

# “NA BARAFUNDA DA EUROPA”

Riverberi della grande guerra  
nella prima versione di *Húmus* (1917)

---

Matteo REI

**ABSTRACT** • “*Na barafunda da Europa*”. *Reverberations of the Great War in the first version of Húmus (1917)*. In 1916 Germany declared war on Portugal, in the same year the Portuguese Raul Brandão had almost completed the first draft of his experimental novel *Húmus*, published in 1917. In this version of the novel, two chapters deal with the tragedy of the First World War. These chapters were later eliminated by the writer in the following versions of his work. In these apocalyptic pages, he describes Europe as a vast pile of smoking ruins, as well as he imagines, against this setting, the uprising of the downtrodden masses and the grotesque funeral of the *Belle Époque*.

**KEYWORDS** • War, Brandão, 1917, *Húmus*, Literature, Lourdes.

“**ACABOU-SE** de imprimir na tipografia da ‘Renascença Portuguesa’. Rua dos Mártires da Liberdade, 178. Aos 22 de Dezembro de 1917. Porto”. L’indicazione riportata sugli esemplari della prima versione di *Húmus* permette di individuare con precisione il momento in cui vide la luce l’opera che segnò il maggiore distacco del suo autore, Raul Brandão (1867-1930), dai precetti canonici della forma-romanzo. La sua apparizione può così essere collocata tra la dichiarazione di guerra tedesca che quasi due anni prima aveva segnato l’entrata del Portogallo nel primo conflitto mondiale (9 marzo 1916) e la tragica disfatta, di lì a qualche mese, del contingente portoghese nella Battaglia del Lys (combattuta, con ingenti perdite umane, tra il 9 e il 29 aprile del 1918). A tal proposito occorre ricordare, secondo quanto sostenuto con pertinenti argomentazioni da M. J. Reynaud (2000a: 69), che la stesura del testo, ricondotta al 1916 dall’indicazione posta in calce dallo scrittore, si protrasse tuttavia almeno per i primi mesi dell’anno successivo, segnati dal trasferimento sul fronte di guerra dei primi scaglioni del *Corpo Expedicionário Português* e, nel più ampio scenario europeo, dall’insurrezione che condusse rapidamente la Russia alla caduta del regime zarista. Di simili, drammatici eventi, le pagine di *Húmus*, pur non offrendo al lettore, come sottolinea la stessa studiosa, alcun riferimento diretto (Reynaud 2000a: 326), si direbbero tuttavia rappresentare, in accordo con la capacità di rispecchiare e prefigurare nuove esperienze che per Hans Robert Jauss sarebbe insita nella creazione letteraria, “una simbolizzazione che assume più di una volta il carattere di prefigurazione, anticipazione e persino profezia” (Janion 1986: 95)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Oltre ai contributi cui si rimanda puntualmente nei paragrafi successivi, pare doveroso segnalare il debito di queste pagine nei confronti di alcune opere che ne hanno profondamente plasmato la fisionomia. Riguardo all’opera di Brandão si sono tenuti in speciale considerazione, oltre alla già citata monografia di Maria João Reynaud (2000), gli studi fondamentali di Vítor Viçoso (1984 e 1999) e il contributo più

Un'ipotesi che trova conferma soprattutto nell'ambito di due capitoli della prima versione dell'opera (XV e XIX) che introducono, nello scenario altrimenti statico e asfittico della cittadina descritta nel romanzo, gli spezzoni frammentari di un distopico romanzo d'anticipazione, focalizzato su un ipotetico futuro prossimo in cui, tra città in rovina e bagliori d'incendio, le diverse classi sociali si affrontano in uno scontro a tutto campo per ottenere il possesso di un siero capace di donare l'immortalità. È interessante notare che sono proprio queste sezioni narrative a trovarsi, nelle versioni successive dell'opera (1921 e 1926), nella condizione di essere, rispettivamente smembrata e ridimensionata, la prima e soppressa, la seconda, dando l'impressione che lo scrittore si sia preoccupato di occultare i segmenti testuali che troppo immediatamente denunciavano il loro rapporto con uno specifico frangente storico.

Saranno pertanto proprio questi due capitoli, posteriormente condannati a un più o meno radicale occultamento, a rappresentare il campo d'indagine privilegiato per un'analisi volta a sondare, nella prima versione del testo brandoniano, la presenza di spunti di riflessione, dati referenziali, indizi tematici che illuminino ed evidenzino il legame, più o meno evidente, con gli eventi che ne accompagnarono e influenzarono l'elaborazione, e in particolar modo con i riverberi del conflitto in quel momento in corso. La loro analisi congiunta può d'altra parte trovare un'ulteriore stimolo non solo e non tanto nella constatazione dei labili e per lo più impliciti rapporti di consequenzialità che permettono di disporli lungo l'asse di uno sviluppo narrativo comune, quanto nella possibilità di riscontrare l'assai più fitta trama di corrispondenze che in essi rivela, al di sotto delle divergenze superficiali, la presenza di una struttura narrativa sostanzialmente isomorfa. In entrambi è infatti possibile riscontrare l'azione congiunta di grandi assembramenti umani, irruenti moltitudini che, mosse da una volontà comune, convergono nello stesso luogo come trascinate da un universale, turbinoso moto centripeto, dando vita a cortei di figure al contempo tragiche e grottesche.

Nel primo dei due capitoli (Cap. XV: "A vida! a vida! a vida!") la moltitudine ("multidão" che "converge de toda a terra para um só ponto da terra"; Brandão 2000a: 259) contempla tra le sue file, tuttavia, solo rappresentanti dell'alta società: teste coronate, prelati carichi di paramenti sacri, cantanti liriche in pensione, finanziari e diplomatici, descritti nel momento in cui prendono impetuosamente d'assalto la cittadina al centro del romanzo. Questa, rimasta fin a quel momento anonima e prigioniera di una deprimente staticità, si trova, infatti, improvvisamente trasformata in una visionaria Lourdes affollata di hotel, teatri e sale da gioco, su cui torreggia il Palazzo della Salute, l'edificio a cui accorrono i vetusti milionari e le ricche vegliarde imbellettate per ottenere la somministrazione del miracoloso siero in grado di donare loro una nuova giovinezza. Nel secondo capitolo in esame, che conclude la prima versione di *Húmus* (Cap. XIX: "Vêm aí os desgraçados"), il soggetto collettivo è invece rappresentato dai miserabili che, esclusi dalla possibilità di entrare in possesso del prodigioso elisir, insorgono dai quattro angoli del globo, distruggendo e incendiando tutto ciò che trovano sul loro cammino. È in questo capitolo che, attraverso la descrizione delle devastazioni perpetrate dai ribelli e delle

---

recente di Pedro Eiras (2005), cui sia consentito a chi scrive di accostare anche il proprio studio monografico (Rei 2011). Per quanto riguarda il contesto storico portoghese si è fatto proficuamente ricorso, invece, all'opera di riferimento di Rui Ramos (1994). Pur senza addentrarsi in una prospettiva comparatistica che esula dagli intenti del presente contributo, un buon numero di spunti e riflessioni sono stati colti, inoltre, all'interno di due volumi dedicati al rapporto letteratura-guerra in ambito italiano, ovvero lo studio classico di Mario Isnenghi su *Il mito della grande guerra* (1989) e lo stimolante saggio-antologia *Le notti chiare erano tutte un'alba* dedicato da Andrea Cortellassa ai "poeti italiani nella Prima guerra mondiale" (1998). La prima edizione di *Húmus* è stata consultata nella riproduzione facsimile che corredata l'edizione critica curata da Maria João Reynaud (si veda: Brandão 2000a). In questo così come negli altri casi di citazioni tratte da opere portoghesi la grafia è stata aggiornata secondo le norme vigenti.

stragi compiute dall’esercito venuto a sedare la loro rivolta, si possono riscontrare i più espliciti riferimenti alla realtà contemporanea alla stesura del romanzo.

Se in tale contesto lo scrittore raccoglie, quindi, pur attraverso il filtro deformante di una trasfigurazione simbolica, le sollecitazioni di una drammatica attualità, non va dimenticato che a essere ripresi qui sono anche, a livello congiuntamente tematico e stilistico, elementi che già emergono con particolare insistenza nella sua produzione successiva al passaggio del secolo, permettendo di includere la prima redazione di *Húmus* in una linea di sviluppo che parte dal libello *O Padre* (1901) e arriva fino al romanzo postumo *O Pobre de pedir* (1931). Basta infatti scorrere le pagine del *pamphlet* dedicato al ruolo del sacerdote nel mondo moderno per comprendere con quanta insistenza e nettezza di contorni emergano, già qui, tanto la denuncia di una società materialista e irreligiosa, quanto il presagio delle violente crisi, insieme invocata e temuta, che secondo l’autore ne avrebbe sancito la definitiva scomparsa: “É o começo de uma transformação profunda, o ruir dum mundo mais vasto que o antigo, o início de um daqueles cataclismos donde irrompe sempre uma humanidade nova e outras ideias” (Brandão 1982: 25).

Una constatazione che, pubblicata nel secondo anno del XX secolo, è quasi inevitabile, per il lettore di oggi, mettere in rapporto con alcuni fatti storici di non molto successivi, come appunto lo scoppio della Prima guerra mondiale, e ancora prima, nel caso del Portogallo, il regicidio del 1908 e la nascita della repubblica nel 1910 (cf. Vasconcelos 1982: 10). Eventi in grado di conferire nuova attualità al motivo romantico della tensione tra *non più e non ancora*, che dalle pagine di Chateaubriand e di Musset si trasferisce, come rileva V. Viçoso (1999: 235-236), ad annotazioni come quella, datata settembre 1910, registrata dallo scrittore portoghese a pochi giorni dalla rivoluzione che sancirà la fine della monarchia costituzionale: “A vida antiga tinha raízes, talvez a vida futura as venha a ter. A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem teto, entre ruínas, à espera” (Brandão 1998: 36)<sup>2</sup>.

Nella critica radicale, articolata in *O Padre*, verso un’epoca in cui l’unico valore rimasto è il piacere (“Só existe um deus – O Gozo”), Brandão ricorre già, del resto, all’immagine di una folla famelica (“turba ávida”), consumata da un’impaziente smania di possesso e appagamento, che si slancia verso la soddisfazione dei propri desideri con brutalità (o, per usare le parole dell’autore: “a clamar como num saque”; 1982: 17 e 24). Il *pamphlet* anticipa, dunque, non soltanto la visione della moltitudine che prende d’assalto il Palazzo della Salute nel primo *Húmus*, ma anche il gergo bellico che ne caratterizza la descrizione, portando, in quest’ultimo caso, ad accostare i milionari ringiovaniti grazie al prodigioso siero a “conquistadores que violam e saqueiam uma cidade” (2000a: 277). L’origine di tale disperata sete di godimento è peraltro riconosciuta, in entrambi in testi, nell’abbandono della fede in una vita ultraterrena, da cui scaturisce l’indiscriminata condiscendenza verso istinti egoistici e predatorî, una tesi che trova, nel libello del 1901, questa icastica espressione: “O céu agora é a terra, rapaziada!...” (1982: 22).

<sup>2</sup> Da questo brano lo scrittore Augusto Abelaira ha tratto il titolo per un suo romanzo del 1978 (*Sem teto, entre ruínas*). Tra i numerosi passaggi di altri autori che V. Viçoso accosta alla celebre frase delle *Memórias* risulta particolarmente pregnante l’approssimazione con l’analoga riflessione di Musset, rispetto a cui la convergenza si realizza tanto sul piano tematico quanto su quello delle immagini: “Tout ce qui était n’est plus; tout ce qui sera n’est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de vos maux. Voilà une homme dont la maison tombe en ruine; il l’a démolie pour en bâtir une autre. Les décombres gisent sur son champ, et il attend des pierres nouvelles pour son édifice nouveau” (*apud* Viçoso, 1999: 235). Si ricordi, a questo proposito, che nella biblioteca personale dell’autore figuravano tanto *La Confession d’un enfant du siècle*, quanto i *Mémoires d’outre-tombe* di Chateaubriand (cf. Machado 1979).

È senza dubbio interessante notare, sotto questo punto di vista, lo sdoppiamento onirico che trasforma, nel capitolo “A vida! a vida! a vida!”, l'altrimenti anonima cittadina brandoniana in una improbabile Lourdes, gremita di casinò, sale da ballo e case di piacere: “[...] a vila é Lourdes, feira e hospital onde corre o oiro às pazadas” (2000a: 259). Nello stabilire, infatti, un chiaro parallelismo tra il siero prodigioso ambito dai facoltosi vegliardi e le acque miracolose somministrate ai malati nella località delle apparizioni mariane, lo scrittore portoghese sembra interpretare il successo della meta di pellegrinaggio pirenaica come un segno di decadenza degli autentici valori spirituali cristiani, mettendo in rapporto la ricerca di felicità e di benessere già in questa vita (testimoniata dagli ingenti spostamenti di infermi in cerca di guarigione) con il venir meno di una sincera fede nel riscatto oltremondano delle sofferenze terrene.

Lasciando trasparire questo suo intransigente punto di vista, l'autore partecipa, seppure in maniera indiretta, all'animato dibattito che aveva coinvolto le *élites* intellettuali del suo paese fin dalla comparsa del romanzo *Lourdes* (1894) di Émile Zola; una disputa a cui le apparizioni di Fátima, avvenute in quello stesso 1917 che vede la pubblicazione di *Húmus*, daranno nuovo vigore. L'opera di Brandão si inserisce, così, in un capitolo poco esplorato della storia culturale portoghese, su cui fa luce un recente studio di Eduardo Cintra Torres (si veda: Torres 2010), alla cui penetrante e rigorosa analisi va soltanto aggiunto che la traduzione portoghese dell'opera di Zola ricordata dallo studioso (risalente al 1911) era stata in realtà preceduta da quella apparsa a puntate negli anni 1894-1895 tra il terzo e il settimo numero della rivista *A Leitura*, pubblicata congiuntamente a Lisbona e Rio de Janeiro. Una traduzione e una sede di pubblicazione la cui esistenza è utile ricordare proprio in rapporto alla menzione di Lourdes nel testo di Brandão.

Infatti, la possibilità che lo scrittore avesse preso conoscenza dell'opera del caposcuola naturalista attraverso la traduzione apparsa su *A Leitura* trova conferma nel fatto che il numero XVI (1896) di quello stesso “magazine literário” avrebbe di lì a poco ospitato il suo racconto *Noite de S. João*. A ciò si può aggiungere che, prima della traduzione del romanzo francese, la rivista aveva accolto un altro contributo sullo stesso tema, il resoconto di viaggio, ricordato anche da Cintra Torres, *Um Dia em Lourdes* del portoghese Jaime de Séguier (1860-1932): un testo nato, in maniera parallela e autonoma rispetto alla prova narrativa di Zola, dall'esperienza di un viaggio svolto nel 1893, che presenta alcuni interessanti punti di contatto con il romanzo del '17<sup>3</sup>.

Emergono di fatto, scorrendo le pagine di Séguier, alcuni elementi che si ritrovano poi nella Lourdes visionaria di *Húmus*, tra i quali: 1) l'accento posto sulla ricchezza e sul fasto degli edifici costruiti per accogliere i pellegrini (“opulenta cidade de hotéis sumptuosos e palácios de mármore”; Séguier 1894: 125); 2) il riferimento al moderno sistema di trasporti che permette di raggiungere la cittadina: “Nessa manhã quatro comboios haviam *despejado* na estação seis mil romeiros” (1894: 124; si confronti: “Os comboios não cessam de *despejar* aventureiros e mulheres de cabelos tingidos e bocas pintadas”; Brandão 2000a: 261, il corsivo è nostro); 3) l'effetto retorico di amplificazione ottenuto attraverso il ricorso a sinonimi e applicato alla descrizione delle moltitudini che si riversano sulla città, per cui al termine “multidão”, si accostano tra gli altri, in Séguier: “massa”, “povo”, “muralha” o “exército”; e, nel cap. XV del romanzo brandoniano: “tropol”, “coorte”, “cortejo” (cui si aggiungono, in quello conclusivo: “leva”, “horda”, “bando”, “caravana”, “rebanho”, ecc.); 4) l'utilizzo, nel descrivere le folle che si spostano verso la località pirenaica, di immagini e paragoni di ambito bellico, in virtù di cui, ad esempio, la stazione ferroviaria di Lourdes evoca in Séguier “a ideia de uma dessas gares alemãs de fronteira destinadas a mobilizações de exércitos” (Séguier 1894: 123).

<sup>3</sup> La nota riportata in calce dall'autore circonda con precisione le coordinate spaziali e temporali in cui venne ultimata la stesura del resoconto: “Bordeus, 18 de Dezembro de 1893” (Séguier 1894: 301).

A questo proposito è inoltre utile ricordare che, come mette in rilievo l’acuta analisi di Cintra Torres, il dibattito sorto in Portogallo intorno a *Lourdes* di Zola verteva principalmente intorno all’emergente protagonismo delle masse (in questo caso le folle di pellegrini), ovvero intorno a un tema frequentemente trasposto e drammatizzato da Brandão nelle sue opere narrative. Ne offrono testimonianza gli stessi capitoli di *Húmus* su cui si è venuta concentrando l’analisi, a proposito dei quali va osservato che, in ogni caso, i tratti ricalcati su *Lourdes* e sulle sue precedenti rappresentazioni letterarie si integrano all’interno di un discorso segnato dall’iperbole e dalla deformazione grottesca, che mantiene perciò chiari margini di autonomia rispetto a qualsiasi referente concreto.

Nell’assembramento di creature cadaveriche che non si rassegnano a distaccarsi dai piaceri della carne si può così riconoscere, in primo luogo, una caricatura corrosiva della società elegante della cosiddetta *Belle Époque*, ciecamente aggrappata ai propri privilegi, di cui il capitolo XV si direbbe celebrare l’apoteosi prima del definitivo crepuscolo, mettendo in scena una parata carnevalesca che avanza sulle note di un *requiem*: “Nem todos os fachos elétricos, nem todos os risos, espancam as sombras que os envolvem [...]. Cada homem de negro, cada mulher de branco, leva consigo um cadáver” (Brandão 2000a: 270-271). Se nella coeva produzione letteraria del futurista Marinetti, l’euforia bellicista porta alla “fruizione estetica della guerra come festa” (Isnenghi 1989: 26), la stessa convergenza si riscontra, ma con una connotazione opposta, in queste pagine dell’autore portoghese, dove è il consesso orgiastico dei moribondi miracolati a tingersi dei cupi bagliori e dell’atmosfera funerea di uno scontro armato. Ci si imbatte così in figure che ora fanno pensare alla satira atroce di un Georg Grosz, ora riprendono esplicitamente gli spunti lugubri disseminati da Félicien Rops nelle sue acqueforti fine secolari<sup>4</sup>.

La vecchia scheletrica, rivestita di pizzi fuori moda che invoca la sua parte nel festino, e, un poco oltre, la danza macabra dei vegliardi ringiovaniti che volteggiano sulle note di un valzer (Brandão 2000a: 260 e 275), fanno così pensare al frontespizio concepito dall’incisore belga per *Le vice suprême* (1884) di Josephin Péladan, mentre una vena più esplicitamente espressionista affiora nella descrizione dei giocatori assiepati ai tavoli delle sale da gioco. In questo secondo caso, in virtù di una tecnica descrittiva particolarmente cara all’autore, sono gli effetti illusori dell’illuminazione artificiale a propiziare, infatti, la metamorfosi delle figure descritte, rivelando la natura bestiale e predatoria degli impulsi che in esse si annidano: “Incide o jorro eléctrico e ilumina e deforma as fisionomias: mostra-as sob aspectos caricaturais e ásperos – dolorosos – de bichos quiméricos” (2000a: 273). Le sale bianche e dorate del casinò si trovano così trasformate in un bizzarro e inquietante serraglio: “Todos os que se dobram sobre o pano verde têm não sei que de bichos monstruosos, criados ou por criar, com focinhos de paca, carapaças de clamidóforos, pelos de otária, beiços salientes de dugong” (2000a: 274).

È proprio il casinò, del resto, con la sua cupola di vetro insolente, a dominare lo *skyline* di una città gremita di bische e case di piacere, su cui roteano senza posa i bracci delle gru che costruiscono nuovi hotel, nuovi viali, nuovi teatri, mentre nelle sale da ballo le orchestre non smettono mai di suonare (cf. Brandão 2000a: 269-271). È facile osservare come, nell’allestire un simile scenario, l’autore intrometta nella deformazione iperbolica di *Lourdes* particolari colti

<sup>4</sup> Acqueforti e incisioni, quelle dell’artista belga, che Brandão conosceva, quantomeno, attraverso il volume *Certains* di Joris-Karl Huysmans, che figura tra le opere conservate nella sua biblioteca personale (cf. Machado 1979). È quanto si può dedurre dalla lettura di un suo articolo pubblicato nel 1893 sul periodico *O Universal* e concentrato sulla figura, chiaramente ricalcata su quella di Rops, di un immaginario pittore chiamato Y. Giet (Brandão 2006: 72-74). Che la fonte di Brandão sia da individuare nel testo di *Certains* è quanto parrebbe confermare la menzione, nel citato articolo, dello stesso Huysmans e di altre opere da lui recensite nel suddetto volume, dai quadri di Degas alle stampe erotiche giapponesi (*shunga*).

dalla Lisbona al contempo sinistra e fastosa degli anni di guerra. A caratterizzare la capitale portoghese in tale frangente era di fatto, come rivelano alcune note memorialistiche dello stesso autore, la coesistenza della più drammatica miseria con la vita di lusso e sfarzo ostentata da quelli che non erano stati toccati dalle ristrettezze imposte dalla belligeranza e, in alcuni casi, si erano anzi arricchiti proprio grazie al conflitto: “Fazem-se fortunas rapidamente com a guerra. E apesar de tudo ter encarecido, o luxo é enorme”; “Está-se na iminência dum saque. E com isto – em frente do Coliseu, o Clube dos Patos aberto com jogatina e mulheres toda a noite. Joga-se, ceia-se. Vive-se de casaca. Automóveis magníficos à porta” (*apud* Ferro 1984: 182)<sup>5</sup>.

Se a emergere in “A vida! a vida! a vida!” è quindi l’abbandono al libertinaggio e alla crapula che contraddistingueva il comportamento di alcuni settori della società portoghese durante il conflitto, nel capitolo che conclude la prima versione di *Húmus* si possono avvertire invece gli echi che dei combattimenti in corso giungevano in Portogallo attraverso il filtro dei giornali e degli altri mezzi di comunicazione. L’amplificazione visionaria cui lo scrittore sottopone simili riverberi, collocandoli in uno scenario spaziale e temporale dai contorni indefiniti, si trova così controbilanciata, come può testimoniare un passaggio tratto dai primi paragrafi del capitolo, dall’aggancio a concreti elementi referenziali, come ad esempio il riferimento all’agenzia di stampa Havas, responsabile della notizia riportata: “Já a plebe, segundo a Havas, se deitou a caminho dos confins do universo, em massas que a humanidade se desabituara a ver desde as primiera cruzadas” (Brandão 2000a: 311-312).

Lo scrittore pare qui intento a destreggiarsi, infatti, tra rimandi all’attualità e anacronismi, costruendo nell’Europa lacerata dal conflitto, una realtà parallela non meno drammatica e violenta, in cui, tuttavia, al fronteggiarsi di grandi assembramenti nazionali subentra il confronto violento tra diverse classi sociali. Emerge in tale ambito il motivo della rivolta dei miserabili che per Brandão rappresenta un momento privilegiato di riflessione, oltre che lo spunto per molteplici variazioni narrative: “[...] o exército bandeia-se com a plebe. Na barafunda da Europa ardem aqui e ali cidade inteiras” (2000a: 313)<sup>6</sup>.

Ad aprire il capitolo è così la visione catastrofica di un continente ridotto a macerie fumanti, con Venezia sommersa dalle acque della laguna, gli Uffizi in fiamme e le biblioteche di Parigi e Londra ridotte in cenere (devastazioni immaginarie che, del resto, si limitavano a trasporre episodi efferati prodottisi fin dalle prime settimane del conflitto mondiale, come l’incendio della biblioteca di Lovanio e il danneggiamento della Cattedrale di Reims; *cf.* Gentile 2014: 56-59). In questo contesto l’insurrezione dei pezzenti responsabili delle distruzioni parrebbe riprendere il modello delle *jacqueries* medievali, rivisitate da Eça de Queirós nella leggenda agiografica *S. Cristóvão*, la cui pubblicazione postuma (1912, all’interno del volume *Últimas Páginas*) era avvenuta ad appena cinque anni dall’apparizione di *Húmus*. Alla

<sup>5</sup> Gli appunti manoscritti dell’autore a cui si fa riferimento, non inseriti in nessuno dei tre volumi delle sue memorie, vengono citati da Túlio Ramires Ferro nella sua introduzione all’edizione di *Os Operários*. Da quelle stesse note si evince come, in tempo di guerra, lo stile di vita lussuoso e dispendioso delle élites portoghesi non fosse limitato alla città di Lisbona, come testimoniano le annotazioni relative all’affollamento delle spiagge di Foz do Douro e delle terme della Serra do Buçaco (*cf.* Ferro 1984: 182-183).

<sup>6</sup> Non va dimenticato che la Grande Guerra rappresentò il momento in cui la conflittualità sociale che aveva caratterizzato i primi anni del secolo si trovò a essere momentaneamente neutralizzata e incanalata all’interno di un conflagrazione in cui lo scontro tra classi si trovava subordinato al fronteggiarsi di interessi nazionali. Un esito che, già prima del 28 luglio 1914, era stato del resto ipotizzato, quando non invocato, da frange di intellettuali preoccupati di imporre una battuta d’arresto all’avanzata apparentemente inarrestabile delle idee socialiste, come evidenzia, nel caso dell’Italia, l’attenta ricostruzione di M. Isnenghi (1989: 11-25). Si tratta di quella che lo studioso chiama “l’ipotesi della reversione all’ordine attraverso la guerra”.

rivisitazione del passato subentra tuttavia, in Brandão, la proiezione avveniristica in un ipotetico futuro prossimo, e la menzione di mitragliatrici, granate e bombardamenti può coesistere con elementi ripresi dalla rivolta dei servi guidati dal santo queirosiano. Del resto, come nella visione onirica inclusa nel testo di Eça, in cui nuovi *Jacques* risorgono e si levano dalle ossa dei *Jacques* morti, così, in *Húmus*, le ondate di insorti si susseguono una dopo l'altra, scaturendo senza posa da qualche oscuro recesso della terra: “Do escuro avançam multidões confusas, que se despegam da penumbra como se o negrume as criasse, para arrancarem, leva atrás de leva, na mesma direção e no mesmo ímpeto. Morrem de fome, diziam-nas à bala. Já a sombra vomita outras multidões desesperadas” (Brandão 2000a: 312).

Alle violenze perpetrate dai rivoltosi, che nella finzione diaristica connotante l'opera sono ascritte alla data del “5 de dezembro”, fa seguito, in quella successiva del “20 de dezembro” la durissima repressione decisa da un improvvisato consiglio di stato, che riunisce i membri delle vecchie oligarchie, ormai definitivamente convinti della loro superiorità dal momento in cui, consumando il miracoloso siero, hanno visto le loro aspettative di vita allungarsi a dismisura. Da qui, vengono impartiti gli ordini brutali che, trasmessi agli ufficiali in campo, sanciscono, nel corso della stessa riunione, la fucilazione dei ribelli, compresi donne e bambini, e il ritorno all'ordine.

Emerge, in questi passaggi, uno degli elementi di novità che contraddistinsero il primo conflitto mondiale rispetto a quelli che lo avevano preceduto, ovvero la possibilità, concretizzata dai nuovi ritrovati tecnologici, di un distacco fisico sempre maggiore tra il campo di battaglia e i comandanti che dirigono le operazioni belliche, collegati telefonicamente alle prime linee, così come tra coloro che facevano fuoco e i loro obiettivi<sup>7</sup>. Un progresso tecnico che, sottraendo la violenza all'immediata percezione fisica e visiva, distanziando chi impartisce gli ordini (ma anche chi gli esegue) dalle conseguenze concrete del proprio operato, correva il rischio di trasformarsi in un presupposto per la legittimazione della violenza stessa, come se “l'aumento della distanza fisica e/o psichica tra l'azione e le sue conseguenze” potesse annullare “il significato morale dell'azione” (Bauman 1992: 46). Un pericolo che con grande lucidità lo scrittore portoghese individua e stigmatizza nei riferiti passaggi della sua opera: “As ideias de clemência em que alguns insistem vão-se transformando, à medida que o ruído do canhão se afasta, em violência e dureza” (Brandão 2000a: 325).

Non sorprende che lo scenario di caos e distruzione evocato in “Vêm aí os desgraçados” abbia orientato molte riflessioni critiche verso il rilevamento di una prospettiva apocalittica, in cui si potrebbe riconoscere l'elemento che contraddistingue il finale di *Húmus* nella sua prima versione, in contrapposizione con il ritorno ciclico alla situazione di partenza che caratterizza le successive rielaborazioni dell'opera (cf. ad esempio Eiras 2005: 134-140)<sup>8</sup>. Occorre tuttavia osservare che, all'esteriorizzazione spettacolare della dimensione apocalittica di cui offre testimonianza la versione del '17, si affianca, in questa così come nelle edizioni successive, l'idea di un'apocalisse intesa soprattutto come rivelazione interiore, svelamento di quanto fino a quel momento è rimasto celato alla coscienza. Allo sconvolgimento di cui sono responsabili, nel testo, due eventi immaginari (la scoperta del filtro che rende immortali e la rivolta dei diseredati) viene in questo modo attribuita la stessa funzione conferita dallo scrittore, nelle sue

<sup>7</sup> Come ricorda Stephen Kern: “Le granate [...] cadevano ed uccidevano ben al di là del campo visivo dei soldati nelle trincee e degli uomini dell'artiglieria dietro le linee” (Kern 1988: 391).

<sup>8</sup> A questo proposito è pertinente ricordare l'evoluzione e la parziale assimilazione, nella modernità, dei concetti di “catastrofe” e “apocalisse”, su cui richiamano l'attenzione le riflessioni di Augusto Placanica (Placanica 1993, in particolare: 69-93 e 97-200). In ambito iberico la caratterizzazione del primo conflitto mondiale in quanto evento apocalittico caratterizza, fin dal titolo, il romanzo *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* (1916) di Vicente Blasco Ibañez.

note memorialistiche, allo scoppio del Prima guerra mondiale, ovvero quella di costringere il soggetto a interrogarsi sulla propria vera identità e a riconsiderare il valore attribuito fino a quel momento alla vita e alla morte.

Foi a guerra? Foi a grande tragédia que pôs diante de nós, como realidades, a justiça e injustiça, a convenção e a mentira, e, pior, o túnel negro onde passavam coisas que não foram feitas para a gente ver e teimavam em nos reclamar? [...]

Foi evidentemente a guerra – foi a morte. Foi a morte que se aproximou de nós todos, dos desgraçados e dos outros e nos pôs o problema da vida como uma faca apontada aos peitos. A morte passou para o primeiro plano. A vida não valia nada e era o único valor que possuíamos (Brandão 2000b: 99).

È quindi l'esperienza bellica, mettendo in risalto la minacciosa imminenza della morte, a giustificare l'attaccamento incondizionato alla vita, spingendo allo stesso tempo a una decisiva resa dei conti. Che proprio tale esperienza, come nota Andrea Cortelassa "consenta all'individuo – lo costringa anzi – a incontrare la propria verità, individuale e/o collettiva, è del resto un vero e proprio *tòpos* della «letteratura di guerra»" (Cortelassa 1998: 56). Un *tòpos* che nel caso di Brandão emerge tanto dai passaggi delle *Memórias* che, come quello sopraccitato, fanno esplicito riferimento al periodo del conflitto, quanto nei due capitoli in esame della sua opera del '17.

Negli uni come negli altri, infatti, si fa strada l'idea, comune alla quasi contemporanee *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* (1915) di Sigmund Freud (cf. Freud 1976), che qualora un evento eccezionale intervenga a svincolare l'individuo dalle restrizioni morali normalmente imposte dalla convivenza civile, il suo destino sia quello di riesaminare radicalmente i valori che fino a quel momento hanno retto la propria esistenza. Un esame di coscienza che per entrambi gli autori risulta direttamente esposto alla tentazione di abbandonarsi senza remore a una soddisfazione quasi bestiale dei propri impulsi, ciò che Brandão chiama "godere la vita a grandi sorsi" ("gozar a vida a plenos haustos"; Brandão 2000b: 99). Cadute le maschere dell'ipocrisia, l'uomo si troverebbe così faccia a faccia con la nuda violenza dell'esistenza: "a fome, o egoísmo, a dor – o homem em frente do homem" (Brandão 2000a: 316). È questa la condizione disperata, nichilistica (o se si preferisce "post-apocalittica"; Eiras 2005: 138) che, complice il clima psicologico che accompagna lo svolgimento del conflitto in corso, si rivela con singolare nettezza di contorni ed evidenti implicazioni sociali nella prima versione di *Húmus*, per poi stemperarsi e farsi al contempo più universale e più astratta nelle successive rielaborazioni dell'opera.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Fonti

- Brandão, R. (1982), *O Padre*, Lisboa, Vega.
- Brandão, R. (1998), *Memórias (Tomo I)*, edição de J.C. Seabra Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.
- Brandão, R. (2000a), Raul Brandão, *Húmus*, 1a Edição Fac-Similada, in Id. *Húmus*, I, edição crítica de M.J. Reynaud, Porto, Campo das Letras.
- Brandão, R. (2000b), *Memórias*, III, edição de J.C. Seabra Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.
- Brandão, R. (2006), *Paisagem com figuras. Dispersos 1887-1930. Volume II*, Organização de Vasco Rosa, Porto, Ambar.
- Séguier, J. (1894), *Um Dia em Lourdes. A peregrinação nacional*, in "A Leitura. Magazine Literário", 1º Ano, Tomo I, Lisboa/Rio de Janeiro, Empresa Internacional/H. Lombaerts & C., pp. 123-143 e pp. 280-301.

---

**B. Letteratura secondaria**

- Bauman, Z. (1992), *Modernity and the Holocaust*, Oxford, Basil Blackwell, 1989; ed. it. *Modernità e Olocausto*, tr. di M. Baldini, Bologna, Il Mulino.
- Cortellassa, A. (1998) (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di M. Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori.
- Eiras, P. (2005), *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras.
- Ferro, T. Ramires (1984), *Introdução. Raul Brandão e a questão social*, in Raul Brandão, *Os Operários*, fixação do texto, introdução e notas por T. Ramires Ferro, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 15-267.
- Freud, S. (1976), *Zeitgemässes über Krieg und Tod*, in “Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften”, 4 (1)/1915, pp. 1-21; ed. it. *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, in Id. *Opere 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 119-148.
- Gentile, E. (2014), *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo. Storia illustrata della Grande Guerra*, Bari, Laterza.
- Isnenghi, M. (1989), *Il mito della grande guerra* [1970], Bologna, Il Mulino.
- Janion, M. (1986), *La letteratura romantica come documento delle congiure*, in F. Cataluccio (a cura di), *Testi letterari e conoscenza storica. La letteratura come fonte*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, pp. 95-134.
- Kern, S. (1988), *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983; ed. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, tr. di Barnaba Maj, Bologna, Il Mulino.
- Machado, J.M. Moura (1979) (org.), *Biblioteca de Raul Brandão*, in “Revista de Guimarães”, 89, pp. 453-517.
- Placanica, A. (1993), *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Roma, Donzelli Editore.
- Ramos, R. (1994), *A Segunda Fundação*, VI, in José Mattoso (direção de), *História de Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Rei, M. (2011), *Materia e Sogno. L'universo immaginario di Raul Brandão*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Reynaud, M.J. (2000), *Metamorfoses da escrita*, Porto, Campo das Letras.
- Torres, E. Cintra (2010), *Zola, Lourdes and the New Religious Crowd in Ideological Debates in Portugal (1894-1932)*, in “Conserveries mémorielles [en ligne]”, #8 <<http://cm.revues.org/758>> [consultato in data 11/02/2014].
- Vasconcelos, J.M. (1982), *Sobre O Padre de Raul Brandão*, in R. Brandão, *O Padre*, Lisboa, Vega, pp. 7-14.
- Viçoso, V. (1984), *Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias*, in R. Brandão, *O Pobre de pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, pp. 19-99.
- Viçoso, V. (1999), *A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão)*, Lisboa, Edições Cosmos.

**MATTEO REI** • Lecturer in Portuguese literature at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin. His research interests focus on Portuguese and Lusophone literature in the Nineteenth and the Twentieth century. He published papers in Italy and Portugal, and two books: *Materia e Sogno. L'universo immaginario di Raul Brandão* (2011) and *Impressões do Crepúsculo. Studi sulla letteratura portoghese di fine Ottocento* (2012).

**E-MAIL** • [matteo.rei@unito.it](mailto:matteo.rei@unito.it)

