

RECENSÕES

Almeida, Maria João, *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, pp. 413

A publicação pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda do estudo desenvolvido por Maria João Almeida, no âmbito do seu doutoramento, em torno da presença do teatro de Goldoni em Portugal na segunda metade do século XVIII não apenas vem ao encontro da óbvia curiosidade sobre esse tópico, como coloca oportunamente à disposição do leitor uma inteligente análise de uma massa de informação pouco acessível acerca da prática teatral e editorial da segunda metade do século XVIII em Portugal. O seu principal mérito, todavia, reside no facto de oferecer uma reinterpretação dessa informação, aprofundando o entendimento que se tinha da actividade teatral e operática neste período, e propondo, além do mais, pistas para novos estudos.

O teatro de Goldoni que foi representado nos palcos portugueses, objecto primeiro do estudo agora publicado, surge como sinal de mudanças mais vastas e complexas operadas no campo do

espectáculo, quer público, quer de corte sob José I e, nesse sentido, revela a apreensão e exploração de um modelo estético, ideológico e de produção importado de Itália e com comprovado sucesso europeu.

A leitura da tese, acessível a leitores com graus de informação diversos, ilumina os contornos subtis de um programa áulico para a actividade teatral e deixa perceber até que ponto o modelo de exploração teatral que se desenvolverá no século seguinte foi propiciado pelas práticas, aparentemente pouco consequentes, da segunda metade de setecentos.

Há cerca de duas décadas dedicada ao estudo de literatura e da cultura italianas na Faculdade de Letras de Lisboa, tendo-se iniciado nessa área do saber sob orientação do reputado italianista Prof. Costa Miranda, Maria João Almeida herdou a tarefa de alargar o estudo da obra de Goldoni através de um filão inicialmente explorado pelo seu mestre: o da presença de Goldoni nos palcos portugueses.

A obra em apreço apresenta-se estruturada em quatro grandes partes sendo que a primeira dá a conhecer a história e as con-

dições de desenvolvimento da “indústria” do espectáculo em Veneza e o lugar nela ocupado por Goldoni. Esta viagem pelas praças venezianas, assim como a revisitação da carreira de Goldoni, justificam-se pela existência de pontos de contacto entre essas realidades e o desenvolvimento do teatro em Portugal a partir da década de 60, que a minuciosa análise empreendida pela A. nos revelam. Dois dos capítulos que integram ainda a primeira parte introduzem o leitor num dos aspectos mais originais deste trabalho: a análise da actividade editorial e do seu contributo para a história do teatro, ou como a A. afirma, na “relação dialéctica entre o palco e o prelo”. Neste caso, a importância da edição setecentista do teatro de Goldoni a nível internacional vem clarificar a circulação do seu teatro nos palcos e nas Livrarias portuguesas.

A entrada no estudo do teatro praticado na corte portuguesa e nos teatros públicos dá-se na segunda parte da obra e o detalhe com que a vasta documentação consultada é submetida a exame revela dados do maior interesse. Fica, assim, clara a existência com José I de um programa régio para

a ópera que visa colocar a corte portuguesa a par das europeias. A encomenda de libretos a Goldoni, entre 1763 e 1765, surge como uma das acções nesse sentido. Mas como Maria João Almeida muito bem mostra, a influência de Goldoni nesse programa faz-se sentir de outras formas, por exemplo através da contratação da companhia de Antonio Sacchi, famoso Truffaldino para quem Goldoni escreveu comédias e também através da circulação do reportório goldoniano nos palcos públicos e da corte principalmente durante as décadas de 60 e 70.

Particular relevo é concedido ao estudo da constituição da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros públicos da Corte* em 1771, já que ela vem introduzir um desejo e uma necessidade de regulamentação e ordenação do campo teatral no que toca ao teatro comercial público, frequentado como era pela fidalguia e repercutor do gosto pelo modelo operático. A actividade teatral até aí desenvolvida à margem do Poder régio é investida de “uma função social de alcance didáctico-pedagógico e civilizacional” (p. 217) e absorve a matriz ita-

liana de gestão societária dos teatros. Analisadas as semelhanças e as diferenças existentes entre o modelo italiano e a sua versão portuguesa, a A. mostra como o esforço de implementação de um sistema que tinha já longa tradição em Itália não resistiria ao quadro económico, social e político de Portugal no qual constituiu, sem dúvida, uma das acções mais importantes para a dinamização de uma actividade artística comercial que o reinado de Maria I iria deitar por terra.

Sobre o desenvolvimento do teatro dramático em palcos portugueses se ocupa também a A. quer percorrendo os documentos da Real Mesa Censória, quer as Contas da actividade teatral que chegaram até nós, com vista a restaurar o reportório textual – goldoniano e não só – representado nas duas principais salas de teatro do país. O impressionante número de textos que obtiveram licença de representação, a estreia de muitos deles e as reposições ao longo das temporadas dão conta de uma actividade teatral fervilhante até pouco antes da morte de José I, e, como avança a A., de uma estratégia empresarial bem definida de atracção de especta-

dores através da novidade das produções apresentadas.

A terceira parte é a consequência natural do enquadramento e das conclusões obtidos nas anteriores partes deste trabalho. Sistematizam-se os dados sobre edição e representação de textos de Goldoni em quadros que permitem visualizar a significativa presença deste autor em Portugal, os anos de maior sucesso nos nossos palcos, a circulação dos textos por vários palcos, a mais persistente presença das comédias sobre os dramas jocosos, entre outros resultados que só o cruzamento de tão abundante informação permite constatar com segurança.

A quarta parte desta obra oferece ao leitor o estudo de sete “casos singulares” que se destacam da análise geral efectuada por se centrarem em problemas de ordem editorial ou de adaptação aos palcos e aos seus recursos e constituírem ilustrativos exemplos do rasto goldoniano. Aborda-se a especial “protecção” régia à introdução do teatro de Goldoni em Portugal, sugerindo-se a consonância entre política de reforma do Reino e representação de uma nova ordem social

nas comédias goldonianas que passaram pela censura. Alguns destes casos analisados constituem excelente contributo para o estudo de edições portuguesas de textos de Goldoni e da sua filiação nas várias edições italianas, bem como da produção de traduções ou versões, neste caso com particular interesse para os estudos de tradução e de crítica textual. A análise da versão portuguesa de *La famiglia dell'antiquario* deixa perceber a importância das contingências materiais (elenco, público, etc.) que pesam sobre a produção de um texto e que levam à sua adaptação ou reescrita, da mesma forma que, no caso dos libretos, se sujeitam a novas vestes musicais. A análise de *Notte critica* permite à A. analisar o trabalho de recomposição realizado pelo próprio Goldoni que aqui respondia a uma encomenda da Coroa portuguesa a partir de textos seus escritos anteriormente. Nesta última parte da sua obra, Maria João Almeida apresenta-nos um Goldoni bem próximo da cultura portuguesa, diríamos mesmo, adoptado pelos palcos e pelos prelos num tempo em que a ópera e a comédia italianas configuraram o gosto do público.

Em conclusão, este trabalho oferece ao leitor o resultado do restauro paciente e minucioso de uma prática teatral efêmera, que Maria João Almeida realiza através do cruzamento de documentos conhecidos ou inéditos olhados de ângulos, por vezes, inesperados. Ligações insuspeitadas ou apenas até hoje entrevistas ganham fundamento à luz de uma concepção da história do teatro onde as dimensões económicas, sociológicas, políticas possuem tanta importância como as literárias, teatrais ou musicais. Em última instância, o que mais surpreenderá o leitor é a finura da análise aliada a uma prudente sugestão de interpretações de uma rede de dados que a A. interroga com inteligência e sólido conhecimento. MARIA JOÃO BRILHANTE

Eduardo Lourenço, *Mitologia della saudade*, traduzione italiana e introduzione di Paola D'Agostino, Napoli, OXP. Orientexpress, 2006, pp. 157

Il labirinto della saudade. Portogallo come destino, a cura di Roberto Vecchi e Vincenzo Russo, Reggio Emilia, Diabasis, 2006, pp. 215.

O ensaísmo português não tem merecido muita atenção por parte dos editores e agentes culturais italianos, quase exclusivamente empenhados na divulgação de poetas e prosadores, se exceptuarmos dois volumes precisamente de Eduardo Lourenço – *Fernando re della nostra Baviera*, Roma, Empiria, 1997; e *Il tempo dell'Europa*, Venezia, Marsilio, 2002, ambos com tradução de D. Stegagno – e um capítulo (*Lo spazio non pubblico*) de um ensaio de José Gil (*Portugal, Hoje. O medo de existir*), com tradução de Marcello Sacco, primeiramente publicado na revista *Crocevia* (n.º 7-8) e depois inserido na antologia *L'anima navigante. Racconti dal Portogallo*, a cura di Gianluca Miraglia e Marcello Sacco (Nardò-Lecce, BESA Editrice, 2006). Curiosamente, tudo textos que traduzem uma reflexão ontológica sobre a identidade do país, característica principal deste ensaísmo da auto-interpretação e da pesquisa em torno do pensamento português ao longo do seu itinerário histórico-político, que viria a determinar a formação e sucessiva sedimentação dos grandes mitos nacionais.

Pertinentes, pois, para um melhor conhecimento do crítico considerado talvez o mais importante pensador português da actualidade, são os dois volumes agora propostos aos estudiosos italianos da cultura portuguesa, os quais oferecem ainda a particularidade de estabelecerem entre si uma conexão íntima, apesar de serem projectos diferenciados. O primeiro, mais breve mas não menos consistente, contempla a segunda parte do volume que, na edição portuguesa, tem como título *Portugal como destino, seguido de Mitologia da saudade* (Lisboa, Gradiva, 1999). O segundo, mais abrangente e com a possibilidade de oferecer uma visão mais ampla e diversificada do filósofo/historiador da cultura portuguesa, propõe três ensaios: 1) “Psicanálise mítica del destino portoghese”, publicado como texto de abertura do livro *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português* (Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1978); 2) “Il Portogallo come destino. Dramaturgia culturale portoghese”, possível continuação ou revisitação do primeiro, no dizer do próprio Autor (escrito, porém, à distância de vinte anos), constitui a

primeira parte do livro atrás assinalado, publicado pela Grádiva em 1999; 3) “Della letteratura come interpretazione del Portogallo (da Garrett a Fernando Pessoa)”, incluído, na edição portuguesa, no volume de 1978 (*O labirinto da saudade...*) acima referido, e que aqui se justifica plenamente como ilustração, ainda segundo Eduardo Lourenço, do “discurso critico sulle immagini che di noi stessi abbiamo fabbricato” (p. 211).

Da simples leitura dos títulos dos dois volumes (e dos ensaios que os compõem) ressalta desde logo a ocorrência frequentíssima da palavra que, por sua vez, corresponde a um dos mitos da cultura portuguesa: *saudade*. Dir-se-ia que esta insistência, mesmo no âmbito do que é designado como “psicanálise mítica”, corre o risco paradoxal de contribuir para a (re)mitização de um conceito que, em termos de lugar-comum, é quase sempre visto como um sentimento exclusivamente português e, como tal, intraduzível (palavra e sentimento). A este propósito, é de salientar a bem articulada introdução de Paola D’Agostino a *Mitologia della saudade*, onde se faz a história

(também etimológica) do termo e do conceito, pressupondo este sempre a condição de “lontananza” e “attesa di un ritorno che diventa attesa dell’altro” (pp. 8–9). E, seguindo o estudo, já clássico, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que aproxima a *saudade* portuguesa da *Sehnsucht* alemã ou até da forma do italiano arcaico *solità*, como um mal da ausência – entre outros exemplos, poder-se-ia acrescentar a *nostalgija* russa ou até o italiano moderno *nostalgia* –, a estudiosa conclui sagazmente: “Questa mitologia, dunque, è descrizione e anatomia dello spaesamento fisico e sentimentale che porta alla nostalgia; è ricerca e dissertazione sull’Essere o sulla incertezza ontologica, ma è anche un ideale ritorno a casa, alle radici, al punto nello spazio dove si ritiene iniziata l’esperienza della lontananza” (pp. 20–21). E é o próprio Eduardo Lourenço quem desfaz os nós de certa definição nebulosa que circulou (e circula) como um veneno silencioso nas veias da cultura portuguesa. No capítulo “Tempo português”, com efeito, aludindo à estranheza com que se invoca a *saudade* para resgatar o tempo, não deixa de a

caracterizar como “sentimento puramente ilusório”, concluindo depois: “Sotto altri nomi o senza nome, la *saudade* è universale, non solo in quanto desiderio di eternità, ma anche in quanto sensazione e sentimenti vividi dell’eternità. La *saudade* è una luce solitaria che brilla nel cuore di tutte le assenze” (p. 37), o que, como é evidente, afasta a prerrogativa e a *forma mentis* unicamente portuguesas.

Este segmento textual ilustra com grande clareza o pensamento do ilustre ensaísta que, noutro lugar do mesmo texto, afirma que o mito da *saudade* conduziu sempre à tentativa de recuperar o passado como paraíso, porém inventando-o, condição essencial para a formação duma mitologia. A este respeito, é certamente de sublinhar a reflexão de Roberto Vecchi, no excelente posfácio ao volume por ele organizado (com Vincenzo Russo): “Non si tratta di sgranare le tante viete definizioni dell’ indefinibile – o anche intraducibile – ontologica *saudade* (come declamano oggi anche le guide turistiche sul Portogallo, o altri cataloghi di luoghi comuni): dalla famosa oggettivazione di Pes-

soa/Álvaro de Campos dell’*Ode marítima* (“...Ah, ogni molo è una *saudade* di pietra”) o l’intelligente proposta di Luciana Stegagno Picchio di pensarla con l’ossimorico termine del ‘disio’ dantesco” (p. 203). Sobre o discurso poliédrico de Eduardo Lourenço não deixa de ser, esta, uma peça do mosaico que ilumina a hermenêutica do “edifício” erigido pelo filósofo e crítico da cultura. De resto, o posfácio de Roberto Vecchi (*L’ora dei fantasmi: il labirinto del destino portoghese*, pp. 189–209), ao mesmo tempo que ilustra cada um dos três ensaios, situando-os no contexto histórico-social e no evoluir da grande reflexão empreendida por Eduardo Lourenço, fornece instrumentos críticos de descodificação da história cultural de um país como Portugal, “Calibano in Europa e Prospero in Africa” (p. 201), pondo em evidência o estímulo que tal reflexão representou para o aparecimento de “novos modelos interpretativos” da cultura portuguesa.

As traduções – de Paola D’Agostino relativamente a *Mitologia della saudade*; e de Vincenzo Russo no que se refere a *Il labi-*

rinto... (também responsável por uma breve mas funcionalmente importante nota sobre o texto, o autor e a bibliografia) – são sem dúvida excelentes, com uma qualidade literária que, sem desvirtuar a densidade escritural de Eduardo Lourenço, contribuem simultaneamente para a leitura “inteligível” e fluente de ensaios não isentos de complexidade interpretativa e que os tradutores souberam resolver com rigor metodológico e propriedade linguística. MANUEL G. SIMÕES

Jorge Pais de Sousa, *Uma Biblioteca Fascista em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, pp. 144

No texto introdutório de *Uma Biblioteca Fascista em Portugal*, a Prof. Doutora Rita Marnoto, citando Umberto Eco, refere a existência de bibliotecas cuja função era a de “não deixar ler e não permitir a leitura, de encobrir e ocultar o livro”.

Relevando interpretações apresentadas, podemos também dizer que há livros que não são para ler – e entrariam nesta categoria os dicionários, glossários, índices, catálogos, etc. Sendo este *Uma*

Biblioteca Fascista em Portugal, essencialmente, um catálogo, poderíamos então arrumá-lo nessa prateleira das obras de consulta e de referência, útil para investigadores e estudiosos razoavelmente específicos e profissionais. E bem arrumado estava: o catálogo, profissionalmente colocado na Internet, é um precioso instrumento de trabalho, com o valor acrescido de se assumir como complementar da grande obra de referência de Renzo De Felice *Bibliografia Orientativa del Fascismo*, da qual segue a organização e classificação, o que, sendo esta uma ferramenta conhecida por todos os investigadores destas matérias, muito facilita a sua consulta e utilização. Bem arrumado, portanto. E contudo muito se perdia nessa arrumação. É que, a par dessa dimensão de catálogo, Jorge Pais de Sousa oferece-nos um estudo introdutório de muito interesse, no qual, não apenas enquadra historicamente a génese desta biblioteca, como nos oferece alguns pormenores históricos, de entre os quais se destacam a visita a Portugal de 1300 crianças e jovens integrados na *Opera Nazionale Balilla*, com dois filhos de Benito Mussolini presentes, e

os percursos individuais de altos responsáveis do fascismo italiano, como Luigi Federzoni e Dino Grandi, membros do Grande Conselho Fascista. Estes apontamentos, que nos casos de Federzoni e Grandi assumem um carácter de investigação histórica, revelando factos pouco conhecidos e estudados, distinguem-se, no da visita dos Balilas, pelo colorido das descrições, bem caracterizador do optimismo e voluntarismo fascista, permitindo entrar no sentir da época, melhor forma de entender o acontecer histórico, mantendo sempre o rigor documental e a citação das fontes de que JPS não prescinde.

Mas interessante também, ou principalmente, pelo universo de relações entre a Universidade de Coimbra e a Itália fascista que nos revela e pela quantidade de questões que nos permite colocar e que nos apercebemos ser necessário investigar para melhor compreendermos como se organizaram, funcionaram e que valores e princípios propugnaram, as correntes fascistas europeias na primeira metade do século XX.

Começando por notar a existência de uma consistente política de expansão cultural do fas-

cismo italiano, podemos elencar, enquanto mais relevantes e de maior interesse para futura investigação, temas como: Que destino tiveram outras bibliotecas fascistas? Como se dotaram e articularam? Como se articularam, ou não, com as de outros países? Em que países foram criadas? Europa? América do Sul? Quais as especificidades de cada uma? Existiu alguma estratégia concertada, ou apenas intervenções circunstanciais, de acordo com as contingências de cada país, ou instituição? A que estratégia de fundos obedecia cada uma destas bibliotecas? Existiu alguma política de promoção de determinados livros, assuntos ou autores? Estas apenas algumas das questões para as quais este trabalho de JPS abre caminho, e é pela sua pertinência e importância e interesse que este catálogo se torna, afinal, um livro para ler. JOSÉ SEVERO

Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal, coordenação e tradução de Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade, 2007, pp. 206 [série Leonardo, 4].

A figura de Luigi Pirandello é a grande protagonista deste volume, resultante das contribuições que animaram o *Encontro de Italianística* homónimo, organizado no ano de 2005, em Coimbra, pelo Instituto de Estudos Italianos, nos espaços da Faculdade de Letras. Vários especialistas, nacionais e estrangeiros, ilustraram o seu labor de investigação, permitindo a criação de um texto orgânico sobre a fortuna crítica deste literato, numa abordagem repleta de novidades para o público português, que se traduz, inclusive, na edição de inéditos.

A organização do volume processa-se em torno dois temas principais: a obra de Pirandello e a sua recepção em Portugal. O artigo de abertura, intitulado “Luigi Pirandello”, de autoria da coordenadora do Encontro, Rita Marnoto, delineia de forma exaustiva o percurso biográfico, poético, crítico-bibliográfico e cronológico do autor, insistindo sobre o seu valioso contributo para a constituição da poética Modernista, e apontando linhas de investigação e tendências críticas que estão a ser desenvolvidas em torno das diversas facetas da actividade de Pirandello.

Joseph Farrell, em “Pirandello e o teatro do grotesco”, defende a inovação que a emergência desta forma expressiva, influenciada pelas vanguardas, causou no mundo teatral, rompendo com a dicotomia classista do espectáculo *boulevardier*, face ao teatro de variedades. A encenação de *La maschera e il volto* de Chiarelli marcava uma nova era, em que se assistia à fusão do sério com o ridículo. O contributo de Pirandello foi fundamental para a introdução de alterações na prática teatral a um nível profundo e mais sistemático, o do próprio cânone do teatro europeu e italiano. A subida de Pirandello ao palco deu-se na maturidade do autor, quando, quase quinquagenário e já afamado escritor de romances, ensaios e poesia, se decidiu a escrever, de forma continuada, para a cena. Farrell propõe considerar a sua obra como uma série de momentos em sucessão, focalizando apenas o surgimento de Pirandello dramaturgo em consonância com a aparição do teatro do grotesco (1916-1920). O texto torna-se um importante roteiro para dar a conhecer os principais protagonistas de uma reforma que in-

teressou as cenas europeias ao longo do século XX.

Seguidamente, Pietro Frassica, com “A Marta Abba, para não morrer”, conta o relacionamento entre o artista e a sua musa, personificada pela jovem actriz com quem, a partir de 1925, estabeleceu um forte relacionamento, de que dão testemunho as 552 cartas que lhe escreveu. Esta correspondência descreve, como afirma Frassica, uma história, aproximando-se, na forma textual, de um romance epistolar, facto de que Pirandello parece, por vezes, ter consciência. As cartas representam também um diário íntimo e uma plataforma de confronto entre um criador e o meio expressivo da sua arte, uma *diva* com quem estabelece um denso e afectivo diálogo de trabalho. As últimas missivas evocam um sonho americano, entre Hollywood e a Broadway, que nunca se concretizou.

O segundo tema, Pirandello em Portugal, é abordado por Maria José de Lancastre com “Uma viagem de Pirandello a Portugal”, onde se evoca a participação no *V Congresso Internacional da Crítica*, um congresso itinerante que decorreu em Setembro

de 1931 e percorreu vários locais de Portugal, em cujo âmbito se inseriu a estreia mundial de *Sogno, ma forse no*. Deve registar-se a homenagem prestada ao autor siciliano, nesta ocasião, pela academia de Coimbra. Além desta apresentação cronológica, a estudiosa afirma o valor da poética pessoana, já conhecida das elites portuguesas, para a recepção da obra de Pirandello em terra lusa. A imbricação entre sonho e realidade é um tema comum aos dois artistas e, por isso, Maria José de Lancastre estabelece uma comparação entre a peça pirandelliana e o *Marinheiro* de Fernando Pessoa.

Por sua vez, Manuel Ferro, em “Os portugueses à procura de Pirandello”, apresenta um minucioso levantamento das traduções e das peças que chegaram ao público português, circunscrevendo a pesquisa à primeira metade do século XX. Assim, fica-se a saber que as primeiras encenações de Pirandello em Portugal foram apresentadas na década de vinte, em versão original, isto é, em língua italiana. Só em 1925 se estreia *Uma verdade para cada um*, tradução de *Così è se vi pare*. Em 1930, foi a vez de *Henrique IV* e,

no ano seguinte, decorreu a estreia mundial de *Sonho mas talvez não*, obra citada na intervenção de Maria José de Lancastre. As representações continuaram até os nossos dias, contando com apoios de intelectuais de valor, tais como Gino Saviotti, e sem esquecer a encenação, por Luca Ronconi, da peça *Questa sera si recita a soggetto* no Teatro Nacional D. Maria II, aquando da Exposição Universal em 1998. Deste modo, Manuel Ferro conclui que o autor siciliano foi relativamente acessível ao público português, nomeadamente o da capital. Houve igualmente um elevado número de artigos de crítica, a demonstrar o grande impacto que a dramaturgia pirandelliana gerou no meio intelectual do país.

Roberto Francavilla, por seu lado, constata, em “*Sotto a questa realtà*. Temas pessoais nas novelas de Pirandello”, que o poeta português indagava os mesmos motivos que interessavam Svevo e Pirandello, inseridos na representação do mundo e do ser humano, na passagem do século XIX para o século XX. A crise existencial daí decorrente afecta o património psíquico do indivíduo e a sua

percepção da realidade, sendo viável na poética do autor português e intelectualizada e difusa na obra do siciliano. Algo de obscuro, independente da esfera racional, age dentro do ser humano. Na consciência do frágil equilíbrio entre normalidade e abismo, surge a impossibilidade de discriminar o *normal* do *louco*, o único do múltiplo.

Rita Marnoto, em “O falecido Mattia Pascal está ao telefone”, retoma, a esse propósito, o episódio da curta estadia de Pirandello em Portugal e do hipotético contacto com Fernando Pessoa, fulcro da peça de teatro que faz parte da trilogia de Antônio Tabucchi, *I dialoghi mancati*. O seu artigo configura uma panorâmica sobre a recepção de Pirandello como fonte criativa para o meio intelectual português, nomeadamente na sua obra de ficção mais emblemática, *Il fu Mattia Pascal*, a partir da geração da *Presença*. A tradução deste romance, em Portugal, foi tardia. Confrontou-se com dificuldades de cariz legal, devido ao facto de os direitos terem sido concedidos a uma empresa brasileira. A segunda parte do artigo coloca literalmente em cena Tabucchi e

Pirandello, numa interessante comparação entre Fernando Pessoa, personagem do drama *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, e o falso Adriano Melis.

Numa ágil e concisa apresentação, Fernando Mora Ramos, profissional de teatro, mostra o que significa encenar Pirandello e explica o porquê de gostar tanto de o encenar. Para Mora Ramos, o espectador é induzido a saborear o prazer da ficção, através da explicitação da dinâmica estrutural do drama em acto, da proposição de alternativas ficcionais e de um aparato cénico concebido para despertar a percepção mental e as emoções.

A terminar, novamente Pietro Frassica, em “Stefano Pirandello – Manuel Aguirre – Acúrcio Pereira: um breve epistolário inédito de 1926”, dá a conhecer um material cuja existência foi revelada por Giuseppe Mea, durante os trabalhos do colóquio de Coimbra. Esta correspondência representa um momento delicado da vivência de Pirandello, quando o genro chileno, Manuel Aguirre, marido da adorada filha Lietta, foi substituído no cargo de procurador por Stefano Pirandello. As escassas páginas dessas

cartas são como que o reflexo de um espelho, a retratar a crise familiar do intelectual siciliano, depois do casamento de Lietta e da sucessiva aparição de Marta Abba.

Este último livro da série Leonardo apresenta, portanto, um perfil actualizado dos trabalhos críticos actualmente em curso, além de proporcionar úteis coordenadas aos estudiosos que pretendam contribuir com novas propostas para o desenvolvimento científico deste domínio. ALBERTO SISMONDINI

Paola D’Agostino, *Largo delle necessità*, Napoli, Orientexpress, 2006, pp. 72/*Largo das Necessidades*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fenda, 1.ª ed. 2006, 2.ª ed. 2007, pp. 58

Largo delle necessità é o primeiro romance de Paola D’Agostino, italiana residente em Portugal há vários anos. A circunstância biográfica, inscrita e transformada no texto, não deve aqui ser descurada, pois determina um universo marcado pela deslocação e por uma certa leitura de Lisboa, com o *Requiem* de Tabucchi como possível matriz, em que a cidade, suspenso entre o real e o onírico, é

vista como extrema fronteira de uma Europa que se abandona. No entanto, *Largo delle necessità* não é apenas um romance italiano sobre Lisboa: o movimento mais interessante do texto é aquele que joga com a transfiguração do espaço, visível já na sedução do título. A praça lisboeta é, ao mesmo tempo, o largo do Ministério, no seu palácio cor-de-rosa, e um espaço imaginado a partir de uma morada inexistente, Largo das Necessidades 22. O mesmo desdobramento afecta toda a topografia de Lisboa que no livro aparece, oscilante entre o referencial e o simbólico. E aí reside o interesse da nomeação no texto italiano: os nomes traduzidos – as necessidades, as flores, os prazeres –, desviados, pelo efeito-tradução, para um investimento significativo, são os pontos de abertura figurada da paisagem lisboeta. Abertura que representa também uma ampliação: ponto de encontro de vários percursos, a Lisboa múltipla que aqui é descrita é projectada, quase por refração, através de territórios de um imaginário geográfico meridional – Espanha, da Andaluzia cigana à tensão basca; as ilhas, os Açores fora de um tempo que se reco-

nhece como português e a fluidez sem possível fixação de Cabo Verde; e a origem, Nápoles, a cidade calorosa e doente, sonhada e recusada.

O título que vincula o romance ao espaço coloca desde logo o texto sob o signo da habitação. As paisagens referidas, que intensificam o exotismo de uma Lisboa vista de fora, existem ligadas a percursos individuais, por sua vez presos a linhas (do destino, das mãos) que se cruzam no espaço de uma pensão, que é também o lugar da escrita e da linguagem: “A casa tem portas para mil adjectivos”. Desde a sua abertura, o romance alia a caracterização das personagens à construção de um espaço impossível: o espaço, ao mesmo tempo, da origem e da errância. Assim chegam à cidade as personagens enredadas em teias que constituem a verdadeira linha narrativa do romance; assim se cria a paisagem fluida da cidade em torno de um quarto de pensão, da casa onde, nas paredes votadas à destruição, são desenhados infinitos e não concretizados passos de dança por uma bailarina cansada.

Com base nessa relação constrói-se o cativante jogo de vozes

de que é feito o texto: quatro personagens, quatro estações, quatro instrumentos, quatro vozes. *Largo delle necessità* é a história de um encontro, o texto é o espaço do cruzamento de vários monólogos. Polifónico, o romance enriquece com a multiplicação de perspectivas, compondo um painel móvel em torno de um centro impossível, a casa que não é casa e que se vai fazendo daquilo que as personagens negam de si – o passado, a entrega, a herança, a paixão consumada. O fadista rouco, o cigano e a bailarina entram na dança como actores a que a quarta figura, escritora-palhaço, dá forma na alternativa entre escrita e jogo teatral, como figuras de uma inocência que se confunde com incapacidade para viver:

“– Mas tu, quando fosses grande, que gostavas de ter feito?

– Ser palhaço.

– E então, porque é que és escritora?

– Porque ainda não sou grande”.

No entanto, não se pode esquecer que os quatro são apresentados como elementos de circo – o lúdico e carnavalesco atravessam este romance como

uma marca ora felliniana ora chaplinesca, explícita na tensão com o fado e a sua tristeza alheada. Precisamente por conjugarem um imaginário teatral e tragicómico, estas personagens deixam-se ler em chave metafórica: determinante, para este aspecto, o episódio da leitura roubada do cigano Don, que descobre entre os livros do palhaço o *Dom Casmurro* de Machado de Assis. A longa digressão sobre a história que o texto escondia no meio de muitas vírgulas explícita a ordem de forças aqui presente: a vida é uma ópera, dizia o velho tenor Marcolini, e o mundo um teatro criado para a execução de um libreto escrito por Deus e musicado por Satanás. Ilusão e desconcerto: a “estranha lenda” narrada por Don traz para o texto os seus dois temas centrais.

A habitação do espaço teatralizado da cidade torna-se então o eixo do romance: sem rumo, personagens fascinadas com e pela cidade, nela encontram não uma meta, não um ponto de chegada, mas a materialização da errância. Como a escrita, feita para que se possa esquecer, ou como a casa que um dia se desfaz num incêndio a que a cidade,

vulnerável e friável na sua promíscua estrutura de madeira, não pode resistir. Surpreendente, a solução final, em que o quarteto se mantém na habitação sem casa do espaço da cidade, apenas dá corpo ao que ao longo do romance se intuía: a cidade idealizada não é casa, não é abrigo excepto na forma violenta e radical da errância sem-abrigo. Sem tecto, entre ruínas, estas personagens assumem a sua entrega ao espaço livre, que em nada muda os hábitos ou gestos daqueles que apenas por eles se definem, daqueles que transportam dentro de si o incêndio: habitar a cidade é, enfim, a dissolução da habitação. Nómadas, perdidos mas incessantemente integrados num espaço que transfiguram com a sua presença, os quatro elementos do quarteto dão forma à paradoxal e dolorosa entrega ao espaço de uma cidade sobrevivente, periclitante, mas enfim aberta. CLARA ROWLAND

Carlo Giacobbe, *Il fado di Coimbra*, Nardò, Besa, 2008, pp. 214.

Un libro, meglio chiamarlo saggio per la sua struttura, sul

Fado di Coimbra sta facendo parlare gli appassionati di musica e tradizioni popolari in Italia. Lo ha scritto Carlo Giacobbe, giornalista dell'agenzia di stampa Ansa che ha viaggiato mezzo mondo ed è stato corrispondente a Lisbona dal 1986 al 1990; musicologo e cantante amatoriale di raffinata tecnica, ha voluto dedicare alla canzone popolare conimbricense non solo un tributo – e un ringraziamento a un paese che ha molto amato e che continua a frequentare –, ma l'ha voluta divulgare (d'altronde tiene un corso all'università La Sapienza di Roma) per avvicinare il pubblico italiano a un fenomeno che non è solo artistico, ma che in Portogallo è soprattutto un fatto sociale: la musica come espressione dei sentimenti più profondi che sono nel cuore dei lusitani, il viaggio, la conquista, la solidarietà e la comunione, la fede e l'amore, la saudade nel senso più puro del termine. Una nostalgia del "ritorno", il desiderio, sempre e comunque, di avere dentro di sé la necessità di vivere completamente le proprie origini, le proprie radici.

Giacobbe ha scelto il fado di Coimbra, che è l'altra faccia

della stessa musica che a Lisbona è popolare, immersa fin dalla sua nascita (nella prima metà dell'Ottocento) nelle classi povere e marginali e che invece nella città della Beira è universitaria, accademica, più raffinata. Più suonata, rispetto alla musica di Lisbona, che ha bisogno di un testo accanto, e che ha uno sviluppo culturale maggiore, un apprendimento che può essere più scolastico che non umorale e istintivo come accade nella capitale.

L'autore ci porta per mano a Coimbra, ma non disdegna ovvio Lisbona; ci racconta il periodo d'oro del genere, il suo radicamento in quella che è una delle università più antiche del mondo, la distinzione che i musicisti conimbricensi fanno del proprio strumento leader, la *guitarra portuguesa*, che ha una accordatura diversa dalla sorella lisboeta e una funzione ancora più da conduttrice che non da accompagnamento come accade più spesso nelle taverne di Lisbona. Ci porta, Giacobbe, attraverso i grandi autori, i grandi musicisti e gli altrettanto importanti cantanti che hanno fatto della *canzone di Coimbra*, come tanti la chiamano e

altri ancora usano la parola *sere-nata*, un tratto distintivo e ben radicato nel tessuto sociale e, soprattutto accademico; narra le gesta dei grandi personaggi che si sono avvicinati in 150 anni nella città – da Hilario a Bettencourt, da Soares Machado a Luiz Goes, ai due grandi personaggi che ne hanno internazionalizzato il linguaggio, José Afonso e Carlos Paredes, il primo straordinario aedo, il secondo chitarrista leggendario –, espone in modo analitico le caratteristiche del genere, la storia, la propria espansione e la situazione attuale.

Non è un libro *facile*, ma certo è un volume che è molto interessante per chi vuole saperne ancora di più di musiche *etniche*, come in fondo è anche il fado, radicato in un paese, ma non per questo restio a presentarsi al mondo. Il libro è scritto in modo esemplare sia nello stile sia nella qualità del contenuto, che ci permette di avere un punto fermo in quell'orizzonte così variegato e intrigante che è la musica del Portogallo: chi la scopre, non riesce a tornare indietro, sia essa più legata a Lisbona o alla Beira è pur sempre un genere che sta avendo

ovunque un successo, anche grazie a interpreti che degnamente seguono la grande lezione di Amália Rodrigues. A esemplificare ciò che nel libro è scritto, il volume contiene un cd di *fado* di Coimbra interpretati dallo stesso Giacobbe con la sua intelligente voce di basso-baritono ed eseguiti strumentalmente da due

buoni musicisti – Ricardo Dias e Pedro Lopes – della città che si sdraia sul placido Mondego. Città che gli italiani cominciamo ad amare per quell'aria *blasé* che vi si respira e per i pioppi che, come dice la nota ballata, ne fanno la capitale dell'amore, soprattutto in aprile. RICCARDO IANELLO