

Labirinti 165



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Simone Albonico
Università degli Studi di Losanna
Pedro Álvarez de Miranda
Universidad Autónoma de Madrid
Maria Vittoria Calvi
Università degli Studi di Milano
Antonella Cancellier
Università degli Studi di Padova
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
José Antonio Pascual
Real Academia Española
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 165
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2016 Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN opera completa 978-88-8443-701-3
ISBN II volume 978-88-8443-723-5

Finito di stampare nel mese di aprile 2017

LE FORME DEL NARRARE:
NEL TEMPO E TRA I GENERI

Volume II - Letteratura

a cura di

Giovanna Fiordaliso, Alessandra Ghezzani,
Pietro Taravacci

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

AISPI ASSOCIAZIONE
ISPANISTI
ITALIANI



OFICINA CULTURAL
EMBAJADA DE ESPAÑA EN ITALIA

Il volume è stato pubblicato con il contributo della Oficina Cultural dell'Ambasciata di Spagna in Italia.

SOMMARIO

GIOVANNI CARAVAGGI, Il volo della civetta negli <i>Appunti machadiani</i> . Un innesto diegetico elaborato	9
GIUSEPPE DI STEFANO, Macrostruttura e microstrutture: il caso del <i>Libro de buen amor</i>	29
MARÍA AMALIA BARCHIESI, Narraciones a contrapelo. Apuntes para una retórica de la inversión en la literatura hispanoamericana (1940-1970)	41
ANTONIO CANDELORO, Re-escribir un milagro: el <i>Lázaro</i> de Luis Cernuda	57
SIMONE CATTANEO, <i>La fiesta del asno</i> de Juan Francisco Ferré: (re)escribir a través de las cámaras de un <i>reality show</i>	83
LUCA CERULLO, Narrare oltre il genere. L'universo narrativo di Marta Sanz Pastor	101
LUIGI CONTADINI, Le suggestioni del <i>microcorrelato</i>	115
MARIA TERESA DE PIERI, La narrazione in scena: la prosa di Miguel Delibes tra romanzo e teatro	133
MARÍA JOSÉ FLORES REQUEJO, Lírica narrativa y narratividad lírica en la obra de J.M. Caballero Bonald	149

ANTONIO GARGANO, Quattro parole sulle “Novelas ejemplares” e la ricodificazione del genere novellistico	167
MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA, Quem conta um conto, acrescenta-lhe uma memória. Formas de narrar em Miguel Real	179
FRANCESCA LEONETTI, Lope de Aguirre de Sanchis Sinisterra entre historia, crónica y teatro	189
ALBERTO MAFFINI, La serie di <i>Torquemada</i> come <i>Bildungsroman</i> del lettore galdosiano	203
ANTONIO MELIS, Las insinuaciones de la oralidad en la escritura narrativa de José María Arguedas	223
GIOVANNA MINARDI, La mosca letteraria di Augusto Monterroso	235
GIUSEPPINA NOTARO, Narrare la Shoah: <i>El comprador de aniversarios</i> di Adolfo García Ortega	243
ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI, Valente y Dureró: la narración sumergida de “Una antigua representación”	255
CARLA PERUGINI, Narrazione e/o rappresentazione in <i>Cinco horas con Mario</i> (con una coda afgana)	269
ELSA RITA DOS SANTOS, Due casi di drammatizzazione della narrativa: <i>Bocage</i> e <i>Bocage. Anima senza mondo</i>	283
ANTONELLA RUSSO, Racconti per versi: la guerra civile nella produzione poetica del <i>bando azul</i>	297

ELISABETTA SARMATI, Per una narrativa dell'antichità: soggetto e discorso migrante nella letteratura spagnola moderna	311
LUISA SELVAGGINI, Formas narrativas breves en <i>El estudioso de la aldea</i> y <i>El estudioso cortesano</i> De Juan Lorenzo Palmireno	329
GIULIA TOSOLINI, Narrare l'esilio: la voce di Mercè Rodoreda nelle <i>Cartes a l'Anna Murià</i>	345
GERMANA VOLPE, La "scrittura trasversale" di Rafael Argullol Murgadas	357

Due casi di drammatizzazione della narrativa:
Bocage e Bocage. Anima senza mondo

Elsa Rita dos Santos
(Università degli Studi di Trento)

In questo saggio ci proponiamo di analizzare due tendenze del teatro portoghese nella seconda metà del novecento: le tematiche ispirate alla narrativa storica e la manipolazione dell'entità narrativa. A tale scopo, sono stati scelti due testi teatrali incentrati sulla figura del poeta settecentesco Bocage, nato nel 1765 a Setúbal, all'epoca cittadina a sud di Lisbona, e morto ad appena quaranta anni, a Lisbona nel 1805. I due testi sono: *Bocage* (1965) di Romeu Correia e *Bocage. Anima senza mondo* (1967) di Luzia Maria Martins.

Il Portogallo degli anni Sessanta viveva ormai da quasi quarant'anni sotto l'*Estado Novo*, regime in cui vigeva ancora la censura: in questa epoca l'ombra della censura si era ulteriormente addensata in reazione alle scosse subite dal regime negli anni precedenti, prima con la quasi mancata vittoria alle presidenziali dell'ammiraglio Américo Tomás (1870-1987) a favore del Generale Humberto Delgado (1906-1965), intorno al quale si erano coalizzate tutte le forze antifasciste, nel 1958; poi, il 19 dicembre 1961, con la rivendicazione indiana e l'occupazione delle antiche colonie di Goa, Damão e Diu, sotto dominio portoghese dal cinquecento; infine, nel 1961-62 con lo scoppio della guerra coloniale in Angola, Mozambico e Guinea-Bissau, colonie portoghesi per le quali l'*Estado Novo*, al fine di aggirare la pressione internazionale riguardo l'anacronistico dominio in Africa, trovò la scappatoia linguistica nella definizione di "Province di oltremare".

In ambito teatrale, secondo il drammaturgo e storico del teatro Luiz Francisco Rebelo, negli anni Sessanta e fino alla cosiddetta Rivoluzione dei Garofani, del 1974, in Portogallo si possono riconoscere due tendenze: la prima trova le sue origini nel teatro dell'assurdo, l'altra nel teatro epico, avendo preso

l'influenza brechtiana della seconda il sopravvento sulla prima (Rebello 1989: 139).

Già a metà degli anni cinquanta, sull'onda del successo del Berliner Ensemble al Festival di Parigi, si era iniziato a discutere e a scrivere su Brecht e sul teatro epico. Nel decennio successivo il desiderio di mettere in scena i drammi di Brecht si fa sempre più pressante, seppure ostacolato dal fermo divieto censorio che, a differenza di quanto avviene in Spagna, sarebbe durato fino alla Rivoluzione dei Garofani, nonostante le ripetute istanze di alcune compagnie teatrali, come la nota Compagnia Rey Colaço-Robles Monteiro (Delille 1991: 36-45). Tuttavia, malgrado l'assoluta interdizione alla messinscena, l'*Estado Novo* transige sulla pubblicazione dei testi teorici e teatrali¹.

Questa disparità di criteri restrittivi tra testo e spettacolo rivela la consapevolezza da parte dell'*Estado Novo* del potere persuasivo del teatro (Delille 1984: 54). Agli anni Sessanta appartengono allo stesso tempo i primi testi teatrali di autori portoghesi in cui è visibile, a livello ideologico e drammaturgico, l'impronta brechtiana. Ne riporto qui i più noti: *Render dos Heróis* (1960) di José Cardoso Pires (1925-1998), la cui messinscena è stata vietata alla fine del primo spettacolo, *Felizmente há luar* (1961) di Luís Sttau Monteiro (1926-1993), *O Judeu* (1966) di Bernardo Santareno (1924-1981), e infine i testi che verranno esaminati in questa occasione.

In quanto alla tematica storica, le due opere teatrali sono incentrate sulla figura del poeta settecentesco Manuel Maria Barbosa du Bocage, secondogenito di un giudice, che sceglie la carriera militare, passando alla marina dopo un paio di anni e, nel 1786, già riconosciuto poeta, decide di partire per l'India sulle orme del grande poeta cinquecentesco Luís de Camões (c. 1524-1580). In effetti, Bocage – ed è egli stesso a confessarlo in un sonetto – ha sofferto infortuni, ingratitudini e disagi simili a quelli subiti da Luís de Camões². Ritorna disertore a Lisbona,

¹ Nel 1962, presso la casa editrice Portugália, esce il primo volume in portoghese dell'opera teatrale di Brecht: *Ti Coragem e os seus filhos* (traduzione di Ilse Losa).

² Il sonetto "Camões, grande Camões, quão semelhante" è del 1791 e appartiene al primo volume di *Rimas* (1796).

entra nella *Nova Arcádia* con lo pseudonimo di *Elmano Sadino*, ma il suo poco contegno, soprattutto verbale, fa sì che ci resti per poco. Aderirà alle nuove idee della rivoluzione francese, il che, insieme alla sua irriverenza, gli varrà una condanna dell'Inquisizione e la reclusione nel carcere dell'Inquisizione, prima, in un convento benedettino, poi, e infine presso il Reale Ospizio delle Necessità dei Preti de S. Filippo Neri. In prigione si dedica alla traduzione, attività che sarà suo sostentamento fino alla morte, nel 1805. Lo storico Alexandre Herculano (1810-1877) commenta l'innovazione della poesia di Bocage affermando che con lui la poesia scende dal salone alla piazza (Herculano 1907: 220). Un'arte poetica che rimane a cavallo tra due secoli: appartenente a un gusto arcadico, quanto alla forma, ed esprimendo spesso una sensibilità individualista che lo avvicina già ai romantici.

Nel 1965, si festeggia dunque il bicentenario della nascita di Bocage e sia Romeu Correia che Luzia Maria Martins hanno colto l'opportunità per ricordare uno dei più brillanti e anticonformisti poeti portoghesi, occupandosi della vita del poeta senza dimenticare il contesto socioeconomico della fine del settecento. In questa analisi, seguiremo un ordine cronologico inverso, prendendo le mosse innanzitutto dal testo di più recente pubblicazione, perché più rispettoso delle direttive brechtiane e, soprattutto, perché più trasparente circa l'uso dei narratori a teatro.

Luzia Maria Martins è nata nel 1927 a Lisbona ed è scomparsa nel 2000. Figlia dello scenografo Reinaldo Martins, studiò cinema, oltre a regia di balletto e di teatro a Londra. Nel 1964 fonda il *Teatro Estúdio de Lisboa*, compagnia nata in ambito non istituzionale che si proponeva di portare sul palcoscenico le innovazioni teatrali discusse e attive in Europa. L'attività drammaturgica di Luzia Maria Martins deve quindi essere considerata nello specifico ambito del progetto della compagnia *Teatro Estúdio de Lisboa* giacché, come la stessa drammaturga e regista riconosceva nella presentazione, *Bocage. Anima senza mondo* è stato funzionale all'obiettivo di rinnovazione della scena, proprio della compagnia stessa (Martins 1967: 10).

Il dramma *Bocage. Anima senza mondo*³ inizia con l'entrata in scena di un narratore, che recita:

Senhoras e senhores: esta noite fala-se de Bocage. Não explicamos – à guisa de desculpa falsamente humilde – a razão porque escolhemos uma apresentação que se filia no chamado teatro épico, ou teatro narrativo, tão do gosto dos nossos dias, do russo Meyerhold aos alemães Piscator e Brecht. (idem: 21)⁴.

Emerge la prima persona plurale, un “noi” di cui il narratore si fa portavoce e che traduce i vari “io” coinvolti nella costruzione dello spettacolo, concezione – cara ai membri del *Teatro Estúdio* – dello spettacolo teatrale come una confluenza delle sue diverse componenti creative.

Il personaggio-narratore si presenta dunque come voce di un'entità autoriale collettiva o corale, dove l'affermazione “esta noite fala-se de Bocage” privilegia una funzione comunicativa e invita il pubblico ad avere un atteggiamento attivo dinanzi a ciò che verrà rappresentato sul palcoscenico. Funzione che rimanda a quanto sostiene Abuin Gonzalez riguardo la scelta drammaturgica di introdurre un narratore nel teatro:

³ Scheda dello spettacolo “Bocage - Alma Sem Mundo”: compagnia: Teatro Estúdio de Lisboa (TEL); luogo: Teatro Vasco Santana; data: dal 21 aprile al 10 agosto 1967; testo e regia: Luzia Maria Martins, scenografia: António Alfredo, costumi: Maria Leonor e Rosinda Gomes; collaboratrice al ballo spagnolo: Celia Neves; consulente di scherma: José Santos Silva; buttafuori: Américo Monteiro; suggeritore: Maria Custódia; attrezzeria: Joaquim Duarte de Oliveira; con: Helena Félix (Mãe, Vagabunda), Joaquim Rosa (Narrador, Andrade, Marquês de Anjeja), Jorge de Sousa Costa (William Beckford), Mário Jacques (Vagabundo, Marquês de Marialva), Carmen Mendes (Gertrudes, Ana Manteigui, Carlota Joaquina), Mário Sargedas (Voz, Funileiro, Couceiro, Padre Rocha, Soldado, Frade), Adelaide João (Palhaço), Dário de Barros (Palhaço), Lourdes Cabral (Palhaço), Vasco Lima Couto (Bocage), Maria Manuela Cassola (D. Maria I, Inglesa, Denunciante), Armando Venâncio (Sargento, Pina Manique), Luís Pinhão (Vagabundo, Príncipe Regente), Vítor Ribeiro (Voz, Inglês, Vasconcelos, Soldado), José de Carvalho (Zé Pedro da Silva, Arcebispo de Tessalónica) e Maria Virgínia Rodrigues (Antoñita). (<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>).

⁴ ‘Signore e signori: questa sera si parla di Bocage. Non spiegheremo – a mo’ di scusa falsamente umile – la ragione per cui abbiamo scelto una presentazione che si rifà al cosiddetto teatro epico, o teatro narrativo, così di moda ai giorni nostri, dal russo Meyerhold ai tedeschi Piscator e Brecht.’ (le traduzioni dei due testi teatrali sono mie).

Il narratore nasce con la vocazione di facilitare all'autore una comunicazione più diretta e più chiara con il pubblico: è lui che in definitiva può costringere lo spettatore ad adottare un ben determinato sguardo semantico riguardo al contenuto dell'opera. (Abuin Gonzalez 1997: 85)

Nella sua funzione – diciamo in modo più ampio – narrativa, il narratore viene assecondato da tre pagliacci o *clown*, personaggi che, secondo il critico teatrale Carlos Porto, nella recensione alla prima sono stati “um dos achados do espectáculo” (Porto 1973: 90). I clown, con la loro gestualità, movimenti ed espressioni, non solo completano i commenti del narratore, ma svolgono altresì attività di aiutante di scena durante lo spettacolo, attività che rimanda alla lode che Meyerhold rivolge alla figura dei koken nel teatro Noh. I clown si muovono dunque continuamente fra il passato della narrativa e il presente della narrazione, imponendo una chiara situazione di teatralità o convenzionalità che rafforza l'effetto di straniamento.

Ad attraversare la frontiera passato-presente e quella tra livelli narrativi, ossia a passare da personaggio narrato a narratore, sarà pure il personaggio di William Beckford (1760-1844), ispirato all'omonimo nobile inglese che visitò il Portogallo intorno agli anni 1787-88 e 1793-94 e che aveva conosciuto Bocage in uno dei suoi soggiorni a Lisbona.

William Beckford ci ha lasciato dei diari dove racconta meticolosamente il viaggio nella Penisola Iberica, con ricche descrizioni delle usanze e degli individui che ha conosciuto⁵. Il personaggio di William Beckford, proprio in quanto ritenuto dal narratore testimone imparziale, diventa a sua volta narratore generativo, ossia intradiegetico e in questo caso omodiegetico, con funzione soprattutto testimoniale, dal momento che racconta il suo incontro con Bocage, uno spettacolo di teatro e una visita alla corte. Inoltre, in quanto personaggio, William Beckford descrive le sue impressioni sul Portogallo e sulla sua autoreferenziale chiusura storica: un classico argomento nelle discussioni tra intellettuali portoghesi dal Settecento al Novecento.

⁵ Beckford 1834; Beckford 1835.

Il narratore, presenza quasi permanente in palcoscenico, introduce personaggi e situazioni; inquadra le scene, anche con dei dati storici; riempie gli spazi temporali della narrativa; svolge palesemente funzioni di regia, come quando fa tornare indietro il tempo drammatico e chiama perfino in scena figure storiche – come lo scrittore portoghese Camilo Castelo Branco (1825-1890) e il brasiliano Olavo Bilac (1865-1918) – che leggono dei loro commenti su *Bocage*. Inoltre conversa con il personaggio William Beckford o adotta la sua prospettiva quando gli cede il ruolo di narratore.

Da un punto di vista analitico, il narratore in *Bocage. Anima senza mondo* risponde parzialmente a tre delle tipologie proposte da Brian Richardson (1988: 193-214, 209 e 211): quella di narratore generativo, giacché in palcoscenico crea un intero mondo fittizio, come i narratori di Brecht; quella di narratore di inquadramento, perché svolge chiare funzioni di commento alle scene di un mondo fittizio al quale non appartiene e che viene raccontato da un punto di vista altrui e, come nei prologhi, si fa portavoce dell'autore, esibendo al contempo, una differenza, diciamo scenica, rispetto all'autore o agli autori; infine, in quanto "noi", cioè portavoce della compagnia, quella di autore implicito.

Tuttavia, la figura del narratore in questo testo è davvero peculiare e difficilmente inquadrabile in una singola di queste tre tipologie. L'autore implicito sarebbe, per definizione, al di fuori dalla finzione, extradiegetico; in *Bocage. Anima senza mondo* invece si deve considerare un personaggio, e ciò lo esclude anche della tipologia di narratore di inquadramento in quanto Richardson non usa mai la parola "personaggio" per riferirsi a lui; infine, in quanto personaggio, non dovrebbe uscire dalla finzione. Un tale peculiare narratore si potrebbe rubricarlo come un autore implicito, uno però che attua costanti metalessi (Genette 1995: 233-235) di autore (implicito) drammatico che altro non sono che le sue continue intrusioni nell'universo diegetico, ossia la sua costante presenza, e palesi manipolazioni del rapporto tra l'autore e la sua finzione, cioè i commenti, la conversazione con William Beckford, la manipolazione del tempo drammatico, ecc.

Vediamo ora il caso del testo di Romeu Correia (1917-1996), romanziere, nonché campione di atletica nel 1936 e di boxe nel 1940. Nel teatro di questo autore è insita la memoria del teatro cara a Meyerhold: il richiamo alla commedia dell'arte, ai burattini, ai teatranti saltimbanchi, insomma a un teatro popolare basato piuttosto sulle convenzioni teatrali che non sulla mimesi realista. Rimanendo tuttavia un teatro impegnato, cioè, nell'espressione degli anni Sessanta, si tratta di un teatro d'impronta brechtiana.

Bocage di Romeu Correia – finora rappresentato soltanto da filodrammatiche – inizia con il sipario abbassato, luci spente e una voce che racconta una barzelletta sconcia su Bocage. Quando finisce la storiella – una delle tante che girano sul poeta settecentesco – si accendono le luci ed entra in scena il personaggio di José Pedro vestito da piccolo imprenditore della metà dell'Ottocento, secondo l'indicazione della didascalia.

José Pedro si propone come narratore della vita di Bocage, giustificando la sua autorevolezza per avere conosciuto personalmente il poeta, il quale avrebbe frequentato l'osteria di José Pedro negli anni della vita bohème e con il quale avrebbe stretto un'amicizia durata fino alla morte del poeta. Per questi motivi, José Pedro si ritiene il custode della memoria del poeta, alla quale si dedica anche smentendo le tante storielle che girano su di lui. Comincia perciò a raccontare la vita di Bocage quando viene interrotto da un gruppo di maschere carnevalesche, in mezzo al quale si trova anche un Pierrot, e reagisce in modo aggressivo. Durante il goffo tentativo di liberarsi dagli incomodi personaggi, chiama in suo aiuto Pina Manique (1733-1805), provocando l'ilarità generale – visto che il capo della polizia è morto nel medesimo anno di Bocage –, ridimensionando così la sua autorevolezza di narratore.

Mentre José Pedro borbotta sul suo scivolone, entra in scena un vecchio cieco venditore di "literatura de cordel": la scena darà così l'occasione per introdurre la tematica della guerra. Il vecchio esce annunciando "As anedotas de Bocage... e mais versos deste grande brejeiro" (Correia 1965: 26)⁶. Lo smarri-

⁶ 'Le barzellette di Bocage... e anche versi di questo grande licenzioso'.

mento di José Pedro, che in qualche modo mina le sue pretese di narratore unico, lo porta a uscire di scena poco dopo, ritornando più avanti come semplice personaggio. Non abbandona però la scena senza prima imprecare contro una compagnia di saltimbanchi che annuncia “Hoje há Teatro! A vida de Bocage” (Ibidem)⁷.

Sullo sfondo di un paravento raffigurante la città di Lisbona alla fine del settecento, il capocomico di questa compagnia presenta, o inquadra, la prima scena: 1785, anno in cui l'ufficiale della marina, Manuel Maria du Bocage, parte per l'India:

Pregoeiro: Senhoras e Senhores! Estamos na linda cidade de Lisboa, no ano da graça de 1785. Reina sua Alteza Real a Senhora D. Maria Primeira. (tambore) Metade da cidade está por reconstruir do pavoroso terramoto ocorrido há trinta anos... Tenham cuidado com os cães vadios atacados de raiva e os fascínoras, que se ocultam nos escombros... Saiam de noite armados!... (tambor) O poeta Bocage tem vinte anos e frequenta a Academia da Marinha. É orfão de mãe e não é filho morgado. (Idem: 28)⁸

Canarina, attrice della compagnia nel ruolo di una popolana innamorata di Bocage, recita dei versi di Camões dinanzi a un viavai di pubblico, nel quale si intrattengono una locandiera e una ruffiana. Finiti i versi, Canarina parte con la colletta, ma quando arriva innanzi alle due donne, costoro le girano le spalle, recriminandola per avere lasciato un anziano e benestante orefice per un poeta squattrinato che – guarda caso – si chiama Bocage.

Il tempo drammatico scivola allora dal 1850 al 1785 e da una situazione metadrammatica si risale a una rappresentazione mimetica. Dopo l'analessi appena riferita, il tempo drammatico seguirà una linea cronologica, con qualche salto temporale in avanti, occasionalmente riempito dalla narrazione di un perso-

⁷ ‘Oggi c'è spettacolo: La vita di Bocage.’

⁸ ‘Imbonitore: Signore e signori! Siamo nella bella città di Lisbona, nell'anno del Signore 1785. Regna Sua Altezza Reale la Signora Maria Prima. (rullo di tamburo) Metà della città è ancora da ricostruire dopo il terrificante terremoto accaduto trent'anni fa... Fate attenzione ai cani randagi e rabbiosi e agli sciacalli che si nascondono tra le rovine... la notte uscite armati! ... (rullo di tamburo) Il poeta Bocage ha vent'anni e frequenta l'Accademia della Marina. È orfano di madre e non è primogenito.’

naggio singolo, che svolge puntualmente la funzione di narratore interno.

La rappresentazione avrà dunque un'impronta mimetica, anche se ogni tanto sarà interrotta dalla pantomima di Pierrot, l'eterno sognatore innamorato, di Arlecchino, lo spensierato briccone, e di Colombina, l'irraggiungibile assoluto: non è un caso che l'autore suggerisca esplicitamente negli sdoppiamenti di ruoli che l'attrice di Colombina possa svolgere il ruolo della morte nell'ultima scena. Drammatizzazione dell'attività della mente di Bocage⁹, ovviamente riferibile al malinconico e beffato Pierrot, maschera che lo stesso personaggio del poeta indosserà al ballo della I parte.

Prima ancora dell'entrata in scena del personaggio di Bocage – se si escludono le volte in cui lo si evoca soltanto – si sente la voce del poeta in registrazione. Voce fuori campo che recita un sonetto sulle difficoltà che il poeta sta affrontando in India, mentre sul palcoscenico assistiamo a una scena muta in cui, al Café Nicola, gli amici rievocano il poeta assente e i suoi versi. Segue una pantomima che coinvolge Canarina e un vecchietto bavoso, assieme a un bambino con un aquilone. Dopodiché entra finalmente in scena, dalla parte della platea, il personaggio di Bocage, rivolgendosi a un virtuale popolo di Lisbona. Appena sale sul palcoscenico, il primo personaggio che incontra sarà appunto José Pedro. La voce fuori campo di Bocage tornerà nuovamente nella descrizione della scena storica in cui il popolo di Lisbona guarda il capitano italiano Vicente Lunardi, cioè Vincenzo Lunardi (Lucca 1754-Lisbona, 1799), volare sul cielo di Lisbona. Le altre poesie di Bocage sono recitate sia dal personaggio stesso in scena, sia dall'istrione, sia da amici del poeta o dalla voce fuori campo di un cantore con la chitarra.

Brian Richardson considera le voci fuori campo come strategie di decentralizzazione dell'identità del personaggio (Richardson 2001: 687). In questo lavoro teatrale, Romeu Correia opera un parziale – ovvero non costante – sdoppiamento tra la voce poetica di Bocage e la sua figura storica. Le ultime scene sono

⁹ “One of the simplest and most effective (technics of dramatize the inner life) is the dramatization of the mind's activity in simple pantomimes and scenes” (Groff 1959: 275).

funzionali a questo sdoppiamento: nella penultima scena José Pedro suona alla porta di tutti gli amici benestanti di Bocage per vendere loro gli ultimi versi del poeta, ormai malato e impossibilitato a provvedere alla propria sussistenza. Tra una porta e l'altra, grida per strada annunciando i versi, e, metaforicamente, attraverso questa vendita, sparge la poesia di Bocage in mezzo alla società dell'epoca:

Outro folheto comprado. Desfila pelo palco a sociedade do tempo: fidalgos, peraltas, sécias, militares, frades, marujos, negros, boleiros, prostitutas, crianças sem eira nem beira. De quando em quando, uivos e ladridos de cães vadios. (Correia 1967: 154)¹⁰.

Nella successiva e ultima scena, un medico, la sorella di Bocage e gli amici più cari sono intorno al capezzale del poeta, trasfigurato dalla malattia. In seguito, dopo il passaggio sul palcoscenico di alcune maschere ispirate ai capricci di Goya che declamano versi scherzosi di Bocage sulla morte e la medicina, il testo presenta una lunga ed eloquente didascalia:

Escuridão sobre a zona de Bocage-Morte. Claridade e burburinho na zona oposta, onde se aproximam figurantes de todas as condições sociais, trajando segundo os costumes do final do século XVIII e meados de XIX.

Restabelece-se o equilíbrio de luz – uma luz azulada e irreal que inunda toda a cena. O poeta está morto, coberto por um lençol. Sua irmã aparece junto do leito, lenta e cheia de espanto, e tenta defender o corpo da avalanche humana, que se aproxima. Como se lutasse contra um pesadelo, recua e, metendo as mãos sob a enxerga, salva alguns manuscritos do irmão. Aperta os poemas contra o peito e afasta-se no horizonte. A multidão cerca o corpo do poeta e toca-lhe, religiosamente. Súbito, mil mãos caem sobre o leito, rasgam o lençol e trucidam o morto, dividindo-o entre si, como uma relíquia. Este com um pé, aquele com um braço, aqueloutro com a cabeça, etc. e somem-se, felizes, no horizonte.

A luz começa a rarear, ficando, por fim, só a incidir sobre o leito, desventrado. (Idem: 159)¹¹.

¹⁰ 'Un altro foglietto comprato. Sfila lungo il palcoscenico la società dell'epoca: nobili, bellimbusti, vanerelle, militari, frati, marinai, neri, cocchieri, prostitute, bambini squattrinati. Ogni tanto, urla e latrati di cani randagi.'

¹¹ 'Buio sulla zona di Bocage-Morte. Chiarore e brusio sulla zona opposta, da dove si avvicinano figuranti di tutte le condizioni sociali, vestiti nello stile della fine del settecento e della metà ottocento. Si ristabilisce l'equilibrio di

Questo rito antropofago sottolinea l'idea di una poesia disseminata nella società, ma anche di una corporeità, o meglio di una storicità fisica, assorbita da una collettività. Questa disseminazione giustificerebbe la polifonia – anzi, il senso di polifonia – che risulta dalla successione di narratori operata nel prologo.

All'acritica e retorica mitizzazione della storia nazionale, istituzionalmente imposta dall'apparato *dell'Estado Novo*, i due autori contrappongono altre rappresentazioni teatrali del passato. Ambedue partono da una prospettiva politica segnata dalla teoria e dalla prassi teatrale di Brecht e Piscator, ma la rappresentazione drammatica del passato che ne deriva è diversa, come ci si aspetterebbe da due differenti tipi di *inventio* e contesti creativi¹².

Bocage. Anima senza mondo di Luzia Maria Martins presenta la figura storica di Bocage come frutto del contesto socioeconomico in cui visse il poeta, nonostante al tempo stesso ci sia una certa riserva verso l'integrale comprensione della figura di un poeta in base a fattori socioeconomici, riserva espressa anche dal fatto che tutte le poesie di Bocage siano declamate dal personaggio del poeta. Il ritratto della società a cavallo tra Settecento e Ottocento si appoggia a una concezione della storia documentale e didattica, in cui lo sguardo verso il passato cerca

luce – una luce bluastro, irreali, che dilaga sull'intera scena. Il poeta è morto, coperto da un lenzuolo. Sua sorella compare vicina al capezzale, lenta e piena di stupore, e cerca di difendere il corpo dalla valanga umana che si avvicina. Come in lotta contro un incubo, indietreggia e, mettendo le mani sotto il pagliericcio, salva qualche manoscritto del fratello. Stringe al petto le poesie e scompare all'orizzonte. La folla assedia il corpo del poeta e lo tocca, religiosamente. In un attimo mille mani cadono sul letto, strappano il lenzuolo e trucidano il morto, spartendoselo come una reliquia. Uno un piede, l'altro un braccio, quest'altro la testa, ecc. E svaniscono, felici, nell'orizzonte. La luce inizia ad affievolirsi, rimanendo, infine, diretta soltanto sul letto, sventrato.'

¹² Nel 1976, Antonio Tabucchi commenta così il complesso della produzione brechtiana in Portogallo: "Il teatro epico di lezione brechtiana ha incontrato, nella recente drammaturgia portoghese, un buon numero di cultori. Non si può certo parlare di ortodossia epica; nella grammatica brechtiana si è insinuata l'ombra di Artaud, di Weiss, del teatro del Assurdo: e la lezione di Brecht è spesso solo un termine di paragone, un punto di riferimento, un'esperienza ormai acquisita su cui sperimentare in nuove direzioni." (Tabucchi 1976: 71).

spunti che possano entrare in dialettica con il presente della scrittura o della messinscena. È puntualmente la figura del narratore a evidenziare i nodi di collegamento tra il passato e l'attualità e quindi a indirizzare lo spettatore su di una ben determinata interpretazione dei fatti passati e simultaneamente della propria società.

In *Bocage* di Romeu Correia la poesia sovrasta i richiami all'attualità poiché sono i versi di Bocage a cogliere l'atmosfera della Lisbona tra la fine del settecento e i primi anni dell'ottocento. Si tratta non di trarre esempio o riflessione dalla conoscenza del passato e dalle sue figure ma, piuttosto, di fare emergere un passato che è parte integrante del presente, che è memoria collettiva e, proprio per ciò, dovrebbe essere raccontato da una moltitudine di voci.

Bibliografia

- Abuín González, A. (1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Barata, J.O. (2001), "A emergência da história na literatura dramática portuguesa" in *O espaço literário do teatro. Estudos sobre a literatura dramática portuguesa I*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor».
- Beckford, W. (1834), *Italy: with sketches of Spain and Portugal*, London, Richard Bentley Publisher.
- Beckford, W. (1835), *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, London, Richard Bentley Publisher.
- Correia, R. (1965), *Bocage. Crónica dramática e grotesca em duas partes e um prólogo*, Lisboa, Editora Ulisseia.
- Delille, M.M.G. (1984), "O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss", *Runa*, nº 2: 53-76.
- Delille, M.M.G., ed. (1991), *Do pobre B. B. em Portugal*, Aveiro, Estante.
- Genette, G. (1995), *Discurso da narrativa*, Lisboa, Vega.

- Genette, G. (2004), *Métalepse: de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- Groff, E. (1959), "Point of view in modern drama", *Modern Drama*, 2: 268-282.
- Herculano, A. (1907), "Elogio histórico de Sebastião Xavier Botelho – Memórias do Conservatório 1942", in *Opúsculos – Literatura*, vol. I, Antiga Casa Bertrand – José Bastos & C.^a – Livraria Editora: 201-228.
- <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm> (03.06.2014)
- Martins, L. M. (1967), *Bocage. Alma sem mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Porto, C. (1973), "Bocage, Alma sem Mundo de Luzia Maria Martins", in *Em busca do teatro perdido*, vol. 2, Lisboa, Plátano Editora: 87-91.
- Rebello, L.F. (1989), *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Richardson, B. (1988), "Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage", *Comparative drama*, 22/3: 209-214.
- Richardson, B. (2001), "Voice and narration in Postmodern Drama", *New Literary History*, vol. 32, n. 3: 681-694.
- Tabucchi, A. (1976), *Il teatro portoghese del dopoguerra (trent'anni di censura)*, Roma, Edizioni Abete.