

## ***Agripina*: la configurazione letteraria di Napoli in un racconto di Manuel Teixeira-Gomes**

MATTEO REI

Università degli Studi di Torino

### **Riassunto**

L'articolo si concentra sulla rappresentazione letteraria di Napoli nel racconto *Agripina*, incluso nell'opera *Inventário de Junho* (1899) di Manuel Teixeira-Gomes. La città e i suoi dintorni, nella descrizione dello scrittore, divengono uno scenario in cui è possibile la sopravvivenza e la resurrezione del mondo antico. Questo motivo culmina, nella conclusione del racconto, in una vera e propria esperienza allucinatoria, che ha per oggetto la figura di Agrippina, a cui vengono attribuite le fattezze di una statua ammirata presso il Museo Nazionale partenopeo.

### **Abstract**

The article focuses on the literary representation of Naples in the short story *Agripina*, included in the work *Inventário de Junho* (1899) by Manuel Teixeira-Gomes. The city and its surroundings, in the writer's description, become a scenario in which the survival and resurrection of the ancient world is possible. This motif culminates, in the conclusion of the story, in a vision that has as its object the figure of Agrippina, to whom are attributed the features of a statue admired at the National Museum of Naples.

All'Italia spetta un ruolo d'indubbio rilievo nell'opera e nella vita dello scrittore portoghese Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941). Qui egli compì ripetuti e prolungati soggiorni in diverse fasi della sua esistenza e se i riferimenti alla Toscana (e in particolare a Firenze) sorgono con frequenza nei suoi scritti, in essi non mancano neppure gli accenni, più o meno occasionali, ad altre località italiane, quali Cagliari, Torino o, come si vedrà tra poco, Napoli. In questo senso l'autore di *Agosto Azul* può essere considerato a pieno titolo un pioniere, nel contesto portoghese, di quella "cartografia literária" del Belpaese che molti altri suoi connazionali arricchiranno nel corso del XX secolo, come ha ampiamente illustrato l'illuminante studio dedicato a questo argomento dal compianto amico e collega António Fournier (si veda: Fournier, 2018; e nello specifico, per l'autore in esame: 158-169).

In tale contesto, i paragrafi che seguono intendono concentrare l'attenzione sul resoconto del primo soggiorno napoletano dello scrittore, che, sotto forma di racconto autonomo e con il titolo di *Agripina*, fa la sua apparizione nelle prime pagine di *Inventário de Junho* (1899), il libro a cui egli affidò il proprio esordio letterario, ripubblicandolo poi, con l'aggiunta di alcuni nuovi brani, nel 1918 e nel 1933.

Collocato sul labile confine che, in Teixeira-Gomes, separa sempre la memoria autobiografica e la finzione narrativa, il volume si compone, come suggerisce il titolo, di una diversificata sequenza di unità testuali, con un vasto assortimento di registri e di temi. *L'inventário gomesiano* annovera, infatti, la cronaca di viaggio (*D. Plácido*) e il gustoso spaccato di quotidianità (*Música a porcos*), lo spunto d'analisi psicologica (*O meu grande amigo Tomás*) e la descrizione paesaggistica (*Paisagem sentimental*), l'aneddoto faceto (*Fala o mestre...*) e le incursioni nella saggistica (*João de Deus*), oppure ancora il ritratto fisico e morale di un

individuo (*Imperfeições lamentáveis*) e la registrazione di vivaci stralci di conversazione (*Crítica Boémia* o *Línguas Peçonhentas*); (vedi: Teixeira-Gomes, 1984). A emblema del carattere piacevolmente digressivo che caratterizza l'opera si potrebbero così prendere le vere e proprie carrelate di ricordi ruotanti intorno a un unico motivo conduttore, abilmente intessute intorno a temi quali il vino, nel rapido bozzetto intitolato *Orgulho dos sentidos*, o i cavalli, nei paragrafi d'esordio (1984: 95-97 e 13-19)<sup>1</sup>.

In questo insieme di scritti eterogenei, *Agripina* è il primo segmento di indole propriamente narrativa introdotto all'interno della raccolta, dal momento che segue immediatamente le considerazioni preliminari dell'introito. Oggetto del racconto, di tenore autobiografico, sono alcune deliziose giornate trascorse lungo il golfo di Napoli, il cui ricordo si fissa in una rapida sequenza di scene suggestive: i chiromanti e i ciarlatani del mercato di Via Foria, i frutti di mare assaporati sulla spiaggia, l'attore che interpreta Pulcinella in un minuscolo teatro popolare. E poi la notte trascorsa dormendo all'addiaccio tra i filari delle vigne di Posillipo, le visite al Museo Nazionale e alle rovine di Pompei, l'incanto dei sensi di fronte allo spettacolo naturale dell'isola di Capri e della costiera sorrentina<sup>2</sup>. L'ammirata esplorazione non segue un programma predefinito, in accordo con la convinzione, enunciata fin dai paragrafi iniziali del testo, secondo cui il miglior modo di conoscere terre nuove è "Viajar, sozinho e sem plano, sem guia" (Teixeira-Gomes, 1984: 22). E il carattere estemporaneo e capriccioso degli itinerari seguiti dal visitatore parrebbe riflettersi anche nella svagata disinvoltura con cui prende forma il resoconto delle sue esperienze.

Casuale e inaspettata è, del resto, la stessa circostanza da cui dipende l'arrivo presso i lidi partenopei. Avendo chiesto, al porto di Genova, notizie di una nave per Marsiglia, il protagonista riceve da un impiegato distratto l'indicazione inconsequente di un battello chiamato Marsala e diretto a Napoli. Che l'occasione della visita sia propiziata da un accidentale equivoco onomastico si può, d'altronde, interpretare anche come un segno del particolare fascino attribuito ai nomi propri lungo l'intero arco della narrazione. Si inizia naturalmente dal titolo, che, citandone il *nomen* gentilizio, richiama il personaggio storico che nei paragrafi conclusivi verrà evocato ricorrendo soltanto alla perifrasi "*Mãe de Nero*" (1984: 30; corsivo dell'autore); per arrivare alla sorpresa, sottolineata dall'espressione esclamativa, di essere accolto, a Pompei, "no restaurante de *Diómedes!*": un esercizio commerciale la cui denominazione evoca il proprietario di una delle più celebri ville della città sepolta dall'eruzione del Vesuvio (1984: 28)<sup>3</sup>.

Indubbio è così il rilievo di questo particolare tipo di fascinazione, avvertita con intensità quasi dolorosa quando, nei primi giorni di permanenza, la compagnia di un indesiderato cicerone impedisce al viaggiatore d'abbandonarsi all'irresistibile richiamo esercitato dai toponimi che affiorano nel vociare della folla che lo circonda. In questo modo, infatti, egli non soltanto si trova privato della solitaria libertà d'azione di cui, come annunciato fin dall'inizio, è

<sup>1</sup> L'andamento svagato e apparentemente noncurante del discorso narrativo viene segnalato, occasionalmente, da alcuni interventi del narratore stesso, che, simulando modestia, dà mostra di rammaricarsene. Si vedano ad esempio alcuni passaggi di *Música a porcos*: "Mas não me convém multiplicar estes pormenores em que se retorçe inutilmente o plano do meu conto [...]"; "Todas estas pequenitas alegrias de criança não vêm, com certeza, aqui muito a pêlo para dar realce à mordedora impressão que me causou a prima Maria Bárbara [...]" (Teixeira-Gomes 1984: 41 e 43).

<sup>2</sup> Di una successiva visita a Napoli da parte dello scrittore tratta una sua lettera del 02-07-1926, inclusa nel volume *Cartas a Columbano* (1932). In essa Teixeira-Gomes si sofferma soprattutto sul tumulto della città "onde se move a mais gesticuladora população do mundo", sulle volute barocche delle sue numerosissime chiese, sulla bellezza dei paesaggi circostanti e sull'atmosfera serena che avvolge le magnifiche sculture del museo voluto dal re Ferdinando IV (1989: 19-25). Si veda anche Fournier, 2018: 388-391.

<sup>3</sup> A proposito della rilevanza del tema onomastico nell'opera dell'autore, si può ricordare che l'omonimia tra due donne che il narratore afferma di aver amato in due diversi periodi della propria esistenza è uno dei motivi conduttori del racconto *O Sítio da Mulher Morta*, che chiude il volume delle *Novelas Eróticas* (Teixeira-Gomes, 1961: 177-232).

estremamente geloso, ma deve anche resistere, controvoglia, all'incanto di nomi dotati di una sonorità così attraente da suscitare, con felice sinestesia, l'immagine fulgida e suadente di sete colorate che garriscono al vento:

Indizível a alegria de ver sumir-se o negregado companheiro, o qual por enervantes diversões me afastava da vida verdadeira que eu sentia tumultuar a meu lado, no burburinho, no alarido da multidão, donde partiam nomes sedutores -guiões de seda cor de laranja desfraldados às brisas matutinas: "Posilipo", "Salerno", "Puzzuoli", "Castellamare"!... (1984: 23)

Alla luce di quanto detto, non si sa se attribuire alla discrezione o a una, più o meno conscia, volontà punitiva, la mutilazione imposta al nome del "neregado companheiro" che il visitatore è costretto a sopportare per le prime due, a suo dire infernali, giornate napoletane: personaggio a cui si fa riferimento chiamandolo soltanto "o barão R." (1984: 22). Quello che è indubbio è che la sua provvidenziale partenza per la nativa Corigliano offre al protagonista l'opportunità di un'adesione euforica alla vita esuberante che lo attornia e che tanto lo attrae. Si tratta di un'immersione incondizionata, in cui il lettore è introdotto dalla coordinazione per asindeto di tre forme verbali disposte in *climax*: "Perdi-me, confundi-me, esqueci-me na agitação daquela vida exuberante que redobra e cresce com o dia até alagar a cidade toda e soa muito longe, pelos campos, pelas encostas dos montes, qual o marulho do mar nas grutas dos rochedos" (1984: 23).

Vale la pena di notare come l'esperienza qui descritta si trovi associata alla similitudine tra l'agitazione del mare e quella della folla che anima le strade cittadine. Passaggi come questo, infatti, possono essere messi in rapporto con gli episodi in cui si allude alla notte trascorsa all'aperto, facendosi cullare dalla "suavíssima canção" del mare (1984: 24), oppure alla richiesta di far sistemare il proprio letto d'albergo vicino al balcone, per godere della vista del golfo. L'isotopia marina segna, insomma, tutto l'ordito testuale di *Agripina* e si riflette anche nell'evocazione delle processioni "ondulantes" che attraversano la città, nell'attribuzione del "mistério da «onda traiçoeira»" ad una ballerina dal fascino smagliante (1984: 23) o ancora nella suggestione metaforica cui è affidato il ricordo del passaggio da Castellamare di Stabia, località che nella memoria del visitatore si riassume in una soave percezione auditiva ("murmurante eufonia de vaga prateada morrendo na areia"; 1984: 29)<sup>4</sup>.

A questa isotopia fondamentale si affiancano poi, nel corso della narrazione, alcuni costellazioni d'immagini secondarie, ma ugualmente suggestive, come nel caso dell'insistito ricorso all'elemento minerale nei paragrafi dedicati alla raffigurazione di Capri. L'isola, con la freschezza incomparabile dei suoi colori e le vivissime impressioni sensoriali che suscita nel visitatore, acquisisce, infatti, sulla pagina di Teixeira-Gomes, il fulgore abbagliante e iridescente di un variegato cumulo di gioielli. Basta vedere come, intorno alle notazioni cromatiche che pervadono la descrizione, si addensano i termini che evocano una materia lucente e preziosa: "safiras", "rosicler", "oiro", "pedrarias", "gemas", "arestas de diamante", "esmeraldas", "ametistas", "prata viva", "laivos opalinos", "brilho celeste das turquesas"... (1984: 27). Concentrati nello spazio di poche righe, tali rimandi trasmettono alla perfezione l'intensità di uno splendore che allo stesso tempo, con scaltra dissimulazione retorica, si dichiara impossibile da esprimere:

O dia todo fora já um sonho inenarrável, passado na ilha de Capri, que é uma rocha luminosa, rosicler gigantesco, emergindo das safiras do mar. Da ilha de Capri não fica na memória lembrança que se traduza por comparações plásticas. É a

<sup>4</sup> A proposito di *Agripina* Urbano Tavares Rodrigues parla di una "isotopia da exuberância, que engloba as linhas de sentido do mar e da mulher" (1982: 67).

magnificência da luz vibrante, ondas de luz resplandecente que tudo envolvem de oiro e pedrarias: um montão de gemas, talvez. [...] a “gruta azul” [...] funde a carne nua em prata viva: os corpos dos meus barqueiros, que se despiram para nadar naquele fluido misterioso, ondeavam a superfície como laivos opalinos no brilho celeste das turquesas. (1984: 27)<sup>5</sup>

E se, nel caso di Capri, è lo scenario naturale a essere rappresentato come un artefatto pregiato o un inestimabile oggetto d'arte, non è minore l'ammirazione suscitata dai capolavori artistici veri e propri, ammirati presso il Museo Nazionale di Napoli. A questo proposito l'autore sostiene che unicamente a chi ha conosciuto le magnifiche collezioni qui riunite è possibile avere un'idea di quella che è stata realmente l'arte greca. Infatti, a differenza di quanto avviene a Londra, dove, sostiene, i marmi del Partenone si direbbero intristire nella durezza d'un crudele esilio, oppure al Louvre, nelle cui sale le terrecotte di Tanagra parrebbero acquisire, per osmosi, una patina d'effimera grazia parigina, soltanto nel museo partenopeo, a suo dire, sarebbe davvero concesso entrare in contatto, nella sua organica unità, con la “realidade transcendente” dell'Ellade antica (1984: 25).

Dai marmi della Collezione Farnese, così come dai reperti, anche i più umili, provenienti da Pompei ed Ercolano, parrebbe insomma, a detta di Teixeira-Gomes, sprigionarsi una luce in grado di infondere nuova vita anche alle opere che, come schegge meravigliose e disperse di una totalità frantumata, abbelliscono le sale delle più prestigiose istituzioni museali europee:

Desse conjunto resplandecente, por onde se adivinha a glória de Atenas, cresce então não sei que luz inicial a alumiar-nos as maravilhas isoladas. Já a *Vénus de Milo* sorri intelectivamente e lhe ruboresce a carne o calor da vida; já se estremece ao contemplar a melancolia eterna da *Psique Mutilada*; já os mármoreos de Elgin se levantam rutilantes - como que suspensos na grande luz do Sol - e vêm, formas astrais, imobilizar-nos a fantasia [...]. (1984: 25-26)

D'altronde, l'ammirazione per le opere custodite dall'istituzione museale partenopea verrà ribadita dall'autore anche parecchi anni più tardi, nelle sue *Cartas a Columbano* del 1932, laddove afferma che: “O museu, que não tem rival na representação da arte grega, é o digno complemento da paisagem, na sua ação espiritual” (Teixeira-Gomes, 1989: 21). E in termini analoghi egli si esprimerà ancora in *Carnaval Literário* (1939), nelle cui pagine confessa che la scoperta dell'arte greca è avvenuta, per lui, proprio nelle sale del Museo Nazionale (alludendo perciò alla: “revelação inesperada da arte grega, cujos encantos suspeitava apenas e que só no museu de Nápoles se nos desvendam”; Teixeira-Gomes, 1960: 179).

Va comunque osservato, a questo punto, che nel testo in analisi non è soltanto il prestigioso museo, ma tutta la città di Napoli, con il suo circondario di località litoranee e di siti archeologici, a caratterizzarsi come il luogo in cui è possibile la sopravvivenza o la resurrezione del mondo antico. Ne offrono una conferma i passaggi in cui, recatosi ad assistere all'improvvisazioni di “*Policinello*” all'interno di un “teatrinho popular, inverosimilmente minúsculo”, il narratore crede di riconoscere, nella ballerina che si esibisce a conclusione dello

---

<sup>5</sup> A questo riguardo, si può ricordare il ruolo rilevante che gemme e pietre preziose svolgono nell'immaginario del Decadentismo, una tendenza estetico-letteraria verso cui Teixeira-Gomes è indiscutibilmente debitore. In un'indagine dedicata alle diverse declinazioni e ramificazioni di questo elemento tematico negli ultimi decenni del XIX secolo, Jean Pierrot passa in rassegna, tra le altre testimonianze, le tavole di Gustave Moreau, alcuni passaggi di *À Rebours* e le prime raccolte di poeti come Jean Moréas o Henry de Régnier (cfr. Pierrot, 1977: 265-271). A questi nomi si potrebbe accostare, per l'ambito portoghese, quanto meno quello di Eugénio de Castro, come stanno a dimostrare numerosi versi di *Oaristos* e *Horas*, così come il lungo elenco di pietre rare e pregiate, intriso di eruditi rimandi alla *Storia Naturale* di Plinio, che occupa per intero la nona sezione del poema drammatico *Belkiss* (si veda: Castro, 2016: 176-201).

spettacolo, il misterioso fascino della mitica serena Partenope (1984: 23)<sup>6</sup>. Ad attivarsi è, in questo caso, un procedimento identificativo che risulta già operativo nei paragrafi d'esordio dell'opera, laddove esso è innescato dalla vista di uomini e cavalli che si tuffano insieme tra le onde, lungo il litorale di Tangeri, provocando l'impressione di trovarsi al cospetto di "elegantísimos centauros" che deliziano lo spettatore "como a viva restituição de algum antigo friso, caído das ruínas de um templo no piedoso seio do mar Egeu" (1984: 16)<sup>7</sup>.

Le figure e le affabulazioni del mito antico rappresentano, infatti, uno dei filtri che con maggiore frequenza e capacità di suggestione Manuel Teixeira-Gomes applica alle realtà e alle esperienze descritte nei suoi libri. Ne offre un buon esempio il breve racconto, inserito a partire dalla seconda edizione (1918) di *Inventário de Junho*, in cui il narratore, avendo sorpreso per caso una rozza contadina intenta ad asciugarsi dopo un bagno in mare, afferma di aver assistito all'inspiegabile metamorfosi che per pochi istanti avrebbe trasformato il suo corpo nudo in un prodigio di scultorea bellezza, provvisoria incarnazione di una nereide o di quella *Vênus Momentânea* a cui allude il titolo di questo tanto conciso quanto mirabile frammento narrativo (1984: 103-106). Altrettanto degna di nota (e ancora più sorprendente), del resto, è l'evocazione della storia di Orfeo ed Euridice di cui l'autore si serve a proposito di una donna, ritrovata per caso, e che era stata un tempo oggetto del suo amore non corrisposto, secondo quanto narra in una lettera indirizzata all'amico António Patrício e inclusa nel volume *Miscelânea* (1937): ulteriore rilevante esempio di ricorso al filtro mitico, su cui, a ragion veduta, Helder Macedo ha di recente richiamato l'attenzione (2018: 63-64)<sup>8</sup>.


Nel caso specifico di *Agripina* l'allusione mitologica va comunque messa in rapporto con il motivo più generale della resurrezione del mondo antico, a cui, prima della visione che conclude il racconto, si rimanda già a proposito della visita notturna fatta alle rovine di

<sup>6</sup> Secondo alcune versioni del racconto mitico, Partenope sarebbe stata, insieme a Leucosia e Ligea, una delle tre sirene che avrebbero tentato di attirare Odisseo con il loro canto. Questo fu il nome dato alla città fondata dai Cumani nell'ottavo secolo a. C., poi rifondata un paio di secoli più tardi col nome di *Neapolis*. Qui, ancora al tempo di Strabone, un monumento dedicato alla sirena veniva mostrato ai visitatori, stando a quanto l'autore riferisce nella *Geografia*; cfr. Graves 2015: 674-675. A questo riguardo, Pierre Grimal indica che: "Les Sirènes sont mentionnées, pour la première fois, dans l'Odyssee. Là, elles sont au nombre de deux. D'autres traditions, postérieures, en connaissent quatre: Télès, Raedné, Molpé et Thelxiopé; ou encore trois: Pisinoé, Aglaopé, Thelxiépie - appelées aussi: Parthénopé, Leucosia et Ligia. [...] Traditionnellement l'île des Sirènes est placée le long de la côte d'Italie méridionale, sans doute au large de la presqu'île de Sorrente" (1951: 424-425: vedi anche: 349). Vale la pena di ricordare ancora che Camões, narrando della spedizione in Oriente di Pero da Covilhã e Afonso de Paiva, si riferisce a Napoli come luogo che ospita la sepoltura della mitologica sirena: "E lá no ilustre porto se embarcaram/ Onde já foi Parténope enterrada" (IV.61.3-4; 2003: 110).

<sup>7</sup> Nelle descrizioni di Teixeira-Gomes l'evocazione di figure che esplicitano la persistenza del mondo antico è occasionalmente rimpiazzata dal richiamo a elementi propri della contemporaneità che, rovesciando in qualche modo il meccanismo appena indicato, proiettano su ciò che viene rappresentato un accattivante alone di attualità. Ne è testimonianza, in *Agripina*, l'inatteso accostamento tra il policromo paesaggio dell'isola di Capri e il turbinio di tessuti, luci e colori che caratterizzava gli spettacoli dell'allora celeberrima ballerina americana Loïe Fuller (1862-1928; si veda: Teixeira-Gomes, 1984: 27-28).

<sup>8</sup> Come già segnalato da David Mourão-Ferreira in un saggio del 1987 raccolto nella silloge *Sob o mesmo tecto* (1989: 33-55) ad una lettura, in chiave autobiografica, del mito di Orfeo ed Euridice, lo scrittore accenna anche nel racconto *A Cigana*, incluso in *Novelas Eróticas* (1961: 89-113; in particolare: 91). All'interno della lettera presente nel volume *Miscelânea*, subito dopo aver descritto la propria precipitosa e apparentemente inspiegabile fuga nel momento in cui avverte, alle proprie spalle, la voce della donna un tempo amata, Teixeira-Gomes dichiara di aver preso coscienza di un rispecchiamento tra la sua vicenda personale e quella mitica, che illustra in questi termini: "[...] Mas de repente, iluminado o espírito, gritei: «Orfeu e Eurídice!» Era isso. Quando os deuses, compadecidos das súplicas de Orfeu, lhe permitiram que fosse às furnas do inferno buscar a sua adorada Eurídice, disseram-lhe: «mas não te voltes para a ver porque a perdes». E como é que a perdia; e como é que a perdeu? Achando-a tão mudada de feições e de expressão que já não parecia a mesma Eurídice que amara. Era então o meu caso?! Eu quisera conservar intacta na memória a imagem do meu amor, tal como ela me ficara gravada desde o momento da separação. Orfeu e Eurídice! É que todos os mitos gregos têm, repito, uma significação humana, perpetuamente actual." (1959: 82).

Pompei<sup>9</sup>. A questo riguardo sono significativi i termini in cui il narratore lamenta l'incapacità di rendere l'intensità e la molteplicità delle impressioni suscitate dalla sua passeggiata solitaria per le strade della città sepolta dalle ceneri del Vesuvio, additando, quale traguardo ideale della propria insoddisfatta aspirazione e modello d'opera letteraria capace di infondere nuova vita alle spoglie morte del passato, *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* di Chateaubriand:



Surpreendem, no *Itinerário a Jerusalém*, as atitudes que o Chateaubriand toma, a um tempo ingénuas e nobres, quando vai correndo a Grécia devastada, toda ruínas, solitária. Da sua alma brotam frases de magia, que reedificam os templos, levantam as estátuas derribadas – perdidas para sempre! – animando aqueles descampados só com o prestígio da sua voz. [...] Essa força genial evocativa, tão espontânea, traz aos seus clamores, às suas lamentações, às suas lágrimas, não sei que realidade sentida, não sei que saudade, que melancolia, como de quem tivesse participado daquelas glórias e as relembresse na aflição da terra desolada, com a amargura consiente da contemporânea miséria de hoje. (1984: 26-27)

Come già accennato, il motivo della resurrezione del mondo antico culmina, a conclusione del racconto, nell'esperienza allucinatoria di cui il visitatore dichiara di essere stato protagonista, discendendo dal Monte Coppola, nei pressi di Castellamare di Stabia. Ad apparirgli, con le sembianze della statua marmorea che la raffigura e che egli ha potuto ammirare nei giorni precedenti, è la madre dell'imperatore Nerone, Agrippina, il cui ritratto coincide con l'ecfrasi dell'opera scultorea esposta nelle sale del Museo Nazionale di Napoli:

[...] deparou-se-me a figura da *Mãe de Nero*, trazida para ali das paragens do sonho, tal como no-la representa a estátua do Museu de Nápoles. Sentada, reclinando o corpo admirável na atitude complacente de uma deusa que escuta os homens, irresistível, quimérica, mas sorrindo com a expressão cautelosa, humana, de quem disfarça os negrumes da alma. Assim a deveria ter olhado e desejado o filho incestuoso. (1984: 30-31)<sup>10</sup>

La "misteriosa evocação" (1984: 31) si produce alla vista di una piccola e graziosa insenatura, che al protagonista ricorda quella a cui sarebbe approdata la matrona di stirpe imperiale dopo che il figlio aveva tentato invano di condurla al naufragio, una volta fattala salire su di un'imbarcazione manomessa a tale scopo. L'episodio è ripreso dalla *Vita dei Cesari*, fonte da cui provengono anche i riferimenti all'amore incestuoso che Nerone avrebbe nutrito per Agrippina e la notizia secondo cui l'imperatore, una volta attuato il matricidio, sarebbe accorso a vedere il cadavere della madre, palmandone le membra ed elogiando o criticando le diverse parti del suo corpo (cfr. Svetonio, 1980: 281-282). A questo riguardo Teixeira-Gomes

<sup>9</sup> Il motivo del golfo di Napoli (e in particolare di Pompei) come scenario privilegiato per fantasticare sulla riviviscenza del passato ha conosciuto ampia fortuna e rappresenta, ad esempio, l'asse portante di *Arria Marcella*, il racconto "archeologico" pubblicato nel 1852 da Théophile Gautier (il cui sottotitolo è, precisamente, "Souvenir de Pompeï"). In esso, come in *Agrippina*, ha un ruolo di primo piano la visita al Museo Nazionale ed è, inoltre, sempre un'esperienza allucinatoria a propiziare l'epifania di un'affascinante figura femminile: così nell'opera di Gautier la figlia di Arrio Diomede rivive nell'immaginazione del protagonista Octavien in modo analogo a quanto fa la madre di Nerone quando appare in visione al narratore del racconto portoghese (vedi: Gautier, 1863: 271-315).

<sup>10</sup> Nella "sequência onírica" che conclude *Agrippina*, secondo Urbano Tavares Rodrigues, "a par com a vertigem do anómalo (incesto e homossexualidade), avulta a isotopia escultórica, reiterando a simbiose artes visuais-pulsão sexual" (1982: 71). La statua conosciuta come *Agrippina* (Inv. 6029) è una delle più celebri opere della collezione Farnese oggi custodita presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Rielaborazione romana di un originale greco d'età classica, rappresenta una figura femminile reclinata in atteggiamento grave e meditabondo. La scultura riprende un tipo statuaria di Afrodite risalente al V secolo a. C., su cui è innestato il ritratto di una donna matura, che per la caratteristica acconciatura è associabile all'età di Giulio-Claudia o Flavia.

non si limita, dal resto, a riprendere il racconto dello storico romano, ma lo arricchisce di ulteriori dettagli che esaltano la sensualità morbosa della scena evocata:

Então eu “vi” o filho que chegava, coroadado de mimosas e açucenas, abeirar-se daquele corpo ainda tépido e flexível, levantar-lhe a alva túnica de lâ listrada de amaranto, tocar-lhe nos seios túmidos, e “ouvi-o” louvar a perfeição do tronco voluptuoso, a curva suave do ventre ondeado, a leveza dos braços gráceis, os pés de jaspe; depois voltar-lhe as costas, tão desdenhosamente, e desaparecer na vereda dos rosais silvestres, levado pelo braço do seu amante, dele, preferido, para outros desvarios talvez inda mais fundos. (1984: 31)

Non pare inopportuno riconoscere, in questa visione, un riflesso del fascino ambiguo suscitato dalla Roma imperiale nell'arte e nella letteratura europea all'epoca in cui vide la luce *Inventário de Junho*<sup>11</sup>. D'altra parte non c'è dubbio che essa vada messa anche in rapporto con il tema della fruizione sensuale e pan-erotica della vita in tutti i suoi aspetti, di cui il testo in esame offre molteplici esempi.

Si va, infatti, in questo caso, dallo spudorato resoconto degli incontri quotidiani del narratore con una prostituta minorenne, alla contemplazione compiaciuta di un gruppo di ragazzini che si tuffano nudi nel mare e poi si stendono ad asciugare sugli scogli. Ed ecco ancora l'accostamento, a cui si è già accennato, tra i colori vivaci dell'isola di Capri e i tessuti colorati che, durante le sue esibizioni, turbinano intorno al corpo dell'agile e formosa ballerina Loïe Fuller, senza dimenticare infine, per l'appunto, l'ostentazione con cui l'autore allude all'attrazione malsana che Nerone avrebbe provato per la propria madre, per di più soffermandosi su di una scena che aggiunge, al quadro già trasgressivo di una relazione di carattere incestuoso, il tocco aggiuntivo della necrofilia.

L'eros, insieme all'arte e al mito, rappresenta, insomma, uno dei tre grandi poli attorno a cui si concentra l'esperienza trasposta sulle pagine di *Agripina*. E che ciò non valga soltanto per il testo in esame, ma più in generale per tutti quelli riuniti in *Inventário de Junho*, si dovrebbe già intuire dalle considerazioni svolte, più o meno compiutamente, nei paragrafi precedenti. Convinzione, questa, che può perciò dispensare dal fornire, in questa sede, riscontri supplementari riguardo alla presenza pervasiva di queste tre coordinate tematiche nell'opera del 1899. L'auspicio, infatti, è che il modesto percorso ermeneutico descritto in queste pagine, seppur quasi esclusivamente votato ad una delle unità testuali che lo compone, possa essere sufficiente a stimolare la curiosità e il desiderio di leggere (o rileggere), per intero, il libro che segnò l'esordio letterario di Manuel Teixeira-Gomes.

## Bibliografia

CAMÕES, Luís de (2003) *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, 5ª ed., Lisboa, Instituto Camões.

CASTRO, Eugénio de (2016) *Belkiss, Rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, a cura di Matteo Rei, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

<sup>11</sup> Ad affiorare, in questi passaggi dell'opera di Teixeira-Gomes, è, più nel dettaglio, la mitografia letteraria fine-secolare associata alla figura di Nerone, che in quei decenni aveva numerosi cultori tra i letterati portoghesi. Ne offre testimonianza una nutrita schiera di testi, dalle *Tempestades Sonoras* (1864) di Teófilo Braga alle *Claridades do Sul* (1875) di Gomes Leal, o ancora da una curiosa *M.elle Nero* (1890) pubblicata sotto pseudonimo da António Feijó alla *Notícia dum romancista inédito* (1900) di Carlos de Mesquita (cfr. Rei 2021).

- FOURNIER, António (2018) *A bulimia do Belo. Para uma cartografia literária de Itália no século XX*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- GAUTIER, Théophile (1863), *Romans et contes*, Paris, Charpentier.
- GRAVES, Robert (2015) *I miti greci*, Milano, Longanesi.
- GRIMAL, Pierre (1951) *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, P.U.F.
- MACEDO, Helder (2018) "Manuel Teixeira-Gomes e os caminhos da liberdade", *Metamorfoses. Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, 11 (1), pp. 61-68.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1989) *Sob o mesmo tecto. Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.
- PIERROT, Jean (1977) *L'Imaginaire Décadent (1880-1900)*, Paris, P.U.F.
- REI, Matteo (2021) "A lira, a esmeralda e o incêndio. Traços do mito literário de Nero entre Gomes Leal e Roberto de Mesquita", *RiCOGNIZIONI*, v. 8, n. 15, pp. 53-61.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1982) *M. Teixeira-Gomes. O discurso do desejo*, Lisboa, Edições 70.
- SVETONIO, Caio Tranquillo (1980) *Vita dei Cesari*, 2a ed., Milano, Garzanti.
- TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1959), *Miscelânea*, 2a ed., Lisboa, Portugália Editora.
- (1960) *Carnaval Literário*, 2a ed., Lisboa, Portugália Editora.
- (1961), *Novelas Eróticas*, 2a ed., Lisboa, Portugália Editora.
- (1984) *Inventário de Junho*, Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues, Notas de Urbano Tavares Rodrigues e Helena Carvalhão Buescu, 5ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand.
- (1989) *Cartas a Columbano*, Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues, Notas de Urbano Tavares Rodrigues, Helena Carvalhão Buescu, Vitor Wladimiro Ferreira, Venda Nova, Bertrand Editora.

