

CONTRIBUTO ALLA RICOSTRUZIONE GENETICA DI UN *CORPUS* LETTERARIO

di *Giulia Lanciani*

L'intera opera di Carlos de Oliveira – uno dei maggiori rappresentanti della letteratura portoghese del Novecento¹ – sembra proporsi come una sorta di ininterrotto viaggio all'interno della scrittura, rivelandone l'estrema precarietà e spingendo lo scrittore a percorrere di nuovo, all'inverso, cammini già tracciati, a interferire sul tessuto testuale già consegnato alla pagina stampata, alterando, sopprimendo, aggiungendo: ne risulta uno spostamento del discorso verso posizioni ideologiche, estetiche ed espressive di matrice diversa, un adeguamento di tutto l'arco produttivo alle sue più recenti posizioni. Per cui testi elaborati in epoche distinte, all'insegna di differenti stimoli, vengono resi omogenei gli uni agli altri e tutti alle posizioni da ultimo assunte dall'autore, anche perché le tensioni che si manifestano nell'elaborazione definitiva del suo *corpus* letterario sono in realtà quelle che hanno sostanziato tutto il processo ideologico-estetico e che, mascherate o travestite per opportunità contingenti, si riducono alla fine alla loro essenza, spogliate dei loro orpelli, rivelate nella loro piena autenticità.

Il confronto reso possibile dall'esistenza di varie redazioni successive sia di raccolte poetiche che di testi narrativi mostra in effetti quanto Carlos de Oliveira fosse preoccupato soprattutto per la coerenza interna della sua produzione, che egli persegue anche a costo di trasformazioni radicali, di riscritture apparentemente totali: amputazioni impietose, drastiche eliminazioni, rimaneggiamenti violenti stravolgono in superficie la primitiva formulazione verbale senza peraltro intaccare l'organizzazione testuale profonda, il tessuto poetico essenziale.

L'avventura poetica di Carlos de Oliveira inizia nel 1942 con la pubblicazione di *Turismo*, trentasette poesie organizzate in due sezioni, *Amazónia* e *Gândara*, presentazione dei luoghi – non solo geografici – nei quali si inserirà tutta la sua futura poesia: la natura ostile, avversa, nemica, nel suo duplice aspetto di selvaggia mostruosità (l'Amazzonia: si ricordi che lo scrittore nacque in Brasile) e di desolata infertilità (la regione di Gândara, dove egli trascorse l'infanzia).

L'attività creativa procede con un ritmo abbastanza regolare; nel 1945 esce *Mãe pobre* (*Madre povera*), 26 poesie; nel 1948 *Colheita perdida* (*Raccolto perduto*), 20 poesie; nel 1949 *Descida aos infernos* (*Discesa agli inferi*), lungo poema narrativo composto da 22 testi; nel 1950 *Terra de harmonia*, 21 poesie frammezzate da quattro corte prose. Segue un silenzio di dieci anni, interrotto da *Cantata*, 22 poesie brevi.

Nel 1962 Carlos de Oliveira riunisce tutta la sua produzione precedente in un solo volume, *Poesias*, nel quale, oltre a procedere a una riorganizzazione completa del materiale, interviene con numerose alterazioni testuali e vari spostamenti tra le diverse raccolte. Ma quel che importa qui sottolineare è che nel ristrutturare la sua opera, l'autore omette il suo primo libro, *Turismo*, del quale per vari anni si perde ogni traccia: il libro cumulativo si apre infatti con la seconda raccolta, *Mãe pobre*. Per sei anni, fino al 1968, *Poesias* resta il breviario ufficiale e l'unico autorizzato della sua attività poetica: poi, nel 1968 esce *Sobre o lado esquerdo* (*Sul fianco sinistro*), opera composita formata da 14 testi in prosa e 16 in verso. Sempre nel 1968 pubblica *Micropaisagem* (*Micropaesaggio*), 82 poesie, ciascuna di quattordici versi brevissimi e nel 1971 *Entre duas memórias* (*Tra due memorie*), diviso in tre libri o parti, *Cristal em Soria*, *Sub specie mortis*, *Tempo variável*. L'avventura poetica oliveiriana termina con *Pastoral*, uscito nel 1977.

Nel 1976, Carlos de Oliveira raccoglie finalmente tutti i suoi testi lirici nell'edizione integrale, edita in due volumi con il titolo *Trabalho poético* (*Lavoro poetico*), poi riuniti nelle edizioni successive in un volume unico. Una nota finale dell'edizione definitiva avverte che:

[...] o autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado. Os textos assim apurados constituem todo o *Trabalho poético* de então que julga aproveitável. Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante esse período fica portanto definitivamente excluído da sua obra².

Orbene, questa nota contiene due informazioni fondamentali:

1. *Trabalho poético* non è una semplice collettanea di opere organizzata secondo un criterio cronologico, ma è il risultato di una revisione che proponendosi come fine il raggiungimento di un insieme più equilibrato, ha interessato la totalità della produzione precedente imponendo tutta una serie di trasformazioni;
2. l'autore riconosce come propria esclusivamente l'opera risultante da tale revisione. Un libro nuovo, pertanto, frutto di trentaquattro anni di continua rielaborazione della stessa materia, impietosamente indagata nelle sue più segrete potenzialità e al tempo stesso depurata di tutto quel che l'autore ha sentito progressivamente come non suo o come non più suo.

I reiterati interventi effettuati per eliminare qualunque scoria conferiscono a questa attività di revisione un carattere che l'autore stesso nel suo *O aprendiz de feiticeiro* (*L'apprendista stregone*) definisce officinale:

O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional. Para mim esse trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino. Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se³.

Il testo riflette su se stesso: è la testualizzazione del testo, ossia l'abolizione di ogni condizione a esso estrinseca. E anche se la citazione si riferisce a un singolo testo, essa può essere indubbiamente presa come il filo conduttore di tutto il processo di riscrittura che ha dato come esito precisamente *Trabalho poético*.

È ben noto che nella teoria classica della rappresentazione il testo è inteso come un'unità chiusa che tende a riprodurre i principi generali e universali che organizzano il mondo e offrono al discorso letterario un supporto ideologico che ne garantisca il senso e ne determini le possibilità di lettura.

Ma a partire dalla seconda metà del XIX secolo avviene un cambio di atteggiamento sulla scena storica e il testo viene assunto come una pratica significativa che rimette indefinitamente a una genesi del senso, «comme s'il s'agissait pour l'auteur de nous représenter non de scènes imaginées, mais la scène du langage, en sorte que le modèle de cette nouvelle *mimèsis* n'est plus l'aventure d'un héros, mais l'aventure même du signifiant»⁴. Il significante diviene significato di se stesso, il testo riflette su se stesso, avvenimento puro senza riferimenti possibili a significati esterni.

E Lyotard, nel saggio *Regole e paradossi*⁵, sostiene che l'epoca contemporanea è caratterizzata dalla dissoluzione della trasmissibilità (della narratività) dei grandi racconti dell'emancipazione (il mito di Prometeo liberato, ad esempio). Espropriato delle tradizionali funzioni comunicative, il testo non rinvia alle cose, ma a se stesso. E la letteratura si converte in testo. Le parole si fanno accumulazione di segni, perdono la loro referenzialità all'oggetto. È la grande crisi della modernità occidentale: il codice semiotico cessa di funzionare.

Il problema della dissoluzione della trasmissibilità mi sembra la costante dell'opera di Carlos de Oliveira: una dissoluzione che egli tenta di arginare con vari stratagemmi per recuperare al linguaggio il suo potere ontologico. La sua ansia di rimodellamento va sempre in questa direzione, e il romanzo *Finisterra* – lo vedremo più avanti – appare come il paradigma di tutti i percorsi che egli ha intrapreso per restituire alla parola poetica la sua capacità di “dire”.

Nel 1992 l'Editorial Caminho ne pubblica l'opera completa⁶: questa edizione risponde, come si legge nella nota introduttiva, al desiderio dell'autore di riunire in un unico volume i testi che egli riconosceva (alla data della sua morte) come costituenti la sua opera. Manca qui il romanzo *Alcateia* (*Branco*), che egli si rifiutò sempre di rieditare, ma del quale aveva cominciato la revisione, che purtroppo non riuscì a portare a termine.

Ogni grande scrittore vede nell'opera che ha pubblicato le rovine di un'altra opera, immensa e più perfetta, che non sarà mai scritta. Si ripete, per lui, il dolore e il senso di soffocamento da cui fu preso Virgilio in punto di morte, quando di fronte all'Eneide fu colto dal desiderio di darla alle fiamme. Sembra fatale, nelle leggi terribili della creazione, che l'opera lungamente attesa, a cui si è dedicata un'intera vita, non ricompensi in alcun modo di tutto quel che si è sopportato e sofferto perché essa esistesse. Come se lo scrittore dovesse pagare per quel che gode nel crearla. A mano a mano che l'opera progredisce, sempre più forti sorgono l'ansia e la necessità di tagliare, di distruggere o solo di spostare interi blocchi da un volume a un altro per approssimarsi il più possibile a quell'opera immensa e perfetta da sempre vagheggiata.

Di Carlos de Oliveira, a eccezione della parziale riscrittura del romanzo *Alcateia*, non possediamo inediti né materiale pretestuale o infratestuale (e con infratestuale intendo quel materiale che è servito alle modifiche tra un'edizione e l'altra e che conosce con certezza fasi successive di elaborazione). Ci mancano, pertanto, gli elementi che potrebbero illuminarci o guidarci nella perlustrazione del sottosuolo

della sua opera, la quale invece resterà una città per sempre sommersa. Di questa città inaccessibile, che possiamo immaginare enorme, conosciamo solo quel poco che appare in superficie.

Anche in assenza di inediti e di materiale genetico, si può, tuttavia, analizzando le modifiche intervenute tra un'edizione e l'altra, tentare un'indagine, pur se molto parziale, sul metodo da lui seguito nella confezione dell'opera d'arte. Ne deriva che lo zelo di costruire non dovette dare allo scrittore meno lavoro dell'impegno di occultare le fasi sulle quali la realizzazione della sua opera fonda la propria forza. Il sacrificio di tante pagine, che se fossero state conservate costituirebbero oggi un *brouillon* prezioso, credo fosse dovuto al bisogno di tenere in sospeso quel che sarebbe stato rivelato definitivamente nel momento in cui l'opera potesse dirsi finita. Era, insomma, come se egli proteggesse la segreta armatura del suo pensiero. E tale era il pudore o l'orgoglio nel tenere nascosto il lavoro scritturale che egli esigeva l'immediata trascrizione a macchina del testo rivisto e una egualmente immediata distruzione delle carte che testimoniavano quel lavoro. E se, come frequentemente accadeva, il desiderio di intervenire su un testo lo coglieva in piena notte, non esitava a svegliare Angela, sua straordinaria sposa e collaboratrice, perché mettesse in pulito il materiale corretto – alieno egli da ogni operazione meccanica –, eliminando così istantaneamente qualsiasi traccia della revisione effettuata.

Non disponendo di una documentazione autografa delle successive fasi di scrittura e riscrittura testuale, anzi di qualsiasi documentazione, l'unica ricerca di tipo genetico possibile nei confronti della produzione oliveiriana sarà dunque necessariamente, come si è detto, quella che si esercita sulle redazioni intermedie, su quei momenti di fissazione provvisoria del pensiero che intercorrono tra una stampa e quella immediatamente successiva.

Il ripensamento sincronico da parte dell'autore della sua diacronia creativa produce, soprattutto nella prima raccolta, un mutamento funzionale, generando un nuovo equilibrio, che sostituisce il precedente, ed eliminando qualunque soluzione di continuità e qualunque residuo passivo inavvertitamente sopravvissuto, ma riflettendo sempre – al di là di urgenti istanze esistenziali – i condizionamenti sociali e culturali che hanno provocato l'azione innovatrice. Attraverso l'inventario dei messaggi elaborati in epoche successive, il poeta istituisce la propria opera in *corpus*, intervenendo il più delle volte su di essa mediante riduzioni e modificazioni chiarificatrici, ovvero depurandola di tutti gli agenti considerati parassitari, e pertanto omologando da un lato gli elementi superstiti, in quanto pertinenti, e dall'altro organizzandoli in un microuniverso semanticamente sincronico, in cui le strutture sfuggite al filtro coesistono con strutture che hanno sostituito quelle soppresse e con strutture completamente nuove.

Ne deriva, in generale, un insieme testuale molto più omogeneo e coerente di quanto fossero le sue componenti primitive, nel quale la prospettiva storicamente e stilisticamente articolata che l'opera possedeva in origine soffre, non di rado, di una notevole restrizione, al limite a volte di una vera acronia topologica. Gli effetti di questo intervento saranno di conseguenza assai più marcati nelle sezioni più antiche che non nelle più recenti: nelle prime, in effetti, il bisturi dovrà incidere più ampiamente e profondamente e le integrazioni saranno molto più numerose perché maggiore è il distanziamento storico e stilistico del testo. Se consideriamo, ad esempio, il

trattamento riservato nell'edizione definitiva al sistema interpuntivo, verificiamo sull'istante quanto più radicale risulti qui la soppressione di ogni notazione enfatica e declamatoria, affidata non appena a certi lessemi o paralessmi o sintagmi, ma anche a un uso generoso di punti esclamativi e interrogativi, di puntini di sospensione e, in genere, a un sistema grafico di pause minuziose, quasi pedante.

Ma il lavoro di "semplificazione" si estende, anche se in misura notevolmente diversa, a tutto il *corpus*. Gli interventi sul tessuto fonico-semanticò, come si è detto, sono particolarmente intensi nei libri più antichi. Esempio il caso della prima raccolta, *Turismo*, integralmente ruscata, come abbiamo visto, nell'edizione delle *Poesias (1945-1960)*: si deve ritenere, però, che il giudizio non fosse inappellabile, giacché ora il libro viene recuperato e addirittura destinato – con un rispetto tuttavia non molto più che formale della cronologia – ad aprire l'edizione dell'opera completa. Ma amputazioni inesorabili, drastiche eliminazioni, rimodellazioni profonde ne distorcono a tal punto la fisionomia primitiva da mitigare e in molti casi cancellare l'egemonia della componente neorealista che ne informava la stesura primitiva⁷.

Il processo di trasformazione di *Turismo* riflette emblematicamente le tappe dell'itinerario poetico di Carlos de Oliveira: un itinerario che è, in fondo, la storia della irrealizzabile libertà di armonizzare l'intenzione ideologica con l'intima realtà personale. Perduta la certezza nella realtà delle immagini, sopravviene una situazione di distacco: e se il poeta all'inizio si sentiva legato alla comunità, ora rinuncia a farsi vate e delegato degli oppressi, diverso da loro solo in virtù del canto; ora il suo è un io che necessita di solitudine. La poesia, svuotata delle istanze informative dirette, rinuncia a essere portatrice di istanze conoscitive plausibili, diviene un modello di linguaggio, come se Carlos de Oliveira esemplificasse il meccanismo di base dell'espressione poetica, sostituendone i contenuti significativi con segnali algebrici di riconoscimento e dotati, pertanto, del possibilismo più aperto.

Ciò non implica un disinteresse per la realtà. Al contrario. «O meu ponto de partida, como romancista e poeta», egli afferma nel suo *O aprendiz de feiticeiro*, «é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; e, noutro plano, em função das suas características nacionais ou locais»⁸. Non è pertanto possibile porre in dubbio la centralità della prospettiva realistica in tutta l'opera di Carlos de Oliveira: quel che progressivamente muta è l'identificazione degli aspetti rilevanti di questa realtà o, per usare le sue parole, i termini in cui questa equazione si realizza.

Ma tornando a *Trabalho poético*, la revisione compiuta dall'autore – nella piena maturità – delle linee di tendenza della sua poesia, conferisce alla nuova costruzione un carattere strutturalmente unitario, una coesione di fondo, che non soffocano tuttavia completamente la linea evolutiva del suo pensiero poetico.

Appare, ad esempio, chiaramente realizzata, in termini di metapoetica, la dislocazione dell'oggetto poetico che, individuato in una prima fase come *voz* o *canto*, in un secondo momento passa ad essere, senza incertezze, *escrita*. Così, *poema* e *texto*, con le loro più specifiche componenti quali *palavras*, *sílabas* e *letras*, sostituiscono i termini *versos* e *canção*, e il luogo in cui queste occorrenze si collocano non è più il silenzio degli spazi naturali, ma è lo spazio della pagina bianca, anch'essa indagata fin nelle sue caratteristiche fisiche (la fibra della carta, la maggiore o minore permeabilità all'inchiostro, il tempo di deterioramento della sua consistenza materiale). A questo mutamento di prospettiva corrisponde

tutta una serie di conseguenze notevoli. Innanzitutto ed essenzialmente, la questione della referenzialità della parola poetica al suo oggetto.

Poiché il linguaggio non è solo uno strumento, ma anche un fenomeno dotato di un certo grado di autonomia, chi scrive non potrà non tener conto che la sua controllabilità è solo parziale. La coscienza di questo stato di fatto si traduce in una diversa collocazione etica: dall'atto poetico non è lecito attendersi soluzioni irrazionali dei mali della realtà. Rigettata come intervento magico o come formula incantatrice, la parola permane però imprescindibile: prerogativa esclusivamente umana, e partecipe dei nostri limiti, può essere, oltre che insostituibile elemento di comunicazione, anche occasione di malintesi e di pericolose illusioni:

Palavras
sereis apenas mitos
semelhantes ao mirto
dos mortos?
Sim,
conheço
a força das palavras,
menos que nada,
menos que pétalas pisadas
num salão de baile,
e no entanto
se eu chamasse
quem entre os homens me ouviria
sem palavras?⁹

Il poeta sarà pertanto colui che più di ogni altro dovrà prestare attenzione all'uso della parola:

Nós, escritores, trabalhamos com palavras. Não nos é lícito ignorar que podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis. Podem apoucar as verdades ou revelar-lhes os gumes mais finos e luminosos. O nosso ofício consiste em escolher as palavras, utilizá-las no momento exacto, atenuá-las, engrandecê-las, dominá-las. E o que são as palavras? Língua, linguagem, povo, oralidade, escrita, herança literária. A reestruturação da técnica narrativa ou poética tem de conhecer até ao pormenor a matéria de que se serve. Ou então a literatura è uma batata¹⁰.

In teoria, dunque, la funzione comunicativa della parola non è mai posta in dubbio, e la profonda coscienza del valore collettivo dell'atto poetico obbliga lo scrittore a un rigoroso controllo, a un'attenta vigilanza sul suo sistema di segni.

L'analisi del processo creativo dell'opera di Carlos de Oliveira, e non solo di quella poetica, rivela l'ansia perenne dell'autore di attingere un linguaggio essenziale, depurato da tutti i condizionamenti e le interferenze che ne ostacolano la funzione di esprimere pienamente una realtà scritturale policentrica e mutevole.

Di qui la cura attenta e minuziosa per il dosaggio di tutti gli ingredienti, la ricerca ostinata del più intimo e autentico significato primordiale della parola, l'eliminazione di tutti gli umori emozionali, la dissezione fatta a tutti i livelli formali e di contenuto: tutto ciò attesta che l'interesse di Carlos de Oliveira per la "parola" è attivo non solo in quanto professione programmatica, ma anche e soprattutto a livello officinale.

E tuttavia la parola-linguaggio – parafrasando il poeta – vive il suo volo, singolare, astratto, nella sua forma elastica, quando è anteriore alla scrittura: nella realizzazione poetica, però, l'imponderabilità del vocabolo acquista una densità che reprime la sua essenza; la realtà che ne deriva, corruttibile e transitoria, è sempre un tradimento della fantasia primigenia, disegno architettonico mai pienamente traducibile in una struttura concreta, perennemente esposta a essere soffocata dalla pagina-paesaggio. E il circolo è inesauribile.

* * *

Quel che è possibile appurare nella produzione lirica, appare altrettanto manifesto a un esame del processo genetico dell'opera narrativa. Anzi, gli scritti in prosa palesano la tensione a far emergere l'ipotesto attraverso e al di sopra del testo non solo a livello macroscopico, ma anche di microstruttura. Le successive correzioni d'autore rilevate dalla collazione tra le varie edizioni mostrano – così come nella poesia – la vocazione a un testo decensurato, dove il susseguirsi degli avvenimenti, non più determinato da agenti esterni, si trova ora deliberato da ragioni interiori.

I singoli romanzi di Carlos de Oliveira, da *Casa na duna* (*Casa sulla duna*) a *Pequenos burgueses* (*Piccoli borghesi*) e a *Uma abelha na chuva* (*Un'ape nella pioggia*), sembrano costituire congiuntamente l'ipotesto dell'ultimo, *Finisterra*, che potrebbe definirsi l'ipertesto per eccellenza, quello in cui traspaiono, in una sorta di palinsesto, le tracce dell'intero processo di interiorizzazione della realtà esterna e il suo progressivo disfacimento. Una trasposizione puramente diegetica, che non comporta peraltro una trasformazione semantica se non a livello superficiale; è l'autore stesso ad ammettere che la verità degli intrecci ha solo funzione di mascheramento dell'essenziale: «[...] a frequência com que sucede aos romancistas repetirem o essencial (para eles) em vários enredos»¹¹. Nel caso specifico, la verità degli intrecci segnala la varietà di tragitti che Carlos de Oliveira ha compiuto nel ripercorrere la propria vicenda letteraria per recuperare, nei meandri della scrittura, lo spazio neutro della struttura primigenia della parola, là dove senso e oggetto si ricostituiscono nella loro solidarietà. In quest'ottica, la «casa» minacciata di disgregazione – elemento costante nella sua opera – può plausibilmente identificarsi con il centro genetico della comunicazione, «l'antica dimora delle certezze». Ma solo in *Finisterra* essa appare nelle sue vere sembianze di proiezione metaforica di una determinata realtà scritturale.

L'azione si svolge appunto all'interno di una casa, circondata da un alone misterioso che sembra difenderla dagli attacchi di insidie esterne, che la minacciano di rovina. L'uomo – il narratore principale – si aggira nel suo interno labirintico e ne esplora le infinite potenzialità nell'intento di fissarne l'identità in una compagine rigorosa, che possa se non evitare almeno rallentarne la decomposizione:

Preciso de medir a casa. Os quartos, um a um: comprimento, largura, pé-direito. Avaliar a superfície entregue à névoa e os seus pontos frágeis (janelas, portas e postigos). Conhecer melhor o brilho da cera delida ou a sombra que se oculta nas galerias de caruncho; e o pó, as manchas de humidade nos tectos, a serradura interior da madeira. Numa tarde assim, tão cheia de água, registar ainda o fino diapasão das goteiras, a pouca transparência lá de fora, cada vez mais turva: como absorve ela o murmúrio dos móveis? [...] Calcular com rigor o espaço em que posso mexer-me, a distância entre as coisas, o sítio certo das cadeiras. Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções¹².

In questa sua operazione, lo accompagnano virtualmente diversi personaggi, tutti senza nome – la madre, il padre, lo zio, il bambino, la donna, l'amico di famiglia, l'ufficiale giudiziario ecc. –, chiare riverberazioni della sua ossessione privilegiata di arrestare l'azione dissolutrice che investe la dimora. Ciascuno di loro, a suo modo, tende a captare i luoghi dell'abitudine – il paesaggio che si vede dalle finestre della Casa – attraverso vari sistemi di rappresentazione: la fotografia, la pirografia sul cuoio di un cuscino, il disegno infantile del narratore-bambino. Una rappresentazione che si vuole al contempo icofania della struttura sommersa, illuminazione di un diverso piano della realtà, solo vagamente e angosciosamente percepiti, una sorta di terzo occhio in grado di cogliere quel che di immutabile, di eterno v'è al di sotto dell'incostanza delle cose:

Cálculos, sonhos, tentativas. Até à invenção das lentes, à possibilidade de surpreender as coisas sem grande margem de erro. E (mais tarde ou mais cedo) os seus enigmas. [...] Lentes para fixar o grão de areia, o astro. Trazê-los tal e qual para *dentro de casa*, observá-los tão de perto que desprendam por fim as normas maiores e menores da sua arquitectura¹³.

Quando lavro a fogo, na carneira duma almofada, a paisagem que as lentes fotografam (areia, gramíneas, lagoa, céu e nuvens), não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido. [...] Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa nas coisas¹⁴.

Un'avventura conoscitiva che ha come unica, precipua finalità quella di estendere i confini al di fuori del territorio noto e rassicurante della dimora, e di fare anche dello spazio esterno, percepito solo nelle sue parvenze, un luogo familiare e sicuro, una barriera che resista agli attacchi dell'ignoto o del nuovo. Essa si spinge fino a riproporre quel paesaggio all'interno della casa, miniaturizzandolo con rigorosa pazienza nella costruzione di un plastico, nel quale l'indagine non si arresta all'esistente visibile, ma riscuote quello dei primordi, aprendo in tal modo spazi inediti e restituendo al nemico la sua allarmante potenza. Anche il plastico, tuttavia, come le altre rappresentazioni, è immagine ingannevole, e le nuove vie che vi si intravedono si trasformano all'istante in tracciati contraddittori e confusi, che non indicano più alcuna direzione, alcun cammino verso un equilibrio permanente che blocchi l'azione di progressivo disfacimento della dimora.

Preludio al dissolvimento è l'indifferenziazione, per cui ogni elemento narrativo del romanzo si definisce come fenomeno ibrido, mistura di processi genetici, costituente di agglomerati fatalmente sterili:

Cá em cima [da casa], certas névoas de inverno (tentando esmagar a casa) hesitam na escolha da própria substância: fluída? vegetal? animal? Por baixo delas, filões petrificados (veios de caolino, ostras, troncos de árvore) prolongam a dureza das raízes. Considerando ainda as cavernas de fumo, denso como a névoa exterior, podem esboçar-se várias semelhanças, ter ideia doutra natureza: categorias, reinos indiferenciados. [...] vegetação uniforme e degenerada (acopulando os três reinos na gisandra futura)¹⁵.

Reale e immaginario, animale e vegetale, vegetale e minerale interferiscono, si mescolano, invadono gli altrui mondi, non ostacolati da barriere distintive. La stessa

ambigua duplicità che marca i personaggi tutti in *Finisterra* è un segno della condanna all'indifferenziazione-disfacimento: ogni figura ha una sorta di suo doppio, in se stessa (uomo-bambino, bambino narrato e bambino "reale", la domestica dai due volti), o nella propria immagine speculare (madre-moglie = fecondità-sterilità; padre-zio = flemma-impulsività), duplicità che si somma nell'androginismo dell'amico di famiglia. Apparentemente, eludono l'ambiguità l'ufficiale giudiziario, la cui magrezza si configura tuttavia come la conclusione del processo degenerativo («scheletro e pelle visibili attraverso il vestito») e il singolare tecnico di ipoteche, felice versione del *bobo*, dell'idiota che dice verità sconvenienti, la cui immaginaria barba-calamita, solo precariamente addomesticata, attenta alla stabilità delle cose: ma in effetti, anche questi due personaggi possono istituirsi in unità con duplice – opposto – valore segnico di sovvertitore dell'ordine costituito. Il processo di indifferenziazione coinvolge anche la dimensione cronologica, abolendo ogni dicotomia tra l'esperienza del passato e quella del presente, ogni confine tra vita e morte, tra infanzia e maturità. L'eterna aporia tra l'"essere" e il "non essere" del tempo viene risolta con il ricorso all'unidimensionalità di sapore mistico-rituale: l'atto liturgico, precisamente, che l'autore-narratore celebra all'interno della casa, il rito che riconduce all'infanzia e ai primordi dell'uomo e della terra. Il cerchio magico tra *récit* e *temporalité* riporta continuamente il lettore al punto di partenza: il tempo raccontato si sottrae alla determinazione temporale. Gli eventi si intrecciano in un ordine senza prospettiva, nel quale i morti dialogano con i vivi, il narratore adulto con se stesso bambino, la donna del narratore con il narratore fanciullo, e così via. La presentazione sinottica dei fatti narrati dissotterra il paesaggio delle origini e ne fa l'habitat simultaneo di foreste preistoriche, di lontani pionieri, di protagonisti attuali, uno spazio in cui tutto appare naturalmente associato dal non-tempo.

Se all'inizio lo spazio della scrittura sembra percorribile mediante il previo tracciato di un *iter*, esito di un rigoroso e ostinato esercizio, l'apparato di strategie dispiegate per preservarlo dalla caducità produce in effetti cammini incerti e rischiosi. La trasposizione di elementi interni ed esterni alla casa in una sorta di inventario, attraverso rilievi e misurazioni, dovrebbe rendere più semplice un intervento su di essi; in verità, l'astrazione si muta in configurazioni inedite, che infrangono le norme abituali:

[...] [na maquete] o céu está às avessas: luz intensa nos planetas e o sol quase apagado
 [...] A imobilidade dos astros exclui uma série de fenómenos [...] mas gera sensações
 (receio, medo, angústia) diferentes das que provoca o céu vulgar. A influência do novo
 sistema sobre a paisagem (e o observador) parece mais perigosa e constante¹⁶.

Una selva di segni intransitabili, attraversata dal brivido di una catastrofe imminente, irretisce l'uomo, il narratore principale. Lo spazio inquietante in cui egli si muove è luogo di tenebra: «A penumbra da zona superior invade a floresta [...] como se anoitecesse. E anoitece. [...] Resta apenas a noite»¹⁷. L'intrico di sentieri tracciato dalle parole si drizza di cardi, di spini, di rovi; e se un tempo essi erano distinguibili perché variamente colorati, ora si fanno caos, miscuglio di tinte: «Duas fontes vermelhas [...] misturam-se e turvam o azul da álea. Lama roxa, ameaçando a floresta (o equilíbrio das cores)»¹⁸, fino a dissolversi nella contaminazione di realtà aliene,

cioè di elementi appartenenti a mondi distinti – *mursgo*, mescolanza di muro e muschio –, o nell'invenzione pura – la gisandra –, dove il linguaggio, espropriato del suo rapporto comunicativo, non rinvia più alle cose, ma a se stesso. La frantumazione della realtà verbale implica una sorta di paralisi conoscitiva, cui si lega una vertigine cieca e pietrificante:

No meio do turbilhão tenta recordar uma palavra latina [...] mas (estranhamente) não lhe ocorre nenhuma. Fecha os olhos, exausto, e entrega-se ao apelo (à ordem) irresistível. Uma vertigem em silêncio, um sofrimento sem gritos¹⁹.

Il tentativo di dare un ordine alle cose per esercitarvi una vigilanza assoluta porta, con il suo fallimento, a riconoscere come fattore imprescindibile la loro caducità. Per salvarle dalla sparizione, per superare il silenzio che segue alla catastrofe, bisognerebbe ricostruire uno spazio scritturale in cui sia possibile ricomporre, con i frammenti dell'antico linguaggio, le parole atte a esprimere una realtà policentrica, fluida e mutevole.

Ma *Finisterra* si chiude con la negazione di nuove strategie discorsive, che subentrino al *logos* univoco e stabile. L'antica dimora delle certezze coinvolge nella sua scomparsa qualsiasi progetto di creare nuovi spazi sostitutivi in cui combattere la transitorietà del segno ed elaborare formulazioni inedite del messaggio letterario.

* * *

Una ricognizione dei principi ispiratori del suo *officium* di scrittore (soprattutto di poeta), avrebbe certo una consistenza e una compattezza scientifica molto più salde se, in luogo di doversi affidare alle enunciazioni programmatiche di Carlos de Oliveira e ai residui di lavorazione che egli non ha potuto eliminare perché di dominio pubblico, potesse compiersi sul materiale genetico, sui *brouillons* che egli non ha voluto conservare. E tuttavia, nonostante la maggiore precarietà e la minore attendibilità che i risultati ottenuti in tali condizioni presentano rispetto a quelli ricavabili da un'analisi obiettiva di tutti i dati genetici, ritengo ugualmente lecito formulare un'ipotesi di lavoro intesa a gettare le basi di un'indagine indiretta.

Non più che un'ipotesi di lavoro, ovviamente. Anche perché il testo letterario è uno spazio di significazioni che non finisce mai di manifestarsi in tutta la sua potenzialità: il passato, cioè la memoria del testo, che si identifica con le sue strutture, spesso contraddittorie; e il futuro, che è una serie di possibilità, o meglio, di virtualità con le quali il lettore continua a confrontarsi per carpire risposte che mai saranno definitive. In altri termini, il testo, come si è visto, non finisce mai di rivelare tutto il suo significato, e al suo interno la contraddizione di fondo sarà tra la prospettiva dell'autore, che continua a considerare la sua opera incompiuta, imperfetta e perciò stesso perfezionabile, e la prospettiva del lettore, che vorrebbe racchiuderla in una definitività consolatoria.

Note

1. Carlos Alberto Serra de Oliveira nasce incidentalmente a Belém do Pará, in Brasile, il 10 agosto 1921 da genitori portoghesi che pochi anni dopo rientrano in Portogallo, stabilendosi nel villaggio di Nossa Senhora das Febres, presso Coimbra, dove il padre esercita la professione di medico condotto. Tra Febres e Coimbra il futuro scrittore compie l'*iter* scolastico e universitario fino alla

laurea in scienze storiche e filosofiche. Il suo esordio letterario è del 1937, con tre racconti e una poesia pubblicati nel volume miscelaneo *Cabeças de barro* (*Teste di argilla*); ma è di qualche anno più tardi la sua prima autonoma presentazione al pubblico con un volume di versi, *Turismo*, 1942, e con il romanzo *Casa na duna*, 1943. Da questo momento, con cadenza regolare, lo scrittore dà alle stampe prose narrative e poesie – che lo impongono sempre più all'attenzione della critica – in cui il paesaggio austero e sobrio degli inizi, ma anche altri spazi che a volte sfiorano l'immaginario, fanno da sfondo all'elaborazione di un cosmo fortemente personale, dove gli elementi non si limitano all'enunciazione astratta di qualità, ma si materializzano nelle loro componenti inorganiche, dando vita a una scrittura visiva e al contempo visionaria, attento com'è lo sguardo a ciò che esiste al di là delle apparenze.

2. C. de Oliveira, *Trabalho poético*, Sá da Costa Editora, Lisboa 1982², p. 193 («[...] l'autore ha rimodellato, incluso, tagliato – soprattutto tagliato – quel che gli è parso necessario per ottenere un insieme più equilibrato. I testi così depurati costituiscono l'intero *Lavoro poetico* di un tempo che egli ritiene utilizzabile. Qualsiasi altra poesia che abbia pubblicato prima o durante quel periodo è pertanto definitivamente esclusa dalla sua opera», traduzione mia qui e per le successive citazioni»).

3. C. de Oliveira, *Obras de Carlos de Oliveira*, Editorial Caminho, Lisboa 1992 (d'ora in avanti *Obras*), p. 587 («Il lavoro officinale è il fulcro attorno a cui tutto ruota. Tavolo, carta, penna, luce elettrica. E ore e ore di pazienza, coscienza professionale. Per me questo lavoro consiste quasi sempre nell'ottenere un testo molto spoglio e dedotto da se stesso, il che mi obbliga a volte a trasformarlo in una meditazione sul suo stesso sviluppo e sulla sua stessa destinazione. Un testo davanti allo specchio: che si vede, che si pensa»).

4. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, p. 269.

5. Apparso sulla rivista "Alfabeta", n. 24, 1981.

6. Cfr. *supra*, nota 3.

7. Cfr., a questo proposito, G. Lanciani, *Variantes e reescrita em Carlo de Oliveira*, in "Vértice", XIII, 450-451, 1982, pp. 674-85.

8. *Obras*, p. 471 («Il mio punto di partenza, come romanziere e poeta, è la realtà che mi circonda: devo equazionarla in funzione del presente, del passato, del futuro; e, su un altro piano, in funzione delle sue caratteristiche nazionali o locali»).

9. C. de Oliveira, *Colagem com versos de Desnos, Maiakovskij e Rilke*, in *Obras*, p. 208. («Parole, / sarete appena miti / simili al mirto / dei morti? / Sì, / conosco / la forza delle parole, / meno che niente, / meno che petali calpestati / in una sala da ballo, eppure / se io chiamassi / chi tra gli uomini mi udirebbe / senza parole?»). Cfr., al proposito, G. Lanciani, *Carlos de Oliveira e Maiakovskij*, in "Spicilegio Moderno", 8, 1977 [ma 1978], pp. 11-23.

10. C. de Oliveira, *O aprendiz de feiticeiro*, in *Obras*, p. 468. («Noi, scrittori, lavoriamo con parole. Non ci è lecito ignorare che esse possono essere un'arma di terribile forza o terribilmente fragili. Possono svelire le verità o rivelarne le lame più sottili e luminose. Il nostro compito consiste nello scegliere le parole, utilizzarle al momento esatto, attenuarle, ingrandirle, dominarle. E che cosa sono le parole? Lingua, linguaggio, popolo, oralità, scrittura, eredità letteraria. La ristrutturazione della tecnica narrativa o poetica deve conoscere fino al particolare la materia di cui si serve. Altrimenti, la letteratura è una presa in giro»).

11. C. de Oliveira, *Finisterra. Paisagem e povoamento*, in *Obras*, nota finale, p. 1155.

12. Ivi, pp. 1010-1 («Debbo misurare la casa. Le stanze una a una: lunghezza, larghezza, altezza. Valutare la superficie esposta alla nebbia e i suoi punti fragili – finestre, porte e portelli-. Conoscere meglio il brillio della cera spalmata o l'ombra che si occulta nelle gallerie del tarlo; e la polvere, le macchie di umidità sui soffitti, la segatura interna del legno. In un pomeriggio così, tanto pieno d'acqua, registrare il fine diapason delle grondaie, la poca trasparenza di là fuori, sempre più torbida: come farà ad assorbire il mormorio dei mobili? Il metro a nastro deve stare nel primo tiretto a destra del comò olandese, dove è sempre stato; la chiave, la vedo da qui: fiamma di nichel che vacilla nella serratura dell'ultimo cassetto. Calcolare con rigore lo spazio in cui posso muovermi, la distanza tra le cose, il posto esatto delle sedie. Girare a notte alta per la casa: al buio e senza inciampare»). Cfr. la versione italiana: *Finisterra*, a cura di G. Lanciani, Japadre Editore, L'Aquila 1983, p. 3. Tutte le citazioni che seguono, indicate con trad. it., si riferiscono a tale versione.

13. Ivi, p. 1030, il corsivo è mio: «Calcoli, sogni, tentativi. Fino all'invenzione delle lenti, alla possibilità di sorprendere le cose senza un grande margine d' errore. E (presto o tardi) i loro

enigmi. [...] Lenti per fissare il granello di sabbia, l'astro. Portarli tali e quali dentro casa, osservarli così da vicino che alla fine sprigionino le regole, principali e secondarie, della loro architettura» (trad. it. p. 23).

14. Ivi, pp. 1031-2: «Quando lavoro a fuoco, sul cuoio di un cuscino, il paesaggio che le lenti fotografano (sabbia, graminacee, stagno, cielo e nuvole), non mi aspetto che l'ispirazione mi scaturisca dal paesaggio. Mi aspetto (forse) uno stimolo esterno. Nei rapporti soggetto-oggetto, il soggetto fa parte della realtà e senza di esso (che sente le cose) niente avrebbe senso. [...] Un disegno astratto, affine alla geometria, all'architettura sommersa nelle cose» (trad. it. pp. 24-5).

15. Ivi, pp. 1033-4: «Sopra [la casa], certe nebbie d'inverno (che tentano di schiacciare la casa) esitano nella scelta della propria sostanza: fluida? Vegetale? Animale? Sotto di esse, filoni pietrificati (vene di caolino, ostriche, tronchi d'albero) prolungano la durezza delle radici. Considerando poi le caverne di fumo, denso come la nebbia esterna, si possono abbozzare varie somiglianze, farsi un'idea di una natura diversa: categorie, regni indifferenziati. [...] vegetazione uniforme e degenerata (accoppiando i tre regni nella gisandra futura)» (trad. it. pp. 26, 28).

16. Ivi, p. 1099: «[nel plastico] il cielo è al rovescio: luce intensa sui pianeti e il sole quasi spento. [...] L'immobilità degli astri esclude una serie di fenomeni [...] ma genera sensazioni (timore, paura, angoscia) diverse da quelle che provoca il cielo comune. L'influsso del nuovo sistema sul paesaggio (e sull'osservatore) sembra più pericoloso e costante» (trad. it. pp. 92-3).

17. Ivi, p. 1145: «La penombra della zona superiore invade la foresta [...] come se annottasse. E annotta. [...] Resta appena la notte» (trad. it. pp. 141-2).

18. Ivi, p. 1135: «Due fonti vermiglie [...] si mescolano e intorbidano l'azzurro del sentiero. Fango viola che minaccia la foresta (l'equilibrio dei colori)» (trad. it. pp. 131-2).

19. Ivi, p. 1149: «In mezzo al turbine tenta di ricordare una parola latina [...] ma (stranamente) non gliene viene in mente nessuna. Chiude gli occhi, esausto, e si abbandona all'appello (all'ordine) irresistibile. Una vertigine in silenzio, una sofferenza senza grida» (trad. it. p. 145).