre a voluptuosidade”, in *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Instituto de Letras da UFF. L. Christiano, Rio de Janeiro 2005, p. 6); di Berardinelli, anch'essa a domandarsi se Marta non sia “a imagem da ponte (...) a possibilitar a fusão de Lúcio (eu) e Ricardo (o outro, ou o Outro)?” (Cfr. C. Berardinelli, *Estudos de Literatura Portuguesa*, cit., p. 185); di Patrícia Alves Lourenço la quale pone la questione se Marta non sia “a ponte, o elo que permite a união entre ambos e também o espaço – físico e corporal – onde essa união ocorre” (Cfr. P.A.A. Lourenço, cit., p. 16).

38 R. de C.M. Alcazar, *O Depuramento das Percepções: Uma leitura de A Confissão de Lúcio e O Retrato de Dorian Gray*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2005, p. 72. Forse non a caso, è durante il periodo del triangolo amoroso che i due artisti creano le loro opere migliori: Ricardo conclude il libro di poesie *Diadema* e Lúcio lancia il dramma teatrale *A Chama*. Le due opere sembrano nascere grazie a Marta e proprio per questo, secondo Fernando Cabral Martins, i due libri sono metafore di Marta.

39 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 243.

40 F. Beleza, “Sexologia, Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, p. 47. Più avanti lo stesso Beleza definisce Marta “um corpo-ego feminino fantasmático que constitui no exterior a interioridade/alma feminina do poeta Ricardo, colocando a sua subjectividade no plano do modelo de inversão sexual” (Ivi, p. 49).

“existir”⁴¹ proprio in relazione al personaggio Marta – gioco che culmina nella scena finale in cui Ricardo spara a Marta, ma chi cade morto a terra non è lei, che scompare misteriosamente, ma appunto Ricardo – è anche vero che Marta riappare in tutta la sua concretezza di personaggio reale nella narrativa *Ressurreição*, racconto che amplia, in un certo senso, la nostra conoscenza dei protagonisti di *A Confissão*, informandoci non solo che quel Jean Lamy, giornalista de *Le Figaro* e amico dell'americana fulva, ha avuto un ruolo inatteso e che non sospettavamo nella storia d'amore tra lei e Ricardo, quello appunto di “amico” come indica il suo cognome trasparente, ma anche che Marta si chiama de Valadares e che aveva avuto addirittura un marito, il Conte de la Barre, di cui Lamy era segretario:

Como sempre, era claro, Jean Lamy, hoje “soiriste” da Comœdia, fazedor de revistecas e operetas... mas, sobretudo, devedor do dono da casa... Inácio por sinal simpatizava bastante com o jornalista, pois ele conhecera outrora Ricardo de Loureiro, representara mesmo, involuntariamente, um papel no romance com Marta de Valadares – sendo ao tempo vago secretário do conde de la Barre –, seu marido. E tudo quanto aproximara um instante o sublime e desventurado autor do Diadema, tinha para o artista uma significação especial – tamanho culto era o seu pela obra do Mestre.⁴²

Anche in *Asas* si parla di una donna che potrebbe evocare Marta: “Desde o princípio das nossas relações me quisera, à viva força, mostrar em sua casa – onde, por sinal, conheci mais tarde Sérgio Warginsky e me deixei apresentar de novo a sua mulher – ainda muito formosa – que noutros tempos, em Lisboa, conhecera em circunstâncias tão diversas”⁴³. Questa donna potrebbe essere infatti proprio Marta che, dopo aver lasciato il Conde de la Barre e dopo la parentesi matrimoniale a Lisbona con Ricardo de Loureiro, è tornata

41 “Quem era, mas quem era afinal esta mulher enigmática, essa mulher de sombra? Donde provinha, onde *existia*?... [...] corria a casa do artista, a vê-la, a certificar-me da sua realidade – a certificar-me de que nem tudo era loucura: *pelo menos ela existia*” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 344); “Marta parecia não viver quando estava longe de mim [...] Por isso descia-me a mesma ânsia de a ver, de a ter junto de mim para estar bem certo de que, pelo menos, *ela existia*” (Ivi, p. 356).

42 Ivi, p. 596.

43 Ivi, p. 496.

a vivere a Parigi e si è innamorata del diplomatico russo con cui aveva già avuto una relazione durante il suo matrimonio con Ricardo.

Marta, la cui storia e i cui contorni sembrano definirsi per narrative successive, è una delle rappresentazioni meglio riuscite di quell'ideale di *Além* che Sá-Carneiro spesso traduce nella creazione di alcuni suoi personaggi. Donna affascinante, misteriosa, lussuriosa e perversa, è descritta con metafore che rimandano all'oro e all'anima, che è simbolicamente l'oro del corpo, perché “na gramática de Sá-Carneiro, a alma é o nome próprio do material que a arte trabalha”⁴⁴. Per questo motivo Marta può essere, con la stessa probabilità, una donna irreal che esiste solo in quanto creata da Ricardo – ma se vogliamo anche lo stesso Ricardo può essere considerato un uomo irreal che è capace di far partecipi gli altri della propria irrealtà che ha imparato a dominare – e quindi il delitto il risultato della fatale intersezione del mondo irreal con il mondo reale, entrambi vissuti come veri in quanto dimensione estetico-letteraria⁴⁵; ma allo stesso modo e con la stessa probabilità, Marta può anche non essere un puro riflesso luminoso e può esistere davvero. In questo caso la confessione di Lúcio non è “um mero documento”⁴⁶ in cui Lúcio racconta solo “a verdade — mesmo quando ela é inverossímil”⁴⁷, ma l'invenzione delirante di un pazzo omicida⁴⁸ che vuole disculparsi del delitto di cui è accusato.

Il tutto inizia nel 1895. Sullo sfondo della vicenda due città: Parigi e Lisbona che vengono descritte in modo opposto e scandiscono i due diversi ritmi della narrativa, suscitando sentimenti opposti nel lettore e comportamenti diversi nei protagonisti. Parigi è per Lúcio Vaz, giovane intellettuale portoghese a Parigi per studiare diritto alla Sorbona, e per il circolo ristretto dei suoi amici, tutti ricchi intellet-

44 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 242.

45 La realtà del sogno è anche uno dei temi di *Mistério* e di *Eu-Próprio O Outro* e per di più con la stessa componente faticosa: il sogno è più forte del reale e l'interpenetrazione dei due piani provoca la morte. E lo stesso Prof. Antena, che tenterà di esplorare un continente del reale che non è reale – l'ossimoro è d'obbligo – perirà nell'esperimento.

46 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 298.

47 *Ibidem*.

48 Secondo Maria Carolina Vazzoler Biscaia la pazzia “é tratada por Lúcio como uma possibilidade que pode ser cogitada pelo leitor e ele admite não ser um absurdo” (Cfr. M.C.V. Biscaia, *A Estética Decadentista em A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Universidade de São Paulo, São Paulo 2006, p. 69).

tuali alla ricerca di un balsamo per il *tedium vitae* che li attanaglia, un “momento” di energia e di luce che porta davvero alla luce il loro lato più brillante e creativo come provano le immagini colorate e lussuose con cui viene descritta la città e che rimandano a quel clima di agitazione culturale, di clamore e di lascivia che sono diletto e nutrimento per l'anima degli artisti: “a capital da Europa [...] a metrópole do mundo e da diversão, a cidade da ópera, da opereta, do balé, dos bulevares, restaurantes, das lojas de departamentos, das exposições universais e dos prazeres baratos e prontos para o consumo”⁴⁹. Tuttavia, Parigi non è ammirata solo per la sua grandezza cosmopolita. L'esaltazione di Parigi è più profonda. Ricardo ama Parigi per la sua anima e ne ha nostalgia come se fosse il corpo di una donna bella e ideale “E a minha saudade foi então a mesma que se tem pelo corpo de uma amante perdida [...] Amo-a por uma auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma”⁵⁰. Personificando la città, Ricardo trasforma Parigi quasi in un'eterotopia: un luogo ideale, vera e propria “utopia situata”, strutturata come spazio definito, ma assolutamente differente da tutti gli altri spazi sociali, capace di rivelare la pluridimensionalità dello spazio vissuto, ma impossibile di essere spiegata oggettivamente, potendo essere sentita solo soggettivamente, guadagnando così quasi la dimensione di luogo antropologico perché conferisce un'identità alle persone che la vivono intensamente e che tramite essa entrano in relazione tra di loro e con la città stessa:

Paris! Paris! – exclamava o poeta. – Porque o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor – Paris! [...] De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... [...] Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus bulevares, pelos seus cafés, pelas suas actrizes, pelos seus monumentos. Não! Não! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por sua auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma – mas que eu não vejo; que eu sinto que eu realmente sinto e não sei lhe explicar!...⁵¹

49 A. Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, Martins Fontes, São Paulo 2000, p. 789.

50 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 325.

51 Ivi, pp. 324-325.

Il Portogallo, ritratto come un paese arretrato e marginale⁵², e Lisbona, la grigia e nostalgica Lisbona, sono invece lo scenario perfetto per i sentimenti di colpa, per i momenti di riflessione cupa e per le reazioni più avventate, gli spazi che diventano tutt'uno con la nebbia e lo sfondo perfetto per il mistero che avvolge il personaggio Marta. Parigi e Lisbona, due città agli antipodi – Parigi “um grande salão iluminado a jorros – perfumes esguios, luas zebradas, cores intensas, rodopiantes...”⁵³ e Lisbona “uma casa estreita, amarela – parentes velhos que não deixam sair as raparigas – luz de petróleo, tons secos, cheiro de alfazema”⁵⁴ – che ritroviamo descritte più o meno negli stessi termini nel racconto *Ressurreição* attraverso le parole del protagonista, Inácio de Gouveia, altro innamorato della città francese, che dice di sentire, come Ricardo, Parigi dentro di sé, trapassandolo, riempiendogli l'anima, infiammandolo con le sue mille luci e il suo progresso, con il rumore del traffico allegro delle auto, delle feste, delle donne audacemente truccate e svestite, al contrario di Lisbona, capace solo di intristirlo, con la sua mediocrità e la sua bigotta austerità che si traducono nell'assenza di donne audaci e seminude per strada e nei teatri, di macchine di lusso e di grandi biblioteche, nei caffè deserti, nel falso pudore delle coppie che per strada non si danno la mano né si baciano, nella mancanza di edifici sontuosi, grandi palazzi e negozi alla moda:

52 La proclamazione della Repubblica nel 1910, “não acarretou alterações profundas, nem nas estruturas económicas e sociais, nem nas tendências ideológicas e estéticas” (Cfr. A. Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora Lda., Porto 1982, p. 948) e l'ambiente sociale portoghese continuava a non favorire i cambiamenti all'interno delle istituzioni, “realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente, com uma percentagem de analfabetismo única na Europa, com quase um terço da sua população obrigada a emigrar” (Cfr. E. Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1992, p. 48). Simili le parole di Teixeira de Pascoaes in una lettera scritta nel 1908 all'amico Miguel de Unamuno: “Neste momento, Portugal é um mistério. É impossível a gente calcular o que virá a ser dele. É uma Pátria que a noite envolve, entregue aos morcegos e às aves agoureiras. Aqui não se vê um palmo adiante do nariz; tudo é confusão e sombra” (J.P.T. de Pascoaes, M. de Unamuno, *Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Câmara Municipal de Nova Lisboa, Lisboa, 1957, p. 7).

53 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 582.

54 *Ibidem*.

As grandes avenidas, os boulevards tumultuantes, e à noite o Sena, sob as pontes heráldicas, arfando de mil luzes... La Cité... Nossa Senhora de Paris! – a Catedral Tragédia, elançando-se ao ar, temível, pálida de exorcismos [...] Avenida da Ópera! A rua Europeia, a rua das Raças – larga, pejada de trânsito, sonora a grande vida – imensa de Cor, cegante de Acção!... Praça Vendôme às cinco horas, rua da Paz dos cetins e esmeraldas – princesas de unhas lustrosas, vermelhas – oiro, véus, rendas, plumas, zibelinas – cortesãs e Actrizes, ídolos maquilhados da minha época, frágeis e agudos, nervosos... Montmartre dos narcóticos, às festas nocturnas [...] danças da Andaluzia, canções da Itália, ó bebedeira esquiva do Champanhe, insónia platinada dos beijos de carmim... [...] na Lisboa medíocre não circulavam mulheres luxuosas na audácia seminua dos últimos figurinos, nem silvavam automóveis pejando as avenidas – e não havia museus nem grandes bibliotecas – nem corpos nus nas apoteoses dos teatros – e os cafés eram desertos, e os amorosos não caminhavam de mãos dadas nem uniam as bocas pelas ruas.⁵⁵

Il narratore della vicenda è allo stesso tempo anche comparsa e protagonista e si comporta secondo le modalità di quello che possiamo definire il “narratore inaffidabile” – denominazione utilizzata per la prima volta dal critico letterario statunitense Wayne C. Booth nel suo saggio *The Rhetoric of Fiction* del 1961 – ossia un narratore il cui punto di vista, proprio perché coincide con quello di un personaggio della storia non può quindi essere parziale; anzi spesso altera i fatti in base alla propria prospettiva, costringendo il lettore a mettere in discussione, spesso soltanto alla fine dell'opera, la sua credibilità, e a rivalutare dunque l'intera vicenda della quale il narratore dà dunque solo una delle molte versioni possibili.

La figura del narratore nella prosa sá-carneiriana merita una riflessione più approfondita. Possiamo distinguerne tre tipi: il narratore eterodiegetico, esterno alla narrativa, che racconta in terza persona – è quello che appare in *Loucura...* e *O Incesto*, in *Mistério e Ressurreição* – a cui Sá-Carneiro sembra attribuire la funzione di raccontare casi di situazioni estreme: le deviazioni della sfera sessuale, come l'incesto e l'omosessualità, le ossessioni psicotiche, come la pazzia, fenomeni misteriosi e inspiegabili; il narratore omodiegetico, narratore-comparsa che, in prima persona, si limita a riportare il discorso del protagonista – è quello presente in *O Sexto Sentido*,

55 Ivi, p. 581; p. 583.

in *O Homem dos Sonhos*, *Asas* e *A Estranha Morte do Prof. Antena* – ha il compito di narrare le vicende di protagonisti altamente singolari: il telepatico, l'uomo-sogno, l'artista che supera la perfezione artistica, l'artista-scienziato; al narratore autodiegetico, che racconta la propria storia – come i protagonisti della serie *Diários*, quello de *A Grande Sombra*, *Eu-Próprio O Outro*, *O Fixador de Instantes* – spetta di esporre casi di morte, suicidi e omicidi. Il narratore eterodiegetico prende le distanze da ciò che racconta, mentre quello omodiegetico presenta nel modo migliore possibile le gesta eccezionali di qualcuno che ha conosciuto. Il narratore autodiegetico invece è quello che tende a rendere la narrazione più inquietante in quanto ne fa parte, rappresentando in essa una situazione-limite, sempre di morte, e facendosi più vicino al lettore, a cui chiede comprensione, senza chiedere scusa: non giustifica i suoi gesti, chiedendo, senza dirlo, che siano semplicemente accettati. E poi c'è *A Confissão de Lúcio* che rappresenta un caso a parte, quello del narratore-comparsa-protagonista inaffidabile. Lúcio Vaz è infatti per quasi un terzo del racconto – i capitoli I e II – il narratore esterno che riporta le parole e le azioni di altri personaggi: Gervásio Vila-Nova, l'americana fulva e soprattutto Ricardo de Loureiro. Poi diventa l'amante della moglie dell'amico Ricardo, Marta, e, contestualmente, diventa anche il narratore della propria storia. Tuttavia, questo passaggio avviene in modo graduale e sfumato, tanto da essere appena percepito dal lettore. Infatti, è solo nelle pagine dell'introduzione e dell'epilogo della sua confessione, che avviene dieci anni dopo i fatti narrati, che Lúcio si identifica pienamente con la formula del narratore autodiegetico. Se non fosse per questi passi, la confessione di Lúcio apparirebbe piuttosto come la confessione di Ricardo.

Secondo la formula tipica dei racconti di Sá-Carneiro, la prima parte de *A Confissão* è dedicata alla descrizione del personaggio principale, Ricardo de Loureiro che viene sin da subito identificato come poeta e autore dell'opera *Brasas*. Per tutto il romanzo si sottolinea come Ricardo sia un vero artista, costantemente impegnato nella stesura delle sue opere, tra cui una scelta dei suoi versi inediti per una pubblicazione in due volumi e un atto in versi che l'imprendario Santa-Cruz de Vilalva metterà in scena. Si dice inoltre che pubblica un libro di poesie che viene subito tradotto in francese: *Diadema*. Quest'opera è presentata al lettore come il suo capolavo-

ro, il cui ultimo verso, come si deduce dal testo, è scritto da Ricardo nelle quattro ore esatte in cui Marta per la prima volta va a casa di Lúcio⁵⁶. Lúcio, a sua volta, scrive un'opera teatrale che legge a Ricardo e Marta poco prima del suo rientro a Parigi – *A Chama* – e che più tardi, a seguito di una modifica dell'ultimo atto, l'impresario che tanto voleva rappresentarla, si rifiuterà di mettere in scena. La motivazione è di ordine narrativo: il fatto che il dramma di Lúcio contenga un nuovo ultimo atto fuori dalle norme annuncia il climax, anch'esso fuori dalle regole e dalla verosimiglianza realista, della sua confessione: l'omicidio-suicidio di Marta-Ricardo.

La figura di Ricardo de Loureiro ritornerà nel racconto *Ressurreição de Céu em Fogo*, nel quale ritroviamo anche il giovane drammaturgo Robert Lagrange di *Loucura...* – colui che nel racconto paga le cure al sanatorio di Davos a M.lle Yvette Dolcey, amica di Leonor, la figlia di Monforte – e, come abbiamo visto, anche quel Jean Lamy che ne *A Confissão* è presentato al lettore come un anonimo giornalista de *Le Figaro* seduto, insieme ad altri, al tavolo dell'americana fulva. Allo stesso modo, tra gli amici che frequentano la casa di Ricardo ritroviamo personaggi che già abbiamo conosciuto in narrative precedenti: Luís de Monforte, protagonista de *O Incesto*, e Raul Vilar, protagonista di *Loucura...*, il quale si dice che a volte appare accompagnato da un amico, di cui mai viene detto il nome, ma su cui Lúcio esprime un giudizio negativo: “triste personagem tarado que hoje escreve novelas torpes desvendando as vidas íntimas dos seus companheiros, no intuito (justifica-se) de apresentar casos de psicologias estranhas e assim fazer uma arte perturbadora, intensa e original; no fundo apenas falsa e obscena”⁵⁷. Poiché l'obiettivo di colui che narra la storia di Raul Vilar è quello di “pôr em evidência todos os elementos que possam servir de base para o estudo duma singularíssima psicologia; que possam tornar compreensível a incompreensível tragédia de uma alma...”⁵⁸, possiamo desumere che l'amico di Raul presente ne *A Confissão de Lúcio* sia il narratore-personaggio di *Loucura...*

Ed è sempre in questa prima parte del romanzo che si trova l'episodio de *A Orgia do Fogo*, una sequenza lunga e semi autonoma,

56 Ivi, p. 352.

57 Ivi, p. 338.

58 Ivi, p. 147.

preceduta dalla descrizione funzionale di un altro personaggio del romanzo, Gervásio Vila-Nova. Personaggio secondario, ma non per questo meno importante per lo sviluppo della trama, come spesso accade nelle narrative di Sá-Carneiro, destinato a scomparire dopo poche pagine ed evidente trasposizione letteraria di Guilherme de Santa-Rita⁵⁹, Gervásio Vila-Nova ha nel romanzo il doppio compito di far conoscere Lúcio e Ricardo e di rappresentare il tipico atteggiamento dell'artista dandy. Definito “Artista falido, ou antes, predestinado para a falência”⁶⁰, anche lui di Lisbona, Gervásio diventa il “companheiro de todas as horas”⁶¹ dopo l'arrivo di Lúcio a Parigi ed è l'esempio dell'artista dandy ed egocentrico, senza opera che parla di arte, senza produrla. Lúcio lo ammira ma, allo stesso tempo, lo detesta perché appunto prototipo di quel tipo di artista che ammira l'arte per la sua forma e non per la sua sostanza, ossia non per l'opera che produce, ma per quanto di nuovo, eclatante e di moda presenta in sé, spesso realizzata e sostenuta da pseudo artisti privi di creatività propria, la cui unica virtù risiede nell'avere un aspetto interessante e “artistico”: “Pois Gervásio partia do princípio de que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade [...] pouco importava a obra de um artista. Exigia-lhe porém que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser – no seu modo exterior”⁶². Lúcio definisce quelli come Gervásio “os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes, que falam petulantemente, que se mostram complicados de sentidos e apetites, artificiais, irritantes, intoleráveis. Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior”⁶³.

Quanto a *A Orgia do Fogo*, essa vuole essere l'esemplificazione dell'arte nuova. È la dimostrazione della portata dell'arte, del suo potere di materializzare, per così dire, ciò che per sua natura è immateriale, cioè la sensazione, tanto che viene definita dall'americana uno spettacolo in cui vuole “condensar as ideais sobre a voluptuososi-

59 Sul rapporto tra Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor si veda il mio recente articolo: B. Gori, ““Um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante”. Mário de Sá-Carneiro ci presenta Santa-Rita Pintor”, in Barbara Gori (a cura di), *Futurismo Futurismos*, Aracne, Roma 2019, pp. 241-260.

60 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 299.

61 *Ibidem*.

62 Ivi, p. 306.

63 Ivi, p. 307.

dade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro”⁶⁴. Come se si trattasse di una vera e propria “vontade de alcançar um ponto de fusão corpo/alma, ou melhor, de fundir os sentidos de um corpo imaterializado (porque feito só de sensações) com os de uma alma carnalizada, porque, também ela, feita de sensações”⁶⁵. E non è un caso che sia proprio la sera dell’orgia del Fuoco che Lúcio incontra Ricardo, da cui poi diventerà inseparabile, in quanto essa è il momento dell’iniziazione artistica⁶⁶, il riflesso abissale, lo specchio, l’allegoria del mondo che il romanzo crea, in cui la coesistenza di irrealità e realtà diventa possibile e il fuoco, che ne è l’elemento alchemico, diventa la sintesi di tutte le sensazioni, intensificate fino all’estremo, fino alla trasmutazione. Il fuoco, al contempo simbolo di distruzione, purificazione e resurrezione, è anche metonimia della luce totale, della luce tattile, della luce magica di quella sera:

Essa luz – evidentemente eléctrica – provinha duma infinidade de globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias – mas, sobretudo, de ondas que projectores, ocultos nas galerias, golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão meteórico,

64 Ivi, pp. 310-311.

65 F.P. do Amaral, “O desejo absoluto. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 241.

66 In riferimento al rito di iniziazione, Rafael Santana compara la figura “sacerdotale” dell’americana a quella di Diotima: “Com efeito, se já no *Banquete* de Platão, Diotima de Mantinea surge como uma figura inexplicavelmente estranha, pois que, num contexto sociocultural que propagava a ideia de que as mulheres não eram dotadas de inteligência e, mais que isso, em que se compreendia o próprio exercício amoroso – o único capaz de levar o ser humano ao topo da escala do conhecimento – como uma prática que só se poderia concretizar de forma plena entre homens, uma sacerdotisa dum tempo antigo vem ditar, no lugar de Sócrates, a verdadeira essência do amor, colocando-se como um ser sábio e intelectualmente sofisticado. Assim, se Platão já transgredia ao conferir a revelação dos enigmas do amor a uma figura feminina, Mário de Sá-Carneiro, ao apropriar-se – consciente ou inconscientemente – do discurso do filósofo grego, acabava por empreender uma espécie de transgressão da transgressão ao criar a personagem da americana – sáfica, sofisticada e inteligentíssima –, a quem coube, no universo ficcional de *A Confissão de Lúcio*, reverter até à radicalidade a escala proposta por Diotima” (Cfr. R. Santana, “*A Confissão de Lúcio* ou o dandismo como educação às avessas”, *Via Atlântica*, 28, São Paulo 2015, p. 374).

é que elas realmente, em ricochete enclavinado, se projectavam sobre paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a.

De forma que a luz total era uma projecção da própria luz – em outra luz, seguramente, mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo.⁶⁷

Una luce che è detta sessualizzata e che è la sintesi della fusione di profumi, colori, musica e danza. A questa luce, energia essenziale e tensione ultima della materia, luce-limite, luce simbolo accessibile ai sensi – “esta luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos [...] ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tacto”⁶⁸ – sono strettamente connessi anche il nome di Lúcio, il titolo delle opere *Brasas* e *Chama*, nonché la frequente metaforizzazione in termini di luce di interi sintagmi, come “suscitar luz”⁶⁹, “luz podre”⁷⁰, “nuvem de luz”⁷¹, “dar-se em luz”⁷², “luz ruiva”⁷³, cui potremmo aggiungere l’intreccio stesso della storia che ruota tutt’intorno alla “lucidez” e all’“alucinação”⁷⁴. L’elemento luce che è centrale nella sua opera in prosa e che torna anche in altri racconti e che spesso è legata proprio al senso del tatto; forse perché, come spiega Lilian Jacoto: “tato enquanto disposição corporal alargada, ativo nas mãos mas também passivamente ativo na extensão do corpo enquanto pele disposta ao outro. Diferentemente do olhar [...] o tato é bastante mais misterioso e fugidio, revelando que quem sente é um corpo disposto ao ambiente que o circunscreve em contato físico”⁷⁵. Non sarà quindi che l’intera narrazione altro non è che il racconto del modo allucinato in cui un pazzo ha visto e vissuto la realtà? E quindi che l’espiazione di Lúcio, una specie di prova della sua inno-

67 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 311.

68 *Ibidem*.

69 Ivi, p. 315.

70 Ivi, p. 399.

71 Ivi, p. 446.

72 Ivi, p. 523.

73 Ivi, p. 601.

74 Osserva Augusto Machado Paim: “Pode-se dizer que o livro é um jogo sobre a fronteira suave entre lucidez e loucura. Estarão os loucos mais lúcidos que os lúcidos? Seria a loucura uma forma mais precisa de lucidez? Esses são temas que o enredo da narrativa desenvolve” (Cfr. A.M. Paim, “Estudos sobre o narrador não-confiável e outras estratégias discursivas em ‘A Confissão de Lúcio’, de Mário de Sá-Carneiro”, 2011, <http://ebooks.pucrs/edipucrs/anais/XI SemanaDeLetras/pdf/augustopaim.pdf>, p. 3).

75 L. Jacoto, R. Ferraz, *op. cit.*, p. 201.

cenza, non sia altro che un'attestazione del suo crimine (non) commesso: la vita? In fondo, come dice Lúcio: “pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade”⁷⁶.

3.1 *Gervásio Vila-Nova: l'artista dandy*

“La mia vita è un'opera d'arte”. Questo adattamento di una celebre frase di Oscar Wilde potrebbe essere pronunciata dallo scultore Gervásio Vila-Nova, il prototipo sá-carneiriano dell'artista dandy, dell'artista eccentrico che manifesta “allergia” nei confronti della banalità e dei luoghi comuni; che prova piacere a stupire e soddisfazione a non essere mai stupito e che si diverte a richiamare l'attenzione del suo pubblico per le sue convinzioni inusuali e provocatorie, per il suo modo di vestire – sempre elegante, con quel tocco di trascuratezza sobria ma glamour perché la perfezione del vestire consiste nella semplicità assoluta, che è poi il modo migliore di distinguersi – e di vivere allo scopo di infrangere il moralismo dominante, assumendo orgogliosi atteggiamenti di casta e di sfida, da aristocratico del gusto e delle idee, in una società in cui l'aristocrazia di sangue non ha più peso reale; che esibisce, in quanto cultore egoisticamente narcisistico di se stesso, la propria “diversità” e, mentre ne fa spettacolo, cerca di imporla e di servirsene come trampolino per la propria affermazione; che si diverte a scandalizzare e provocare, cercando il riconoscimento e il plauso del suo pubblico; che si isola per la sua superiorità di spirito ma che è indotto, dalla spinta della concorrenza in una società che mercifica l'arte, a differenziarsi con gesti clamorosi per appagare il suo desiderio di successo; ma che rivela anche quanto ambiguo sia questo suo anticonformismo: dietro la sfrontatezza, l'alterigia e l'orgoglio visibili si nasconde qualcosa di più oscuro: quella “Dor maiusculada”⁷⁷ che invade in profondità “a máscara social do artista”⁷⁸ e che è l'altra faccia, quella invisibile, di “um princípio de angústia, de intuído saber que o caminho

76 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 370.

77 P. Morão, “Paris e o dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro”, cit., p. 57.

78 *Ibidem*.

deste sujeito dolorista é o da perdição iminente”⁷⁹, essendo il dandismo, nelle parole di Giorgio de Marchis “como expressão de um ideal que pretende fazer da vida uma obra-prima única e uma obra eminentemente estética, é uma operação destinada ao fracasso”⁸⁰.

Dandy a partire dal suo aspetto fisico conturbante e avvolto da un’aria di artefatto mistero – “macerado e esguio, o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histerico e opiado”⁸¹ con i capelli “não escandalosos, ainda que longos [...] se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível, evocavam cilícios, abstenções roxas; se lhe escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos subtis”⁸² – Gervásio è uno di quelli che “olhamos na rua dizendo: ali, deve ir *alguém*”⁸³. Vestito in modo ricercato ma sobrio – “trajava sempre de preto, fatos largos, onde havia o seu quê de sacerdotal – nota mais frisantemente dada pelo colarinho direito, baixo, fechado”⁸⁴ – porta sempre secondo la moda del tempo un cappello, “um *bonet* de fazenda – esquisito, era certo – mas que em todo o caso muitos artistas usavam, quasi idêntico”⁸⁵.

Come ogni dandy che si rispetti, Gervásio ama la vita mondana ed è un ottimo conversatore che dipana i fili ingarbugliati del suo discorso sciorinando ossimori e paradossi, ma anche grossolani errori, mostrando talvolta un buon grado di ignoranza che tuttavia sa difendere sempre con grande garbo e convinzione: “Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso; nas suas opiniões revoltantes e belissimas, nos seus paradoxos, nas suas blagues”⁸⁶.

79 Ivi, pp. 57-58. Secondo José Carlos Seabra Pereira: “o dandismo está muito para *além* da amaneirada elegância de porte e vestuário, conglobando uma atitude moral (independência e liberdade), uma reação social e política (individualismo e aristocracismo) e uma posição histórica do espírito (a última forma do heroísmo) que permite salvaguardar a realização estética num mundo afundado em grosseria e materialidade” (Cfr. J.C.S. Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, cit., p. 19).

80 G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 55.

81 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 299.

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*.

86 Ivi, p. 300.

È lui che tiene banco durante le conversazioni – l'unica eccezione è Ricardo, di fronte al quale Gervásio stranamente non parla ma ascolta – lasciando agli altri solo il compito di ascoltare e, quando molto, di protestare, dandogli così involontariamente la possibilità di “brillare” ancora di più; ed è sempre lui che si diverte a giocare con la gloria o l'infamia della reputazione degli altri, costruendone e smontandone l'immagine a suo piacimento, non secondo le qualità o i difetti realmente posseduti, ma secondo le pecche o le virtù che Gervásio gli attribuisce in quel momento, secondo il suo stato d'animo. Un compagno impegnativo e faticoso che dà “respostas impagáveis”⁸⁷ e che usa il pronome “voi” per indicare tutto il resto del mondo meno lui, l'artista incapace “de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido”⁸⁸, autore di sculture senza capo né coda “pois ele só esculpia torsos contorcidos, enclavinhados, monstruosos, onde porém, de quando em quando, por alguns detalhes, se adinhava um cinzel admirável”⁸⁹.

Maestro del paradosso, ama stupire con le sue affermazioni snob e bizzarre sull'arte; anche sulla sua arte che, coscientemente, sa non essere apprezzata – “não imagina a pena que eu tenho de que não gostem das minhas obras. [...] Mas não pense que é por mim. Eu estou certo do que elas valem. É por *elas*, coitados, que não podem sentir a sua beleza”⁹⁰ – oppure sulla pubblicazione delle opere, concetto sul quale esprime un'idea decisamente peculiare: “o verdadeiro artista deve guardar quanto mais possível o seu inédito. [...] Só compreendo que se publique um livro numa tiragem reduzida; e a 100 francos a exemplar [...] Ah! Eu abomino a publicidade!...”⁹¹.

Lúcio lo ammira e lo detesta allo stesso tempo: è attratto “como um vício pernicioso”⁹² da questo personaggio per il fascino che è capace di suscitare sugli altri – sia sulle donne “que o seguiam de olhos fascinados quando o artista, sobranceiro e esguio, investigava os cafés”⁹³, sia sugli altri artisti, “literatos, pintores, músicos, de todos os países”⁹⁴

87 Ivi, p. 306.

88 Ivi, p. 300.

89 Ivi, p. 317.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 Ivi, p. 307.

93 Ivi, p. 300.

94 Ivi, p. 301.

– ma allo stesso tempo trova insopportabili e irritanti certe sue pose forzate e pedanti da “maestro” che tutto sa e tutto capisce e che si pone in una posizione di indignata superiorità nei confronti di coloro che non mostrano di possedere la stessa ricercatezza e la sensibilità dell’élite culturale di cui Gervásio si vanta di fare parte, come Lúcio che è definito dallo scultore “uma natureza simples”⁹⁵. Detesta la sua arrogante superficialità nell’elogiare solo l’arte “da última hora”⁹⁶, nell’esaltare la qualità di opere che neanche ha letto, nel contraddire un’opinione solo perché condivisa dai più. Questo è l’unico motivo per cui disapprova le lezioni teoriche sulla voluttuosità come forma di arte provocatoriamente impartite dall’americana fulva: “Não; a voluptuosidade não era uma arte. Falassem-lhe do ascetismo, da renúncia. Isso sim!... A voluptuosidade ser uma arte? Banalidade... Toda a gente o dizia ou, no fundo, mais ou menos o pensava”⁹⁷.

Impossibile non ritrovare in Gervásio Vila-Nova quei gesti, quelle parole, quei commenti di Santa-Rita Pintor che Sá-Carneiro puntualmente riporta all’amico comune Fernando Pessoa nelle lettere scritte da Parigi e che meritano addirittura una denominazione propria: “Santarritana”. A partire dall’aspetto fisico, fino al suo carattere egocentrico, megalomane e narcisista, questo artista “che è riuscito a produrre un’opera realizzata con lo stesso strumento con cui i futuristi volevano distruggere il passatismo e cioè il fuoco, trattandosi di un’opera inesistente, invisibile, ridotta in cenere”⁹⁸, Santa-Rita è il dandy con cui Sá-Carneiro ha passato più tempo e ha conosciuto meglio. Come Gervásio Vila-Nova, anche Santa-Rita Pintor promuove un’idea di arte invisibile arrogandosi il diritto di definire artistiche solo le opere letterarie che non si possono narrare “Declarou-me quando lhe contei *O Homem dos Sonhos*: Que era interessante, sem dúvida, mas que só pelo facto de se poder contar perdia para ele todo o mérito. Enfim: só admite coisas que se não possam narrar”⁹⁹; come lui, non fa altro che parlare di arte ma in pratica “se porventura se chega a qualquer ponto de discussão literária ele põe termo à conver-

95 Ivi, p. 305.

96 Ivi, p. 302.

97 Ivi, p. 304.

98 B. Gori, ““Um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante”. Mário de Sá-Carneiro ci presenta Santa-Rita Pintor”, cit., p. 246.

99 Lettera del 28 ottobre 1912 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 14).

sa¹⁰⁰ perché “não quer abastardar as suas opiniões”¹⁰¹. Un artista che cerca di indottrinare Sá-Carneiro, esattamente come Gervásio fa con Lúcio, verso un'idea di arte e di artista che Sá-Carneiro, come Lúcio, sembra non condividere pienamente: un'opera d'arte che si concretizza non in quadri o disegni o illustrazioni, che il più delle volte rimangono a livello di grandiose idee istantanee, ma nel suo esibizionismo che lo porta a fare della sua breve vita una continua e vertiginosa avventura; una vita dedicata, in modo consapevole, alla costruzione e alla valorizzazione dell'immagine di sé, con l'obiettivo di divulgare nell'ambiente artistico e letterario un preciso ritratto della sua persona; un autoritratto realizzato non con i colori e i pennelli ma con gli eccessi e l'anticonformismo della sua stessa vita; un autoritratto vivo, quindi, con la garanzia di un nome e di un'immagine ben costruita che avrebbero potuto colmare, come di fatto è stato, l'assenza di qualsiasi produzione artistica, al cui compimento reale, tra l'altro, Santa-Rita Pintor non attribuisce nessun significato e valore:

Das suas palavras depreende-se que só é artista quem assim procede – e só por proceder assim. De forma que ele, adoptando essas ideias, parece tê-las adoptado unicamente para ser como os artistas – para ser artista. [...] Em resumo: No artista o que menos lhe parece importar é a obra. O que acima de tudo lhe importa são os seus gestos, os seus fatos, as suas atitudes. Assim não usa relógio porque os artistas não usam relógio...¹⁰²

Tutti atteggiamenti e idee che se da una parte irritano Sá-Carneiro, che fondamentalmente gli rimprovera una scorretta mancanza di etica e una profonda immoralità, soprattutto quando “aventando o ar, de narinas abertas, olhar olhando ao alto, e por altissonante o eterno Santa-Rita me lecciona [...]”, considerandolo un artista quasi inferiore che non “tem valor para fazer coisas tão belas”¹⁰³, dall'altra però, e allo stesso tempo, esercitano su di lui un forte fascino, un richiamo al quale Sá-Carneiro non riesce a sottrarsi.

Un rapporto problematico e controverso, quindi, quello tra Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, come quello tra Lúcio e Gervásio Vila-Nova, ma entrambi estremamente utili e importanti:

100 Lettera del 10 dicembre 1912 (Ivi, p. 23).

101 *Ibidem*.

102 Ivi, p. 24

103 Lettera del 10 maggio 1913 (Ivi, p. 84).

Sá-Carneiro grazie a Santa-Rita Pintor entra in contatto e conosce più da vicino quelle che, al tempo, sono considerate le due correnti avanguardiste più significative – il Cubismo e il Futurismo – l’influenza delle quali è evidente nell’opera letteraria sá-carneiriana che è profondamente pittorica, con un linguaggio aggettivale che ruota fortemente intorno alla retorica del colore e che fa di lui il poeta il cui senso del colore è uno dei più intensi tra gli uomini di lettere del suo tempo; Lúcio grazie a Gervásio conosce Ricardo il cui incontro “marcou o princípio da [sua] vida”¹⁰⁴.

Gervásio Vila-Nova e Santa-Rita Pintor: due artisti dandy che hanno tentato di vivere la loro vita come se fosse un’opera d’arte e che lasciano due incognite simili: un suicidio – “Gervásio Vila-Nova [...] se suicidara, arremessando-se para debaixo dum comboio”¹⁰⁵ – e un’opera ridotta in cenere. Due gesti che sembrano dare concretezza a quello slancio mortale proprio dell’artista moderno, avendo già intuito che il futuro non sarebbe stato altro che un muro contro il quale ogni senso sarebbe andato a sbattere, infrangendosi, e capito che, oltre il blu di quel cielo “nuovo”, non ci sarebbero state vere certezze. Perché, come dice Marshall Berman: “essere moderno è vivere una vita di paradossi e contraddizioni [...] in un ambiente che promette avventure, potere, allegria, crescita e trasformazione delle cose intorno, ma che allo stesso tempo minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che sappiamo, tutto ciò che siamo”¹⁰⁶, non essendo ormai più possibile, nelle parole di Eduardo Lourenço, “vivar a esquina da modernidade para qualquer restauração do Sentido nela perdido, glosado ou esquecido sem tropeçar no Morto, eternamente sem sepultura, como a um suicida sacralmente é devido”¹⁰⁷.

3.2 Ricardo de Loureiro: l’artista ideale

Ricardo de Loureiro rappresenta l’artista ideale, “uma criatura superior – genial, perturbante”¹⁰⁸ predestinata all’arte, che possiede

104 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 316.

105 Ivi, p. 338.

106 M. Berman, *op. cit.*, p. 24.

107 E. Lourenço, “Suicidária Modernidade”, cit., p. 12.

108 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 324.

tutto quello che un vero artista deve avere: il suo mondo interiore “ampliouse – volveuse infinito, e hora a hora se excede”¹⁰⁹ ed è per questo che Ricardo pensa, parla, sente e vive come un artista puro, giudicando la realtà dal suo punto di vista privilegiato di raffinato uomo di lettere. Non a caso è a lui, e in parte a Inácio de Gouveia di *Ressurreição*, che Sá-Carneiro affida il compito di rappresentare e raccontare al meglio la sua idea di artista e di arte.

Identificato subito come poeta, “o poeta de *Brasas*”¹¹⁰, Lúcio sente già al primo incontro una profonda simpatia per quest'artista dal “rosto árabe de traços decisivos, bem vincados, uma natureza franca, aberta”¹¹¹ che apprezza il racconto che Lúcio considera il suo preferito, *João Tortura*, ma a cui né la critica né i suoi stessi amici hanno mai riconosciuto alcun valore. Per le idee bizzarre che esprime¹¹² e per il tipo di vita appartata e ricercata che conduce lo potremmo definire un dandy, ma gli manca, tuttavia, una caratteristica indispensabile per essere chiamato tale: l'ostentata attenzione per il superficiale e il frivolo che si traduce, per contrasto, in profondità di pensieri e sentimenti e sincerità di opinioni, tanto che Lúcio definisce le loro conversazioni “bem mais conversas de alma, do que

109 Ivi, p. 329.

110 Ivi, p. 302.

111 Ivi, p. 308.

112 Tra le idee più bizzarre vale la pena ricordare il terrore per gli archi, per quelli trionfali ma soprattutto per i vecchi archi di strada; l'inquietudine per il cielo delle strade strette con edifici alti; il sentire la sua anima fisicamente; l'invidiare le sue gambe perché loro non soffrono, non avendo un'anima; il non sapere provare affetti, ma solo tenerezze; il non poter essere amico di nessuno se non possedendolo. Quest'ultima sua affermazione è quella intorno alla quale molta critica letteraria ha costruito la principale lettura del romanzo: “A maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida... É só isso: não posso ser amigo de ninguém...[...] Nunca soube ter afectos, apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as senti, apenas as adivinhei. Para as sentir, isto é, para ser amigo dalgúem (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir, quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo [...] Entretanto estes desejos materiais sinto-os na minha alma” (Ivi, p. 333).

simples conversas de intelectuais”¹¹³ e Ricardo “alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do [seu] espírito – os mais sensíveis, os mais dolorosos”¹¹⁴. Anche le sue affermazioni più singolari e impossibili, che ricordano in parte a Lúcio certe uscite di Gervásio, sono, a differenza di quelle di quest’ultimo, sempre vere e sincere perché traducono emozioni che Ricardo davvero ha sentito e pensieri che realmente ha avuto. Ciò che accade però quando queste idee appaiono in lui è che sono già “letteraturalizzate”, nascono cioè già come letteratura, come dimensione estetico-letteraria:

Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os snobismos de Vila-Nova. Porém nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. Quando muito, sentido já como literatura. Efectivamente, o poeta explicara-me, uma noite: – Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surgiam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, quando elas nascem, já venham literalizadas...¹¹⁵

Artista di talento e di successo, senza problemi economici – “Aos vinte e sete anos, não consegui ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso...”¹¹⁶ – vive in modo conflittuale sia il suo rapporto con la vita, la “Vida com V grande”¹¹⁷, sia il suo rapporto con l’arte, in particolare con coloro che si reputano gli esponenti e i seguaci dell’arte “nuova” e che nel romanzo sono rappresentati dagli artisti del circolo iniziatico di “sacerdoti” provocatori e affettati che Ricardo frequenta e di cui Gervásio Vila-Nova e l’americana fulva sono la personificazione: “Nos meios onde me tenho embrenhado, não sei porque senti-me sempre um estranho”¹¹⁸. Per questo, Ricardo si definisce un isolato pur avendo una vita sociale intensa, come dimostra la sua frequentazione di caffè letterari, teatri e music-halls e la sua ansia di sentire dentro di sé tutta l’agitazione di questi “meios

113 Ivi, p. 317.

114 Ivi, p. 318.

115 Ivi, pp. 320-321.

116 Ivi, p. 310.

117 Ivi, p. 320.

118 *Ibidem*.

intensamente contemporâneos, europeus e luxuosos”¹¹⁹: “É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dívida, uma nódoa – que todos consideram e que entretanto em parte alguma é admitido...”¹²⁰. Per lo stesso motivo si definisce anche una grande incoerenza perché ama la vita, ma in quanto artista di genio non la può vivere:

Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à actividade febril contemporânea!... Porque, no fundo, eu amo muito a vida. Sou todo de incoerências. Vivo desolado, abatido, parado de energia, e admiro a vida entanto como nunca ninguém a admirou! [...] ‘a vida de todos os dias’ – é a única que eu amo. Simplesmente não a posso existir... E orgulho-me tanto de não a poder viver... orgulho-me tanto de não ser feliz...¹²¹

Nei confronti della vita e di coloro che la vivono ha un atteggiamento ambiguo e contrastante: se da una parte sembra disprezzarli, definendoli “criaturas inferiores”¹²², “conhecidos banais”¹²³, “gente média”¹²⁴, dall’altra sembra invidiarli – “Ah, quantas vezes isolado em grupos de conhecidos banais, eu não invejei os meus camaradas ...”¹²⁵ – perché nella loro banalità loro sono felici – “é lamentável a banalidade dos outros... Como a “maioria” se contenta com poucas ânsias, poucos desejos espirituais, pouca alma... [...] A maioria, meu caro, a maioria... os felizes... E daí, quem sabe se eles é que têm razão...”¹²⁶ – perché nella loro mediocrità godono di pace e serenità – “como valera mais se fôssemos da gente-média que nos rodeia. Teríamos, pelos menos no espírito, a suavidade e a paz. Assim temos só a luz. Mas a luz cega os olhos...”¹²⁷ – limitandosi a fare quello che, pur apparentemente semplice, l’artista non riesce a fare, ossia vivere: “A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas com-

119 Ivi, p. 321.

120 Ivi, pp. 319-320.

121 Ivi, p. 325; p. 328.

122 Ivi, p. 327.

123 Ivi, p. 326.

124 Ivi, p. 328.

125 Ivi, p. 326.

126 Ivi, p. 327.

127 Ivi, p. 328.

plicações. Vive. Nem pensa...¹²⁸. Per questa vita semplice e banale sente infatti una forte attrazione e in essa di tanto in tanto si immerge, cercandovi un balsamo per le proprie inquietudini: “Um meu companheiro íntimo [...] admirava-se de me ver acamaradar com certas criaturas inferiores. É que *essas* andavam na vida, e eu aprazia-me com elas numa ilusão¹²⁹. Da qui quella che Ricardo definisce la sua incoerenza: “Vocês, os verdadeiros artistas, as verdadeiras grandes almas – eu sei – nunca saem, nem pretendem sair, do vosso círculo de ouro – nunca lhes vêm desejos de baixar à vida. É essa a vossa dignidade. E fazem bem. São muito mais felizes... Pois eu sofro duplamente, porque vivo no mesmo círculo dourado e, entretanto, sei-me agitar cá em baixo...¹³⁰. Un’ incoerenza che Lúcio invece considera essere al contrario la prova del suo essere davvero un artista superiore, non necessitando, per essere geniale, della forma più alta di igiene artistica, l’isolamento dalla massa e dal quotidiano:

Ao contrário, eis pelo que você é maior... Esses a quem se refere, se não ousam descer, é por advinharem que, se se misturassem à existência quotidiana, ela os absorveria, soçobrando o seu génio de envolta com a banalidade. São fracos. E esse pressentimento, instintivamente os salva. Enquanto que o meu amigo pode arriscar o seu génio por entre os medíocres. É tão grande que nada o sujará.¹³¹

Ma nonostante tutte le precauzioni e tutti i tentativi, neanche gli artisti ideali sono felici: “Não éramos felizes – oh! não... As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, de incompreensões, de agonias, de sombra... Subíramos mais alto; pairávamos sobre a vida. Podíamos embriagar de orgulho, se quiséssemos – mas sofríamos tanto... tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras¹³². Anche dedicandosi anima e corpo alla propria arte, ciò che Ricardo prova è un sentimento di insoddisfazione, di tedio, di malessere generale: “Nada me encanta já. Tudo me aborrece, me nausea. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem¹³³.

128 Ivi, p. 329.

129 Ivi, p. 327.

130 *Ibidem*.

131 *Ibidem*.

132 Ivi, p. 318.

133 *Ibidem*.

Persino i sogni ormai non lo entusiasmano più: “Os sonhos [...] eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo – aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas”¹³⁴. Per cui, l'unico obiettivo della sua “existência deserta”¹³⁵ è ormai solo quello di “Gastar tempo [...] Se viajo, se escrevo – se vivo, numa palavra, creia-me: é só para consumir instantes”¹³⁶. Una vita che seppur “livre de estranhezas”¹³⁷ è tuttavia “uma vida bizarra – mas duma bizzarria às avessas. Com efeito, a sua singularidade encerra-se, não em conter elementos que se não encontram nas vidas normais – mas sim em não conter nenhum dos elementos comuns a todas as vidas. Eis pelo que nunca me sucedeu coisa alguma. *Nem mesmo o que sucede a toda a gente*”¹³⁸.

Ricardo dà due definizioni della sua vita che denunciano l'essenza del suo tormento che consiste nell'incapacità di vivere la vita di tutti i giorni pur desiderandolo – perché sente e sa che il suo ruolo nella vita non è la condanna alla vita banale – e allo stesso tempo il non riuscire a raggiungere quello stato di elevazione e di *Além* a cui sa e sente di essere comunque predestinato. La prima si riferisce alla sua anima che paragona allo stato di un gruppo di galline che aveva visto durante uno spettacolo le quali, oltre a trovarsi sul palco loro malgrado, chiedevano chiaramente, attraverso i loro semplici gesti, solo di essere lasciate in pace ma al contrario venivano continuamente disturbate; un'immagine che richiama ancora una volta quella volontà di dormire, di anestetizzarsi nel sonno come forma non solo di impedire, seppur per breve tempo, qualsiasi accesso al mondo esterno e alla sua realtà, ma anche di riuscire momentaneamente a dimenticarsi di se stesso e del mondo che lo circonda:

As pobres aves queriam dormir. Metiam os bicos debaixo das asas, mas logo acordavam assustadas pelos jorros dos projectores que iluminavam as “estrelas”, pelos saltos do compadre... *Pois como esses pobres bichos, também a minha alma anda estremunhada* – descobri em frente deles. Sim, a minha alma quer dormir e, minuto a minuto, a vêm desper-

134 *Ibidem*.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

137 Ivi, p. 326.

138 *Ibidem*.

tar jorros de luz, estrepitosas vozearias: grandes ânsias, ideias abrasadas, tumultos de aspirações – áureos sonhos, cinzentas realidades...¹³⁹

La seconda definizione si riferisce alla sua esistenza, paragonata a una splendida musica eseguita da un pessimo violinista: “Ouve esta música? É a expressão da minha vida: uma partitura admirável, estragada por um horrível, por um infame executante...”¹⁴⁰.

Poi nella vita di Ricardo, e di conseguenza in quella di Lúcio, accade qualcosa: entra una donna, Marta, che, come si scopre alla fine del romanzo, Ricardo dice di aver cercato (creato?) appositamente per poter contraccambiare i sentimenti di affetto e di amicizia che sapeva che Lúcio provava per lui attraverso l’unica forma che gli era possibile, la possessione: “ao possuí-la, eu sentia, *tinha nela*, a amizade que te devera dedicar [...] Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir... [...] Só para ti a procurei...”¹⁴¹. Con l’apparizione di Marta, quindi, tutto cambia e tutto comincia ad andare a rotoli. Più che la vita di Ricardo si fa infatti felice grazie a lei e alla sua presenza – “Por sua parte, Ricardo só me parecia feliz no seu lar”¹⁴² – più il rapporto con Lúcio si deteriora perché Lúcio non ha compreso, in tutto quel tempo, la grandezza del “piano” dell’amico – e Ricardo lo sa quando afferma “Nunca me lembrei de que os demais o não entenderiam”¹⁴³ – lasciandosi banalmente minare e contaminare da quei sentimenti umani e borghesi che invece il vero artista, l’artista ideale, dall’alto della sua superiorità di spirito, sa tenere bene a bada in nome di un obiettivo ben più significativo per lui, quello dell’amicizia reciproca: “Que valem os outros, entanto, em face da tua amizade? Coisa alguma! Coisa alguma!...”¹⁴⁴. E così, quelle che in un primo momento sono ossessioni, si trasformano progressivamente in Lúcio in tormenti, fisici oltre che mentali, e poi in gelosia e la gelosia infine in disgusto per la presunta compiacenza di Ricardo nei confronti dei tradimenti della moglie, per la sua mancanza di orgoglio. E tutto finisce per sfasciarsi completamente con Ricardo morto, Marta incomprensibilmente scom-

139 Ivi, p. 323.

140 Ivi, p. 334.

141 Ivi, pp. 384-385.

142 Ivi, p. 339.

143 Ivi, p. 383.

144 Ivi, p. 384.

parsa e Lúcio arrestato e condannato a dieci anni di prigione per un crimine che, dice, di non aver commesso. A Ricardo, l'artista ideale, come a tanti altri personaggi sá-carneiriani prima e dopo di lui, non resta a questo punto altro da fare che distruggere con le proprie mani la materializzazione stessa del suo trionfo, Marta, prima di permettere che la realtà, con i suoi sentimenti bassi e volgari, sporchi e distrugga quello per cui il trionfo era stato tanto faticosamente cercato: l'amicizia reciproca con Lúcio.

4.

CÉU EM FOGO

La raccolta di racconti *Céu em Fogo*, stampata presso le Oficinas Gráficas da Tipografia do Comércio di Lisbona il 28 aprile 1915, viene pubblicata dalla Casa Editrice Livraria Brasileira Monteiro e Companhia con una tiratura di 95 esemplari.

Composta da otto racconti scritti tra il marzo 1913 e il settembre 1914, sebbene alcuni dei quali progettati già a partire dal 1912¹, la raccolta *Céu em Fogo* reca dediche ad alcuni dei principali collaboratori della rivista *Orpheu* – i due numeri della quale escono nel marzo e nel giugno 1915², quindi poco prima e poco dopo la rac-

- 1 In una lettera scritta da Parigi a Fernando Pessoa e datata 31 dicembre 1912, Sá-Carneiro parla infatti già del progetto di un racconto intitolato *O Homem dos Sonhos*: “O ‘Homem dos Sonhos’ está em meio. Há lá uma fase nova. Diga-me o que pensa dela: ‘Decididamente na vida anda tudo aos pares, como os sexos. Diga-me: conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos?’ (a frase é pouco mais ou menos esta). Depois o Homem descreverá a voluptuosidade dum país em que há um número infinito de sexos, podendo-se possuir ao mesmo tempo os vários corpos” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 26-27).
- 2 Come nota Giorgio de Marchis, il 1915 “é um ano de intensa actividade editorial”, ma “em termos de criatividade literária, não é um ano particularmente fecundo”. Questo non significa che Sá-Carneiro non scriva; anzi scrive e scrive molto, solo che “devorado por uma autêntica obsessão epistolar, escreve sobretudo cartas: aos amigos, ao pai, a Maria Cardoso Peixoto, a mulher que em breve se tornará a segunda esposa do pai, ao avô, a livreiros e tipógrafos e até a um jornal republicano, ao ponto de 1915 dever ser considerado, sem dúvida, o ano em que o vício absurdo da correspondência, atinge o grau mais elevado” (Cfr. G. de Marchis, “Mário de Sá-Carneiro. “Perdido. Solitário e pelos Cafés Baratos”, in Steffen Dix (org.), *1915. O Ano do Orpheu*, Edições Tinta-da-China, Lisboa 2015, p. 240). La fase successiva a *Orpheu* e alla pubblicazione di *Céu em Fogo* denota quindi una certa difficoltà creativa, essendo mesi di progetti letterari mai realizzati dei quali restano solo titoli di opere e vari abbozzi di racconti che non vedranno mai la

colta – e viene presentata a Fernando Pessoa da Sá-Carneiro, in una lettera datata 21 gennaio 1913, come “um pequeno livro que me parece deveras interessante e original, reunindo a essas qualidades a pequena extensão material. É um livro muito mais a fazer com o pensamento do que com a mão. É um livro que levará meses a ser trabalhado na rua e semanas a ser escrito”³. Sono racconti nei quali troviamo insistentemente ripetute alcune tematiche fondamentali e alcuni atteggiamenti tipici dei personaggi chiave di questa ultima parte dell’opera sá-carneiriana, al punto che alcuni testi assumono quasi la funzione di “escrita laboratorial”⁴ per la stesura di racconti successivi, come nel caso dell’episodio delle lettere scritte alla ballerina ne *O Fixador de Instantes* e che troviamo poi ampiamente sviluppato nel racconto *Ressurreição*⁵. Personaggi e tematiche che,

luce: *Novela Romântica, Para Lá, Pequeno Elemento no Caso Fabrício e O Cúmplice*. Si tratta di quella specie di “anestesiamento” di cui parla a Pessoa in una lettera già del 31 dicembre 1912 che gli impedisce di “explanar ideias. Este anestesiamento resume-se em levar uma vida oca, inerte e humilhante – e doce contudo. Outros obtêm essa beatitude morfinizando-se, ingerindo álcool. Eu não; procedo de outro modo: saio de manhã, dou longos passeios, vou aos teatros, passo horas nos cafés. Consigo expulsar a alma. E a vida não me dói. Acordo momentos, mas logo ergo os lençóis sobre a cabeça e de novo adormeço. No entanto quero que esta letargia acabe. E fixei-lhe o termo para justamente de hoje a uma semana...”. (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 26). Sensazione che ribadisce ancora più chiaramente in una lettera próprio del 18 novembre 1915 “Vai um mundo de crepúsculo pela minha alma cansada de fazer pinos. Há capachos de esparto, muito enlameados pelo meu mundo interior. O pior é que nem ao menos sei como só hei-de secar! Sinto ‘material’ literário com fatura no meu estado psíquico actual para novas obras. Mas falta-me a coragem, todo o incentivo – ‘o prémio’ – para escrever, trabalhar. E eu não faço nada sem prémio” (Ivi, pp. 238-239).

3 Lettera del 21 gennaio 1913 (Ivi, p. 35).

4 F. de M. Gebra, “O conto ensaio *O Fixador de Instantes*: laboratório de criação de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 212.

5 Il breve episodio di *Ressurreição* in cui si narra dello scambio di lettere tra il protagonista Inácio de Gouveia e una ballerina di un piccolo teatro di Montmartre potrebbe essere, a sua volta, la trasposizione letteraria di un episodio davvero vissuto da Sá-Carneiro o almeno così ci inducono a credere le cosiddette *Cartas à desconhecida*: due lettere in francese scritte da Sá-Carneiro più o meno durante la stesura de *O Fixador de Instantes* (gennaio 1913) a una ballerina, non meglio e non ancora identificata, di cui si dice che balla nella sala rossa di un teatro di Parigi. La prima pubblicazione di queste lettere si deve a François Castex che, nel 1988, le pubblica con il titolo di *Lettres à l'incon-*

proprio perché più volte presenti e descritti in modo simile, tendono a confondersi nella memoria del lettore: basti pensare al protagonista de *A Grande Sombra* e a quello del racconto *O Fixador de Instantes*, i cui omicidi quasi identici di due donne a loro volta quasi identiche fanno di questi due racconti “duas histórias com a mesma fábula”⁶, come osserva Fernando Cabral Martins; o al gioco con il fattore tempo nei due pseudo-diari *A Grande Sombra* e *Eu-Próprio O Outro*, alla cui oggettivazione in quanto cronologia si contrappone una soggettività che tende a dissolversi nei due protagonisti similmente “Altri”; la stessa sensazione di sentire in sé grandi spazi urbani che ritroviamo sia nel protagonista di *Mistério* che in quello di *Eu-Próprio O Outro* che in quello di *Ressurreição* porta a non ricordarsi chi sia dei tre, per esempio, che afferma “Serei uma nação? Ter-me-ia volvido um país? Pode ser. O certo é que sinto Praças dentro de mim”⁷; anche relativamente al concetto del “possedere”, che troviamo in quasi tutti i racconti, solo con difficoltà siamo capaci di ricordare se e come riesce a possedere, per esempio, *O Homem dos Sonhos* (con la vista) o Inácio de Gouveia di *Ressurreição* (con l’anima, alla maniera di Ricardo de Loureiro).

Come di regola, anche in *Céu em Fogo* Sá-Carneiro pone in apertura una breve epigrafe, questa volta ripresa dalla versione francese del 1887 di Victor Dérely del romanzo *L’idiota* di Fëdor Dostoevskij: “*Qu’importe que ce soit une maladie, une tension anormale, si le résultat même, tel que, revenu à la santé, je me rappelle et l’analyse, renferme au plus haut degré l’harmonie et la beauté...*”⁸. Essendo la funzione dell’epigrafe che si pone in testa a uno scritto quella di voler annunciare e presentare al lettore in modo sintetico e con parole autorevoli quanto si sta per dire, diventa chiaro il messaggio che Sá-Carneiro vuole trasmettere con questa raccolta: dimostrare, attraverso la sua rappresentazione letteraria, che quella dimensione di irrealità cui dà il nome di *Além*⁹, non a caso primo ipotetico titolo della raccolta, da sempre ricercata e già abbozzata nelle opere precedenti, non solo esiste e trova qui la sua applicazione

nue (Cfr. F. Castex, “Sá-Carneiro – Lettres a l’inconnue”, *Nova Renascença*, 30/31, 1988, pp. 279-300).

6 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 246.

7 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit. p. 523.

8 Ivi, p. 392.

9 Sul concetto di *Além* si veda il paragrafo 1.2.

più alta – descrivendo situazioni e personaggi che non rientrano in ciò che comunemente appartiene alla sfera del reale e del possibile perché anomali, inspiegabili e a volte difficilmente giustificabili e ammissibili, rappresentando infrazioni deliberate alle leggi naturali, agli schemi comuni, alle regole etiche e morali e alle norme stabilite – ma che in questa realtà irreali possono vivere anche armonia e bellezza; o meglio: che questa realtà irreali può addirittura essere fonte di armonia e bellezza, generando arte nell'unica forma concepibile per Sá-Carneiro: un'arte superiore in cui l'arte si fa vita e la vita si fa arte e che potremmo definire, riprendendo le parole del protagonista de *A Grande Sombra*, quella dimensione caratterizzata da un “conjunto misterioso – indistinto, *difuso*, *entrecruzado*, *impossível de destrinçar*: era mar onde era também cidade; havia palácios reais ao mesmo tempo florestas”¹⁰.

Tutti i personaggi che abitano i racconti di questa raccolta fanno infatti più o meno questo: fanno arte nel momento stesso in cui vivono una vita di *Além*, riuscendo a superare le leggi di gravità, come il protagonista di *Asas*, le leggi del tempo, come il protagonista de *O Fixador de Instantes*, le leggi di tempo e spazio come il protagonista de *O Homem dos Sonhos* e il Prof. Antena, protagonista dell'omonimo racconto; infrangendo le leggi etiche e morali commettendo crimini efferati, come il protagonista del *O Fixador de Instantes* e de *A Grande Sombra*.

Una schiera di personaggi avvolti nel mistero a partire dai nomi che non hanno. Su otto racconti, infatti, solo tre personaggi sono identificati con un nome: Petrus Ivanowitch Zagoriansky di *Asas*, il Prof. Antena de *A Estranha Morte do Prof. Antena* e Inácio de Gouveia di *Ressurreição*. Negli altri domina la spersonalizzazione: personaggi senza nome ma non perché siano uomini qualsiasi – al contrario sono tutti artisti sublimi che riescono a dar vita alla forma più alta di arte che il loro autore concepisce – ma perché i nomi non hanno più alcun significato; i personaggi diventano archetipi che l'autore utilizza per la narrazione di una grande storia: quella dell'artista moderno, denunciando, nella privazione o mancanza di quella parola speciale che è il nome proprio, un vuoto profondo di senso e di identità. Il loro anonimato riflette quindi la loro condizione esistenziale di “non essere”: troppo artisti per la vita, troppo uo-

10 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 398.

mini per l'arte, ossessionati dalla noia del vivere e bramosi di vivere una vita-altra. Da qui la ricerca di una possibile identità nell'Altro, figura che nella raccolta *Céu em Fogo* si fa preponderante e che assume le più diverse sembianze: dall'Altro diverso dall'Io, all'Altro dell'Io e all'Io uguale, dall'Altro dell'Io ma dall'Io diverso.

Funzionale alla nebulosa e sempre complessa trama di ogni racconto è il linguaggio. Un linguaggio¹¹ a sua volta folle come folli sono le storie raccontate che fanno di *Céu em Fogo* un “livro de brasa onde lograra enfim estilizar todos os seus estrebuchamentos, os seus requintes; as suas náuseas e revoltas, os seus ódios e afectos – a ruivo o seu misticismo sexual; a índigo, a fascinação timbrada do Mistério, grifando sombra e *Além...*”¹². Una rivoluzione linguistica che si riscontra in ogni racconto, “na sintaxe, na manipulação semântica, nas sínteses e imagens bruscas, estabelecendo relações fulgurantes entre elementos díspares”¹³, e nella quasi totale assenza di dialoghi¹⁴ che finisce quasi per assumere il carattere di un “monólogo dramático”¹⁵ da parte di una voce narrante “que concebe o seu monólogo em termos de diálogo”¹⁶. Lo stesso Sá-Carneiro riconosce la “stranezza” delle sue ultime produzioni, come si legge in una lettera inviata ad António Ferro del 5 maggio 1913: “levo em conta o pedido que uma comissão de amigos [...] me faz sobre

11 Sul linguaggio si veda il paragrafo 1.2.3.

12 È con queste parole che il narratore di *Ressurreição* definisce l'opera, “a ‘Obra’”, a cui sta lavorando Inácio de Gouveia, una definizione che calza perfettamente alla raccolta in analisi (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 609).

13 A. de Lacerda, *op. cit.*, p. 153.

14 Si veda a tal proposito lo studio di Marta Mendes de Amaral, secondo la quale: “no que ao diálogo diz respeito, verifica-se, por exemplo, que é igualmente pouco frequente, o que denuncia o carácter reflexivo nas diferentes novelas. Existem inclusivamente passagens em que o próprio travessão surge como um sinal de pontuação que não introduz a fala de uma personagem; nesse sentido, a sua funcionalidade será a de reproduzir a conversa do sujeito consigo mesmo, uma forma de o mesmo se escutar, como se de uma intervenção em voz alta se tratasse” (Cfr. M.M. de Amaral, *Livro do Desasociego e Céu em Fogo: o discurso da subjetividade em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e Mário de Sá-Carneiro*, dissertação de Mestrado, Clepud, Lisboa 2013, p. 66).

15 H.C. Buescu, *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Campo das Letras, Porto 2001, p. 289.

16 *Ibidem*.

a estranheza demasiada das minhas últimas produções”¹⁷. Questa stranezza potrebbe essere dovuta al fatto che, soprattutto nell’ultima produzione, la prosa si fa sempre più poetica¹⁸, anche da un punto di vista stilistico, al punto che nel racconto *Eu-Próprio O Outro* “é a sua própria disposição gráfica que imita a de estrofes. A sucessão dos parágrafos é musical e rítmica”¹⁹.

Il racconto che apre la raccolta è *A Grande Sombra*, racconto scritto tra Parigi e Lisbona tra l’aprile e il settembre 1914. Dedicato al suo *amigo de alma* Fernando Pessoa²⁰, si apre con la citazione del secondo verso de *El Dedichado* della raccolta *Les Chimères* (1854) di Gérard de Nerval (1808-1855): “Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie”²¹, un verso famoso visto che sarà citato anche da uno dei più grandi poeti del Novecento, Thomas Stearns Eliot (1888-1965), alla fine del poemetto *The Waste Land* del 1922. Si tratta di un verso che, se preso isolatamente, non sembra avere alcun significato specifico – se non forse per il richiamo alla torre in cui si trova il protagonista alla fine del racconto e dalla quale si getta nel vuoto e nel buio – ma che invece, se considerato nell’insieme del sonetto e letto alla luce della successione di immagini eterogenee che compongono il testo,

17 F. Toriello, *La ricerca infinita*, Adriatica Editrice, Bari 1987, p. 154.

18 Scrive Karine Costa Miranda: “*Céu em Fogo* singulariza-se pela natureza híbrida de seu discurso, cujos procedimentos de construção entrecem prosa e poesia, eliminando as fronteiras rígidas entre os modos lírico e narrativo [...] Há um enredo em foco, verbos que enunciam as ações, falas de personagens, alusões, enfim, o texto vai movendo-se por uma narratividade impregnada de elementos poéticos” (Cfr. K.C. Miranda, *Céu em Fogo: quando o narrativo e o poético se encontram. Hibridização de gêneros*, Novas Edições Acadêmicas, Saarbrücken 2016, pp. 78-79).

19 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 120.

20 Su Fernando Pessoa si veda il libro recentemente pubblicato di Elisa Alberani che riunisce le principali pubblicazioni di e su Pessoa, prodotte in Italia e in Portogallo (Cfr. E. Alberani, *La ricezione italiana di Fernando Pessoa. Tra mitizzazione e appropriazioni (in)debite*, Mimesi, Milano 2018).

21 Molte sono le ipotesi sull’identità del principe di Aquitania citato nel verso di Nerval: “Il principe di Aquitania dalla torre abolita può essere tanto un antenato (immaginario) di Nerval che un eroe di Walter Scott, un compagno di Riccardo Cuor di Leone, un Signore della casata di Lusignano, il Principe Nero, Gaston Phébus, l’arcano XVI dei tarocchi, ed ovviamente lo stesso poeta. Il verso è fondamentalmente polisemico. Ogni lettore può e deve avere la propria lettura” (Cfr. M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 146).

diventa un'importante chiave di lettura²²: le immagini, unificate dal titolo, rimandano a qualcuno che, privo non solo di mezzi, ma anche di capacità, doti e attrattive, conduce una vita di miseria e di abbandono, un concetto ribadito sin da subito in termini cupi e vertiginosi dall'atmosfera buia e senza stelle che alla fine del sonetto sembra tuttavia assumere un tono più rasserenante: come Orfeo – e si noti il riferimento all'artista per eccellenza della mitologia greca, il cui nome era stato scelto proprio come titolo della loro rivista manifesto – che per due volte ha potuto attraversare il fiume dei morti con la sua lira, così il poeta con il suo canto può ridare vita a ciò che gli è stato tolto per sempre. Un risarcimento tuttavia fragile e non sufficiente dato che Nerval morirà suicida solo un anno dopo, il 26 gennaio 1855.

Scritto in forma di diario – sono 53 appunti, divisi in diciotto capitoli privi di titolo e scritti in numeri romani, che vanno dal dicembre 1905 al 21 aprile 1913, visto che l'ultimo appunto non reca nessuna data, il cui unico elemento di coesione, secondo Paula Morão, è il loro essere sequenziali²³ – narra le situazioni e le sensazioni quasi sempre prive di una spiegazione ammissibile, definite “hora[s] mais *Além*”²⁴, vissute o immaginate “‘antes’ e ‘depois’ da Maravilha”²⁵ dal protagonista, uno scrittore, che sin da piccolo afferma di sentirsi attratto dalla “sumptuosidade inigualável do mistério”²⁶ perché, come molti personaggi di *Céu em Fogo*, è profondamente nauseato da se stesso – “náusea de mim-próprio, irrisão de mim-próprio, esfinge

22 “Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l’Inconsolé, / Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie: / Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie. // Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m’as consolé, / Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie, / La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé, / Et la treille où le Pampre à la Rose s’allie. // Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? / Mon front est rouge encor du baiser de la Reine; / J’ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène... // Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron: / Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée” (Ivi, p. 141).

23 Secondo Paula Morão infatti la scelta della forma narrativa del diario è solo la cornice funzionale all’argomento narrato, ossia la frammentazione dell’Io: “trata-se do fragmentarismo que dá corpo à dissolução de uma consciência em crise, debatendo-se com um ‘Mistério’ [...] que permanece e se avoluma como programa único e obsessivo” (Cfr. P. Morão, “Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”, cit., p. 68).

24 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 398.

25 Ivi, p. 428.

26 Ivi, p. 396.

de papelão...²⁷ – e dalla sua esistenza “banal e pequenina”²⁸ – “À minha volta é tudo bem certo, mais do que certo, real sem remédio”²⁹ – e per poterla vivere ha bisogno di renderla “rutilante [...] e bela, verdadeiramente bela em ameias a marfim e ouro”³⁰. Il problema è: come riuscirci? La risposta che si dà il protagonista è “lograr referi-la ao mistério, incluí-la nele... [...] Procurando, descendo bem as trevas, acumulando imperialmente enigma sobre enigma”³¹, vivendo “vidas instáveis, vidas-aromas – organismos fluidos que se pudessem condensar, solidificar, e de novo evaporar”³² per poi fissare, una volta trovato, il mistero tanto ricercato – una tecnica, quella di fissare istanti, che sarà poi affinata dal personaggio del racconto intitolato appunto *O Fixador de Instantes* – il suo momento di “trionfo” “para mais tarde o percorrer melhor”³³. L’occasione gli si presenta durante una notte di un inverno freddissimo, a Nizza, durante un ballo in maschera organizzato dal Casinò e assume le sembianze di una Principessa velata, la descrizione della quale ricorda le molte altre donne fatali della sua narrativa:

Só após alguns momentos pude ver a mulher esplêndida que me tomara o braço. Alta, escultural, inigualável – vestindo um estranho disfarce: o costume, por certo, dos pajens dalgum país distante e azul de conto de fadas. Encerrava-lhe o tronco um corpete de brocado de ouro, por onde assomava em perniciosa audácia o bico petulante dum seio moreno. Cingia-lhe as pernas, quase nuas, um “maillot” violeta, imponderável. Um gorro de cetim escarlate sobre os cabelos torrenciais, com uma pluma desconhecida, de ave mágica – ofuscante e multicolor. À cintura, um cinto negro de coiro lavrado, misterioso, donde, na sua bainha, pendia um estreito punhal. Um “loup” de seda verde a ocultar-lhe o rosto...³⁴

In questo breve passo sono racchiusi tutti gli elementi che permettono al protagonista di immergersi e di proseguire in quel “Mistério

27 Ivi, p. 417.

28 Ivi, p. 405.

29 Ivi, p. 396.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 Ivi, p. 418.

33 Ivi, p. 419.

34 Ivi, p. 420.

em que há tanto me sonhava envolver³⁵: il ballo in maschera, che crea l'ambiente propizio – “Em ruídos dissonantes, zebavam-se mil cores à minha volta – cintilações de festa que me parecia estranho o meu espírito³⁶ –; la Principessa velata, che aumenta ancora di più l'alone di mistero perché sconosciuta e con il volto mascherato – “Ficou toda nua. No rosto sempre a máscara verde... [...] Toda essa carne de Segredo ia ser minha³⁷ –; e il pugnale, che è:

uma arma terrível e uma jóia solene. Pedrarias secretas se incrustavam nos copos, deslumbrantemente, em cintilações desvairadas, – brilhos remotos de densas pompas; cores infinitas... A lâmina cruel do aço, estreita e curta, muito acercada – e, sobre ela, estranhamente gravados, os caracteres surpreendentes dum alfabeto perdido...³⁸

A partire da questo momento è un susseguirsi di sensazioni e pensieri folli e inusitati, quasi allucinazioni, verso la meta finale: l'uccisione e il deturpamento del volto della Principessa velata con il pugnale, necessari per impedire che il Mistero finisca: “O Mistério ia desmornar-se... [...] Ela tiraria a máscara, por certo... E vê-la... saber quem era... ver os seus olhos... Não! Não!... Impossível. De resto o ambiente, após os êxtases, por força me havia de surgir em toda a sua realidade... [...] Eu ia acordar... Despertava do Ouro... Ia perder todo o Milagre³⁹ e, con esso, l'“hora grandiosa”⁴⁰, il “momento infinito”⁴¹.

È qui che comincia la seconda parte del racconto, la parte del “depois” da Maravilha⁴²: “Ora, por essa noite tigrada, no minuto a safiras em que lhe cravei o punhal – acordei (foi certo) em outro mundo, nasci outra vida”⁴³. Il protagonista “rinascere” Altro, la sua esistenza diventa “sensível a outras dimensões”⁴⁴ ma il mistero tanto cercato e alla fine trovato e che adesso vive in lui comincia a perseguirlo ovunque vada – anche a Venezia, città azzurra e non a caso

35 Ivi, p. 425.

36 Ivi, p. 419.

37 Ivi, p. 424.

38 Ivi, p. 421.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

41 Ivi, p. 427.

42 Ivi, p. 428.

43 *Ibidem*.

44 Ivi, p. 431.

definita “cidade-Princesa adormecida de conto de fadas”⁴⁵ – assumendo le sembianze di un Lord inglese, Ronald Nevile, personaggio inquietante, dall’aspetto bizzarro, che sembra non conoscere nessuno nonostante tutti conoscano lui e del quale il protagonista non sa niente, nonostante trascorra con lui buona parte del suo tempo. L’effetto che il Lord provoca sul protagonista ricorda a volte quello che Marta ha su Lúcio: scatena l’ossessione del protagonista sulla sua identità, il tormento di sapere chi veramente sia e lo stupore nel venire a sapere che un amico comune lo ha conosciuto durante un viaggio in treno, da Roma a Venezia, esattamente come Warginsky afferma di aver conosciuto Ricardo e Marta in treno, in un viaggio da Parigi a Lisbona:

Quem é aquele homem? ah! quem é aquele homem?... Positivamente, nada sei. Desejo investigá-lo a todo o custo. Mas não ousou, como seria já natural, na nossa intimidade, fazer-lhe uma pergunta directa. Até aqui, a minha única tentativa foi junto do amigo de Paris que nos apresentou, fiquei petrificado. Respondeu-me só, ligeiramente, que o conheceu por acaso – durante a viagem, de Roma a Veneza, que tinham feito na mesma cabine...⁴⁶

Il mistero che abita ormai il protagonista e che si proietta nella figura del Lord – “O LORD É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA”⁴⁷ – si amplia vertiginosamente, guadagnando sempre più spazio nell’Io dell’“antes’ da Maravilha” che non esiste più se non in relazione all’Altro del “depois da Maravilha”: “já sem mundo-interior, deportado dele para sempre, só de muito longe (e a muito vago) sentia – e de mais longe posso aqui referir o que sentia. Apenas os seus olhos atuavam ainda a minha vida – os meus sentidos, as minhas recordações”⁴⁸. E non si sa se “para fugir da loucura”⁴⁹, se “para medir melhor a força do Mistério”⁵⁰, o se, come il suo autore, per non sopportare più la Zoina che “silva cada vez mais forte – lisonjeira, meu

45 Ivi, p. 432.

46 Ivi, p. 440.

47 Ivi, p. 447.

48 Ivi, p. 450.

49 Ivi, p. 446.

50 *Ibidem*.

Deus, lisonjeira toda mosqueada a loiro e roxo”⁵¹, il protagonista si getta dalla finestra di una torre del palazzo probabilmente in Scozia di proprietà del Lord, conservando e fissando così per sempre la sua Meraviglia: “Mergulhar nela indefinidamente... misturar-me a ela... sê-la... sê-la a mais Resgate!... [...] Fixá-la, sim, encerrá-la em jade – ópio coleante... profética volúpia... [...] Vá! Leoninamente – dum jacto!... O grande salto!... ao Segredo... na sombra... para sempre... e a Ouro!... a Ouro!... a Ouro!...”⁵².

Anche il protagonista di *Mistério* – racconto scritto a Lisbona nell’agosto del 1913, dedicato a José Pacheco (1885-1934), curatore della copertina del primo numero della rivista *Orpheu*, e pubblicato una prima volta sul numero di febbraio del 1914 della rivista *A Águia* – è un artista, uno scrittore, amareggiato e annoiato dalla vita desolata che conduce, nella quale non succede mai nulla – “a sua vida era como se não existisse”⁵³ – e della quale, alla maniera di Ricardo de Loureiro, ormai più niente lo attrae e lo entusiasma al punto che ammette di vivere in una specie di torpore costante, sempre sonnolento, in un continuo desiderio di vivere a occhi chiusi: “após um sono seguido de dez horas, acordou morto de sono para viver mais um dia igual e vazio da sua vida...”⁵⁴. È tuttavia un artista fisicamente inserito nel mondo reale che lo circonda e che osserva con curiosità e attenzione il movimento della modernità, pur sentendosi, di fronte ad esso, disperso, disorientato e “delirante”. Così, a partire da questo mondo reale, manipola con l’immaginazione la realtà che lo circonda, finendo non solo per creare immagini nuove ma per vivere le stesse immagini che crea. Sono immagini che vanno quindi oltre la realtà oggettiva e che creano una realtà nuova e irreale, data dall’intersezione di piani interni ed esterni – interni ed esterni al suo sentire, interni ed esterni a ciò che vede – una nuova realtà irreale di una bellezza tale che potrebbe essere benissimo immortalata su tela da un pittore cubista:

O ônibus que o conduzia resvalava agora barulhento de ferragens pela Avenida monumental [...] Disperso, o artista olhou em redor de si.

51 Lettera del 24 marzo 1916 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 279).

52 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 453-454.

53 Ivi, p. 458.

54 Ivi, p. 461.

Atentou o panorama que o envolvia e pôs-se a delirá-lo, seguindo-o na sua multiplicidade. Pois o cenário interior do auto-ônibus era inconstante: variava momento a momento em função da paisagem exterior. Ao dobrar as esquinas, os grandes prédios e as árvores atravessavam-no resvalando em semicírculo, e os candelabros ziguezagueantes vergavam-se enclavinhadamente, penetrando em rodopio pelas janelas. Depois, o transeunte que espera o carro num portal [...] a rapariga gentil e europeia que se assentava agora ao lado dele [...] E no ambiente da mobilidade, olhando mais, ele distinguia, realmente distinguia à força de concentração, gomos de ar que se entrechocavam e soçobravam em catadupas, vértices esbatidos de luz, calotes de cor, planos que ora volteavam ou se detinham, harmonizando-se bizarramente, e eram assim – com as coisas que sustentavam ou transpassavam – uma beleza nova talvez, em todo o caso bem digna de um pintor imortal.⁵⁵

Tuttavia, il protagonista sente che manipolare la realtà della vita – una vita che in fondo, come molti artisti-protagonisti sá-carneiriani, “queria muito”⁵⁶ ma solo quando “despida de tudo quanto nela o nau-seava”⁵⁷, il che significa “precisamente a vida de todos e de todos os dias”⁵⁸ – per ricondurla a una dimensione irreal è per lui un escapismo insufficiente. Da qui, per non cedere alla tentazione del suicidio – “Muitas vezes o artista, para remédio da sua angústia, pensava no suicídio [...] Chegara a comprar uma pistola. Mas por fim, até hoje, sempre renunciara à sua ideia”⁵⁹ – la necessità vitale di aggrapparsi a qualcosa di vero: “Todo o meu sofrimento provém disto: sou um barco sem amarras que vai bêbado ao sabor das correntes. Se conseguisse lançar âncoras...”⁶⁰. Ma il problema che si pone è sempre lo stesso: “Mas aonde... aonde?...”⁶¹. Questa ancora di salvezza gli si presenta sotto forma di amore e nello specifico nelle sembianze della sorella maggiore di un suo conoscente straniero, anche lui scrittore:

naquele corpinho lindo e fútil estava a realização do seu sonho... [...] naquela alma A que nunca esperara encontrar – a velada subtil! Até que, de quimera em quimera, erguera enfim a realidade, salvando a sua vida

55 Ivi, p. 457.

56 Ivi, p. 463.

57 *Ibidem*.

58 *Ibidem*.

59 Ivi, p. 461.

60 *Ibidem*.

61 *Ibidem*.

na aventura inigualável. E hoje – vitória azul! – tinha *alguém* que sabia inteiramente quase, alguém que não era um estranho, um desconhecido astral; alguém que por seu turno o compreendia já sem segredo.⁶²

In questo racconto, attraverso i pensieri del protagonista, Sá-Carneiro affronta un tema a lui molto caro: quello dell'incomprensione a cui è condannato l'artista di genio che non riesce a trovare nell'insignificante "gente média, gente feliz..."⁶³ qualcuno che possa davvero comprenderlo:

A incompreensão! Fora esta barreira em que sempre tropeçara e em sempre havia de tropeçar – era irremediável, demasiadamente o sabia. De resto, essa barreira entrepunha-se entre todos os homens – os perpétuos isolados. Apenas a maioria se contentava em trocar olhares, sinais vagos, de cada margem do abismo. E nenhuma destas almas diligenciava sequer aproximar-se da outra que existia *além* do precipício!... Era como se fosse impossível. Ao fim duma convivência de muitos anos, duma convivência quotidiana, jamais toldada, se os velhos esposos se olharem bem, se se descerem bem, encontrar-se-ão – aí, fatalmente se encontrarão – dois estranhos separados por mil ninharias: mil pequenas mentiras, mil deslealdades insignificantes. As suas almas nunca se souberam – mesmo que, sinceramente, eles tenham acreditado na sua amizade e no seu amor.⁶⁴

Se infatti l'incomprensione è un male comune a tutti gli uomini, per l'artista, in quanto "criador"⁶⁵ che a differenza della "maioria"⁶⁶ non si accontenta del poco e del superficiale che vede e conosce, avendo una sensibilità che gli permette di vedere e sentire ciò che esiste oltre le apparenze del reale, si tratta di una presa di coscienza ancora più dolorosa perché sa che, essendo una barriera insormontabile, il suo destino è destinato alla più assoluta solitudine. Ma per una volta, in verità l'unica volta nella sua opera, Sá-Carneiro dà a questo artista la possibilità di trovare la felicità, o meglio la somma felicità nell'unione eterna di due corpi e due anime che finalmente si sono incontrate, riconosciute e comprese. Finalmente il protagonista non solo ha qualcuno che conosce i segreti non detti della sua anima

62 Ivi, pp. 470-471.

63 Ivi, p. 466.

64 Ivi, pp. 463-464.

65 Ivi, p. 458.

66 Ivi, p. 463.

ma qualcuno attraverso cui, conoscendolo profondamente, ha potuto a sua volta conoscersi:

Sentia vida dentro de si, ele que sempre vivera em morte. Pois agora, ao fremir sobre o corpo gentil da amante precoce, daquela pequenina esposa que se lhe entregava com toda a carne velada em rubor, ondeante de rosas – um orgulho infinito o ascendia porque, nas suas mãos, em êxtases e lírios, oscilava, realmente oscilava, não só um corpo – como outrora, nos braços desiludidos – mas também uma alma [...] Tinha uma doce companheira a cujos braços débeis se podia confiar silencioso e que, em silêncio, adivinhava os segredos da sua alma – as pequenas coisas veladas que não se sabem dizer – enfim: alguém que lhe sentia toda a alma como se sente uma obra genial [...] E mesmo, em verdade, só agora é que se conhecia – por haver alguém que o conhecia. Triunfara. Deixara de ser um isolado – mas realmente; não como os outros, hipocritamente.⁶⁷

Tuttavia, per essere davvero completa, a questa felicità tanto intensa manca ancora qualcosa, “una pequena luz – para chegar ao fim: ao *além*, que ele entrevia definitivo de Oriente, e musical, ecoando timbres esguios de aromas ritmizados”⁶⁸. Ciò che manca è la prova assoluta di aver veramente abbattuto tutte le barriere tra le loro due anime. Il protagonista ha tuttavia la totale certezza che l'ultimo trionfo è vicino e che anche l'ultima sottile barriera che li divide sarà abbattuta e che l'unione delle loro due anime sarà quindi davvero totale: quella notte “havia de atingir o *além* da sua felicidade, a ténue rede de ouro que, embora translucidamente, ainda separava as duas almas, voaria enfim dispersa”⁶⁹. La coppia viene trovata serenamente addormentata nel letto; i corpi rigidi e freddi; nessun segno di violenza, né di furto, né di lotta. Solo la finestra della camera semi aperta: quella finestra dalla quale il poeta pazzo che vive nella casa di fronte dice di aver visto uscire e salire “uma chama, uma grande e estranha chama, ou antes: uma forma luminosa que galgara o parapeito e que, num espasmo arqueado, numa ondulação difusa, ascendera, voara perdida”⁷⁰. La spiegazione di tanto mistero ce la dà l'autore stesso in una lettera a Pessoa del 21 gennaio 1913:

67 Ivi, pp. 471-472.

68 Ivi, p. 471.

69 Ivi, p. 474.

70 Ivi, p. 475.

em todas as almas há coisas secretas cujo segreto é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos, nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos – *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridiculas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz*. Estas coisas são materialmente impossíveis di serem ditas. A própria Natureza as encerrou – não permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir – apenas sons para as caricaturar. E como essas ideias-entranhas são as coisas que mais estimamos, falta-nos sempre a coragem de as caricaturar. Daqui, os “isolados” que todos nós, os homens, somos. Duas almas que se comprendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se comprendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! – eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam.⁷¹

Il racconto *O Homem dos Sonhos*, scritto a Parigi nel marzo 1913 e dedicato al nonno paterno, José Paulino de Sá-Carneiro, viene pubblicato separatamente già nel maggio 1913 nella rivista portoghese *A Águia*⁷² e il 15 giugno dello stesso anno, quindi quasi contemporaneamente, in Brasile nella *Gazeta de Notícias* di Rio de Janeiro. Già in fase di stesura alla fine del 1912, sebbene inviato a Pessoa solo il 10 marzo 1913, lo si può definire una delle allegorie meglio riuscite della *poiesis* sá-carneiriana che ha nel sogno uno dei suoi referenti fondamentali, in quanto metonimia dell’*Além*, secondo una tradizione che rimanda ad alcuni grandi nomi del panorama letterario europeo, tra cui Nerval, Baudelaire, Lautréamont e in particolare ad Apollinaire e Kafka, e che troverà poi una delle sue massime espressioni nel surrealismo. Poiché il sogno è una creazione della realtà secondo principi che, come mostra la psicanalisi, sono omologhi delle due grandi figure retoriche quali la metafora e la metonimia, *O Homem dos Sonhos* può essere interpretato anche come un’allegoria perfetta dell’*Além* e di colui che meravigliosamente riesce a “viajar outros sentidos, outras vidas”⁷³:

71 M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 33.

72 Si noti la vicinanza tematica tra *O Homem dos Sonhos* e *O Marinheiro* di Pessoa, testo la cui pubblicazione viene proposta da Pessoa alla rivista un anno dopo e che narra di un uomo che domina i sogni e dai sogni è dominato.

73 È lo stesso Sá-Carneiro che usa questo verso della poesia *Partida* per definire il protagonista del suo racconto in una lettera a Pessoa del 26 febbraio 1913 (Cfr.

A dimensão do sonho é aquela produção psíquica que tem lugar durante o sono e que é caracterizada por imagens, percepções, emoções que se desenrolam de maneira irreal ou ilógica. Ou melhor, que podem ser desvinculadas da cadeia lógica normal dos eventos reais, mostrando situações que, em geral, na realidade são impossíveis de se verificar. [...] vindo a faltar o controlo da consciência sobre os pensamentos e permitindo ao inconsciente poder emergir livremente – disfarçando-se de imagens de tipo simbólico e expressando-se segundo uma linguagem analógica –, o sonho autoriza aquele automatismo psíquico, de que fala Breton, que liberta a mente dos freios inibidores, racionais e morais, para que o pensamento possa vaguear livremente, segundo associações soltas de imagens e de ideias.⁷⁴

Il protagonista, di cui il narratore dice di non conoscere il nome e che ritiene essere russo, sebbene non gliel'abbia mai detto, ha, come gli altri personaggi-*Além* della raccolta, un aspetto bizzarro⁷⁵, “um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos”⁷⁶. Afferma di essere un uomo felice e il mistero di questa sua felicità il narratore lo scopre in una freddissima notte di pioggia, durante uno dei loro incontri, probabilmente al Café Boul'Mich del Boulevard parigino di Saint-Michel, dove i due si sono conosciuti la prima volta. Profondamente disgustato dalla vita, che definisce “uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade”⁷⁷, comparabile al menù di un ristorante che presenta sempre gli stessi piatti, e orribile perché “contém tão pouca coisa, é tão pouco variada”⁷⁸, prova della penuria inconcepibile della Natura, afferma di aver tro-

M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 46).

74 B. Gori, “A lírica de Mário de Sá-Carneiro e a pintura de vanguarda”, in Dionísio Vila Maior, Annabela Rita (orgs.), *100 Futurismo*, Edições Esgotadas, Viseu 2018, p. 332.

75 “Alto, extremamente alto e magro. Grandes cabelos encrespados, dum loiro triste, fugitivo; e os seus olhos fantásticos de azul, com certeza os olhos mais estranhos que me iluminaram algum dia [...] Os seus traços fisionómicos dir-se-iam inconstantes, sendo quase impossível abrangê-los em conjunto: um grande pintor teria uma real dificuldade em fixar na tela o rosto móvel do homem dos sonhos” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 486). Una descrizione che ricorda il Lord de *A Grande Sombra*.

76 Ivi, p. 479.

77 Ivi, p. 481.

78 Ivi, p. 479.

vato il modo di “variare a existência – mas variá-la quotidianamente”⁷⁹, riuscendo a vivere non solo quello che esiste, ma anche ciò che non esiste, costruendo la sua vita nel modo che desidera, senza le limitazioni del mondo materiale e reale: “Eu vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, sentimentos criados por mim, voluptuosidades só minhas – e viajo em países longínquos, em nações misteriosas que existem para mim, *não porque as descobrisse*, mas porque as edifiquei. Porque eu edifico tudo”⁸⁰. Ma in che modo ci riesce? Sognando: “é sonhando que eu vivo tudo. [...] *Eu dominei os sonhos*. Sonho o que quero. Vivo o que quero”⁸¹. E narra dei viaggi meravigliosi che ha fatto: nel paese “das trevas”⁸², dove finalmente la “luz eterna, essa luz enfadonha, sempre a mesma”⁸³ non toglie più il mistero alle cose; nel paese in cui “os sexos não são só dois”⁸⁴, nel paese dell’anima, in cui “respirava-se música”⁸⁵ e in cui “o que era visível, o que era definido e real – era a alma. Os corpos eram invisíveis, desconhecidos e misteriosos, como invisíveis, misteriosas e desconhecidas são as nossas almas”⁸⁶.

Ma chi è in realtà quest’uomo che sa evitare quel luogo comune che è la vita, questa “criatura de bruma, indefinida e vaga, irreal...”⁸⁷, questo personaggio-*Além* all’ennesima potenza che, insubordinandosi alle leggi del mondo naturale, riesce a vivere in un mondo soprannaturale che “*não é mesmo universo: é mais alguma coisa*”⁸⁸, nel quale il mondo “*ultrapassou-se: um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga*”⁸⁹? È un uomo che ha raggiunto l’*Além*, che vive l’*Além*, sognando la vita e vivendo il sogno: “O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho. Nós vivemos o que existe; as coisas belas, só temos força para as sonhar. Enquanto que ele não. Ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho. E vivia o irreal”⁹⁰.

79 Ivi, p. 481.

80 *Ibidem*.

81 *Ibidem*.

82 Ivi, p. 482.

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*.

85 Ivi, p. 483.

86 *Ibidem*.

87 Ivi, p. 486.

88 Ivi, p. 483.

89 *Ibidem*.

90 Ivi, p. 487.

Il racconto *Eu-Próprio O Outro*, scritto a Lisbona nel novembre 1913 e dedicato a Carlos Franco⁹¹, pittore e scenografo che Sá-Carneiro frequenta durante gli anni di Parigi, è il testo in prosa più oscuro di Sá-Carneiro, presentandosi come il susseguirsi di 51 appunti di diario – un “falso diário”⁹², come lo definisce Paula Morão – scritti tra il 12 gennaio 1907 e il 13 gennaio 1910, da quattro diverse città: Lisbona, Roma, Parigi e San Pietroburgo. Dalla trama difficilmente definibile e raccontabile, considerata la quasi totale assenza di azione, il racconto si presenta come una specie di viaggio di trasfigurazione, interiore ed esteriore, del protagonista e può essere diviso, come ne *A Grande Sombra*, in un prima e un dopo: l'evento che fa da spartiacque è l'apparizione di un “ele” che il protagonista incontra in un caffè parigino il 5 gennaio 1909.

Nel “prima”, incontriamo un narratore inquieto e irrequieto, in fuga da se stesso – “Fustigo-me de movimento [...] Corro Europa há seis meses... Não me detenho uma semana. Assim me logro fugir”⁹³ – e insoddisfatto di se stesso, sia del suo aspetto fisico – “A minha alma é esguia – vibra de se enlaçar. Só o meu corpo é pesado. Tenho a minh'alma presa num saguão”⁹⁴ – sia del suo essere interiore, tanto da provare vergogna nel pensare di essere più grande di quanto sa di essere in realtà: “Envergonho-me, de grande que me sinto”⁹⁵.

91 “Carlos Franco, pintor, cenógrafo, trabalhou na Ópera de Paris com o conhecido Bailly. Viria a morrer em combate, no decorrer da 1.^a Grande Guerra. Pouco antes de morrer, escrevera contudo a José Pacheco, estas palavras: ‘sabes como sou antimilitar, mas prefiro morrer de uma bala alemã a morrer de tédio na minha terra’” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 304). Di lui, Sá-Carneiro scrive a Pessoa nella lettera del 24 dicembre 1915: “Do C. Franco lhe direi que quanto a ‘total-psicológico-sensibilidade’ o temos que definitivamente colocar num plano muito alto, quase de ‘criatura-superior’, 7 meses de trincheiras, os combates de Arras e a ofensiva da Champagne de forma alguma lhe embotaram os nervos, o fizeram desinteressar das coisas artísticas. Entregou-me a guardar – calcule – o *Orfeu I* e o *Céu em Fogo* que na mochila o acompanharam em todos os ataques – dos quais nunca se quis despojar! E sabe versos meus de cor, que cita a cada passo, bem como frases do *Marinheiro*, versos do Álvaro de Campos!” (Ivi, pp. 248-249).

92 P. Morão, “Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 233.

93 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 522.

94 Ivi, p. 521.

95 *Ibidem*.

L'assenza di un'agognata bellezza – “Ai! Se eu fosse belo...”⁹⁶ – desta nel narratore un sentimento di disadattamento esistenziale, dato dallo stato di inadeguatezza che sente tra la pesantezza del suo corpo e la leggerezza della sua anima, esplicitato dall'espressione “As janelas abertas continuam cerradas...”⁹⁷, espressione che ritornerà modificata altre due volte nel testo e che rimanda a quella dualità tra ciò che il narratore è e ciò che il narratore vorrebbe essere, tra la realtà vissuta e l'idealità desiderata: la sua anima, pronta a uscire attraverso le finestre aperte, non può farlo, perché condannata a restare in un corpo che ne ostacola la libertà.

Ma tutto cambia quando inizia il “dopo”, ossia quando il narratore, al tavolo di un Caffè parigino, incontra qualcuno che dice di essere russo – “Disse-me que era russo. Mas eu não o acredito”⁹⁸ – un personaggio misterioso che è “todo intensidade, é todo fogo”⁹⁹, dall'aspetto bizzarro e inquietante – “o rosto esguio, macerado... [...] os cabelos longos aos anéis... ruivamente loiro”¹⁰⁰ – ma bello, tanto bello al punto che il protagonista desidera di voler essere lui: “Aquele, sim, aquele é que me saberia ser [...] Em frente dele reconheço o que eu quisera ser: *o que eu sou erradamente*”¹⁰¹. Sin dal primo incontro si manifesta infatti nel personaggio-narratore un desiderio ardente di fondersi con questa strana figura, la presenza della quale lo tortura ma della quale riconosce di non poter fare a meno, aspirazione che si trasforma in una convivenza quotidiana che mette in evidenza le differenze di pensiero dei due – “Compreendemo-nos mal. Nunca estamos de acordo [...] Não pensa em coisa alguma como eu penso”¹⁰² – giustificate dal protagonista come rifiuto a voler accettare che le opinioni dell'Altro siano anche le sue, soprattutto quando si presentano come “revoltantes”¹⁰³ e inaccettabili, oltre che belle. Ma è attraverso il contatto con questa figura, per la quale il protagonista sente “um ódio infinito. Mas um ódio dourado”¹⁰⁴,

96 *Ibidem.*

97 *Ibidem.*

98 *Ivi*, p. 524.

99 *Ivi*, p. 525.

100 *Ivi*, p. 524.

101 *Ivi*, p. 524; p. 525.

102 *Ivi*, p. 524.

103 *Ivi*, p. 525.

104 *Ibidem.*

che le finestre aperte che erano chiuse finiscono per aprirsi “nele”¹⁰⁵, dando vita ad una frase che nel gesto che descrive unisce una terza e una prima persona: “As janelas abertas, abriam-se-me nele”¹⁰⁶.

Questo movimento di apertura, tuttavia, si accompagna a una forza che agisce in senso contrario: tanto più il protagonista sente che si sta perdendo nell'Altro, quanto più folle e inutile è il tentativo di reagire e quindi di chiudersi all'Altro, manifestando una chiara resistenza alla trasfigurazione e alla metamorfosi ormai in atto dell'Io del protagonista nell'Altro, sentite come una minaccia, come la caduta in un abisso:

Devo reagir. Sinto a minha personalidade abismar-se. Pouco a pouco a minha alma se vai afeiçoando à sua. Eu tenho o génio de o admirar. Isso me pode perder. Ao menos, sejamos nós-próprios. Soframos, mas sejamos nós-próprios. E eu já nem creio nos meus sofrimentos... [...] É preciso curar-me desta obsessão [...] Que alucinação de tortura!¹⁰⁷

Ciò che prima era desiderio di fuggire da se stesso, di perdersi nei tanti viaggi attraverso l'Europa, diventa adesso desiderio di sfuggire al dominio totale della strana figura. La fuga tanto desiderata – “Decididamente vou-lhe fugir. A medida está cheia”¹⁰⁸ – si realizza con il suo rientro a Lisbona nel giugno 1909. Tuttavia, Lisbona non è più la stessa città che conosceva poiché il soggetto che torna non è più lo stesso di prima: “Mas como são diferentes as coisas em volta de mim... [...] Já não tenho os mesmos gestos, os antigos pensamentos. Todo eu mudei. Todo eu ressoo falso... E todos me estranham... todos fogem de mim...”¹⁰⁹. E la sensazione del protagonista di essersi ormai lanciato in una corsa inevitabile verso l'abisso si fa sempre più evidente; un abisso nel quale il protagonista sa che sarà annientato, nel quale sa che non avrà più nessuna possibilità di difendersi: “Em meu redor tudo são destroços de mim. Fios d'oiro me puxam para um abismo. Mas eu não quero! não quero! não quero!...”¹¹⁰. L'immagine dello “straripamento” dell'Io nell'Altro appare chiara nell'immagine del protagonista sul punto di traboccare, spargendo il

105 *Ibidem.*

106 *Ibidem.*

107 *Ivi*, p. 526: p. 528.

108 *Ivi*, p. 526.

109 *Ivi*, p. 527.

110 *Ivi*, p. 529.

proprio Io oltre i suoi stessi confini: “A verdade, a verdade temível, é esta: Hora a hora resvalo de mim-próprio. Transbordo. Como soffro...”¹¹¹. A questo punto, il processo di fusione dei due personaggi è inevitabile. Il narratore rivela, in modo paradossale, la sua scomparsa nell’Altro che significa anche la sua fine: “O fim!... Já não existo. Precipitei-me nele. Confundi-me. Deixamos de ser nós-dois. Somos um só. [...] Já não existo. Desapareci da vida”¹¹². La fusione tra i due, che diventano uno, assume la forma di un assorbimento di una figura nell’altra – “O seu corpo era poroso. Absorveu-me”¹¹³ – della dissipazione di un’unità affinché l’altra unità possa esistere. Si tratta della vittoria del più forte, del più ammirato, di colui che è ammirato su colui che ammira: “*Se me admirasse, seria eu quem o absorveria*”¹¹⁴. Prima della fine del racconto, nonostante riconosca l’imminente e inevitabile fine, il protagonista manifesta tuttavia di nuovo il desiderio di fuggire al suo tormento, il che sembra indicare che la trasfigurazione non si è ancora completamente realizzata: “Quero fugir, quero fugir!... Haverá tortura maior? Existo, e não sou eu!...”¹¹⁵. L’ultima nota del diario lascia infatti sospeso un grande dubbio sulla conclusione della narrativa, essendo scritta a San Pietroburgo, terra natale di colui dal quale il protagonista dice di voler fuggire, e quasi tre mesi dopo l’appunto precedente. Chi assume la voce del discorso rivela che ucciderà l’Altro, quella stessa notte “quando *Ele* dormir...”¹¹⁶, ma è impossibile dire con certezza chi è che uccide e chi è che muore, se è l’Io esasperato che, per riappropriarsi in parte di se stesso e di un po’ di lucidità, uccide l’Altro o se è l’Altro, impossessatosi ormai completamente dell’Io del protagonista, che decide di mettere fine alla sua esistenza inutile.

Ne *O Fixador de Instantes*, scritto a Lisbona nel luglio del 1913, dedicato all’amico e collaboratore di *Orpheu* Guilherme de Santa-Rita e pubblicato nel numero di agosto 1913 nella rivista *A Águia*, ci viene presentato un personaggio senza nome che è capace di un’arte singolare e inedita: superando le leggi del tempo, sa fissare momenti

111 *Ibidem*.

112 Ivi, pp. 530-531.

113 Ivi, p. 531.

114 *Ibidem*.

115 *Ibidem*.

116 Ivi, p. 532.

di vita trasformandoli in opere d'arte. Il testo è scritto in prima persona da un artista che dice di aver “achado a mais bela das artes perdidas”¹¹⁷, un modo per fissare istanti, “como quem folheia um livro já lido, mas que pode tornar a ler. [...] eu folheio a existência –, mas a folheio realmente, não evoco apenas [...]”¹¹⁸:

Sim! eu acastelo a vida em ânsias eternizadas [...] O artista de génio – não disse: o Deus, esse cria. E assim, tristemente acentuo, se a minha arte edifica a vida, não a sabe entretanto viver: O momento dourado, eu posso palpá-lo, revê-lo, tornar a beijá-lo em chama, mas não – ah! mas não! – fazer-lhe brotar outras asas de fogo. Apenas os mais tudo perderam – alma e corpo das horas. Eu, se perdi as almas, tenho os corpos para mais frisantemente as recordar. Embalsamei o instante.¹¹⁹

Siccome si dice capace di fissare l'istante, di dare lo status di eterno – che l'arte ha – all'effimerità della vita, il narratore dichiara di non capire come facciano gli altri uomini a riuscire a vivere senza possedere questa capacità – “Não sei como os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver da vida. Não sei”¹²⁰ – e manifesta quindi lo stesso disgusto nei confronti della vita comune espresso anche dall'artista di *Mistério* – “E na manhã seguinte, após um sono seguido de dez horas, acordou morto de sono para viver mais um dia igual e vazio da sua vida...”¹²¹ – e dal sognatore de *O Homem dos Sonhos* – “A vida é um lugar-comum. Eu soube evitar esse lugar-comum. Eis tudo”¹²² – tutti personaggi che tentano di fuggire dalla realtà banale e trovare un modo per raggiungere l'*Além*, quella dimensione in cui l'arte diventa davvero l'unica e genuina realizzazione e la sola consumazione possibile di un'esistenza intrinsecamente sentita come incompleta e inarticolata.

Il narratore artista de *O Fixador de Instantes* si pone in una posizione di superiorità non solo rispetto agli altri perché artista, ma anche rispetto agli artisti stessi perché ha scoperto il segreto di come manipolare la vita e quindi “realizar a vida”¹²³ come e quando più

117 Ivi, p. 561.

118 Ivi, p. 562.

119 Ivi, pp. 562-563.

120 Ivi, p. 561.

121 Ivi, p. 465.

122 Ivi, p. 480.

123 Ivi, p. 562.

gli aggrada. Per questo, con un fare un po' strafottente e aristocratico che ricorda la versione più raffinata di Raul Vilar, dopo aver descritto gli uomini comuni come esseri passivi, rassegnati che accettano le avversità della vita senza contestare, perché sopravvissuti a un processo di manipolazione sociale di cui ingenuamente non hanno la più lontana coscienza di far parte – “O homem felicíssimo, em verdade, é um pobre recebedor de contas pelas mãos do qual, diariamente, milhões se precipitam e que, no entanto, vê os seus filhos morrerem à fome”¹²⁴ – ammette, tra le righe, di provar compassione anche per gli artisti che non hanno la sua capacità, ossia gli artisti non di genio, in quanto ciò che resta loro, anche dopo aver creato bellezza, non è altro che nostalgia:

Viver momentos radiosos, ter corpos áureos, bocas imperiais, e glória ungir-nos em auréolas que ascende, – é isso ser feliz? Mentira! Pois tudo isso passa, esvoa tão rápido como o tempo. E sofremos da saudade: da saudade do que foi, a menos cruel porque já passou, da saudade do futuro – que desconhecemos – da saudade do presente, que sentimos bem o que é, e por isso se nos torna a mais contorcida de angústia. [...] E mesmo que a beleza volte, se esse homem tiver alma, for um artista, os olhos de sombra se lhe marejarão de lágrimas – saudoso do que passou e não mais tornará, só *porque já foi*.¹²⁵

Tuttavia, anche nella vita di questo personaggio-narratore accade qualcosa che la sua arte non aveva contemplato e che lo rende tanto simile all'uomo comune che tanto ha compatito, rivelandosi altrettanto umano e vulnerabile: si innamora di una donna che conosce in un teatro. Si tratta di una ballerina, a quel che sembra: “Amo-a tanto... tanto... Quando ela me surgiu, a resvalar longínqua e fulva, eu tive a sensação de não ser um habitante da vida [...] Era toda de mistério a encantadora”¹²⁶. Lui che prima riusciva a contenere e dominare i suoi sentimenti – come quando descrive il breve flirt con la ragazza russa e che definisce frettolosamente come “figurante gentil dum cenário, dum tempo da minha vida que, por embelezadores, eu quis fixar”¹²⁷ – dopo aver scoperto l'amore

124 Ivi, p. 561.

125 *Ibidem*.

126 Ivi, p. 567.

127 Ivi, p. 565.

sembra perdere il controllo sulle sue sicurezze, naufragando nei suoi discorsi, che si fanno molto più frammentati, scoprendosi angosciato e pieno di reticenze. È il mondo reale, la vita, che entra e agisce imperiosamente nella creazione artistica: “Ai, como eu a quero... como eu a quisera num espasmo sem fim... E a maior agonia é que ela me quer também. Uma noite, fatalmente, os nossos corpos se hão de embarçar... Mas depois... depois... [...] Sou todo medo, subtil quebranto, em face à obra genial que devo altear – *que altearei se for*”¹²⁸. Il narratore capisce che possedere quella donna, il suo grande amore, sarà l’*“Instante da [sua] vida”*¹²⁹ e comincia a preoccuparsi di non riuscire a fissare quel momento: “Pois como encerrá-lo, como pará-lo, esse instante divino, se ele é tamanho orgulho... Até hoje eu soube edificar as coisas belas que fremi. Mas amanhã? Amanhã...”¹³⁰. Ed è così che, subito dopo averla posseduta, mentre lei sta ancora dormendo, la uccide, infilandole nel petto “um estilete áureo”¹³¹. Il crimine era infatti necessario “para não acordar dentro de mim. Há maravilhas que só devem ser sonhadas”¹³² e per poterla avere così per sempre e per poter fissare in maniera indelebile quel momento eterno, un istante che è stato più grande di tutto quello che aveva vissuto fino a quel momento: “O instante que eu delirara não era só maior, era mais alguma coisa: em face dele, todos os momentos que vivera já se abatiam como espuma. [...] Glória! Glória! Tenho-a para sempre!...”¹³³. Un’idea che, in un primo momento, lo spaventa, proprio a causa della grandezza e dell’importanza del gesto – “Primeiro tive medo. Em face da maravilha todos têm medo”¹³⁴ – ma che si sente pronto a vivere perché rappresenta l’esperienza che tanto ha bramato, che è superiore e che può essere chiamata arte sublime: qualcosa di grandioso e denso, un’energia prodigiosa. Ma nel momento in cui fissa, con l’uccisione della donna, l’istante della sua vita qualcosa sembra spezzarsi e anche l’artista, fino a quel momento tanto diverso dai più, finisce per sentire ciò che gli altri sentono nel ricordare un istante passato, ossia una struggente

128 Ivi, pp. 568-569.

129 Ivi, p. 570.

130 Ivi, p. 569.

131 Ivi, p. 571.

132 *Ibidem*.

133 Ivi, p. 570; p. 571.

134 *Ibidem*.

nostalgia, la stessa che lui stesso sentiva prima di trovare la sua arte perduta:

Ai!, como eu soffro... como eu soffro... Ninguém nunca sofreu o que eu soffro! Sou todo o horror de mim próprio, ternura inútil, confrangimento... Que importa, se, êxtase a êxtase, eu sei percorrer em triunfo, guiado pelo remorso do meu crime, tudo quanto na noite inigualável precedeu o meu crime?... Tinha a maravilha, e quebrei-a! Mas, quebrando-a, esculpi-a eternamente em saudade.¹³⁵

Ma l'arte nuova, rivoluzionaria, che amplia la dimensione della realtà oggettiva, è stata raggiunta e l'artista di genio riesce a trasformare anche questa nostalgia dolorosa in trionfo: "Vitória! Vitória! Nunca mais esquecerei os teus beijos, pois logo os perdi; nunca mais olvidarei os teus seios, pois mal os conheci. Fundi a saudade universal na saudade do teu corpo – saudade que só eu edifiquei, pois só eu o detive [...] Foi para te rezar que te dourei de morte"¹³⁶. Lui che l'ha uccisa "para não acordar dentro de mim. Há maravilhas que só devem ser sonhadas"¹³⁷, è diventato lui stesso l'istante che ha fissato: "Nem teve fim a nossa vitória. Pois eu não fixei apenas o instante luminoso. Fiz mais: desci da vida – hoje sou eu próprio essa auréola. *Sou o Instante*. Estilizei-me em tempo. Parei"¹³⁸. Diversamente da Raul Vilar, che fallisce nel suo tentativo di uccidere la moglie Marcela per fermare il tempo che passa e creare così il suo capolavoro, il fissatore di istanti riesce nel suo intento di trasformare la sua vita in un'opera d'arte, infrangendo due leggi: una imposta dalla natura, il tempo, e una imposta dalla società, l'omicidio. Sono sì due egoisti che decidono del destino delle proprie donne e le sacrificano sull'altare dell'arte, senza consultarle, ma in virtù di un obiettivo più grande: il raggiungimento dell'arte sublime che giustifica ogni gesto, anche il crimine.

Di tenore completamente diverso è il racconto *Ressurreição*, narrativa che chiude la raccolta e che è dedicata al drammaturgo Vitoriano Braga (1888-1940). Narrato in terza persona, tra tutti i testi in prosa scritti da Sá-Carneiro, *Ressurreição* è, assieme a *O Incesto*, quello che offre maggiori riferimenti a persone reali. In esso appa-

135 *Ibidem*.

136 Ivi, p. 572.

137 Ivi, p. 571.

138 Ivi, p. 572.

iono infatti personaggi i cui nomi sono di facile decodificazione: in Fernando Passos, che già conoscevamo dal racconto *Asas*, è facilmente riconoscibile Fernando Pessoa (1888-1935), non solo per il nome trasparente, ma per ciò che il narratore dice di lui, definendolo Artista geniale, obbligatoriamente con la “a” maiuscola, e identificandolo come colui al quale Inácio de Gouveia deve la sua nascita come vero artista, in un rapporto di maestro-allievo che ricorda molto quello che lega Sá-Carneiro a Pessoa¹³⁹:

139 Nota la posizione di David Mourão-Ferreira, il quale, senza mezzi termini, afferma che senza Pessoa non ci sarebbero state né *Dispersão* né *Indícios de Oiro*: “Se não fosse Fernando Pessoa, com o seu encorajamento, com a resposta amiga, rápida, imediata, àquelas cartas febris do começo de Maio de 1913, em que Sá-Carneiro lhe comunicava o inesperado surgimento de criação poética em verso (até então julgara-se apenas prosador) e lhe enviava poesias, e pedia conselhos, e submetia planos – sem esse constante encorajamento, repito, talvez não tivesse chegado a haver *Dispersão* nem os *Indícios de Oiro* de Mário de Sá-Carneiro” (Cfr. D. Mourão-Ferreira, “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, in *Hospital das Letras*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1983, p. 132). Di parere opposto è Teresa Rita Lopes che difende invece la teoria secondo cui non solo “Sá-Carneiro não foi epígono de Pessoa” ma, al contrario, è proprio lui il “desencadeador não só da sua arte dos heterónimos mas também do primeiro do seu *Livro(s) do Desassossego*”, richiamando l’attenzione su quella che in realtà è una feconda influenza reciproca, identificando Pessoa come il “maître à penser” di Sá-Carneiro e Sá-Carneiro come il “maître à sentir” di Pessoa: “esse encontro foi mutuamente fecundante: Mário de Sá-Carneiro evoluiu de prosador para poeta e Fernando Pessoa não só se encontrou com a modernidade mas também se ‘achou’ como o definitivo poeta do ‘drama em gente’” (Cfr. T.R. Lopes, “Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, cit., p. 17). Anche Giorgio de Marchis smorza l’effettiva portata dell’influenza pessoana sulla produzione sá-carneiriana, mostrando come di fatto ci sia, ma anche come, nel corso degli anni, perda di intensità, assumendo Sá-Carneiro sempre maggiore sicurezza nelle sue scelte stilistiche: “If *Dispersão* was profoundly influenced by the stylistic indications that Fernando Pessoa was sending him from Lisbon (to the extent that it might even be seen as a co-authored work), the poems transcribed in the notebook he sent to Pessoa on 2 April 1916 were written with greater freedom and independence” (Cfr. G. de Marchis, “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved by Means of Wrong Beauty”, in Steffan Dix, Jerónimo Pizarro (orgs.), *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Legenda, Oxford 2011, p. 44).

Ah! a glória dourada que lhe fora, havia um ano, ao conhecer o genial Artista, ver-se apreciado e entendido – sim, entendido! – por Ele... Depois, que benéfica influência operara na sua evolução literária o convívio do Poeta – melhor: as suas admiráveis cartas, visto que essas relações se tinham travado especialmente por correspondência, durante a sua estada em Paris. Fernando Passos acordara-o em alma. A ele devia Inácio o desdobramento em Oiro do seu génio grifado, toda a ascensão em heráldico do seu espírito, – e os laivos imperiais de Novo com que a sua obra hoje se timbrava, mosqueando-o de Auréola, diademando-se de Sombra.¹⁴⁰

Vitorino Bragança è Vitoriano Braga (1880-1940):

o autor-dramático – alguém que, por excepção, o interessava vivamente e por quem o artista experimentara uma real simpatia: a simpatia que nos atrai àqueles que vibram um pouco o que nós estremeçemos. Com efeito, entre tantos provincianos, entre tantos broeiros de alma, Vitorino Bragança era uma criatura *com psicologia*: uma criatura de requinte, civilizada, aristocrática – intensamente Europeia.¹⁴¹

Jorge Pacheco è José Pacheco (1885-1934), “outra criatura Europeia e vibrante, *civilizada* na sua conversa, na sua arte e na sua vida”¹⁴².

Ma *Ressurreição* è anche il racconto che amplia la nostra conoscenza della precedente produzione in prosa, presentandosi come una vera e propria epitome di personaggi e temi sá-carneiriani. A partire dal protagonista, lo scrittore Inácio de Gouveia, che conosciamo già dal racconto *Asas* – è infatti lui che presenta lo scrittore russo Zagoriansky al narratore – che oltre a parafrasare interi versi di *Dispersão* – dal tema della deriva dell’anima in labirinto interiore, al vivere delirante di sé fino alla nostalgia di essere stato Dio – riporta pensieri già espressi da altri personaggi in altri racconti: l’amore per Parigi di Ricardo de Loureiro, l’ammirazione per i criminali del narratore de *A Grande Sombra*, il tedio per la vita che ritroviamo più o meno in tutti i racconti, ma in particolare in *Mistério* e *O Homem dos Sonhos*, la paura per la fine banale di un amore come, ancora una volta, ne *A Grande Sombra*, la necessità di fissare istanti importanti della vita, che incontriamo, oltre che ne

140 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 613.

141 Ivi, p. 618.

142 Ivi, p. 625.

O Fixador de Instantes, di nuovo ne *A Grande Sombra*, l'idea del possesso fisico del corpo altrui come “a Náusea Maior”¹⁴³, tematica che troviamo sviluppata in *A Confissão de Lúcio* e ne *O Homem dos Sonhos*, le idee stravaganti e bizzarre frutto dello spirito immaginativo sempre in vibrazione dell'artista che riconosciamo, declinato in vari modi, in tutti i racconti. Inoltre, come già detto, rincontriamo altri personaggi già conosciuti: Robert Lagrange, “o dramaturgo, um dos melhores amigos do pintor, mal refeito ainda da morte de Ivette Dolcey que ele estimara penetrantemente e lhe fora uma companheira amorável, agradecida e sincera”¹⁴⁴ e Jean Lamy, “hoje ‘soiriste’ da Comoedia”¹⁴⁵ e un tempo amico di Ricardo de Loureiro.

Inácio de Gouveia, l'artista protagonista del racconto che a soli ventitré anni ha già le “mãos sagradas”¹⁴⁶, si può considerare, secondo Fernando Cabral Martins, una specie di semi-eteronimo di Sá-Carneiro, in quanto fa sue le caratteristiche esistenziali e le preoccupazioni letterarie del suo creatore¹⁴⁷. Di fatto però non è solo a lui, ma almeno ad altri due personaggi – Ricardo de Loureiro e a Petrus Ivanowitch Zagoriansky – che Sá-Carneiro affida l'arduo compito di inscenare la sua idea di arte e di artista. E non a caso, sono questi tre racconti quelli che più degli altri riportano pensieri e parole delle poesie e delle lettere scritte nello stesso periodo. Si veda a tale proposito questo passo, ripreso da una lettera scritta a Fernando Pessoa il 13 luglio 1914 in cui descrivendo la sua arte, Sá-Carneiro descrive, in qualche modo, l'arte proposta dai tre personaggi:

Meu amigo, deixe-me dizer-lhe imodestamente – a razão de tudo isto está naquela quadra de *Dispersão*: A grande ave dourada / Bateu asas para o céu / Mas fechou-as saciada / Ao ver que ganhava o céu... O céu da minha obra não quero dizer que seja grande – não sei se na verdade o será. Entretanto estou bem certo que é pesadamente dourado (talvez de

143 Ivi, p. 585.

144 Ivi, p. 596.

145 Ivi, p. 596.

146 Ivi, p. 575.

147 F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 252. Lo dice lo stesso Sá-Carneiro in una lettera a Pessoa del 13 luglio 1914: “Nas páginas psicológicas da ‘Ressurreição’ está bem descrito o meu estado de alma actual” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 126).

ouro falso, mas em todo o caso dourado) com muitas luzes de cor, e lan-tejoulas, todas a girar, fumos policromos, aromas, maquilhagens, lagos de água, dançarinas nuas, actrizes de Paris, salas de restaurantes, densos tapetes... E isso me basta. Passei na vida literária creio, uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente – pelo menos – e para dispor orquídeas em jarras misteriosas, em esquisitas talhas de Japão – gulosa de morangos e champagne, fumando ópios, debochada – ardendo loucamente. E se assim é, se não me engano: eu fui o que eu quis: a minha obra representa zebroadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária...¹⁴⁸

Inácio de Gouveia è uno dei rari personaggi sá-carneiriani che dice di essere felice. Il segreto della sua felicità consiste nell'essere riuscito a superare "o grande limite"¹⁴⁹, a prendere le distanze dal piattume della vita, assaporandolo fino in fondo, fino alla nausea, e trasformandolo in modo intenso e mirabile nelle sue opere – "as suas obras esquivas, roçagando miragens, extáticas de ouro, ungidas de Incerto, tigradas de orgulho, leoninas na ânsia..."¹⁵⁰ – che diventano la compensazione di tutte quelle "coisas suaves"¹⁵¹ che riconosce che mancano nella sua vita: "mãos enastradas nem lábios para morder, nem afectos ou amores – uma multidão de insignificâncias violetas, risonhas, caprichosas"¹⁵². La sua opera è intensamente europea ed è ben accolta dalla critica: "ainda aqueles que menos poderiam compreender ou sentir as suas páginas europeias, todas nuas, tigrinas de brocado, sumptuosas de mistério, verdes-bronze e magenta – reconheciam-lhe a Estrela nas críticas palermas dos jornais"¹⁵³.

Inácio de Gouveia ha raggiunto un grado di indifferenza e di superiorità tali nei confronti della vita che non solo riesce a scacciare con indignato orgoglio le seppur rare ricadute nostalgiche in essa – l'episodio della famiglia borghese "modesta, tranquila"¹⁵⁴ seduta a ristorante che suscita in lui "vislumbres de saudade"¹⁵⁵ nella sua

148 Ivi, pp. 126-127.

149 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 575.

150 Ivi, p. 578.

151 *Ibidem*.

152 *Ibidem*.

153 Ivi, p. 624.

154 Ivi, p. 579.

155 *Ibidem*.

banalità pallida e onesta, esempio di “amor sincero, vulgar”¹⁵⁶, nella quale riconosce tutto il calore che manca alla sua, sentimenti che vengono però subito scacciati perché lui è “doutra Raça, doutro Mundo – [...] Maior!...”¹⁵⁷ – ma arriva addirittura ad ammettere che solo con grande fatica riesce a riconoscersi nel suo passato, al punto di finire per pensare che non sia stato lui, “o *ele-próprio actual*”¹⁵⁸, a vivere certi episodi trascorsi, quanto piuttosto “*projecções de si próprio – projecções de si próprio que ainda existiriam no Tempo, estilizadas*”¹⁵⁹, vivendo così un singolare fenomeno di sdoppiamento:

Como é que nesse caso lhe lembrava essa saudade irreal? Sem dúvida porque não fora bem *ele-próprio* que uma tarde de abril, há anos, se assentara nesse jardim, doloridamente – mas *um outro* que teria na verdade qualquer coisa dele próprio; melhor: um outro *ele-próprio* que o artista vivera um instante, sentindo-lhe o seu estado de alma presente (o estado de alma que hoje recordava) mas ignorando o que o provocara, pois só vivera esse outro nesse momento – não podendo assim conhecer-lhe o passado.¹⁶⁰

Come tutti gli artisti *sá-carneiriani*, ma forse in modo più feroce rispetto agli altri, Inácio de Gouveia afferma di abominare profondamente la “turba normal”¹⁶¹, la “gente-de-juízo”¹⁶², la “gente-sadia”¹⁶³, quella “subgente normal”¹⁶⁴ che definisce cattiva e imbecille, rappresentata dalla “gente-média, a gente-tranquila, que não tem estados de alma e que, mal chegou à existência, se domou aos usos e costumes, aos preconceitos”¹⁶⁵, e di disprezzare fortemente quelli che definisce “os castrados”¹⁶⁶, ossia tutte quelle persone degne e sensate, onorate e giuste, sincere e coerenti nelle loro azioni, che mai nella vita hanno avuto un gesto di collera e mai si sono azzardate ad alzare la voce ma che neanche, tristemente, mai hanno provato il

156 *Ibidem*.

157 *Ibidem*.

158 Ivi, p. 576.

159 *Ibidem*.

160 Ivi, p. 578.

161 Ivi, p. 583.

162 *Ibidem*.

163 Ivi, p. 618.

164 *Ibidem*.

165 Ivi, p. 583.

166 Ivi, p. 584.

piacere di “entusiasmos infantis, ternuras frívolas”¹⁶⁷, preferendo di gran lunga alla loro “justa-medida”¹⁶⁸ non solo la pazzia – che oltre a essere una grande benedizione significa anche “ter um pouco de Deus na alma”¹⁶⁹ – ma, come il protagonista de *A Grande Sombra*¹⁷⁰, ammirando tutti i criminali del mondo, dagli assassini, ai ladri fino agli incendiari, perché almeno loro sono stati capaci di un gesto di ribellione, di disubbidienza, di trasgressione nel tentativo di non lasciarsi domare e schiacciare dal nulla della vita.

Ed è anche uno dei protagonisti sá-carneiriani che più sono e si sentono raffinatamente europei. “Amoroso do Mundo, sôfrego de Europa”¹⁷¹, Inácio vive a Parigi, dove conduce una vita da *bon vivant*: “Todas as manhãs trabalhava algumas horas, e depois entregava-se então ao movimento de Paris, em voluptuosidade. Seguiu nos grandes Boulevards, sentava-se nos grandes cafés lendo os jornais, escrevendo cartas ou redigindo mesmo algumas páginas artísticas. À noite esquecia-se pelos music-halls, em cuja atmosfera artificial sempre se apreza tanto”¹⁷². A differenza di tanti suoi colleghi artisti che “cantavam as suas aldeias, tirando orgulho de haver nascido nelas”¹⁷³, per lui è invece un vanto “ser duma capital europeia”¹⁷⁴, ossia di Parigi, la città che adora e di cui dà una descrizione partecipe e coinvolgente e della quale mette in evidenza anche il profilo moderno e futurista: “Longes de torres de aço, altas chaminés das

167 *Ibidem*.

168 Ivi, p. 583.

169 Ivi, p. 584. Come precisa il narratore del racconto, Inácio de Gouveia non ha paura di impazzire perché la pazzia da sempre fa parte di lui: “Do mesmo modo que um organismo, às vezes, se pode adaptar a certos micróbios perniciosos – vivendo impunemente com eles, e invulnerável à loucura, adaptado a ela, imunizando contra ela por ela própria” (Ivi, p. 593). Un passo che ricorda la lettera di Sá-Carneiro a Pessoa del 30 agosto 1915: “eu creio que na verdade há um ano estou um pouco *cientificamente* doido [...] Receio de endoidecer em verdade” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 202-203).

170 “Ah! como invejo os grandes criminosos que souberam escapar à justiça... e passam... desaparecem sangrentos em assassinios e estupro... Deixaram ao menos um pouco de névoa – esses” (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 411).

171 Ivi, p. 594.

172 *Ibidem*.

173 *Ibidem*.

174 *Ibidem*.

oficinas – pontes, andaimes, guindastes, cremalheiras – fábricas titânicas, silvos de locomotiva – vibrações de Progresso, murmúrios de Amanhã...¹⁷⁵. E come ci si aspetta da uno scrittore ben inserito nella vita artistica della città, Inácio frequenta un ristretto circolo di artisti, l'atelier del pittore Manuel Lopes (Eduardo Viana?). Sebbene di Manuel Lopes non abbia nessuna considerazione – lo definisce infatti un “pintor cretino – como artista, e até simplesmente como homem”¹⁷⁶ – frequenta il suo atelier “soberbo – enorme, luxuoso, ultraconfortável e moderno”¹⁷⁷, non solo perché gli piace l'ambiente ma soprattutto perché “duma parte, a gente que lá encontrava (artistas estrangeiros, mais ou menos rastás; actrizitas, estudantes) focava-lhe bem, no seu bigarrado duvidoso, um vértice de Paris – e, por outra, as horas que nesse meio ele próprio figurava, valiam-lhe como banhos de banalidade, os quais, assim como as revistas do Olympia, das Folies, do Moulin, faziam repousar o seu espírito de Génio”¹⁷⁸. Nell'atelier di Lopes, la cui descrizione ricorda in parte quella di Gervásio Vila-Nova e quindi quella di Santa-Rita Pintor¹⁷⁹, si parla di arte e delle correnti avanguardiste più alla moda del tempo. Tra queste il Cubismo che viene definita una scuola “emaranhada e genial”¹⁸⁰ e della quale si citano le opere di Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Derain e le “esculturas convulsionadas de Archipenko”¹⁸¹.

175 Ivi, p. 581.

176 Ivi, p. 594.

177 *Ibidem*.

178 Ivi, p. 596.

179 Dopo averlo descritto come un “pintor cretino”, prosegue definendolo “um ótimo rapaz: gordachudo, espesso, trigueiro, lustroso – de barba azul, cabelos crespos, encarapinhados – jovial, numa eterna boa disposição... Aliás, pensando na sua imbecilidade, em certos momentos o novelista receava ser injusto – tinha a certeza de ser injusto. Pois, no pintor, não só de longe e longe havia repentinas claridades – como todos os dias contava novas cenas, aventuras imaginárias em que ele fora o protagonista: vitórias amorosas, rasgos de coragem, duelos, belas respostas... o demônio... grandes projectos, grandes ideias – tudo um caos... Um perpétuo imaginativo, em suma. Um baixo imaginativo, era claro – o que, não obstante, bem pesado, indicava justiceiramente um pouco de sangue real no espírito [...] Filho dum grande lavrador alentejano quase analfabeto, o Lopes – nisso muito lúcido – gastava em Paris às mãos cheias” (Ivi, p. 595).

180 *Ibidem*.

181 *Ibidem*.

Ma come accade in tutti i racconti, a un certo punto della narrazione succede qualcosa che finisce per mutare l'andamento del racconto. È in questa atmosfera bohémienne, e non poteva essere che così, che Inácio conosce Paulette Doré, la donna e l'amore che gli sconvolgeranno la vita, spezzando quella fatua bolla d'aria dorata vivendo nella quale Inácio pensava di aver finalmente raggiunto quella pace e quella tranquillità superiori che con tanto sforzo e fatica si era impegnato a costruire.

La storia d'amore inesistente, fatta di piccoli e insignificanti gesti – uno sfioramento di mani, uno scambio di sguardi, una breve passeggiata mano nella mano – con Paulette Doré, una “actrizinha”¹⁸², “uma figurante banal de revista, nem linda sequer”¹⁸³, suscita nell'artista un susseguirsi di sentimenti conflittuali e contraddittori. Da una “suavidade loira”¹⁸⁴ e “uma ternura singular, cheia de piedade e de mágoa”¹⁸⁵ nei confronti della “pobre rapariguinha, tão vulgar, tão humilde de alma”¹⁸⁶ che tuttavia “tivera o génio de o distinguir, dentre de tantos outros que melhor deveriam encantá-la: belos rapazes de cabelos longos, lábios excitantes, corpos esbeltos”¹⁸⁷, passando per l'indecisione se assecondare o meno questo sentimento di amore senza desiderio – ““Meu amor... meu amor...”. Mas não a desejava... oh, de forma alguma” – nella consapevolezza di stare per intraprendere un “*mau-caminho*”¹⁸⁸ sebbene soave e profumato di rose; fino alla delusione per la fine di quella “historieta”¹⁸⁹ mai veramente iniziata ma molto idealizzata, all'inizio sentita senza dolore, nel tentativo di dimenticare tutto, cancellando quei giorni perché “O seu orgulho, com efeito, não devia reconhecer esse baixo desengano”¹⁹⁰, ma che poi si tinge di sempre maggior nostalgia per quei “dedos trigueiros dirigindo-se para os seus; e essa voz, esses sorrisos, esse perfil agreste...”¹⁹¹, una nostalgia che diventa addirittura dolo-

182 Ivi, p. 603.

183 Ivi, p. 627.

184 Ivi, p. 601.

185 *Ibidem*.

186 Ivi, p. 602.

187 *Ibidem*.

188 Ivi, p. 603.

189 Ivi, p. 607.

190 Ivi, p. 605.

191 Ivi, p. 608.

rosa e si trasforma in una “longa tristeza”¹⁹² quando Inácio scopre che Paulette si vede con un altro, Étienne Dalember, un “incerto comediógrafo e jovem actor mais incerto que ele mal conhecia”¹⁹³. La scoperta dell'esistenza nella vita di Paulette di un nuovo amante lo porta a sragionare, a fantasticare insistentemente sui possibili perché della fine della storia e a frequentare sempre più spesso il commediografo, in una specie di “comunhão de sensações”¹⁹⁴ che aumenta l'intimità tra i due, fino a renderli inseparabili. La spirale inizia vertiginosamente ad avvitarsi¹⁹⁵ e raggiunge il suo centro nella scena finale che chiude il racconto che narra come, dopo la morte di Paulette, in una dimensione di *Além* – “lá longe... no espaço... muito longe... sideralmente, a leonino...”¹⁹⁶ – i corpi e le anime di Inácio ed Étienne trionfalmente si uniscono e in questa unione, nella nostalgia comune per Paulette, da entrambi amata, Paulette, l'amata assente, miracolosamente e metaforicamente risorge:

E então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado – o triunfo impossível que um deles entressonhara outrora... o êxtase-fantasma vencido imponderavelmente, e absoluto... *Além*-Ressurreição! Ultra-Realidade só a Alma! Fora – em Milagre sentiu o artista – como se no mútuo desdobraimento psíquico da Saudade comum, a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos – para A esvaír – Paulette, ela-própria, toda nua e subtil, arfando luar.¹⁹⁷

La collocazione del racconto all'interno del volume – l'ultima – fa di *Ressurreição* la sintesi di tutto *Céu em Fogo*, conferendo alla

192 Ivi, p. 610.

193 Ivi, p. 596.

194 Ivi, p. 631.

195 Ne è un esempio la “história medonha” di cui Inácio immagina di essere il protagonista, in cui uno scultore bizzarro, un visionario religioso, a poco a poco trasforma la sua adorazione mistica in una passione violenta, una passione sessuale, tempestosa, illimitata che lo porta a creare una gigantesca statua di Cristo e “concluída a sua obra imortal, num último estertor de cio – infame, todo nu – lançar-se-ia sobre o bloco de mármore sagrado, esmagando em fúria contra ele, os seus lábios, o sexo erecto... morrendo sobre a estátua – ofegante, mutilado, execrável...”. All'improvviso si ricorda che la statua di Cristo aveva il profilo di Étienne Dalember. (Ivi, p. 623).

196 Ivi, p. 636.

197 *Ibidem*.

stessa parola “resurrezione” un significato chiave che, tuttavia, il lettore scopre solo alla fine del racconto. La resurrezione di Paulette è il momento in cui tutte le contraddizioni si risolvono, in cui “*pela primeira vez total*”¹⁹⁸ l’ascensione dell’Uno con l’Altro sembra compiersi e, attraverso l’Altro, l’Io si trova. In una parola, è il miracolo della Ultra-Realtà, della Realtà-Altra, dell’*Além* che è il prodotto della sintesi tra realtà e illusione, la possibilità, come ne *O Homem dos Sonhos*, di abitare in un mondo parallelo e infinito, di creare una geografia astratta, mutevole, fatta di sensazioni più intense della pura esperienza della vita.

Altri due racconti compongono la raccolta: *Asas* e *A Estranha Morte do Prof. Antena*. Si tratta di due personaggi, il poeta Petrus Ivanowitch Zagoriansky e lo scienziato Prof. Domingos Antena, che osano e riescono a infrangere due leggi inviolabili all’uomo: quella di gravità e quella del tempo e dello spazio. Due personaggi simili, per quanto diversi nel loro tentativo riuscito di essere stati Dio, anche se solo per un brevissimo istante.

4.1 *Asas*

Asas, unico racconto scritto a Camarate, nella Quinta da Vitória di proprietà del nonno paterno, nell’ottobre 1914 e dedicato all’amico e collaboratore di *Orpheu* Alfredo Pedro Guisado (1891-1975), è la storia dell’artista che cerca la perfezione artistica nell’incontro con l’invisibile – perché “Belo é tudo quanto nos provoca a sensação do invisível”¹⁹⁹ – con la trasparenza e con l’aria e la oltrepassa senza tuttavia riuscire a fermarla perché nel momento in cui la raggiunge vola via come un battito di ali: “Um artista busca a perfeição – é esta a sua tortura máxima e desfaz e refaz a sua obra. Vence: atinge a perfeição e continua a querer fazer maior: porém a tela em que trabalha evolva-se por fim, dilui-se, torna-se espírito – desaparece. Esse artista ultrapassou a perfeição”²⁰⁰.

198 *Ibidem*.

199 Lettera del 27 novembre 1915 (Cfr. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 244).

200 Lettera del 7 gennaio 1913 (Ivi, p. 30).

Il racconto narra dell'amicizia del personaggio-narratore con il poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky il cui proposito, come scopriamo nel corso della narrazione, è quello di creare un'arte nuova, fluida e gassosa “sobre a qual a gravidade não tenha ação”²⁰¹ e scrivere poesie “para se interpretarem com todos os sentidos”²⁰²: “Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excertos. E eu quero o meu Poema íntegro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem desmoronar”²⁰³. L'occasione per parlare della sua opera perfetta è la lettura, in traduzione in lingua francese, che il narratore fa di alcuni versi suoi e dell'amico Fernando Passos – altro personaggio che, come abbiamo visto, poi ritornerà in *Ressurreição* e nel quale è facile riconoscere Fernando Pessoa – nei quali Zagoriansky dice di riconoscere qualcosa di simile allo “espírito velado das suas obras”²⁰⁴, vedendo nei due artisti qualcuno con cui può finalmente parlare e raccontare della sua arte. L'opera alla quale il poeta russo dice di lavorare da anni al momento non ha ancora un titolo e quando lo avrà sarà “um compasso de música e alguns traços a cor”²⁰⁵. Pur essendo divisa in varie parti e in varie composizioni, esse si riuniranno “astralmente, *hipnoticamente* (foi o termo que empregou) em um só conjunto”²⁰⁶. L'opera non sarà pubblicata, come dice Zagoriansky, “antes de obter a Perfeição”²⁰⁷. Ma in cosa consiste questa perfezione? Come riconoscerla? Zagoriansky sembra aver le idee chiare, pur essendo queste idee le meno chiare in termini di logicità e razionalità.

La perfezione dei suoi versi consiste nel loro essere:

Sem suporte... flexíveis... que se podem deslocar em todos os sentidos... Uma Arte sem articulações!... Uma Arte correspondente às formas aéreas que as realidades incrustam!... Sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos – ideias inflectidas, súbitas divergências... Tudo se traspassará, se esgueirá, perpetuamente, variável, on-

201 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 501-502.

202 Ivi, p. 502.

203 Ivi, p. 501.

204 Ivi, p. 500.

205 *Ibidem*.

206 *Ibidem*.

207 Ivi, p. 501.

dulante – mas, em somatório, sempre ao mesmo conjunto!... [...] uma soma exacta de factores diversos!²⁰⁸

E Zagoriansky è certo che nel momento in cui raggiungerà quello che ha appena definito come la perfezione dei suoi versi accadrà qualcosa, un qualche fenomeno fisico, che si paleserà davanti ai suoi occhi, nell'atmosfera oppure “quem sabe até se nas páginas onde estão escritos os meus poemas”²⁰⁹. Si tratta di un'opera che non è una semplice realizzazione ideografica, a parole, ossia una semplice realizzazione messa per iscritto. È qualcosa di più: allo stesso tempo è anche una realizzazione musicale, cromatica, pittorica, volatile, aromatica che può essere capita anche da chi non conosce la lingua in cui è scritta perché è una poesia che si comprende con i sensi e non con le parole:

Não escrevo só com ideias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e ideias – a sugestões de ideias – (e a intervalos, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, senti-los-á em parte. E será idêntico ao seu, o caso do surdo que os saiba ler – *mas não os possa ouvir*. A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta – ouvida e compreendida de olhos abertos. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe... Cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, isócrono, ao movimento de cada “circunstância”. Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria – mas todas ligadas entre si por ligações fluidas, por elementos gasosos; nunca a sólido, por ideias sucessivas...²¹⁰

Con stupore del narratore, conoscendo la raffinatezza dell'artista, questi versi mirabili sono scritti su quaderno azzurro, un “vulgarissimo caderno de estudante, de capa lustrosa, daqueles que se vendem por noventa cêntimos nas galerias do Odéon”²¹¹. Quando li ascolta per la prima volta, il narratore li definisce “um assombro”, “Dissonâncias de capricho”²¹² che si “entrechocavam suavemente, e eram

208 Ivi, pp. 504-505.

209 Ivi, p. 501.

210 Ivi, p. 502.

211 Ivi, p. 503.

212 *Ibidem*.

outros tantos arfejos rendilhados, dimanando-se em mil tons – sobre um fundo violeta inalterável, numa evocação de perfumes lisos, cetinosos...²¹³. Ciò che prova nell'ascoltarli è bellezza, una bellezza accecante al punto che, come Lúcio durante l'esibizione dell'americana fulva durante l'orgia del fuoco, è costretto a “cerrar os olhos desde os primeiros sons” per non poter sostenere il brilho corruscante, le scintillazioni magnetiche indotte dalle parole misteriose del *Poema Brillhante* che il russo sta recitando. Dopo questa performance, il narratore non ha più dubbi: si tratta di “toda uma nova Arte – diademada e última, excessiva e secreta, opiante, inconvertível”²¹⁴.

Questi versi che hanno la capacità di suscitare un'impressione indecisa di vago, con tenuissimi agganci alla realtà, sono “qualquer coisa impossível de abranger, escapando-se como azougue: lençol de água movediço, ânfora d'oiro quebrada – por isso mesmo, flébeis ressaibos de *Além*”²¹⁵. Da qui la difficoltà del narratore a tradurli, o meglio, a interpretarli in portoghese: una traduzione difficile nella quale, tuttavia, pur non restando neanche una parola dell'originale, il narratore pensa di essere riuscito a restituire la suggestione del testo russo, per lo meno in termini di suoni e movimento, timbri cromatici e consonanze. Della sua opera, il poeta russo gli permette di tradurre solo una sua composizione scritta quando aveva diciotto anni che non fa parte del suo volume e che risale al tempo in cui ancora era studente di diritto e viveva da solo a Parigi, in un Hotel de Rue des Écoles²¹⁶. Si tratta del testo *Bailado* che Sá-Carneiro pubblica in appendice al racconto, assieme all'altro testo *Além*, come interpretazioni portoghesi dell'originale in russo, dedicandole alla sorella di Zagoriansky: Marpha Ivanovna Zagoriansky.

Zagoriansky riesce a portare il suo proposito di realizzare un'arte perfetta fino alle estreme conseguenze: finisce sì per creare i suoi versi perfetti, tanto perfetti che, come aveva ipotizzato, spariscono, disperdendosi nell'aria, dal quaderno azzurro che all'improvviso è intonso, ma costringendo, al contempo, il suo genio, a forza di inten-

213 *Ibidem*.

214 Ivi, p. 504.

215 Ivi, p. 505.

216 Lo stesso Sá-Carneiro soggiorna a lungo in un hotel al numero 50 di Rue des Écoles, il Grand Hotel du Globe, durante il suo secondo soggiorno parigino (8 giugno-25 agosto 1914) e all'inizio del suo terzo ed ultimo periodo a Parigi (15 luglio 1915-26 aprile 1916).

sità, a scivolare nella follia, tanto che, alla fine del racconto, è internato in una casa di cura con violenti attacchi di furia. Zagoriansky riesce quindi, con la sua opera, a oltrepassare il campo del reale oggettivo e scientifico, creando un'altra forma di realtà irreali, quella in cui una legge propria della fisica, quale la forza di gravità, non riesce ad agire sui suoi versi, esempio di perfezione poetica, che volano via dal quaderno sui erano stati scritti: “*Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por vós mágicos!...*”²¹⁷.

Il narratore e la sorella cercano di trovare una spiegazione logica che giustifichi il quaderno bianco, ma non riescono a trovarla. Si tratta di una sparizione soprannaturale, inspiegabile, che trascende i limiti dell'esperienza e della conoscenza umana. Tuttavia, questa soprannaturalità non ha niente di divino o, più propriamente, non ha niente di divino almeno secondo il significato tradizionale e religioso che si dà a questo termine come qualcosa che ha la natura, l'essenza di Dio. Il Dio in questione che opera questo fenomeno soprannaturale è un artista che diventa divino, al pari di un Dio, nel momento in cui l'eccezionale qualità artistica delle sue creazioni poetiche gli permettono di trasgredire una legge inviolabile all'uomo: la legge naturale della gravità. Una sparizione soprannaturale che ricorda quella di Marta ne *A Confissão de Lúcio* quando, durante l'esecuzione di un brano a pianoforte, Marta, agli occhi di Lúcio, scompare dalla poltrona in cui sta seduta. Lúcio racconta che, durante l'esecuzione del pianista, Marta svanisce – “à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi [...] a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até desaparecer por completo”²¹⁸ –, lasciando la poltrona vuota “em face dos meus olhos abismados”²¹⁹. Nonostante affermi veementemente di aver visto Marta scomparire, Lúcio ne parla tuttavia come se fosse un'allucinazione, visto che è “impossível explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma”²²⁰. Come in *Asas*, anche la scomparsa di Marta è legata a una manifestazione artistica: Lúcio è seduto in modo che è l'unico che possa “ver [Marta] olhando ao mesmo tempo para o pianista”²²¹ ed è

217 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 508.

218 Ivi, p. 343.

219 *Ibidem*.

220 Ivi, p. 344.

221 Ivi, p. 343.

quindi l'unico testimone dell'evento soprannaturale, attribuendo la sua visione fantastica alla "partitura imortal" eseguita dal compositore e pianista Narciso do Amaral, il cui titolo è, non casualmente, *Além*, lo stesso di una poesia incompiuta di Zagoriansky.

4.1.1 *Petrus Ivanowitch Zagoriansky: l'artista dell'Além-perfezione*

Petrus Ivanowitch Zagoriansky, artista russo e conoscente di Inácio de Gouveia che lo presenta al narratore, viene introdotto sin da subito nel racconto come una "extraordinária personagem"²²², una "inexplicável criatura esguia, de longos cabelos mordoirados, rosto litúrgico, olhos de inquietação"²²³, dagli straordinari sorrisi triangolari, nelle cui frasi è facile notare "uma desconexão aflitiva, um destrambelho fugaz – e nos seus olhos, um esplendor *fumarento*, a boca amarfanhando-se-lhe em um rictus de sombra"²²⁴. Il narratore lo incontra, prima di conoscerlo personalmente, per ben tre volte, in tre punti significativi di Parigi – Notre Dame, Place Vendôme e i giardini del Luxemburg – intento e rapito, "como louco, embevecido"²²⁵, a indagare l'atmosfera: "Contraía-se-lhe o rosto, os olhos palpitavam-lhe em bizarras divergências, enclavinavam-lhe o corpo bruscos estremeções – como se na verdade presenciasse, no espaço, qualquer coisa emocionante!"²²⁶. Come spiega con le sue "frases *novas*"²²⁷, che sembrano non uscire solo dalla sua bocca, ma da tutto il suo corpo, in quei momenti stava cercando di "ordire" uno dei suoi "poemas Novos, onde sugestionaria toda a beleza insuspeita do Ar. Do Ar [...] o Grande Insidioso que tudo contorna e prolonga, esparze vibratilmente..."²²⁸. "O Ar", scritto in lettera maiuscola, che significa qualcosa di più del semplice elemento "aria", rimandando a qualcosa di etereo, incorporeo, impalpabile, immateriale, trasparente, leggero, diafano, astratto e, in ultima analisi, irraggiungibile.

222 Ivi, p. 491.

223 *Ibidem*.

224 Ivi, p. 494.

225 Ivi, p. 493.

226 Ivi, p. 491.

227 Ivi, p. 492.

228 Ivi, p. 493.

Zagoriansky è una delle realizzazioni meglio riuscite dell'idea di artista che Sá-Carneiro ha: un connubio perfetto di genialità e pazzia che lo porta a riuscire in quello che nessuno prima di lui è stato capace di fare: raggiungere la perfezione artistica; o meglio: superare la perfezione artistica. La sua genialità, che deriva da un eccesso del suo squilibrio, si manifesta nella capacità che ha di vedere e sentire la realtà oggettiva con altri occhi e altri sensi, vedendo e sentendo oltre la corporeità e la fissità delle cose, creando così quell'“Imaginativa nova”²²⁹ in cui l'artista può davvero creare “uma Arte interceptada, divergente, inflectida... uma Arte com força centrífuga... uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geometria no espaço... [...] uma Arte a três dimensões... no espaço... no espaço... Áreas e Volumes!”²³⁰. Ne è un esempio la descrizione della cattedrale di Notre Dame, della quale, attraverso una suggestiva prosa poetica, Zagoriansky non riporta le sue “linhas imutáveis, nativas, rudes – a pedra”²³¹ quanto piuttosto i suoi “mol-des incorpóreos de ar – transmitidos, flexíveis, impregnantes”²³²:

Notre Dame – incrustação medieval! Abóbadas do templo, rosáceas dos vitrais, cornijas e telhados – tudo, tudo, pelo espaço... Mas são degraus de trono, degraus de trono – outras tantas catedrais projectadas na atmosfera; sucessivas; ao Infinito! A atmosfera: um espelho de Fantasmas! E cada figura, cada ogiva, cada rendilhado – se traduz lá, vagueando-se, se projecta lá em insinuações envolventes de contorno. Pois o ar tudo rodopia, amolda e alastra, anela, diverge insondavelmente... Para *além* da nossa existência real, outra se influi, existe – suave: a das formas aéreas, contínuas, que emolduramos. Quem sabe até se elas não irão ser, ultrapassando o Vácuo – as almas subtis, voláteis, dos corpos doutros mundos?...²³³

Un'idea di arte la cui forza centrifuga evoca il processo futurista delle “parole in libertà”: “grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os volantes... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... Outros tantos movimentos de Ar!... Hélices, espirais [...] turbilhonando, zigue-zagueando,

229 Ivi, p. 494.

230 *Ibidem*.

231 Ivi, p. 493.

232 *Ibidem*.

233 *Ibidem*.

entregolfando-se... Magia contemporânea! Europa! Europa!”²³⁴ –; il cui desiderio di “animare” l’atmosfera richiama il “sentir tutto in tutte le maniere” del sensazionismo pessoano – “se uma dançarina multicolor volteia a atmosfera toda se colore em cerca, abismando-se em despojos policromos que vêm tingir as nossas próprias mãos, os rostos dos espectadores – como a farfalhar vidrilhos... Pois é tudo isto, tudo isto que devemos – Hoje! – adivinhar e sugerir em Alma”²³⁵ – e la cui capacità di creare meravigliose intersezioni di piani e idee ricorda le sovrapposizioni di sensazioni e paesaggi, interne ed esterne definite da Pessoa nella corrente dell’intersezionismo – “Planos múltiplos e livres, desdobrados, que se enclavinham, se transmudam, soçobram, turbilhonam!...”²³⁶. Un’arte che a partire dall’atmosfera, “fonte inesgotável de beleza inúmera”²³⁷, vuole creare una nuova bellezza: zebrata, stridente, disgiunta, immersa. In una parola, un’arte come quella che Sá-Carneiro vorrebbe perseguire con la sua opera; un’arte che Sá-Carneiro riconosce nell’opera di Fernando Pessoa, il poeta che “num canto amargurado e esquecido da Europa, rasga horizontes desconhecidos, perturbadores e belíssimos”²³⁸; un’arte che si fa sintesi di quella “Doença-de-Novo” di cui Sá-Carneiro e gli altri artisti di *Orpheu* vogliono essere i portavoce.

Zagoriansky, che da dieci anni ha lasciato Mosca per stabilirsi a Parigi, vive una vita familiare apparentemente tranquilla, protetto dall’affetto e dalla tenera comprensione della madre, Sofia Dmitrievna, “uma senhora de porte aristocrático e magníficos cabelos brancos”²³⁹, e della sorella, Marpha Ivanovna, “uma linda rapariga, cheia de vida – alta, robusta, musculada. O tipo completo da beleza forte”²⁴⁰. Ma frequentando la sua casa – dove tra l’altro il narratore conosce il conte Sérgio Warginsky de *A Confissão de Lúcio* e si fa di nuovo ripresentare la moglie, “ainda muito formosa”²⁴¹, che aveva già conosciuto a Lisbona in circostanze molto diverse (Marta?) – il

234 Ivi, p. 495.

235 *Ibidem*.

236 Ivi, p. 494.

237 *Ibidem*.

238 Lettera del 7 gennaio 1913 (Cfr. M. de Sá-CARNEIRO, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 28).

239 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 496.

240 *Ibidem*.

241 *Ibidem*.

narratore viene a sapere che il poeta russo in passato non ha goduto di buona salute: l'intensità eccessiva del suo genio e il suo spirito complicato e complesso lo hanno portato a soffrire di misteriosi e terribili attacchi che gli stessi medici non sono stati capaci di diagnosticare con esattezza se non come "uma bizarra e sinistra epilepsia nova"²⁴². Da sei anni le crisi non si sono più manifestate, ma è esattamente da quando sono cessate che si è manifestato in modo più evidente uno squilibrio in tutti i suoi gesti, in tutte le sue parole, in tutti i suoi pensieri. Da qui la singolarità delle sue "anotações psicológicas"²⁴³ e delle sue "estrambóticas constatações"²⁴⁴, spesso interrotte da bruschi silenzi e sguardi che si perdono nel vuoto, tanto peculiari quanto le sue idee sull'arte: il suo dubitare in termini illogici sulla sua identità – "chego a lembrar-me se não *serei só eu, mas muitos* – isto é: *todos os personagens da minha vida...*"²⁴⁵ –; le sue riflessioni sul profumo del petrolio – "Dir-se-ia um aroma *com crosta...* Sim, um aroma duplo: um tom aromal, primeiro, grosso – revestindo um tom mais agudo, esfericamente..."²⁴⁶ –; le sue affermazioni sull'amore, sentimento che dice di non aver mai provato, legate al sonno – "tenho certeza que, se um dia amasse, o meu amor seria um grande sono"²⁴⁷ –; i suoi ricordi di sapori mai provati – "gostos maquinados, com rodízios, em complexos movimentos... Gostos-transformações de energia"²⁴⁸ –; le sue ossessioni inventate che dopo un po' di tempo diventano doppie, non sapendo più dire se siano creazioni della sua fervida immaginazione di artista o vere pazzie realmente vissute dal suo spirito – "um homem que, por uma parte, se convencera de que o seu pensamento era translúcido, e assim, todos saberiam o que pensava [...] e, por outra parte, fosse descobrindo pouco a pouco, em todos os rostos, a mesma expressão; os mesmos tiques, os mesmos trejeitos..."²⁴⁹ –; il pensare di aver

242 *Ibidem.*

243 *Ivi*, p. 497.

244 *Ibidem.*

245 *Ibidem.*

246 *Ibidem.*

247 *Ibidem.*

248 *Ivi*, p. 498.

249 *Ibidem.*

scoperto il segreto della sua esistenza: “*Sou todas as mãos esguias de mulher com as unhas pintadas!*...”²⁵⁰.

Convinzioni e frasi che il narratore è sicuro non siano di un “blagueur”, ma piuttosto di un pazzo, al punto che, pur essendogli amico e cercando di comprenderlo, osservandolo e ascoltandolo attentamente, si capisce che il narratore in verità non lo comprende mai del tutto, riuscendogli addirittura difficile raccontare la sua storia. Nella difficoltà di parafrasare le idee dell’amico, il narratore sceglie di riprodurre direttamente, in modo a volte disordinato, le loro conversazioni: “*Não estou escrevendo uma novela – apenas fixando um episódio bem real, por secreto e perturbador. Assim, nem me esforçarei por dar um segmento dramático à minha narrativa. Ela resvalará mais do que livre, desarticulada – apoiando-se quase estritamente na reprodução das nossas conversas*”²⁵¹. E la temuta pazzia arriva, in tutta la sua furia, cinque giorni dopo che Zagoriansky ha raggiunto la perfezione artistica: quando i suoi versi perfetti, vincendo una legge invincibile, quale quella di gravità, si staccano dal suo quaderno azzurro e volano, scomparendo, nell’aria: “*Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por voos mágicos!*...”²⁵². Ciò che resta è solo il quaderno azzurro, con il nome del poeta, una data e a pagina 22 un breve brano che il narratore traduce e a cui dà il titolo di *Além*. Il resto del quaderno è completamente bianco, i versi sono scomparsi, pur presentando però le stesse macchie di umidità e gli identici “borrões vermelhos”²⁵³ presenti sul quaderno quando ancora conteneva le poesie. Un fenomeno inspiegabile, un evento che di fatto va oltre qualsiasi realtà e logica oggettiva. Zagoriansky, nonostante l’immenso dolore della sua famiglia, viene internato in una casa di cura, vicino a Meudon, “onde puseram ainda muita dificuldade em o receber, devido à misteriosa violência dos seus ataques – crises estranhas, convulsas, espasmódicas, desconhecidas por todos os alienistas: como que um feitiço medieval... um “evoûtement” de missa negra...”²⁵⁴. I medici non riescono a capire che cosa gli sia successo.

250 Ivi, p. 499.

251 Ivi, p. 492.

252 Ivi, p. 508.

253 *Ibidem*.

254 Ivi, p. 509

Nella prosa sá-carneiriana, solo un altro artista di genio finisce internato in manicomio: Patrício Cruz che “habita hoje o quarto no 5 de Rilhafoles. É um doido perigoso. Os enfermeiros já por várias vezes o têm ido encontrar tentando suicidar-se”²⁵⁵. Patrício Cruz possiede il sesto senso, un organo che vibra dentro al suo cervello e che gli consente di sentire i sentimenti degli altri. Come per Zagoriansky, quella che in un primo momento sembra una grande conquista, si rivela invece una grande e insopportabile tortura, come racconta lo stesso Patrício:

Fiquei perplexo e, devo dizer-te, radiante! Seria rei do mundo enquanto fosse eu o único a possuir tal sentido. Sabería tudo, e os outros nada saberiam! Penetraria no íntimo de todos! Seria rico, glorioso, feliz: o rei do universo, repito!... Ah! como me enganava, meu amigo, como me enganava... No dia seguinte, saí logo de manhã. Querendo experimentar o “tesouro” que descobrira dentro de mim próprio, identifiquei-me com a primeira pessoa que vi, um homem idoso já. Desgracado! Morrera-lhe o único filho [...] Sofria duma maneira atroz, e eu... eu sofria portanto atrozmente também!...[...] Resolvi condenar o meu órgão à inação; inativo, atrofiar-se-ia... Ah! mas pode-se tornar inativo um sentido? [...] Horrível, meu caro! Não queria sentir, mas sentia [...] Todo o mundo sofria, eu sofria por todo o mundo! Vês... vês como isto é horrível!?... [...] Sofro, enfim, eu só, os tormentos de toda a humanidade!... Avalias agora o martírio da minha existência?²⁵⁶

Zagoriansky è l'esempio della condizione dannata ed ebbra dell'artista geniale, una condizione estrema, senza concessioni, al limite della pazzia e, in ultima analisi, impossibile. Come impossibile è il proposito del Prof. Antena di portare a termine la prova sperimentale sulla sua complicata teoria della trasmigrazione delle anime combinata con un'altra su mondi simultanei. Ogni tentativo di conoscere l'*Além* si dimostra una ricerca pericolosa perché intensifica l'insanità dell'artista fino a portarlo a un punto senza ritorno e senza controllo. E questa è la punizione destinata a chi osa sfidare le leggi della natura; questo il castigo riservato a chi ha la sfrontatezza di ribaltare le leggi degli dèi: raggiungere la perfezione e non riuscire a fermarla.

255 Ivi, p. 202.

256 Ivi, p. 201.

4.2 *A Estranha Morte do Prof. Antena*

Il racconto *A Estranha Morte do Prof. Antena* è, tra tutti, quello che più si distingue dagli altri. Sebbene infatti sia facilmente riconoscibile l'impronta sá-carneiriana nel tipo di scrittura, basti pensare all'apoteosi di sinestesie nella descrizione del misterioso macchinario presente nel laboratorio di Antena, e anche nello svolgimento della trama, che parte dal presupposto, come in *Asas*, che "como o inexplicável se não se explica, mas tem que ser admitido"²⁵⁷, questo racconto è calato in un'atmosfera di "scientificità" la cui complessità è davvero difficile da seguire e comprendere. Questa "scientificità", ben esemplificata dall'astrusa formula matematica quasi a chiusura del testo – $W^3 Y^2 X N^4 Ro . \alpha$ – è infatti estranea alla scrittura di Sá-Carneiro che, come ben ricorda Teresa Rita Lopes, "não era dado à teoria mas tão somente à prática poética"²⁵⁸, filtrando tutto attraverso la sua sensibilità. Scritto a Lisbona tra il dicembre 1913 e il gennaio 1914, è dedicato all'amico Armando Côrtes-Rodrigues²⁵⁹, uno degli intellettuali principali che gravitano intorno alla rivista *Orpheu*.

Come ricorda il titolo, al centro della storia c'è la strana morte del Prof. Antena, scienziato e maestro del narratore, a cui l'allievo tenta, attraverso la lettura e la difficile interpretazione dei suoi appunti, che si presentano incompleti, telegrafici e a volte incomprensibili, di dare una spiegazione. All'inizio del racconto, Domingos Antena è ormai morto da quasi un anno. Il narratore ci informa che la sua morte, dopo

257 Ivi, p. 537.

258 T.R. Lopes, "Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa", *op. cit.*, p. 24.

259 Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971) svolge un ruolo importante all'interno del gruppo di quelli di *Orpheu* ed è un corrispondente assiduo sia di Pessoa che di Sá-Carneiro che lo considerano un poeta di grande capacità. Secondo Óscar Lopes è "o mais injustamente esquecido dos poetas de *Orpheu*" (Cfr. Ó. Lopes, "Outras Personalidades do Primeiro Modernismo", in K. David Jackson (ed.), *As Primeiras Vanguardas em Portugal*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid 2003, p. 249). Sá-Carneiro non si stanca di raccontare dei "geniais [...] sonetos do Guisado" e quando comincia a sentire la mancanza dell'amico – il cui ristorante di famiglia, gli "Irmãos Unidos", è il locale di incontro al momento della pianificazione della rivista (le cartoline che Sá-Carneiro invia a Pessoa durante il suo soggiorno a Lisbona, tra giugno 1914 e luglio 1915, parlano costantemente delle riunioni al "Guisado") – chiede con insistenza a Pessoa notizie di lui. Significative sono, per esempio, le lettere del 18 novembre e del 12 dicembre 1915.

vari accertamenti da parte degli organi di polizia, è già stata archiviata come un banale investimento. Lo stesso allievo-narratore, che ha assistito alla morte del maestro, avvalta in un primo momento questa ipotesi perché, al momento, non avrebbe potuto fornire un'altra spiegazione ammissibile e, sensatamente, decide di stare zitto: “Um louco, no meu caso, teria falado. Isso mesmo definiria a sua loucura. Homem sensato, calei-me. A prova maior da sensatez está em ocultar a realidade dos factos inverosímeis. A verdade é só para ser dita ocorrendo nela circunstâncias muito especiais. Eis o axioma máximo”²⁶⁰.

Ma che in questa morte ci sia qualcosa di misterioso è evidente sin da subito: a partire dall'aggettivo “strano” presente nel titolo – che rimanda a qualcosa di diverso dal solito o dal comune, da ciò che generalmente è ritenuto normale e tale quindi da destare meraviglia, stupore e perplessità – fino alle ferite che immediatamente dopo la morte vengono riscontrate sul corpo del maestro: oltre al “crânio esmigalhado, das pernas decepadas, ferimentos *reais*, ainda que duma violência fenomenal”²⁶¹, il corpo presenta una “ferida quase inexplicável”²⁶², “perfurante, cónica, a meio do ventre, que dir-se-ia feita por uma broca triangular, girando vertiginosamente a rasgar-lhe as entranhas com a sua ponta de diamante”²⁶³. Ma misterioso è anche il mutamento che il narratore osserva nel professore dopo i quindici giorni di isolamento – “a expressão do seu rosto deslocara-se, não se transformara, *deslocara-se*”²⁶⁴; un cambiamento che ricorda molto quello di Zagoriansky, anche in questo caso avvenuto dopo l'isolamento durante il quale l'artista raggiunge la perfezione dei suoi versi, e quello che Lúcio riconosce in Ricardo dopo l'allontanamento di un anno e il matrimonio con Marta. Uno “spostamento” che, come si scopre qualche riga più avanti, dipende dalle lenti degli eterni occhiali azzurri del professore che, dopo l’“Instante Supremo”²⁶⁵, sono di un altro colore: di un giallo sporco, un colore ripugnante che mette paura e che suscita nell'allievo un vortice di sensazioni sinestesiche:

260 M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 537.

261 Ivi, p. 536.

262 *Ibidem*.

263 *Ibidem*.

264 Ivi, p. 540.

265 *Ibidem*.

A cor não me soube a cor. Os meus olhos sentiram-na, não vendo-a, mas tacteando-a. Sim, a sensação que essa cor que eu vira me transmitiu ao cérebro, foi uma sensação de tacto – olhá-la, era como se tacteássemos qualquer coisa viscosa. E só das estranhas lentes – atingi – provinha a mudança que eu notara no rosto do Mestre: eram elas que deslocavam a sua expressão fisionómica.²⁶⁶

L'allievo del maestro ci informa anche come sarà organizzato il suo racconto: sarà "lúcido e breve"²⁶⁷, come si conviene a un discorso scientifico, mirando a raggiungere due obiettivi: per prima cosa ristabilire "a verdade sobre o desastre"²⁶⁸; seconda cosa, fornire, se non una spiegazione coerente, almeno un'ipotesi plausibile sulla morte del maestro:

Num apanhado, condensarei – tanto quanto possível ordenada e claramente – todos os apontamentos dispersos encontrados entre os papéis do Mestre, os quais, reconstituídos nas suas lacunas, *ajustados*, refletidos em conjunto – *além* das coisas assombrosas que nos entremostam –, nos fornecem, senão uma explicação definitiva, categórica, pelo menos, como já dissemos, uma forte hipótese sobre a estranha morte do Prof. Antena.²⁶⁹

Nel suo racconto segue uno schema ben preciso: prima racconta dettagliatamente i giorni che precedono la morte e il giorno della tragedia; poi inizia a esporre gli appunti del maestro che ha trovato e analizzato. Ci parla quindi della lettera in cui il maestro lo prega di non cercarlo, ma in cui lo esorta a correre immediatamente a casa sua appena lo chiamerà; dei giorni dell'insolito isolamento completo nel suo laboratorio; dell'inquietante e urgente telegramma di Antena "Vem sem falta 6 horas"²⁷⁰; della lunga camminata insieme di due ore per una strada periferica, scandita dal silenzio del maestro e dal suo consultare, di tanto in tanto, uno strano oggetto, il cui "mostrador era roxo e que os algoritmos das horas estavam substituídos por traços de cor"²⁷¹, che tiene riposto in un taschino, all'apparenza un misterioso orologio o forse più propriamente una specie di bussola,

266 Ivi, pp. 540-541.

267 Ivi, p. 538.

268 *Ibidem*.

269 *Ibidem*.

270 Ivi, p. 539.

271 Ivi, p. 541.

fino al suono delle campane di un paese vicino che battono le ore 10, momento in cui si verifica il “prodigioso instante!”²⁷²:

eu vi o Mestre estacar... Todo o seu corpo vibrou numa ondulação de quebranto... Ergueu o braço... Apontou qualquer coisa no ar... Um rictus de pavor lhe contraiu o rosto... As mãos enclavinharam-se-lhe... Ainda quis fugir... Estrebuchou... Mas foi-lhe impossível dar um passo... tombou no chão: o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida cónica...²⁷³

Vale anche la pena ricordare, per l’altissimo esempio di combinazione di sinestesia e ossimori che caratterizza il passo, al cui centro c’è un raffinatissimo gioco di luci-fantasma, la descrizione che l’allievo fa dello strano macchinario che trova nel laboratorio del maestro, dove si reca subito dopo la rimozione del corpo del maestro dal luogo del presunto incidente. Si tratta di un apparecchio, ancora in funzione, molto rumoroso e che emana un grande calore, dalla forma di un piccolo motore il cui volano sembra essere stato sostituito da un’elica formata da un sistema di tre ampole di vetro:

As ampolas continham uma substância roxa e *dardejavam em torno de si um halo de luz negra*. Não divago. Os raios luminosos projectados eram efectivamente negros [...] em torno do aparelho havia um halo de outra luz, *não de sombra, de luz* – entanto, não posso exprimir-me doutra maneira: de luz negra. Sim; *era como que um jacto de ágata negra*. Com efeito, este mineral ainda que negro, é brilhante [...] o mesmo se dava com essa luz aterradora – *com essa luz fantasma*. E na auréola negra, luminosa, grifavam-se, como faíscas, crepúsculos roxo-dourados, num estrépito agudo. Depois, requinte de Mistério – as ampolas em movimento não projectavam luz apenas: dimanavam simultaneamente um perfume denso, opaco e sonoro, e um som arrepiante, *fumarento*.²⁷⁴

A questo punto comincia la spiegazione di quello che viene definito l’“Enigma formidável”²⁷⁵, ossia l’esposizione di quanto contenuto negli appunti che il narratore ha avuto in eredità dal maestro, documenti che presentano la teoria a cui, secondo il narratore, il Prof.

272 Ivi, p. 542.

273 *Ibidem*.

274 Ivi, p. 543.

275 Ivi, p. 544.

Antena aveva lavorato durante il suo isolamento e che, al momento della morte, stava cercando di provare. A questa teoria, l'allievo dà il nome di “sistema de vidas sucessivas entrecruzadas”²⁷⁶. Si tratta di un sistema complesso, una sorta di palingenesi, spiegato attraverso la presentazione di domande, assiomi, ipotesi e postulati successivi che portano l'allievo a interpretare la teoria del maestro come il tentativo, riuscito sebbene invano, di “adaptar os seus sentidos a uma outra vida (à nossa vida imediatamente anterior), conservando-os ao mesmo tempo despertos na de hoje”²⁷⁷. La morte del Prof. Antena sarebbe quindi la prova che il professore è riuscito nell'intento che si era preposto, ossia “venceu o Mistério”²⁷⁸, finendo, “ainda que de balde”²⁷⁹, per “penetrar em outra vida”²⁸⁰. Pur restando sensibili in questa vita, i suoi organi si sarebbero svegliati in un'altra vita. Ma in questo esatto istante assoluto, per un puro caso che in quanto tale il maestro non avrebbe potuto prevedere, nella vita precedente nella quale si sarebbe svegliato, sarebbe successo qualcosa di imprevedibile, come per esempio l'essere stato attraversato, colpito o investito da qualcosa che ne avrebbe determinato accidentalmente la morte: “talvez apenas por um acaso desastroso —, o Prof. Antena, ao vencer, surgisse na outra vida entre uma Praça pejada de veículos, entre uma oficina titânica, no meio de maquinismos vertiginosos, alucinantes, que o tivessem esmagado”²⁸¹. Questa è quindi l'ipotetica spiegazione scientifica cui giunge il narratore: che il suo professore sia riuscito realmente a rendere i suoi organi sensibili a altre esistenze ma che, nel nascere in un'altra vita, per sfortuna del destino, sia stato investito da qualcosa, finendo per morire in entrambe le vite poiché si trovava in entrambe allo stesso tempo e con lo stesso corpo. Chiaramente ciò che è accaduto sfugge alle conoscenze della scienza del tempo e proprio per questo, perché sono teorie che “rasgam sombra, fazem-nos oscilar de Mistério, como nenhunas outras. Incompletas, embaraçadas, são entretanto as mais assombrosas”²⁸², occultarle sarebbe stato un crimine, una perdita enorme per l'umanità.

276 Ivi, p. 555.

277 *Ibidem*.

278 Ivi, p. 557.

279 Ivi, p. 554.

280 Ivi, p. 557.

281 Ivi, p. 558.

282 *Ibidem*.

4.2.1 *Il Professor Antena: l'artista scienziato*

Il Professore Domingos Antena è un altro esempio di artista superiore, come vedremo per certi aspetti uguale e per altri diverso da personaggi che abbiamo già conosciuto, come Petrus Ivanowitch Zagoriansky e Ricardo de Loureiro.

Diversamente dalla maggior parte dei personaggi *sá-carneiriani*, compresi i protagonisti di *Asas* e de *A Confissão de Lúcio* – uomini che non riescono o rifiutano di far parte della società in cui vivono, che frequentano poche persone, generalmente solo artisti come loro, cercando di superarsi nel tentativo invano e incessante di creare opere d'arte sublimi – è presentato non solo come un uomo molto amato e stimato dalla comunità in cui vive, definendolo addirittura “popular”²⁸³, ma che a sua volta ama e si sente a suo agio in mezzo alla “multidão inferior das esquinas”²⁸⁴: “ao invés dos sábios convencionais e artistas castrados que fogem às multidões, à Europa, ao progresso, num receio gagá de ruído e agitação – o Prof. Antena era, pelo contrário, onde mais se aprazia, sobretudo nas horas maravilhosas de criação”²⁸⁵.

Nonostante il suo aspetto obbligatoriamente bizzarro, come si conviene a tutti i personaggi creati dal nostro autore – “O seu rosto glabro, pálido e esguio, indefinidamente muito estranho; os olhos sempre ocultos por óculos azuis, quadrados, e o sobretudo negro, eterno de verão e de inverno, na incoerência do feltro enorme de artista; e os cabelos longos e a *lavallière* de seda, num laço exagerado”²⁸⁶ – e l'alone di mistero che aleggia intorno alla sua figura – “a tradição sabia que esse homem excêntrico, se debruçara mais duma vez sobre qualquer coisa enorme, alucinante – que o seu laboratório seria melhor, entre aparelhos bem certos, a gruta dum feiticeiro, do que o atelier dum mero cientista”²⁸⁷ – il Prof. Antena non è infatti mai oggetto né di scherno né di maligni pettegolezzi nelle strade e nelle piazze che frequenta quotidianamente nonostante la “lusa grossaria, provinciana e suada, regionalista, que até nesta Lisboa – central, em vislumbres – campeia à rédea solta (e mesmo refina democrática-

283 Ivi, p. 535.

284 *Ibidem*.

285 *Ibidem*.

286 *Ibidem*.

287 Ivi, p. 536.

mente)²⁸⁸. Forse tanta insolita bontà di giudizio da parte del popolo e della stampa – “os periódicos heroificavam-no popularmente nas suas manchetes, dia a dia”²⁸⁹ – si può spiegare in virtù delle cure straordinarie, considerate quasi miracolose, che regolarmente praticava negli ospedali grazie all'applicazione dei raggi ultravioletti, che finiscono per “o sagrar aos inferiores, em humanitarismo”²⁹⁰.

Sebbene non si dedichi alle arti, ma alla scienza, lo si può definire un artista, o meglio ancora, un artista scienziato perché, come ci induce a credere l'allievo-narratore, un grande scienziato crea e immagina tanto quanto, se non più, di un artista, facendo della Scienza la più grande delle arti: “O artista adivinha. Fazer arte é Prever. Eis pelo que Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam”²⁹¹. Nonostante infatti i suoi studi di scienziato si concentrino nel sondare il passato delle anime, l’“aquém-vida”²⁹², e nel ricercare le tracce che il passato ha lasciato dentro di noi, alla base della sua teoria del “sistema de vidas sucessivas entrecruzadas”²⁹³ c'è una riflessione di tipo artistico-scientifico. Nel domandarsi ciò che c'è di più fantastico “dentro do nosso mistério total”²⁹⁴, arriva alla conclusione che è senza dubbio l'immaginazione come mostra la nostra mente che, pur non ammettendo ciò che è inesplicabile, in ogni momento e involontariamente crea fantasie su fantasie; che pur accettando solo ciò che vede, ciò che sente, ossia ciò che esiste, sa comunque sognare ciò che non esiste: “Sim, como é que não *havendo* fadas, nem encantamentos, nem deuses, nem milagres – os homens souberam *realizar* todas estas irrealidades?...”²⁹⁵. La risposta è tutta in un'unica parola: la fantasia, nella quale si “acastela a verdadeira Arte”²⁹⁶; fantasia che, sviluppata al suo grado più elevato, diventa genio: “A que se reduz o génio? Às faculdades criativas. Quer dizer: à fantasia desenvolvida no mais elevado grau”²⁹⁷. Ma dove ha origine l'im-

288 Ivi, p. 535.

289 Ivi, p. 536.

290 *Ibidem*.

291 *Ibidem*.

292 Ivi, p. 545.

293 Ivi, p. 555.

294 Ivi, p. 545.

295 *Ibidem*.

296 *Ibidem*.

297 *Ibidem*.

maginazione? Secondo Antena la fantasia non sarebbe altro che la somma di lontane reminiscenze di cose che non ci ricordiamo di aver visto, ma che di sicuro abbiamo visto perché le sappiamo rivedere. Se questo è vero, allora è vero anche che l'immaginazione non è illimitata. La prova della veridicità di questa constatazione è che l'artista che vuole realizzare un'opera può farlo solo all'interno di un numero ristretto di arti: può essere un pittore, un poeta, uno scultore, un musicista o un architetto. Ma per quanto in alto si elevi il suo genio, gli sarà impossibile dare vita a un'opera che non si riduca a una poesia, a un edificio, a una partitura, a una statua, a un quadro. Se l'immaginazione fosse libera, fosse cioè immaginazione pura, se non fosse il fattore di cosa alcuna, queste restrizioni non esisterebbero e l'artista creerebbe altre opere, di altre arti. All'artista che riuscisse a realizzare questa Nuova Arte spetterebbe di diritto l'epiteto di geniale. È possibile sintetizzare quanto detto nelle due ipotesi proposte da Antena:

Só podemos imaginar aquilo que vimos ou de que nos lembramos. Se vimos, a fantasia chama-se memória. Se apenas nos lembramos sem nos recordarmos de o ter visto – é nesse caso a fantasia pura.

O homem que mais reminiscências guardou – será aquele cuja fantasia mais se alargará. Génios serão pois os que menos se esqueceram.²⁹⁸

Antena è uno di questi geni: rifiutandosi di analizzare la realtà secondo i dati oggettivi e di organizzare gli stessi secondo le conoscenze della scienza del tempo, libera i fili astratti della sua immaginazione scientifico-artistica e crea un'arte-teoria nuova che, come abbiamo visto, attraverso la messa in pratica del sistema delle vite successive incrociate, riesce a superare due leggi della fisica: quella del tempo e quella dello spazio, vivendo la sua vita attuale e risvegliandosi, al contempo, in una vita precedente con lo stesso corpo. Ciò è possibile perché, partendo dal presupposto che il movimento, il tempo, la distanza, o meglio, la loro misurazione è solo il risultato di una sensazione dei nostri organi attuali e che anche la percezione della realtà così come l'irrealtà delle cose dipende dal nostro "sentire", nell'universo "nada será real nem irreal, mas outra coisa qualquer – que só saberia o indivíduo perfeito que se adaptasse, duma só

298 Ivi, p. 547.

Idade, a todas as vidas, vivendo-as universalmente. E a esse triunfador, em verdade, caberia o nome de Deus”²⁹⁹. Antena, superando e infrangendo le leggi naturali ha vinto: non solo si è comportato come un Dio, ma per un momento, nell’“istante Assoluto”³⁰⁰ in cui le due vite si sono incrociate, è stato Dio: “Aquele que, por momentos, foi talvez Deus – Deus, Ele Próprio: que realizaria, um instante, o Deus que nós, os homens, criámos eternamente”³⁰¹.

Con questo racconto Sá-Carneiro abolisce l’opposizione tra discorso scientifico e artistico, facendoli convivere armonicamente nella figura del Prof. Antena, lo scienziato-artista che valorizza la scienza in quanto forma suprema di arte, come se l’arte fosse qualcosa di più grande che comprende, tra le altre cose, anche la scienza. La scienza di Antena comprende infatti un elemento che appartiene imprescindibilmente all’arte: la fantasia.

299 Ivi, pp. 555-556.

300 Ivi, p. 558.

301 *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA ATTIVA

- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1940). *Obras Completas*, vol. II, *Poesias*, prefácio de João Gaspar Simões, Lisboa, Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1952). *Zagoriansky*, apresentação de Jorge de Sena, s.n.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1980). *Céu em Fogo. Novelas*, prefácio de Maria Aliete Galhoz, 2ª edição, Lisboa, Ática.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1983). *Poesia*, edição de João Maia, Lisboa, Verbo.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1986). *Mário de Sá-Carneiro em "Azulejos" (Contos Breves)*, Lisboa, Edições Contexto.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1989). *A Confissão de Lúcio*, introdução de António Quadros, 2ª edição, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1990). *Poesia*, Vol. 1, prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Círculo de Leitores.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1991). *Obra Poética Completa. 1903-1916*, organização, introduções e notas de António Quadros, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1992). *Cartas a Maria e outra Correspondência Inédita*, leitura, fixação e notas de François Castex e Marina Tavares Dias, Lisboa, Quimera.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1995). *Obra Completa*, introdução e organização de Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1995). *Juvenília Dramática*, introdução de Manuela Nogueira, notas de Maria Aliete Galhoz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1997). *Poesie*, saggio introduttivo, traduzione e note di Orietta Abbati, Pisa, ETS.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1998). *A Confissão de Lúcio*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1998). “Cartas à desconhecida”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Primeiros Contos*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 207-212.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2010). *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2013). *Tutta la prosa. Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in Fuoco e altri scritti*, saggio introduttivo, traduzione e note di Barbara Gori, Padova, CLEUP.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2013). *Follia*, traduzione dal portoghese di Martina Matozzi, Livorno, Vittoria Iguazu Editora.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2015). *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2016). *O Homem São Louco*, Ricardo Vasconcelos, Jerónimo Pizarro (coord.), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2016). *Prosa*, edição Comemorativa 100 Anos, Lisboa, D. Quixote.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ABBATI, ORIETTA (1997). “Introduzione”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Poesie*, saggio introduttivo, traduzione e note di Orietta Abbati, Pisa, ETS, pp. 11-132.
- ADERALDO, NOEMI ELISA (1978). “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro”, *Revista de Letras*, vol. I, nº 2, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, pp. 29-56.
- ADORNO, THEODOR W. (2009). *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- ALBERANI, ELISA (2018). *La ricezione italiana di Fernando Pessoa. Tra mitizzazione e appropriazioni (in)debite*, Milano, Mimesi.
- ALCAZAR, RITA DE CÁSSIA MOSER (2005). *O Depuramento das Percepções: Uma Leitura de A Confissão de Lúcio e O Retrato de Dorian Gray*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná.
- ALMEIDA, MIGUEL (2016). “Crossing Over: Mário de Sá-Carneiro between Life, Work, and Death”. In: Fernando Beza, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 49-66.
- ALVAREZ, AL (2017). *Il Dio selvaggio. Suicidio e letteratura*, traduzione di Mario Manzari, Bologna, Odoja.
- AMARAL, FERNANDO PINTO DO (1990). “O desejo absoluto. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 237-245.
- AMARAL, MARTA MENDES (2013). *Livro do Desasocego e Céu em Fogo: o discurso da subjetividade em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Clepul.
- ANTUNES, MANUEL (1987). “A Poesia Modernista de ‘Orpheu’ a ‘Altitude’”, in

- Legómena. Textos de Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 167-170.
- ARAÚJO, FIORELLA ORNELLAS DE (2009). *Do Duplo à Abjeção: Uma Leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP.
- ARENAS, FERNANDO (2005). "Onde Existir? A (im)possibilidade Excessiva do Desejo Homoerótico na Ficção de Mário de Sá-Carneiro", *Metamorfoses*, 6, pp. 159-168.
- AZEVEDO FILHO, LEODEGÁRIO A. DE (1994). "Mário de Sá-Carneiro e a teoria do duplo". In: Lélia Parreira Duarte (coord.), *Anais da semana de estudos Mário de Sá-Carneiro [80 anos de Dispersão e de A Confissão de Lúcio]*, Belo Horizonte, Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFGM, pp. 107-109.
- BACARISSE, PAMELA (1983). "Mário de Sá-Carneiro: A Imagem da Arte", *Colóquio/Letras*, 75, pp. 40-53.
- BACARISSE, PAMELA (1984). *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, London, Tamesis Books Limited.
- BACHELARD, GASTON (1997). *Psicanalisi dell'aria*, traduzione di Marta Cohen Hemsì, Como, RED.
- BÁSILIO, RITA (2003). *Mário de Sá-Carneiro: Um Instante de Suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1885). *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1920). *Journaux intimes*, Paris, Les Éditions G. Crés et C.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2004). *Scritti sull'arte*, traduzioni di Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, prefazione a cura di Ezio Raimondi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2004). *Nuove note su Poe*. In: Charles Baudelaire, *Saggi critici*, a cura di Cinzia Bigliosi, Bologna, Pendragon, pp. 104-116.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2006). *I fiori del male e tutte le poesie*, a cura di Massimo Colasanti, traduzione di Claudio Rentina, Roma, New Compton Editori.
- BAKUNIN, MICHAIL (2013). *Stato e anarchia*, introduzione di Maurizio Maggiani, Milano, Feltrinelli.
- BARRAS, HELENA (1992). "Salomé de Mário de Sá-Carneiro", *Taira. Revue du*

- centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales*, Université Stendhal – Grenoble III, 4, pp. 37-56.
- BARROS, TANIA STURZBECHER DE (2003). *O Duplo em Céu em Fogo de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Londrina, Universidade Estadual de Londrina.
- BELEZA, FERNANDO; PARK, SIMON (eds.) (2017). *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang.
- BELEZA, FERNANDO; PARK, SIMON (2017). "Introduction: The Making of Cosmopolitan Modernist". In: Fernando Beleza, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 1-10.
- BELEZA, FERNANDO (2017). "Sexologia, Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro", In: Fernando Beleza, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 37-54.
- BENJAMIN, WALTER (1977). "Zur Ästhetik". In: Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser (hrsg. von), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 109-129.
- BENJAMIN, WALTER (2000). *A Modernidade e os Modernos*, tradução e cura de Heindrun Kreiger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- BENJAMIN, WALTER (2006). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con saggio introduttivo di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi.
- BERARDINELLI, CLEONICE (1985). *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BERGHAUS, GÜNTER (1993). "Dance and the futurist woman: the work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 11, No. 2, pp. 27-42.
- BERMAN, MARSHALL (2012). *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, tradução de Virginia Lalli, Bologna, Il Mulino.
- BERNARDES, JOSÉ AUGUSTO CARDOSO (1990). "Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro", *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 163-168.
- BERQUÓ, FRANCA ALVES (1982). *A Lírica de Sá-Carneiro: o Trajecto no Labirinto*, Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 1982.

- BISCAIA, MARIA CAROLINA VAZZOREL (2006). *A Estética Decadentista em A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- BRANDÃO, ANTÔNIA MARISA RODRIGUES (2011). “O Mito na Novela *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro: Uma Leitura Analógica”, *Ângulo*, 125/6, pp. 65-69.
- BRIE, FRIEDRICH (1921). *Ästhetische Weltanschauung in der Literatur des XIX. Jahrhunderts*, Freiburg, Boltze.
- BRUNEL, PIERRE (2005). *Dicionário de Mitos Literários*, tradução de Carlos Sussekind, Rio de Janeiro, José Olímpio.
- BUESCU, HELENA CARVALHÃO (2001). *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- BUETTENMULLER, ERIC (2014). *Mitos, Arquétipos e Visão de Mundo na Obra em Prosa de Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- CALINESCU, MATEI (1991). *Cinco caras de la modernidad*, traducción de María Teresa Berguiristain, Madrid, Editorial Tecnos.
- CARPINTEIRO, MARIA DA GRAÇA (1960). *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1960.
- CASSAGNE, ALBERT (1997). *La théorie de l'art pour l'art – En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Editions Champ Vallon.
- CASTEX, FRANÇOIS (1971). *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de 'Amizade'*, Coimbra, Livraria Almeida.
- CASTEX, FRANÇOIS (1985). “Un conte inédit de Mário de Sá-Carneiro. Biographie ou autoportrait?”, *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, pp. 149-172.
- CASTEX, FRANÇOIS (1988). “Sá-Carneiro – Lettres a l'inconnue”, *Nova Renascença*, 30/31, pp. 279-300.
- CECCUCCI, PIERO (2018). “Simbologia e Representação do Duplo em *Céu em fogo*: Eu-Próprio O Outro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 41-56.
- CERDEIRA, TERESA (2005). “*Confissão de Lúcio*: Um Ensaio sobre a

- Voluptuosidade”, *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Instituto de Letras da UFF. L. Christiano, pp. 1-8.
- CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, ALAIN (2005). *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR.
- COOLEY, CHARLES HORTON (1983). *Human Nature and the Social Order*, introduction by Philip Rieff, foreword by George Herbert Mead, Oxford, Taylor & Francis Group.
- COSTA, PAULA CRISTINA (2008). “Além Deus”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 34.
- COUTINHO, LUIZ EDMUNDO BOUÇAS (2002). “Mário de Sá-Carneiro: uma Confissão Decadentista”. In: *Annali Della Facoltà Di Lettere e Filosofia Università Degli Studi Di Perugia*, v. XXXVII, Perugia, Università degli Studi di Perugia, pp. 56-71.
- CUADRADO, PERFECTO (1989). “Mário de Sá-Carneiro, el abatido albatros”, *Revista de Occidente*, Madrid, 94, pp. 137-158.
- CUNHA, AUGUSTO (1944). “No Tempo do Paulismo e do “Orpheu” – (Páginas de Memórias)”, *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, 5, pp. 33-40.
- CURATOLA, VINCENZO (2009). “Il pittore della vita moderna. Baudelaire: arte e modernità”, *Rivista Illuminazioni*, 7, pp. 1-16.
- CUROPOS, FERNANDO (2015). “Mário de Sá-Carneiro and the Demons of Dance”. In: Fernando Bezeza, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 69-89.
- CUROPOS, FERNANDO (2016). *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise, 1875-1915*, Paris, L'Harmattan.
- D'ANNUNZIO, GABRIELE (1920). *Poema Paradisiaco. Odi navali*, Milano, Fratelli Treves.
- D'ANNUNZIO, GABRIELE (2002). *Il fuoco*, Milano, Mondadori.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2007). *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2011). “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved

- by Means of Wrong Beauty”. In: Steffan Dix, Jerónimo Pizarro (orgs.), *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford, Legenda, pp. 42-54.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2015). “Mário de Sá-Carneiro. “Perdido. Solitário e pelos Cafés Baratos””. In: Steffen Dix (org.), *1915. O Ano do Orpheu*, Lisboa, Edições Tinta-da-China, pp. 239-253.
- DE MARCHIS, GIORGIO (org.) (2018). *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2018). “Introdução”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 9-13.
- DE SAINT-POINT, VALENTINE (1996). *Manifeste de la femme futuriste*, ed. Giovanni Lista, Paris, Séguier.
- DIAS, MARINA TAVARES (1990). “Mário de Sá-Carneiro em Lisboa: entre duas errâncias”. *Revista Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 39-44.
- DUARTE, LÉLIA PARREIRA (1991). “O (Des)tecer Irônico da Linguagem em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, *Letras & Letras*, Porto, pp. 54-73.
- ECO, UMBERTO (2013). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- FERREIRA, ERMELINDA MARIA ARAÚJO (2006). “Mário de Sá-Carneiro e Oscar Wilde: Apoteoses”, *Revista do CESP* – v. 27, n. 36, pp. 243-269.
- FERREIRA, ERMELINDA MARIA ARAÚJO (2011). “Mário de Sá-Carneiro: doença e criatividade”, *Veredas*, 16, pp. 71-102.
- FERREIRA, ERMELINDA MARIA ARAÚJO (2016). “Mário de Sá-Carneiro: Suicídio ou Transfiguração?”, *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 21, n. 2, pp. 89-100.
- FIGUEIREDO, JOÃO PINTO DE (1983). *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1893). *Correspondance*, 4 série (1869-1880), Paris, Bibliothèque Charpentier, S. Charpentier-E. Fasquelle Éditeurs.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1903). *Correspondance*, 3 série (1854-1869), Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur.

- FLAUBERT, GUSTAVE (1910). *Correspondance*, 2 série (1850-1854), Paris, Louis Conard.
- FREITAS, SOFIA RIBEIRO MOTA (2016). *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Românicos e Clássicos, Variante de Literatura Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FREUD, SIGMUND (1922). *L'Io e l'Es*, tradução de Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri.
- FREUD, SIGMUND (1985). “Il poeta e la fantasia”, in *Opere*, Vol. 5: *Il motto di spirito e altri scritti*, Milano, Bollati Boringhieri, pp. 487-508.
- GALHOZ, MARIA ALIETE (1963). *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Presença.
- GALHOZ, MARIA ALIETE (1980). “Introdução”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo. Novelas*, 2ª edição, Lisboa, Ática, pp. 7-33.
- GALHOZ, MARIA ALIETE (1990). “Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionalis de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 47-53.
- GARCEZ, MARIA HELENA NERY (2018). “Desventuras da Modernidade”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 31-38.
- GAUTIER, THÉOPHILE (1860). *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur.
- GEBRA, FERNANDO DE MORAES (2018). “O conto ensaio *O Fixador de Instantes*: laboratório de criação de Mário de Sá-Carneiro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 207-218.
- GOMES, FÁTIMA IGNÁCIO (2006). *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GORI, BARBARA (2013). “Sintassi delle sensazioni e morfologia dell’Io. La grammatica dell’anima di Mário de Sá-Carneiro”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Tutta la prosa. Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in Fuoco e altri scritti*, saggio introduttivo, traduzione e note di Barbara Gori, Padova, CLEUP, pp. 9-37.

- GORI, BARBARA (2015). *Una letteratura da manicomio. "Orpheu" nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Perugia, Urogallo.
- GORI, BARBARA (2015). "L'Oriente e il linguaggio simbolico dei colori nella poesia di Mário de Sá-Carneiro", in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze e rifrazioni. L'Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, pp. 135-145.
- GORI, BARBARA (2018). "A Relação Arte-Vida na Primeira Produção em Prosa de Mário de Sá-Carneiro". In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 115-126.
- GORI, BARBARA (2018). "Eros e Thanatos nella novella *Loucura...* di Mário de Sá-Carneiro". In: Michela Graziani (a cura di), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*, Firenze, Firenze University Press, pp. 85-95.
- GORI, BARBARA (2018). "A lírica de Mário de Sá-Carneiro e a pintura de vanguarda", in Dionísio Vila Maior, Annabela Rita (orgs.), *100 Futurismo*, Viseu, Edições Esgotadas, pp. 321-337.
- GORI, BARBARA (2019). "'Um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante'. Mário de Sá-Carneiro ci presenta Santa-Rita Pintor". In: Barbara Gori (a cura di), *Futurismo Futurismos*, Roma, Aracne, pp. 241-260.
- GRECO, RICCARDO (2013). "Quel pilastro del ponte di tedio che va da me alla follia...". In: Mário de Sá-Carneiro, *Follia*, traduzione dal portoghese di Martina Matozzi, Livorno, Vittoria Iguazu Editore, pp. 3-5.
- GUEDES, MARIA ESTELA (1985). *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Presença.
- HAUSER, ARNOLD (2000). *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo, Martins Fontes.
- HUYSMANS, JORIS KARL (1977). *À Rebours*, Édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard-Folio Classique.
- JACOTO, LILIAN; FERRAZ, ROBERTA (2018). "A Radicalidade da Experiência na Escrita de Mário de Sá-Carneiro". In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 197-206.

- JÚDICE, NUNO (1986). *A Era do “Orpheu”*, Lisboa, Teorema.
- JÚDICE, NUNO (1990). “Prefácio”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, Vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 9-17.
- JUNG, CARL GUSTAV (1985). “Picasso”. In: Carl Gustav Jung, *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, Torino, Boringhieri, 1985, pp. 409-410.
- LACERDA, ALBERTO DE (1990). “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 153-155.
- LANCASTRE, MARIA JOSÉ DE (1992). *O Eu e O Outro – Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Quetzal Editores.
- LISTA, GIOVANNI (2007). *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann.
- LOPES, ÓSCAR (1989). “Alguns Nexos Diacrónicos na Poesia Novecentista Portuguesa”, *Um Século de Poesia*, número especial de *A Phala*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 208-223.
- LOPES, ÓSCAR (1995). “Mário de Sá-Carneiro ou a aposta contra Cesário”. In: Gilda Santos *et al.* (org.), *Cleonice, clara em sua geração*, Rio de Janeiro, UFRJ, pp. 566-582.
- LOPES, ÓSCAR (2003). “Outras Personalidades do Primeiro Modernismo”. In: K. David Jackson (ed.), *As Primeiras Vanguardas em Portugal*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 235-256.
- LOPES, TERESA RITA (2018). “Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 15-29.
- LOSURDO, DOMENICO (2004). *Nietzsche e la critica della modernità*, Roma, Manifesto Libri.
- LOURENÇO, EDUARDO (1984). “Sentido e não sentido do moderno”, *Ocasionais I*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 65-71.
- LOURENÇO, EDUARDO (1990). “Suicidária modernidade”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 7-12.
- LOURENÇO, EDUARDO (1992). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- LOURENÇO, EDUARDO (2003). *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva.
- LOURENÇO, PATRÍCIA A. ALVES (2009). *O Eu e o Outro: Considerações sobre o Duplo n' A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- LUKÁCS, GYÖRGY (1974). *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, tradução de F. Saba Sardi, introduzione di L. Goldmann, Garzanti, Milano.
- MACEDO, HÉLDER (1999). *Nós uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença.
- MAIA, JOÃO (1983). “Mário de Sá-Carneiro, Poeta Expressionista”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, edição de João Maia, Lisboa, Verbo, pp. 9-14.
- MAJAKOVSKIJ, VLADIMIR (2008). *Poesie*, a cura di Guido Carpi, Milano, BUR.
- MANN, THOMAS (1997). *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, tradução de Bruno Arzeni, Italo Alighiero Chiusano, Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar et alii, Milano, Mondadori.
- MANN, THOMAS (2006). *La morte a Venezia*, tradução de Anita Rho, Torino, Einaudi.
- MARCUSE, HERBERT (1985). *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca. Dallo "Sturm und Drang" a Thomas Mann*. Torino, Einaudi.
- MARTINES, ENRICO (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da "Presença"*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINES, ENRICO (2018). “José Régio leitor de Mário, ou O Triunfo da Sinceridade do Artista”, In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 65-76.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (1998). “Os Vasos Comunicantes”. In: Mário Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 133-142.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2000). *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Arion.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2017). “Mário de Sá-Carneiro: Intersectio-

- nist”. In: Fernando Beleza, Simon Park (eds). *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 13-25.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2018). “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispaniques, pp. 17-25.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2018). “Paradoxos da Sinceridade”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 57-64.
- MIGLIORE, SANDRA (1994). *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Firenze, Olschki.
- COSTA MIRANDA, KARINE (2016). *Céu em Fogo: quando o narrativo e o poético se encontram. Hibridização de gêneros*, Saarbrücken, Novas Edições Acadêmicas.
- MOURÃO, LUÍS (1984). “Mário de Sá-Carneiro ou o epílogo do Romantismo”, *Cadernos de Literatura*, 18, Coimbra, pp. 31-44.
- MORÃO, PAULA (1990). “Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro”, in António Braz de Oliveira (coord.), *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 23-29.
- MORÃO, PAULA (1990). “Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”, *Revista Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 67-73.
- MORÃO, PAULA (2001). *Salomé e Outros Mitos*, Lisboa, Cosmos.
- MORÃO, PAULA (2008). “Imagem de Poeta”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 348.
- MORÃO, PAULA (2018). “Paris e o Dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro”. In: Maria Araújo da Silva, *Fernando Curopos* (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispaniques, pp. 57-68.
- MORÃO, PAULA (2018). “Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 231-244.
- MOURÃO-FERREIRA, DAVID (1983). “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”. In: *Hospital das Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 131-138.

- NEGREIROS, JOSÉ DE ALMADA (s.d.). *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1977). *Al di là del bene e del male*, traduzione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1982). *La nascita della tragedia*, note di Giorgio Colli, traduzione di Sossio Giametta, vol. III, Milano, Adelphi.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1984). *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, traduzione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi.
- PAIM, AUGUSTO MACHADO (2011). “Estudos sobre o narrador não-confiável e outras estratégias discursivas em ‘A Confissão de Lúcio’, de Mário de Sá-Carneiro”, http://ebooks.pucrs/edipucrs/anais/XI_SemanaDeLetras/pdf/augustopaim.pdf, pp. 1-10.
- PAIXÃO, FERNANDO (2003). *Narciso em Sacrificio*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- PAPPALARDO, FERDINANDO (2009). *Teorie dei generi letterari*, Roma, Edizioni B. A. Graphis.
- PARK, SIMON (2015). “‘Eu serei então um bárbaro?’: Art, Dance, and Artistic Belonging in Mário de Sá-Carneiro”. In: Fernando Beleza, Simon Park (eds.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 91-112.
- PARKER, JOHN M. (1960). *Three Twentieth-Century Portuguese Poets*, Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- PASCOAES, JOAQUIM PEREIRA TEIXEIRA DE; UNAMUNO, MIGUEL DE (1957). *Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Lisboa, Câmara Municipal de Nova Lisboa.
- PASTOUREAU, MICHEL (2005). *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza.
- PATER, WALTER (1869). “Notes on Leonardo da Vinci”, *Fortnightly Review*, New Series (November), pp. 494-508.
- PAVESE, CESARE (2014). *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi.
- PEDROSA, INÊS (1990). “O Mistério da Morte de Mário de Sá-Carneiro”, *Grande Reportagem*, 2, pp. 164-170.
- PEREIRA, JOSÉ CARLOS SEABRA (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora.

- PEREIRA, JOSÉ CARLOS SEABRA (1990). “Rei-Lua, Destino Dúbio”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 169-192.
- PEREZ, ROGÉRIO (1971). “Biografia Esquecida”. In: François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de ‘Amizade’*, Coimbra, Livraria Almeida, pp. 395-400.
- PESSOA, FERNANDO (1976). *Obra em Prosa*, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora.
- PESSOA, FERNANDO (1982). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, prefácio, posfácio e notas de João Gaspar Simões, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, FERNANDO (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, FERNANDO (2006). *O Provincianismo Português*, Lisboa, Ática.
- PESSOA, FERNANDO (2010). *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desassossego*, edição de Jerónimo Pizarro, Vol. XII, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PETRUS, (1959). *Sarça Erótica*, Porto, Arte e Cultura.
- PIEIDADE, ANA NASCIMENTO (1994). *A Questão Estética em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Universidade Aberta.
- PIEIDADE, ANA NASCIMENTO (2018). “Sá-Carneiro e Pessoa ou a “Necessidade de reagir em Leonino contra o ambiente””. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 27-35.
- PITTA, EDUARDO (2003). *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Angelus Novus.
- PONTES, ROBERTO (2014). *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, Fortaleza, Imprensa Universitária.
- PAZ, MARIO (2015). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR.
- PROUST, MARCEL (2013). *Contro Saint-Beuve*, note al testo di Pierre Clarac, Milano, Mimesis.

- QUADROS, ANTÓNIO (1989). *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Mem Martins.
- QUADROS, ANTÓNIO (1989). “Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro”. In: *Mário de Sá-Carneiro, A Confissão de Lúcio*, introdução de António Quadros, 2ª edição, Mem-Martins, Publicações Europa-América, pp. 9-56.
- QUADROS, ANTÓNIO (1988). *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- QUADROS, ANTÓNIO (s.d.). “Introdução”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, pp. 13-60.
- RAMACCIOTTI, VALERIA (1987). *La chimera e la sfinge: immagini, miti e profili decadenti*, Geneve-Paris, Slatkine.
- RANK, OTTO (2018). *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, traduzione e cura di Isabella Bellingacci Milano, SE.
- RE, LUCIA (2003). “Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: eroticism, violence and feminism from prewar Paris to colonial Cairo”, *Quaderni d’Italianistica: Official Journal of the Canadian Society of Italian Studies* 24 (2), pp. 37-69.
- RÉGIO, JOSÉ (1925). *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, s.l. [Vila do Conde], edição do autor.
- RÉGIO, JOSÉ (1941). *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora.
- RÉGIO, JOSÉ (1964). “O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro”, *Ensaio de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugália, pp. 197-244.
- RÉGIO, JOSÉ (1980). *Ensaio de Interpretação Crítica. Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*, 2ª edição, Porto, Brasília Editora.
- RIMBAUD, ARTHUR (2012). *Una stagione all’inferno*, a cura di Davide Rondoni, Milano, BUR.
- ROCHA, ANDRÉE CRABBÉ (1984). *A Epistolografia em Portugal*, 2ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROCHA, CLARA (1985). *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- ROCHA, CLARA (1990). “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 156-162.
- RODRIGUES, MARIA APARECIDA (2016). “‘Na Floresta do Alheamento’ ou a Dissimulação Discursiva do Sujeito Lírico sobre o fazer Poético”, *Revista Desassossego*, 15, pp. 178-195.
- SACRAMENTO, MÁRIO (1957). “Lírica e dialética em Cesário Verde”, *Vértice*, abril 1957 v. 17 (163), pp. 166-176; junho 1957 v. 17 (165), pp. 308-313; junho 1957 v. 17 (166), pp. 366-373.
- SAID, EDWARD W. (2004). *Orientalismo*, tradução de Pedro Serra, Lisboa, Livros Cotovia.
- SANTANA, RAFAEL (2015). “A Confissão de Lúcio ou o dandismo como educação às avessas”, *Via Atlântica*, 28, São Paulo, pp. 363-378.
- SANTANA, RAFAEL (2016). *Lições do Esfinge Gorda. Mário de Sá-Carneiro*, Beau Bassin, Novas Edições Acadêmicas.
- SAPEGA, ELLEN (1990). “Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de ‘Céu em Fogo’”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 74-79.
- SARAIVA, ANTÓNIO JOSÉ; LOPES, ÓSCAR (2005). *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SARAIVA, ARNALDO (1981). “Mário de Sá-Carneiro: uma carta inédita”, *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, 6, 1981, pp. 5-6.
- SASSOON, DONALD (2002). *La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, tradução de Alessia Palladino, Roma, Carocci.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR (1999). *Parerga e paralipomena*, a cura di Giorgio Colli, tomo II, Milano, Adelphi.
- SCHWARTZMANN, MATHEUS NOGUEIRA (2016). “Mário de Sá-Carneiro: Indícios de um mito, Indícios de um corpo”, *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 21, n. 2, pp. 56-78.
- SIDERI, MARIA (2016). “The meta-dance of Valentine de Saint-Point: the occult and the erotic of vibration”. In: *International Yearbook of Futurism* 6, Berlin-Boston, Walter de Gruyter GmbH, pp. 437-448.
- SILVA, MANUELA PARREIRA DA (2008). “Diabo Azul”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 219.

- SILVA, MARIA ARAÚJO DA, CUROPOS, FERNANDO (dir.) (2017). *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique.
- SILVA, PATRÍCIA CARDOSO DA (2008). “Loucura”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 419.
- SIMÕES, JOÃO GASPAR (1940). “Prefácio”, *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro*, vol. II, Poesias, Lisboa, Edições Ática, Lisboa, pp. 1-48.
- SIMÕES, JOÃO GASPAR (1971). *O Mistério da Poesia*, 2ª ed., Porto, Inova.
- SOUSA, MARIA LEONOR MACHADO DE (1977). “Uma Leitura das Poesias de Mário de Sá-Carneiro”, *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 14, pp. 131-136.
- SOUZA, PAULO RICARDO B. DE (2011). “Alguma luz sobre Mário de Sá-Carneiro: a orgia do fogo de Lúcio Vaz”, *RCL Convergência Lusitana*, 25, pp. 124-132.
- TAINÉ, HIPPOLYTE (2008). *Saggi di critica e di storia. Stendhal e Balzac*, Firenze, Biblioteca Clinamen 12.
- TEIXEIRA, JOSÉ RUI (2017). “Qualquer coisa de intermédio. Da estesia à astenia: o sono abúlico, a morte e outras derivas intertextuais na poesia de Mário de Sá-Carneiro”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 79-96.
- TORRES, ALEXANDRE PINHEIRO (2003). *A Paleta de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TRZECIAK, MALGORZATA (2011). “Giacomo Leopardi e il genio del bello”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, LVIII, pp. 175-186.
- TORIELLO, FERNANDA (1987). *La ricerca infinita*, Bari, Adriatica Editrice.
- VALTOLINA, AMELIA (2002). *Blu e poesia*, Milano, Bruno Mondadori.
- VASCONCELOS, RICARDO (2013). “Painting the Nails with Parisian Polish – Modern Disseminations and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 4, pp. 129-151.
- VASCONCELOS, RICARDO (2017). “Mário de Sá-Carneiro, Paris e a Primeira Guerra Mundial”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 133-146.

- VASCONCELOS, RICARDO (2018). “Una carta de Tito Bettencourt a Fernando Pessoa, acerca de Mário de Sá-Carneiro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 127-140.
- VIEIRA, ANTÓNIO (2017). “L’être au monde et l’œuvre de Mário de Sá-Carneiro”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 69-77.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (1996). *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (2003). *O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (2018). *Sob o Signo de Caliope. Sentidos Modernistas*, Roma, Aracne.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (2018). “Mário de Sá-Carneiro: Intranquilidade ou ‘dever do artista?’”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu morrer batam em latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 181-196.
- VON ANDICS, MARGARETHE (1947). *Suicide and the Meanings of Life*, London, Hodge.
- ZENITH, RICHARD (2005). *Prefácio à Crónica de Um Suicídio Anunciado*, Lisboa, 1001 Noites.
- ZOLA, ÉMILE (2006). *L’opera, traduzione di Franco Cordelli*, Milano, Garzanti.
- WEINRICH, HARALD (1977). “Interferenz bei Farbennamen: das Farbwort bleu”. In: Herbert Kolb (hrsg. von), *Sprachliche Interferenz*, Tübingen, Niemeyer, pp. 267-277.
- WILDE, OSCAR (2013). *Il ritratto di Dorian Gray*, a cura di Benedetta Bini, Padova, Marsilio.
- WOLL, DIETER (1968). *Realidade e Idealidade na Lírica de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Delfos.



*Finito di stampare
nel mese di settembre 2019
da Geca Industrie Grafiche - San Giuliano Milanese (MI)*

