

Incontri poetici e teatrali fra Italia e penisola iberica, a cura di **Michela Graziani; Salomé Vuelta García**, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2017, vi + 137 pp.

Num tempo em que a Academia multiplica colóquios, congressos e encontros que deixam os especialistas exaustos, quando não palavrados e repetitivos (embora curricularmente felizes), cumpre saudar o seminário ibero-italico de 21 de Outubro de 2016 na Universidade de Florença, concentrando oito notáveis ensaios que conjugam informação e subtilidade analítica, além de lançarem fecundas hipóteses de trabalho.

Figura central é Torquato Tasso, presente em Marcella Trambaioli, “Torquato Tasso (Tirsi), *Aminta* y Lope de Vega”, e Giulia Poggi, “Bernardo, Torquato e Don Luis”. Além, percorre-se parte da obra de Lope (1602-1630), mostrando, para lá da *Gerusalemme*, como ele

“retoma nombres, tópicos e imágenes poéticas del *Aminta* que [...] son, a todas luces, ecos de una relación directa” (p. 89). Nomes mais significativos são Tirsi – “figuración del pastor-poeta, [...] que funciona en la escritura lopesca como una máscara literaria de Torquato Tasso, poeta culto que no solo Lope utiliza como arma filada contra los culteranos autóctonos, sino que representa el patrón que él pretende igualar e incluso superar, [...]” – e, tirados de *Aminta*, Filis e Amaralis, feitos pseudónimos no início e fim desse “largo processo de literaturización de sus amores”, ou seja, da “creación de su propio mito lírico” (p. 98).

Giulia Poggi reúne pai e filho num Góngora a cavalo de dois séculos, entre 1582 e 1623. Menos *varietas*, associada ao caso de Lope, que *imitatio* discreta e experimentação, a própria leitura tem de ser microscópica, ao nível da sintaxe do verso, já no soneto e oitavas, já na

relação entre a *Liberata* e a *silva* de *Soledades*. Sob o mais poderoso influxo do filho (e também ecoa *Aminta*), pontuam-se motivos e metáforas, e passagens do amoroso – sensual, inclusive – ao moral. Na lembrança da ‘farfalla’, ocorre-nos a necessidade de pensar a vida-borboleta na lírica portuguesa, de que um dos últimos representantes foi José Régio (“Posse”, *Filho do Homem*, 1961). O ‘Appendice’ exemplifica a diversa influência, mais formal em Bernardo, tão flagrante desde a anaforização de ‘Mentre / Mientras’.

A poesia lusa merece duas abordagens muito diferentes. Mariagrazia Russo, em “Il *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (1557-1589): un approccio metodologico a partire dalle sue postille” – que não abre o volume, contra o que diz a bem elaborada ‘Presentazione’ (p. V) –, pergunta-se sobre a mão que, e quando, aí lançou as principais anotações, cuja “struttura micrografica” analisa, a par de outras indagações: “In particolare esaminerò la lingua usata nelle rubriche, il messaggio che trapela dalle annotazioni, la loro funzione, il loro destinatario e il loro eventuale trascrittore.” (p. 53) Bibliografando tradição nem por isso extensa, e após olhar minudente sobre dez fascículos em que sobressai Camões, conclui tratar-se de

“informazioni utili allo stesso rubricatore al fine de una eventuale pubblicazione: l’interesse primario è quello di verificare se il componimento sia ancora inedito o se il testo pubblicato altrove sia o meno corrispondente a quello del Canzoniere”. Anotador pós-1791, com “un linguaggio popolare e in alcuni tratti quasi arcaico”, propõe que “il probabile editore vada cercato fuori dall’ambito strettamente portoghese e più propriamente nella comunità giudaico-lusitana, verosimilmente fuori dalla penisola iberica” (p. 68). Estas páginas obrigam-nos a questionar o cânone de vários autores.

A interrogação retórica (que também foi programa televisivo) de Valeria Tocco tem um subtítulo claro: “Sogno o son desto? Sul sogno nella poesia portoghese del Cinquecento, tra Italia e Spagna”. Abre com tipologia de Jacques Le Goff, para, sem incidir na alegoria e no poema narrativo, estudar o *insomnium* e o *visum*: “ovvero della rappresentazione di quei sogni senza capacità divinatoria o premonitrice, di quei sogni che rimandano alla sfera dell’amore, se non propriamente dell’erotismo, di quei sogni che si sottraggono pure a qualsiasi proposito edificante” (p. 70). O balanço é escasso – por isso, mantém-se desafiador –, já com sinais petrarquistas e outros nos fau-

tores da medida nova, em regime de vigília: Camões, Sá de Miranda, António Ferreira. Vale, porém, soneto de Luís Vaz, “Quando de minhas mágoas a comprida” (ecoado em Luis Martín de la Plaza, 1605), “l’unico sonetto in cui il poeta narra di un sogno realmente sognato, del quale è stato protagonista” (p. 78).

Mas o verso pode ser também véculo de uma sabedoria greco-latina e bíblica. É o caso de “*I Proverbios Morales* di Alonso de Barros a Firenze” (Madrid, 1598), cujas edições rastreia Salomé Vuelta García, para chegar à tradução florentina de 1622, já bilingue em 1659. Dá-nos amostra de treze assuntos relevantes (fama, amizade, honra, mulher à luz da misoginia do tempo, etc.) iniciados pela negativa *Ni / Né*, até percebermos que Alessandro Adimari, sem deixar de acrescentar matéria sua, se esforça por tudo rimar, com sérias consequências. É um exercício de actualidade, que atravessa a teoria da tradução, quando dezenas de estrangeiros e nacionais se reúnem, anualmente, em Tavira, no congresso da Associação Internacional de Paremiologia. Seria bom confrontar Alonso de Barros com a nossa tradição medieval e, entre outros, Jorge Ferreira de Vasconcelos, o *sentencioso* D. Francisco de Portugal, Tomé Pinheiro da Veiga,

até ao adagário de Frei António Delicado (1651).

Houvera, desse Barros, uma tradução francesa em 1617. E França rompe as fronteiras peninsulares no artigo de Franco Vazzoler, “Rodomontades, Rodomontadas, Rodomontate: capitani teatrali fra Francia, Spagna e Italia. A proposito della raccolta di Lorenzo Franciosini”. De âmbito ainda tradutológico e com sugestões teatrais, estuda-se a edição trilingue (Veneza, 1627), após, desde 1607 – sendo que outras ‘rodomontadas’ podem recuar a 1601 –, dez edições em espanhol-francês de intrigante paternidade. A abordagem paratextual lança novas hipóteses, sem suprimir a capacidade de divertimento que traz a leitura. O ‘matamoros’ castelhano deu o nosso mata-mouros, que não menos se vangloria; a linhagem desse e doutros capitães com assento em finais de Quinhentos vem até ao século XIX francês. Quanto à etimologia de nome talvez disforizado na oratura, tudo indica nascer de uma dramaturgia franco-espanhola admiradora de Ariosto e Boiardo, deformando, ainda, Rodomonte em Rodamonte, seja n’*Os Lustadas* ou na *Fastígnia* daquele Veiga (1605; *Orlando Furioso*, XXVIII, 100: 7-8).

“Entre Lisboa y Nápoles: geografia del drama de honor calderoniano”

aborda a “comedia famosa” *A secreto agravio secreta venganza* (1637) e *El pintor de su deshonra* (1683). À imagem do Gracián de *El Criticón*, as figuras contrapostas do ‘Honroso’ e do ‘Ocioso’ remetem para Lisboa e Itália, respectivamente, “connotaciones geográficas y nacionales” que Calderón aqui antecipa: “escoge la ambientación portuguesa para redactar la versión trágico-épica del drama de honor; selecciona la ambientación mediterránea para componer la versión trágico-realista o trágico-irónica, la protagonizada por Serafina, ‘arrojada al mundo’ antiheroico de la novela y la comedia” (p. 48). Pesa, naquela, a História (ausente nesta), em vésperas de partida de D. Sebastião para Alcácer Quibir: Calderón é simpático para o duque de Bragança, que seria a voz dos oponentes à jornada (p. 40), quando, de facto, o 6.º duque só não foi porque adoeceu, enviando o filho D. Teodósio, com dez anos... Peça muito rica para considerações que não cabem aqui, eis que, ao recordar-se-nos que há fogo em casa de don Lope, prenunciando o desastre marroquino, entrevemos uma analogia com o incêndio em casa de Manuel de Sousa Coutinho e decorrente tragédia no Garrett de *Frei Luís de Sousa*...

O ensaísmo é produtivo, quando traz novidade, nos enriquece e

alegra (porque não?). É também o caso do designativo *chão* emprestado ao drama quinhentista, no ensaio inaugural, “Linguagem teatral e cómico. O teatro chão do século XVI”. Posta em confronto a herança da comédia mirandina trazida de Roma e a persistência do auto ibérico-medieval (todavia, de marca urbana, que é um sema italianizante), Rita Marnoto propõe a categoria de ‘teatro chão’ aplicada ao cómico híbrido nacional. O termo de George Kubler (1972), anunciado em Júlio de Castilho (1879), aplica-se ao período da nossa arquitectura entre 1521 e 1706, “em que a observação das regras da proporção é levada a cabo com uma sobriedade, uma simplicidade e um geometrismo depurados, dispensando o ornamento” (p. 8). Nada impede, contudo, que o conceito salte datas, fronteiras e, desejavelmente, disciplinas.

Ilustra-se a teoria em *O auto do Desembargador*, de António Pres-tes, antologiado com outros em 1587, olhando aos “dois planos da linguagem teatral, o da estrutura cénica e, em particular, o da linguagem literária na sua dimensão interdiscursiva, tomando como referência quer a tradição peninsular, que o sistema do Classicismo” (p. 11). A análise mostra como Pres-tes balança entre essas margens – do uso, tantas vezes paródico, de

versos peninsulares ao aceno petrarquista –, seguro num “geometrismo apurado” (p. 13). Conclui a autora, após demoras que sintetizam o nosso quadro teatral em Quinhentos e deixam pistas para releituras: “Esta convergência entre simplicidade, erudição e complexidade coloca o *Auto do Desembargador* no cerne do teatro chão.” (p. 19) ERNESTO RODRIGUES

Manuel Alegre, *Quartiere occidentale*, a cura di **Giulia Lanciani**, Milano, Crocetti Editore, 2017, 86 pp.

Nella concisa, densa e puntuale introduzione all’edizione italiana del libro di Manuel Alegre, *Quartiere Occidentale*, la curatrice, Giulia Lanciani, a cui si deve la divulgazione in Italia di altre opere del poeta portoghese (e si ricordi, inoltre, l’ampia scelta di testi dell’autore nell’antologia dedicata alla poesia contemporanea portoghese *Inchiostro nero che danza sulla pagina*, Mondadori, Milano, 2002) richiama l’attenzione sulla singolarità di questa recente raccolta di poesie dell’autore di *Praça da canção* e *O canto e as armas*: “L’appassionante — e appassionato — libro è incontrovertibilmente la ripresa di un’erranza poetica che (in apparenza) si era concessa

una sorta di tregua, dopo il ritorno in patria del Lusitano esiliato”. In effetti, sebbene il nome del poeta portoghese sia rimasto sempre associato ai suoi esordi letterari, ossia ai due primi libri di versi sopra citati e editi negli anni 60, quando il regime di Salazar viveva la sua ultima fase contraddistinta dalla logorante vicenda della guerra d’Africa, libri questi in cui predominava un forte impegno e, riprendendo le parole di Giulia Lanciani, “la scrittura poetica di ribellione, di combattimento [...] anticipava profeticamente e (preparava il terreno) alla rivoluzione dei ‘garofani’ del 25 aprile del 1974”, va ricordato che la poesia di Manuel Alegre, in tempi successivi, ha privilegiato altre aree come, facendo il bilancio di circa quarant’anni di attività poetica, metteva in luce Eduardo Lourenço nel prefarne il volume che raccoglieva l’opera completa in versi agli inizi del secondo millennio: “nos seus últimos livros, como liberto da sua vocação de mensageiro ou como emancipado até do que na aventura criadora pode ainda substituir de idolátrico, abandona-se ao puro prazer de *fabbro* e entrega-se ao poema como quem joga” (Manuel Alegre, *Obra poética*, Lisboa, Dom Quixote, 2000, 2.^a ed., p. 44). Motivo di questa svolta o piuttosto di questo ritorno a una poesia