

MATTEO REI

“VAMOS ESTOIRAR DENTRO DE VINTE MINUTOS”

Il dialogo sulla estrema soglia nel teatro di Raul Brandão

ABSTRACT: The Portuguese writer Raul Brandão (1867-1930) was the author of mostly very short plays. The characters in his theatre are the protagonists of exceptional situations, poised between sanity and madness, or between life and death. On the basis of these observations, the study aims to show that some of the author's theatrical works can be approached to the model of the “dialogue on the extreme threshold,” which was described by Mikhail Bakhtin.

KEYWORDS: Theatre; Raul Brandão; Dialogue on the threshold; Mikhail Bakhtin; Portuguese literature.

1. Il teatro dello scrittore portoghese Raul Brandão (1867-1930) è costituito per lo più da testi di massima concisione, che rappresenteranno l'oggetto specifico di questo studio. Lasciando da parte il suo lavoro teatrale di maggiore ampiezza (*O Gebo e a Sombra*) e quelli scritti in collaborazione con altri autori, ad essere presi in esame saranno, infatti, i due atti unici (*O Doido e a Morte*, *O Avejão*) e i due monologhi (*O Rei imaginário*, *Eu sou um Homem de bem*) che egli diede a conoscere nel corso degli anni '20: in un primo momento inserendoli, nel 1923, all'interno dell'unico volume del suo *Teatro* (è il caso di *O Rei imaginário* e *O Doido e a Morte*) e successivamente ricorrendo, per farli giungere al pubblico, al veicolo della rivista *Seara Nova* (come avvenne per *Eu sou um Homem de bem* e *O Avejão*; si veda: Brandão 1986).

Va subito aggiunto che l'estensione ridotta non è il solo punto d'incontro tra queste quattro opere, imparentate anche dalla messa in scena di una situazione-limite, al confine tra lucidità e follia, o tra vita e morte, che incoraggia una lettura ispirata al paradigma bachtiniano del “dialogo sulla estrema soglia” (Bachtin 1968, 146). Sotto questa prospettiva, nella stessa brevità che rappresenta il minimo comune denominatore del corpus selezionato si potrà riconoscere, allora, non già un fattore estrinseco e aleatorio, ma viceversa una scelta d'indubbia efficacia, adeguata e corrispondente agli obiettivi espressivi perseguiti dall'autore.

È interessante osservare, a questo proposito, che già in alcuni occasionali scritti critici apparsi alla fine dell'Ottocento Brandão parrebbe fornire un'esplicita giustificazione, sul

piano della riflessione metaletteraria, della predilezione per testi drammatici caratterizzati dalla presenza di pochi personaggi (al limite di uno solo) e da uno sviluppo fortemente unitario e circoscritto. Si veda, a titolo d'esempio, l'articolo pubblicato sul *Correio da Manhã* del 31 dicembre 1895, in cui, esprimendo il proprio apprezzamento per l'opera *Dor Suprema* di Marcelino Mesquita, egli si spinge contestualmente a formulare, in termini più generali, la propria idea di "drama moderno," esaltando con precoce lucidità quei valori (di immediatezza, essenzialità, ecc.) che orienteranno anche la sua futura attività di drammaturgo:

O teatro é tudo, deve ser tudo o que nos faça pensar, sonhar, ter enxurradas de lágrimas: o que nos comova e nos ensine: tudo o que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem. Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o acto tenha só uma cena e dure dez minutos, contanto que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade? (Brandão 2013, 392-393).

Nell'articolo citato, così come in altri contributi giornalistici risalenti a quello stesso periodo, è dunque possibile veder delineato l'ideale teatrale che troverà successivamente applicazione non soltanto nei monologhi, ma anche nei contundenti atti unici scaturiti dalla penna dello scrittore, all'interno dei quali, che lo svolgimento drammatico si riassume in una sola scena, come in *O Doido e a Morte*, oppure si articola nella sequenza di scene per lo più assai brevi che caratterizza *O Avejão*, a rimanere costante è l'assoluta predominanza di due soli personaggi, attorno a cui le figure di contorno risultano quasi completamente prive di rilievo.

D'altra parte, per trovare conferma della coerenza e della consapevolezza che sono alla base delle scelte compiute dall'autore, è forse sufficiente prestare la dovuta attenzione alle indicazioni che figurano nel paratesto delle sue opere teatrali. In tal ambito, accanto alla prevedibile etichetta di "monólogo" applicata a *O Rei Imaginário* (Brandão 1986, 119), vale la pena di soffermarsi tanto sulla doppia definizione che accompagna *O Avejão* ("episódio dramático" e "acto único," 157-159), quanto, soprattutto, sulla designazione di "farsa em um acto" (125) riservata a *O Doido e a Morte*, degna di nota non soltanto perché parrebbe prescrivere una specifica chiave di lettura del dramma, ma anche poiché, mentre pone l'accento sulla scelta di concentrare l'azione in un solo atto, implicitamente richiama pure il titolo del romanzo *A Farsa*, che lo scrittore aveva pubblicato nel 1903 e avrebbe proposto in una nuova redazione nel 1926.¹

2. Se le riflessioni finora svolte hanno potuto, come auspichiamo, additare alcuni tratti generali condivisi dai testi oggetto d'esame, qualsiasi tentativo di approfondimento non

¹ Una coincidenza di termini che fu precocemente evidenziata da José Régio sulle pagine della rivista *Bysancio*, nel gennaio del 1924 (Rosa 2017, 229). Restando nel campo delle annotazioni paratestuali, è di qualche interesse ricordare che nel 1917, ovvero sei anni prima della pubblicazione del volume *Teatro*, la quarta di copertina della prima edizione di *Húmus* annunciava la prossima apparizione di un'opera intitolata: "Teatro cinematográfico" (Brandão 1917).

potrà, a questo punto, esimersi da un'analisi che, per quanto sinteticamente, tenti di affrontarne individualmente i contenuti tematici e le soluzioni formali.

Prendiamo allora le mosse da *O Rei Imaginário*, la più breve delle opere incluse nel volume del '23, per cui David Mourão-Ferreira ebbe occasione di esprimere un incondizionato apprezzamento (definendolo “uma verdadeira obra-prima no género” e “uma definitiva criação do teatro português de todos os tempos”; 1969, 113 e 115): apprezzamento cui si associava la convinzione che la forma monologica fosse quella più congegnale all'estro creativo dell'autore (e il critico era perciò portato ad ammirare, in primo luogo, “os excepcionais dotes de Raul Brandão para a criação do monólogo dramático”; 113).

Teles, il personaggio che pronuncia il monologo, è un magistrato rimosso dal suo incarico, accusato di essersi lasciato corrompere per pagare debiti di gioco: scoperto e arrestato, la didascalia introduttiva lo mostra al momento del suo ingresso in carcere. Ed è tra le pareti della cella che, ripercorrendo le tappe della sua inarrestabile degradazione, egli si trova a riconoscere, in maniera piuttosto sorprendente, che la disgrazia in cui è suo malgrado precipitato ha avuto anche una funzione liberatoria e rivelatrice. Afferma, infatti, che solo dopo essere stato travolto dalla sciagura ha potuto ritrovare la sua autentica identità. Deporre la maschera della rispettabilità e del decoro gli ha finalmente consentito di guardare in faccia la propria vera natura:

Agora é que devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado, agora que não passo do Teles [...] Outra coisa me persegue agora para além da papelada dos autos, outra coisa em que não tinha pensado, porque o juiz julga segundo o código e a lei, e eu julgaria segundo outro fantasma que está a meu lado, segundo outro homem que tenho encontrado em mim e nos outros. (Brandão 1986, 122).

Affiora qui il tema, caro a Brandão, della discrepanza tra io profondo e io superficiale, ovvero, in una visione che pare lecito accostare a quella del suo contemporaneo Luigi Pirandello (come lui nato nel 1867), del contrasto tra l'irrequietezza imprevedibile e proteiforme della vita interiore e le forme rigide e sterili in cui essa tende costantemente a cristallizzarsi.² È questa contrapposizione, del resto, ad accomunare *O Rei Imaginário* ed *Eu sou um Homem de bem*, il monologo che l'autore pubblicherà, nell'agosto del 1927, sulle pagine della rivista *Seara Nova*. Se nel primo, tuttavia, la dialettica tra istanze contrastanti assume l'aspetto di un tormentato dibattito interiore (in cui significativamente ricorre il procedimento retorico della *correctio*, esemplificato da formule interiettive come: “Melhor! melhor!...”, “Não! não! isto ainda é o menos...;” 121), a plasmare il secondo è il ripetuto richiamo a un interlocutore tacito e ambiguo, un doppio spettrale che si palesa al protagonista quando, dopo un banchetto offertogli dagli

² In un testo come *O Rei Imaginário* non è davvero difficile riscontrare quel dualismo di “Vita” e “Forma” che (all'interno di un volume apparso nello stesso anno del *Teatro brandoniano*) veniva considerato da Adriano Tilgher “il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello” (1923, 162).

amici per i suoi trent'anni di carriera lavorativa, sta rientrando solitario alla propria dimora (Martins 2007, 53-58).

A testimoniare la silenziosa presenza di un comprimario implicito, nel testo del '27, non è, infatti, soltanto il ricorso a didascalie che attribuiscono al protagonista l'ascolto di qualcosa che al pubblico resta celato (ad esempio: "Escuta algum tempo, absorto;" 151), ma sono soprattutto le stesse parole che questi pronuncia nello svolgimento dell'opera, nel tentativo di difendersi da un attacco che parrebbe non concedergli tregua. Ad essergli rimproverata, egli riferisce, è la sua mancanza di umanità, il freddo egoismo che l'ha spinto a perseguire come unici obiettivi la ricchezza e la rispettabilità, reprimendo l'indole ingenua e generosa dei suoi anni giovanili e restando sordo a chi implorava il suo aiuto ("Repeli, é certo, a mão que se me estendia e desviei os olhos daqueles olhos fitos nos meus que pediam socorro e ternura;" 150). Accuse rese particolarmente incresciose dal fatto che egli stesso ne imputa la tacita formulazione a un inquietante *doppelgänger* che si sarebbe appropriato della sua "figura" e del suo "nome" (149): a una voce, dunque, di origine sconosciuta ma che potrebbe corrispondere, come egli stesso, interrogandosi, giunge a ipotizzare, ai dettami della coscienza o del rimorso ("Chamar-te-ás o Remorso? Serás tu a Consciência com um C grande?" 149).

In ogni caso, comunque si voglia identificare l'interlocutore occulto o immaginario di questo secondo monologo, è indubbio che la funzione assegnatagli è quella di mettere in crisi, di sconvolgere le certezze e le convinzioni apparentemente inamovibili su cui si è basata fino a quel momento l'esistenza dell'anonimo *Homem de bem*. E si tratta, a ben vedere, della stessa funzione che negli atti unici dell'autore, entrambi incentrati su di una coppia di personaggi principali, verrà analogamente attribuita a uno dei due interlocutori in gioco.

3. La "farsa em um acto" *O Doido e a Morte* è senza dubbio l'opera teatrale di Brandão che ha riscosso il più largo e unanime consenso critico, potendo vantare una lunga lista di illustri estimatori, tra cui è doveroso ricordare quanto meno i nomi di Óscar Lopes, Luiz Francisco Rebello, José Régio, Jorge de Sena, João Gaspar Simões e Miguel Torga (Lopes 1970, 183-185; Mourão-Ferreira 1969, 115; Rebello 1986, 37-42; Rosa 2017, 222-232).

La vicenda drammatica ha per oggetto l'inatteso arrivo dell'eccentrico Signor Milhões ("o homem mais rico de Portugal") nell'ufficio del prefetto Baltasar Moscoso, in quel momento intento a comporre un testo teatrale (Brandão 1986, 130). Il nuovo venuto, che porta con sé una misteriosa scatola, senza dare ulteriori spiegazioni inizia ad armeggiarci intorno e, attirata in questo modo l'attenzione dell'esterrefatto *governador civil*, gli spiega con la massima naturalezza che si tratta di un ordigno dal devastante potere esplosivo: "Vamos estoirar dentro de vinte minutos. [...] O que o senhor vê aqui nesta caixa é o mais formidável de todos os explosivos SO³-HO⁴, cem vezes mais poderoso que a dinamite, o algodão pólvora, e o fulminato de mercúrio" (131). Il

visitatore ha deciso di farsi saltare in aria e ha accordato a Moscoso il poco invidiabile privilegio di morire insieme a lui.

All'origine della sua estrema risoluzione c'è stata una repentina presa di coscienza, assimilabile a quella del Teles di *O Rei Imaginário*. A un certo punto egli ha compreso che la propria esistenza era grottesca e priva di senso, prigioniera di assurdi cliché e di vuote convenzioni sociali. Si è reso conto che la vita vera era un'altra, del tutto inconciliabile con quella vissuta fino a quel momento, della cui ridicola e abominevole malafede il suo malcapitato interlocutore recherebbe nella persona, fin dal nome, l'indelebile stigma: "Tu não te podes chamar Baltasar Moscoso, e ao mesmo tempo existir o céu estrelado" (142).

Messo di fronte a una condizione di massimo pericolo, anche il *governador* è così costretto a riconoscere che sono l'abiezione e l'ipocrisia a dominare la propria condotta e quella di coloro che lo circondano. La sua crisi di coscienza è il risultato del coatto coinvolgimento in una situazione-limite, che l'autore delinea efficacemente nel giro di poche battute ed è poi abile a sviluppare in un graduale crescendo di tensione emotiva. L'esito finale non è, tuttavia, la detonazione minacciosamente promessa dall'implacabile Milhões, bensì l'ingresso di due infermieri che, avventatisi su quest'ultimo, lo trascinano via afferrandolo per le spalle: egli non è che un folle fuggito dal manicomio e la scatola fatale contiene soltanto cotone. Ad esplodere, catartica e liberatoria, non è dunque la supposta bomba, ma l'oscena imprecazione di Moscoso che suggella l'opera: "Ai o grande filho da puta!" (145).

Una dirompente crisi interiore, il cui ritmo è reso più serrato dall'imminenza della morte, si trova anche in *O Avejão* (1929), il cui testo, incorporando l'allusione a "os naufragos e os moribundos" che "vêm no instante supremo desfilhar toda a sua existência" (165), parrebbe chiaramente riecheggiare i passaggi in cui il prefetto di *O Doido e a Morte* stabilisce un paragone tra l'esperienza che sta vivendo e quella di un "condenado à morte" che si trovi ad affrontare gli ultimi istanti della propria esistenza: un parallelismo della cui matrice letteraria lo stesso personaggio (che, non si dimentichi, è autore di opere teatrali nel tempo libero) appare per altro pienamente consapevole: "E não haver um Vítor Hugo para fixar esta tormenta num crânio!" (143).³

Nell'ultimo testo teatrale dato a conoscere da Raul Brandão ci si trova, infatti, in presenza di un motivo che percorre tutta la sua opera: la dolente ammissione di un individuo che, poco prima di abbandonare la vita, si accorge con sgomento e orrore di non averne saputo godere e approfittare appieno.⁴ È l'agonia che precede la morte a

³ Attraverso l'esclamazione di Baltasar Moscoso, Brandão allude evidentemente a *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829), il romanzo a tesi con cui lo scrittore francese prese posizione contro la pena capitale. Sulla presenza, nell'autore di *Húmus*, di motivi e temi desunti dall'opera di Victor Hugo, si è soffermato, a più riprese, Álvaro Manuel Machado (1984, 41-47; 1986, 554-558).

⁴ Infatti, come avverte Vítor Viçoso: "Toda a obra de Brandão é [...] percorrida por esse frémido do não-vivido que se consciencializa agonicamente, num balanço final, quando já se está a beira do abismo" (Viçoso 1999, 310). Si va dal narratore autobiografico che confessa, nel primo volume delle *Memórias*: "Hoje acordei com este grito: eu não soube fazer uso da vida!" (Brandão 1998, 35), al personaggio di Antoninho del romanzo *A Farsa*, che, all'incombere

divenire in questo caso il teatro di un confronto finale, di un dibattito interiore che raggiunge il culmine della propria veemenza allorché tutti gli interrogativi lasciati senza risposta tracimano dal vaso di Pandora in cui l'abitudine e il conformismo parevano averli stabilmente relegati. L'imminenza della fine sollecita la presa di coscienza delle contraddizioni latenti che, ormai sciolte dal laccio di qualsiasi freno inibitorio, si dimostrano pronte a erompere con tutta la loro devastante potenza distruttiva.

A essere focalizzato in *O Avejão* è, insomma, per usare le parole di Guilherme de Castilho, “o sentimento de pânico que se apodera do homem quando, no momento derradeiro, no ‘momento supremo’ em que a vida já não é vida e a morte não é ainda morte, reconhece que ‘não viveu a vida’” (2006, 412). L'azione si svolge, infatti, nella camera da letto di una donna agonizzante, in odore di santità per la sobrietà dei propri costumi e per la magnanimità dimostrata nell'elargire elemosine ai bisognosi. Al suo capezzale un'attempata servitrice lavora a maglia, mentre, un po' discosto, un terzetto di vegliarde antidiluviane pende dalle labbra del pomposo Signor Caetano, che nel suo enfatico eloquio rammenta le molteplici occasioni in cui la morente ha dato prova di un animo generoso e caritatevole, non facendo mai mancare il proprio soccorso a coloro che, per la loro umile rassegnazione, “merecem este nome tão evangélico de pobres” (Brandão 1986, 160).

Al calare della notte l'anziana rimane da sola nella stanza ed è a questo punto che, al baluginare incerto di una lucerna, prende forma il fantasma (*avejão*) menzionato nel titolo del dramma. L'intervento *in extremis* dello spettro ha l'effetto di far vacillare fin dalle fondamenta i precetti che hanno regolato tutta un'esistenza, instillando nella donna l'atroce sospetto di aver sprecato inutilmente i propri giorni in sacrifici e opere di bene, inseguendo il miraggio di un inesistente compenso ultraterreno. A vent'anni, infatti, quando le si è presentata l'occasione di fuggire con l'uomo che amava, un giovane povero e disprezzato, ella non ha avuto il coraggio di seguire la direzione indicata dai propri sentimenti e di affrontare il parere sfavorevole della propria famiglia. In questo modo, si direbbe suggerire lo spettro, ha rinunciato a vivere appieno l'amore e la disgrazia: due esperienze uniche e insostituibili, forse le sole che avrebbero potuto veramente dare un senso alla sua esistenza. Affidarsi agli insegnamenti rassicuranti di una morale ipocrita ha significato, quindi, lasciare che la salvaguardia di un'esteriore rispettabilità oscurasse l'anelito più profondo che le si dibatteva nell'anima, e che, se ascoltato, l'avrebbe portata ad abbandonarsi senza remore alla vita, dandole così la possibilità di intenderne l'insostituibile incanto.

Ormai, comunque — ribadisce l'inesorabile figura scaturita dall'ombra — è troppo tardi, il tempo a sua disposizione è esaurito e già la morte si avvicina a grandi passi: non

della morte, reclama di non essersi potuto rallegrare nemmeno un giorno delle gioie della vita (“eu nunca vivi! eu nunca vivi!” Brandão 2001, 147). O ancora dall'accorato lamento del Gabiru di *Os Pobres* (“Vieram depois as palavras, os mestres, os amigos, e eu nunca mais achei sabor à vida, até que acordei agora com este grito: Nunca vivi!...;” 1906, 108), fino ad arrivare all'anonimo narratore di *Húmus*, che parrebbe fargli eco: “Acordo e grito: — Eu não vivi! eu não vivi! — E cada vez o meu protesto ascende mais alto. Quero tornar a viver a mesma vida aborrecida e inútil, quero recomeçar a desgraça” (2000, 75). Si veda anche: Rei 2011, 306 (*passim*).

sono concesse seconde possibilità a chi ha stoltamente dissipato la propria irripetibile occasione di vivere appieno le gioie e i dolori a cui era destinato. Nella scena conclusiva, svanita l'apparizione, i restanti personaggi irrompono nella stanza da letto e qui trovano il corpo della protagonista ormai privo di vita. Il drammaturgo affida la battuta finale al ridicolo Signor Caetano, che al momento del ritrovamento, mentre una delle vecchie si affretta a ricomporre la mandibola cascante della defunta, proclama con la consueta, mal riposta, enfasi: "Está no Céu. Entrou agora mesmo na glória eterna..." (169).

4. In *O Avejão* possiamo veder riflesse le principali caratteristiche attribuite da Michail Bachtin al modello del "dialogo sulla estrema soglia" (1968, 146), cui lo studioso russo associa opere incentrate su di un concitato dibattito che si svolge in frangenti irripetibili ed eccezionali, come il *Ludus de morte Claudii* di Seneca, i dialoghi di Luciano, alcune satire menippee di Varrone e altri testi che sarebbero riconducibili, come quelli citati, al settore letterario del "serio-comico" (140). Si tratta, del resto, di un modello il cui impiego non è giustificato, a nostro giudizio, soltanto a riguardo dell'*episódio drâmatico* del '29, ma si può anche estendere senza difficoltà alla caratterizzazione degli altri atti unici e monologhi finora presi in considerazione, permettendo di evidenziarne alcuni tratti comuni.

Si potrà allora iniziare rilevando che i personaggi dei testi teatrali in esame sono, senza eccezioni, protagonisti di esperienze decisive e fuori dall'ordinario, che li sottraggono a qualsiasi predeterminazione di ordine biografico o sociale. Che si tratti del magistrato decaduto che fa il suo ingresso in prigione, dell'uomo dabbene perseguito dal proprio doppio, del prefetto tenuto in ostaggio da un folle, della vecchia agonizzante che riceve la visita di uno spettro, risulta costante, nella drammaturgia brandoniana, "la tendenza a creare una situazione eccezionale, che [...] costringe a scoprire gli strati più profondi della personalità e del pensiero" (146-147). Come i cultori della satira menippea evocati da Bachtin, lo scrittore portoghese parrebbe prediligere, di conseguenza, le vicende incentrate su "bruschi trapassi e mutamenti, [...] slanci e cadute, improvvisi accostamenti di ciò che è lontano e separato" (154).

Obbligati ad agire in circostanze insolite e inattese, gli eroi di Brandão non possono perciò esimersi dal mettere alla prova le convinzioni, la forza d'animo e la tempra morale di cui sono portatori. Non sorprende, dunque, che per essi sia fondamentale l'"approccio dialogico" e interrogativo "verso se stessi" (157), associato per gli autori antichi al genere, affine a quelli precedentemente citati, del *soliloquium*. E sebbene ciò sia inevitabilmente, all'interno della produzione dello scrittore portoghese, evidente soprattutto nel caso dei monologhi, tra questi e i testi drammatici che prevedono l'azione di più personaggi non pare possibile tracciare, sotto questo aspetto, una netta linea di demarcazione. Che, infatti, sia la coscienza interiore il principale palcoscenico delle vicende rappresentate è vero tanto in un testo come, poniamo, *Eu sou um Homem de bem*, quanto in uno come *O Avejão*, che, dal punto di vista formale, monologico non è. Ed è senz'altro degno di nota che, a un certo punto, il protagonista del primo di questi due drammi riconosca nel

proprio occulto interlocutore la personificazione di quelle stesse istanze (coscienza, rimorso...) che la vecchia agonizzante del secondo identificherà analogamente, da parte sua, nello spettro giunto a funestare gli ultimi istanti della sua vita (si veda: Brandão 1986, 149, 163).

Nei testi attraverso cui si esprime, all'interno della letteratura antica, il motivo del *dialogo sulla estrema soglia*, si riscontra già, del resto, la presenza di un tema sotteso anche alle peripezie svolte dall'autore di *Húmus* nelle due opere sopraccitate: quello dello sdoppiamento della personalità. Nel caso della satira menippea, esso è associato, secondo Bachtin, alla "raffigurazione di stati psichico-morali inconsueti" (1968, 152), così come al ricorso alla "più audace e sfrenata fantasia" al fine di "provocare e sperimentare la verità" e l'individuo che ne è portavoce (149). È quanto avviene, ad esempio, nel *Bimarcus* di Varrone, avente per oggetto la diatriba tra Marco e il proprio doppio, che gli rimprovera di non tenere fede all'impegno di comporre un trattato di retorica sui tropi e le figure (153). Un esempio, questo, degno di nota soprattutto perché, dal nostro specifico punto di vista, offre la possibilità di individuare tanto l'anticipazione dell'elemento fantastico che si manifesta nelle figure dello spettro di *O Avejão* e del *doppelgänger* di *Eu sou um Homem de bem*, quanto i prodromi della rappresentazione (seppure giocata, nel caso di Varrone, in chiave prevalentemente comica) di uno stato di alterazione della coscienza che segna, ad esempio, il soliloquio di *O Rei imaginário*, il cui protagonista si rifugia, cercando scampo alla propria disgrazia, nell'esaltazione megalomane che gli consente d'immaginarsi re ("Sou rei, meu amigo, e rei absoluto;" Brandão 1986, 123).

Nel teatro di Brandão, d'altra parte, sono ben rappresentati anche due procedimenti che per lo studioso russo sono caratteristici della satira menippea (e del genere affine del dialogo socratico). Sul primo di questi, la *sincrisi*, vale a dire il confronto diretto tra punti di vista contrastanti, parrebbe addirittura plasmato l'intero edificio drammatico di un'opera come *O Doido e a Morte*, mentre del secondo, l'*anacrisi*, ovvero "la provocazione della parola con la parola" (145), lo scrittore portoghese fa ampio uso, ad esempio, in *O Avejão*, laddove le battute per lo più laconiche affidate allo spettro (oscillanti tra la breve proposizione interrogativa e la fulminea frase nominale) hanno innanzitutto la funzione (che potremmo definire, socraticamente, "maieutica") di spingere l'attempata interlocutrice a interrogarsi e a mettere in questione le proprie certezze.

E nella drammaturgia dell'autore portoghese non manca neppure quella stessa "mescolanza di serio e di ridicolo" (142) cui allude la denominazione di "serio-comico" e che Bachtin associa a una tradizione di lunga durata che va, per citare solo due dei casi più noti, dai *Dialoghi dei Morti* di Luciano ai romanzi di Dostoesvskij. Lo dimostrano bene i risvolti comici che, in un testo come *O Doido e a Morte*, fanno da contorno a una (presunta) situazione di mortale pericolo: i famigliari e i sottoposti di Balatar Moscoso che sfacciatamente se la danno a gambe, lasciandolo in balia del folle; la supplica grottesca e patetica del prefetto che chiede ancora qualche secondo di tregua per espletare le proprie funzioni corporali (a cui Milhões ribatte, *tranchant*: "Faça no outro mundo;" Brandão 1986, 144); o ancora il ricorso alla parola "inopportuna [...] per la sua

cinica franchezza [...] o per la brusca violazione dell'etichetta" (Bachtin 1969, 154) di cui è esempio l'imprecazione scurrile chiamata a suggellare l'opera.

Per tutte queste ragioni, il modello bachtiniano del *dialogo sulla estrema soglia* pare particolarmente atto a rendere conto di alcune peculiarità che contraddistinguono i testi presi in esame e consente di evidenziarne, al tempo stesso, alcune trasversali linee di forza. A mo' di conclusione, quindi, resta forse soltanto da aggiungere che quello di un concitato dibattito interiore che si svolge in condizioni eccezionali (come ad esempio l'imminenza della morte) è in realtà un motivo che affiora con frequenza anche nelle opere narrative di Raul Brandão, caratterizzandone la specifica atmosfera psicologica e prestandosi perciò anche a rappresentare, come suggerisce Pedro Eiras, "uma isotopia da obra brandoniana como um todo" (2005, 120).

BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN, M. 1968. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. it. G. Garritano. Torino: Einaudi.
- BRANDÃO, R. 1906. *Os Pobres*. Precedido de uma carta-prefácio de G. Junqueiro. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- . 1917. *Húmus*. Porto: Renascença Portuguesa.
- . 1986. *Teatro*. Estudo introdutório de L. F. Rebello. Lisboa: Editorial Comunicação.
- . 1998. *Memórias. Tomo I*, ed. J.C. Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 2000. *Húmus*. Vol. III, ed. M.J. Reynaud. Porto: Campo das Letras.
- . 2001. *A Farsa*, ed. J.C. Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 2013. *A Pedra ainda Espera Dar Flor: Dispersos 1891-1930*, ed. V. Rosa. Lisboa: Quetzal.
- CASTILHO, G. de. 2006. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- EIRAS, P. 2005. *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.
- LOPES, Ó. 1970. "Raul Brandão." In *Ler e Depois. Crítica e interpretação literária -I, 177-197*. Porto: Editorial Inova.
- MACHADO, Á.M. 1984. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- . 1986. *Les romantismes au Portugal: Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre culturel portugais.
- MARTINS, R. 2007. *Raul Brandão do texto à cena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOURÃO-FERREIRA, D. 1969. "Nota sobre o teatro de Raul Brandão." In *Tópicos de Crítica*, 109-116. Lisboa: União Gráfica.
- REBELLO, L.F. 1986. "Um Teatro de Dor e de Sonho." In R. Brandão, *Teatro*. Estudo introdutório de L.F. Rebello, 7-54. Lisboa: Editorial Comunicação.
- REI, M. 2011. *Materia e Sogno. L'universo immaginario di Raul Brandão*. Prefazione di G. Depretis. Postfazione di M.J. Reynaud. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- ROSA, V. 2017. *Cinzentos e Dourados. Raul Brandão em foco nos 150 anos do seu nascimento*. Prefácio de J.C. Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TILGHER, A. 1923. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere.

VIÇOSO, V. 1999. *A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão)*. Lisboa: Edições Cosmos.