

R e v i s t a  
d e

ITALIA  
NÍSTI  
CA XLVII

2 0 2 3

Alessio Arena • Gisele Bosquesi

Juan Manuel Terenzi • Leonardo Vianna • Loredana Palma

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Tatiana Fantinatti • Victor Tuon Murari

William Soares dos Santos

# SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b> .....	2
Fabiano Dalla Bona	
Tatiana Fantinatti	
<b>ALEGORIAS DANTESCAS E MITOS OVIDIANOS NO CANTO XXV DO INFERNO, DA DIVINA COMÉDIA</b> .....	4
Gisele Bosquesi	
<b>A NATUREZA COMO PERSONAGEM NAS NARRATIVAS DE A CIDADE DO VENTO E ELIAS PORTOLU DE GRAZIA DELEDDA</b> .....	19
William Soares dos Santos	
<b>ZOPPE: IDENTIDADE E MASCULINIDADE NEGRAS EM ADUA, DE IGIABA SCEGO</b> .....	48
Leonardo Vianna	
<b>“NAPOLI È MILLE COLORI”. LA CITTÀ BRULICANTE: DA IL PA ESE DI CUCCAGNA DI MATILDE SERAO ALLA NARRATIVA DI MAURIZIO DE GIOVANNI</b> .....	64
Loredana Palma	
<b>PLURIVIOLÊNCIAS EM NEGRETTO. BACI RAZZISTI, DE MARILENA DELLI UMUHOZA</b> .....	87
Tatiana Fantinatti	
<b>O ATO AUTOBIOGRÁFICO COMO ESTRATÉGIA: O CASO DOS PINTORES ITALIANOS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX</b> .....	101
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco	
Victor Tuon Murari	
<b>RESENHA: AGOSTINO, FARE LA VERITÀ</b> .....	120
Juan Manuel Terenzi	
<b>RESENHA: L’OFFICINA DI CARMELO BENE E MARIO MASINI</b> .....	127
Alessio Arena	

## EDITORIAL

**A**presente publicação da *Revista de Italianística* oferece ao leitor um panorama multiforme e multicolorido não apenas da Literatura Italiana, mas também das Artes Plásticas e do Cinema; obras postas em diálogo com teorias de intelectuais pertencentes a numerosas vertentes e nacionalidades, o que propicia novas perspectivas de leitura.

Abre o número a contribuição de Gisele Bosquesi, com seu artigo *Alegorias dantescas e mitos ovidianos no canto XXV do Inferno*, da Divina Comédia, nos leva ao universo ultraterreno da poesia dantesca quando analisa a intertextualidade entre o infernal canto XXV da *Divina Comédia* e a obra do poeta latino Ovídio, *As Metamorfoses*. A autora ilustra de que forma a polêmica intencional com Ovídio e a dantesca exploração poética do horror corporal já presentes no poeta latino podem funcionar alegoricamente como um comentário de Dante acerca da concepção de poesia na Idade Média e de seu próprio processo criativo.

William Soares dos Santos, em *A natureza como personagem nas narrativas de A cidade do vento e Elias Portolu de Grazia Deledda*, toma as mãos do leitor e o conduz ao universo da ilha da Sardenha, investigando de que maneira nessas duas obras a natureza e a paisagem ocupam lugar de destaque, tanto mediante as descrições, como também na forma através da qual essa natureza exuberante reflete, por vezes, o estado emocional dos personagens.

Leonardo Vianna da Silva, em *Zoppe: identidade e masculinidade negras em Adua, de Igiaba Scego*, traz a escritora italiana afrodescendente mais traduzida no Brasil, elaborando um importante traçado explicativo de como o colonialismo moldou as subjetividades na livre construção da identidade e da masculinidade negras, com o fito de desumanizar indivíduos racializados.

Loredana Palma, “*Napoli è mille colori*”. *La città brulicante: da Il paese di Cuccagna di Matilde Serao alla narrativa di Maurizio de Giovanni*, reforça a ideia de que Nápoles é uma das

cidades italianas mais representadas pelas artes, pelos próprios napolitanos e italianos, bem como por estrangeiros nas mais diversas manifestações artísticas. Nessas narrativas – não somente literárias – são dois os elementos essenciais amiúde presentes na história da cidade: o olhar do observador e o elemento humano, que é uma parte integrante da paisagem. Apresenta-nos um percurso compreendido entre os séculos XIX e XXI, com traços da tumultuosa cidade de Matilde Serao em *Paese di Cuccagna* até a igualmente animada cidade de Maurizio de Giovanni.

Das idílicas paisagens meridionais somos trazidos à reflexão a propósito de questões como raça e gênero, pois Tatiana Fantinatti, com seu estudo de *Pluriviolências em Negretta. Baci razzisti, de Marilena Delli Umuhzoza*, discute o racismo e suas minuciosas crueldades “inocentes” como o principal dentre os incontáveis tipos de violência engastados na obra da escritora ítalo-ruandesa. Além das profusas manifestações de racismo, encontram-se, emaranhados, o machismo, a pedofilia, a imigração forçada e a pobreza, deixando nítido o caráter de denúncia do livro.

Como última, e não menos importante contribuição ao campo das Artes, Renata Dias Ferrareto Moura Rocco e Victor Tuon Murari apresentam *O ato autobiográfico como estratégia: o caso dos pintores italianos da primeira metade do século XX*, artigo no qual são discutidos aspectos dos escritos autobiográficos de quatro significativos pintores italianos: Carlo Carrà (*La mia vita*, 1943), Gino Severini (*Tutta la vita di un pittore*, 1946), Massimo Campigli (*Scrupoli*, 1955) e Giorgio De Chirico (*Memorie della mia vita*, 1960), revelando de que maneira, através desses escritos, eles constroem e consolidam uma imagem perante o público.

Na Seção RESENHAS o leitor e a leitora encontrarão duas delas: a primeira, de Juan Manuel Terenzi, trata do volume *Agostino, fare la verità* de Maurizio Ferraris, publicada pela editora bolonhesa Il Mulino, em 2022 e a segunda, *L'officina di Carmelo Bene e Mario Masini*, sobre o volume *I miei film con Carmelo Bene* de Mario Masini, organizado por Carlo Alberto Petruzzi e publicado pela Damocle Edizioni, uma autoria de Alessio Arena.

Boa leitura!

Fabiano Dalla Bona e Tatiana Fantinatti

# ALEGORIAS DANTESCAS E MITOS OVIDIANOS NO CANTO XXV DO INFERNO, DA DIVINA COMÉDIA

**Allegorie dantesche e miti ovidiani nel canto  
XXV dell’Inferno, della Divina Commedia**

**Dante’s Allegories and Ovidian Myths in the  
Canto XXV of Divine Comedy’s Inferno**

**GISELE BOSQUESI\***

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo do diálogo intertextual entre o canto XXV do inferno da *Divina Comédia* e os personagens mitológicos, cuja fonte remonta à obra do poeta latino Ovídio, autor de *As Metamorfoseos*. Neste canto, em que o autor italiano traz marcas explícitas da retomada intertextual, as figuras mitológicas de Caco, Cadmo e Aretusa aparecem, cada uma a seu modo, como paradigmas de um modelo que Dante, assim o declara, deseja superar. Sendo assim, ao construir a narrativa do fosso dos ladrões, no círculo dos fraudulentos, o canto em questão focaliza dois penitentes sendo metamorfoseados em meio a serpentes, e o autor florentino, enquanto utiliza alguns procedimentos e temas ovidianos procura intensificar seus efeitos, polemizando com o autor latino. Dessa forma, baseando-nos nos estudos precedentes feitos por Curtius (2013), Ledda (2015) e Carney (2012), buscaremos ilustrar como a polêmica intencional com Ovídio e a dantesca exploração poética do horror corporal já presente no poeta latino pode funcionar alegoricamente como um comentário de Dante acerca da concepção de poesia na Idade Média e de seu próprio processo criativo.

\*Docente de língua e literatura italiana na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS  
gisele.bosquesi@ufrgs.br (ORCID: 0000-0003-4314-2888)



**PALAVRAS-CHAVE:** Dante Alighieri; Ovídio; Mitologia Latina; Intertextualidade.

**ABSTRACT:** Il presente lavoro ha come obiettivo presentare uno studio del dialogo intertestuale tra il canto XXV dell'inferno della Divina Commedia e l'opera del poeta latino Ovidio. Nel canto in questione, in cui l'autore porta dei segni esplicativi del dialogo intertestuale, le figure mitologiche di Caco, Cadmo e Aretusa appaiono, ognuna a modo suo, come parametri di un modello che Dante dichiara aver l'intento di superare. Dunque, nella costruzione della narrativa della bolgia dei ladri, nel cerchio dei fraudolenti, questo canto mette a fuoco due penitenti che subiscono orribili metamorfosi, e l'autore fiorentino, mentre utilizza alcune procedure e temi ovidiani, cerca di intensificare gli effetti, contrastando in effetti con l'autore latino. In questo modo, basandosi sugli studi precedenti intrapresi da Curtius, (2013), Ledda (2015) e Carney (2012), questo articolo si propone di illustrare come la polemica intenzionale con Ovidio e la dantesca esplorazione poetica dell'orrore corporale verificata già in Ovidio può fungere allegoricamente da commento sulla concezione di poesia nel Medioevo e sul processo creativo del poeta fiorentino.

**PAROLE CHIAVE:** Dante Alighieri; Ovidio; Mitologia Latina; Intertestualità.

**ABSTRACT:** The present work aims to present a study of the intertextual dialogue between the XXV canto of the Divine Comedy's Inferno and the mythological characters found in the works by the Latin poet Ovid, author of *The Metamorphoses*. In this canto, in which the Italian author bears explicit signs of the intertextual continuation, the mythological characters of Cacus, Cadmus, and Arethusa are present, each one in their own fashion, as paradigms of a model that Dante, as announced by himself, intends to surpass. In so doing, by constructing the narrative of the thieves' bolgia, in the fraudulent circle, the canto in question focuses on two penitents that undergo some horrid metamorphosis, and the Florentine author, while relies on several Ovidian procedures and themes, seeks to intensify its effects, thus contrasting the Latin author. Therefore, based on studies by Curtius (2013), Ledda (2015), and Carney (2012), we aim to illustrate how the intentional contrast between Ovid and the poetic experimentation of body horror, present both in Dante and in Ovid, may function by the means of allegory as a comment by Dante about the conception of poetry in the Middle Ages, as well as about his creative process.

**KEYWORDS:** Dante Alighieri; Ovid; Latin Mythology; Intertextuality.

## 1. Introdução

Faremos uma leitura do canto XXV do Inferno da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2018), focando principalmente no imaginário mitológico mobilizado pelo autor a partir do diálogo intertextual com as obras do poeta latino Ovídio *As Metamorfoses* (1983), *e Fasti* (1989). Neste canto da *Commedia*, no qual Dante e seu guia Virgílio encontram-se no oitavo círculo do inferno, também chamado *Malebolge*, morada final dos fraudulentos, temos a referência aos personagens ovidianos Cadmo, fundador da cidade de Tebas, e à ninfa Aretusa, além da menção explícita ao próprio Ovídio. Além disso, Dante retoma a figura mitológica de Caco, uma espécie de sátiro, filho do deus Vulcano, e o transforma em centauro, monstro pertencente ao bestiário catalogado por Ovídio em sua obra.

O oitavo círculo infernal é subdividido em 10 fossos, cada um figurando um tipo diferente de fraude: começando com os sedutores e terminando com os falsários, o *Malebolge* tem seu ingresso resguardado por Gerião, cuja descrição preanuncia as características da fraude. Na mitologia clássica, Gerião é mais comumente citado em relação a Hércules, que em um dos seus doze trabalhos teve que roubar-lhe os bois. Um gigante dotado de três cabeças, Gerião adquire em Dante características dos monstros medievais: tem corpo de serpente, é peludo, cheio de nós coloridos e redemoinhos como se fossem tecidos pela própria Aracne. No entanto, Dante observa nele a face de um homem justo, de benignas feições, como a personificação daquele que não demonstra suas más intenções, isto é, o fraudulento. Depois de passar pelo dorso de Gerião, um a um os tipos de fraude e seus castigos se desvelam ao viajante: sempre seguindo a lei do contrapasso, aduladores são imersos no esterco, hipócritas carregam capas de chumbo e magos caminham com a cabeça virada para trás, apenas para citar alguns.

No canto XXV, estaremos no fosso sétimo, o dos ladrões, que começa a ser contado no canto anterior, onde Dante encontra o florentino Vanni Fucci, que conheceu em vida, e ouve o motivo de seu suplício: tendo roubado o tesouro da catedral de Pistóia, fez com que outro fosse acusado em seu lugar. Guelfo negro e, consequentemente, rival político de Dante, Fucci faz questão de revelar-lhe o destino cruel reservado aos guelfos brancos, cuja derrota levará ao exílio de Alighieri. Tal revelação, posta ao final do canto XXIV, prepara o leitor para a força simbólica da cena que abre o canto XXV, que inicia com Fucci fazendo figas a Deus, provavelmente o gesto mais blasfemo do inferno. O gesto será, entretanto, interrompido pelo abraço mortal das serpentes, aqui apresentadas de modo positivo: “Da indi in qua mi fuor le serpi amiche” (INF. XXV, v. 4). Tal caracterização é consoante com o fato de que o réptil, neste contexto, cumpre o plano divino e administra a pena infernal, transformando em pó este espírito que Dante caracteriza como o mais soberbo contra Deus.

O suplício dos ladrões segue, de modo geral, o contrapasso por similitude, fazendo com que os ladrões sofram terríveis metamorfoses, transformando-se ora em serpentes, ora em cinzas, sendo assim despidos de sua posse mais valiosa, a corporalidade humana, do mesmo

modo como roubavam as posses alheias. As serpentes, como dito, serão os agentes do suplício, fustigando, mordendo, enlaçando e prendendo as mãos dos pecadores e, nas passagens que observaremos, fundindo-se com eles ou intercambiando identidades. O tema da metamorfose, como observaremos, é fundamental para a compreensão desta passagem, tendo em vista o tributo a Ovídio que se faz explícito.

No canto XXV, temos duas metamorfoses fundamentais: a de Agnello Brunelleschi e a de Buoso Donati. Tendo iniciado o discurso sobre os ladrões no canto precedente, com Vanni Fucci, Dante, segundo observaremos, conjuga o tema do roubo à apropriação dos seus modelos clássicos, discorrendo alegoricamente, por meio da superação desses modelos, acerca do processo de criação poética.

## 2. Dante e Ovídio

Ovídio era considerado pelo Sumo Poeta um dos quatro grandes poetas da antiguidade, e que ele faz questão de nomear, juntamente com Homero, Horácio e Lucano, quando atravessa o limbo, o primeiro círculo do inferno, reservado às almas honradas que não passaram pelo rito do batismo. Os quatro saúdam Virgílio, que de lá saíra para acompanhar o poeta florentino em sua viagem, e, julgando a acolhida a ele feita pelos representantes da “bela escola”, Dante sente-se honrado por ocupar o sexto lugar entre eles, já anunciando que pretende seguir os seus passos, alcançando igualmente a glória.

É consenso da crítica a íntima relação de Dante com os clássicos latinos. Segundo Curtius (2013), Dante se familiarizou com a retórica latina e a aplicou em todas as fases de sua produção. Em sua escrita, ele vacila entre latim e vulgar e acaba por latinizar o italiano em vários momentos. Ainda segundo Curtius, seu latinismo, porém, era predominantemente medieval e não humanista, apesar de apresentar uma reflexão sobre a criação artística que explora as possibilidades criativas da palavra, como poderemos observar ao menos no que tange a afirmação poética articulada por Dante no canto XXV, que observaremos no presente artigo.

Dadas as características da obra dantesca, que toma de empréstimo vários temas dos épicos clássicos, como a viagem heroica, a descida aos infernos, os temas da mitologia, e, de certa forma, a invocação às musas (em Dante transformada em invocação a Apolo, no primeiro canto do paraíso), também é relevante observar que, a despeito do aparente *epos* ali presente, o qual automaticamente a liga, por exemplo, à Eneida de Virgílio, a *Commedia* não pode ser considerada um épico em termos estritos, mas uma espécie de epopeia humana em “busca do caminho da justiça social e da perfeição moral” (D’ONOFRIO, 2005, p. 92). É a partir deste trabalho criativo com os modelos clássicos que podemos pensar as fontes latinas de Dante.

Ovídio, como veremos, com sua escrita mais híbrida em comparação com outros poetas latinos, será de extrema importância para a Divina Comédia. No canto abordado no presente trabalho, o canto XXV, Ovídio é nomeado, juntamente com Lucano, nos seguintes versos:

**Taccia Lucano ormai là dove tocca**

del misero Sabello e di Nasidio,  
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

**Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;**

ché se quello in serpente e quella in fonte  
converte poetando, io non lo 'nvidio; (INF, XXV, v. 94-99, grifos nossos)

Já à primeira vista, por meio do comentário metalinguístico, fica clara a intenção de Dante de superar os seus modelos: Lucano, notório escritor romano, autor do épico *Farsália*, e *Publius Ovidius Naso* (43 a.C. – 18 d.C.), que era leitura obrigatória para os coetâneos do poeta florentino, e compartilha com este o destino de exilado. Em 8 d.C., Ovídio foi banido de Roma principalmente por causa do seu poema considerado “imoral”, intitulado *Ars Amatoria*. Antes disso, exerceu cargos públicos secundários na capital do Império Romano, fazendo parte dos súditos de Augusto. Sua formação, por vontade da família, foi voltada inicialmente ao estudo da retórica para a prática do direito, mas foi abandonada em virtude da vocação de poeta. Tendo alcançado muita fama desde suas primeiras composições, Ovídio deixou como legado uma extensa obra, fundamental para o entendimento da cultura latina e, principalmente, para o conhecimento dos mitos clássicos. Em comparação com Virgílio e Horácio, segundo Harvey (1987), sua arte poética pode ser considerada “menos séria” e Ovídio entra no cânone como um “contador de histórias vívido e lúcido, com muito virtuosismo de imaginação e descrições pitorescas”, (p. 373).

Dante, em *De Vulgari Eloquentia*, recomenda, entre outros, a leitura das *Metamorfoses*, de Ovídio, para que seja observada a construção de frase mais elevada: ao mesmo tempo erudita, graciosa e sublime. Uma interessante leitura por assim dizer *Ovidiana* da Divina Comédia nos é apresentada por Giuseppe Ledda (2008), Dante reinterpreta a linguagem de Ovídio e, assim como o poeta latino, também coloca em primeiro plano a imagem da metamorfose. Nas palavras de Ledda:

E all'Eneide progressivamente si affianca e quasi si sostituisce il grande poema ovidiano delle Metamorfosi, che diviene una presenza crescente nel corso delle tre cantiche, e si configura come un fondamentale repertorio mitologico. Le Metamorfosi sono un poema epico particolare, perché incentrato sulla trasformazione di esseri viventi in altro da sé: pietra, pianta, animale, corso d'acqua, costellazione, divinità. Ovidio racconta

l'intera storia del mondo, fin dalle sue origini come una storia di trasformazioni: tutti gli episodi della mitologia greco-romana sono riscritti mettendo in primo piano il miracolo del cambiamento. (2008, p. 1)

Ou seja, ainda que se considere Virgílio, naturalmente e com razão, como um modelo por excelência de Dante, vemos que, não apenas pelo uso de um amplo aparato mitológico que se encontra repertoriado em Ovídio, mas também pelo fato de que a *Commedia* reverbera o tema da metamorfose, o autor latino teria a possibilidade de suplantar as outras fontes latinas e tomar seu lugar como modelo principal de Dante. Ovídio, em *As Metamorfoses*, faz um relato do mundo, desde as suas origens até a apoteose de Júlio César, transformado em cometa, como uma sucessão de transformações.

Dante, por sua vez, constrói, nos três cantos da *Commedia*, segundo Ledda (2008), a imagem inegável da metamorfose, a começar pelo inferno, que seria em termos gerais o relato da transformação do corpo pecador em corpo penitente. No purgatório, a purificação e o renascimento já são postos desde o seu proêmio. No paraíso, por sua vez, o neologismo *Transumanare* conjuga a viagem metamórfica do Dante narrador, que vai além do humano.

Apesar de termos optado pelo recorte do canto XXV, a obra de Ovídio encontra-se referenciada em muitos outros momentos da Divina Comédia, uma vez que grande parte dos personagens da mitologia de que Dante retoma foram, como dissemos, repertoriados pelo poeta latino, e não apenas em sua obra principal, sobre qual acabamos de comentar. Para uma das figuras mitológicas de Ovídio citadas em Dante que observaremos, a fonte foi a obra *Fasti* (Fastos), poema didático em doze livros, dos quais apenas seis chegaram até nós, escrito em 9 d.C. no qual o autor explica etiologicamente as datas importantes do calendário romano.

Feitas essas observações, veremos a seguir como Dante assimila essas figuras mitológicas no trabalho intertextual. Compreendemos que a própria natureza da intertextualidade é dinâmica, e, sem perder de vista o fazer poético medieval, ao qual Dante se subscreve, e que tem como base uma imitação mais rígida de seus modelos, veremos que Dante, ora explicitamente ora nas entrelinhas, polemiza com estes mesmos modelos, fazendo entrever uma modernidade latente que será desenvolvida posteriormente pelos renascentistas.

### 3. Caco, Aretusa e Cadmo: contornos do modelo

Após os versos em que Dante expõe o suplício de Vanni Fucci, aparece repentinamente, procurando pelo penitente, um centauro cheio de serpentes sobre o dorso, estas em maior quantidade do que encontrado na *Maremma toscana*, e tendo sobre a nuca um dragão com asas abertas, pronto a atear fogo em quem lhe cruzasse o caminho. Em seguida, Virgílio explica se tratar de Caco, que ali se encontra na condição de supliciado devido ao furto do rebanho de Hércules:

Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,  
che sotto 'l sasso di monte Aventino  
di sangue fece spesse volte laco. (INF, XXV, 25-27)

Caco, que aparece como centauro em Dante, remete ao personagem presente no *Fastos* de Ovídio e na *Eneida*, de Virgílio. As narrativas dos dois autores romanos em pouco diferem. Em ambas, Caco é um gigante atroz, filho de Vulcano, que mora em uma caverna sob o monte Aventino e tem o poder de cuspir fogo. Para ilustrar o seu caráter sanguinolento, ambos os autores citam partes de corpos humanos pendentes do pórtico de entrada da caverna que lhe servia de residência: crânios e braços, em Ovídio, e cabeças, em Virgílio. Hércules mata Caco como vingança depois dele ter roubado alguns bois que Hércules conduzia, a propósito, os bois de Gerião. Em Ovídio, a morte do monstro é ocasionada pela clava de Hércules, mas, em Virgílio, ele o afoga e lhe esbugalha os olhos.

Em Dante, a indicação de que se trata de tal personagem é clara. No entanto, é curioso observar dois pontos fundamentais da retomada intertextual: é de autoria de Dante a transformação do gigante em centauro; e ele se vale da versão ovidiana, em detrimento da versão de Virgílio, chegando a fazer com que o próprio Virgílio conte a história de modo diverso de como contou na *Eneida*, adotando a versão de Ovídio: “sotto la mazza d'Ercule, che forse / gliene diè cento, e non sentì le dicece” (INF, XXV, 32-33).

O que teria levado Dante a recriar esse personagem como centauro, modificando as fontes clássicas? Sem a pretensão de responder definitivamente à questão, podemos delinear a hipótese de que a natureza dos centauros, já presentes no canto XXII da *Commedia*, no círculo dos violentos, tenha se mostrado adequada à representação de Caco já presente em Ovídio e Virgílio. O personagem, segundo a *Commedia*, não se juntou aos seus irmãos no círculo mais acima devido ao furto cometido, somando então os atributos da violência da fraude.

Os centauros, monstros cuja metade inferior é equina e a superior humana, aparecem também nas *Metamorfose*s de Ovídio, quando narra a Centauromáquia, a batalha entre os centauros e os Lápitas. Apesar de seu caráter selvagem, uma ambiguidade monstro-humano éposta sobre os centauros por meio da figura de Quíron, um centauro cujo pai adotivo foi o deus Apolo e cuja educação transformou-o em um reverenciado mestre e tutor de vários heróis mitológicos. Quíron será, a propósito, interlocutor de Virgílio no círculo dos violentos, que estabelece verbalmente a diferença entre a natureza colérica dos centauros e o bom senso de Quíron.

Outra hipótese que pode explicar a transformação de Caco em centauro reside, então, nesta ambiguidade suscitada pela valência humana dos centauros: dotados, ao mesmo tempo, do intelecto humano, passível de civilidade, e da brutalidade equina, aludem de forma simbólica à dualidade enganadora do fraudulento.

Os outros elementos mitológicos citados neste canto, Cadmo e Aretusa, não aparecem como personagens dantescos, mas como paradigmas modelares que o poeta florentino pretende superar. Em um comentário metalinguístico, o poeta desafia retoricamente Ovídio e Lucano pedindo

que se calem diante do que ele próprio está por narrar: “Taccia Lucano ormai là dove tocca / del misero Sabello e di Nasidio” (INF, XXV, 94-95); “Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio” (INF, XXV, 97).

Tanto a metamorfose de Cadmo quanto a da ninfa Aretusa aparecem na obra *As Metamorfoses*. Aretusa, exausta após ser perseguida por Alfeu, faz uma súplica à deusa Diana, que a transforma em fonte, mas antes faz com que a ninfa seja envolta em uma nuvem, escondendo-a de seu malfeitor. Da mesma forma como fará Dante, Ovídio focaliza a personagem no ato de metamorfosear-se, descrevendo com vivacidade o processo:

A deusa comoveu-se e, tirando das nuvens espessas uma delas, lançou-a em cima de mim. O rio anda em roda do nevoeiro que me envolve, e, estonteado, procura-me na orla da nuvem vazia. Por duas vezes, sem o saber, dá a volta do esconderijo onde a deusa me colocara, e chama, por duas vezes (...). Um suor frio cobre-me o corpo prisioneiro, gotas azuladas escorrem dele por toda parte; em toda parte onde coloco o pé, surge uma poça de água e o orvalho escorre de meus cabelos; e, em menos tempo do que levo para te narrar estes fatos, transformo-me em fonte. (OVÍDIO, 1983, p. 101)

Cadmo, por sua vez, também é observado no ato de sua metamorfose em serpente, juntamente com sua esposa Harmonia (ou Hermione), que observa estarrecida:

“Espera, Cadmo, arranca de ti essa aparência monstruosa, infeliz! O que é isso, Cadmo? Onde está teu pé? Onde estão teus ombros, tua mão, e a cor do teu rosto e teu rosto, e tudo, enfim, enquanto eu falo? Por que não me transformais também em uma serpente, ó deuses celestiais?” Disse. Ele lambia o rosto da esposa, e insinuava-se em seu seio querido, como se o conhecesse, e procurava o pescoço. (OVÍDIO, 1983, p. 81)

Cadmo, fundador de Tebas, é transformado em serpente já na velhice, quando, exilado por Dioniso, lamenta junto à esposa seus infortúnios. Após a metamorfose, porém, serão transportados ao Olimpo. Veremos, então, como Dante retoma o modelo de Ovídio no tocante às metamorfoses mostradas no canto XXV do inferno.

#### **4. Metamorfoses e o horror corporal: o caso das serpentes dantescas**

Após a aparição do centauro Caco, três espíritos se aproximam e interpelam os dois viajantes. Sem que estes respondessem, o colóquio entre os espíritos denuncia que são notórios ladrões

da época de Dante. Logo em seguida ocorrerá a primeira metamorfose, introduzida por uma interpelação de Dante a respeito da incrível visão:

Se tu se' or, lettore, a creder lento  
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,  
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

Com'io tenea levate in lor le ciglia,  
e un serpente con sei piè si lancia  
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

Co' piè di mezzo li avvinse la pancia,  
e con li anterior le braccia prese; (INF, XXV, 46-53)

Antes de prosseguir, um parêntese se faz necessário: como vimos, as serpentes dantescas possuem pés. Observando os bestiários medievais, percebe-se que na Idade Média as serpentes são um universo heterogêneo, o qual pode englobar dragões e até animais que a zoologia medieval não pôde classificar, como lesmas, sapos, salamandras e camaleões (PASTOREAU, 2012). Entre estes bestiários, que nascem da compilação de literaturas anteriores e não, naturalmente, da observação científica, citamos o livro *Etimologias*, escrito por volta do ano 636, em língua latina, pelo arcebispo Isidoro de Sevilha (2013). Considerada a primeira enciclopédia do mundo ocidental, apresenta um extenso capítulo sobre répteis em geral, categoria que engloba as serpentes. Estas são de vários tipos, segundo a enciclopédia: As chamadas áspides são as serpentes dotadas de poderoso veneno e delas várias espécies com diferentes graus de periculosidade; há serpentes capazes de gerar calor e fumaça, como o quelidro e, na Arábia, existem ainda serpentes aladas capazes de voar e que levam o nome de sereias. Além destes tipos citados, catalogam-se também dragões, basiliscos e víboras. Como podemos observar, a imagem das serpentes na Idade Média é um amálgama de observação empírica, folclore e literatura.

Isidoro de Sevilha cita, inclusive, Ovídio, pois este explica o nascimento das serpentes. O autor latino, que por sua vez se reporta a Pitágoras, escreve, em *As metamorfoses*, que as serpentes nascem da espinha dorsal de um ser humano em decomposição. Provavelmente uma aproximação com a geração dos chamados vermes, esta afirmação de Ovídio é considerada por Sevilha mais como divagação poética do que como fato empírico.

Dito isso, voltemos à metamorfose dantesca: depois de se agarrar ao corpo do ladrão, a serpente passa-lhe a cauda por entre as pernas, erguendo-a em direção aos rins. “Tal como a hera se agarra às árvores”, o animal inicia com o penitente um processo de amálgama, misturando suas formas e cores:

Poi s'appiccar, come di calda cera

fossero stati, e mischiar lor colore,  
né l'un né l'altro già parea quel ch'era:

come procede innanzi da l'ardore,  
per lo papiro suso, un color bruno  
che non è nero ancora e 'l bianco more (INF, XXV, 61-66)

Vendo a horrenda transformação, os outros ladrões, que estavam ali a observar, mencionam o nome do metamorfoseado: Agnello Brunelleschi, famoso ladrão florentino. Explorando ao máximo a focalização detalhista e dinâmica já contida no relato ovidiano da metamorfose de Cadmo, Dante continua, por mais alguns versos, representando o surgimento deste novo ser, originado da fusão humano-serpente. Resultam, então, faces misturadas e membros nunca vistos.

Nesta passagem, tanto o modelo de Ovídio quanto a releitura dantesca podem ser lidas do ponto de vista da exploração dos efeitos do horror corporal. Considerado hoje um subgênero das narrativas de horror, o horror corporal é um procedimento longevo dotado de grande versatilidade em todas as artes: “Violações, mutações, anomalias e distorções são apenas algumas das possibilidades” (NESTAREZ E RODRIGUES, 2021). É característico deste tipo de horror a mobilização de um *pathos* relacionado à decadência do corpo e ao não mais reconhecer-se como humano. Dante e Ovídio lançam mão deste procedimento não apenas por meio do foco no processo de desumanização, narrando cada etapa da transformação com detalhismo, mas também fornecendo aos leitores a reação do observador. No caso de Dante, o observador é ele mesmo, quando intercala à cena os próprios comentários, bem como as exclamações dos outros ladrões. O efeito projetado é, sem dúvida, muito adequado quando se trata da motivação mais imediata de Dante: a advertência aos vivos do que os espera no além-túmulo quando se desviam do caminho da virtude. Em Ovídio, quem fornece a reação de horror, convidando o leitor a fazer o mesmo, é principalmente a esposa de Cadmo, Harmonia, como vimos no excerto mostrado anteriormente.

Entretanto, a comparação entre a *Commedia* e as *Metamorfoses*, no que tange o recorte escolhido, denuncia também o caráter complexo da retomada intertextual feita por Dante. Segundo Cattermole e Ciccuto (2019), as transfigurações dantescas frequentemente constituem instrumentos de polêmica com Ovídio. Concordamos que, se o ponto de partida dos dois autores parece ser o mesmo – as metamorfoses – as desembocaduras da interpretação da obra dantesca não são as mesmas da obra latina. A seguir, aprofundaremos uma delas, a saber, a discussão filosófica acerca da criação artística, que Dante faz ao nomear seu modelo.

## 5. O suplício dos ladrões e a visão dantesca da criação artística

As reflexões contidas neste capítulo são desenvolvidas principalmente a partir do estudo de Guy Carney (2012), que faz uma leitura do suplício dos ladrões de modo a relacionar, primeiramente, cada uma das três metamorfoses de ladrões – a de Vanni Fucci, no canto XXIV, transformado em pó, a de Agnello Brunelleschi, que acabamos de observar transformado em híbrido humano-serpente, e a de Buoso Donati, que veremos a seguir – aos três estágios principais da vida, em ordem invertida: morte, procriação e nascimento, respectivamente. Esta interpretação alegórica, segundo o estudioso, é o ponto de partida para o alcance do verdadeiro alvo crítico de Dante neste canto: a caracterização do próprio papel como criador artístico, preanunciando, portanto, a visão renascentista que viria à tona no século seguinte.

O primeiro elemento que possibilitaria tal leitura seria o próprio tema do roubo. Alguns críticos, como também observa Carney (2012), apontaram para o caráter metalinguístico do canto a fim de evidenciar que Dante conjuga poeticamente o roubo da propriedade ao processo intertextual no qual ele toma de empréstimo os temas de seus mestres, em uma espécie de apropriação e assimilação.

Como pontua o estudioso, o tema do roubo, ou fraude, seria um meio de dramatizar a criação poética, pois este pecado representa uma ofensa contra a criação divina: o roubo da matéria, enquanto esta é considerada parte da criação de Deus, configura mais do que uma ofensa social, mas uma afronta à onipotência divina, única potência a quem é permitido o dom da criação, na visão de mundo medieval.

A afirmação consensual a respeito do artista medieval, com a qual Carney (2010) polemiza, é a de que Deus é o criador supremo, e o artista, por sua vez, meramente copiaria a perfeição por ele composta. Consequentemente, a concepção de que a atividade humana pode rivalizar com os processos de criação divinos seria, pois, inexistente antes do Renascimento. A partir de novas descobertas acerca da produção medieval, entretanto, Carney contribui para a observação das exceções à regra. Ele repensa o caráter meramente utilitário que foi durante muito tempo atribuído à estética medieval e toma como exemplo a *Commedia*, obra para a qual a relação entre criação poética e criação divina é de suma importância. Tal questão estará muito explícita não somente nas partes em que Dante aborda a questão da natureza da poesia e sua relação com a criação divina, mas também ao longo de todo o poema.

Ao longo da leitura da *Commedia*, um contraste é delineado entre o poeta e o criador divino: enquanto a poesia, fruto da criação humana, seria vista como limitada, pois sempre remonta a um modelo preexistente, a criação divina é espontânea e original. Ao trazer esta interpretação, Carney (2012) chega a levantar a hipótese de que Dante tematizaria, no canto XXV, uma certa angústia da influência. Essa afirmação em Dante é consistente com as doutrinas agostinianas e tomistas sobre a arte, relegada a uma posição marginal perante a onipotência divina. Aliás, a imagem do roubo como ofensa divina, já indicada desde o livro do Gênesis, é explorada por Santo

Agostinho nas suas confissões, tornando ainda mais oportuno o tema do roubo para a discussão da *hubris* do poeta que se quer criador assim como Deus. Dito isso, a metamorfose final faz um contraponto a essa visão medieval sobre a arte: ao intercambiar as formas entre humano e serpente, Dante se autocongratula e explora uma noção da arte como gestação e progenitura, indicando o poder criador do poeta.

Depois de mostrar a metamorfose de Brunelleschi, que, unindo-se à serpente, gera um novo ser, estranho a qualquer um dos dois “modelos”, Dante vê aparecer uma serpente que se agarra ao umbigo de outro dos ladrões, Buoso Donati:

Come 'l ramarro sotto la gran fersa  
dei dì canicular, cangiando sepe,  
folgore par se la via attraversa,  
  
sì pareva, venendo verso l'epè  
de li altri due, un serpentello acceso,  
livido e nero come gran di pepe;  
  
e quella parte onde prima è preso  
nostro alimento, a l'un di lor trafisse;  
poi cadde giuso innanzi lui disteso. (INF, XXV, 79-87)

Como se vê, a vivacidade da descrição continua nesta metamorfose final: tudo está em movimento, desde a rapidez da serpente, que o diminutivo acentua, passando pela sua figuração ígnea, que, como já vimos, fazia parte do imaginário medieval das serpentes, até o repentino bote, que mira “onde recebemos nosso primeiro alimento” e culmina com o desmaio da serpente. Este momento do bote da serpente sugere uma espécie de cordão umbilical, corroborando a ideia de que a última metamorfose passa pela imagem do nascimento.

Em seguida, homem e besta, se olhando, começam a expelir fumaça: um pela chaga aberta no umbigo, outra pela boca, de modo que ambas as fumaças se encontravam. Começará, então, uma narrativa especular, em que ambos, paralelamente, trocarão de identidade. É neste ponto da narrativa que Dante lança verbalmente o desafio ao modelo de Ovídio, afirmando que o poeta latino não chegou a realizar a metamorfose simétrica que Dante está para construir:

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;  
ché se quello in serpente e quella in fonte  
converte poetando, io non lo 'nvidio;  
  
ché due nature mai a fronte a fronte  
non trasmutò sì ch'amendue le forme  
a cambiar lor matra fosser pronte. (INF, XXV, 97-102)

Concordando que as metamorfoses deste canto poderiam ser lidas alegoricamente como a própria criação artística, que, ao contrário da criação divina, não é espontânea e remonta sempre a modelos anteriores – sejam eles a natureza ou a literatura, Dante exploraria, então, lados diferentes da questão ao apresentar dois tipos de metamorfose: naquela de Agnello Brunelleschi, a criação artística não atinge a perfeição da criação divina, pois apresenta-se como fusão entre as partes, em um produto novo e irreconhecível. Por outro lado, a metamorfose que estamos para observar, para a qual Dante anuncia que superará seus modelos, apresenta homem e serpente em um processo simétrico:

che 'l serpente la coda in forca fesse,  
e il feruto ristrinse insieme l'orme. (INF, XXV, 104-105)

che si perdeva là, e la sua pelle  
si facea molle, e quella di là dura. (INF, XXV, 110-111)

e i due piè de la fiera, ch'eran corti,  
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

Poscia li piè di retro, insieme attorti,  
diventaron lo membro che l'uom cela,  
e 'l misero del suo n'avea due porti. (INF, XXV, 113-117)

Como podemos ver, Dante faz com que eles troquem de forma contemporaneamente, lançando mão das imagens antitéticas justapostas: cada ação em um encontra imediatamente seu correspondente contrário no outro. Esta construção sugere, muito oportunamente, que homem e serpente não estão em relação hierárquica. Para os méritos da hipótese acima levantada, de que Dante tematiza a criação poética por meio dessas metamorfoses, poderíamos dizer que, nesta metamorfose, modelo e recriação são passíveis de atingir a completude divina. Se, anteriormente, o produto da metamorfose era tal que “né l'un né l'altro già parea quel ch'era” (INF, XXV, 63), agora a matéria foi descomposta e recomposta sem prejuízo algum, resultando na perfeita imagem do novo ser humano e da nova serpente, que em nada devem aos seus pares no mundo natural.

Diante do exposto, somos levados a concordar com Carney (2012) na interpretação de que Dante, ainda que não possa ser caracterizado efetivamente como humanista, pois, dada a sua herança escolástica, busca negar a ideia da paridade entre criação poética e criação divina, afirmando a superioridade desta, enfatiza em seu poema as “possibilidades imaginativas da língua e a criatividade do poeta”<sup>1</sup> (CARNEY, 2012, p. 76, tradução nossa).

---

1 “imaginative possibilities of language and the creativity of the poet”.

Finalmente o que as interpretações acima esboçadas nos têm a dizer sobre a relação de Dante e Ovídio? Segundo Cattermole e Ciccuto (2019), no desafio lançado a Ovídio, o discurso passa de diegético a metaliterário, o que colabora, dessa forma, para a identificação entre as metamorfoses dantescas e a visão de Dante a respeito do trabalho intertextual e da assimilação da obra ovidiana. Tal visão passa, inevitavelmente, pela discussão a respeito do próprio status da criação poética na Idade Média: o poeta, apesar de não poder rivalizar, em seus processos, com o processo de criação divina, pode superar seus modelos e explorar as possibilidades da criação.

## Considerações finais

A partir deste breve recorte da obra dantesca, pudemos observar a força criativa do poeta florentino que, mesmo ligado às concepções medievais sobre a arte, é capaz de preanunciar, no diálogo com um de seus modelos latinos, Ovídio, uma reflexão sobre a criação poética que preludia a visão renascentista sobre o artista criador. Longe de oferecer uma reflexão exaustiva sobre o tema, apontamos alguns caminhos que tocam fundamentalmente uma questão que merece aprofundamento, mas que foge aos escopos deste breve trabalho: o fato de que Dante, em sua alegoria, é capaz de transitar entre dois mundos: o da alegoria medieval, interpretativa, também chamada alegoria hermenêutica, e a alegoria retórica, também chamada de alegoria dos poetas, que é fundamentalmente um modo de construção e criação (HANSEN, 2006). No canto XXV do inferno, a retomada e nomeação de Ovídio, em que Dante polemiza com seu modelo, intensificando seus efeitos e usando o próprio diálogo intertextual como expediente metaliterário, sugere-se a metamorfose como imagem da própria criação poética.

## Referências

- ALIGHIERI, Dante. **A divina Comédia bilíngue**. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Ed. Landmark, 2005.
- CARNEY, G. Poetry, Theft, and Divine Creation in Inferno XXIV–XXV. **Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies**. Baltimore: v. 43, n. 1, p. 55-77, 2012.
- CATTERMOLE, C. CICCUTO, M. **Miti, figure, metamorfosi: L'Ovidio di Dante**. Firenze: Le Lettere, 2019.
- CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. São Paulo: EDUSP, 2013.
- D'ONOFRIO, S. **Pequena Encyclopédia da Cultura Ocidental**: o saber indispensável, os mitos eternos. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

- HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- LEDDA, G. Dante: Le metamorfosi della visione. **Radio Emilia-Romagna**, 2015. Un testo di Giuseppe Ledda tratto dalla rivista “IBC. Informazioni commenti inchieste sui beni culturali” (1, 2008). Disponível em: <<https://www.radioemiliaromagna.it/podcast/dante-le-metamorfosi-della-visione/>>. Acesso em: 10 de março de 2022.
- NESTAREZ, O. RODROGUES, E. “Body Horror”: quando o corpo humano vira matéria prima do medo. **Galileu**, 2021. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2021/07/body-horror-quando-o-corpo-humano-vira-materia-prima-do-medo.html>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. David Gomes Jardim Junior. São Paulo: Tecnoprint, 1983.
- OVID. **Fasti**. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- PASTOUREAU, M. **Bestiari del Medioevo**. Torino: Einaudi, 2012.
- SIVIGLIA, Isidoro di. **Etimologie o Origini**. A cura di Angelo Valastro Canale. Torino: UTET, 2013.

Recebido em: 08/04/2022  
Aprovado em: 09/09/2023

# A NATUREZA COMO PERSONAGEM NAS NARRATIVAS DE *A CIDADE DO VENTO* E *ELIAS PORTOLU* DE GRAZIA DELEDDA

**La natura come personaggio nelle narrative di *Il paese del vento* ed *Elias Portolu* di Grazia Deledda**

**Nature as a Character in the Narratives of *The City of Wind* and *Elias Portolu* by Grazia Deledda**

WILLIAM SOARES DOS SANTOS \*

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo investigar o uso da descrição paisagística e da apropriação de elementos da natureza como personagem nos romances *A cidade do vento* e *Elias Portolu*, de Grazia Deledda (1871-1936). De caráter hermenêutico (GADAMER, 2003), é realizado a partir de uma perspectiva sociointeracional do discurso (GUMPERZ, 1982) e da leitura como um processo que conjuga saberes esquemáticos e sistêmicos (WIDDOWSON, 1984, 1993; SANTOS, 2022a, 2022b). A análise investiga como em *A cidade do vento* a natureza é um de seus principais personagens. O vento, que já aparece no título do livro, é uma de suas forças motrizes: é ele que movimenta e rege a vida das pessoas da inominável cidade onde se passa a trama e pode ser lido como uma metáfora do destino, mas, também, como a força que rege os ciclos da vida. Na leitura de *Elias Portolu*, a análise foca em como alguns dos elementos que parecem querer conduzir Elias Portolu (personagem central da trama) ao caminho da felicidade surgem na forma da natureza em si mesma, através das minuciosas descrições de bosques, dos prados e de outros elementos da paisagem sarda, ou pelo pensamento

\*Docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.  
williamsoares@ufrj.br (ORCID: 0000-0002-8291-0379)



representativo de uma sabedoria primitiva, muito ligada às forças da natureza, que pode ser anterior ao Cristianismo, ou mesmo ao pensamento clássico, e que sobrevive na ilha da Sardenha, tal como ela é representada por Deledda em sua narrativa, por meio de personagens como o de zio Martinu. A leitura dos dois romances propostos aponta para a percepção de que Grazia Deledda utiliza a natureza como personagem em suas narrativas em três níveis: 1) o nível da descrição detalhada do próprio elemento da natureza; 2) o da natureza, refletindo o estado emocional dos personagens e; 3) o nível em que o personagem entra em simbiose com a natureza.

**PALAVRAS-CHAVE:** Grazia Deledda; Paisagem em narrativas; *A cidade do vento, Elias Portolu*; Literatura italiana entre os séculos XIX e XX.

**ABSTRACT:** Questo testo si propone di indagare l'uso della descrizione del paesaggio e l'appropriazione di elementi della natura come personaggi nei romanzi *Il paese del vento* ed *Elias Portolu* di Grazia Deledda (1871-1936). Di carattere ermeneutico (GADAMER, 2003), è condotto da una prospettiva socio-interazionale del discorso (GUMPERZ, 1982) e della lettura come processo che combina conoscenza schematica e sistemica (WIDDOWSON, 1984, 1993; SANTOS, 2022a, 2022b). L'analisi indaga come in *Il paese de vento* la natura sia uno dei suoi protagonisti. Il vento, che compare già nel titolo del libro, è una delle sue forze motrici: è ciò che muove e governa la vita delle persone nella città senza nome in cui si svolge la trama e può essere letto come metafora del destino, ma anche come forza che governa i cicli della vita. Nella lettura di *Elias Portolu*, l'analisi si concentra su come alcuni degli elementi che sembrano voler condurre Elias Portolu (il personaggio centrale della trama) sulla via della felicità si manifestino sotto forma della natura stessa, attraverso le descrizioni dettagliate delle foreste, prati e altri elementi del paesaggio sardo, o dal pensiero che rappresenta una saggezza primitiva, strettamente legata alle forze della natura, che può essere antecedente al cristianesimo, o addirittura al pensiero classico, e che sopravvive nell'isola di Sardegna, come è rappresentata dalla Deledda nella sua narrazione, attraverso personaggi come zio Martinu. La lettura dei due romanzi proposti fa emergere la percezione che Grazia Deledda utilizzi la natura come personaggio nelle sue narrazioni a tre livelli: 1) il livello di descrizione dettagliata dell'elemento della natura stessa; 2) quello della natura che riflette lo stato emotivo dei personaggi e; 3) il livello al quale il personaggio entra in simbiosi con la natura.

**PAROLE CHIAVE:** Grazia Deledda; Il paesaggio nelle narrazioni; *Il paese del vento*; *Elias Portolu*; La letteratura italiana tra Ottocento e Novecento.

**ABSTRACT:** This research aims to investigate the use of landscape description and the appropriation of elements of nature as characters in the novels *The city of wind* and *Elias Portolu* by Grazia Deledda (1871-1936). The research, of a hermeneutic nature (GADAMER, 2003), is carried out from a socio-interactional perspective of discourse (GUMPERZ, 1982) and reading as a process that combines schematic and systemic knowledge (WIDDOWSON, 1984, 1993; SANTOS, 2022b, 2022b). The analysis investigates how in *The city of wind*, nature is one of its main characters. The wind, which already appears in the title of the book, is one of its driving forces: it is what moves and governs the lives of people in the nameless city where the plot takes place and can be read as a metaphor for destiny, but also as the force that governs the cycles of life. In the reading of *Elias Portolu*, the analysis focuses on how some of the elements that seem to want to lead Elias Portolu (the central character of the plot) to the path of happiness appear in the form of nature itself, through the detailed descriptions of forests, meadows and other elements of the Sardinian landscape, or by thought representing a primitive wisdom, closely linked to the forces of nature, which may predate Christianity, or even classical thought, and which survives on the island of Sardinia, as it is represented by Deledda in her narrative, through characters such as *zio Martinu*. Reading the two proposed novels points to the perception that Grazia Deledda uses nature as a character in her narratives on three levels: 1) the level of detailed description of the element of nature itself; 2) that of nature reflecting the emotional state of the characters and; 3) the level at which the character enters into symbiosis with nature.

**KEYWORDS:** Grazia Deledda; Landscape in narratives; *The city of wind*; *Elias Portolu*; Italian literature between the 19th and 20th centuries.

## 1. Introdução

A escritora Grazia Maria Cosima Damiana Deledda nasceu na cidade de Nuoro, na Sardenha, Itália, em 27 de setembro de 1871 e faleceu em Roma, em 15 de agosto de 1936. Uma das mais importantes expressões literárias da Itália dentre os séculos XIX e XX, ela deixou uma obra grandiosa: 32 romances, 250 contos, duas peças de teatro, um livro de poesia e um libreto de ópera, um estudo sobre tradições populares de sua terra natal. Seu romance *Cenere* (*Cinzas*) também foi adaptado para o cinema. Foi agraciada com o prêmio Nobel de Literatura no ano de 1926.

Em suas obras é possível encontrar, dentre outros motivos recorrentes, a construção discursiva da natureza como personagem, trabalhando, muitas vezes, em simbiose com os seres humanos, afetando o seu estado de humor e as suas decisões. Em alguns de seus livros, já temos a indicação desse aspecto no título, como se quisesse apontar a sua centralidade na trama ou na atmosfera a ser explorada. É o caso, por exemplo, dos títulos *Sulle montagne sarde* (*Nas montanhas sardas*) (1892), *Paesaggi sardi* (*Paisagens Sardas*) (livro de poesias de 1897), *Il vecchio della montagna* (*O velho da montanha*) (1900), *Sino al confine* (*Até a fronteira*) (1910), *Nel deserto* (*No deserto*) (1911), *Canne al vento* (*Juncos ao vento*) (1913), *Il Paese del vento* (*A cidade do vento*) (1931), *La vigna sul mare* (*A vinha junto ao mar*) (1932), *L'argine* (*O aterro*) (1934), dentre outros. Mas, mesmo em romances em que não há menção de elementos da natureza no título (como no caso de *Elias Portolu* (2021 [1903])), eles se fazem presentes de modo a cooperar para a construção da trama, da atmosfera do romance e, em alguns casos, afetam o estado psicológico dos personagens humanos. Podemos pensar que um dos motivos óbvios desta construção seja a relação estreita que a escritora estabelece entre seus personagens humanos e o ambiente em que eles vivem, prevalentemente cercados da natureza particular de que é constituída a ilha da Sardenha e que, tal como descrita nas obras de Deledda, parece abraçar todos os aspectos de suas vidas.

Nesta pesquisa, analiso a narrativa de dois romances de Grazia Deledda, *A cidade do vento* e *Elias Portolu*, com foco em como a autora estrutura e utiliza a descrição de paisagens e elementos da natureza como personagens ou como elementos que afetam os seres humanos retratados em suas narrativas. A investigação possui uma abordagem hermenêutica (GADAMER, 2003) do texto literário e é ancorada teoricamente por uma visão sociointeracional do discurso (GUMPERZ, 1982). Essa perspectiva comprehende o ato de ler como localizado em situações históricas e sociais específicas e realizado por pessoas que performam as suas identidades de diferentes formas durante a leitura. Esta, por sua vez, é um processo que alinha conhecimentos esquemáticos e sistêmicos (WIDDOWSON, 1984, 1993; SANTOS, 2022b, 2022b). Essa forma de apreensão do ato de ler

compreende a leitura como um ato intertextual em que os leitores negociam o significado com o texto, o que desconstrói a percepção de que o significado estaria exclusivamente no texto. Ao contrário, o ato de ler

abrange o envolvimento entre escritores, seus textos e leitores posicionados em contextos históricos e sociais específicos, contribuindo com as suas expectativas e conhecimento para a construção do significado. (SANTOS, 2022a, p. 27)

Na primeira leitura proposta, analiso como em *A cidade do vento* a natureza é um de seus principais personagens. No romance, o vento, que já é mencionado no título do livro, é um dos elementos de tensionamento da trama, uma vez que, de certo modo, conduz muitas das ações das pessoas da cidade em que se desenvolve a ação. O uso desse elemento da natureza no romance pode ser interpretado como uma das energias que regem os ciclos da existência ou, ainda, como metáfora do destino. Na análise de *Elias Portolu*, é apontado como alguns dos elementos que parecem querer conduzir o personagem central da narrativa à sua realização pessoal são indiciados no texto através da natureza, que aparece por meio de detalhadas descrições da paisagem sarda.

## 2. A Sardenha na escrita de Grazia Deledda

Ao abordar a temática da natureza como personagem na obra de Grazia Deledda, é importante falar da região em que ela nasceu e a qual se remete em grande parte de sua obra. Como veremos mais adiante, a natureza, quase sempre, é um personagem poderoso em suas narrativas e quando falamos de natureza na obra de Deledda, estamos nos referindo, principalmente, à paisagem sarda, por isso, considero importante trazer algumas poucas linhas sobre esse tema. A Sardenha é, ao mesmo tempo, uma região administrativa e a segunda maior ilha italiana, possuindo mais de 2400 quilômetros de costa. Como região, abriga diversas outras ilhas menores: l'Asinara, San Pietro, Sant'Antioco e l'arcipelago della Maddalena. A maior parte da geografia da Sardenha é constituída de montanhas, que, segundo a própria Deledda<sup>1</sup>, em uma imagem poética bem conhecida, descrita em uma famosa carta a Salvator Ruju, seriam muito íntimas aos seus habitantes, ao ponto de uma plena identificação com elas:

...não, não é verdade que o Ortobene possa ser comparado a outra montanha: o Ortobene é um só no mundo inteiro: é o nosso coração, é a nossa

---

1 "...no, non è vero che l'Ortobene possa paragonarsi ad altra montagna: l'Ortobene è uno solo in tutto il mondo: è il nostro cuore, è l'anima nostra, il nostro carattere, tutto ciò che vi è di grande e di piccolo, di dolce e duro e aspro e doloroso in noi. Veda, quando io sto sull'Ortobene, e seduta su una roccia guardo il tramonto meraviglioso, mi pare di essere una cosa stessa con la roccia, e che l'anima mia sia grande e luminosa come il cielo chiuso dalle montagne della Barbagia fatale, oltre le quali mi pare che il mondo non esista più". (Nuoro, 05/09/1905) (TANDA, 1992:264).

alma, o nosso carácter, tudo o que existe de grande e de pequeno, de doce e duro e áspero e doloroso em nós. Veja, quando estou no Ortobene e, sentada em uma rocha, observo o maravilhoso pôr do sol, parece-me que sou uma coisa única com a rocha, e que minha alma é tão grande e luminosa quanto o céu fechado pelas montanhas da fatal Barbagia, além da qual me parece que o mundo não existe mais.” (Nuoro, 05/09/1905) (TANDA, 1992:264)<sup>2</sup>

Mas, além das montanhas, há, também, territórios mais planos, como o Campidano, Punta la Marmora e o monte Gennargentu. Em seu território são predominantes o traçado rochoso, mesmo em sua costa. Os seus rios principais são o Tirso, que desagua no mar da Sardenha e o Flumendosa, no mar Tirreno. Devido a aridez da região, seus rios são represados em diferentes pontos, o que gera lagos artificiais, dentre eles o Omodeo, um dos maiores desse tipo na Itália.

A Sardenha ainda é uma região que tem como base de sua economia a agricultura, a criação de ovelhas e a pesca. Hodieramente, o turismo, principalmente em suas praias, também se faz uma fonte econômica importante. Em seu território, podem-se encontrar traços de civilizações muito antigas, pré-latinas. Dentre os traços mais antigos, estão os resquícios daquilo que se convencionou chamar de menir<sup>3</sup>, monumentos em pedra tão ou mais importantes do que os de *Stonehenge*. De idade posterior são os nuragues<sup>4</sup> (em italiano “*nuragli*”), que se constituem de mais de sete mil construções circulares em forma de cone, que formam outro elemento característico da paisagem sarda.

Essa paisagem sarda, nos romances de Deledda, é descrita em simbiose com as culturas dos seres humanos que ali desenvolvem as suas tradições de diferentes origens e características. Dentre as muitas tradições sardas, ainda são muito populares aquelas que têm origem no mundo medieval, como as festas em que se usam as roupas tradicionais, por exemplo, a *Faradda di li candarerri* (que precede a festa da assunção de Maria) e a *Cavalcata Sarda*, em Sassari, e a

---

2 Nesta pesquisa, todas as traduções do italiano para o português que não sejam especificadas nas referências bibliográficas são de minha autoria. Nesses casos, coloco a citação original nas notas para fins de estudo e comparação.

3 O termo “menir” (em italiano “*menhir*”) pode ser traduzido como “grande pedra” e se refere a monumentos megalíticos monolíticos erigidos em momentos diferentes da pré-história. Os menires da Sardenha são chamados de “*perdas fittas*” ou “*pedras fittas*” (dependendo da área), ou “pedras presas”. Existem até 740 nas diversas áreas da ilha. Possuem formatos diversos: alguns remetem ao simbolismo fálico, outros aos seios como símbolo feminino de fertilidade.

4 O termo “Nurague” (em italiano “*nuraghe*”) é um tipo de construção em forma de torre cônica particular do que se convencionou chamar de cultura Nurágica da Sardenha. São construções que datam da Idade do Bronze, no II milênio a.C.

*Sagra del Redentore*, em Nuoro. Faço, aqui, referência às tradições sardas em uma pesquisa sobre narrativa de paisagens, porque em muitos textos de Deledda essas tradições aparecem descritas em meio a paisagens específicas da Sardenha. Desse modo, um dia de peregrinação a uma igreja (como acontece em *Elias Portolu* ou em *La via del male* (*O Caminho do mal*, romance de 1896) é profundamente afetado pela paisagem circundante do caminho percorrido pelos peregrinos. Toda essa paisagem geográfica (mas também cultural) particular é utilizada por Grazia Deledda na configuração de sua obra.

Nuoro, cidade na qual Deledda nasceu e viveu boa parte de sua vida, e todo território que a circunda (da região conhecida por Barbagia), é a principal paisagem geográfica e humana de onde ela colhe os seus personagens, ao mesmo tempo em que constrói tramas que podem, ou não, ter tido alguma base real, mas que, certamente, são repletas de verossimilhanças com o mundo de seu tempo e daquela geografia. Na descrição que faz da cidade em 1894 em seu texto, inicialmente publicado em diferentes edições da Revista *Tradizioni popolari italiane* e, mais tarde, reunido sob o nome de *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, Deledda já apresenta essa fusão entre pessoas e a paisagem geográfica na qual habitam:

Esta pequena cidade do forte e rochoso Logudoro (um dos quatro duados em que o rei Gialeto dividiu a Sardenha, após a revolta dos sardos contra a dominação bizantina e a expulsão dos gregos de Cagliari), agora um simples centro de distrito depois de ter sido província, é sem dúvida a mais característica das cidades da Sardenha.

É o coração da Sardenha, é a própria Sardenha com todas as suas manifestações. É o campo aberto onde a civilização incipiente trava uma luta silenciosa com a estranha barbárie da Sardenha, tão exagerada no além-mar.

Nuoro é chamada jocosamente, por jovens artistas da Sardenha, de a Atenas da Sardenha. Aliás, relativamente, é a cidade mais culta e combativa da ilha.

Temos artistas e poetas, escritores e estudiosos, jovens fortes e gentis, alguns dos quais honram a Sardenha e também estão a caminho de uma relativa fama.

Mas no povo, no fundo da grande massa que é a pedra e o alicerce do edifício, a civilização sucumbe, ou, se tem alguma vitória, é infelizmente demais na parte em que a barbárie primitiva é preferível: na corrupção dos costumes. (DELEDDA, 1894, p. 13)<sup>5</sup>

---

5 Questa piccola città del forte e roccioso Logudoro (uno dei quattro giudicati in cui re Gialeto divise la Sardegna, dopo l'insurrezione dei Sardi contro la dominazione bizantina, e la cacciata dei

Com exceção de alguns cortiços e dos edifícios erguidos nesses últimos anos, Nuoro, situada à beira de vales muito férteis (sob um céu bonito, com ar saudável e águas magníficas), vales irrigados pelos afluentes do Cedrino, é composta por casas, nuas, mal construídas, pardas, interconectadas por pátios, galerias, hortas e becos muito miseráveis. Algumas dessas casas, com suas janelas e portas muito pequenas e estreitas, são tão pequenas, baixas, sorrindo com o sorriso sombrio de uma antiguidade sem princípios, que nos fazem perguntar não apenas como vivem ali famílias inteiras de pessoas robustas e saudáveis, muitas vezes belas e altas, mas como elas conseguem ficar em pé. No entanto, eles vivem naquelas construções e acreditam que estão bem, porque possuem a *sua casa*. (DELEDDA, 1894, p. 15-16)<sup>6</sup>

Nesse excerto (um fragmento de uma descrição mais ampla) de 1894, Deledda já nos proporciona uma amostra de suas futuras pesquisas literárias. Aqui, em particular, ela nos dá a ideia de um lugar em que a modernidade parece não ter chegado. Esse ambiente em que se

---

Greci da Cagliari), ora semplice capoluogo di circondario dopo esserlo stato di provincia, è senza dubbio la più caratteristica delle città sarde.

È il cuore della Sardegna, è la Sardegna stessa con tutte le sue manifestazioni. È il campo aperto dove la civiltà incipiente combatte una lotta silenziosa con la strana barbarie sarda, così esagerata oltre mare.

Nuoro è chiamata scherzosamente, dai giovani artisti sardi, l'Atene della Sardegna. Infatti, relativamente, è il paese più colto e battagliero dell'isola.

Abbiamo artisti e poeti, scrittori ed eruditi, giovani forti e gentili, taluni dei quali fanno onore alla Sardegna e sono avviati anche verso una relativa celebrità.

Ma nel popolo, in fondo alla gran massa che è la pietra e il fondamento dell'edifizio, la civiltà soccombe, o, se ha qualche vittoria, è pur troppo nella parte a cui è preferibile la barbarie primitiva: nella corruzione dei costumi (DELEDDA, 1894, p. 13).

6 Tranne qualche casamento e le palazzine erette in questi ultimi anni, Nuoro, posta sull'orlo di valli fertilissime (sotto un bel cielo, con l'aria salubre e le acque magníficas), valli irrigate dagli afluentes del Cedrino, è composta di casette basse, nude, mal costrutte, brune, intersecate da cortili, loggie, orticelli e straduzze miserissime. Talune di queste case, dalle finestre e dalle porte strette piccolissime, sono così piccine, basse, sorridenti del sorriso oscuro di una antichità senza principio, che fanno chiedere come mai intere famiglie di persone robuste e sane, spesso belle ed alte, vi possano nonché vivere, ma stare in piedi. Eppure, ci vivono, e si credono benestanti, perché possiedono la *loro casa* (DELEDDA, 1894, p. 15-16).

fundem a descrição geográfica da cidade de Nuoro e o temperamento de seus moradores, será objeto constante da atenção de Deledda em seus romances escritos posteriormente. É essa a Sardenha que Grazia Deledda, geralmente, descreve em suas narrativas. Trata-se, na maior parte das vezes, de uma Sardenha rural, mesmo rústica, vivida por ela entre os séculos XIX e XX. Em seus romances e contos ela descreve o interior das casas, as paisagens sardas e a condição humana de seus ocupantes com a mesma dignidade, trazendo para o seu leitor uma verdadeira fotografia dos ambientes, dos locais e da vida de seus habitantes. Como exemplo de descrição interior, cito excertos dos parágrafos iniciais de seu romance autobiográfico *Cosima*, que trago aqui na tradução de Maria do Rosário Toschi (2005, p. 12-13):

(...) Tudo era grande e sólido na arrumação da cozinha: as panelas de cobre cuidadosamente revestidas de estanho, as cadeiras baixas em volta da lareira, os bancos, a estante para as louças, o pilão de mármore para amassar o sal, a mesa e a prateleira sobre a qual, além das panelas, estava um recipiente de madeira sempre cheio de queijo ralado e um cesto de asfódelo com pão de cevada e a mistura para os empregados.

Os objetos mais típicos estavam na estante; uma fila de candeeiros de latão, tendo ao lado a galheta para enchê-lo, com um longo bico semelhante a um instrumento de alquimista, a pequena talha de barro com óleo bom, um mundo de cafeteiras, as antigas xícaras vermelhas e amarelas, os pratos de estanho que também pareciam tirados de alguma escavação pré-histórica; finalmente, a tábua de cortar, daquela que usam os pastores, isto é, uma bandeja de madeira com uma cavidade em um canto, para o sal.

(...) Na pia nunca faltava um pequeno caldeirão de cobre cheio de água tirada do poço do quintal e, sobre um banco, a ânfora de barro com água potável, trazida laboriosamente da fonte distante do povoado (...).

Como podemos observar através dos breves trechos acima, Deledda percorre os objetos de casa como se fossem eles mesmos personagens. Essa característica descritiva é um dos elementos que a aproximam da escola do verismo italiano e do naturalismo francês, sem, no entanto, comprometer-se integralmente com essas vertentes literárias. Na verdade, a esse respeito, é interessante observar que a obra de Deledda é avessa a classificações fáceis, o que, segundo a minha leitura, constitui uma de suas forças. Ainda em *Cosima*, podemos encontrar um exemplo de como ela descrevia o povo da Sardenha de sua época (2005: 117):

(...) Assim ela tomava contato com o povo, com o verdadeiro povo, laborioso e submisso que, se podia, como o moleiro, pôr as garras sobre as pequenas coisas do próximo, o fazia com parcimônia e depois ia confessar-se. Talvez até a confissão fosse um pouco fraudulenta, como a do fa-

moso camponês que tentou enganar o confessor, dizendo-lhe ter roubado uma corda e, às insistentes inquirições do homem de Deus, acabou por dizer que na corda estava amarrado um boi; de qualquer maneira, eram todas boas pessoas, com mulheres respeitosas e dissimuladas, homens que precisavam lutar com a terra ingrata e solitária, os ventos e os pássaros e as raposas, para arrancar o grão e o vinho dos quais se nutriam, como o sacerdote na missa.

Aqui, podemos ver como Deledda descreve o povo laborioso, oprimido pela própria terra e por sua miséria. Em um ambiente como esse, faltas cometidas em nome da sobrevivência deveriam ser perdoadas, afinal a vida vinha em primeiro lugar. Em outro momento (2005, p. 117), Deledda mostra como o perscrutar de seu próprio povo foi o seu maior laboratório:

(...) Cosima os observava, os estudava, deles aprendia a linguagem, as superstições, as maldições e as orações. E do seu posto de observação via também o quadro e as figuras do lagar, ouvia as histórias que lá eram contadas, as canções do embriagado, as risadas infantis do fraticida (...). Assim chegou-lhe o motivo para um novo romance; tirado do natural, como a massa negra das azeitonas do tanque do lagar, que se transformava em óleo, em bálsamo, em luz; e ela deu-lhe um título cinza, que embaixo, porém, escondia o sêmen do fogo: chamou-o *Galhos caídos* (...).

Acima, temos a descrição de como Deledda se transformou em uma pesquisadora da vida humana. Ao observar a sua própria gente com os olhos distanciados, se torna uma espécie de etnógrafo. Uma vez desenvolvida a capacidade de ver criticamente o que era parte de sua própria vida, constrói, pouco a pouco, o seu amadurecimento como escritora. É esse olhar que permite a Deledda dar vida a elementos que estão profundamente entranhados na Sardenha de seu tempo, como a ligação do homem com a terra e a sua quase simbiose com as forças da natureza, o poder das tradições, das superstições e o seu embate com o pensamento cristão de base católica e com o pensamento racional da modernidade, que chegava à ilha de maneira quase esfacelada. A Sardenha, objeto de suas narrativas, é uma ilha que custa a chegar ao século XX, uma vez que ainda carrega o peso das tradições e do pensamento medieval que separa mulheres e homens, nobres e servos, donos de terras e camponeses, cada um vivendo as suas próprias dificuldades da condição humana que a todos atravessa. Nesse mundo, ao mesmo tempo dividido e complexo, a descrição que Deledda faz da natureza é, muitas vezes, antropomórfica: ela manifesta o estado interior dos seres humanos e, por sua vez, o ser humano é comparado à natureza. Em sua obra, em muitas instâncias, a divisão entre ambos é muito tênue e toda a vida contribui para uma espécie de unidade em que tudo se funde em uma espécie de panteísmo primitivo.

### 3. A natureza como personagem

Em sua narrativa, Deledda lida com a natureza como personagem em diferentes níveis, para além de uma simples descrição de um cenário, de um pano de fundo para a trama. E mesmo quando simplesmente descreve os cenários, a sua descrição é cheia de detalhes e, em alguns casos, de fantasia. Indubitavelmente, a sua descrição particular da natureza sarda já pode ser considerada, em certa medida, como a criação de um personagem importante sem o qual as tramas que ela desenvolve não seriam as mesmas. Dolores Turchi (1994, p. 9), em sua introdução do romance *Canne al vento* (*Juncos ao vento*), evoca essa capacidade da seguinte forma: “Estas descrições se alternam àquelas, belíssimas, de paisagens incontaminadas, que Deledda descreve a partir do fio da memória, criando cenários estupendos que se iluminam aos primeiros raios do alvorecer, quase em uma paisagem de uma fábula”<sup>7</sup>. Em um capítulo de sua tese sobre as cartas de Deledda, intitulado “*Natura, paesaggio, personaggi*” (Natureza, paisagem, personagem), Patrizia Linossi (2015 p. 155), observa que

para Deledda, a natureza é “uma lente deformante que ela usa sabiamente para realçar os sentimentos, sejam eles de dor ou de alegria”. O cenário mítico ideal para que os personagens atuem - isto é, o “mundo dos heróis” - será o reino da natureza para o jovem romancista. (...) na escrita de Deledda, a natureza é um poder primitivo e simbólico, em que “dominam as presenças vegetais e animais, que tão frequentemente encontramos em romances e contos”.<sup>8</sup>

Vejamos a seguir como essa apropriação se dá em outros níveis nos romances *A cidade do vento* e *Elias Portolu*:

---

7 Queste descrizioni si alternano a quelle, bellissime, di paesaggi incontaminati, che la Deledda descrive sul filo della memoria, creando scenari stupendi che si illuminano ai primi albori, quasi in un paesaggio da fiaba.

8 Per la Deledda la natura è «una lente deformante di cui essa sapientemente si serve per evidenziare i sentimenti, siano essi di dolore o di gioia»<sup>216</sup>. Lo scenario mitico ideale in cui far agire i propri personaggi – ovvero il «mondo degli eroi» – sarà per la giovane romanziere il regno della natura. (...) nella scrittura della Deledda la natura è potenza primitiva e simbolica, in cui dominano «presenze vegetali e animali, che così di frequente ritroveremo nei romanzi e nelle novelle».

#### 4. A natureza como personagem em *A Cidade do vento*

Na Sardenha, embora as chuvas sejam escassas, o vento é sempre presente. Assim, não é por acaso que na obra de Deledda, ele seja um personagem que aparece já em alguns de seus títulos, como *Juncos ao vento* (*Canne al vento*), de 1913, e *A cidade do vento* (*Il paese del vento*), de 1931. Além disso, o vento está presente no interior de outras de suas narrativas. Embora seja um fenômeno atmosférico e não uma paisagem propriamente, muitas vezes, nas narrativas de Grazia Deledda, o vento se funde à geografia local e altera o panorama dos espaços de forma a refletir as características dos personagens descritos, ou seja, ele é parte importante da configuração da natureza como personagem em algumas de suas narrativas.

Publicado em 1931, *A cidade do vento* traz traços marcantes da biografia de Grazia Deledda, que, assim como a narradora do romance, casa-se com seu marido, Palmiro Madesani, pouco tempo após conhecê-lo. Da mesma forma que os personagens do livro, ela e o seu marido estabelecem a sua relação durante um encontro de atmosfera familiar. Na realidade, Deledda encontra o seu futuro esposo na casa de amigas e estabelece a sua relação com ele em meio a uma brincadeira que se chamava “sociedade”. Não tendo ela eliminado a palavra “porque” da resposta que deveria dar, foi colocada em “penitência” por Palmiro Madesani, que teve o direito de perguntar diante dos presentes como ela desejaria que fosse o seu futuro esposo, ao que ela, sem hesitar, respondeu: “Como você!”. No dia seguinte, Deledda recebeu de Madesani uma declaração de amor e, para colocá-lo à prova, ela respondeu que aceitaria se casar somente se ele marcasse o casamento para dois meses a partir daquela data. E assim aconteceu.

Sabemos, através de algumas de suas cartas, que, assim como a narradora desse romance, Deledda também nutriu um amor de juventude. O objeto da paixão era o belo jornalista (que também era duque de Asinara) Stanis Manca. Depois que Deledda publicou seus primeiros escritos em Roma, Manca convidou-a para escrever sobre Sassari em uma publicação (cujo trecho citei acima) sobre cem cidades italianas. Depois, ele ficou curioso para conhecê-la e, para isso, resolveu ir à Nuoro. Podemos imaginar o impacto que foi para uma jovem mulher de um lugar tão provinciano, no final do século XIX, receber uma visita tão especial, sobretudo o impacto da personalidade de um homem da cidade em uma jovem mulher do interior. Depois da visita, Manca escreveu um artigo sobre Deledda intitulado “A nossa pequena Georges Sand”, que foi publicado na revista “Vida Sarda”. Embora já se correspondessem anteriormente, a partir desse encontro, eles começam uma troca de cartas em que pode ser vislumbrada, por parte de Deledda, a ilusão da possibilidade de um matrimônio que, no entanto, não se realizou. A correspondência entre os dois dura até pouco antes do casamento da escritora.

Outra relação que não é levada adiante é a que ela terá com Andrea Piroddi, um professor de uma escola elementar da distante cidade de Buggerru, centro minerador do sul da Sardenha, a quem Deledda parece ver mais como amigo. Sabemos, no entanto, que Piroddi declarou o seu amor para ela e que pensaram em noivado sem que a relação prosseguisse efetivamente.

Sejam quais tenham sido os obstáculos que os levaram à separação (a família, a distância social ou a falta de recursos), o fato é que o seu amor não se realizou, embora a presença obstinada de Pirodda possa ter assombrado o seu casamento e, também, servido de inspiração para a narrativa de *A cidade do vento*.<sup>9</sup>

O enredo do romance começa exatamente no início de uma viagem de núpcias e há muitos paralelos com a sua própria história, mas a narrativa de Deledda vai além de um simples paralelismo biográfico, já que em *A cidade do vento* ela explora com maestria alguns dos temas eleitos por ela ao longo de sua vasta carreira de escritora, mostrando a solidez de sua peculiar forma de narrar, muitas vezes colocando o tempo presente logo após o uso de estruturas do passado, construindo, tanto narrativamente, quanto no campo da sintaxe, uma forte ligação entre o passado e o presente, gerando uma tensão que afeta profundamente o estado interior dos personagens.

Em uma narrativa que traz o leitor para a sua intimidade, o eu lírico/narradora de *A cidade do vento* descreve a sua relação com Gabriel, um amor de sua juventude, que desaparece para retornar à sua vida, para o seu tormento, poucos dias após o seu matrimônio com outro homem. Em um jogo de tensões precisamente calculado, passado e presente se entrelaçam diante do olhar dos leitores e dão forma à trama arquitetada por Deledda com sua peculiar perícia.

Uma das características mais marcantes desse romance é que a natureza é um de seus principais personagens. O vento, que, como já sublinhei, está no título do livro, é uma de suas forças motrizes: é ele que, em muitos momentos, movimenta e rege a vida das pessoas da inominável cidade onde se passa a trama. O vento pode ser lido como uma metáfora do destino, mas, também, como a força que rege os ciclos da vida. É para a cidade do vento que a personagem/narradora se muda, logo após o seu casamento e é lá que ela se encontra com um pedaço inconcluso de seu passado com o qual deverá se defrontar. É provável que a escritora tenha se inspirado na cidade de Cagliari para construir a ambientação de seu romance, mas a relação com o mundo real, talvez seja algo de menor importância na leitura do romance, porque simplesmente a rica narrativa de Deledda faz dessa cidade um lugar profundamente vivo, um espaço único no qual a narradora pode expressar, através da descrição da natureza, o seu próprio estado interior.

A aparição do antigo amor afeta o estado interior da narradora e, também, a natureza circundante, que parece exigir uma resolução para aquilo que se configura como um conflito inacabado. O amor que reaparece para assombrar a sua nova vida não é o mesmo do passado, ele ressurge marcado por seu conhecimento e desilusão para com o mundo e por uma doença que o corrói. Ele retorna, agora, para um confronto, talvez necessário, a fim de que os personagens

---

9 Trechos retirados da resenha do livro *A cidade do vento*, publicada no periódico Literatura Italiana Traduzida (ISSN 2675-4363), em 1/5/2020.

possam construir uma nova vida sem as amarras do passado, mas conscientes de que serão sempre marcados por ele.<sup>10</sup>

Logo no início da trama, o vento se apresenta como algo que fere, em um trecho no qual a personagem se descreve escondendo os olhos a fim de não ser cegada pelo vento e pelo sol (DELEDDA, 2019 [1931], p. 11):

Sobretudo eu escondia os olhos, sobre as largas pálpebras e os cílios longos, para trancar o intenso desejo de vida e o ardor de que compunham o fundo de meu ser e também, talvez, para fugir da luz violenta de meus próprios sonhos, como os olhos dos pássaros que, devido ao cansativo e longo voo, são agraciados com duplas pálpebras para não serem, no ímpeto de suas viagens, cegados pelo vento e pelo sol.

O vento, aqui, é algo que a impede de manter os seus olhos totalmente abertos. Podemos ler essa descrição como a impossibilidade de vislumbrar claramente o caminho para o qual a sua própria existência está se abrindo. Sem compreender (ou sem estar segura) de seu destino, a personagem/narradora prefere, sempre segundo a sua descrição, “trancar o seu desejo de vida e fugir da luz violenta de seus sonhos”. Além disso, o vento é algo que a segue em sua aventura. Já em sua viagem, os seus pensamentos são acompanhados pelo vento em uma descrição na qual paisagem e fenômeno atmosférico são equacionados (DELEDDA, 2019 [1931], p. 12): “Encolhida no canto do vagão, sem apreciar as paisagens da primavera que pareciam ser levadas pelo vento, eu fazia, com lúcida desolação, o meu plano de vida”.

Recém-casada, ao ser deixada na estação com seu marido, a narradora humaniza ainda mais a presença do vento. Em sua descrição, ao invés de apenas acompanhá-la, o vento a empurra e ao seu marido com violência, dando a impressão de um prenúncio de algo ruim que estava por vir (DELEDDA: 2019 [1931], p. 13):

E o maldito trem finalmente se move, vai em direção ao horizonte de esmalte turquesa, mas como uma última zombaria os recrutas cantam uma espécie de hino nupcial, com as costumeiras alusões. Um coro benévolos, e até nostálgico – visto que tudo o que se deixa é bom, até para um homem que só concebe a poesia de modo animalesco –, mas que golpeia as minhas costas como um vento gelado.

Na verdade, esse vento sopra realmente, de noroeste, e como deixamos a estação e a proteção que ela nos oferecia, nos empurra com desagradável

---

10 Trechos retirados da resenha do livro *A cidade do vento*, publicada no periódico Literatura Italiana Traduzida (ISSN 2675-4363), em 1/5/2020.

violência. Tenho ainda a impressão de que eram os espíritos hostis da solidão que, à nossa volta, nos acolhiam em nossa chegada, e que sem o contrapeso das malas, teriam nos jogado longe, como inimigos. Mas onde estamos?

No excerto acima, vemos que, no primeiro parágrafo, o vento é apenas uma metáfora para o coro de soldados que “golpeia as suas costas com um vento gelado”, ou seja, o vento possui a força de afetá-la em sua psique, um tanto abalada pela incerteza de seu novo futuro ao lado de um homem que ela mal conhece. Mas no segundo parágrafo ele se torna uma força real: “esse vento sopra realmente”. Ela descreve o vento como que imbuído de um desejo humano de querer empurrá-los como inimigos. Ou seja, aqui o vento é antropomorfizado ao menos em sua capacidade de ter desejos e de agir no mundo físico, como os seres humanos. Ao chegar em sua nova casa, a presença do vento não parecer ceder (DELEDDA, 2019 [1931], p. 14):

De repente, a primavera parecia ter se transformado em outono; e era outonal o verde frio das ervas e a cor amarelo avermelhado das flores das sebes, das folhas de algumas árvores e mesmo do céu. Talvez fosse o efeito do vento. Com certeza, entre os efeitos do vento, estavam aquela confusão e o murmurar hostil com o qual nos acolheram os salgueiros e os choupos em volta da pequena casa que se refugiava (...).

Acima, o vento provoca uma acolhida pouco amistosa. Na verdade, a narradora utiliza mesmo a palavra “hostil” para descrever como o vento balançava e “animava” salgueiros e choupos em sua chegada. Essa descrição reflete como ela percebia a sua recepção dada a ela pela nova cidade. Vinda de outro mundo, a narradora se utiliza da imagem do vento como provocador de confusão e responsável pela sua pouco acolhedora recepção por parte desse novo mundo que se apresenta. Mais adiante, a constante presença da lembrança do seu antigo amor é trazida pelo vento (DELEDDA, 2019 [1931], p. 46-47):

Durante muito tempo, todas as noites, os gemidos balbuciantes e também expressivos do violino de Gabriel ressoavam dentro de mim, à minha volta. Quase me perseguiam, eu os ouvia também nas noites de vento, através do suspirar da torrente, no silêncio, perto e longe. Jorravam da relva, da horta, das noites dos grilos, do ranger dos móveis. E me parecia que tudo amasse e sofresse, porque eu amava e sofria.

No excerto acima, o vento é (outra vez) descrito como reflexo do estado de espírito da narradora. Mais do que provocar ruídos que quebravam o silêncio da paisagem, a narrativa é construída de modo que o vento faz “suspirar a torrente e ranger os móveis”, conferindo, em uma espécie de animismo primitivo, capacidade à natureza e aos objetos de amarem e sofrerem,

assim como a narradora ama e sofre. Nesse jogo de espelhos, quando ela se sente sozinha, a narrativa evoca novamente o vento de forma a refletir o seu estado de alma e de modo a acentuar a sua solidão (DELEDDA, 2019 [1931], p. 57):

E, realmente, eu sentia frio. O vento soprava mais inexorável, penetrava nas frestas, e se transformava no dono absoluto do lugar e da hora. Hora triste, de crepúsculo quase invernal, com uma luz branca e fria que parecia agonizar. E eu tinha a impressão de estarmos, eu e o meu companheiro, em um lugar de exílio, de castigo, por não sei qual pecado cometido.

O advérbio “realmente”, utilizado de forma a dar ênfase no trecho “realmente, eu sentia frio. O vento soprava...”, mostra que o estado interior e a condição física da personagem estão inextricavelmente indissociados. Em sua descrição, o vento provoca frio e toma posse dos espaços. Além disso, a luz invernal agoniza, levando a narradora a acreditar que está sofrendo de um castigo. À medida que o seu estado psicológico parece deteriorar, o vento será uma presença cada vez mais constante (DELEDDA, 2019 [1931], p. 60): “Sentia o vento irromper na cozinha e penetrar pelo corredor; chegava aos meus pés com um estremecimento de serpentes; e eu me irritava sempre mais, também vencida por uma tristeza que quase se aproximava ao desespero”. Neste trecho, o vento ganha a imagens de serpentes que alcançam os pés da narradora. O uso dessa imagem acentua ainda mais o seu estado emocional, um misto de tristeza e de desespero que a afeta profundamente.

A perspectiva de enfrentar um vento mais forte aterroriza a personagem/narradora (DELEDDA, 2019 [1931], p. 76): “Aquele homem me mete medo: parece-me um fantasma de mau augúrio. Se voltar a ventar, nós vamos embora mesmo. Eu não quero estar nesta cidade, quando o vento chegar. Tenho medo”. Neste trecho, o vento, mesmo quando não está presente, é uma ameaça constante ao estado da narradora e ela expressa o seu desejo de fugir da cidade, caso volte a ventar novamente. Mais adiante, em uma cena fundamental do romance, o vento emula a mudança de estado de espírito da personagem narradora (DELEDDA, 2019 [1931], p. 77):

Não sei por qual instinto, tive o desejo de imitá-los. O vento, que ainda não estava no máximo de sua força, tinha uma voz convidativa, como uma música que excita à dança ou à marcha: e devia ser, de novo, algo de atávico, aquele desejo de misturar-se e de combater com os elementais que me empurra em direção à praia.

Mas, no fim do caminho, parei, incerta, antes aturdida: o vento agora passava na minha frente, levando embora a areia, com uma fúria louca; levantava as minhas vestes e os meus cabelos, quase tentando arrancá-los de mim; penetrava em minhas orelhas, enchiá-me os olhos de areia e a boca com o seu sabor de fungos e de musgos, que dava a impressão de um

lugar de origem, isto é, das grutas de onde tinha brotado como um gigante troglodita que quer perturbar a natureza.

No trecho acima, a narradora quase que procura realizar com o vento um pacto de amizade. Ela, inicialmente, percebe o vento em seu aspecto calmo e acolhedor, um ser de voz convidativa que a leva em uma dança, para, logo em seguida, se mostrar um ser indomável, que, com fúria, levanta os seus cabelos e as suas vestes. Nesse trecho há um aspecto muito interessante da narrativa de Deledda, que é o da fusão entre ser humano e natureza. Se a narradora, até então, tinha evitado o vento como força destruidora, agora, ela parece procurar compreendê-lo, e acaba por enxergar nele algo da sua própria natureza ao buscar se fundir com ele em um dos mais belos trechos da narrativa.

Em seguida, ela continua nesse processo de se identificar e de se unir com as forças da natureza que a circundam (DELEDDA, 2019 [1931], p. 78):

Todavia, o desejo de medir forças com o vento retorna: sinto que sou, eu também, uma força natural, e quero atravessá-lo do mesmo modo que ele atravessa as árvores e os arbustos. Agarro as minhas vestes com uma mão, e com a outra seguro firme os cabelos, e desço em direção à margem. O mar está tranquilo, azul, apenas encrespado pela fúria do monstro: antes parece que sorri, enquanto que, sobre a praia agitada, a areia foge assustada, refugiando-se no dorso das dunas.

Mas logo ela percebe que o vento, como um dos senhores do destino, a empurra para o encontro com seu antigo amor. E a narradora qualifica esse vento como o “vento da fatalidade”. Ou seja, o reencontro com o seu amor de juventude é trazido não pelo vento pacificador ou acolhedor de pouco tempo antes, mas por um vento não amistoso, por um vento não agradável (DELEDDA, 2021, p. 79):

E eis que ele se aproximava, também ele empurrado pelo vento da fatalidade: olha fixo em meus olhos, e ainda mais uma vez os olhos falam por sua própria vontade, enquanto que os lábios se refutam em pronunciar as palavras da verdade. Ele, que de fato me reconheceu muito bem desde o primeiro encontro, pergunta, com um tom de quem quer ser simplesmente cordial e, ao contrário, é quase trágico:

“Senhora, permita-me lhe perguntar se verdadeiramente a senhora é a senhorita que eu tive o prazer de conhecer há oito anos, na casa de seu pai?”

No trecho seguinte, a narradora espera que o vento seja um véu que não revele ao seu interlocutor o enrubescimento que delataria o turbamento de seu espírito (DELEDDA, 2019 [1931], p. 80):

Eu enrubescecia, de fato, mas sentia o vento varrer o meu rosto, e esperava que ele não notasse o meu turbamento. Eu queria lhe dizer que eu também me lembrava de tudo, e me defender, e perguntar-lhe o porquê de seu longo silêncio; mas eu tinha medo.

A passagem, aparentemente, simples, acima, parece se conectar a outra anterior, mais complexa, daquilo que tenho chamado de fusão de seres humanos com os elementos da natureza nas narrativas de Grazia Deledda, uma vez que a personagem espera que o vento esteja de tal forma ligado a ela que seja capaz de ocultar as suas expressões aos olhos de seu interlocutor. A seguir o estado de espírito dela muda, segundo a sua descrição, com a mesma intempestividade com que o próprio vento havia mudado de brisa para ventania, como se o próprio vento tivesse o poder de mudar, ou ao menos de refletir o estado de seu interior (DELEDDA, 2019 [1931], p. 81): “Então, o instinto da maldade me tomou de repente, com uma violência insana como aquela do vento que nos envolvia, até o ponto de lhe perguntar com uma surpresa fingida (...”).

Continuando na sequência da cena acima, o vento assume outra função: a de enxugar as lágrimas da personagem/narradora. No entanto, o que se segue após essa passagem idílica é a transformação do vento em um tufão. Depois do encontro da narradora com Gabriel, seu antigo amor, e do reconhecimento um do outro por parte de ambos, a cidade é descrita sendo tomada por uma tempestade que ganha, na narrativa de Deledda, subjetividade e sentimentos humanos. A narrativa atribui ao vento uma força desesperadora, uma angústia e uma “terrível dor” e o desejo de vingança, o que nos possibilita a interpretação de que a descrição do vento realizada por Deledda nesse trecho, mais do que se referir a um fenômeno da natureza, busca refletir o estado de espírito da narradora depois do encontro face a face com seu antigo amor (DELEDDA, 2019, p. 84):

Voltou a me cumprimentar e se despediu para ir embora: eu o segui por alguns passos, depois me afastei transversalmente, com o vento que bebia as lágrimas dos meus olhos.

Foi mesmo uma espécie de tufão, aquilo que durante três dias devastou ao nosso redor. Somente a noite se acalmava, como que cansado do seu insensato furor, mas depois recomeçava com mais força a sua obra desesperadora. E parecia que chorava, aquele vento angustiado, uivando a sua terrível dor; como que tivesse um louco desejo de vingança contra as coisas que tentava destruir e que na verdade destruía. Até do nosso teto voavam as telhas; duas árvores se partiram.

No trecho abaixo a narrativa faz com que o vento esteja conectado à morte de Gabriel. Quando o vento para é como se a narrativa nos informasse que o sopro vital que animava a sua vida tivesse deixado o seu corpo (DELEDDA, 2021, p. 87):

Meu marido não disse nada. E eu me sentia aliviada e feliz com a ideia de que Gabriel iria morrer em breve.

Finalmente, próximo ao anoitecer, o vento parou: mas a terra ainda continuava aturdida, e o céu se tingia de uma cor verde invernal: não me lembro de um crepúsculo tão triste como aquele.

De qualquer forma, a natureza ainda espelha o estado de espírito da narradora e da situação que se instaura no enredo. Mas agora que o vento cessa a sua atividade, é a terra e o céu que refletem o estado interior da personagem, que descreve não se lembrar de um “crepúsculo tão triste como aquele”.

Em uma das últimas referências ao vento na narrativa, ele aparece como algo que, embora difícil de ser enfrentado, proporciona a transformação e a tranquilidade esperada no fim do romance. De fato, a trama se dirige para que a narradora supere o medo do vento e, depois de ter desejado fugir dali várias vezes, ela acaba se vendo impelida a permanecer por tempo indefinido na “cidade do vento”, uma vez que o seu marido acaba assumindo o cargo de prefeito do local. A narrativa leva à percepção de que, embora o vento seja uma força que afeta tudo o que cruza o seu caminho, que não deixa nada intacto, quando a sua atividade cessa, possibilita uma sensação de alívio e, no caso da descrição feita na narrativa de Deledda, ele pode proporcionar, inclusive, a paz eterna (DELEDDA, 2021, p. 100):

(...) a senhora Fanti, que alguma coisa deveria saber, talvez mesmo por confidência do doente: mas eu sentia que era ele quem me chamava, quem me pedia aquela conversa da qual a sua alma teria tirado a extrema força para partir tranquila desta cidade onde o vento se cala na eternidade. E assim seja.

Na última referência ao vento no romance, durante a festa que é dada em homenagem à personagem/narradora e ao seu marido, um dos personagens relembrava como o vento fazia mal para a interlocutora, deixando-a triste e nervosa, mas, no momento em que faz o seu comentário, ele está inconsciente de que a narradora, de certo modo, já havia enfrentado Gabriel e caminhava para estar em paz consigo mesma. O interlocutor fala da capacidade que o vento tem de afetar as pessoas com tom científico, levando mesmo a narradora a ver em suas palavras, como ela mesmo diz “a explicação de seu drama”, mas, prosseguindo a leitura do trecho em questão, descobriremos que a asserção está mais para uma brincadeira com a interlocutora. Ou seja, o que no passado a atingia de forma real, agora é algo a respeito do qual ela poderia até rir se encontrasse a disposição para tal (DELEDDA, 2019 [1931], p. 128):

Entre os sorrisos de desdém e os sinais de esconjuro que o antigo capitão fazia por mim, o interlocutor incivilizado retomou:

“Não tem com o que se maravilhar: a senhora mesmo disse que o vento a deixa triste e nervosa: e se esse estado se permanece por muito tempo pode produzir, a quem não está acostumado, a exaustão dos nervos, que é o pai de todas as outras doenças. Assim, afirma a ciência.”

O interlocutor fala com intenção de brincadeira, mais para fazer com que o ex-prefeito se irrite do que por outra coisa: eu, no entanto, encontro em suas palavras quase que a explicação do meu drama.

Os excertos trazidos acima nos mostram como Grazia Deledda, em *A cidade do vento*, efetivamente transforma o vento, esse elemento da natureza, em personagem, seja através de suas descrições, seja para mostrá-lo refletindo o estado interior dos personagens e, alguns momentos, até mesmo em simbiose com seres humanos. Em sua narrativa, o vento pode ser lido como uma metáfora do destino, mas, também, como a força que rege os ciclos da vida. Gostaria de explorar agora como a natureza é trabalhada em outro de seus romances: *Elias Portolu*.

## 5. A natureza como personagem em *Elias Portolu*

*Elias Portolu* foi publicado, inicialmente, em forma de capítulos, na conceituada revista de literatura, editada em Florença, *Nuova Antologia*, entre agosto e outubro do ano de 1900. Em 1903, a trama aparece em forma de livro pela editora Roux e Viarengo de Turim e é traduzida e publicada em francês com tradução de M. Hérelle no mesmo ano. Em 1917, o romance ganha nova edição pela Fratelli Treves de Milão, importante casa editorial de seu tempo. De diferentes maneiras, *Elias Portolu* representou um marco na carreira de Grazia Deledda. Podemos falar de, pelo menos, dois elementos principais que configuraram esse momento em sua obra: a questão temática e a questão da maturação de sua escritura.

No que tange à questão temática, a trama do livro é centrada na relação amorosa entre cunhados. Algo que, à época, era considerado incesto. Elias Portolu se apaixona perdidamente pela mulher de seu irmão. Aqui façamos uma pausa para (re)lembra aos leitores brasileiros que Deledda escreve sobre esse tema na passagem do século XIX para o XX e em um ambiente extremamente conservador, apenas para que possamos ter uma ideia do peso desta escolha temática no período em que foi escrito. Por outro lado, também não podemos nos esquecer de que se tratava de uma época em que não havia o rádio, o cinema, a televisão ou a internet e o romance era um dos principais canais para a abordagem de temas que abarcassem a profundidade do humano em suas complexidades, como demonstram os trabalhos de alguns dos principais autores que escreveram entre os séculos XIX e XX como, por exemplo, Alessandro Manzoni (1785-1873), Fiódor Dostoiévski (1821-1881), Victor Hugo (1802-1885) e Liev Tostói (1828-1910), dentre outros.

Depois de terem consumado o seu desejo, os personagens centrais têm de lidar com as consequências de seus atos e é aqui que o romance ganha densidade. Descrevendo um ambiente extremamente influenciado pela força do cristianismo católico, Deledda mostra almas humanas em profundo conflito quando se veem entre aquilo que desejam e o que deles exige o mundo social.

Mas reduzir o tema de *Elias Portolu* à relação entre cunhados seria muito limitado. O personagem central, que dá nome ao título do romance, é pleno de riqueza, sendo uma das o seu afrontamento constante por dúvidas imensas. Durante toda a obra, Elias será o personagem central, digno de uma análise de caráter profundo no romance e o único do qual a autora faz revelar os pensamentos com mais profundidade (há, também, um trecho curto em que a autora escolhe revelar os pensamentos de Maddalena, a cunhada). Podemos dizer que a complexidade de Elias pode ser equiparada mesmo à de Hamlet, famoso personagem de Shakespeare (1564-1616), uma vez que podemos encontrar muitos paralelos entre o personagem de Deledda e o do bardo de Stratford-Upon-Avon. Um deles é que, assim como Hamlet, Elias Portolu é corroído por incertezas durante toda a sua trajetória, não conseguindo agir como gostaria e acaba se deixando levar pelas circunstâncias.

Sendo menos senhor de seu destino, Elias Portolu se vê paralisando sem conseguir tomar uma ação que mude o curso de sua existência. Mas Deledda conduz a trama de seu romance com maestria e, até o final, nós, leitores, somos levados a pensar que ele será capaz de dar o grande salto que dele esperamos com ansiedade. No entanto, a mentalidade de Elias Portolu ainda não parece ter chegado à sofisticação do homem renascentista que é Hamlet (embora saibamos que a história de Hamlet se passe em tempos anteriores, Shakespeare é um homem do Renascimento inglês e constrói o seu personagem, também, com o *ethos* de seu tempo). O ambiente em que Elias vive é profundamente cerceado, assolado por culpas, remorsos e por um catolicismo que parece ainda preso ao pensamento da Idade Média. Tudo isso o impede de tomar as ações acertadas para que ele seja feliz e faça feliz os que estão ao seu redor.

Curiosamente, as forças que parecem querer conduzir Elias Portolu ao caminho da felicidade surgem na forma da natureza em si mesma ou pelo pensamento representativo de uma sabedoria primitiva, anterior ao cristianismo ou mesmo ao pensamento clássico, e que, de alguma forma, parece sobreviver na ilha da Sardenha através de figuras como a de *zio Martinu* – uma mistura de bandido, pastor de ovelhas e ermitão, e um dos personagens mais interessantes do romance porque, embora viva a maior parte do tempo isolado dos demais, parece ter mais ciência do que qualquer outro a respeito do que acontece na comunidade e, também, do que se passa na “alma” das pessoas, mostrando bastante conhecimento das personalidades de todos os que ali vivem, sendo ele a pessoa mais sábia com que Elias se relaciona. É tocante acompanhar a jornada desse grande personagem deleddiano que dá a Elias conselhos mais profundos e com argumentos mais consistentes do que qualquer sacerdote poderia lhe oferecer.

A atmosfera do romance é construída a partir de uma mítica Sardenha, que parece ter ficado imóvel no tempo, de onde Deledda tira as raízes de sua escrita. Em *Elias Portolu*, a paisagem descrita adquire uma conotação primitiva e mágica. E, como vimos no caso de *A cidade do vento*,

não será a primeira vez que Deledda fará da natureza um de seus principais personagens. Como em outros de seus romances, a natureza possui uma força tal que se entrelaça aos caminhos dos seres humanos e parece conduzir as suas escolhas. Mas ela pode assumir formas e funções diferentes em cada romance. Se, por exemplo, em *A Cidade do vento*, a natureza, em alguns momentos, constringe, em *Elias Portolu*, o personagem que dá título ao romance busca uma relação íntima com a natureza para a resolução de seus problemas. No caso de Elias, o bosque, que ocupa, inclusive, parte do terreno que é de propriedade de sua família, exerce uma força constante sobre ele e reflete o seu estado de espírito. Podemos ver esse fenômeno quando, em uma conversa com o *zio Martinu*, Elias fica deprimido e o bosque acompanha o seu estado de espírito: (DELEDDA, 2021[1903], p. 81): “Elias ficou pensativo e não respondeu. Por outro lado, estava ficando tarde, o céu empalideceu, o bosque ficou silencioso no solene silêncio da noite, era necessário voltar para a cabana.”

Em outro momento, novamente em conversa com o *zio Martinu*, o bosque, mais uma vez, é descrito (com a natureza circunstante) de forma a dar conta do estado interior de Elias (DELEDDA, 2021[1903], p. 89):

Você já pensou nisso, Elias Portolu?  
– É verdade, é verdade! – disse Elias, com os olhos cheios de terror.  
Eles ficaram em silêncio por um momento; ao redor deles o silêncio era intenso, infinito; a sombra caía sobre os bosques, o céu de peônia empalidecia em tons suaves de púrpura... E, de repente, Elias sentiu que uma grande paz misteriosa penetrava em seu coração.

No trecho acima, a sombra cai sobre os bosques quando Elias, com os olhos cheios de terror, através da exortação de *zio Martinu*, se dá conta do peso de suas responsabilidades. A narrativa também fala, logo em seguida, de “uma paz misteriosa”. Compreendo que esta dubiedade entre “terror” e “paz” faça, justamente, parte da indecisa personalidade de Elias que, em um dado instante, parece seguir em uma direção para, em seguida, traçar um caminho completamente diferente.

Em um momento de depressão e sem conseguir resolver as suas angústias, Elias fará peregrinações solitárias ao bosque em busca de uma resposta às suas questões tentando ouvir a própria voz da natureza (DELEDDA, 2021 [1903], p. 98):

Era o torpor, o zumbido, a vaga vertigem experimentada na primeira noite de seu retorno ao pequeno pátio de sua casa. O vento leve que sussurrava no bosque, distante, lhe parecia uma voz confusa, às vezes doce, às vezes amedrontadora. O que ele dizia? O que o vento dizia? O que o bosque estava murmurando? Ele gostaria de entender a voz do bosque e estava angustiado, terno, irritado, não conseguindo suportar a si mesmo. O som

do bosque às vezes lhe parecia a voz do padre Porcheddu, depois a de Maddalena, a de sua mãe, a do tio Martinu.

A busca por tentar entender a voz do bosque é a procura para tentar responder as questões que angustiavam Elias. Sendo incapaz de, por si mesmo, resolver os problemas de sua existência, nesse momento, Elias busca a resposta no espírito da natureza. Na narrativa, o bosque não apenas reflete o estado emocional de Elias, mas é uma entidade com a qual ele tenta dialogar.

Mais adiante, o bosque reflete, mais uma vez, o seu estado de tristeza:

O brilho da lua banhava o seu rosto, os seus olhos, conferindo-lhe o aspecto de estar enfeitiçado em um sonho. Enquanto isso, no limiar dos bosques, em horizontes distantes, o céu desaparecia em um esplendor pérola, os rebanhos ainda pastavam ao longe, expandindo na solidão noturna o melancólico tilintar de seus pequenos sinos.

No trecho acima, a narrativa da natureza é descritiva, mas é interessante como a luz da lua é descrita de modo a conferir a Elias um aspecto de alguém enfeitiçado. Participam dessa imagem, de modo indireto, todas as mitologias que concebem a lua como astro responsável por alterar negativamente o espírito humano. O “lunático” seria aquele incapaz de lidar com os problemas terrenos e, por isso, voltaria a sua atenção para o além, para a invenção da vida lunar e para o não enfrentamento do mundo real que a fixação pela lua representa. Aqui, a sua incapacidade de agir é tanta que o rosto de Elias toma o aspecto de um lunático.

Mais adiante, o vento se une às folhagens do bosque para formar uma voz que chega aos ouvidos de Elias da distância, mas essa voz que chega até ele reflete tão somente (e mais uma vez) o desânimo de sua psique. Trata-se de um zumbido escuro que perturba ainda mais o seu espírito, colocando-o em um estado de paralisia (DELEDDA, 2021 [1903], p. 101): “O melancólico tilintar dos rebanhos era sempre ouvido, a voz distante do vento no bosque. Ele ia. Ele queria correr, mas não podia e, de vez em quando, parava, com um zumbido escuro e assobios altos dentro de seus ouvidos”.

Em outra passagem, quando, em mais um momento de indecisão, Elias busca se aconselhar com *zio* Martinu, o bosque se silencia como se estivesse querendo se negar a dar a ele uma resposta, uma vez que ele já havia pedido conselho ao *zio* Martinu, um representante da ancestralidade da Sardenha, um ser humano profundamente ligado à sua natureza circundante, mas não tinha seguido os conselhos daquele homem sábio. Por isso, *zio* Martinu se volta para ele de modo tão direto, e por isso o bosque se cala (DELEDDA, 2021 [1903], p. 110):

– Por que você me chamou, Elias Portolu? O que há de novo?  
Elias tremeu por inteiro, corou e olhou em volta: ele não viu ninguém; o bosque, as pedras e os arbustos estavam silenciosos nos fundos vaporosos, sob o torpor do céu velado.  
– Quero pedir um conselho, tio Martinu...  
– Outras vezes você me pediu conselhos e não seguiu.

Em outro trecho, ao descrever o irmão de Elias, a narrativa confere um caráter mágico ao bosque. Também ele era capaz de ouvir os gemidos do bosque, mas para o irmão de Elias, o bosque era mais um ser do qual conseguia ouvir a sua voz à distância do que algo que refletia o seu estado de espírito (DELEDDA, 2021 [1903], p. 118):

Ele era de gostos simples e não tinha nenhum vício, mas era supersticioso e um pouco amedrontado. Ele acreditava nos espíritos dos mortos errantes; e, nas longas noites da tanca, seguindo o rebanho, ele havia empalidecido várias vezes, parecendo ver movimentos misteriosos no ar, animais estranhos que passavam correndo sem fazer nenhum barulho, e na voz distante do bosque, naquela imensa solidão de arbustos e de rochas, ele frequentemente ouvia gemidos misteriosos, suspiros e sussurros.  
Elias invejava um pouco o caráter e a simplicidade de seu irmão.

Depois de ter se relacionado com a mulher de seu irmão, Elias sente o peso da culpa e o bosque e toda a natureza reflete, mais uma vez, o seu estado de espírito (DELEDDA, 2021 [1903], p. 141).

Ultrapassando o portão da tanca, ele ergueu lentamente os olhos e olhou como se estivesse sonhando a paisagem que se estendia diante dele, silenciosa e verde, de um triste verde de inverno; as rochas, a linha do bosque, grave e imóvel sob o céu cinzento, tudo lhe pareceu mudar, tudo lhe parecia franzir o cenho contra ele.

– O que eu fiz? O que eu fiz? Como vou suportar o olhar do meu pai?

Depois disso, Elias busca refúgio no bosque, que é descrito como algo denso. Aqui, embora prevaleça a descrição da paisagem, há uma sutil diferença entre o que se passa dentro e fora do bosque. Por fora, o vento causa tremor, mas por dentro nem uma folha se mexia. Mais uma vez, a descrição acaba colaborando para refletir o estado emocional dúvida de Elias: uma hora ele está resoluto, outra ele não consegue agir (2021[1903], p. 144):

Depois, voltou a procurar o tio Martinu, atravessou a tanca, pulou por cima do muro e foi para o bosque. Era uma noite muito clara e enluarada;

o vento passava por cima das árvores, causando um tremor contínuo e sonoro; mas dentro do bosque, sob os sobreiros, nem uma folha se mexia. A lua passava dentre os galhos, clara, silenciosa; nos fundos prateados, outros perfis de bosques se desenhavam negros como montanhas. Parecia uma floresta de contos de fadas.

Quando descobriu que Maddalena estava grávida de um filho seu, Elias buscou refúgio no bosque novamente. Mas, mais do que nunca, o bosque parecia refletir a sua própria indecisão em uma espécie de alienação profunda (2021 [1903], p. 199): “Naqueles dias serenos, ele passava longas horas debaixo de uma árvore deitado de barriga para cima, olhando o céu azul através dos galhos, ouvindo a voz distante do bosque, o rodopiar do córrego, o chamado dos pássaros”. Essa relação de paralisia com a natureza, reflete a personalidade de Elias que, como bem coloca Leandor Muoni (2005, p. 19) “(...) é um ‘herói’ suspenso entre negatividade e positividade. Até nisso se confirma personagem híbrido, ambivalente. / Ele pertence, desse modo em alguma medida à família literária dos personagens “doentes”, se não degenerados e falidos, que se distingue da tradição do romance moderno”<sup>11</sup>.

O limitado espaço deste artigo faz com que eu me detenha em minha análise de outros trechos da obra e passe para o desenvolvimento de algumas linhas finais. No entanto, é importante ter em mente que, para uma apreciação mais profunda de *Elias Portolu*, eu precisaria falar da belíssima descrição que Deledda realiza da natureza que acompanha os peregrinos de Nuoro à Igreja de São Francisco, na cidade de Lula, onde a natureza dá indicação da psicologia dos seres humanos. Para Rossana Dedola (2016, p. 168), nesse caso em particular, a natureza seria mesmo, com a sua fertilidade, um dos elementos causadores da paixão de Elias:

A paixão de Elias se manifesta por ocasião da festa de São Francisco de Lula onde a fertilidade dos campos, o renascimento da natureza são celebrados com excessos e muita alegria de viver que pouco têm a ver com o sentimento de contrição cristã e parecem em vez disso, afundar na antiga religião do Mediterrâneo.<sup>12</sup>

---

11 “Elias è pertanto un ‘eroe’ sospeso tra negatività e positività. Anche in ciò conferma personaggio ibrido, ambivalente./ Egli appartiene dunque in qualche misura alla famiglia letteraria dei personaggi ‘malati’, se non ‘degenerati’ e ‘falliti’, che contraddistingue la tradizione del romanzo moderno”.

12 La passione di Elias si manifesta in occasione della festa di san Francesco di Lula dove la fertilità dei campi, la rinascita della natura vengono festeggiati con eccessi e grande gioia di vivere che poco hanno a che fare con il sentimento di contrizione cristiano e sembrano affondare invece nell’antica religione del Mediterraneo.

Outro momento central para a leitura que realizo aqui seria aquele em que Elias desmaia no bosque, quase que em um ato de fusão com a natureza e a narrativa mostra o seu corpo confundido com as pedras, as folhas e a terra. Por ora, é interessante notar que, à medida que se aproxima cada vez mais do cristianismo até se tornar padre, Elias se afasta das forças da natureza e deixa de ouvir não apenas a voz de zio Martinu, mas deixa de ouvir, sentir e dialogar com o próprio bosque. É como se a narrativa de Deledda nos mostrasse que ao se aproximar de uma religião no centro da civilização ocidental, Elias perdeu a sua relação estreita que anteriormente, como pastor, mantinha com as forças da natureza.

## Considerações finais

A partir de um processo de leitura que leva em consideração o contexto sócio-histórico de personagens (e de leitores) (SANTOS, 2022a), procurei mostrar como Grazia Deledda se utiliza do artifício de se apropriar de elementos da natureza transformando-os em personagens importantes de seus romances. Vimos também que a forma como a natureza aparece tratada como personagem é diversificada nas diferentes narrativas desenvolvidas por ela. Essa construção pode se dar, segundo a análise proposta aqui, em três níveis. O primeiro é o nível da descrição detalhada do próprio elemento da natureza. É assim que, em *Elias Portolu*, temos a descrição precisa dos campos pelos quais os personagens atravessam em peregrinação à igreja para a festa de São Francisco, ou na descrição minuciosa do imenso terreno da família Portolu. Em *A Cidade do vento* temos a descrição detalhada de como a personagem narradora chega na cidade em que vivenciará a sua lua-de-mel. Essa descrição, por si mesma, já mostra como a natureza circundante aos personagens retratados é importante ao menos para a melhor compreensão de seu caráter e motivações de suas ações ao longo da trama. Mas Deledda se apropria da natureza em suas narrativas de modos mais sutis e complexos, transformando-a em personagens, em, pelo menos, outros dois níveis.

No segundo nível temos a natureza que reflete o estado emocional dos personagens. É assim que a angústia da personagem narradora de *A cidade do vento* é refletida pelo próprio vento que assola a cidade em que ela passa a sua lua de mel, e, em *Elias Portolu*, o personagem principal da narrativa vê a luz do bosque se tornando escura à medida que ele fica deprimido.

O terceiro e último nível que consegui identificar em minha análise é aquele em que o personagem entra, por assim dizer, em simbiose com a natureza. Em *Elias Portolu*, vemos esse fenômeno quando o personagem principal se afasta de todos e entra no bosque tentando escutar a natureza que o circunda a fim de obter alguma resposta para as suas questões existenciais até o seu desmaio. Em *A Cidade do vento*, isso acontece quando a personagem principal tenta se fundir ao vento, experimentando a sensação de ser uma com ele, em uma busca por se unir com aquilo que, até então, ela não compreendia ser um elemento natural da cidade em que agora habitava.

A análise aqui proposta aborda apenas alguns exemplos em duas narrativas da imensa produção de Grazia Deledda. Outras de suas narrativas curtas e longas ainda merecem muita atenção em relação a esse aspecto. Considero que, como escreveu Sandro Maxia (1998, p. 281), ainda há muito para ser estudado a respeito da estrutura profunda dos textos de Deledda. Ele fala mais diretamente sobre as escolhas linguísticas que ela realiza em suas narrativas, mas eu acredito que a sua observação sirva, também, para pensarmos a respeito de outros elementos da literatura de Deledda, como propus aqui. Reproduzo a seguir as palavras do estudioso:

Faltou, até o momento, para os textos deledianos, um exame sistemático das variantes da autora, como se não valesse a pena entrar no laboratório da escritora para observar ao microscópio a natureza de suas escolhas linguísticas; algo que é considerado necessário mesmo para escritores menos importantes do que ela. E é por causa desse descumprimento substancial por parte dos estudiosos que muitos clichês sobre Deledda continuam sobrevivendo; lugares-comuns que seriam anulados por um exame detalhado e sistemático das variantes, quando existentes.<sup>13</sup>

Procurei mostrar no início deste trabalho que a natureza é algo muito presente na obra de Deledda desde o início de sua carreira. Com a maturação de sua literatura, ela se utiliza desse recurso de formas cada vez mais sofisticadas, imprimindo a sua narrativa com elementos muito particulares ao ligar pessoas e a natureza que as circundam. No cerne dessa abordagem está a própria apreensão existencial que Deledda teve do impacto da natureza sobre o ser humano na Sardenha, lugar em que ela nasceu, viveu parte significante de sua vida e do qual ela tirou a matéria principal de suas obras. Outras pesquisas, mais profundas, podem iluminar ainda mais o uso da natureza como personagem em suas histórias, sobre como esse uso afeta a criação de seus personagens e como os leitores podem apreender esse aspecto das narrativas de Grazia Deledda em suas leituras e em suas próprias vidas.

---

13 È mancato finora, per i testi deleddiani, un esame sistematico delle varianti d'autore, quasi che non valesse la pena introdursi nel laboratorio della scrittrice per osservare al microscopio la natura delle sue scelte linguistiche; cosa che invece si reputa necessaria anche per scrittori meno importanti di lei. Ed è per questa sostanziale inadempienza degli studiosi che molti luoghi comuni sulla Deledda continuano a sopravvivere; luoghi comuni che da un esame puntuale e sistematico delle varianti, quando esistono, verrebbero vanificati.

## Referências

- CAGLIARI MAGAZINE. “Menhir Sardegna: i misteriosi monumenti megalitici”. <https://www.cagliarimag.com/cultura/menhir-sardegna-i-misteriosi-monumenti-megalitici/> 30 novembrie, 2021. Accesso: 12 settembre, 2023.
- DEDEOLA, R. *Grazia Deledda. I luoghi, gli amori, le opere*. Roma: Avagliano, 2016.
- DELEDDA, G. *Sulle montagne sarde*. Roma: Perino, 1892.
- \_\_\_\_\_. *Paesaggi sardi*. Torino: Speirani, 1896.
- \_\_\_\_\_. *Il vecchio della Montagna*. Torino: Roux e Viarengo, 1900.
- \_\_\_\_\_. *Sino al confine*. Milano: Treves, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Nel deserto*. Milano: Treves, 1911.
- \_\_\_\_\_. *Canne al vento*. Milano: Treves, 1913.
- \_\_\_\_\_. *La vigna sul mare*. Milano: Treves, 1931.
- \_\_\_\_\_. *L'argine*. Milano: Treves, 1934.
- \_\_\_\_\_. *Cosima*. Tradução de Maria do Rosário Toschi. Revisão da tradução: Aurora Fornoni Bernardini. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A cidade do vento*. Tradução, notas e posfácio de William Soares dos Santos. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019 [1931].
- \_\_\_\_\_. *Elias Portolu*. Tradução, notas e posfácio de William Soares dos Santos. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2021 [1903].
- GADAMER, H. *Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. (5. edição. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2003.
- GUMPERZ, J. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- LINOSSI, P. *Grazia Deledda epistolografa*. Thesis Presented for the Degree of Doctor of Philosophy in the Italian Section of the School of Languages and Literatures. Supervisor: Prof. Giona Tuccini. University of Cape Town, 2015.
- MARROCU, L. *Deledda, una vita come un romanzo*. Donzelli editore: Roma, 2016.
- MAXIA, S. “L’officina di Grazia Deledda. Viaggio attraverso le quattro redazioni della «Via del male»”. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, XV (VOL. LII) – 1996/97, Cagliari, 1998, p. 281-294.
- MUONI, L. “Prefazione”. In: DELEDDA, Grazia. Elias Portolu. Nuoro: Ilisso, 2005.
- SANTOS, W. S. dos. Grazia Deledda\_ A Cidade do Vento. In Literatura Italiana Traduzida, v.1., n.5, jun. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209837>

\_\_\_\_\_. “O que é ler e o que é ler literatura”. In: ANDRADE, Antonio (Org.). *Leitura literária em línguas estrangeiras / adicionais – perspectivas sobre ensino e formação de professores*. Campinas: Editora Pontes, 2022a.

\_\_\_\_\_. “Uma introdução sobre a arte do conto e um apontamento para contistas brasileiros no início de um novo século”. In: SANTOS, William Soares dos. (org.). *Nós que aqui estamos*. São Paulo: Editora Patuá, 2022b.

TANDA, N. *Dal mito dell'isola all'isola del mito – Deledda e dintorni*. Biblioteca di Cultura / 467. Roma: Bulzoni Editore, 1992, p.264.

TURCHI, D. “Introduzione”. In: DELEDDA, Grazia. *Canne al Vento*. Roma: Newton Compton, 1993.

UGAS, G. *L'alba dei nuraghi*. Cagliari: Fabula, 2005.

WIDDOWSON, H. G. *Learning Purpose and Language Use*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

\_\_\_\_\_. “Reading and Communication”. In: ALDERSON, J. C. & URQU-HART, A. H. (Orgs.). *Reading in a Foreign Language*. Nova York, Longman, 1984, p. 213-226.

Cagliari Magazine. “Menhir Sardegna: i misteriosi monumenti megalitici”. In: *Cagliari Magazine*. <https://www.cagliarimag.com/cultura/menhir-sardegna-i-misteriosi-monumenti-megalitici/> 30 novembre, 2021. Accesso: il settembre, 2023.

Recebido em: 30/03/2022

Aprovado em: 20/09/2023

# ZOPPE: IDENTIDADE E MASCULINIDADE NEGRAS EM *ADUA*, DE IGIABA SCEGO

**Zoppe: Identità e mascolinità nere  
in *Adua*, di Igiaba Scego**

**Zoppe: Black Identity and Masculinity  
in *Adua*, by Igiaba Scego**

**LEONARDO VIANNA\***

**RESUMO:** O presente artigo pretende investigar a construção de identidade e masculinidade negras do personagem Zoppe, pai da personagem Adua do romance homônimo. Zoppe serve como tradutor e intérprete ao conde Anselmi no contexto dos anos 1930, pouco tempo antes da invasão italiana na Etiópia. Este estudo adotará como referencial teórico os intelectuais que pensaram a identidade (WOODWARD, 2014), sobretudo a identidade racial e a masculinidade negras (KILOMBA, 2019; FANON, 2020; FAUSTINO, 2014; hooks, 2019). Observamos através da análise do que Zoppe fala de si e do que falam sobre ele que o colonialismo e o racismo operam para desumanizar sujeitos racializados. O fato de Zoppe não conseguir trabalhar o luto da perda de sua amada Asha corrobora para os resultados deste estudo que indicam que o colonialismo produz subjetividades embrutecidas, não permitindo aos colonizados mergulharem nos seus próprios infernos (FANON, 2020).

**PALAVRAS-CHAVE:** Zoppe; Igiaba Scego; Masculinidades negras; Identidade.

**ABSTRACT:** Il presente articolo intende investigare la costruzione dell'identità e della mascolinità nere del personaggio Zoppe, padre di Adua del romanzo

\*Pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
leonardoviannads@gmail.com (ORCID: 0000-0002-7714-8885)



omonimo. Zoppe lavora come traduttore e interprete del conte Anselmi durante gli anni 1930 poco prima dell'invasione italiana nell'Impero Etiope. Questo studio utilizzerà come riferimento teorico gli intellettuali che hanno pensato l'identità (WOODWARD, 2014) e, più specificamente, l'identità razziale e la mascolinità nere (KILOMBA, 2019; FANON, 2020; FAUSTINO, 2014; hooks, 2019). Abbiamo osservato tramite l'analisi di quello che Zoppe dice di sé e di quello che gli altri dicono su di lui come il colonialismo e il razzismo funzionano con la finalità di disumanizzare i soggetti razzializzati. Il fatto di Zoppe non riuscir a lavorare il lutto legato alla perdita di sua amata Asha corrobora per i risultati fin qui trovati: il colonialismo produce soggettività abbrutite non permettendo ai colonizzati di fare un tuffo nei loro propri inferni (FANON, 2020).

**PAROLE CHIAVE:** Zoppe; Igiaba Scego; Mascolinità nere; Identità.

**ABSTRACT:** The present paper intends to investigate the construction of black identity and masculinity of the character Zoppe, father of the character Adua from the homonymous novel. Zoppe serves as translator and interpreter for Count Anselmi in the context of the 1930s, shortly before the Italian invasion of Ethiopia. This study will adopt as a theoretical framework the intellectuals who thought about identity (WOODWARD, 2014), especially black racial identity and masculinity (KILOMBA, 2019; FANON, 2020; FAUSTINO, 2014; hooks, 2019). We observe through the analysis of what Zoppe says about himself and how they talk about him, how colonialism and racism operate to dehumanize racialized subjects. The fact that Zoppe was unable to grieve the loss of his beloved Asha corroborates the results of this study, which indicate that colonialism produces brutish subjectivities, not allowing the colonized to delve into their own hells (FANON, 2020).

**KEYWORDS:** Zoppe; Igiaba Scego; Black masculinities; Identity.

## 1. Introdução

*Adua*, publicado originalmente em 2015, levanta diversos questionamentos em relação ao papel da indústria cultural na formação das identidades nos países colonizados, às migrações na Itália contemporânea, à memória e ao esquecimento do passado colonial italiano e aos impactos do colonialismo na formação de subjetividades. Acompanhamos, ao longo dos capítulos, uma alternância das vozes de Adua e de seu pai que falam sobre si e sobre o outro, sobre suas vivências, de maneira não tanto que o outro comprehenda, mas com a finalidade de uma autocompreensão. Zoppe e a filha, Adua, narram suas vidas da maneira que a memória seletiva lhes permite; e será a partir das falas de Zoppe e sobre ele que analisaremos a construção da sua masculinidade e identidade negras.

Antes de partir propriamente para a análise, algumas considerações devem ser feitas sobre raça, masculinidade e identidade. De acordo com o filósofo camaronês Achille Mbembe em *Crítica da razão negra*, raça não passa de uma ficção: “[...] uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica, cuja função é desviar a atenção de conflitos considerados, sob outro ponto de vista, como mais genuínos – a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo” (MBEMBE, 2018, p. 28-29). Nesse sentido, raça, classe e gênero não devem ser vistos separadamente, mas sim de maneira horizontal, posto que são categorias socio-históricamente construídas em constante diálogo.

Ainda seguindo com o filósofo, raça seria uma “[...] figura autônoma do real, cuja força e densidade se devem ao seu caráter extremamente móvel, inconstante e caprichoso” (MBEMBE, 2018, p. 28-29). Sendo assim, raça não é algo natural, mas um construto social e histórico do Ocidente “civilizado” que visava fixar populações do mundo conhecido, sob etiquetas, a partir da Era Moderna. A construção de uma identidade racial branca do Ocidente foi precedida de uma construção de identidade racial do outro não europeu (africanos, indígenas da América, asiáticos etc.). Em outras palavras, o negro é criado pelo branco como o seu oposto: se o negro é selvagem, o branco tem cultura, se o negro é puro instinto, o branco é racional etc. Edward Said (2007), leitor de Fanon e autor de um dos textos fundamentais do Estudos pós-coloniais, afirmou o mesmo quando escreveu que o oriental é uma invenção do ocidental.

Ainda em *Crítica da razão negra*, Mbembe (2018) chama atenção para o fato de que nem sempre as palavras representam as coisas, que África e *negro* são signos não vazios, mas *esvaziados*, sobre os quais o olhar do outro, o europeu, preencheu com suas fantasias, seus desejos e uma gama imensa de estereótipos que, frequentemente, se contradizem. Ao afirmar conhecer a África e conhecer o negro, a civilização ocidental não só deteve um poder inimaginável a ponto de afirmar o que um e outro eram ou deixavam de ser. Não era a realidade material que se impunha sobre essas representações reducionistas sobre a África e sobre o negro, mas exatamente o contrário: era o mundo que deveria caber dentro dessas representações muitas vezes falsas ou demasiado simplistas.

Deivison Faustino (2014) em seu ensaio “O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo” fará uma leitura crítica de Eldridge Cleaver, ativista dos Panteras Negras e escritor, sobre alguns exemplos de masculinidades negras. Metaforicamente, Eldridge afirma que em um ponto nebuloso do passado – uma zona limítrofe entre a história e o mito – os gêneros masculino e feminino nasceram a partir de uma divisão divina. Essa cisão em dois hemisférios incompletos e antagônicos que, no entanto, se atraem e se buscam movidos por um desejo de aniquilamento total por meio da fusão, está presente em vários mitos ocidentais: seja na *Bíblia*, seja nos mitos gregos. Faustino, leitor de Cleaver, retoma essa metáfora no seu ensaio sobre masculinidades negras e afirma:

[...] os homens (força bruta e controle) – já separados das mulheres (também racializadas em seus corpos) – são divididos entre os que controlarão a sociedade (administradores onipotentes) e os que executarão atividades braçais (os criados supermasculinos). Segundo ele [Cleaver], esta divisão não é negociada harmoniosamente, mas garantida pela usurpação violenta por parte das classes dominantes dos elementos de poder dos demais membros da sociedade.

Os “machos” abaixo do administrador onipotente “estão na sociedade de classes alienados dos seus componentes administrativos de si próprios de maneira proporcional à distância de seu ápice” (CLEAVER, 1971, p. 168) e os administradores, por outro lado, vivenciam uma distância entre si e o seu corpo, cada vez menos robusto dado a distância com as atividades braçais. À medida que transferem as atividades corpóreas aos criados, passam a glorificar suas mentes e a desdenhar as atividades e os saberes relacionados ao corpo. A divisão ocidental do trabalho gera uma esquizofrênia cisão entre mente (razão) e corpo (emoção), levando a uma sobrevalorização do primeiro em detrimento do segundo. (FAUSTINO, 2014, p. 78-79)

Frantz Fanon (1925-1952), autor com o qual Cleaver dialoga, em *Peles negras, máscaras brancas*, tecerá diversas considerações sobre o impacto do colonialismo na construção de subjetividades nas colônias, sobretudo na ilha da Martinica, onde Fanon nascera. O sistema econômico que se impôs sobre o globo a partir da Idade Moderna teve como um dos seus motores a divisão e a hierarquização de seres humanos: a humanidade de certos povos foi removida de modo que sua dominação e exploração fosse legitimada.

Apenas para citar um exemplo da legitimação para o domínio dos indígenas americanos ou dos africanos com os quais a Europa tinha contato, no século XVII o *cogito ergo sum* cartesiano colocou como condição ontológica a razão e o pensamento. Estando os indígenas americanos e africanos vivendo em condições “primitivas”, sem “grandes feitos” culturais, militares, políticos e artísticos, segundo a perspectiva europeia ocidental, eles não seriam dotados de razão e já que

seriam desprovidos de pensamento, não seriam seres humanos e poderiam servir aos interesses dos dotados de razão (europeus).

Certo, africanos não eram exatamente seres humanos, mas também não eram como os animais. O racismo científico do século XIX tentou explicar o porquê de os negros não serem “evoluídos” como os brancos/europeus. O negro, segundo Mbembe (2018), conservava em si uma *animalitas*, isto é, uma espécie de elo perdido entre os seres humanos e os animais.

Há séculos tendo sua humanidade usurpada e sendo aprisionado em diversos estereótipos, o homem negro foi *alienado* de sua condição humana. Tanto é verdade que Fanon afirma, por exemplo, que o negro não é um homem, mas sim um homem negro (FANON, 2020). A justaposição *homem negro* por si só já implica uma perda da condição humana, tendo em vista que o sujeito negro estará preso na diferença criada externamente e imposta sobre ele – a epidermização da inferioridade, assevera Fanon –, diferença essa que representa inúmeras características físicas e morais sobre sujeitos negros assim como evoca imagens que compõem o arquivo colonial do Ocidente – como a do sujeito negro submisso, violento, preguiçoso, malandro, criminoso, dotado de sexualidade desenfreada, mera mercadoria e dotado de força física maior que os sujeitos brancos.

Para Fanon: “O negro é um homem negro; isto é, em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo” (2020, p. 22). O psiquiatra martinicano, e seus leitores posteriores – dentre os quais, Cleaver, Faustino e Mbembe –, afirmarão que o sujeito branco projetou sobre o negro suas próprias fantasias性uais, seus desejos de retorno a um tempo em que a ordem (política e moral) não existisse. O processo de alienação ao qual o negro e outros racializados foram impostos os colocou fora da dialética *Eu versus Outro*; aliás, a luta antirracista tem como uma das suas principais frentes de atuação justamente a restituição do sujeito racializado para dentro dessa dialética.

Sendo o homem negro desprovido de qualquer privilégio material ou simbólico diante do homem branco, não será por acaso que o elegerá como referencial. A colonização, a violência e a opressão racial formataram e impuseram um esquema psicológico sobre os povos colonizados de tal modo que, no caso dos negros, não havia a possibilidade de investigar seus próprios infernos, parafraseando o intelectual martinicano. É importante afirmar que, para Fanon, o colonialismo não semeou a neurose apenas entre negros, mas entre os próprios brancos também: uns se creem superiores e outros estão crentes da sua inferioridade e lutam para ser iguais àqueles.

Sem cair em essencialismos, tendo em vista que não se pode desconsiderar a experiência individual de cada sujeito, Fanon chama atenção para o fato de que tal esquema psíquico dificulta ao negro se autoanalizar, ouvir seus sentimentos e pensamentos mais profundos, justamente aquilo que é direito apenas dos brancos. De acordo com o psiquiatra martinicano, o negro anseia por ser branco, já que “a pessoa é branca da mesma forma como é rica, da mesma forma como é bela, da mesma forma como é inteligente” (FANON, 2020, p. 66). No entanto, se o negro é alienado o branco também o é:

Qualquer que seja o campo que consideremos, uma coisa nos impressionou: o negro escravo de sua inferioridade, o branco escravo de sua superioridade, ambos se comportam em função de uma linha mestra neurótica. Com isso, fomos levados a considerar a sua alienação tendo como referência as descrições psicanalíticas. Em seu comportamento, o negro se aproxima de um tipo neurótico obsessivo ou, melhor dizendo, ele se encontra em plena neurose situacional. Há no homem de cor uma tentativa de fugir da sua individualidade, de anular a sua presença. [...] Muitas vezes, a atitude do negro diante do branco, ou diante do seu semelhante, reproduz quase integralmente uma constelação delirante que beira o domínio patológico. (FANON, 2020, p. 74)

Se o campo do corpo é um dos únicos em que o criado supermasculino pode ser valorizado e no qual pode se expressar, tal valorização é alienada e o inferioriza, posto que o negro é um fantasma (MBEMBE, 2018) produto das castrações do branco. Sobre isso, Fanon afirma:

Ainda no plano genital, o branco que odeia o negro não atenderia a um sentimento de impotência ou de inferioridade sexual? O ideal sendo uma virilidade absoluta, não haveria um fenômeno de diminuição em relação ao negro, percebido como um símbolo peniano? O linchamento do negro não seria uma vingança sexual? Sabemos tudo o que as sevícias, as torturas, os murros, comportam de sexual. Basta reler algumas páginas do Marquês de Sade e seremos facilmente convencidos disso. A superioridade do negro é real? Todo o mundo *sabe* que não. Mas essa não é a questão. O pensamento pré-lógico do fóbico decidiu que assim fosse. (FANON, 2020, p. 173)

Segundo a perspectiva fanoniana, o pensamento europeu-ocidental é pré-lógico e a violência racial de que sofre o negro é resultado de uma inveja, uma vingança sexual do branco em relação ao negro. Ambos, brancos e negros, foram inseridos em uma estrutura de poder (criada pelos brancos) que os hierarquiza e os enreda num esquema biológico e psíquico em que um sente inveja e quer algo do outro. Feito o diagnóstico em *Pele negra, máscaras brancas*, como romper com essa estrutura que cria neuróticos? Através da transformação material da realidade: a instrumentalização da violência como projeto político revolucionário dos *condenados da terra* contra os colonizadores.

Envolvido na luta armada de libertação da Argélia em relação à França, Fanon concebe a violência como relevante ferramenta para a destruição das estruturas alienantes e do domínio colonial. O racismo e o capitalismo – sistema econômico que ainda hoje vigora – se retroalimentam, isto é, combater o racismo não pode estar dissociado da luta anticapitalista e anticolonialista.

Para discutirmos o conceito de identidade é possível abordá-lo a partir das mais diversas disciplinas, como a psicologia, a sociologia, a literatura etc., e para esta análise, no entanto, faremos uso das reflexões de sociólogos ligados ao campo dos Estudos Culturais. Em “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, a socióloga britânica Kathryn Woodward (2014) afirma que a identidade se sustenta pela exclusão, isto é, a *identidade* pressupõe uma *alteridade*.

Importante ressaltar que diferenças entre as pessoas e diversos grupos sempre existiram e sempre irão existir, entretanto, o processo de atribuir a essa(s) diferença(s) juízos de valor, julgamentos morais, desvantagens físicas ou psicológicas é um dos pilares centrais do racismo. A perspectiva aqui também é importante: alguém ou algum grupo de pessoas é diferente em relação a quem? É o negro que é diferente do branco ou o branco que é diferente do negro? Sobre isso, a teórica e artista interdisciplinar Grada Kilomba afirma que “Só se torna ‘diferente’ porque se ‘difere’ de um grupo que tem o poder de se definir como norma – a norma branca. [...] A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os ‘Outras/os’ raciais ‘diferem’” (2019, p. 75).

O diferente, seguindo essa linha de raciocínio, não existe e ele passa a existir a partir de um processo de discriminação (KILOMBA, 2019). Woodward afirma que a identidade pode se construir a partir de uma diferença que pode ser tanto positiva – uma diversidade que pode ser celebrada e comemorada – quanto negativa, como ocorre na maioria dos casos. Essa diferença que é vista como negativa, ainda segundo a autora, deve ser combatida “por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como ‘outros’ ou forasteiros” (WOODWARD, 2014, p. 50). A socióloga ainda afirma em seu estudo que identidade e diferença não são categorias opostas, muito pelo contrário:

[...] a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de *sistemas classificatórios*. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles [...]. (WOODWARD, 2014, p. 40)

Para além da identidade e da diferença, é importante ressaltar a relação entre cultura e representação. À luz dos estudos de Stuart Hall, Kathryn Woodward afirma: “só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas [de representação] se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior” (WOODWARD, 2014, p. 17). Com isso, a socióloga britânica quer dizer que é inegável que a cultura possui um papel central nos sistemas de representação, sobretudo quando se relaciona à identidade:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2014, p. 17-18)

Seja na época de Fanon, seja nos dias de hoje, sujeitos brancos e negros são representados de maneiras diferentes. E isso só existe porque havia (e ainda há) uma cultura ocidental pautada em hierarquias étnico-raciais: na era da indústria cultural, frequentemente negros serão representados em filmes, séries, literatura a partir de uma perspectiva negativa (criminosos violentos, empregados obedientes, trabalhadores braçais ingênuos), ao passo que brancos serão frequentemente protagonistas e personificações de virtudes (médicos, advogados sérios etc.).

Em *Adua*, Zoppe é visto como alguém de segunda categoria, um mero intérprete que deve submissão total ao conde Anselmi, seu patrão. É um mero peão no tabuleiro de xadrez que era a região do Chifre da África, mas que exercia um papel fundamental para os interesses italianos relacionados à colonização do Império Abissínia (atual Etiópia). A seguir, observaremos a posição de subalternidade de Zoppe no confronto com seu superior e sua constituição enquanto sujeito negro.

## 2. Zoppe: um negro no mundo dos homens

Como já afirmado anteriormente, para analisar a construção de identidade e masculinidade negras tomaremos como base tanto as falas de Zoppe, pai de Adua, como também aquilo que outros personagens falam sobre ele. Zoppe, após um período na prisão romana de Regina Coeli, é “comprado” pelo conde Anselmi para servi-lo como tradutor e intérprete nas várias localidades do Chifre da África, região em que a Itália tinha grandes interesses coloniais, às vésperas do início da guerra ítalo-etiope de 1935-1936. A voz paterna é ouvida em dois tipos de capítulos: os chamados *Paternale* (Sermão) e os que levam o nome do personagem. Em *Paternale* lemos os vários ensinamentos e a educação dada à filha, por exemplo:

Stai composta, Adua. Togli quei gomiti dal tavolo. E asciugati quella bocca sudicia. La schiena dritta, per Dio. Perché te ne stai tutta floscia? Hai le mani zozze, lavatele subito, se no ti bastono. È questo il modo di guardare tuo padre, Zoppe, screanzata? Sei come tua madre, Asha la Temeraria, quella poco di buono. Tua madre, quella troia, che è morta lasciandomi qui solo con il mio amore. Come si è permessa di morire? Eh? Come si è permessa? Maledetta femmina! E tu? Morirai pure tu? Hai gli stessi occhi suoi, non li sopporto! (SCEGO, 2015, p. 13)

Observamos que para além das instruções baseadas em uma certa etiqueta ocidental, como a ordem para tirar os cotovelos de cima da mesa e para que Adua limpe a boca e endireite a coluna, Zoppe enxerga na filha uma continuação da mãe da menina, Asha, a Temerária. E é essa semelhança e o fato de não ter conseguido trabalhar o luto da perda da esposa após o parto de Adua que fazem com que Zoppe seja extremamente tirânico com a sua filha. O fato de ser um homem pouco afetuoso, rancoroso e de coração ferido levarão o personagem a ser extremamente rígido com a filha. A comparação de Adua com sua mãe retorna em vários momentos da narrativa de Zoppe, o que reforça a ideia de que a morte de Asha ainda paira como sombra sobre Zoppe.

No trecho destacado, somos apresentados a um homem rígido, provavelmente a uma identidade masculina ferida, cujos sentimentos de raiva e rancor não elaborados se traduzem quando Zoppe afirma que a ex-esposa era uma “puta” por tê-lo abandonado com o seu amor. Indignado, questiona-se “Come si è permessa?”, como se a morte no parto pudesse ter sido evitada. A criação que Zoppe dará a filha passará distante de afetos básicos como amor, carinho e ternura, não só por causa do luto, é evidente, mas porque historicamente identidades negras masculinas não são construídas pautadas nesses sentimentos. Para Frantz Fanon (2020), o motivo para essa quase ausência de atenção do sujeito negro ao seu mundo psíquico seria o esquema psíquico-colonial imposto pelo colonizador europeu.

Parece contraditório afirmar que dentro da cultura ocidental ao homem negro corresponde a emoção. Como pode esse sujeito ao mesmo tempo ter dificuldades para acessar seu mundo interior e ser visto como passional, movido pelos desejos? O racismo é a resposta para essa aparente contradição, pois as emoções e os desejos acessados pelo negro, como visto anteriormente, são aqueles mais primordiais, como a raiva, o ódio, o desejo sexual irrefreável e a impassibilidade (FAUSTINO, 2014).

Durante um período de estadia em Roma, Zoppe, descendente de uma linhagem de adivinhos, tem uma visão de uma garotinha que segurava um ursinho de pelúcia. É através desse diálogo que é possível observar algumas dinâmicas do sujeito negro que deseja entrar em um curto-círcuito econômico criado pelo Ocidente:

«Arrivano notizie atroci» disse solo. «Mio marito minimizza, quasi non si accorge. Non smette mai di parlare di suo padre morto a Vittorio Veneto,

della medaglia d'oro dello zio Nathan. È un nazionalista, il mio Davide. Proprio l'altro giorno mi ha detto: "Se Mussolini farà la guerra agli abissini sarebbe bello partire volontario per l'Africa orientale".»  
«C'è da far quattrini con questa guerra.»  
«Ma non hai pietà per la tua gente? Non hai pietà per i morti che verranno?»  
«I quattrini sono l'unica cosa che davvero conti in questa vita. Con la pietà non puoi nemmeno pulirti bene il sedere e poi io mi devo sposare. Mi aspetta una donna laggiù nel mio paese.» (SCEGO, 2015, p. 84-85)

A menina, que depois se descobrirá ser de origem judaica, indaga Zoppe sobre sua participação na guerra. Ele, no entanto, está tão enredado em uma teia de interesses que aparentemente não se importa de estar servindo ao lado dos fascistas contra seus conterrâneos e outros povos da região do Chifre da África. Sua intenção é servir e separar uma parte do dinheiro que viesse a receber, pois, segundo ele, nessa vida a única coisa que realmente importa é o dinheiro. O desejo obstinado por reservar o dinheiro tinha um motivo: era necessário ter dinheiro porque desejava se casar e uma mulher o esperava: Asha.

O sujeito colonizado é tão alienado de sua condição que alguns dos desejos que nutre são, na verdade, invenções do colonizador que foram introjetadas. Seguindo essa lógica, ter recursos financeiros é quase como ser branco (FANON, 2020), tendo em vista que são os brancos os que detém o poder político e econômico. Ganhar dinheiro é a tentativa do colonizado de se destacar dos seus para se aproximar dos colonizadores ou, a partir de uma leitura psicanalítica, é o negro tentando deixar sua condição de sujeito racializado para adentrar o mundo dos brancos, para ser branco.

É importante atentar para um fato: além de ser racializado, Zoppe também é uma pessoa do gênero masculino e, culturalmente no Ocidente ou em lugares invadidos pelo Ocidente, espera-se que o homem cumpra determinados papéis e funções. Sendo o negro do gênero masculino um homem viril ao quadrado, quintessência da masculinidade (FAUSTINO, 2014), a pressão sobre seus comportamentos, gestos e falas é, sem dúvida, mais complexa em relação aos comportamentos de um homem branco.

A questão aqui não é realizar uma competição para averiguar quem sofre mais ou menos, tampouco essencializar identidades, mas é inegável o fato de que o julgamento sobre o homem negro e as expectativas construídas sobre ele e aquelas que ele mesmo constrói a partir de si próprio têm um peso diferente. Se se espera que o homem (branco) deva ser o provedor dentro da instituição familiar, há uma expectativa social de que o homem negro tenha um desempenho para a manutenção da família, se não maior, ao menos irretocável. Isso talvez explique a urgência de Zoppe em ganhar dinheiro para casar-se com Asha.

Em outro momento na narrativa, Zoppe é apresentado ao conde Anselmi, um aristocrata a serviço do regime fascista, com a finalidade de servir de intérprete na região do Chifre da

África. O diálogo que ambos estabelecem, no entanto, é carregado de estereótipos erotizados a respeito do homem negro:

“Sai danzare?” chiese il Conte accennando un *pas de deux*. “Ah, che sciocco, praticherai le danze selvagge dei tuoi luoghi.” C’era nelle sue parole un misto di arroganza e lussuria. “Quei balli dove siete nudi e agitati. Come bisce, per intendersi.”

“Noi non balliamo” disse Zoppe. “Nella mia famiglia non ho mai visto nessuno ballare.” [...]

“Mi ascolti, Zoppe, l’ho tirata fuori dai guai perché sono buono e perché lei mi serve. Mi mostri la lingua.”

Zoppe ubbidì. Ormai non sapeva fare altro.

“Che bella lingua rossa, spessa. Mmm... mi piace. Mi sarà utile in Africa e, se sarà all’altezza, sarà ben ricompensato. Il conte Anselmi è generoso.” (SCEGO, 2015, p. 87)

Para Anselmi, um europeu, todos os africanos são culturalmente semelhantes. Percebe-se, seja pelo tom das suas palavras, “um misto de arrogância e luxúria”, quanto pela afirmação que faz sobre a dança, que o luxurioso do diálogo não é Zoppe, mas sim Anselmi. A propósito, a dança em algumas culturas africanas pode ter diversas finalidades, no entanto, para Zoppe, é uma arte estranha, tendo em vista a sua resposta sobre nunca ter visto alguém na sua família dançar.

O arquivo colonial ocidental mobilizado através da fala do conde, construído desde os primeiros contatos na Idade Moderna entre África e Europa e repleto de visões orientalistas muito mais antigas, está repleto de imagens – não raro, frutos de generalizações, invenções de exploradores, viajantes, missionários – que apresentam o africano como um selvagem, um lascivo. Ao longo da narrativa, Anselmi frequentemente associará a Zoppe aspectos da sua corporeidade: alusões ao sexo, à nudez, à dificuldade de saciar seus desejos, os movimentos. Fanon já chamava atenção a essa frequente associação entre o sujeito negro e o sexo:

Se quisermos compreender em termos psicanalíticos a situação racial, concebida não globalmente, mas vivida por consciências específicas, devemos conferir uma grande importância aos fenômenos sexuais. No caso do judeu, pensa-se em dinheiro e em seus derivados. No caso do negro, em sexo. (FANON, 2020, p. 174)

Anselmi, além disso, reforça a hierarquia que existe entre ambos, justificando ter retirado Zoppe da cadeia por ser uma boa pessoa. Nada mais racista do que a imagem do branco salvador: ele está no alto de um pedestal racial (e moral) e parte dele o gesto de magnanimidade para com o outro racializado que está em uma situação delicada, privado de sua liberdade, como no caso

de Zoppe, ou passando por dificuldades materiais. Dificuldades estas, diga-se de passagem, criadas pelos próprios brancos colonizadores.

Interessante perceber também no trecho do romance supracitado o comportamento lascivo do conde ao pedir para que Zoppe lhe mostrasse a língua, órgão essencial para a articulação da fala, afinal Zoppe serviria como intérprete, mas que também pode ser um instrumento para o prazer sexual. Anterior a esse trecho há outros elementos que corroboram a suposta luxúria do conde Anselmi, pois a descrição do seu palácio é realizada da seguinte maneira:

Zoppe era rimasto frastornato da tanta abbondanza. Corni di rinoceronte e vetri di Murano, stoffe di Goa e pelli del Kazakistan, kilim turchi e tappeti persiani, *miniature che ritraevano imperatori in pose erotiche e libri rilegati della santa accademia britannica*. [...]

*La stanza aveva un odore penetrante, come di corpi sudati.*

Zoppe era nauseato. *Nelle orecchie risuonavano antichi orgasmi e grida di terrore*. Cosa succedeva in quella casa? Se avesse potuto sarebbe scappato via all'istante. (SCEGO, 2015, p. 86, grifo nosso)

O ambiente, a decoração, o cheiro, tudo dentro daquele palacete transpirava práticas sexuais inconfessáveis. Zoppe, diante de tudo aquilo, não se comporta como a figura do criado superdotado, conforme visto anteriormente; ao contrário, toda aquela ambientação o choca e o enoja. A imagem que o conde tem de Zoppe e dos africanos contrasta com essa imagem de um negro africano chocado com o cheiro e a decoração da residência do nobre.

Em outro momento da narrativa, Zoppe pede um dia de folga para o conde Anselmi, o que é concedido, não sem antes o conde a comentar sobre os possíveis motivos para a folga, reforçando a imagem do homem negro, cujo apetite sexual é incomensurável:

“Tanto so che non scapperai. Non puoi. Allora goditi pure una giornata di completo ozio”, e poi, ammiccante, gli aveva fatto l’occhiolino “i bisogni corporali vanno assecondati. Queste piccole etiopi sono come il buon vino delle colline, basta mezzo fiaschetto per star bene per i dieci anni successivi.”

Inutile spiegare a quel lascivo del conte che non andava a cercare una donna. (SCEGO, 2015, p. 110-111)

Essa visão racista totalmente fetichizada de Anselmi sobre o homem negro nos chama atenção para uma abordagem mais interseccional da opressão. Grada Kilomba chama isso de racismo genderizado em sua obra *Memórias da plantação*. Segundo Kilomba (2019), é difícil determinar especificamente o impacto de raça e o de gênero porque a experiência envolve ambos: papéis de gênero baseiam-se em construções racistas e vice-versa. Como exemplo de tal afirmação

temos “o mito da mulher *negra* disponível, o homem *negro* infantilizado, a mulher muçulmana oprimida, o homem *negro* muçulmano agressivo” (KILOMBA, 2019, p. 94).

Toda e qualquer interpretação que o conde Anselmi faz de Zoppe é baseada em uma visão racista e estereotipada do que é ser um homem negro. Sobre o imaginário coletivo a respeito do homem negro, Deivison Faustino afirma: “Tende-se a esperar que o negro seja sempre *superdotado* de habilidades corporais diversas como dança, futebol, força física e outras atividades relacionadas à virilidade típica dos criados supermasculinos” (FAUSTINO, 2014, p. 81, grifo do autor). Ainda segundo Faustino (2014), a crença na superioridade física do negro é irmã gêmea da crença na sua inferioridade intelectual. Nesse sentido, é bastante evidente, para Anselmi, que Zoppe pedia uma folga para satisfazer seus desejos sexuais, já que o negro é a personificação da virilidade e da força física.

De que adiantaria Zoppe falar ao conde que na sua família nunca houve alguém que dançasse e que não desejava tirar um dia de folga para suprir suas necessidades sexuais? O africano não sabe de si, posto que não é dotado de razão e é puro instinto. O europeu, no entanto, sabe tanto de si quanto do outro: certamente Zoppe iria procurar uma mulher para ter uma relação sexual. Sobre isso, Mbembe afirma (2018):

[...] o negro não existe enquanto tal. Ele é constantemente produzido. Produzi-lo é gerar um vínculo social de sujeição e um *corpo de extração*, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento. (MBEMBE, 2018, p. 42)

Nas várias vezes em que Adua narra sua vida para o elefante na praça de Santa Maria sopra Minerva, as menções ao pai são recorrentes, na sua grande maioria sem uma memória afetiva positiva, conforme ela diz:

Mio padre non ha mai visto il mio film.  
Se l'ha visto non me l'ha mai detto.  
Hagi Mohamed Ali detto Zoppe, mio padre.  
È buffo sentire in bocca il suono di questa parola.  
Finché è stato vivo l'ho chiamato poco papà. È stato semplicemente Hagi Mohamed. Hagi perché, come ogni credente che si fregia di questo titolo, anche lui aveva completato il pellegrinaggio nella città santa. [...] Se alla fine il nostro rapporto era diventato quasi accettabile, all'inizio ci fu una vera e propria guerra tra noi.  
Per me, mio padre era “quello che mi ha messo al mondo” o “l'uomo che ha ingavidato mia madre” o “l'essere che mi ha strappato alla vita vera”. Mai papà. (SCEGO, 2015, p. 27)

Observamos que até mesmo o exercício da paternidade de homens negros é complexo, se levarmos em consideração o que a filha fala do pai. O fato de raríssimas vezes ter conseguido chamá-lo de pai ou de papai já demonstra que o elo afetivo que deveria ter sido construído entre pai e filha não foi bem-sucedido. Adiante na narrativa, já em 1976, com a Somália sob o regime ditatorial de Siad Barré, Zoppe é preso como adversário político do regime e a filha é comunicada sobre isso na escola. Ao visitá-lo na prisão com uma de suas esposas, e sem saber como reagir ao ver o pai naquela situação, a jovem Adua se questiona estranhamente sorridente: “Sembrava felice. Appagato. Guardai Hagedda Fardosa. Anche lei non si aspettava quel sorriso. Avrei voluto baciarlo sulla guancia. Non l’avevo mai fatto. Come si bacia il proprio padre? Non me lo aveva insegnato nessuno. A casa nessuno si toccava” (SCEGO, 2015, p. 106).

A intenção aqui não é condenar ou absolver Zoppe, mas jogar luz sobre a complexidade das suas relações consigo e com os outros, seus pensamentos e emoções e como para um homem racializado e colonizado é difícil demonstrar afeto quando se vivencia experiências tão traumáticas, como a guerra, o cotidiano na colônia e o racismo.

Ao longo da narrativa, vemos um personagem muito rígido na relação com sua filha, na tentativa de apagar dela qualquer traço que a fizesse lembrar a mãe, Asha, mas em um raro momento observamos uma fala um pouco mais terna de um pai para uma filha, justamente quando ele descobre que ela participara de um filme pornográfico:

Ho visto il tuo film. Ho pianto. Io non ho mai pianto. Ma vedendo il tuo film ho pianto. Ho fallito in questa vita. Se ti ho permesso la mia stessa umiliazione significa solo che ho fallito. Io non so trattare il prossimo, Adua. Quella scena di tua madre non l’ho saputa trattare. Mi amava troppo, la scena. La chiamavano Asha la Temeraria perché in fondo era incosciente e sposava le cause perse. Io ero la causa più persa di tutte. [...] Quando ho visto che la vita l’abbandonava ho urlato come un pazzo, per poco non cadevi per terra. Le donne sono accorse solerti a strapparti dalle mie mani fragili. E da quel momento non sono più riuscito a stare solo con te. Ho frapposto tra noi l’indifferenza, poi un odio inventato, un terrore telecomandato come certe macchinine con cui giocano i bambini oggi. Non so, non ci ho saputo fare come padre. Forse ti dovrei chiedere scusa. Ma non ci riesco. Certe parole non le so usare. Però una cosa te la posso dire, ho capito, guardando il film, quanto hai sofferto in questa vita. Alla fine, io e te non siamo diversi, qualcuno ci ha umiliato, schiacciato. Io sono rimasto sotto. Sono stato sconfitto. Forse tu sarai più fortunata. Forse. (SCEGO, 2015, p. 159)

Zoppe percebe pela primeira vez que faltaria na criação bastante rígida da sua filha e que Adua também havia sido humilhada, como ele. Em uma conversa com associados da ABPI<sup>1</sup>, Igiaba Scego ao explicar as figuras paternas ausentes ou problemáticas em suas obras, afirmou que tais relações eram marcadas por uma cultura patriarcal existente na Somália pré-colonização e, já sob o regime colonial, quando as relações se tornaram também cada vez menos humanas, a cultura patriarcal somali se amalgamou com o patriarcado ocidental e colonial dando origem a um regime de opressão único, uma máquina que, para se manter funcionando, deveria ser constantemente alimentada pelos corpos e pelas mentes dos colonizados.

Segundo a crítica feminista negra, a negação à expressão dos seus verdadeiros sentimentos, produto dessa interseção patriarcal, racial e colonial, forma masculinidades negras desumanizadas. Para a filósofa estadunidense bell hooks, “a maioria dos homens negros permanece num estado de negação, recusando-se a reconhecer que a dor em suas vidas é causada por um pensamento machista e uma violência patriarcal falocêntrica [...]” (2019, p. 195). É por esse motivo que Zoppe não consegue sequer pedir desculpas à própria filha, pois tais palavras nunca fizeram parte do seu vocabulário de colonizado que passara por todas as violências físicas, psicológicas e simbólicas durante o colonialismo italiano no Chifre da África. Como ser terno em tempos de guerra? Como elaborar o trauma da perda do amor de sua vida sendo que o mundo dos pensamentos e das emoções é praticamente inacessível? Como criar bem uma filha sem enxergar nela a responsabilidade da morte da pessoa que mais amou? Como se equilibrar sobre a linha tênue que divide os traidores dos próprios irmãos dos peões de interesses estrangeiros coloniais? São essas as perguntas que nos devemos fazer quando lemos e analisamos o personagem Zoppe.

## Considerações finais

Scego, muito atenta às discussões de gênero, soube construir um personagem esmagado sob o peso da violência colonial e do luto como em nenhum de seus outros romances. Observamos que a masculinidade performada por Zoppe é problemática, na medida em que o desumaniza. No entanto, a confiança de que a filha o libertaria e libertaria simbolicamente seu povo das humilhações coloniais se traduz quando ele deixa para a filha o turbante azul que durante muitos anos fora obrigado a usar em serviço.

No penúltimo capítulo e no epílogo, observamos a redenção simbólica de toda culpa e toda vergonha de pai e filha. Esse mesmo tema já havia sido discutido por Brigida Gianzi, embora a autora fale em *riconciliazione simbolica*. Seja como for, tal redenção ou reconciliação só é

---

1 Conversa com a autora sobre *Adua* em 23/07/2021, realizada pelo Clube do Livro da Associação Brasileira de Professores de Italiano – ABPI.

possível, segundo a autora, “sul piano simbolico della metafora e della metamorfosi” tendo em vista que na família de Adua “non c’è mai stata una grande comunicazione” (GIANZI, 2015, p. 105). No penúltimo capítulo, vemos Zoppe retornar à Mogadíscio e ir para a mesquita Facr-ed-Din, onde quando criança seu pai o havia levado para buscar a cura de uma doença. Naquele lugar, Zoppe encontra um babuíno que, para ele, era seu pai. No epílogo do romance, Adua vai levar seu ex-companheiro à estação de trens de Roma, usando o turbante que era do seu pai. Uma gaivota agarra o acessório e o leva embora. A mesma Roma que havia subjugado a ambos, era a mesma que os redimia e lhes abria, por meio da filha, um futuro sem o peso daquele símbolo de opressão colonial.

## Referências bibliográficas

- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Editora Ubu, 2020.
- FAUSTINO, D. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman (org.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 75-106.
- GIANZI, B. *La riconciliazione simbolica in Adua di Igiaba Scego*. Tesi di Laurea in Letteratura Italiana Contemporanea – Università di Bologna, Bologna, 121f., 2014-2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/35287794/La\\_riconciliazione\\_simbolica\\_in\\_Adua\\_di\\_Igiaba\\_Scego](https://www.academia.edu/35287794/La_riconciliazione_simbolica_in_Adua_di_Igiaba_Scego).
- hooks, b. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SAID, E. *Orientalismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCEGO, I. *Adua*. Firenze: Giunti, 2015.
- WOODWARD, K. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

Recebido em: 23/03/2022

Aprovado em: 07/10/2023

# “NAPOLI È MILLE COLORI”. LA CITTÀ BRULICANTE: DA *IL PAESE DI CUCCAGNA* DI MATILDE SERAO ALLA NARRATIVA DI MAURIZIO DE GIOVANNI

“Napoli è mille colori”. A cidade fervilhante:  
da *Il paese di Cuccagna* de Matilde Serao  
à narrativa de Maurizio De Giovanni

“Napoli è mille colori”. The teeming City: from Serao’s  
*Paese di Cuccagna* to De Giovanni’s Narrative

LOREDANA PALMA\*

**ABSTRACT:** Tra le città maggiormente “attraversate” dalla letteratura di Otto e Novecento un posto rilevante è occupato da Napoli. Descritta dai suoi figli e da viaggiatori di passaggio, in romanzi e *reportage*, immortalata in raffigurazioni di vario genere - dalle vedute di Pitloo alle tele di Migliaro, dalla fotografia alla cinematografia (da Mario Martone de *Il sindaco del rione Sanità*, all’ultimo Sorrentino di *È stata la mano di Dio*, passando per due “stranieri” come Turturro e Ozpetek, registi rispettivamente di *Passione* e di *Napoli velata*), Napoli viene descritta in mille modi diversi, mai però in maniera asettica. Nel racconto della città, infatti, non mancano mai due elementi essenziali: lo sguardo di chi osserva e l’elemento umano, che costituisce parte integrante del paesaggio. Evocata persino in musica (da *Marechiare* fino a *Napul’è* di Pino Daniele), la città resta comunque un mistero ineffabile per i suoi stessi abitanti e la sua visione si rifrange

\*Doutora em Estudos Italianos pela Universidade de Nápoles Federico II Università  
di Napoli L’Orientale  
lpalma@unior.it (ORCID: 0000-0002-1492-4728)



in mille immagini, dal bianco e nero al colore, ognuna delle quali contiene un pezzo di verità. Alla contemplazione estatica, dall'alto, del Golfo e del Vesuvio, si contrappongono, nel basso, tanto nella scrittura quanto nelle raffigurazioni visive, vicoli bui, strade brulicanti di vita, amori e dolori, speranza e rassegnazione, lusso e miseria. Sarà quest'ultimo il percorso che ci condurrà, dall'Ottocento al Due mila, dalla città brulicante del *Paese di Cuccagna* di Matilde Serao a quella altrettanto tumultuosa di Maurizio De Giovanni, senza che Napoli abbia perso la sua capacità di stupire e di essere raccontata nei suoi mille colori diversi.

**PAROLE-CHIAVE:** Napoli; Matilde Serao; Maurizio De Giovanni; Letteratura; Fiction.

**RESUMO:** Entre as cidades mais frequentemente “atravessadas” pela literatura dos séculos XIX e XX, Nápoles ocupa um lugar importante. Descrito pelos seus filhos e por viajantes de passagem, em romances e reportagens, imortalizado em representações de vários tipos - desde as vistas de Pitloo a telas de Migliaro, da fotografia à cinematografia (de *Il sindaco del rione Sanità* de Mario Martone), ao último Sorrentino em *It was the Hand of God*, através de dois “estrangeiros”<sup>1</sup> como Turturro e Ozpetek, directores de *Passione* e *Napoli velata* respectivamente), Nápoles é descrita de mil maneiras diferentes, mas nunca de forma asséptica. Dois elementos essenciais nunca faltam na história da cidade: o olhar do observador e o elemento humano, que é uma parte integrante da paisagem. Evocada mesmo na música (de *Marechiare a Napul'è* de Pino Daniele), a cidade permanece um mistério inefável para os seus próprios habitantes e a sua visão é refractada em mil imagens, do preto e branco à cor, cada uma das quais contendo um pedaço de verdade. A contemplação extasiante, de cima, do Golfo e do Vesúvio, é contrastada em baixo, tanto na escrita como nas representações visuais, com becos escuros, ruas cheias de vida, amor e dor, esperança e resignação, luxo e miséria. Este será o caminho que nos conduzirá, do século XIX ao século XXI, da tumultuosa cidade de Matilde Serao’s *Paese di Cuccagna* até à igualmente animada cidade de Maurizio De Giovanni, sem que Nápoles tenha perdido a sua capacidade de surpreender e de ser contada nos seus milhares de cores diferentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Napoli; Matilde Serao; Maurizio De Giovanni; Literatura; Ficção.

**ABSTRACT:** Among the cities most “traversed” by the literature of the nineteenth and twentieth centuries, an important place is occupied by Naples. Described by its children and by travelers passing through, in novels and reports, immortalized

in representations of various kinds – from the views of Pitloo to canvases by Migliaro, from photography to cinematography (from Mario Martone's *Il sindaco del rione Sanità*, to the latest Sorrentino in *It was the Hand of God*, passing through two “foreigners” like Turturro and Ozpetek, directors respectively of *Passione* and *Napoli velata*), Naples is described in a thousand different ways, but never in an aseptic way. In the story of the city, in fact, two essential elements are never missing: the gaze of the observer and the human element that is an integral part of the landscape. Evoked even in music (from *Marechiare* to *Napul'è* by Pino Daniele), the city remains an ineffable mystery for its own inhabitants and its vision is refracted in a thousand images, from black and white to color, each of which contains a piece of truth. To the ecstatic contemplation, from above, of the Gulf and Vesuvius, are opposed, in the lower part, as much in writing as in visual representations, dark alleys, streets teeming with life, love and pain, hope and resignation, luxury and misery. This will be the path that will lead us, from the nineteenth to the twenty-first century, from the tumultuous city of Matilde Serao's *Paese di Cuccagna* to the equally animated city of Maurizio De Giovanni without Naples having lost its ability to amaze and be told in its many different colors.

**KEYWORDS:** Napoli; Matilde Serao; Maurizio De Giovanni; Literature; Fiction.

## 1. Introduzione

Tra le città che tra Otto e Novecento sono state maggiormente attraversate dal “racconto” (letterario, cinematografico, teatrale, musicale e artistico in genere) un posto rilevante è occupato dall’antica capitale borbonica: Napoli. Descritta sia dai suoi figli che dai viaggiatori stranieri, in romanzi e *reportage*, immortalata in raffigurazioni di vario genere – dalle vedute di Pitloo alle tele di Migliaro –, presente già nella cinematografia degli esordi, con i fratelli Lumière, che la scelgono, seconda solo a Parigi, per girare le loro vivaci scene di vita quotidiana, e con la prima cineasta italiana, Elvira Notari, che porta le immagini della città fino a New York, Napoli viene ritratta in mille modi diversi, mai però in maniera asettica. Nel racconto della città, infatti, non mancano mai due elementi essenziali: lo sguardo di chi la osserva e l’elemento umano, che costituisce parte integrante del paesaggio.

La bellezza dello scenario naturale, infatti, non è mai un algido sfondo da cartolina ma risulta, al contrario, sempre compartecipe delle emozioni umane, come dimostra la grande stagione della canzone classica napoletana in cui non pochi titoli richiamano luoghi della città o dei dintorni (*Torna a Surriento*, *Marechiaro*, *Santa Lucia luntana*, *Munasterio 'e Santa Chiara*), associandoli a sentimenti e ricordi, alla nostalgia per la lontananza o alla felicità per il ritorno. Come non pensare, ad esempio, alle parole incise sul basamento della fontana che accoglie i passeggeri nella stazione di Napoli che riportano i primi versi di una canzone di Libero Bovio dal titolo evocativo *'O paese d' 'o sole* (1925)?

*Ogge stó tanto allero  
ca quase quase mme mettesse a chiagnere  
pe' 'sta felicitá.  
Ma è overo o nun è overo  
ca só turnato a Napule?  
Ma è overo ca stó ccá?*

«Oggi sono tanto allegro / che quasi quasi mi metterei a piangere / per questa felicità. / Ma è vero o non è vero / che sono tornato a Napoli? / Ma è vero che sono qua?»

L’allegria si mescola al pianto, l’incredulità per tanta gioia rende il ritorno dell’emigrante un vero e proprio *nóstos* dei tempi moderni. La presa d’atto della realtà arriva grazie al suono inequivocabile dello strumento napoletano per eccellenza, il mandolino, che dà anche il via al ritornello della canzone:

*'O treno steva ancora 'int' 'a stazione  
quanno aggio 'ntiso 'e primme manduline.*

*Chist'è 'o paese d' 'o sole,  
chist'è 'o paese d' 'o mare,  
chist'è 'o paese addó tutt' e pparole  
só doce e só amare,  
só sempre parole d'ammore!*

(«Il treno stava ancora nella stazione / quando ho udito i primi mandolini. / Questo è il paese del sole, / questo è il paese del mare, / questo è il paese dove tutte le parole / sono dolci e sono amare, / sono sempre parole d'amore!»)

Ci sono tutti gli elementi classici del racconto della città – il sole, il mare, l'amore – che si mescolano nel creare la letizia del cuore. La casetta sulla collina di Posillipo diventa un vero e proprio paradiso in cui alla povertà materiale fa da contraltare la ricchezza irrinunciabile del paesaggio e degli affetti più cari:

*Sta casa piccerella,  
sta casarella mia n'copp Posillico, luntano chi ta ra',  
sta casa puverella, tutta addurossa (e) nepeta se putarria pittà,  
accà nu giardiniello semp' n'fiore e di rimpetto o' mare, sul o' mare.  
[...]*

*Comme putevo fa furtuna a ll'estero  
S'io voglio campà ccà?  
[...]*

*Dint' a 'sti quattro mue io sto' cumento,  
mamma mme sta vicino e nenna canta.*

(«Questa casa piccolina / questa casetta mia sopra Posillipo, lontano chi te la dà? / Questa casa povera, tutta profumata di nepitella si potrebbe dipingere, / qua un giardinetto sempre in fiore e di fronte il mare, solo il mare. [...] / Come potevo fare fortuna all'estero se io voglio vivere qua? [...] / Dentro queste quattro mura io sono contento, / mamma mi sta vicino e la mia ragazza canta».)

Celebrata ancora nell'ultimo quarto del XX secolo dai suoi figli più giovani come Eduardo Bennato (*Campi Flegrei, Nisida*), la città trova nelle parole della canzone più famosa di Pino Daniele – *Napul'è* – quella che è forse la sua migliore definizione: *Napule è mille culure* («Napoli è mille colori»). Napoli, cioè, resta un mistero ineffabile per i suoi stessi abitanti e la sua visione si rifrange in mille immagini, dal bianco e nero al colore, ognuna delle quali contiene un pezzo di verità. Ma i «*mille culure*» cantati da Daniele sono spesso colori a contrasto. Alla contemplazione estatica, dall'alto, del Golfo e del Vesuvio, si contrappongono, in basso, vicoli bui, strade brulicanti di vita, amore e dolore, disumana violenza e calorosa umanità, speranza

e rassegnazione, lusso e miseria. Napoli è narrata come universo aperto ed accogliente e, nello stesso tempo, come città in sé compiuta, anarchica e ribelle, eccezione alla regola e modello di vita, città periferica e cuore del mondo, come dimostrano alcuni eventi di portata internazionale che l'hanno vista protagonista a cavallo del terzo millennio (dal G7 del 1994 alla sontuosa sfilata per le vie del centro storico degli stilisti Dolce e Gabbana nel 2016). Quel che è certo è che «*a sape tutto 'o munno*» – come canta ancora Pino Daniele – ma è pressoché impossibile conoscerla nella sua magmatica ed inafferrabile essenza.

Questa perenne oscillazione tra contrasti giunge fino agli anni Duemila attraverso lo sguardo nel più giovane dei suoi cantautori, Geolier, che in *P Secondigliano* (2018) racconta dei ragazzi che vivono in una periferia urbana, già nota alle cronache per l'alto tasso di criminalità, per il degrado abitativo delle Vele e per la povertà culturale, facendo sfoggio di lussuose e costosissime griffe (Audi, Balenciaga, Vuitton, Ferragamo, Margiela, Rolex), veri e propri *status symbol* di una gioventù che persegue i nuovi valori dettati dal benessere materiale.

Nel nuovo millennio dunque Napoli ha ripreso la centralità narrativa che aveva in parte perduto nel corso del Novecento ma, ancora una volta, la poliedricità dei punti di vista di chi la racconta ci riconduce all'impossibilità di contenere la città all'interno di una sola dimensione: se la letteratura, con *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano e con gli omonimi film (2008) e serie televisiva (2014-2021) ad essa ispirati, ci parla di una periferia urbana violenta e delinquenziale, sul versante opposto, in questi stessi anni, la narrativa di Maurizio De Giovanni, ugualmente campione di incassi in libreria, propone la Napoli delle vie più frequentate del centro storico e dei suoi luoghi simbolici (il Caffè Gambrinus o il teatro San Carlo) come sfondo delle indagini sia del commissario Ricciardi, collocate negli anni Trenta, che de *I bastardi di Pizzofalcone*, ambientate ai giorni nostri. Le rispettive trasposizioni televisive<sup>1</sup> hanno incantato il pubblico non soltanto per gli scorci panoramici e per l'intreccio narrativo (riscoprendo nello scrittore napoletano Francesco Mastriani il capostipite del *giallo* in Italia) ma anche perché hanno consentito, persino agli stessi abitanti, di vedere un volto nuovo della città, quello opulento, lussuoso e di straordinaria bellezza artistica che caratterizza dimore e palazzi storici, *habitat* di una classe sociale agiata e tradizionalmente poco rappresentata a vantaggio di vicoli oscuri e di ambienti miserevoli.

“L'altra Napoli” che De Giovanni intende descrivere è la Napoli che è entrata di rado nella letteratura, come acutamente ha rimarcato Matteo Palumbo (2008), riportando una testimonianza di Raffaele La Capria a proposito del suo romanzo *Ferito a morte*:

---

1 La prima stagione de *Il commissario Ricciardi* è andata in onda nel corso del 2021; *I bastardi di Pizzofalcone* hanno invece conosciuto tre stagioni televisive: nel 2017, nel 2018 e nel 2021.

dirò come il mio approccio a Napoli venne dal mare (e non dal vicolo), e perché la mia idea dell’Armonia è nata con quella di una bella giornata; dirò perché mi pare importante come scrittore gettare uno sguardo sulla classe media (sulle sue ferite nascoste) anziché subire l’eterna fascinazione della plebe. (LA CAPRIA, 1990, p. 71)

All’inusuale racconto di una città né “stracciona” né “folcloristica” proposta da De Giovanni – anticipata, per certi aspetti, dalla prima e più longeva *soap* prodotta in Italia, in onda dal 1996, *Un posto al sole*, che ruota intorno alle vicende dei condomini di palazzo Palladini, nell’esclusivo quartiere di Posillipo – ha fatto eco, sempre sul versante televisivo, in un particolare genere di documentario, la Napoli descritta da Alberto Angela (ad esempio, nella puntata del 9 maggio 2015 di *Ulisse: Il piacere della scoperta – I mille segreti di Napoli*; in *Stanotte a Napoli*, andato in onda il 25 dicembre 2021, e in *Meraviglie – La penisola dei tesori*, nella puntata trasmessa il 18 gennaio 2022). La risonanza mediatica dei programmi televisivi di Angela e l’attenzione nel proporre un’immagine della città meno consueta sono valsi al conduttore la cittadinanza onoraria, conferitagli dal sindaco Luigi De Magistris il 26 giugno 2018. Dopo qualche mese, il 17 dicembre, dello stesso riconoscimento è stato insignito anche l’attore Alessandro Gassmann, protagonista della serie tv tratta da *I bastardi di Pizzofalcone*.

A ridosso degli anni Venti del ventunesimo secolo, dunque, Napoli è tornata ad essere al centro della narrazione sul piccolo schermo grazie anche ad altre *fiction* accolte da un analogo successo di pubblico. Tratte anch’esse dai romanzi di Maurizio De Giovanni, nel 2021 vengono trasmesse dalla Rai le puntate della serie *Mina Settembre*, ambientata tra la Napoli-bene e il cuore della Sanità, un quartiere popolare divenuto negli ultimi anni, grazie ad una costante opera di riscoperta e di riappropriazione identitaria,<sup>2</sup> un’imprescindibile meta per i turisti.

Riconducibili al capoluogo campano o, meglio, ai suoi cittadini illustri, ricordiamo anche gli attesissimi film per la tv *Carosello Carosone* (trasmesso in tv il 18 marzo 2021 con quasi

---

2 Luoghi di grande fascino risultano essere nel quartiere: il settecentesco palazzo dello Spagnolo, situato in via Vergini, costruito dall’architetto Ferdinando Sanfelice, con il suo scalone aperto e decorato, sede designata del museo dell’amatissimo attore napoletano Totò e già *location* di numerose riprese cinematografiche (tra cui ricordiamo *Il Giudizio Universale* di Vittorio De Sica del 1961, *Mi manda Picone*, diretto da Nanni Loy, del 1983, oltre ad un episodio della prima serie de *I bastardi di Pizzofalcone*.); il palazzo costruito dallo stesso architetto Sanfelice per la sua famiglia (che, a differenza del precedente, non si è avvantaggiato di interventi di restauro recenti e anch’esso *location* di riprese cinematografiche, tra cui il film di Mario Martone *Il sindaco del rione Sanità* e la *fiction Mina Settembre*); l’antico cimitero delle Fontanelle; la necropoli di età greca, soltanto in parte riportata alla luce, in cui spicca l’*Ipogeo dei Cristallini*, restaurato ed aperto al pubblico nel giugno del 2022.

il 23% di *share*) e *I fratelli De Filippo* (trasmesso dalla Rai il 30 dicembre 2021 con oltre il 20% di *share*). Salutata da un analogo gradimento da parte del pubblico, si è distinta anche la trasposizione televisiva de *L'amica geniale*, tratta dai romanzi della ineffabile Elena Ferrante (ambientati in un quartiere periferico di Napoli – 'o rione – dagli anni Cinquanta fino ad oggi), giunta all'inizio del 2022 alla sua terza stagione<sup>3</sup>.

Ancora più eclatante sembra essere il successo di una serie televisiva, *Mare fuori*, che, trasmessa inizialmente dalla rete nazionale Rai per le prime due stagioni (2020 e 2021), è diventata un vero e proprio fenomeno *cult* di portata internazionale (COLANGELI, 2022; VIVARELLI, 2023), una volta inserita da Netflix nel suo catalogo. Da quel momento, infatti, la serie ha “esportato” in Europa e al di là dell’Oceano, insieme alle vicende di ragazzi rinchiusi in un carcere minorile (che rievoca il penitenziario di Nisida, un isolotto del Golfo), anche le immagini di alcuni dei luoghi più rappresentativi della città come il Maschio Angioino, la Galleria Umberto I e i quartieri Sanità, Montesanto e Posillipo.

Grazie alla piattaforma americana, la terza stagione ha fatto registrare ascolti così elevati da far preannunciare la prosecuzione della serie. Evocativo è il titolo della colonna sonora, *‘O mar for*, che richiama, ancora una volta, una caratteristica imprescindibile della città: il mare su cui essa si affaccia e che contemporaneamente l’abbraccia, protendendosi nei promontori che la delimitano (Costiera sorrentina e Campi Flegrei). Non a caso, il titolo della serie televisiva mantiene intatta la suggestione esercitata dallo scenario naturale divenendo all'estero *The Sea Beyond*.

Finalmente, al netto da certi stereotipi che nel corso del Novecento l’avevano relegata nell’immaginario collettivo a città violenta, ostaggio della camorra e della corruzione (come nel film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi), Napoli ritrova nel nuovo millennio un respiro più ampio, tornando a richiamare anche nella cinematografia più recente lo sguardo di alcuni registi stranieri che hanno saputo valorizzare le potenzialità espressive della città partenopea. John Turturro, ad esempio, nel lungometraggio uscito nelle sale nel 2010, *Passione*, mette insieme un racconto della città attraverso le emozioni celebrate dai brani più famosi della canzone classica napoletana rivisitati da interpreti noti, come Massimo Ranieri, o da semplici passanti. Ferzan Özpetek, invece, nel 2017 porta sul grande schermo *Napoli velata*, insistendo sulla bellezza misteriosa e straordinaria della città, simbolicamente rappresentata da quel prodigo di scultura che è il *Cristo velato* di Giuseppe Sammartino.

In queste nuove prospettive di lettura incrociamo anche lo sguardo del regista Mario Martone che nel 2019 ha il coraggio di sfidare uno dei mostri sacri della tradizione, Eduardo, adattando

---

3 Le tre stagioni della *fiction*, ognuna tratta da uno dei quattro volumi della saga di Elena Ferrante, sono state trasmesse nel 2018, nel 2020 e nel 2022. Attualmente è in lavorazione la quarta ed ultima stagione.

al cinema (ed ai giorni nostri) uno dei suoi più noti testi teatrali, *Il sindaco del rione Sanità*. In seguito, il regista ricorda l'importanza di Napoli nell'arte drammatica rileggendo in *Qui rido io* (2021) la vicenda di un altro protagonista del palcoscenico: quell'Eduardo Scarpetta, capostipite di due famiglie di artisti – gli Scarpetta e i De Filippo – artefici della storia del teatro tra Ottocento e Novecento.

Sulla scia di Turturro e di Özpetek, a riportare la città alla ribalta internazionale interviene anche l'ultimo film di Paolo Sorrentino, *È stata la mano di Dio* (2021), entrato nella rosa dei cinque candidati all'Oscar come miglior film straniero. Sorrentino intreccia quello che è il suo vissuto personale con i ricordi della generazione di napoletani che ha respirato la “mitica” stagione del calciatore Diego Armando Maradona nella Società Calcio Napoli, al tempo diretta dal presidente Corrado Ferlaino. Per i napoletani, ancora oggi, Maradona si identifica con la città stessa, ne ha mirabilmente rappresentato luci ed ombre, ha incarnato il riscatto da una storia segnata da sconfitte e frustrazioni, tanto nel gioco del calcio quanto nella considerazione del resto d'Italia ed è stato – ed è tuttora – riamato dalla città che lo ha collocato nel *pantheon* dei suoi “patroni” laici, al pari di Totò, Troisi e Daniele. Basti pensare al murale dei Quartieri Spagnoli divenuto meta di “pellegrinaggio” per tifosi o semplici turisti e alle immagini del calciatore riprodotte sulle bandiere celebrative del terzo scudetto della squadra di calcio, giunto ben trentatré anni dopo quello conquistato dal fuoriclasse argentino.

Nel raccontare cosa abbia significato il calciatore per i napoletani, Sorrentino sembra cogliere quella dimensione collettiva della città che già Pino Daniele aveva individuato in *Napul'è* («*Napul'è 'a voce d' e creature ca saglie chiano chiano e tu sai ca nun sì solo*»; «*Napul'è 'na cammenata dint' e viche 'mmiez all'ate*»). La “coralità” che attraversa la città di Maradona e i rituali collettivi delle domeniche in famiglia fanno da sfondo alla vicenda del giovanissimo protagonista di *È stata la mano di Dio*, Fabietto Schisa (*alter-ego* dello stesso regista). Nella scena cruciale del film, Sorrentino fa dialogare Fabietto con il suo regista-mentore, Antonio Capuano. Dopo aver attraversato di notte la città, dal teatro nel centro storico al mare, a Fabietto, che non sa cosa fare della sua vita e pensa di andare a Roma per tentare la via del cinema, Capuano si rivolge urlando: «Roma? La fuga? So' palliativi [...]. Alla fine torni sempre a te, Schisa! E torni qui, torni al fallimento [...]. Nessuno inganna il proprio fallimento. E nessuno se ne va veramente da questa città. Roma! Ma che cazzo ci vai a fà a stu Roma? Sul' e strunz vanno a Roma! [...] He visto quante cose 'a raccuntà ce stanno int' a chesta città? Guarda!». A questo punto un lento movimento di camera si apre in esterna ad inquadrare uno scenario naturale di straordinaria bellezza, quello del Golfo, dominato dalla visione frontale del Vesuvio visto dagli scogli di Marechiaro alle prime luci dell'alba. Su questa ripresa, che si muove adagio da destra verso sinistra fino a spostare l'inquadratura sul giovane Fabietto, si sente la voce di Capuano che incalza: «Ma è mai possibile ca chesta città nun te fa venì in mente niente 'a raccuntà?».

In una sofferta autoanalisi, Sorrentino, dopo l'Oscar per *La grande bellezza* (2013), sembra dire che non è possibile raccontare sé stesso se non tornando alle proprie radici, a quella autenticità di Napoli che appare quasi un contrappunto alla grande bellezza ormai corrotta della Roma

monumentale e che si dischiude sempre a sorprendere chi la guarda per farsi ancora una volta raccontare. Il dialogo si conclude con un monito più volte ripetuto da parte di Capuano – «Non ti disunire!» – in cui ritroviamo forse l’essenziale chiave di lettura del film e del racconto della città. Ne è convinto Cesare Catà che, in un articolo dedicato proprio a questa frase, sostiene:

“Non ti disunire” vuol dire non scindere la propria interiorità sfregiata dall’esistenza di tutti i giorni. In filosofia e in psicanalisi c’è un pregnante termine tedesco che indica la scissione e la dissociazione interiori: Spaltung. Descrive la disgregazione, la dispersione, la sconnessione dell’Io che diventa incapace (per un meccanismo inconscio di difesa) di vedere la realtà globalmente, e ne sceglie solo una parte come vera, negando l’altra.

Capuano sta dicendo a Fabio di non attuare quel meccanismo di difesa. Perché altrimenti non avrà niente da raccontare. Gli sta dicendo di essere abbastanza forte da accettare la realtà nella sua totalità aberrante e angosciante, insopportabile e orrenda – e tuttavia meravigliosa. Proprio come Napoli. (catà, 2022)

La dimensione collettiva colta da Sorrentino, dicevamo, è quella che colpisce l’immaginario di tutti coloro che hanno provato a raccontare Napoli, il cui paesaggio urbano sembra essere animato dalla vivacità dei suoi abitanti e dal tumulto delle loro passioni. Matilde Serao e Maurizio De Giovanni, dunque, individuati come limiti cronologici di questo “racconto”<sup>4</sup> della città, si collocano, a mio avviso, alle due estremità di una stagione segnata da un ripiegamento su sé stessa della città. La Napoli fine ottocentesca della Serao, infatti, ha appena perduto il suo ruolo secolare di capitale e si appresta a veder tramontare anche il suo astro come meta del *Grand Tour* dopo l’epidemia di colera che l’ha colpita nel 1884 (che, tra l’altro, fa da sfondo cronologico agli esordi narrativi della scrittrice). Viceversa, l’eco lunga del “Rinascimento napoletano”, coincidente con l’inizio del primo mandato del sindaco Antonio Bassolino (1993), giunge fino agli anni attuali che trovano in Maurizio De Giovanni il suo scrittore più venduto in Italia e quindi interprete della riscoperta, a livello nazionale, del capoluogo campano sul piano del racconto letterario e multimediale, che si riflette anche nel suo attuale rilancio turistico e culturale.

---

4 La peculiarità della città che si presta da secoli di letteratura ad essere “raccontata” è stata più volte evidenziata sin dal titolo da alcuni dei più significativi studi critici degli ultimi anni: *Il romanzo di Napoli* (GIAMMATTEI, 2003); *Napoli nell’immaginario letterario dell’Italia unita* (CANDELA-PUPINO, 2006); *Napoli città d’autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano* (DELLA BADIA-PUTIGNANO-VILLANI, 2010).

Nonostante le differenze delle due prospettive, le pagine di Serao e di De Giovanni convergono nella descrizione di strade e palazzi in cui il paesaggio urbano si mescola a quello antropico e ci suggerisce mille storie che attendono solo di essere narrate. Basta fermarsi all'*incipit* del *Paese di Cuccagna*:

Dopo mezzogiorno il sole penetrò nella piazzetta dei Banchi Nuovi, allargandosi dalla litografia Cardone alla farmacia Cappa e di là si venne allungando, risalendo tutta la strada di Santa Chiara, dando una insolita gaiezza di luce a quella via che conserva sempre, anche nelle ore di maggior movimento, un gelido aspetto fra claustrale e scolastico. Ma il gran movimento mattinale di via Santa Chiara, delle persone che scendono dai quartieri settentrionali della città, Avvocata, Stella, San Carlo all'Arena, San Lorenzo e se ne vanno ai quartieri bassi di Porto, Pendino e Mercato, o viceversa, dopo il mezzogiorno andava lentamente decrescendo; l'andirivieni delle carrozze, dei carri, dei venditori ambulanti cessava; era un continuo scantonare per il chiostro di Santa Chiara, per il vico 1° Foglia, verso la viuzza di Mezzocannone, verso il Gesù Nuovo, verso San Giovanni Maggiore. (SERAO, 2004 [1889-1891], p. 47)

Siamo nel cuore del centro storico, caro ai napoletani ed alla stessa Serao. È un luogo che la scrittrice conosce bene come perno della religiosità (vengono, infatti, citate due delle chiese cittadine più amate come la basilica di Santa Chiara e la chiesa del Gesù Nuovo) ma anche della “laicità” del vivere quotidiano (come punti di riferimento stradale sono indicati la litografia Cardone e la farmacia Cappa). È uno dei luoghi in cui Serao ha abitato nella sua fanciullezza (in un vicoletto nella zona dei Banchi Nuovi) e dove ha frequentato la scuola poi intitolata a Eleonora Pimentel Fonseca (e di quel periodo resta la novella *Scuola Normale Femminile*, racchiusa nel volume *Il romanzo della fanciulla*).

Serao non a caso utilizza per descrivere il luogo la coppia di aggettivi *claustrale* e *scolastico*: la zona, in effetti, è contrassegnata dalla presenza del famoso chiostro maiolicato di Santa Chiara e dalle prime scuole superiori statali nate dopo l'Unità, allocate nel complesso confiscato ai Gesuiti.<sup>5</sup>

Questo movimento incrociato, dall'alto verso il basso e viceversa, che visualizza nel brano l'intrecciarsi delle storie individuali nel risveglio mattutino della città stessa, viene colto anche nella scrittura di Maurizio De Giovanni che così rappresenta la Napoli degli anni Trenta del Novecento, sfondo alle indagini del commissario Ricciardi:

---

5 Si tratta della prima Scuola Normale Femminile dell'Italia meridionale, aperta nel 1862, frequentata dalla giovane scrittrice, e del più antico Liceo Classico cittadino, nato nel 1861, intitolato al primo re d'Italia, Vittorio Emanuele II.

La mattina era uno dei pochissimi momenti in cui si realizzava un’osmosi: dal dedalo dei vicoli dei Quartieri Spagnoli scendevano su via Toledo i carretti degli ambulanti, con le merci più disparate e i suoni festosi di richiamo; dai quartieri popolosi del porto e dalla periferia, artigiani dalle abilissime mani, calzolai, guantai, sarti salivano verso il labirinto, per arrivare al nascente quartiere residenziale del Vomero o alle botteghe dei vicoli oscuri. A Ricciardi piaceva pensare che quello era un momento di pacificazione, di scambio, prima che la coscienza della disparità e la fame portassero gli uni a rodersi dall’invidia e a meditare il delitto, gli altri a temere l’attacco e a inasprire la sferza. (DE GIOVANNI, 2012 [2007], pp. 12-13)

Entrambi gli scrittori descrivono il centro storico come il cuore pulsante della città, il luogo in cui si mescolano quelle che Domenico Rea definiva “le due Napoli” (REA, 2020), quella della buona borghesia e quella dei ceti operai dediti a mille umili mestieri, ed in entrambi Napoli si presenta come una città vissuta in una dimensione plurisensoriale, in cui gli odori si mescolano ai colori, alle sensazioni tattili e a quelle uditive e visive. Prendiamo, ad esempio, la pagina iniziale del *Paese di Cuccagna*:

Presto, la gaezza del sole illuminò una via oramai solitaria. I mercanti del lato destro di via Santa Chiara [...] mangiavano, nel fondo delle loro botteghe oscure, sopra un cantuccio di tovaglia macchiata di vino, tenendo a fianco del largo piatto di maccheroni, la caraffa di vetro verdastro, piena di vinello di Marano e chiusa da una foglia di vite accartocciata. I facchini dei mercanti, seduti per terra, sulla soglia della bottega, mangiavano lungamente una pagnotta di pane, spartita in due, contenente qualche companatico asprigno, zucchette fritte e immerse nell’aceto, pastinache in salsa brusca, melanzane condite con aceto, pepe e aglio: e l’odore acuto e grasso del molto pomidoro che condiva tutti quei maccheroni, da un capo all’altro della strada, si univa a quell’odore acuto di aceto aspro e di grossolane spezierie.

Da qualche fruttivendolo che ancora passava, portando sul capo una cesta di fichi quasi vuota, o spingendosi innanzi un carrettino le cui ceste contenevano dei fondi di prugne violette, di pesche duracine tutte maculate, i bottegai, i commessi, i facchini con le labbra ancora rosse di pomidoro, o lucide di sugna, contrattavano due soldi di frutta, per finire il proprio pranzo; due operai, innanzi alla litografia Martello, le cui piccole macchine da biglietti di visita si erano chetate, affettavano gravemente un popone giallastro [...]. (SERAO, 2004 [1889-1891], pp. 47-48)

Nell'ora della pausa, del misero pranzo consumato nel fondo o sull'uscio di un'oscura bottega, il sole illumina un'umanità minuta, ritratta nella quotidianità delle sue azioni, lasciando emergere qualche particolare che conferisce colore alla narrazione: la tovaglia *macchiata*, il vetro *verdastro*, le prugne *violette*, le pesche *maculate*, le labbra *rosse* di pomidoro, il popone *giallastro* si uniscono ai colori solo evocati, dell'arancione delle zucchette e delle *pastinache* (carote) e del violaceo delle melanzane. Sembra di essere dinanzi ad una tela di Vincenzo Migliaro. Ma a questi tocchi di colore fanno da sfondo anche i suoni: il silenzio della strada e delle macchine ferme della litografia, le chiacchiere delle due sartine, il rumore del carrettino dell'ambulante che ritorna dopo aver venduto la sua merce.

La vista e l'udito, tuttavia, non sono gli unici sensi sollecitati dalla pagina seraiana: l'odore *acuto* dell'aceto, delle spezie, del pomodoro, per tacere del gusto *asprigno* del companatico, restituisce all'attraversamento di questa strada nel cuore di Napoli una polisensorialità che ha il potere di avvolgere totalmente il lettore.

La narrativa di De Giovanni recupera questa stessa capacità "immersiva" della scrittura seraiana attraverso la registrazione di percezioni sensoriali altrettanto forti, come in una pagina de *La condanna del sangue*:

Non doveva fare molta strada. Da piazza Concordia percorreva il lungo vico Conte di Mola ed era già a Toledo, a un minuto dalla questura [...]. Il brusio era quello della città al risveglio, qualche imposta che si apre gemendo, una donna che canta, un bambino piccolo che piange. Gli odori anche: polvere, escrementi, cibo del giorno prima, cavalli. L'urlo spezzò l'aria che stava respirando, insieme a ogni altro pensiero o ricordo [...]. Il suono vibrava nelle orecchie [...]. Era una voce femminile, giungeva da vico del Fico. (DE GIOVANNI, 2012b, p. 39)

Appare impossibile nei due scrittori una visione della città – di cui vengono minuziosamente ricordati i nomi delle strade, dei negozi, dei palazzi – in cui non vi appaia la gente, la folla dei napoletani, pronti ad accalcarsi in occasione dei rituali collettivi – siano essi l'estrazione dei numeri del lotto, la processione per il Carnevale o la festa di San Gennaro –, nello stesso tempo "palcoscenico e platea", secondo la ben nota definizione di Walter Benjamin:

I fabbricati sono usati come teatri popolari permanenti, le cui parti si dividono in una miriade simultanea di palchi animati: balconi, androni, pianerottoli, finestre, scaloni, gli stessi tetti – tutto è, insieme, palcoscenico e platea. Anche l'esistenza più miserabile è sovrana nell'ambigua, oscura, consapevolezza, di far parte, con tutto il suo degrado, di una di quelle irripetibili scene di vita di strada napoletana [...]. (BENJAMIN, 2020, pp. 20-21)

Nella pagina seraiana, in effetti, la folla diviene essa stessa spettacolo nello spettacolo:

[...] a una certa ora la circolazione delle carrozze fu impedita, per Forcella e per i Tribunali: e tutti coloro che in quel giorno partivano da Napoli o vi arrivavano, per andare dalla stazione alla città, o della città alla stazione, dovevano fare un lungo giro, per la via Marina, o per la via di Foria. [...] E se tutte le vie piccole erano fitte di gente, se tutti i balconi sontuosi e i balconcini poverelli delle grandi case patrizie e delle misere case che sorgevano loro accanto, erano gremite di persone, nell'ampia via del Duomo lo spettacolo della folla era imponente. [...] Vi era gente sino ai Gerolomini e sino al Pendino, in sotto e in sopra, e nei due portici che sono a destra e a sinistra del Duomo, e su l'ampia scalinata, e sul lampioncino del gas, e infine sulle impalcature che da anni e anni copre la facciata della cattedrale, per le rifrazioni, vi era gente, stretta, pigiata, soffocando all'aria aperta, gente attaccata a un fusto di ferro, a un trave, reggendosi in bilico, miracolosamente, sopra una tavola di legno malferma. (SERAO, 2004, pp. 253-254)

La descrizione della città in tutto il suo tumulto parossistico, tuttavia, tocca forse le sue punte più alte in corrispondenza del Carnevale, con quell'affastellamento caotico di gente festante, di mercanzie, di carri in processione, di lanci di confetti che assume, per i lettori di oggi, il valore di testimonianza di un mondo ormai perduto:

Tutti i pubblici esercizii si davano da fare, mettevano avvisi, squadernavano cartelloni sulle mura della città. I barbieri in voga accapparravano altri garzoni; i celebri tre *pizzaiuoli* napoletani, del Vico Freddo a Chiaia, del largo Carità, di port'Alba, avvertivano il pubblico amatore delle *pizze*, di quella doppia pizza, che si chiama *calzone* [...] i caffè di *Napoli*, caffè *Grande* e caffè *d'Europa*, mentre coprivano le loro insegne di cristallo con una insegna di grossa tela, facevano grandi ripuliture nei salotti e nei salottini; i teatri annunziavano illuminazioni quadruplicate, mentre già sulle porte delle botteghe di genere diversi, nelle vetrine dei bazar meschini o eleganti, comparivano le mascherine di velluto nero, i nasi di cera, le mostruose teste di cartone [...]. Lungo le vie del quartiere Montecalvario in traverso di Toledo e parallele a Toledo, nelle più oscure botteghe di venditori di pannine, di robivecchi, di venditori di ritagli, sopra dei manichini di legno si agitavano i costumi da maschera per i veglioni popolari [...]. (p. 157)

Il frastuono della festa e della sfilata dei carri anima la più importante arteria della città, via Toledo, con le scene corali dei preparativi e del lancio dei confetti dai balconi sui passanti e sui carri e viceversa. Tuttavia, l’ubriacatura di suoni e colori non rimuove, ma copre soltanto, quelle che restano le angosce e le preoccupazioni dei singoli, senza distinzione di classe sociale:

I quattro balconi del palazzo Rossi, primo piano a destra, su Toledo, erano addobbati di teletta azzurra e bianca, fermata da larghe camelie rosse: e Luisella Fragalà e le sue invitati avevano pensato di farsi dei domino di teletta bianche azzurra [...]. Erano tutti lì, col mestolo alla mano, parlando già fantasticamente dei carri che dovevano comparire, amplificando, contraddicendosi, strillando, ridendo, rovesciandosi sulla ringhiera, per vedere se dal Museo spuntasse qualche carro. Solo, ogni tanto, una nube velava il volto nobile di Luisella Fragalà, i cui occhi bruni erravano dietro un cattivo pensiero: forse la tormentava il pensiero che le si sarebbero sciupate le tende dei balconi, per i coriandoli: forse avrebbe voluto tenere aperta la bottega [...] o forse si doleva internamente dell’assenza di Cesare Fragalà, il marito, che era spesso assente, in questi ultimi tempi e anche quel giovedì era scomparso dalla mattina. (pp. 162-163)

Sciatta, col vestito nero, la cui tinta era adesso diventata verdastra e lo scialletto la cui frangia si era tutta sfilacciata, Carmela la sigaraia si era appostata all’angolo del vicolo D’Afflitto, guardando le carrozzelle e i carri che passavano, coi suoi occhioni bistrati, con una mossa impaziente della bella bocca fresca, l’unico lineamento, ancora giovanilmente fresco nel volto consumato. [...]

Aspettava, lì, a veder passare il suo eterno fidanzato Raffaele detto *Farfariello*, che era in carrozza, con quattro altri compagni, con vestiti e cappelli e uguali, ché anzi, per aver questo vestito, ella aveva dovuto rivendere certe casseruole di rame, un cassettone e due rami lunghi di fiori artificiali sotto campana, roba tutta che ella conservava per il suo matrimonio. Come le si era straziata l’anima a vender quella roba, comperata pezzo a pezzo, a furia di stenti! (pp. 164-165)

In questo grande affresco che è *Il paese di Cuccagna*, la Serao riesce a rappresentare la complessità di una città composta di tanti microcosmi sociali che vivono a stretto contatto e le cui vicende si intersecano pur rimanendo, in fondo, tra loro impermeabili:

Tutti ridevano. Rideva finanche la gente nella bottega di don Crescenzo, dopo la piazza della Carità, all’angolo del vico del Nunzio. La bottega di don Crescenzo era veramente il Banco lotto numero 117 [...]. Sì, erano

tutti là, quelli che ogni settimana venivano a deporre il miglior frutto della loro vita, un denaro guadagnato a stento, o strappato alla economia domestica, o trovato a furia di espedienti, prima maliziosi, poi audaci e finalmente vergognosi. Tutti lì, nel Banco lotto, trasformato in tribuna carnevalesca: il marchese di Formosa, don Carlo Cavalcanti, con la sua aria di gran signore: e il dottor Trifari rosso di capelli, di faccia, di barba, turgido come se scoppiasse e con lo sguardo infido dei suoi occhi di un azzurro falso; e il professore Colaneri che, in quel giorno più che mai, manifestava l'indelebile carattere del sacerdote che non ha voluto più saperne della Chiesa; e Ninetto Costa che aveva lasciato il Circolo, e don Gennaro Parascandolo, attirato da un desiderio prepotente, invincibile, e altri otto o dieci, un giudice del tribunale, un maggiordomo di casa principesca, un pittore di santi malaticcio, il barbiere Cozzolino, gran cabalista: perfino, in un cantuccio della bottega, per terra, il lustrino Michele, sciancato, zoppo, gobbo, con le mille rughe della fisionomia di vecchio, piene di una passione irrefrenabile, e, accanto a lui, Gaetano, il tagliatore di guanti, più smunto, più pallido, con gli occhi ardenti e la scontentezza, l'inquietudine che gli traspariva dal volto, a ogni moto. [...] Nessuno si meravigliava di vedere gente tanto diversa, un marchese, un agente di cambio, un giudice del tribunale, un medico, un professore e finanche un operaio riuniti lì. Carnevale, carnevale! (pp. 168- 169)

Non diversamente, ne *Il ventre di Napoli*, Serao si sofferma sullo stesso tratto urbano, la strada dal doppio nome – via Toledo e via Roma – e la descrizione, con la precisa indicazione toponomastica, non può prescindere dalla folla che anima una città dappertutto “brulicante”. Stavolta, però, non si tratta dell’eccezionalità, dell’ora della festa, ma della “normale” vita quotidiana:

Per via Roma, la più importante strada della città, il tratto da San Nicola alla Carità, fino alle Chianche della Carità, vale a dire, due piazze, due lunghi marciapiedi sino alle otto della mattina, è abbandonato, ai venditori di frutta, di erbaggi, di legumi, un contrasto di fichi e di fave, di uva e di cicoria, di pomidoro e di peperoni [...].

Tutto il quartiere della Pignasecca, dal largo della Carità, sino ai Ventaglieri, passando per Montesanto, è ostruito da un mercato continuo. Ci sono le botteghe, ma tutto si vende nella via; i marciapiedi sono scomparsi, chi li ha mai visti? I maccheroni, gli erbaggi, i generi coloniali, le frutta, i salami e i formaggi, tutto, tutto nella strada, al sole, alle nuvole, alla pioggia; le casse, il banco, le bilance, le vetrine, tutto, tutto nella via; ci si frigge, essendovi una famosa friggitrice; ci si vendono i melloni,

essendovi un mellonaro famoso *per dar la voce*; vanno e vengono gli asini carichi di frutta: l'asino è il padrone tranquillo e potente della Pignasecca. (SERAO, 1984, pp. 79-81)

Anche nella narrativa di Maurizio De Giovanni via Toledo diviene la via simbolica di Napoli, vero e proprio spartiacque tra una Napoli borghese, benestante e la Napoli dei Quartieri Spagnoli, i famosi vicoli popolari che si inerpicanano in salita verso la collina. La via è animata esattamente come nelle pagine seraiane:

Anche a quell'ora della sera, con negozi e caffè ormai chiusi, via Toledo brulicava di vivi e di morti. Da sessant'anni l'avevano chiamata via Roma, ma per la gente della città il nome della strada non era mai cambiato: Toledo era quando gli spagnoli l'avevano fatta, Toledo era rimasta, mentre Ricciardi l'attraversava facendosi largo tra i mendicanti che chiedevano pane, soldi, attenzione. Qualsiasi appellativo le si volesse dare, il nome di quella strada era «confine». Un limite che divide due popoli diversi come il giorno e la notte, in perenne, tacita guerra. (DE GIOVANNI, 2012b, pp. 28-29)

Sull'altro versante di via Toledo, nella strada che conduce al porto, si trova via Santa Brigida. De Giovanni trova modo di restituirci, in una pagina ambientata nella Napoli degli anni Trenta, la testimonianza di un altro rituale collettivo, l'acquisto del pesce all'antivigilia di Natale. Anche in questo caso, il racconto si trasforma in una descrizione plurisensoriale:

Come da tradizione, il 23 dicembre trasformava una delle più storiche strade della città, quella che dagli antichi quartieri dell'esercito aragonese conduceva al porto, nel grande mercato a cielo aperto dell'alimento principe delle tavole festive napoletane: Sua Altezza il Pesce.

Decine di cassoni di legno dipinti d'azzurro per dare l'idea del mare e della freschezza erano stati sistemati, come accadeva ogni Natale, sui marciapiedi, decorati con reti da pesca, ricci, alghe e perfino cavallucci marini. All'interno guizzavano in venti centimetri d'acqua di mare costantemente annaffiati, pesci di tutti i colori, anguille, alici e ogni genere di pescato recente.

La via, larga e breve, si prestava perfettamente all'esposizione e al passeggiaggio dei corteggiatissimi acquirenti. I pescivendoli avevano installato i propri banchi [...] su di essi erano state disposte le spaselle, basse ceste di giunchi intrecciati in cui brulicavano vongole e telline, cozze e aragoste dalle chele legate con lo spago e dalle antenne in perenne movimento, cefali boccheggianti e triglie di scoglio.

I banchi erano illuminati dalle lampade dell'acetilene che mandavano una luce quasi abbagliante nel pomeriggio che si faceva sempre più buio. [...] E del mare era intenso il profumo, sia per la vegetazione che per la fauna presenti in gran misura; Ma anche per l'acqua salata che veniva continuamente sparsa sulla merce per accentuare l'impressione di freschezza [...].

Il rumore era quasi insopportabile. Al brusio costante della folla immensa che si accalcava in cerca di occasioni, si aggiungevano i richiami di tutti i venditori. (2011, pp. 262-263)

Vediamo dunque come anche nei romanzi contemporanei dello scrittore napoletano – dalla serie del commissario Ricciardi a quelle de *I bastardi di Pizzofalcone* e di *Mina Settembre* – la descrizione del paesaggio non può prescindere dalla vivace umanità che lo abita. Ecco come appaiono, in una delle pagine de *I bastardi*, il movimento incessante e le contraddizioni della città dalla prospettiva dello sconcertato ispettore Lojacono, da poco trasferitosi dalla Sicilia:

Con la parte di mente non impegnata ad augurarsi di non finire sotto un camion a un incrocio, Lojacono rifletteva sulla città. [...]

Senza accorgersene, l'ispettore andava cambiando idea su quel posto così strano. [...]

Certo, l'interpretazione di un luogo così complesso non era facile [...]. Vie pretenziose, con negozi griffati e automobili di lusso, si alternavano a stradine strette e in salita, con abitazioni poverissime e bambini poco più che neonati che giocavano per strada, su l'uscio, respirando gas di scarico. Piazze enormi, chiuse al traffico e presidiate da decine di vigili urbani, costituivano l'ingresso di reticolati di vicoletti dove si effettuava ogni genere di commercio, con bancarelle e carretti carichi di merci a ostruire il passaggio delle auto. Ampi viali fiancheggiati da insegne di banche, in cui si spostavano frettolosi professionisti in abito scuro con borse in pelle rigonfie, si aprivano in piazzette buie sulle quali si affacciavano meravigliose chiese sconsacrate, dove, incuranti del vento che urlava, ragazzini a torso nudo giocavano eterne partite di calcio in mezzo a un carosello di motorini. Era come se il mercato di Casablanca o il centro di Marrakech fossero stati proiettati nel bel mezzo di Milano. Lojacono si chiedeva come si potesse dare un'interpretazione a un posto così. (DE GIOVANNI, 2013, pp. 209-210)

Tuttavia, De Giovanni apre il proprio racconto anche ad altre classi sociali e ad altri ambienti, spesso interni, ariosi, puliti, ben arredati, che lasciano il posto, nella trasposizione televisiva, alle raffinate ambientazioni di villa Pignatelli (dimora napoletana della Livia di *Ricciardi*), allo

sfarzoso salotto di villa Livia (in un episodio dei *Bastardi*), alle suggestioni storiche di palazzo Doria D’Angri o alla modernità dei grattacieli del Centro Direzionale nella serie di *Mina Settembre*.

Torniamo così all’iniziale aporia: raccontare una città ineffabile che, con il passare degli anni, si trasforma, senza tuttavia perdere l’essenza della propria complessità multanime. Napoli sembra accogliere gli opposti e contemplarli tutti in un divenire che si mantiene sempre in equilibrio – precario ma pur sempre equilibrio – in cui è possibile distinguere voci diverse senza tuttavia riuscire a separare le une dalle altre.

Potremmo concludere con la descrizione della Napoli odierna in cui la città appare non più come terra di emigranti ma porto di nuovi migranti che si (con)fondono con i nativi in un paesaggio urbano in continua trasformazione ma sempre inafferrabile:

La zona, Lojacono se ne accorse presto, era abitata in massima parte da stranieri. Uomini e donne di colore entravano e uscivano dai palazzi con enormi sporte di merce, destreggiandosi tra le auto in sosta su più file; Indiani con molti bambini si salutavano incontrandosi; i negozi di generi alimentari portavano insegne in italiano e in altre lingue, spesso dai caratteri incomprensibili. [...]

Salirono con difficoltà, perché stava facendosi buio e non c’era alcuna illuminazione. Si avvertiva un pesante odore di cibo cotto con spezie e cipolle, e da alcune abitazioni venivano voci che parlavano lingue sconosciute. (pp. 210-211)

Ancora una volta, come nella scena del film di Sorrentino *È stata la mano di Dio*, nel repentino passaggio, stavolta dall’esterno all’interno, giunge una visione inaspettata che ha la capacità di sorprendere e meravigliare l’osservatore:

Si ritrovarono in un luogo che non somigliava affatto al resto del palazzo. Un’illuminazione calda che proveniva da un paio di lampade a stelo avvolgeva una stanza pulitissima, con un tavolo e delle sedie, un divano e una poltrona, un tavolino basso e un televisore a schermo piatto. Alle pareti fotografie [...]. L’impressione era di un qualsiasi appartamento medio borghese, dove non si navigava nell’oro ma non ci si faceva mancare comunque niente. (pp. 211-212)

Forse la vera essenza di Napoli consiste proprio in questa capacità di rimanere sempre uguale a sé stessa, nei romanzi dell’Ottocento come nei racconti di oggi, e sempre diversa, non accettando mai una parola definitiva e, in quanto tale, limitante. Sembra delinearsi, tuttavia, in queste magmatiche riscritture, il declino del racconto oleografico della città come pure quello lacrimevole della Napoli degli “emigranti” – Mario Merola in testa –, o folcloristico-caricaturale descritta nei film di Luciano De Crescenzo, per farsi strada il racconto di un’antica capitale che

mantiene intatta la propria complessa identità. A condizione che Napoli non si faccia omologare dal dilagante turismo di massa fino a diventare «un immenso parco tematico» e a trasformare i suoi abitanti in beni immateriali in vendita, come nel visionario romanzo di Giuseppe Montesano *Di questa vita menzognera* (MONTESANO, 2003, p. 38).

## Riferimenti:

- DE GIOVANNI, M., *I bastardi di Pizzofalcone*, Torino, Einaudi, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi* [2008], Torino, Einaudi, 2012b.
- \_\_\_\_\_. *Per mano mia. Il Natale del commissario Ricciardi*, Torino, Einaudi, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi* [2007], Torino, Einaudi, 2012a.
- LA CAPRIA, R., *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1990.
- MASTRIANI, F., *Il mio cadavere*, Napoli, Omnibus, 1852.
- MONTESANO, G. *Di questa vita menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- SAVIANO, R., *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- SERAO, M., *All'erta, Sentinella! Terno secco-Trenta per cento-O Giovannino o la morte. Racconti napoletani*, Milano, Baldini & Castoldi, 1904.
- \_\_\_\_\_. *Il paese di Cuccagna. Romanzo napoletano* [1889-1891], De Caprio, C. (a cura di), Napoli, Partagées, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Il romanzo della fanciulla*, Milano, Treves, 1886.
- \_\_\_\_\_. *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves, 1884.

## Pubblicazioni online:

catà, C., “Non ti disunire”. *Mistero e grandezza della battuta cult di Sorrentino*. In: HuffPost Italia. Disponibile al link: “Non ti disunire”. Mistero e grandezza della battuta cult di Sorrentino - HuffPost Italia (huffingtonpost.it). Access in: 23 apr. 2022.

COLANGELI, S. *Mare fuori. Alla scoperta della serie tv fenomeno*, 19 dic. 2022. In TaxiDrivers.it. Disponibile al link: ‘Mare fuori’ Alla scoperta della serie tv fenomeno - Taxidrivers.it, Access: 26 lug. 2023.

VIVARELLI, N., *Italian Prison Drama 'The Sea Beyond' Scores Stellar Local Ratings While Gaining Global Traction (EXCLUSIVE)*, 10 feb. 2023. In Variety. Disponibile al link: Il dramma carcerario italiano 'The Sea Outside' ottiene ascolti stellari - Variety. Access: 26 lug. 2023.

## Film e materiale iconografico:

Film:

- DE SICA, V. *Il Giudizio Universale*, Francia e Italia, De Laurentiis, 1961, 98'.
- GARRONE, M. *Gomorra*, Italia, Fandango, 2008, 137'.
- LOY, N. *Mi manda Picone*, Italia, Medusa, 1983, 120'.
- MARTONE, M. *Il sindaco del rione Sanità*, Italia, Indigo film, 2019, 115'.
- MARTONE, M. *Qui rido io*, Italia e Spagna, Indigo film, 2021, 133'.
- ÖZPETEK, F., *Napoli velata*, Italia, Warner Bros Italia, 2017, 113'.
- ROSI, F., *Le mani sulla città*, Italia, Galatea film, 1963, 105'.
- RUBINI, S. *I fratelli De Filippo*, Italia, Rai Cinema, 2021, 139'.
- SORRENTINO, P. *È stata la mano di Dio*, Italia, The Apartment, 130'.
- SORRENTINO, P. *La grande bellezza*, Italia e Francia, Indigo film, 2013, 143'.
- TURTURRO, J. *Passione*, Italia e Stati Uniti, Skydancer, 2010, 90'.

Televisione:

- ARISTARCO, T. (regista). *Mina Settembre* (serie televisiva), Italia, Rai Fiction, 2021.
- CARLEI, C.-D'ALATRI, A.-VULLO, M. (registi). *I bastardi di Pizzofalcone* (serie televisiva – 3 stagioni), Italia, Rai Fiction, 2017-2021.
- CARMINE, E.-COCOZZA, M.-SILVESTRINI, I. (registi), *Mare fuori* (serie televisiva – 3 stagioni), Italia, Rai Fiction e Picomedia, 2020-2023.
- CIPOLLITTI, G. (regista), *Ulisse: Il piacere della scoperta. I mille segreti di Napoli*, Italia, Rai, 2015.
- CIPOLLITTI, G. (regista). *Meraviglie – La penisola dei tesori* [puntata su Napoli], Italia, Rai, 2022.
- CIPOLLITTI, G. (regista). *Stanotte a Napoli*, Italia, Rai, 2021.
- COSTANZO, S.-ROHRWACHER, A.-LUCHETTI, D. *L'amica geniale* (serie televisiva – 3 stagioni), Italia e Stati Uniti, Fandango e Wildside, 2018-2022.

D'ALATRI, A.-TESCARI, G. (registi). *Il commissario Ricciardi* (serie televisiva), Italia, Rai Fiction, 2021.

DE PAOLA, B *et alii* (registi), *Un posto al sole*, Italia, Rai Fiction, 1996-in corso.

PELLEGRINI, L. (regista). *Carosello Carosone* (film TV), Italia, Rai Fiction, 2021.

SOLLIMA, S.-COMENCINI, F.-CUPELLINI, C.-GIOVANNESI, C.-D'AMORE, M. (registi). *Gomorra* (serie televisiva 5 stagioni), Italia, Sky-Cattleya-Fandango, 2014-2021.

Sculture:

SAMMARTINO, G. *Cristo velato*, 1753, marmo [collocazione: Cappella Sansevero, Napoli].

Dischi:

BENNATO, E., *Campi Flegrei*, 1973.

BENNATO, E., *Nisida*. 1982.

D'ANNIBALE, V. e BOVIO, L., *'O paese d'o sole*. 1925.

DANIELE, P., *Napul'è*. 1977.

DE CURTIS, E.-DE CURTIS, G., *Torna a Surriento*, 1894.

DI GIACOMO, S. e TOSTI, F. P., *Marechiare*. 1886.

GALDIERI, M. e BARBERIS, A., *Munasterio 'e Santa Chiara*. 1945.

LENTINI, S.-LOLLOFLOW-RAIZ, *'O mar for*. 2020,

MARIO, E. A., *Santa Lucia luntana*, 1919.

## Bibliografia critica essenziale:

BENJAMIN, W., *Napoli porosa* [titolo originale *Neapel*, 1925], a cura di E. Cicchini, Napoli, Dante Descartes, 2020.

BIANCHI, P.-MAFFEI, G., *Nuove letture per Matilde Serao*. Atti, Università Federico II, 17-18 ottobre 2018, «Critica letteraria», XLVII (2019), 4.

CANDELA, E.-PUTINO, A. R. (a cura di), *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*, Atti del Convegno, Napoli 6-9 novembre 2006, Napoli, Liguori, 2008.

DELLA BADIA, S.-PUTIGNANO, A.-VILLANI, P. (a cura di) *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, vol. II, Napoli, Edizioni Cento Autori, 2010.

GIAMMATTEI, E., *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003.

PALMA, L., *La geografia antropica della città di Napoli nei romanzi di Maurizio De Giovanni*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, a cura di S. Sgravicchia e M. Tortora, Pisa, Edizioni ETS, 2017, tomo II, pp. 101-114.

\_\_\_\_\_. *Oltre la narrazione. Una rilettura del Paese di Cuccagna e del Romanzo della fanciulla di Matilde Serao*, in *Per un nuovo canone del novecento letterario italiano. I. Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italiani «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2021, a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli, S. Valerio, Adi Editore, 2023, pp. 9-18.

PALUMBO, M., *L'altra Napoli di Raffaele La Capria*, in CANDELA, E.-PUPINO, A. R., *op. cit.*, pp. 241-254.

PUPINO, A.R. (a cura di), *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi, Napoli, 1-4 dicembre 2004, Napoli, Liguori, 2006.

REA, D., *Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani*, prefazione di J.V. Quirante Rives, Napoli, Dante&Descartes, 2020.

Recebido em: 26/04/2022

Aprovado em: 25/10/2023

# PLURIVIOLÊNCIAS EM *NEGRETTA. BACI RAZZISTI*, DE MARILENA DELLI UMUHOZA

Pluriviolenze in *Negretta. Baci razzisti*,  
di Marilena Delli Umuhzoza

Pluriviolences in *Negretta. Baci Razzisti*,  
by Marilena Delli Umuhzoza

TATIANA FANTINATTI\*

**RESUMO:** Nas obras literárias de escritoras italianas de origem africana evidenciam-se ao menos dois escopos: denunciar o racismo em todas as suas nuances e mostrar que o contato com culturas imigrantes enriquece as sociedades italianas. Neste trabalho abordo ambos, especialmente o primeiro. Através de personagens com características e vivências de suas próprias autoras ou de imigrantes das diásporas africanas na Itália, revelam-se diversos tipos de racismo, que convocam a investigação em vários campos de estudo. Essa pluriviolência vindo à tona, enfada e desacomoda parte da sociedade que “ignora” o passado colonial italiano e o lastro que dele advém, pois aponta a escassez tanto de políticas públicas para minorias quanto de representatividades étnico-raciais. As relações entre as personagens da obra de ficção narrativa *Negretta. Baci razzisti* (2020), de Marilena Delli Umuhzoza, escritora italiana de origem ruandesa, sinalizam como o colonialismo praticado por vários países deslegitimou as identidades dos corpos negros (RIBEIRO, 2019), seja nos vínculos entre personagens brancas e negras seja entre personagens negras entre si. *Negretta* traz o ponto de vista de uma personagem negra que enfrenta a violência racial em vários níveis institucionais na sociedade bergamasca, discriminatória e preconceituosa, nos anos 1990.

\*Professora associada I de Literatura Italiana na UFBA  
tatianafantinatti@gmail.com



Desvelando nanorracismos (MBEMBE, 2016) “distraídos” e “inconscientes”, os quais perpetuam um humor generalizado sobre estereótipos absorvidos na normalidade ardilosa que mantém definida a separação racial, as personagens de Marilena Umuhoza revelam os danos morais padecidos por causa do racismo institucional e do racismo recreativo (MOREIRA, 2019), gerando impactos em suas próprias realidades e na de seus descendentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Racismo; Decolonialidade; Relações étnico-raciais italianas.

**ABSTRACT:** Nelle opere letterarie di scrittrici italiane di origine africana si evidenziano almeno due scopi: denunciare il razzismo in tutte le sfumature e dimostrare che il contatto con culture immigrate arricchisce le società italiane. In questo lavoro mi occuperò dei due, particolarmente del primo. Attraverso personaggi con caratteristiche e vivenze delle loro stesse autrici oppure di immigrati della diaspora africana in Italia, si rivelano diversi tipi di razzismo, i quali convocano ricerche in vari campi di studio. Quella pluriviolenza, venuta a galla, disturba parte della società italiana che continua a “ignorare” il passato coloniale italiano e i risultati che ne derivano, visto che attira l’attenzione sulla mancanza di politiche pubbliche per le minoranze e di rappresentatività etnico razziali. I rapporti tra i personaggi dell’opera di finzione narrativa *Negretta. Baci razzisti* (2020), di Marilena Delli Umuhoza, scrittrice italiana di origine ruandese, segnalano come il colonialismo praticato da vari paesi ha delegittimato le identità dei corpi neri (RIBEIRO, 2019), sia fra personaggi bianchi e neri, sia tra personaggi neri. *Negretta* prende il punto di vista di un personaggio nero che affronta la violenza razziale in diversi livelli istituzionali nella società bergamasca, discriminatoria e prevenuta, negli anni 1990. Svelando i nano razzismi (MBEMBE, 2016) “distratti” e “incosapevoli”, che perpetuano un umore generalizzato sugli stereotipi assorti nella normalità astuta, che mantiene definita la separazione razziale, i personaggi di Delli rivelano i danni morali subiti a causa del razzismo istituzionale e del razzismo ricreativo (MOREIRA, 2019) generando impatti nelle loro realtà e in quella dei loro discendenti.

**PAROLE CHIAVE:** Razzismo; Decolonialità; Relazioni etnico razziali italiane.

**ABSTRACT:** In the literary works of Italian writers of African origin, at least two scopes are evident: to denounce racism in all its nuances and to show that contact with immigrant cultures enriches Italian societies. In this work, I approach both, especially the first. Different types of racism are revealed through characters with

characteristics and experiences of their authors or immigrants from the African diaspora in Italy, a fact that deserves investigation in various fields of study. When this “pluriviolence” comes to the fore, it annoys and upsets part of the society that “ignores” the Italian colonial past and the ballast that comes from it, as it points to the scarcity of both public policies for minorities and ethnic-racial representations. The relationships between the characters of the narrative fiction work *Negretta. Baci razzisti* (2020), by Marilena Delli Umuhzoza, an Italian writer of Rwandan origin, indicates how colonialism practiced by several countries has delegitimized the identities of black bodies (RIBEIRO, 2019), whether in the bonds between white and black characters or between black characters themselves. *Negretta* brings the point of view of a black character who faces racial violence at various institutional levels in the discriminatory and prejudiced Bergamasca society in the 1990s. By presenting “distracted” and “unconscious” nano racisms (MBEMBE, 2016) that perpetuate a generalized humor about stereotypes absorbed in the cunning normality that keeps racial separation defined, Marilena Umuhzoza’s characters reveal the moral damage that they suffered because of institutional and recreational racism (MOREIRA, 2019), which impacts on their realities and those of their descendants.

**KEYWORDS:** Racism; Decoloniality; Italian ethnic-racial Relations.

## 1. Introdução

Pode a subalternizada falar? Este trabalho aborda as pluriviolências em que se encontram submersas personagens do romance *Negretta. Baci razzisti* (2020), de Marilena Delli Umuhoza. Na obra comparecem duas personagens negras subalternizadas que se percebem deslocadas e sem voz porque não logram se fazer ouvir nem se representar entre as outras personagens brancas que as cercam. A escritora italiana transforma em ficção fatos da própria vida, como mulher negra nascida na Itália, filha de pai italiano e de mãe ruandesa. Culminando com a recepção do livro, temos a conclusão de que as personagens conseguem se fazer ouvir sim, nesse outro âmbito, o de leitoras e leitores. Trata-se, portanto, de uma produção literária de denúncia.

Marilena Delli nasceu em Bérgamo, Norte da Itália, em 1981. Cresceu em meio a uma sociedade branca e segregacionista. É escritora, cineasta, fotógrafa, ativista e produtora musical. Apresenta o programa *Eccellenze Afrodescendenti* na Radio Radicale, para difundir ao mundo notícias sobre as personalidades afrodescendentes de maior proeminência em suas áreas, aumentando assim a visibilidade dos indivíduos negros e a sua representatividade. Tal ação modifica os rumos das futuras gerações multiétnicas na Itália e amplia a percepção que elas terão de si mesmas. A autora combate o racismo em seus livros e suas conferências pelo mundo, trazendo o debate a respeito das necessárias e urgentes alterações que precisam ser operadas nas atuais leis italianas de cidadania, defendendo o direito ao solo, em vez de unicamente aquele transmitido pelo sangue. Em 2016, escreve seu primeiro livro, intitulado *Razzismo all'italiana – Cronache di una spia mezzosangue*, pela editora Aracne; a obra, que é um *memoir*, conta episódios reais de sua vida. O ano de 2020 é o de *Negretta. Baci razzisti*, publicado pela Red Star Press em edição impressa, e posteriormente em eBook. O livro se baseia em sua vida real, que foi transformada em romance, tendo personagens semelhantes, mas não idênticos aos da realidade. Pela mesma editora vem à luz *Pizza Mussolini, La prima saga familiare italiana afrodescendente*, em 2023. Neste mesmo ano, vemos mais um livro de Marilena Delli, *Lettera di una madre afrodescendente alla scuola italiana. Per un'educazione decoloniale, antirazzista e intersezionale*; desta vez trazendo um diálogo com a escola italiana para ensinar a educação antirracista.

## 2. Pluriviolências

*Negretta baci razzisti* (2020 edição impressa e 2021 edição em eBook) enfoca o mundo hostil através do ponto de vista da protagonista, Marilena, uma menina negra nascida em Bérgamo, entre 1980 e 1990. Ela não se vê representada por personalidades ilustres; não tem bonecas negras com as quais poderia se identificar; cresce vendo sua mãe, mulher negra nascida em Ruanda, sendo ofendida e humilhada em todos os aspectos de sua dignidade. Em *Negretta* encontraremos exemplos de cada uma das referências de nanorracismo assinaladas por Achille Mbembe:

Mas o que se deve entender por nanorracismo, senão essa forma narcótica do preconceito de cor que se expressa nos gestos aparentemente inócuos do dia a dia, por causa de uma insignificância, uma afirmação aparentemente inconsciente, uma brincadeira, uma alusão ou uma insinuação, um lapso, uma piada, algo implícito e, que se diga com todas as letras, uma malícia voluntária, uma intenção maldosa, um menosprezo ou um estorvo deliberados, um obscuro desejo de estigmatizar e, acima de tudo, de agredir, de ferir e humilhar, de profanar aquele que não consideramos como sendo dos nossos? (MBEMBE, 2020, pp. 98-99)

Retomando minha pergunta do início: Pode a subalternizada falar? Esta reflexão nos é trazida primeiramente por Gayatri Spivak, em sua obra *Can the Subaltern speak?* (1985), e anos mais tarde analisada por Grada Kilomba, em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2008). A escritora lisboeta faz notar que a língua portuguesa não contém um termo neutro para “subaltern”, tendo sido o mesmo traduzido por subalterno, em uma regressão em se tratando da autora feminista que vem revolucionando o pensamento e, em decorrência disso, as palavras. Ao mesmo tempo, assim como o vocábulo escravo “descreve o estado de desumanização como a identidade natural das pessoas que foram escravizadas” (SPIVAK, 2010, p. 55) e escravizado “descreve um processo político ativo de desumanização”, refaço a pergunta de Spivak no feminino e no processo político ativo de desumanização: “subalternizada”. Para Spivak, “o desenvolvimento do subalterno é complicado pelo projeto imperialista”, daí a importância de dar voz às pessoas subalternizadas, especialmente àquelas que denunciam as mais variadas violências, como é o caso de Marilena Delli.

A importância do desejo e do poder na historiografia indiana que a pensadora expõe, afrontando provocativamente o pensamento hegemônico, se desenrola, guardadas as diferenças, igualmente em outros países e em outros inúmeros contextos históricos. Assim, de suas proposições podemos trazer o que, de modo geral, dizem respeito a qualquer opressão colonizadora, como as do caso italiano em questão. As personagens negras de *Negretta* são aviltadas e silenciadas a todo instante: Marilena, a protagonista, na escola; Chantal, sua mãe, no trabalho, quando só consegue empregos limpando latrinas, mesmo possuindo diploma universitário, tendo sido diretora de colégio religioso em Ruanda e falando três línguas; nas instituições públicas, como quando é impedida de votar, ainda que tivesse o direito adquirido no ato do casamento com Giuseppe; nos meios de transporte, quando não lhes dão lugar à senhora que arrasta uma perna e à menina que não consegue se sentar no próprio ônibus escolar; na rua, quando não lhes dão oportunidade para atravessar; em contato com homens mais velhos, quando Marilena é assediada pelo professor, pelo padre amigo da família e por homens na rua, todos eles brancos, que aproveitam a hierarquia e o privilégio que lhes são conferidos pela cor e pelo gênero.

Analizando o conjunto das atitudes direcionadas às personagens subalternizadas do nosso romance, entendemos o esgotamento delas, a ferida impotente pela restrição de oportunidades e

perspectivas para elas dentro da vida do corpo social italiano. Justamente Spivak explica o termo “subalterno” como “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. (SPIVAK, 2010, p. 12)

Para entrar na obra, primeiramente é indispensável elucidar que as literaturas pós-coloniais ou decoloniais são aquelas produzidas por pessoas que sofreram com os efeitos da colonização e por eles se veem afetadas até hoje. O livro *Negretta. Baci razzisti* foi escrito por uma autora italiana que denuncia o racismo experimentado pelas duas personagens negras, uma das quais é ruandesa, Chantal, a mãe.

Ruanda foi colônia da Alemanha e da Bélgica, e não da Itália, mas considero a obra de Marilena Delli Umuhoza literatura pós-colonial em língua italiana por tratar de um argumento resultante do colonialismo europeu, o qual assentou os povos colonizados em uma condição de subalternidade, impondo cânones, ceifando identidades e desacreditando culturas. Dado que as personagens negras da obra de Delli são repelidas pelas personagens brancas devido à cor e à proveniência ruandesa de uma delas, estamos diante de uma literatura pós-colonial.

Possivelmente, se os eixos temáticos pela autora escolhidos fossem neutros ou com particularidades europeias, sua literatura seria considerada apenas contemporânea, uma característica que de fato a obra também possui. Entretanto, dado que a escritora é ativista dos direitos humanos e suas atuações profissionais, além da literária, se encontram direcionadas a combater o racismo, produto da colonização, a obra entra cabalmente na escrita pós-colonial.

Refiro-me aqui, sem dar lugar a dúvidas, ao racismo instaurado pelo poder hegemônico europeu, e não a contendas históricas entre etnias, as quais existem em muitos países. Curiosamente, em Ruanda tais conflitos, envolvendo os tutsis e os hutus, se acirraram quando da colonização europeia. Se o país, portanto, foi vítima do imperialismo europeu e até nossos dias enfrenta suas consequências, o fato de a autora (e a personagem do livro em questão) ter nascido na Itália é apenas um dado do acaso. Se ela tivesse nascido na Bélgica, país que colonizou Ruanda (lugar de nascimento da mãe de Marilena autora e personagem), não precisaríamos esclarecer sua pertinência aos estudos pós-coloniais. Paralelamente à história da personagem, a qual vive na Itália, Delli cita acontecimentos dos genocídios de Ruanda, aos quais a mãe da protagonista sobreviveu, revelando elementos históricos do romance. Outras escritoras tutsis, como a franco-ruandesa Scholastique Mukasonga<sup>1</sup>, narram episódios de tais massacres.

Isso posto, passo a falar dos elementos mais importantes do romance: as personagens.

---

1 Scholastique Mukasonga, nascida na província de Guicongoro, em Ruanda, sobreviveu a perseguições e massacres desde que se iniciaram as ameaças ao povo tutsi. Seus primeiros livros falam dessas matanças, da deportação de sua família e da vida cotidiana em Ruanda.

Lodge vede nel personaggio “la componente piú importante del romanzo”, Steiner individua nella sua creazione e nella sua autonomia un processo per cui “l’irreale si vendica della realtà” e Grossman, uno dei maggiori romanzieri israeliani contemporanei, ritiene che plasmare i personaggi sia “la principale responsabilità dello scrittore”. (TESTA, 2009:04)

Em *Negretta* observaremos de que modo as histórias são engendradas pelas personagens de que me ocuparei, os Gallitelli: Marilena, a narradora; Chantal, sua mãe; Jasmine, a irmã mais nova e Giuseppe Salvatore, o pai e único branco da família, o homem que poderia ser o esteio emocional, mas que, ao contrário, é contra a imigração de africanos em seu país. O livro apresenta outra personagem branca, Latte, que se manifesta leal às pessoas negras; finalmente, um grupo de personagens brancas que chamarei de antagonistas cotidianos.

Nessa obra identifica-se uma profusão de temas concernentes à violência, como o racismo (tema principal), o machismo, a pedofilia, a imigração, a pobreza, os quais nitidamente recolhem a causa maior no racismo estrutural em que as personagens estão imersas. A família mora na periferia, como a maior parte da população imigrante que provém de países oprimidos; Giuseppe não consegue obter um bom trabalho por ser casado com uma mulher negra; Marilena, ainda adolescente, é abordada na rua por um homem que a vê como objeto sexual. Giuseppe agride a esposa e reprime a liberdade da filha. Essas e outras pluriviolências são chamadas de “opressões de raça, classe e gênero” pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2019, p. 10). Quando falamos especificamente de microagressões por preconceito racial, Achille Mbembe as chama de nanorracismos (MBEMBE), e delas veremos muitas durante a leitura.

A família vive na periferia de Bérgamo. É ali, nas áreas distantes dos subúrbios, que estabelecem moradia os grupos historicamente marginalizados; é o lugar onde desemboca “a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e o sujo, mas desejável, permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa” (KILOMBA, 2019, p. 37) para que a cidade se mantenha “limpa”. É na periferia que se faz a contenção, a filtragem, a varredura:

O nanorracismo tornou-se o complemento necessário do racismo hidráulico, o dos micro e macrodispositivos jurídico-burocráticos e institucionais, da máquina estatal que mergulha de cabeça na fabricação de clandestinos e ilegais; que isola de maneira incessante a ralé em campos da periferia das cidades, como um amontoado de objetos desconjuntados; que multiplica em profusão os “sem papéis”; que pratica ao mesmo tempo a expulsão do território e a eletrocussão nas fronteiras, quando não se acomoda pura e simplesmente ao naufrágio em alto-mar. (MBEMBE, 2020, pp. 100-101)

Marilena é a narradora e protagonista, vítima de rechaço pela sociedade branca desde que nasceu, quando foi chamada de *negretta* pela enfermeira e depois por muitas pessoas, inclusive na escola, ou quando no cartório, os funcionários não quiseram lhe registrar o nome ruandês escolhido por sua mãe, Umuhoza, que significa consoladora, por acharem que o nome “*non avrebbe fatto altro che rivestire il bambino di ridicolo*” (DELLI, 2020, p. 10). A menina cresce considerando o pai, por ser branco, mais inteligente do que a mãe:

Quando i miei non si trovavano d'accordo su qualcosa, io davo sempre ragione a papà. Lui era quello bianco, l'italiano. E perciò, l'intelligente. La voce dell'autorità. Un ex prete da cui la gente pendeva dalle labbra, immeritatamente. (ibidem)

Marilena ouve do pai que a presença dos imigrantes negros é prejudicial, e que eles não deveriam migrar para a Itália. Aos poucos ela toma consciência do papel nefasto desempenhado pelo pai na vida dela e na de Chantal. Esta, imersa forçadamente no mundo ocidental que dita normas de beleza, procura tornar a filha o mais branca possível, exigindo-lhe que retraia os lábios para a sua protuberância não ficar evidenciada, alisando-lhe os cabelos para tentar parecer uma menina branca e esfregando-lhe a pele com sabonete branqueador. “*Visto che quello era il primo giorno nella casa nuova, per mamma dovevamo essere bellissime. Il che voleva dire lisciarsi i capelli, il che voleva dire cercare di sembrare bianche*” (p. 25). Marilena ocupa um não-lugar. A cor de sua pele não é igual nem à da mãe, nem à do pai. Na Itália é negra, e em Ruanda seria considerada branca, segundo a mãe.

O pai, um ex-padre da igreja católica que fora para o seminário a contragosto em vez de seguir a carreira esportiva, cumpre o serviço religioso na África até a mãe dele falecer, e depois disso se casa com Chantal, ruandesa, levando-a para a Itália. Paradoxalmente é seguidor da Lega Nord, partido de extrema-direita que, dentre outros ditames, encalça os princípios conservadores, xenófobos e anti-imigração. Giuseppe Salvatore agride a esposa e não respeita a liberdade da filha; ele é o jugo contrário que as duas enfrentam em casa, não bastassem os aviltamentos a que são submetidas em outros lugares. É outra personagem contraditória, que nos desperta inquietações. Por que teria se casado com uma mulher negra?

Chantal, a força da família Galitelli, é uma personagem complexa e contraditória. Ela representa a subalternidade e simultaneamente a resistência. Presa do imaginário branco eurocêntrico, opera um “branqueamento” nela e em Marilena; também apoia, ou finge apoiar, Giuseppe em suas demonstrações contra os imigrantes, o que é incoerente. Contudo, a mulher sabe da equívocação do marido e encontra meios de se manifestar: por algum motivo inexplicável aparecerá uma agulha na polenta dele, e por duas vezes. Ninguém soube quem o fez, mas Giuseppe não mais a agrediu. Chantal se digladiava em uma sociedade que se jacta de possuir uma constituição justa e equitativa e que dá os mesmos direitos a todos os cidadãos, mas na verdade ela precisa adotar uma conduta belicosa para sobreviver, processar para poder votar, se perguntando se ela

também não era uma cidadã. Sua postura se alinha com o discurso de Sojourner Truth, “E eu não sou uma mulher?”. Chantal se coloca dos dois lados pela hostilidade a que é submetida, mas sabe que seu maior objetivo é o de se ver como uma pessoa respeitada, sendo ruandesa e negra. Ou, como diz Stella Jean no vigoroso posfácio, “*imparare che per uscirne viva a un certo punto devi abbracciarne la forza repulsiva fino al momento in cui la stessa ti lascerà andare*” (DELLI, p. 188).

A imigração é um dos temas atrelados ao racismo nessa obra, cujas primeiras palavras são dedicadas à reflexão sobre os imigrantes que aportam em terras italianas aglomerados em barcos e que ou morrem na travessia ou são maltratados pelas pessoas locais, os antagonistas da nossa obra e da vida real. A posição crítica da narradora se manifesta desde o início do romance, argumentando que tais imigrantes deveriam conquistar o direito à cidadania depois de um percurso tão arriscado:

Quando testimonio le dure prove che i molti immigrati affrontano per raggiungere le nostre spiagge, sospesi tra la vita e la morte, credo fortemente che invece di ricevere una punizione dovrebbe essere garantita loro la cittadinanza. Non sono criminali, ma individui così attaccati al nostro paese da aver rischiato la vita per la benché minima possibilità di viverci. (DELLI, p. 10)

O tema da imigração está presente em outras produções afrodescendentes, como nas obras de Igiaba Scego, a escritora negra italiana mais traduzida e celebrada na atualidade, que abriu caminhos para outras autoras. Suas ponderações a respeito dos padecimentos decorrentes das imigrações forçadas ladeiam as duas autoras também nessa denúncia.

Disseminam-se, por todo o livro, incidentes daquilo que Adilson Moreira chama de “racismo recreativo”. O pensador brasileiro discorre primeiramente sobre o que é o humor, como ele é produzido em nossa psique, elucida algumas teorias, para, finalmente, chegar ao humor racista. Assim como o racismo, o humor é uma construção cultural, o que explica por que não conseguimos rir de algumas situações cujas comparações não somos capazes de distinguir, por não fazerem parte de nossos conhecimentos culturais. O humor é gerado pela satisfação psíquica que experimentamos diante de uma circunstância. Essa, normalmente, se desvia de uma doxa estabelecida e por isso, destacando-se, produz a comicidade. Pode acontecer por incongruência de contextos ou como forma de superar censuras prescritas. Pode, ainda, ser a expressão de satisfação ao se ver, o indivíduo, livre daquilo que não é desejado, ou seja, o perceber-se isento de características do objeto ou da pessoa que desperta o humor. Neste último caso, é necessário que haja dois grupos ao menos: aquele que ocupa o lugar cômodo e certo para seu julgamento, e o outro, que se destacará por alguma causa, um diferencial julgado negativo, fora do cânone. O primeiro grupo terá como se comprazer com seus iguais ao deparar com objeto ou indivíduo do segundo grupo e se fortalecerá em assegurar-se da distância entre eles. Dessa forma se produz

o racismo recreativo: uma diferenciação que um determinado grupo tem em relação a outro, sendo um deles composto de pessoas negras e o outro, de pessoas brancas, as quais se percebem, erroneamente, como se fossem superiores. A certeza de ocupar o lugar incutido culturalmente como correto ativa mentalmente, sem produção de culpa, o riso pelo outro, o negro, que está visivelmente no lugar “irregular”, fora dos moldes instaurados pelo branco. A fala com humor racista viola o princípio de educação e de moral, mas aparentemente perde o peso sendo proferida com teor cômico. O humor racista, contudo, humilha e desrespeita, esfacelando as dignidades, expectativas naturais que todas as pessoas têm de serem avalizadas.

Em *Negretta*, vemos Chantal sendo alvo de reiteradas ações de humor racista. Ao ser recebida pela família do marido, vê-se obrigada a responder perguntas desabonadoras:

‘Ma in testa, hai su una parrucca?’.

La tavolata scoppiò in una risata.

Anche Chantal sorrise divertita, tirandosi i ricciolini per mostrare a Ceca che no, la parrucca non ce l’aveva. (DELLI, p. 20)

A hostilidade pode ter vários níveis de tensão. Adilson Moreira salienta que quanto menos afeto houver pela pessoa alvo, maior o grau de hostilidade nas invectivas. Chantal fora comparada a um corvo, pelo tom de sua pele. A ave é, principalmente no imaginário europeu, símbolo de mau agouro. As crianças do ônibus escolar não davam o assento a Marilena desferindo frases de repulsa e chamando-a de gambá, animal que sabidamente exala um odor desagradável. Quando ela encontra lugar ao lado de uma menina também rechaçada pelos estudantes, vemos a seguinte cena:

«Guardate che bel circo quelle due!», gridò: «La negretta, che l’è più nigra del caffè, e la malata di AIDS, che l’è più bianca del latte. CAFFELLATTE».

Di colpo, tutti i bambini si girarono verso di noi. Non soddisfatto, Pastasciutta gridò:

«CA-FFE-LLA-TTE! CA-FFE-LLA-TTE!». Finché tutti si unirono al coro: «CAFFE-LLA-TTE! CA-FFE-LLA-TTE!». Vittorioso, Pastasciutta riprese di nuovo il volante con tutte e due le mani, ma calcò sul pedale dei freni a singhiozzo, per stare a ritmo con la sua orquestra razzista. (DELLI, p. 28)

Além dos episódios recreativos de preconceito, vemos as três personagens da família passando por momentos diários de racismo institucional. Chantal no trabalho, na rua e nas instituições públicas; Giuseppe tanto nos empregos que ele conquista quanto entre os seus próprios parentes,

por ter se casado com uma mulher negra; Marilena em todos os lugares que frequenta, inclusive muito provavelmente a casa de Latte, a amiga branca, cuja mãe cobre os sofás com uma proteção plástica, onde Marilena não pode se sentar. Mas isso não é deixado explícito. Latte é aliada de Marilena e por isso a única que tem valor para Chantal dentre as outras personagens brancas, antagonistas diárias.

O racismo institucional pode assumir quatro formas. Ele pode ocorrer quando pessoas não têm acesso aos serviços de uma instituição, quando os serviços são oferecidos de forma discriminatória, quando as pessoas não conseguem ter acesso a postos de trabalho na instituição ou quando as chances de ascensão profissional dentro dela são diminuídas por causa da raça. (MOREIRA, 2019, p. 35)

A abundância de ultrajes e provocações deteriora a saúde mental das personagens, que não têm momentos de tranquilidade nem quando programa ir à praia com as amigas. O jovem que se aproxima das moças na praia se oferece para passar creme de proteção solar nelas.

“‘Vabbè che tu non ne hai bisogno’, ridacchiò, puntando il dito sul mio incarnato”.

Delineamos a relação entre personagens brancas e negras na obra. Aquela, contudo, que acontece entre as personagens negras entre si é a da cumplicidade, mas também a do apagamento de fenótipos e costumes pela falta de representatividade, pela desintegração de referências devido à deslegitimização e à depreciação da pessoa negra. Chantal não quer que a filha se envolva com homens negros. Pretende salvá-la de uma continuidade. O futuro companheiro branco poderia ser o elo, as fundações seguras para um prosseguimento da vida com mais dignidade.

É um livro com tramas que têm continuação em nossas mentes, dando ensejo a que nós, leitoras/es, imaginemos a progressão da personagem Marilena, de quem sabemos somente fatos da infância até o início da juventude; também presumiremos a da pequena Jasmine, uma bebê que chega quando a família não tem recursos, em um momento da trama que incita estrategicamente a pensar na continuidade, tal como em obras neorrealistas. Nelas, as crianças simbolizam a esperança, a transição para um porvir melhor. Jasmine pode personificar a perspectiva de continuar descolonizando o pensamento e rompendo com as narrativas dominantes. Poderíamos concluir, com Grada Kilomba, que “Só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as muitas identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento”.

## 2. Respeito e Interculturalidade

O segundo escopo deste trabalho é abordar o contato intercultural das personagens do livro, notadamente em conflito devido às diferenças entre elas. Raimon Panikkar, em seu livro *Pace*

*e interculturalità* (2002), fundamenta pormenorizadamente o porquê de a interculturalidade ser tão importante para a harmonia entre os povos:

La pace dell’umanità dipende dalla pace tra le culture. L’interculturalità quindi si pone come strumento irrinunciabile della pace mettendo in discussione i miti fondanti le diverse culture per realizzare il felice matrimonio tra conoscenza e amore. Un percorso sintetico per dialogare senza mettere tra parentesi la fiducia reciproca e senza cadere nel relativismo culturale. (p. 2)

O encontro de duas culturas proporciona enriquecimento para ambas, além do crescimento moral diante da diferença. Em *Negretta*, é incontestável que a personagem Chantal, proveniente de outro país, representa a componente que pode partilhar elementos de sua cultura. Latte, a única pessoa branca que ganha o reconhecimento de Chantal, se interessa pelos adornos da casa, pelos biscoitos ruandeses e pela música ouvida por Chantal em casa. Mas interculturalidade pressupõe respeito e compreensão do outro, e a maioria das outras personagens não têm estima pela cultura de Chantal. Ainda com Panikkar, “*Il rispetto della dignità umana esige il rispetto culturale, inscindibile da una mutua conoscenza – senza la quale cadremo nella tentazione di volere imporre la nostra cultura come modello della convivenza umana*” (p. 16). Temos então que a compreensão e o respeito pela cultura do outro são inerentes ao respeito pelas diferenças, incluindo opiniões e dogmas. Desse modo é possível a convivência democrática das culturas, sem a imposição de uma sobre outras. Panikkar também diz que a fluidez da cultura, ou seja, a sua prática, gera a intercultura. Sem a liberdade de expressão os imigrantes não contam com tal fluidez.

Já as pessoas da escola tiveram a ocasião dessa troca cultural. Contudo, na festa em que cada estudante levou um prato, a única bandeja intocada foi a dos biscoitos de Chantal levados pela filha. A professora, omissa, revela seu preconceito na sua invisibilidade nesse episódio:

L’unico vassoio straniero era il mio: un monte Karisimbi di biscotti, cinque volte più grande degli altri piatti. E ancora fumante, come il vulcano rwandese. Mamma si era alzata alle quattro del mattino perché tutto arrivasse caldo e croccante. «Vedrai. I nostri biscotti speciali conquisteranno anche il bambino più ostile. Te lo prometto». Quando alla fine della giornata squillò la campanella, i miei compagni ritirarono i loro vassoi completamente vuoti. E io ritirai la mia montagna, intoccata. Caricai i miei speciali non più speciali biscottini sul pulmino e non osai provare a offrirne nessuno agli altri bimbi. La risposta la sapevo già. Infatti, arrivò senza nemmeno pronunciare parola: «Negretta!». (DELLI, p. 11)

O contrário é observado, ou seja, a incorporação de hábitos, alimentos, vestimentas, penteados ocidentais, por parte de Chantal, que abandona seus turbantes e túnicas de cores vibrantes para não ser percebida na rua, fato que indica a perda de sua identidade. Ela considera que não lhe convém exibir a sua diferença. É a personagem mais potente do romance e, inclusive, nesse movimento de se desvencilhar de vários de seus elementos culturais percebe-se a força da sobrevivência, posto que a sua ação responde a uma autodefesa. Ao mesmo tempo, para conservar sua segurança no espectro racista em que a trama se desenrola, vemos que Chantal não se empenha para que a filha tenha orgulho de sua cor e de suas origens africanas. “*Mai fidarsi di un uomo nero*”, é o seu conselho para a menina.

O contato com costumes de países africanos por parte de Giuseppe se deu por um longo período, o que, contudo, não frutificou. Não plantou no homem religioso o respeito pelos países que o acolheram no período em que servira à Igreja. Ele encarna a representação de legiões de covardes hipócritas revestidos de religiosidade.

Haveria mais possibilidades de trocas e encontros impulsionadores entre as culturas em questão no livro. Contudo, tais cenários pairam na imaginação dos leitores e leitoras, que conjecturam como teria sido a vida dessas personagens se elas tivessem tomado outros rumos, com aceitação e receptividade. A integração entre as culturas que o enejo propicia é interrompida e tem continuidade apenas no âmbito da expectação. O vazio nesse quesito vem falar sozinho com outros códigos, e a ausência desenreda uma mensagem: a nítida falta de interculturalidade.

## Considerações finais

A obra vem revolver, inquietar a sociedade que ainda se considera isenta, vem igualmente mostrar a tomada de consciência das personagens, as quais passam a se perceber como sujeitos políticos que podem lutar por novos marcos civilizatórios. E como o livro não existe sem a leitora e o leitor, a compreensão e o discernimento são transmitidos na recepção da obra e no modo como ela é valorizada, divulgada, estudada, para potencializar a conscientização. Conforme discorríamos no início, ao subalternizado é negado o direito de participação nos altos níveis da sociedade. A autora do romance em questão, Marilena Delli Umuhoza, realiza, como continuidade de uma obra maior, atividades de valorização dos indivíduos afrodescendentes de distintos setores que moram na Itália. Seu escopo é a normalização, o reconhecimento de pessoas negras desempenhando funções de destaque. E assim como a atuação da escritora, o papel de todos é o de apontar as anomalias e mitigar as diferenças, até que elas não existam mais.

## Referências

- BOBES, M. C. *El personaje literario en el relato*. Madrid: Editorial CSIC, 2018.
- CAMILOTTI, S. CRIVELLI, Tatiana. *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2017.
- DELLI, M. U. *Negretta, baci razzisti*. Roma: Red Star Press, 2020.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Trad. de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, A. *Nanorazzismo, il corpo notturno della democrazia*. Edizione digitale. Roma: Laterza, 2019.
- MOREIRA, A. *Racismo recreativo / Adilson Moreira*. -- São Paulo : Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- PANIKKAR, R. PAVAN, Milena Carrara. *Pace e interculturalità, una riflessione filosofica*. Milano: Jaca Book, 2002.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019. 112 p.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulard Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TESTA, E. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi, 2009.

Recebido em: 04/04/2022

Aprovado em: 26/10/2023

# O ATO AUTOBIOGRÁFICO COMO ESTRATÉGIA: O CASO DOS PINTORES ITALIANOS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

**L’Atto autobiografico come strategia: Il caso  
dei pittori italiani del primo ‘900**

**The Autobiographical Act as a Strategy: The Case of  
Italian Painters in the First Half of the 20th Century**

**RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO\***  
**VICTOR TUON MURARI\*\***

**RESUMO:** O ato autobiográfico é parte de uma estratégia utilizada pelos artistas modernos como forma de assegurar que sua visão dos acontecimentos seja preservada e julgada no futuro. Para que tal estratégia tenha sucesso, os artistas devem estabelecer uma relação de confiança com seus leitores, a fim de garantir que sua versão dos fatos seja considerada a mais coerente e verdadeira. Com este artigo, propomos discutir alguns aspectos dos escritos autobiográficos de quatro pintores italianos: Carlo Carrà (*La mia vita*, 1943), Gino Severini (*Tutta la vita di un pittore*, 1946), Massimo Campigli (*Scrupoli*, 1955) e Giorgio De Chirico (*Memorie della mia vita*, 1960), trazendo à luz pontos de convergência e divergências entre eles. A escolha pelos quatro artistas se baseou na atuação deles durante o período fascista e nas relações estabelecidas com agremiações proeminentes, como: o Futurismo, a Pintura Metafísica, a Pintura Mural e os “Italianos de Paris” e por suas atividades enquanto teóricos da arte.

\*Pós-doutoranda no MAC-USP  
renatarocco78@gmail.com (ORCID: 0000-0001-8335-9622)

\*\*Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da USP  
victortmurari@gmail.com (ORCID: 0000-0001-6580-9669)

**PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia; Massimo Campigli; Gino Severini; Giorgio De Chirico; Carlo Carrà.

**ABSTRACT:** L'atto autobiografico fa parte di una strategia utilizzata dagli artisti moderni come un modo per garantire che la loro versione degli eventi sia preservata e giudicata in futuro. Affinché tale strategia abbia successo, devono instaurare un rapporto di fiducia con i propri lettori, in modo che possano garantire che la loro versione dei fatti sia considerata la più coerente e vera. Con questo articolo ci proponiamo di discutere alcuni aspetti degli scritti autobiografici di quattro pittori italiani: Carlo Carrà (*La mia vita*, 1943), Gino Severini (*Tutta la vita di un pittore*, 1946), Massimo Campigli (*Scrupoli*, 1955) e Giorgio De Chirico (*Memorie della mia vita*, 1960), portando alla luce punti di convergenza e di divergenza tra loro. La scelta dei quattro artisti è stata guidata dalla loro attuazione durante il periodo fascista, dalla rilevanza stabilita con associazioni di rilievo, quali: Futurismo, Pittura metafisica, Pittura murale e gli “Italiani di Parigi” e dalla loro attività di teorici dell’arte.

**PAROLE CHIAVE:** Autobiografia; Massimo Campigli; Gino Severini; Giorgio De Chirico; Carlo Carrà.

**ABSTRACT:** The autobiographical act is part of a strategy used by modern artists as a way of ensuring that their version of events is preserved and judged in the future. For such a strategy to be successful, they must establish a relationship of trust with their readers, so that they can guarantee that their version of the facts is considered the most coherent and true. With this article, we propose to discuss some aspects of the autobiographical writings of four Italian painters: Carlo Carrà (*La mia vita*, 1943), Gino Severini (*Tutta la vita di un pittore*, 1946), Massimo Campigli (*Scrupoli*, 1955) and Giorgio De Chirico (*Memorie della mia vita*, 1960), bringing to light points of convergence and divergence between them. The choice of the four artists was guided by their performance during the fascist period, by the relevance established with relevant associations, such as: Futurism, Metaphysical Painting, Mural Painting and the “Italians of Paris” and by their activities as art theorists.

**KEYWORDS:** Autobiography; Massimo Campigli; Gino Severini; Giorgio De Chirico; Carlo Carrà.

## 1. Introdução

*Dia meio vazio. Aliás bem vazio (é curioso o fato de que, ao escrever, procuro dizer certas palavras, pois acho que um dia poderão ser lidas e discutidas. O pensamento é quase sempre espontâneo; já a forma, trato de cuidá-la para... A posterioridade). (BOCCIONI, 1907, p. 94)*

Publicada originalmente nos diários do artista italiano Umberto Boccioni, a citação acima refere-se a um desejo comum à grande parte dos artistas do início do século XX: ter suas palavras lidas e discutidas no futuro. Não por acaso, o artista utiliza o verbo cuidar para tratar de seus escritos, uma vez que compreendia o quanto poderiam se tornar importantes balizadores da opinião pública a respeito de seu caráter e de suas obras. Assim, a produção de um diário se insere no quadro mais amplo dos escritos autobiográficos, pois estes se definem como narrativas retrospectivas, escritas por pessoas reais, que procuram pormenorizar algumas de suas próprias experiências (LEJEUNE, 2014). Para que essas narrativas tenham efeito, é indispensável que o autor crie uma relação com o leitor baseada na confiança que este depositará no caráter legítimo de sua história. Desse ponto de vista, uma narrativa autobiográfica é o relato de experiências individuais, concebidas a partir das escolhas e dos caminhos percorridos por uma pessoa que se julga em uma posição privilegiada em relação a seus pares, justamente por tê-la vivido.

De acordo com parte dos pesquisadores, a origem dos escritos autobiográficos parece estar relacionada ao início da sociedade judaico-cristã (GUSDORF, 1980, p. 81). Esta perspectiva foi adotada principalmente por uma vertente ligada aos estudos hagiográficos. Por outro lado, (LEJEUNE, 2014, p. 187-188), historiadores relacionados à pesquisa social e cultural defendem que tais narrativas aparecem de maneira mais incisiva somente no final do século XVIII. De qualquer forma, o que parece coincidir na opinião de ambos os pesquisadores é que “As Confissões”, de Jean Jacques Rousseau, podem ser consideradas o marco da autobiografia na modernidade. Apesar de reforçar o caráter confessional das autobiografias judaico-cristãs, a autobiografia de Rousseau apela para a veemência e a honra de sua memória. Tal característica voltará a aparecer de modo constante em praticamente todos os escritos posteriores.

Segundo o psicanalista Contardo Calligaris (1998), nas sociedades modernas o valor de uma narrativa “sincera” tem apelo maior do que a própria verdade. Desse ponto de vista, falar e escrever sobre si mesmo é uma necessidade cultural, uma vez que a verdade, subordinada à sinceridade constitui, através do discurso, a existência do próprio sujeito. Mesmo que não nos caiba definir as relações do sujeito nas sociedades modernas, convém afirmar que, nelas, “[...] em uma perspectiva antropológica [...] a verdade que importa é cada vez mais a que está no sujeito, no foro íntimo do indivíduo, de onde se presume que provenham fala e escrita.” (CALLIGARIS, 1998, p. 45). Dito de outra forma, o ato biográfico, que é fonte privilegiada de análise do sujeito, tem lugar excepcional nas narrativas autobiográficas.

Diante disso, o objetivo deste artigo é discutir de que maneira as autobiografias de alguns dos pintores italianos mais representativos da primeira metade do século 20 podem contribuir para o entendimento de aspectos secundários à pintura. Em outras palavras, nos interessa perceber de que maneira essas narrativas podem nos auxiliar na compreensão do contexto histórico, das motivações e da relação de tais artistas com um sistema das artes estabelecido e fortemente atuante. Para isso, partiremos de 4 estudos de caso, as autobiografias de: Carlo Carrà (1943), Gino Severini (1946), Massimo Campigli (1955) e Giorgio De Chirico (1960). Com isso em vista, é necessário esclarecer que não é nossa intenção resenhar esses escritos, mas discutir os aspectos mencionados acima. Tal decisão implicou na exclusão de pontos importantes desses textos, tendo sido selecionados aqueles de maior pertinência para o propósito desta reflexão.

Embora muitos outros artistas<sup>1</sup> tenham feito o mesmo esforço ou, nas palavras de Elisabeth Bruss, o mesmo “ato autobiográfico” (BRUSS, 1976, p. 49), a escolha desses pintores se deu por quatro motivos principais: o primeiro, diz respeito às omissões, pois no decorrer das narrativas notamos que os artistas privilegiam algumas informações em detrimento a outras; o segundo motivo está relacionado ao contexto histórico e à atuação desses artistas sob o regime fascista, relevando que muitos deles podem ter sido beneficiados pelo mesmo; em seguida, optamos por priorizar os artistas que participaram de alguns grupos relevantes, como: o Futurismo, a Pintura Metafísica, a Pintura Mural e os “Italianos de Paris”; e, por fim, entendemos que todos esses artistas tiveram forte atividade como teóricos de arte e enorme circulação entre os intelectuais e os vários agentes do sistema das artes.

Partindo desses pintores, fica claro que a publicação de textos autobiográficos fazia parte da construção da figura pública de um artista dentro de um sistema das artes instituído, sobretudo, no século XX. O artista “incompreendido”, “único” e “genial” era marginalizado pelo sistema oficial de outrora, sendo excluído das tradicionais mostras promovidas pelas academias de belas-arts e de todas as suas formas de apreciação e valorização (CAUQUELIN, 2005). Desse modo, o artista moderno, que contava com o apoio dos grupos a que pertencia e de determinados críticos que o apadrinhavam, era plenamente consciente da necessidade da construção de sua *persona*, da qual cada detalhe deveria ser minimamente pensado, como suas vestimentas, os lugares que deveria frequentar, as experimentações artísticas levadas a cabo e os artistas com os quais deveria conviver e se relacionar. Assim, a autobiografia, em qualquer que fosse o seu formato, prestava-se a ser instrumento de reafirmação desses sujeitos. Nesse sentido, acreditamos que o tipo de análise e a discussão dos resultados que serão apresentados, ainda que advindos de um núcleo pequeno de artistas, poderão servir no futuro como instrumental para exame de esforços autobiográficos análogos.

---

1 Como Giorgio Morandi, Umberto Boccioni, Alberto Savinio, Anselmo Bucci, Filippo de Pisis, Ardengo Soffici, entre outros.

## 2. Autobiografia na Itália

Quando investigamos as experiências autobiográficas na Itália, notamos que o sistema das artes na primeira metade do século XX foi construído com o propósito de valorizar a experiência individual dos artistas. Nesse sentido, até aquele momento não havia qualquer diferença substancial entre a forma como os primeiros historiadores da arte escreviam e aquela dos historiadores mais recentes. German Bazin nos lembra que Adolfo Venturi exerceu enorme influência na formação acadêmica e estética dos historiadores do *Novecento*. Para Venturi, a história da arte é a narrativa de uma “sucessão de golpes de gênio” (BAZIN, 1989, p. 347). Dito de outra maneira, a autonomia dos artistas deve ser postulada de modo que a contribuição individual seja incorporada ao todo. Para além do século XX, a historiografia da arte italiana sempre esteve fortemente ligada à produção individual, basta lembrar o célebre livro *Vidas dos Artistas* de Giorgio Vasari, publicado no século XVI, cujo título já evidencia a relação entre a produção artística e a biografia dos autores. Nesse sentido, a historiadora da arte Lynne Hinojosa traça um interessante paralelo entre hagiografias e as biografias de Vasari. Segundo sua pesquisa, o autor secularizou a tipologia cristã a fim de criar uma história da arte que glorificasse os artistas (HINOJOSA, 2006, p. 204). Ainda nesse percurso argumentativo, a historiadora sustenta que a exegese é substituída pela estética e a historiografia produzida no bojo dessa narrativa promove aspectos como moralidade, espiritualidade e heroísmo. Atributos estes que poderão ser encontrados, por exemplo, nas autobiografias que veremos a seguir. Desse ponto de vista, a autobiografia, exercício que pode ser considerado moderno por excelência, faz todo sentido no sistema das artes italiano.

Além dos aspectos mencionados por Hinojosa, podemos acrescentar outros dois pontos fundamentais das biografias vasarianas: o primeiro deles diz respeito à inserção de uma epígrafe ou de um epílogo nas narrativas de todos os artistas biografados. Tal característica era marcada pela atribuição de uma qualidade singular, seja ela moral ou técnica, que os diferenciava dos demais artistas. De maneira geral, tais atribuições refletiriam quais eram as contribuições que cada artista havia trazido para uma concepção ampla da história da arte.

Um segundo ponto a ser considerado é que a “Vida dos Artistas” se define por uma espécie de genealogia da arte italiana, que parte de Cimabue e Giotto até encontrar seu ápice em Michelangelo. Muito embora não se restrinjam ao ambiente italiano, os pintores que nos debruçaremos a seguir, refletem essa mesma preocupação. À vista disso, ao determinar paralelos com os mestres de outras épocas, o artista encontra um porto seguro onde ancorar, criando uma espécie de elo com a tradição artística já estabelecida.

De maneira resumida, o sistema das artes italiano da primeira metade do século XX se propõe moderno, mas não renuncia à tradição artística. Tal máxima pauta os debates daqueles artistas mesmo quando vistos com desconfiança, exigindo dos mesmos uma postura combativa, como veremos mais adiante no caso de De Chirico. Terem seus nomes assegurados entre os grandes

daquele período significa, invariavelmente, terem as suas versões contadas e preservadas. Assim sendo, era necessário oferecer ao leitor a possibilidade de localizá-los na grande genealogia da arte italiana, sem deixar de explicitar as contribuições oferecidas para a arte daquele período.

### 3. Carlo Carrà

Em sua autobiografia “*La mia vita*” (1943) o pintor Carlo Carrà, natural de Quargnento, província próxima à cidade de Milão, ordena suas memórias seguindo uma disposição cronológica dos eventos, a fim de proporcionar ao leitor uma compreensão clara e sistemática de sua trajetória. O arco temporal narrado se inicia com suas primeiras memórias, aos 3 anos de idade, seguindo até 1942, data em que o artista completava 40 anos. No decorrer das páginas, o pintor emprega um tom confessional, baseado em um apelo à verdade, o qual entende como “*un processo che ha tutte le varianti dello sviluppo morale e intellettuale del protagonista.*” (CARRÀ, 1981, p. 5).

A relação de Carrà com a sua própria infância torna-se um dos elementos centrais da narrativa. Segundo ele, sua formação começa muito cedo, e sua habilidade como pintor desporta quase como fruto de uma habilidade inata. Os anos em que esteve em Paris e Londres, apesar da tenra idade, fazem parte dessa formação vista como moderna e universal. Em Paris, o artista diz ter estudado com muito afinco Delacroix, Géricault e Coubert, além dos impressionistas Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet e Gauguin; já em Londres, Carrà afirma ter passado grande parte de seu tempo em visitas à *Tate Gallery*, à *National Gallery* e ao *British Museum*.

Ademais, o longo espaço reservado nas suas memórias ao período de formação em Paris e Londres, deixam clara a sua intenção de certificar que suas atividades não se limitaram apenas à Itália. Assim, se nos dias de hoje os profissionais que apresentam uma formação universal são muitas vezes considerados mais capacitados para ter uma visão global sobre um determinado assunto, o mesmo também ocorria naquele período. No entanto, devemos acrescentar a isso a ideia de que a arte italiana era vista por esses artistas por um viés de decadência, o que tornava fundamental que os artistas estivessem de alguma maneira relacionados às pungentes vanguardas e aos movimentos artísticos de Paris.

Como um jogo duplo, Carrà quer mostrar ser um artista de caráter universal, mas ao mesmo tempo fortemente ligado às tradições artísticas italianas. O que evidencia que, ao menos para ele, a questão de uma genealogia artística não havia sido totalmente superada. A escolha pelos nomes do passado parece querer orientar os futuros historiadores sobre o lugar que deseja ocupar na narrativa da história da arte: ao mesmo tempo em que cita Segantini e Previati, evoca Coubert e Millet. Assim, a relação de Carrà com os artistas contemporâneos também constitui elemento importante para a construção dessa narrativa, já que naquele momento, a Itália começava a se movimentar no sentido de se abrir aos novos centros de arte. Portanto, é bastante natural que o artista italiano tenha se esforçado em aliar seu nome a artistas como Picasso.

A ideia de uma genealogia das artes, ou seja, as filiações que um artista escolhe e as relações que ele faz com artistas do passado, é algo que percorre praticamente toda a autobiografia. Em determinado momento, Carrà (1943, p. 116) diz que: “*Nella critica letteraria si è per il passato tanto abusato di questo sistema, ma oggi più nessuno osa misurare un autore sui maestri che si è scelto*”. No entanto, mesmo tendo problematizado as “escolhas pelos mestres”, o artista faz questão de deixar claro o quanto essa designação é fundamental.

Ao longo do livro, o artista desenvolve a teoria, de maneira nenhuma inédita, de que as hegemonias artísticas obedecem à lei de desenvolvimento dos povos. Segundo tal lei, todos os povos padecem de momentos de ascensões e declínios, como é o caso da própria Itália. À vista disso, Carrà (1943, p. 70) identifica que a ascensão italiana, que teve origem em Michelangelo, teria seu fim nas pinturas e no “*gusto frivolo e corrotto di una società che aveva perduto ogni percezione di quello che fosse un’arte italiana nel mondo*”. A partir dessa análise, o artista conclui asseverando que caberia a ele e aos artistas contemporâneos resgatar o espírito de tempos de outrora.

Para além da seara das artes, o pintor dizia acreditar que a pobreza vivida na infância tenha sido fundamental para sua compreensão de mundo, carregando-lhe de amor-próprio e desejo de progresso. Assim, o artista argumenta que sua determinação a trabalhar e a dedicar-se à pintura floresceu justamente pela superação das dificuldades do passado, transformando tais adversidades em uma espécie de *turning point*. Em certa medida, esses valores ecoam as biografias escritas por Vasari, uma vez que os aspectos morais são tão relevantes quanto as habilidades técnicas.

Carrà demonstra grande interesse em ser reconhecido como um agente intelectual atuante no cenário artístico daquele período. Em outras palavras, o artista se preocupa em fazer evidente não somente suas atividades enquanto pintor, mas também como escritor e crítico de arte. Mesmo que seja mais reconhecido por sua faceta artística do que por suas publicações, apresentar ao leitor seus dotes intelectuais contribui para a construção de uma imagem relacionada à genialidade, aspecto este que é caro a grande parte dos artistas italianos daquele contexto.

Ainda no que diz respeito às prerrogativas da autobiografia, Carrà argumenta que o fato de ter participado ativamente de vários tipos de grupos artísticos, como o Futurismo e a Pintura Metafísica, autoriza-o a compreender a psicologia e a atmosfera da época em que esses movimentos ocorreram. De acordo com o artista, todos esses esforços vêm da consciência, o que legitima uma publicação que aspira ser reconhecida como “*l’espressione di un destino per intero legato all’arte*” (CARRÀ, 1981, p. 6).

Considerando o contexto em que a publicação foi escrita, é inevitável deixar de mencionar as questões políticas que norteavam os debates da época. Apesar de sua inclinação às correntes anarquistas, Carrà não se declara de maneira decisiva. Pelo contrário, por vezes se esquiva e diz que as circunstâncias exigiram dele posturas específicas. Diante disso, algumas lacunas se evidenciam, como por exemplo a ausência de menções diretas a Mussolini e ao fascismo. Além do mais, quando o artista cita personagens fortemente relacionados à política fascista, como Marinetti, o espectro político não é posto em questão.

Outro aspecto interessante é que, embora não mencione De Chirico ou a pintura metafísica, Carrà aborda tal período tendo como ponto de partida suas próprias vivências. Uma das razões para isso pode ser explicada pelo fato de que ambos os artistas estiveram envolvidos em longas disputas no que diz respeito à origem dessa manifestação artística. Ao contrário de grande parte dos artistas que tiveram suas experiências publicadas nesse período, o pintor em questão prefere manter-se longe das polêmicas, procurando fazer seu leitor crer que tais aspectos eram menos relevantes do que sua formação estética.

Outro ponto que merece esclarecimento é a pouca relevância que o pintor dá as suas experiências com a pintura mural<sup>2</sup>. Já no início do livro Carrà menciona que, logo que suas habilidades com a pintura foram descobertas, uma das primeiras obras que esteve envolvido era justamente a pintura de um mural em uma cidade próxima de onde havia nascido. No entanto, diferentemente de Campigli e a exemplo de Severini, tal aspecto passa despercebido no restante da publicação.

Por fim, também os galeristas e os *markands* são colocados à margem na narrativa de Carrà. Não que isso signifique um total rompimento ou a falta de reconhecimento em relação à importância do trabalho de tais figuras, porém é bastante provável que o artista tenha querido priorizar os aspectos que privilegiavam sua vida intelectual em detrimento do contexto macro do sistema das artes em que se inseria. Nessa mesma linha, fica fácil entender a razão pela qual o artista não cita nomes de obras, exceção feita à obra *O Funeral do Anarquista Galli*<sup>3</sup>, de 1911, que vem associada à sua formação artística, moral e política.

#### 4. Gino Severini

Severini produziu ao longo de sua trajetória várias publicações e artigos para jornais e revistas com os quais contribuía tanto no ambiente francês quanto no italiano. Essa abundância de registros torna possível mapear sua produção artística e teórica, bem como as alianças que travou durante as décadas em atividade, seja no âmbito artístico ou no político.

O pintor nasceu na pequena Cortona, na Toscana, no seio de uma família de poucos recursos. Sua formação artística se deu primeiramente em Roma, em 1889, e depois em Paris, em 1906, aonde chegou com apenas 23 anos, sonhando com o aprendizado que adquiriria a partir da

---

2 Grande parte das pinturas murais de Carrà se encontram na cidade de Milão. Para mais informações, acessar: Lombardia Beni Culturali, Italia Romana. <http://lombardabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u010-0000043/>

3 Para mais informações, acessar: MoMA – Museum of Modern Art. *O Funeral do Anarquista Galli*. <http://www.moma.org/collection/works/79225>

apreciação direta dos grandes mestres impressionistas, como lhe havia aconselhado o pintor italiano Giacomo Balla quando frequentava seu estúdio em Roma, junto com Boccioni.

A partir dessa sua fixação de endereço na capital francesa, Severini começa a circular no meio artístico e, pouco a pouco, a conhecer aqueles que seriam os grandes propulsores do nascimento das vanguardas artísticas europeias do século XX, desde pintores, escultores, poetas e críticos, tais quais Picasso, Apollinaire, Dufy, Braque e Paul Fort. Severini seria um dos signatários de manifestos futuristas, no âmbito do movimento capitaneado por Marinetti, criando pinturas que buscavam expressar os preceitos indicados nesses textos. Pouco tempo depois o artista faz experimentações com a linguagem do cubismo e transita entre ambos os grupos. A partir do final dos anos 1910, ele volta sua produção artística à tradição clássica da arte, aos mestres do renascimento italiano e sua tratadística. Nesse sentido, sua publicação de 1921, *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* [Do cubismo ao classicismo: Estética do compasso e do número], é seminal para a compreensão do chamado “retorno à ordem” do qual Severini é um dos grandes expoentes entre Itália e França.

Além disso, é importante lembrar que, ao longo do entreguerras, o artista esteve envolvido com o regime fascista, atendendo a encomendas públicas. Nesse sentido, não é demais lembrar que ele sai de Paris e volta a morar em Roma com sua família em 1935, devido ao prêmio em dinheiro que recebeu por ter conquistado o primeiro lugar de pintura na II Quadrienal de Roma daquele ano, com a ajuda e aval de Mussolini. A partir de 1943, com a desilusão com o regime e a necessidade de modificar sua poética, suas criações vão se voltando gradualmente às experiências de vanguarda francesa do início do século XX. Desse modo, ele retoma formas do cubismo sintético e deixa sua produção muito mais decorativa, emprestando estilemas da produção de Matisse do período de Nice, como indicam as obras do MAC USP<sup>4</sup>.

É, assim, no segundo pós-guerra que são publicados seus livros autobiográficos: primeiro *Tutta la vita di un pittore*, de 1946, e, de 1968, *Tempo de “l’effort moderne”: La vita di un pittore*. O primeiro é um trabalho memorialista publicado quando o artista estava de malas prontas para voltar à França, após onze anos morando na Itália. Tal obra cristaliza o esforço de Severini de garantir que seu nome circulasse na posteridade como aquele de um grande artista italiano que participou do momento-chave do nascimento do futurismo italiano e do cubismo francês e que, paralelamente, atuou como interlocutor entre artistas e intelectuais dos dois países durante aqueles anos. O período recuperado pelo artista em *Tutta la vita* [...] vai do seu

---

4 Para mais informações, acessar: MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Flores e Livros, c. 1942. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16504>; Mulher e Arlequim, 1946. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16503>; Figura com Página de Música, c. 1942. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16501>.

nascimento até aproximadamente 1917. Considerando que a publicação sai em 1946, fica claro que opta por não discorrer sobre a produção do entreguerras, nem sua concordância com o fascismo durante o período, que seria posterior àquele que estava narrando. Do mesmo modo, sua atuação como artista mural nos anos 1930 e integrante dos “Italianos de Paris” (1928-1933) também não é discutida.

A agremiação dos “Italianos de Paris” era composta por artistas italianos ou naturalizados - Savinio, Paresce, Tozzi, De Pisis, Severini, De Chirico e Campigli, que moravam em Paris e expunham juntos entre o final dos anos 1920 até 1933, não apenas na capital francesa, mas em vários outros países. Embora trabalhassem com linguagens artísticas diferentes, seu apoiador teórico, o influente crítico Waldemar George, defendia que o que norteava suas obras era a relação íntima que estabeleciam com noções de mediterraneidade e de latinidade. Com isso, não por acaso, a agremiação era vista com bons olhos por agentes do regime: o Sindicato Fascista de Belas-Artes e as relações estabelecidas com o grupo do *Novecento Italiano*, fundado pela crítica de arte Margherita Sarfatti<sup>5</sup>, também apoiaram a participação desse grupo em exposições (FERRARIO, 2017, p. 30) e lhe deram maior visibilidade.

Outro ponto importante a ser lembrado é que, além de pintores, os “Italianos de Paris” escreviam como teóricos (Severini, De Chirico), críticos (Tozzi, Severini, De Pisis, Campigli) ou, ainda, como jornalistas (Campigli, Paresce, Tozzi). Percebe-se, portanto que a escrita estava vinculada de modo indissociável à atividade de artista. Na autobiografia de Severini, contudo, não há referência às publicações teóricas (como *Du Cubisme au Classicisme...esthétique du compas et du nombre*) ou críticas (como *Ragionamenti sulle arti figurative* [Reflexões sobre artes plásticas], 1936) desses anos.

Ele faz, assim, um recorte bem definido de qual parte da sua história quer deixar registrada, e o faz nos mínimos detalhes. São ricas as lembranças de infância, adolescência, suas relações com Boccioni, Modigliani, Picasso, Gris, Max Jacob, do seu casamento com Jeanne Fort e nascimento dos filhos deles, as dificuldades financeira e de saúde pelas quais passaram e, acima de tudo, sua iniciação artística e os círculos de amizade que frequentava. Nesse sentido, um ponto importante é o comentário sobre a adoção de Seurat como seu “ponto de partida e mestre”, enquanto Picasso tomava Corot. Uma genealogia para suas produções parece ser buscada e Picasso é sempre retomado, nesse e em outros escritos seus, quase como um paradigma para sua atuação e produção. Talvez justamente por isso haja, em *Tutta la vita...*, uma recuperação da sua relação com o tema da *Commedia dell'Arte*, que tanto ele como Picasso trabalharam exaustivamente em suas produções, ainda que em chaves visuais e simbólicas diferentes. Em

---

5 Sobre as atividades de Sarfatti e o *Novecento*, veja-se: MAGALHÃES, A. G. *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

*Tutta la vita...*, Severini descreve o contato que teve, quando pequeno, com as personagens do teatro de improviso em Cortona, o que fez com que nutrisse uma relação íntima e de afeto com seus personagens. Com essa operação, fica claro que busca demonstrar uma ligação anterior com um tema que se popularizou no início do século XX no seio da vanguarda artística.

Sua outra publicação, *Tempo de “L’Effort moderne”* ..., começou a ser escrita em 1943, mas só seria publicada em 1968, após sua morte<sup>6</sup>. Nela, o artista não abordava a defesa de uma ou outra solução plástica ou de algum artista específico, mas tratava, sobretudo, da relação que estabeleceu com seu *merchant* Léonce Rosenberg por aproximadamente vinte anos (a partir de meados dos anos 1910), o qual era o dono da importante galeria *L’Effort moderne*.

Há, ainda, ênfase na relação de amizade e trocas intelectuais que estabeleceu com o filósofo francês neo-tomista, Jacques Maritain, figura influente como voz do catolicismo para diversos artistas de vanguarda, como Cocteau e Seuphor. O pensamento crítico de Maritain marcou enormemente Severini desde que se conheceram, em 1923, até o final de sua vida. Tal presença pode ser vista em termos teóricos e artístico se ainda teria tido relação com sua conversão ao Catolicismo. Nesse sentido, é fundamental lembrar que, de início, Severini compactuou com as premissas marinettianas de ataques contra a Igreja e o Catolicismo, fundamentais para a cultura italiana.

Como *Tempo de L’Effort moderne* não chegou a ser concluído, não temos como precisar até que ponto o artista lhe incluiria ou não questões políticas. De toda forma, o que podemos aferir a partir desse escrito é que Severini procura inscrever sua atividade artística e teórica junto aos mais destacados artistas, críticos, pensadores e *merchants* de sua época, sobretudo aqueles ligados ao meio francês.

## 5. Massimo Campigli

Campigli foi um artista que escreveu muito sobre sua produção artística ao longo de sua trajetória. Tais escritos foram tão detalhados e consistentes que vários artigos acadêmicos e críticos publicados, contemporânea e postumamente, acabaram carregando as ideias do próprio artista, desde suas primeiras reflexões autobiográficas em uma monografia dedicada a ele (1931), passando pela sua autobiografia, *Scrupoli*, de 1955, até *Carte Segrete*, texto de cunho autobiográfico publicado em 1967.

---

6 De acordo com Piero Pacini na introdução da obra, o artista escreveu o livro entre 1943 e 1946, mas faleceu antes de concluir-lo. O próprio título foi dado postumamente.

*Scrupoli*, que foi lançada concomitantemente a uma individual do artista na galeria de seu colecionador e *Marchand* principal, Carlo Cardazzo, em Veneza<sup>7</sup>, é aquela que se faz mais presente na historiografia da arte italiana referente ao artista, e vem sendo lida cada vez mais de forma crítica. Isso se deve, sobretudo, aos fatos revelados em um manuscrito que se encontrava do ateliê do artista e que foi localizado por seu filho, Nicola, anos após a morte de Campigli (publicado em 1994 sob o título *Nuovi scrupoli*).

A escrita fluida de Campigli em *Scrupoli* se deveu certamente à sua formação e atuação como jornalista, que antecedeu sua atividade de pintor. Trabalhando como correspondente do *Corriere della Sera* em Paris e pintando nas horas livres a partir de 1919, Campigli logra ter sua primeira exposição individual na célebre *Galeria de Arte Bragaglia*, em Roma, em 1923. Somente 23 anos depois, é agraciado com sua primeira exposição retrospectiva num espaço museológico, o *Stedelijk Museum* em Amsterdã, em 1946, e dois anos depois, na Bienal de Veneza, obtém reconhecimento e consagração com uma sala especial que lhe é concedida e que contava com texto de Umbro Apollonio que louvava sua produção, descolando-a conceitualmente da produção do *Novecento Italiano*.

Nesse espaço de tempo, entre o início de sua produção pictórica até os anos 1950, o artista conta com boa recepção crítica nos meios artísticos francês, italiano e estadunidense, e é sempre lembrado como um artista moderno “arcaico”, inspirado na linguagem visual de objetos advindos da cultura etrusca, e é precisamente essa associação que ele procura reforçar em *Scrupoli*. Essa autobiografia começou a ser escrita muito provavelmente no início dos anos 1950, quando voltou a morar em Paris, após vários anos vivendo na Itália. O arco temporal abordado é aquele que vai da sua infância em Florença até os anos 1950, passando por sua mudança para Paris, onde teve suas primeiras incursões no meio artístico e iniciou sua relação de proximidade com as produções de Léger, Seurat e Picasso.

Ele conta que após se encantar pelo cubismo “Cristal”<sup>8</sup>, parte para suas produções mais típicas, desvinculadas das correntes em vigor. O aprendizado propiciado pelas visitas a museus como o do Louvre e o Museu Arqueológico em Florença também é reforçado. Não por acaso, logo no início do livro o artista diz: “*I musei in genere, antichi si intende, esercitano su di me un fascino enorme sin da quando ero bambino*” (CAMPIGLI, 1955, p. 10). Há, portanto, toda uma parte dedicada à sua formação como artista. Esta, entrelaça-se com uma significativa

---

7 Embora Campigli afirmasse que os *Marchands* e o mercado não eram para ele, na prática não era bem assim. O artista circulava no meio, tinha seus críticos e *Marchands* que o apoiavam, como Cardazzo e Julien Levy (Nova York), e controlava a precificação de suas obras.

8 Refere-se ao Purismo. Para mais sobre o assunto, veja-se: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo – a arte no entreguerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 03-30.

explicação de seu método de trabalho, a partir da qual fala sobre a maneira como pensa, compõe, inicia e desenvolve seus quadros, em comunhão com as técnicas empregadas no suporte, os pigmentos e paleta usados, além de conferir especial atenção ao tema mais recorrente de suas produções: a representação da figura feminina que, em suas palavras, era como “oxigênio” para ele. Contudo, ao mesmo tempo, afirma que desejavavê-la como prisioneira em seus quadros, imóvel e etiquetada como nas vitrines nos museus.

Campigli faz questão de sublinhar que o aspecto fundamental que o distingue dos demais artistas seria a relação que estabeleceria com objetos e pinturas da cultura material etrusca. Esse ponto é o ápice de sua narrativa, o *turning point* da sua trajetória, quando ele conta ter visitado o museu de Villa Giulia, em Roma, em 1928 e ter tido um *coup de foudre* com a produção da civilização etrusca, que fez com que empreendesse uma virada radical em sua produção artística. Ou seja, se até então suas figuras tinham um caráter monumental e estático e oscilavam entre a linguagem do purismo francês e o *Novecento Italiano*, a partir de 1928, elas passam a ter uma superfície mais granulada, como se fossem um afresco retirado da parede (embora fossem pinturas de cavalete) em que figuras femininas sintéticas são posicionadas em uma perspectiva mais rasa e que chama a atenção para a planaridade da tela. Tais figuras e poética passam a ser o alvo de sua atenção pelos anos que se seguiriam.

Vemos, portanto, em *Scrupoli* muitos dos elementos que estão presentes em esforços autobiográficos no mundo ocidental, os quais foram, em grande medida, inaugurados pelo método vasariano, como apontado anteriormente. No caso de Campigli, contudo, é fundamental chamarmos a atenção para alguns aspectos que não estão explícitos nesse texto. O primeiro deles é que o pintor não usava em suas criações apenas referências da cultura material etrusca: havia outras, de civilizações mediterrâneas, como atestam, por exemplo, as obras presentes no acervo do MAC USP, *Os noivos*, 1929, *Mulheres a passeio*, 1929, e a *Cantora*, 1949-1950, em que se veem uma relação com as culturas egípcia e grega, para citar apenas duas. Ou seja, à época da publicação de *Scrupoli* o artista havia trabalhado em sua produção plástica figurativa a partir de uma bricolagem de vários estilemas e linguagens extraídos de objetos e pinturas de civilizações antigas.

O segundo aspecto é que reivindicar o legado etrusco para si tinha outras camadas de significado. Uma delas é que os empréstimos dessa civilização haviam sido recorrentes no início do século XX, quando há uma onda de valorização de suas produções, sobretudo, impulsionada pela revelação do *Apollo di Veio* em plena Primeira Guerra Mundial<sup>9</sup>. Escultores contemporâneos a Campigli, como Martini e Marini, declaravam-se herdeiros dos etruscos. Havia, portanto, uma espécie de disputa mais ou menos velada por esse tipo de inspiração. Assim sendo, Campigli,

---

<sup>9</sup> Sobre o assunto, veja-se: CORGNATI, M. *L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell'arte del Novecento*. Monza: Johan & Levi, 2018.

inclusive, diz em *Scrupoli* que não propunha a ninguém que se inspirasse nos etruscos, pois esta era uma fraqueza sua.

Outra possibilidade de interpretação é que reforçar sua relação com os etruscos era intrinsecamente reforçar seu vínculo com a região da Toscana. Campigli insiste nessa ideia, assim como os críticos que o recenseiam, mas o que está por trás dela, provavelmente, é que ele era na verdade alemão de nascimento, e não italiano. Ele tinha sido criado pela avó e a mãe lhe foi apresentada como tia. A família opta por essa solução para evitar o escândalo de ter uma jovem mãe, cujo rapaz não assume a gravidez e a paternidade, exposta na sociedade. Assim, Campigli cresce sem saber sobre essa situação até que a descobre por acaso. Esses fatos são narrados pelo artista no manuscrito encontrado no ateliê pelo filho. Nesse escrito, cujas explicações sobre sua produção artística são praticamente iguais àquelas publicadas em *Scrupoli*, o artista não mede palavras para falar sobre o quanto menosprezava o povo alemão.

Um terceiro aspecto que fica fora da narrativa, mas que está presente subliminarmente, é a sua relação com o regime fascista. Campigli trabalhou como artista mural recebendo encomendas de afrescos para V Trienal de Milão e para o átrio da Universidade de Pádua, ambas nos anos 1930. Como se sabe, a arte mural teve uma relação muito próxima ao regime, e uma figura como o artista Mario Sironi teve papel fundamental em sua disseminação. Foi com ele que Campigli, Funi e Carrà assinam, em dezembro de 1933, o Manifesto da Pintura Mural. E ainda fala jocosamente sobre o futurismo, o qual considerava “absurdo”, ainda que nele tenha tido breve participação.

Voltando à *Scrupoli*, Campigli comenta brevemente sua produção de afrescos, mas não se detém nisso. Diferentemente é o caso da agremiação dos “Italianos de Paris”, sobre a qual o artista não faz qualquer menção. Assim, é possível inferir o distanciamento do regime que o artista queria demonstrar nessa publicação e observar os mecanismos que usou para isso. Como seus conterrâneos, devia querer manter um claro afastamento dos horrores cometidos pelo nazifascismo após a guerra, motivo pelo qual talvez também não tenha revelado em vida sua verdadeira nacionalidade alemã.

## 6. Giorgio De Chirico

De modo geral, a narrativa autobiográfica proposta por *Memorie della mia vita*<sup>10</sup>, de Giorgio De Chirico, pode ser resumida como um relato de uma trajetória voltada para desafiar um sistema das artes considerado decadente. Ao longo das páginas, que abrangem o período que

---

10 A primeira versão da autobiografia foi publicada em 1945, no entanto, em 1960, De Chirico adiciona uma segunda parte que corresponde aos 15 anos subsequentes.

vai de suas primeiras memórias até os anos de 1960, De Chirico emerge como um artista que não se furta às polêmicas, mas, ainda assim, pouco oferece para solucionar o que julgava como uma expressão artística inferior. Estar imerso em polêmicas não é propriamente uma novidade na arte do século XX, já que, de uma maneira ou de outra, grande parte dos artistas narram alguma espécie de perseguição e usam desse subterfúgio para criar uma aura de genialidade e de incompreensão. De Chirico, que foi um artista atento e coerente com o tempo em que viveu, escolheu como alvo algumas das figuras mais proeminentes da Itália e da França do início do século passado, como Roberto Longhi, Lionello Venturi e André Breton.

Logo nas primeiras páginas, notamos que o artista manifesta uma profunda preocupação em fazer crer o leitor que sua formação intelectual havia se dado de maneira extensa, tomando moldes praticamente aristocráticos. De Chirico faz questão de citar nominalmente seus professores de alemão, italiano e francês, bem como todos os outros professores que participaram de sua formação enquanto artista, dos quais havia recebido aulas de pintura, desenho, escultura e até mesmo de música. Ainda no que se refere às suas concepções e valores pedagógicos, o pintor deixa claro o modelo de ensino que considerava o mais adequado. Segundo ele, o sistema de educação puritana e jesuíta é excelente para desenvolver e refinar a inteligência das crianças, por outro lado, o sistema de ensino livre faz mal à inteligência criando uma mentalidade “nudista e vegetariana”.

Outro aspecto recorrente nos escritos de De Chirico e de outros artistas italianos do começo do século passado é a ideia da decadência da arte e da cultura. Assim como Carlo Carrà, o pintor concebe a ideia de que a própria Itália vinha sofrendo de uma produção cultural tacanha muito distante daquela promovida nos séculos anteriores. De acordo com o artista, o declínio cultural italiano teve início logo em 1915 e, mesmo sem explicar exatamente a razão para a escolha dessa data, o artista acusa o grande desenvolvimento industrial europeu como principal causador de mudanças negativas, uma vez que impactou diretamente a produção do material utilizado pelos artistas. Dessa feita, toda a arte nascida no período pós-industrialização foi afetada por esse fenômeno, resultando em uma espécie de alienação do artista, ou em outras palavras, na perda do “ofício do pintor”.

Com a ideia da decadência da arte em mente, De Chirico estabelece claramente uma hierarquia de prestígio entre os artistas aos quais ele gostaria de ter seu nome relacionado e aqueles dos quais gostaria de se distanciar. No que diz respeito aos artistas em que se associa, De Chirico demonstra forte predileção pela arte do *ottocento*. Entre os nomes aclamados estão: Gigante, Palizzi, Carnevali, Fontanesi, Segantini, Previati e o escultor Gemito. Para além dos italianos, o pintor demonstra interesse em artistas de nacionalidades diversas, como: o espanhol Picasso e o francês Derain, para citar os mais contemporâneos; o alemão Dürer e o holandês Rubens, respectivamente dos séculos XVI e XVII. De Chirico acreditava que a técnica da pintura estava intimamente relacionada ao grau de inteligência para a arte que cada indivíduo possuía, podendo ser encontrada em abundância, como foi o caso dos “mestres do passado”, ou mesmo nem existir, o que aconteceria com os artistas contemporâneos.

Já no que diz respeito ao segundo grupo, ou aqueles de que De Chirico procura se distanciar, encontram-se os nomes de Papini e Soffici, considerados por ele como precursores desse novo espírito de derrocada da arte, além de Cézanne, Matisse e Braque, que receberam a alcunha de maus pintores, criadores de obras disformes e falsamente decorativos.

Para além dos artistas, De Chirico milita ferozmente contra o discurso dos intelectuais e da crítica de arte moderna. De acordo com o pintor, os críticos de arte agem coadunados com os galeristas para perpetrar um sistema das artes capaz de fazer ou destruir o nome de um pintor, independentemente do valor artístico de sua obra. Talvez tenha sido Roberto Longhi o intelectual que sofreu os mais impetuoso ataques por parte do artista. De Chirico consagra páginas e mais páginas à causa das suas disputas levando, inclusive, a contenda às questões de cunho pessoal. Segundo o pintor, tudo havia começado quando Longhi visitou uma exposição de que ele fazia parte e nada disse a respeito de suas obras. Curioso para saber a opinião de tão influente *persona*, o artista aceitou o convite para uma xícara de café, onde, muito brevemente, percebeu tratar-se de um embuste. Depois de confiar todas as suas opiniões, anseios, desejos e esperanças, De Chirico diz ter sido vítima de um artigo no jornal *Tempo*, intitulado *Al Dio Ortopedico* no qual encontrou um Longhi malicioso e incapaz de compreender sua pintura.

Outra indisposição de De Chirico diz respeito a Carrà. Por diversas ocasiões no decorrer da autobiografia o colega foi motivo de troça, sendo chamado sem nenhum tipo de pudor de um pintor descarado e de um *sans-gêne* verdadeiramente admirável. Segundo De Chirico, os dois pintores estiveram juntos em Ferrara durante uma longa jornada de convalescência, na qual o pintor mostrou a seu novo companheiro suas pinturas metafísicas. Tendo Carrà encontrado ali sua inspiração, correu para comprar telas e tintas para começar a imitá-lo, na tentativa de persuadir os galeristas de Milão que ele havia encontrado um novo estilo. Munido de ironia, o pintor declara: “*Ero stato con Carrà e dove Carrà aveva ‘inventato’ la pittura metafisica dopo aver visto i miei quadri metafisici.*” (DE CHIRICO, 1960, p. 105).

Ao contrário de grande parte dos pintores italianos do início do século XX, De Chirico não se furtava a escancarar de que maneira a política fascista impactou em sua vida e em seu trabalho. Longe de declarar qualquer apoio a algum tipo de partido ou corrente política, o pintor é firme ao declarar (DE CHIRICO, 1960, p. 178) que Mussolini era um intelectual impotente e um escritor fracassado que fez tudo que fez como forma de compensar seus limites. Apesar de se opor ao fascismo, De Chirico defende a ideia de que os pintores italianos não estão isentos da responsabilidade de serem artistas ruins por causa das mazelas daquele regime político. Em outras palavras, segundo o pintor, não existia por parte dos políticos qualquer tipo de regulamento ou disposição que proibisse pintar como se queria, uma vez que a classe dirigente fascista, assim como os democráticos e os republicanos, era apaixonada pela arte que circulava em Paris. No que se refere à arte fascista, ou àquelas obras oficiais que foram encomendadas pelos agentes do regime, estas estavam condenadas a sumir sem deixar o menor vestígio. E isso não por seu caráter político, nem mesmo porque o fascismo teria sido culpado de algo, mas porque, assim como toda pintura moderna, tais obras não tinham o menor valor artístico.

A semelhança de outras autobiografias, De Chirico seleciona quais fatos de sua vida deveriam ser lembrados e quais deveriam ser esquecidos. Mesmo citando o período em que esteve na França, o pintor não parece estar interessado em preservar o vínculo com o grupo dos “Italianos de Paris” e, uma das razões para tal escolha pode ser a mudança acentuada no seu estilo de pintura. Tal mudança pode explicar, inclusive, uma segunda versão do livro ser publicada em 1960.<sup>11</sup>

Por fim, é preciso mencionar a importância dos valores éticos e morais que acompanham grande parte da autobiografia. Da mesma maneira que os outros exemplos mencionados nesta publicação, De Chirico fez questão de exaltar suas qualidades éticas e morais que, segundo sua opinião, eram fundamentais para a formação de qualquer artista de gênio e inteligência. No transcorrer das páginas, o pintor não se constrange ao exaltar características como sua “excepcional sensibilidade” ou ao afirmar que seus talentos apareceram muito precocemente. De Chirico acreditava que tinha uma missão a cumprir e que seria julgado e compreendido por aquelas mentes de boa vontade capazes de compreender atos, manobras e falas direcionados ao bem da arte em uma espécie de cruzada contra a arte moderna.

## Considerações finais

Em síntese, ainda que longe de esgotar o assunto, as autobiografias apresentadas neste artigo correspondem ao objetivo de ampliar a compreensão do contexto histórico em que foram escritas, levando em consideração a relação desses pintores com um sistema da arte consolidado. De maneira geral, os artistas respondem a esse sistema com algumas das atitudes que vemos presentes nas narrativas aqui apresentadas, como a preocupação de marcar seu nome na história com o intuito de controlar o que seria dito e escrito a seu respeito no futuro, reiterar seu papel numa genealogia da arte italiana, posicionar-se como artista desvinculado de tendências artísticas e ligado apenas a sua própria problemática e, por fim, propor um movimento de supervalorização dos aspectos éticos e morais de sua trajetória artística.

Além dessas semelhanças, é comum encontrarmos alguns pontos de convergência entre esses artistas. Tais pontos não significam, de maneira nenhuma, alguma espécie de motivação contraria ao sistema da arte daquele período, mesmo que em discurso se oponham a ele. De Chirico, por exemplo, não cita em que medida se deu sua relação com o galerista Léonce Rosenberg, como

---

11 Dois exemplos de cada um dos estilos mencionados na pintura de Giorgio de Chirico podem ser vistos no acervo do MAC USP. Para mais informações, acessar: MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *O Enigma de um dia*, 1914. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo>; *Natura Morta*, c. 1940. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16378>.

faz Severini, mas ao mesmo tempo, sabemos por meio da literatura e de relatos de pessoas próximas que as relações entre pintor e *merchant* eram estreitas em ambos os casos.

Mesmo que extremamente relevante na pesquisa em história da arte, os estudos dos atos biográficos ainda se apresentam de maneira incipiente. No entanto, acreditamos que os esforços empregados neste artigo poderão servir de modelo instrumental para casos análogos. Se transformos a questão para o ambiente artístico brasileiro, alguns exemplos que poderiam ser imediatamente trabalhados seriam os dos artistas Antônio Parreiras, José Antônio da Silva, Emiliano di Cavalcanti, José Pancetti etc.

Por fim, ao concluirmos a pesquisa aqui apresentada, constatamos a possibilidade de diversificação dos esforços realizados, considerando outras modalidades de biografias, como diários, escritos guiados, autorretratos e outras peças literárias. Tais modalidades poderiam enriquecer o campo de investigação, permitindo uma abordagem mais profunda não somente na vida dos pintores como também no sistema das artes italiano.

## Referências

- BAZIN, G. História da História da Arte: De Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- BOCCIONI, U. Diários. Tradução de Rafael Copetti; Vanessa Beatriz Bortulucce. 1. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2016.
- BRUSS, E. Autobiographical acts. London: Johns Hopkins University Press, 1976.
- CALLIGARIS, C. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, n. 21, v. 11, 1998, p. 43-58.
- CAMPIGLI, M. *Nuovi Scrupoli*. Turim: Umberto Allemandi, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Scrupoli*. Veneza: Cavallino, 1955.
- CARRÀ, C. *La Mia Vita*. 1<sup>a</sup> ed. Milão: Feltrinelli Economica, 1981.
- CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DE CHIRICO, G. *Memorie della mia Vita*. Milão: La Nave di Teseo, 2019.
- FERRARIO, R. *Les italiens: sette artisti italiani alla conquista di Parigi*. Turim: UTET, 2017.
- GUSDORF, G. Conditions and Limits of Autobiography. In: OLNEY, J. (org). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton Univesity Press, 1980, p. 28-48.
- HINOJOSA, L. The Modern Artist as Historian, Courtier, and Saint: Typology and Art History from Vasari to Pound," *Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, Spring 2006, 35:2, 201-224.

LEJEUNE, P; NORONHA, Jovita Maria G. (org.) (trad.) *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAGALHÃES, A. G. *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

SEVERINI, Gino. *Tempo de "L'Effort Moderne": La vita di un pittore*. Florença: Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1968

\_\_\_\_\_. *Tutta la Vita di un Pittore*. Milão: Garzanti, 1946.

Recebido em: 17/05/2023

Aprovado em: 28/09/2023

## RESENHA

**AGOSTINO, FARE LA VERITÀ.  
MAURIZIO FERRARIS.  
BOLOGNA: MULINO, 2022, 202 P.**

**JUAN MANUEL TERENZI\***

Maurizio Ferraris é professor de filosofia teórica na Università degli Studi di Torino, onde também coordena o laboratório de Ontologia (LabOnt). Autor de inúmeros livros que versam sobre questões filosóficas que abrangem os mais variados períodos da história da filosofia, tendo especial destaque o livro *Manifesto del nuovo realismo* (Laterza, 2012), que mostra sua adesão à corrente filosófica denominada de “new realism”. Foi aluno do filósofo e político Gianni Vattimo, além de ser influenciado fortemente pelo pensamento filosófico de Jacques Derrida. Editor da *Rivista di Estetica*, membro do corpo editorial das revistas *Critique* e *aut aut*. De 1989 até 2010 contribuiu regularmente no suplemento cultural *Il Sole 24 ore*. Desde 2010, escreve para a seção cultural do jornal italiano *La Repubblica*. Suas principais áreas de estudo são a hermenêutica, a estética e a ontologia.

Em seu último livro, *Agostino, fare la verità* (Mulino<sup>1</sup>, 2022), o pensador italiano parte da leitura das *Confissões* de Santo Agostinho, tendo como eixo norteador a expressão “fazer a verdade” que se encontra no livro X, bem como o caráter autobiográfico que percorre todo o andamento narrativo das *Confissões*. O livro de Ferraris está dividido em um prólogo, seis capítulos – que possuem como traço

---

1 Pela mesma editora, publicou também *Immaginazione* (1996), *L'imbecilità è una cosa seria* (2016), *Postverità e altri enigmi* (2017) e *Intorno agli ornitorinchi* (2018).

\* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
jmterenzi@hotmail.com – (ORCID: 0000-0002-0116-6374)



distintivo estarem colocados em forma de pergunta –, um epílogo e a tradução italiana do livro X das *Confissões* de Agostinho.

No prólogo, “Confessarsi a un onnisciente”, Ferraris inicia a sua argumentação citando uma passagem do primeiro parágrafo do livro X: “Volo eam facere in corde meo te in confessione, in stilo autem meo coram multis testibus”<sup>2</sup>. Tal passagem ocorre após Agostinho percorrer um longo e “pecaminoso” caminho, desde a infância e o roubo de frutas até as luxúrias da adolescência; Agostinho agora encontra-se convertido, almeja conhecer Deus, enquanto a sua mãe Mônica já se encontra morta. É o momento em que Agostinho dirá que deseja “fazer a verdade”: “Tutto è già detto, eppure proprio a questo punto Agostino si domanda se abbia senso confessarsi a un onnisciente. [...] Di qui la risposta che ci terrà occupati. Agostino dice che vuole fare la verità.” (FERRARIS, 2022, p. 6). O capítulo 1, “Omelia. Per chi davvero Agostino vuol fare la verità?”, se detém na relação de Agostinho com o destinatário de sua confissão, Deus, embora o coloque na posição de um predicator, ou até mesmo de um bufão e exibicionista, remarcando exatamente o título do capítulo: Agostinho como predicator de uma homilia dissimulada, configurando o seu público destinatário como sendo composto pelos crentes, e não Deus. Derrida é citado para amparar a noção de que o ato performativo levado a cabo por Agostinho ao utilizar a expressão “fazer a verdade” é na verdade um jogo com as palavras, uma possibilidade de fazer coisas com as palavras. As categorias “quem”, “que coisa” (supostamente a “verdade”) e “como”, são minuciosamente analisadas por Ferraris. Já os capítulos 2 e 3, “Parresia. Che cosa significa ‘fare la verità’, e che prezzo si può pagare?”, “Monadologia. Di cosa o di chi parliamo quando facciamo la verità?” prosseguem o que vinha sendo discutido no primeiro capítulo, enfocando sobretudo o sujeito que emitiria a verdade confessional (o próprio Agostinho): “Partiamo [...] da Agostino, dal soggetto che, come si dice, si fa parte diligente nell’operazione del fare la verità” (ibidem, p. 24). Remarca-se o caráter inaugural do estilo autobiográfico que caracteriza as *Confissões*, o conceito de parresia (a coragem de dizer a verdade) e o pacto autobiográfico: “Ora, il patto autobiografico, in Agostino, è molto più preciso di quanto non sia quello di una autobiografia genetica, e ricorda piuttosto quello di una ‘biografia non autorizzata’” (ibidem, p. 25). Os nomes de Nietzsche, Foucault, Heidegger, Hölderlin e Rimbaud amparam a argumentação. A potência da reflexão extrapola os limites da época de Agostinho, fazendo com que o leitor percorra o longo caminho aberto pelo santo de Hipona e posto em discussão por Ferraris. Em “4. Aleturgia. Che atti compiamo quando facciamo la verità?”, retomam-se os elementos elencados anteriormente – sujeito, objeto, exemplo – para indagar como se passaria do exemplo para a ideia, e se haveria um método ou técnica para efetuar essa operação. Os termos ontologia e

---

2 “Também a quero pôr em prática no meu coração: diante de ti, na minha confissão, diante de muitas testemunhas, nos meus escritos.”

epistemologia também são abordados: “[...] come è possibile che dalla ontologia possa emergere qualcosa come l’epistemologia, ossia il sapere?” (ibidem, p. 69). *Práxis, potésis e mímesis* são conceitos igualmente tratados por Ferraris, a argumentação vai ganhando densidade, e de Agostinho já estamos imersos em questões que ainda hoje são essenciais e não resolvidas, como o papel do conhecimento, do saber, da verdade. Ferraris aventura o seu pensamento por Alan Turing, Duchamp, Leibniz, Hegel, Kant, entre outros. O quinto capítulo, “Aletologia. Che cosa diciamo o scriviamo quando facciamo la verità?”, trata, entre outros temas, da história: “[...] la storia è il più essenziale dei saperi, costituendo una rivelazione in cui progressivamente si fanno avanti pezzi di un immame inconscio collettivo che non è stato costruito da nessuno” (ibidem, p. 99). Novamente, vemos como o ponto de partida agostiniano permite uma inserção em diversos campos do saber. A indagação surgida com o pós-estruturalismo, se existem ou não fatos, também entra no cenário reflexivo de Ferraris: “[...] non ci sono fatti, solo interpretazioni, è la speranza di qualunque maschzone, e non vedo neppure remotamente il motivo per cui debba trasformarsi nella conquista di un filosofo”. (ibidem, p. 100). A fórmula  $\omega \rightarrow \epsilon$  (que da ontologia/realidade seria possível atingir a epistemologia/verdade) nos é apresentada. O último capítulo, “Escatologia. A che scopo facciamo la verità?”, discute o destino que recebe aquilo que emerge, as palavras que compõem o “fazer a verdade”: “Che cosa ci fa dire che qualcosa emerge? E perché qualcosa emerge c’è bisogno di un destino, di una finalità immanente? Ovvio che no” (ibidem, p. 113). Todos os conceitos vistos anteriormente são reunidos: parresia (sujeito); monadologia (objeto); aleturgia (ação); aletologia (documentação); escatologia (fim). Finalmente, no epílogo – que foi gentilmente cedido por Maurizio Ferraris para que fosse traduzido – lemos a possibilidade de contemplar o passado através do presente, isso através da menção ao livro XIII das *Confissões*, quando Agostinho irá tratar justamente acerca da criação do mundo. Afirma Ferraris: “[...] è più che plausibile il fatto che, a livello non dell’organismo, ma della persona e della cultura, si possa costruire una narrazione che rimedi alla costitutiva insensatezza (cioè alla esclusiva finalità interna) della vita individuale attraverso il conferimento di un senso storico all’interno della vita collettiva della umanità” (ibidem, p. 129).

## Epílogo

*To make an end is to make a beginning*

Lasciamo la *Città di Dio* tornando, per finire, alle *Confessioni* e, anche lì, alla loro conclusione, il livro XIII, che tratta della creazione del mundo. Perché proprio alla fine si racconta l’inizio? È una circostanza che non ha nulla di singolare, come nei *Quattro quartetti* di Eliot, stretti tra un inizio che è una fine e una fine che è un inizio. O nella *Recherches* di Proust, che si chiude con la nascita della vocazione a scrivere il libro che si sta concludendo in quel preciso momento,

con la morte dell'autore in una stanza annebbiata dai suffumigi. La sorte del cristianesimo fu decisa sulla croce, scriveva giustamente Nietzsche, ed è a partire dal mondo popolato in cui noi siamo che diviene pensabile il mondo originario e fondamentale. L'accesso alle origini, all'essere semplice (posto che esista qualcosa del genere) ha luogo solo partendo dal compimento. Ciò che, ovviamente, non muta niente nell'evento, tranne il suo significato.

La possibilità del presente di retroagire sul passato è stata giustificata in tanti modi, su basi di economia psichica, per esempio con i sogni che ripetono e attenuano il trauma di cui ci parla Freud in *Al di là del principio di piacere*, o con argomenti metafisici, come l'inesistenza del tempo, e dunque con la plausibilità di una causalità inversa, come in *Apparenza e realtà* di Bradley, che, come sappiamo, è uno dei riferimenti di *Esame dell'opera di Herbert Quain*, la novella di Borges in cui si descrive un "romanzo regressivo ramificato", in cui il presente produce il passato. Per quello che ho detto sin qui, parlerei piuttosto di una possibilità della teleologia di retroagire sull'archeologia: non sull'essere (che esiste indipendentemente dai nostri pensieri), non sul fare (quel che fatto è fatto) e nemmeno sul sapere (che, se è vero, si riferisce all'essere e non ai nostri desideri o timori), bensì sul senso, sul filo rosso, sempre mutevole, con cui leggiamo il piccolo libro di noi stessi così come il grande libro del mondo.

Un sale non era cloruro di sodio ai tempi di Omero, ma per noi, oggi, guardandoci indietro e allo stato attuale delle nostre conoscenze, un sale è cloruro di sodio da che mondo è mondo. L'affermazione che appariva insensata se riferita a Omero o a un castoro, ossia in un contesto epistemologico, trova tutto il suo senso in una teleologia, in una filosofia della storia che, volgendosi indietro, torna a dare il nome alle cose e ne fissa il significato. Se è falso che, in quanto organismi, abbiamo dei fini fuori di noi – come si suggerisce nella contestabile asserzione per cui accanto alle finalità interne gli organismi possiedono anche la finalità esterna della riproduzione per il mantenimento della specie –, è più che plausibile il fatto che, a livello non dell'organismo, ma della persona e della cultura, si possa costruire una narrazione che rimedi alla costitutiva insensatezza (cioè alla esclusiva finalità interna) della vita individuale attraverso il conferimento di un senso storico all'interno della vita collettiva della umanità.

Se Pétain fosse morto a 65 anni sarebbe rimasto l'eroe di Verdun, se Churchill fosse morto a 65 anni sarebbe stato per l'eternità lo sconfitto di Gallipoli. Cesare ha varcato il Rubicone ponendo le premesse per la sua uccisione sotto la statua di Pompeo e, a ben vedere, per la caduta dell'Impero Romano, molti secoli dopo. Non si considera che quella decisione si riflette sul passato cambiandone il segno. L'uomo che a trentun anni, in Spagna, pianse di fronte a una statua di Alessandro Magno, che alla sua età stava conquistando l'Asia mentre lui era giudice in una sottoprefettura, non era uno squilibrato megalomane. Ma, si badi bene, avrebbe potuto esserlo, se solo qualcosa fosse andato storto, e il Divo Giulio si sarebbe trovato nella condizione di Challe, Jouhaud, Salan e Zeller ad Algeri nel 1961 o di Murat a Pizzo Calabro nel 1815.

È per questo che Montaigne raccomanda di non dirsi mai felici prima dell'ora della propria morte, perché all'ultimo momento tutto potrebbe cambiare, non per il futuro (non c'è più tempo) ma per il passato. Quell'evento che consideravamo fausto si rivelerebbe magari il primo anello

di una catena che ci porta sino alla disgrazia presente, o viceversa: è altamente probabile che se nel 1933 Hitler non avesse vinto le elezioni si sarebbe risparmiato il finale nibelungico del 1945. Ogni significato si legge alla luce di una fine, e ogni giudizio sull'origine è una memoria d'oltretomba. Il senso si dà nel compimento, al calar del giorno come la nottola di Minerva. Ma è solo alla luce del compimento che è possibile trovare il bandolo della matassa. Visto che verosimilmente in punto di morte non moriremo di felicità, è difficile che il consuntivo di un'esistenza non si concluda, come è giusto che sia, in un pesante passivo. Proprio per questo ci soccorre una filosofia della storia che proietta al di là dell'individuo il senso delle sue azioni. Credevamo che accettare il verdetto delle Parche, sottomettersi a un destino magari cinico e baro fosse la cosa più dura da sopportare, o almeno un segno di stoicismo e di saggezza. Se consideriamo tuttavia il gusto perverso che la teleologia manifesta nell'imbrogliare l'archeologia, scopriamo che è, dopotutto, una visione consolante, e che probabilmente abbiamo a che fare con una roulette che cambia continuamente il proprio verdetto non solo sul presente e sul futuro, ma anche sul passato.

## Epílogo

*To make an end is to make a beginning*

Deixemos a *Cidade de Deus* e retomemos, para finalizar, as *Confissões*, especificamente no seu momento conclusivo, o livro XIII, que trata da criação do mundo. Por que justamente no fim se narra o começo? Trata-se de uma circunstância pouco comum, como nos *Quatro quartetos* de Eliot, colocados entre um começo que é um fim e um fim que é um começo. Ou na *Recherche de Proust*, que se encerra com o nascimento da vocação de escrever o livro que se está concluindo naquele exato momento, com a morte do autor em um quarto repleto de vapores. O destino do cristianismo foi decidido na cruz, escrevia Nietzsche, e é a partir do mundo habitado em que estamos que se torna possível pensar o mundo originário e fundamental. O acesso às origens, ao ser simples (posto que exista algo do gênero), só tem lugar partindo da realização. O que, obviamente, não muda nada em sua ocorrência, exceto o seu significado.

A possibilidade do presente retroagir sobre o passado está justificada de vários modos, pela base da economia psíquica, por exemplo, com os sonhos que repetem e atenuam o trauma dos quais nos fala Freud em *Além do princípio do prazer*, ou com argumentos metafísicos, como a inexistência do tempo e, portanto, com a plausibilidade de uma causalidade inversa, como em *Aparência e realidade* de Bradley, que, como sabemos, é uma das referências de “Examen de la obra de Herbert Quain”, conto de Borges, onde se descreve um “romance regressivo ramificado”, em que o presente produz o passado. Pelo dito até aqui, falaria, sobretudo, de uma possibilidade da teleologia de retroagir sobre a arqueologia; não sobre o ser (que existe independentemente dos

nossos pensamentos), não sobre o fazer (o que é fato é fato) e nem mesmo sobre o saber (que, se é verdadeiro, se refere ao ser e não aos nossos desejos ou temores), mas sim sobre o sentido, sobre o fio condutor, sempre variável, com o qual lemos o pequeno livro de nós mesmos, da mesma forma como o grande livro do mundo.

Um sal não era cloreto de sódio no tempo de Homero, mas para nós, hoje, olhando para trás e ao estado atual do nosso conhecimento, um sal é cloreto de sódio desde que o mundo é mundo. A afirmação, que parecia insensata se referida a Homero ou a um gorila, ou seja, em um contexto epistemológico, encontra todo o seu sentido em uma teleologia, em uma filosofia da história que, voltando-se para trás, volta a nomear as coisas e lhes fixa um significado. Se for falso que, enquanto organismos, temos os fins fora de nós – como sugerido pela declaração contestável de que além das finalidades internas, os organismos possuem também a finalidade externa da reprodução para a continuidade da espécie –, é mais do que viável o fato que, num contexto não do organismo, mas da pessoa e da cultura, se possa construir uma narrativa inerente à insensatez constitutiva (isto é, à exclusiva finalidade interna) da vida individual através da atribuição de um sentido histórico no âmbito da vida coletiva e da humanidade.

Se Pétain tivesse morrido aos 65 anos, teria sido o herói de Verdun, se Churchill tivesse morrido aos 65 anos, teria sido para toda a eternidade o derrotado de Galípoli. César atravessou o Rubicão pondo as condições para o seu assassinato debaixo da estátua de Pompeu, e, a bem dizer, pela queda do império romano vários séculos depois. Não se considera que aquela decisão se reflete sobre o passado, mudando o seu sentido. O homem que aos trinta e um anos, na Espanha, chorou em frente a uma estátua de Alexandre, o Grande – que com a sua idade estava conquistando a Ásia, enquanto ele era juiz em uma subprefeitura –, não era um desequilibrado megalomaníaco. Mas, é preciso atentar a isto, o poderia ter sido, se algo não tivesse andado direito, e o Divino Júlio teria sido encontrado nas mesmas condições que Challe, Jouhaud, Salan e Zeller na Argélia em 1961 ou de Murat em Pizza Calabro em 1815.

É por isso que Montaigne aconselha não dizer nunca ser feliz antes da hora da própria morte, porque no último momento tudo poderia mudar, não em relação ao futuro (não há mais tempo), mas em relação ao passado. Aquele evento que considerávamos auspicioso, talvez o primeiro anel de uma cadeia que nos leva até a desgraça atual, ou vice-versa: é muito provável que se em 1933 Hitler não tivesse ganhado as eleições, o desfecho nibelúngico de 1945 teria sido poupadão. Cada significado se lê à luz de um fim, e cada juízo sobre a origem é uma memória do outro mundo. O sentido se dá na realização, ao cair do dia, como a coruja de Atena. Mas é apenas sob a luz da realização que é possível encontrar a agulha no palheiro. Visto que verossimilmente no momento da morte não morreremos de felicidade, é difícil que o balanço final de uma existência não se conclua, como é justo que seja, em um pesado passivo. Justo por isso, nos socorre uma filosofia da história que projeta além do indivíduo o sentido de suas ações. Acreditávamos que aceitar o veredito das Parcas, submeter-se a um destino, quiçá cínico e trapaceiro, fosse a coisa mais árdua de suportar, ou, ao menos, um gesto de estoicismo e de sabedoria. Se consideramos, contudo, o gosto perverso que a teleologia manifesta em ludibriar a arqueologia, descobriremos

que é, no fim das contas, uma perspectiva consoladora, e que provavelmente teremos que lidar com a roleta que muda continuamente o próprio veredito não só sobre o presente e o futuro, mas também sobre o passado.

**Agradeço ao professor Maurizio Ferraris a autorização para traduzir o epílogo do seu livro *Agostino, fare la verità*.**

# L'OFFICINA DI CARMELO BENE E MARIO MASINI

## Recensione del volume *I miei film con Carmelo Bene* (Damocle Edizioni) di Mario Masini, a cura di Carlo Alberto Petruzzi

ALESSIO ARENA \*

Carlo Alberto Petruzzi cura un volume prezioso che consente di apprendere dettagli inediti intorno al *modus operandi* di Carmelo Bene nello specifico contesto creativo del cinema. A tal proposito, sappiamo che Bene, il quale fu sempre avverso alla settima arte, realizzò, nel corso della sua carriera, soltanto quattro film, ovvero *Nostra Signora dei Turchi* (1968), *Don Giovanni* (1970), *Salomè* (1972) e *Un Amleto di meno* (1973). In queste occasioni, si avvalse del supporto fondamentale del direttore della fotografia Mario Masini, protagonista del volume, con il quale il regista instaurò uno stretto sodalizio che certamente contribuì al grande successo di critica e di pubblico delle opere prima citate. In questa sede, viste le numerose recensioni già pubblicate che evidenziano la figura di Bene, riteniamo interessante soffermarci maggiormente sul ruolo ricoperto, nello specifico, da Masini all'interno della squadra vincente guidata dal regista. Si apprende che Bene sul *set* non era solito lavorare seguendo un rigido programma, né usava rispettare una vera e propria sceneggiatura. Masini dimostrò di essere la persona giusta per seguire il ritmo del regista, certamente non accessibile a tutti coloro che, all'epoca, ma anche adesso, sono abituati a lavorare nell'industria cinematografica secondo precise e serrate tabelle di marcia. Il volume è inoltre inevitabilmente denso di aneddoti curiosi e interessanti che consentono al lettore di conoscere più profondamente anche la personalità geniale di Carmelo Bene, da cui scaturiva il suo impareggiabile processo creativo. Emerge, tra l'altro, la grande professionalità di Masini, capace di adeguarsi alla linea indicata dal regista, di risolvere ogni difficoltà, di trovare soluzioni pratiche brillanti con prontezza e

\*alessioarena12@gmail.com



capacità di adattamento. Colpisce, a tal proposito, che Masini si dedicò a questa professione in pochi altri film, tra i quali *San Michele aveva un gallo* (1972) e *Padre Padrone* (1977, vincitore della “Palma d’oro” al Festival di Cannes), entrambi diretti da Paolo e Vittorio Taviani. In seguito, Masini svolse altre attività, distanti da quella oggetto del volume. Indugiare su questo aspetto ci porta ad ipotizzare che, probabilmente, proprio la sua disponibilità al cambiamento e, ancora, all’adattamento, costituì, di fatto, un valore aggiunto fondamentale che fece la differenza nel corso delle produzioni delle pellicole beneane. Emerge, infatti, una personalità produttiva e brillante, con forte propensione alla sperimentazione e dotato di una preparazione eterogenea. Masini è un uomo pragmatico ma creativo, capace di trovare soluzioni talmente originali da riuscire a stupire perfino il Maestro, in particolare quando questi chiedeva di realizzare qualcosa di inusuale (come quando si propose di girare una soggettiva di un cadavere), e aiutandolo a comprendere profondamente le possibilità delle sue ideazioni.

Il volume, accessibile sia agli addetti ai lavori sia a coloro che volessero scoprire per la prima volta o approfondire le figure di Bene e Masini, è edito da Damocle Edizioni (Venezia) in tre lingue, ovvero italiano, inglese e francese, per consentire anche a lettori non italiani di apprezzarlo.