

SENTIMENTO DUM OCIDENTAL

Cenni simbolisti/modernisti nella poesia di Cesário Verde

Piero CECCUCCI

ABSTRACT • “*Sentimento dum ocidental*”: *Symbolist/Modernist Elements in the Poetry of Cesário Verde.* The aim of the present study is to place the poetic work of Cesário Verde (Lisboa 1855-1886) in the context of late 19th-century modernity which, following the example of what was happening on the other side of the Pyrenees with Baudelaire, Rimbaud, Verlaine and Mallarmé, found the most genuine stimuli to abandon the old poetic stylistic elements, to which he had devoted himself at the beginning, with a strong ironic spirit, through a series of poems of burlesque romantic intonation. This was not an easy task, given the strong criticism he received from official critics, who did not welcome the poetry of this young man, who seemed to be breaking away from Lusitanian traditions and moving along highly innovative paths, setting himself up as an example of the new that was advancing from foreign lands. Only Fernando Pessoa, with his heteronyms, in the early twentieth century, was able to grasp the spirit of renewal of Portuguese literature brought about by the young Lisboner, seen as a master of modernity. So much so that, when he died prematurely, he continued to live on in Pessoa’s verses and in those of his heteronyms. Pessoa, responding to a question from Mário de Sá-Carneiro, stated that ‘frisantemente o livro do FUTURISTA Cesário Verde, ondulado de certo, intenso de Europa, ziguezagueante de Esforço’, claiming that Cesário had set himself up as a model for the new stylistic elements of Portuguese fin-de siècle poetry.

KEYWORDS • Cesário Verde; pioneer; poetry; modernist.

*Quis chãmente dizer o mais corrente
Com precisão em lúcida esquadria
Ser e dizer na justa luz do dia
Falar claro falar limpo falar rente*

*Reflectindo o tremor da luz nas margens
Entre ruelas vê-se ao fundo o rio
Ele o viu com seus de navio
Atentos à surpresa das imagens*

Sophia de Mello Breyner Andresen, *A Cesário* (2010: 759)

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.*

*E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés de fel como um sinistro mar!*

Cesário Verde, *Sentimento dum Ocidental* (1982: 142)

L'itinerario poetico di Cesário, come si sa, si snoda e si avviluppa, attorno le nuove tendenze filosofiche, conforme all'andamento e allo sviluppo economico-industriale, che contrassegnava la società e la cultura di oltre i Pirenei, espandendosi un po' in tutta Europa, influenzandola edirigendola verso le nuove tendenze letterarie. Modernista, come dirà a suo tempo Fernando Pessoa, che ne fu il cantore più illustre in Europa. Basti pensare che dopo la stagione del Romanticismo, già agli inizi degli Anni Quaranta del XIX Secolo le Arti e le Lettere francesi aprivano nuovi e inediti cammini creativi, ricusando tutto quello che il movimento romantico aveva rappresentato nella prima metà del secolo.

Il Romanticismo veniva, dapprima, soppiantato dal Realismo. Tuttavia, la stagione di tale movimento risultava, tutto sommato, circoscritta nel tempo e nella produzione letteraria. Maggior impatto sulle lettere francesi e, successivamente, su quelle europee, si aveva, invece, con la poesia della seconda metà del secolo a partire dall'opera di Baudelaire (1821-1867), che apriva la strada alla straordinaria stagione del Simbolismo e del Decadentismo, di fine secolo, affiancati, quest'ultimi, seppure con poco seguito, dal Parnassianesimo di Leconte de Lisle (1818-1894), indicato come richiamo all'ordine stilistico e ai temi classici.

Non v'è dubbio, comunque, che *Le poète de la modernité*, il cui capolavoro *Les fleurs du Mal*, come veniva indicato da Walter Benjamin, "è l'ultimo testo di poesia lirica che ha avuto una risonanza europea: nessuna delle opere successive è andata oltre i limiti di un mezzo linguistico più o meno ristretto". Soprattutto, come ripeteva Jean-Paul Sartre, è doveroso tracciare il profilo di questa personalità contraddittoria; la necessità di sottolineare che la complessità non è estranea al successo della opera. Sostiene, infatti, il filosofo esistenzialista:

« Il n'a pas eu la vie qu'il méritait ». De cette maxime consolante, la vie de Baudelaire semble une illustration magnifique. Il ne méritait pas, cette mère, cette gêne perpetuelle, ce conseil de famille, cette maîtresse avaricieuse, ni cette syphilis – et quoi de plus injuste que sa fin premature? (Sartre 1947: 17)

In Portogallo, Cesário Verde, fu il primo ad aprirsi al nuovo nelle liriche di intonazione baudelariana, come in *Esplêndida*, su cui ci soffermeremo più avanti, ma potremmo dire in tutte le sue composizioni, specie in quelle – e non solo – di tema erotico, che costituiscono l'estetica stessa del suo *Livro*. Ci imbattiamo, invero, in un giovanissimo poeta che, nonostante l'età poco più che adolescenziale, domina la materia poetica, nelle sue componenti formali e strutturali, con abile capacità di muoversi con matura padronanza stilistica e tematica nelle più svariate tendenze liriche del suo tempo, nonostante il ruolo marginale che le lettere portoghesi svolgevano nell'Europa del Secondo Ottocento, ancelle essenzialmente della grande letteratura francese, allora dominante.

Si è molto insistito, nella critica letteraria europea egemone, con rare eccezioni da parte di alcuni studiosi, più consci, del ruolo non marginale del contributo umanistico portoghese alle istanze culturali europee dell'epoca, sulle opere liriche di un Almeida Garret, di un Alexandre Herculano, di un Antero de Quental. Da questa rapida indicazione di pochi autori portoghesi di un certo valore, si evince, di immediato, quanto scarso fosse il panorama poetico e quello narrativo della produzione umanistica del Secondo Ottocento portoghese.

In tale sconcertante *vazio* di produzione letteraria, a livello europeo, emerge insperatamente la voce di un giovanissimo che – sebbene non compreso in tutto il suo valore dagli intellettuali

suoi contemporanei – nel giro dei due decenni che precedono la sua morte, avvenuta nel 1886, all'età di 31 anni, invaderà, con un'unica opera, addirittura postuma, *O Livro de Cesário Verde* – gli scenari della *intelligenzia* nazionale lusitana, proponendosi come l'unico grande poeta portoghese di fine Ottocento. Il primo a riconoscerne le immense qualità di scrittura poetica, tendenzialmente di impronta *modernista*, è stato Fernando Pessoa, coadiuvato dai suoi eteronimi, che lo hanno elevato a livello di maestro.

Leggere *O Livro de Cesário Verde*, infatti, è, come sosteneva a suo tempo Luís Amaro de Oliveira, una occasione unica e diretta di avvertire, in modo folgorante, una sensazione di plenitudine, di adesione alla vita e ai suoi valori positivi, che testimonia una sua spontanea, ottimistica visione degli uomini e del mondo. L'autore, insomma, ha lasciato anche significative testimonianze, soprattutto, in quelle composizioni in cui trasmette una certa aria di famiglia con un tono prevalentemente elegiaco, tipico del miglior lirismo portoghese. Come sostiene Luís Amaro de Oliveira, il nostro autore, qui preso in esame:

Deixou vestígios na obra poética das suas aptidões comerciais: «as navalhas de volta», «as enxós de martelo», descritas com uma minúcia surpreendente, são reminiscências da sua actividade comercial. Êste contacto com as realidades da vida quotidiana, longe, portanto, dos prazeres subjectivos da arte poética, crou nêle uma maneira positiva de escara a existência e um sentido prático que tem largo reflexo na sua vida e na sua obra. [...] Falamos, portanto, de um Cesário Verde activo e prático; sem que se descuida da vida e da obra, perante o amor e a mulher. (Oliveira 1944: 16, 20)

In effetti, sorge dai versi di Cesário Verde una evidente *weltanschauung*, una concezione dell'uomo e del mondo, che lascia perplessi, in quanto la sua idea della vita non è puramente ottimistica. Voglio dire che, leggendo le sue composizioni, se ne riceve proprio la sensazione di trovarsi di fronte ad un artista che, se da un lato canta “con sano ottimismo” la quotidianità, il mondo che lo circonda, che egli coglie come un “tutto felicemente esatto”, (Vd. *Cristalizações*; Verde 1982: 113); dall'altra esce piuttosto evidente un sentimento del dire e del fare dell'uomo, avvolto nella malinconia, di un'interiorità problematica (si veda ad esempio: *Sentimento dum Ocidental*).

Ma questa sensazione di “pieno coinvolgimento”, come dice Amaro de Oliveira; questo sano ottimismo, come possiamo dire noi, che origine ha? È questa sua ambivalenza puramente contraddittoria, oppure ha una sua giustificazione, o per meglio dire, una sua spiegazione?

Penso che, assolutamente, non si debba sottovalutare, per comprendere il mondo interiore dell'artista, quello che potremmo, erroneamente, considerare come un aspetto marginale o secondario, ma che, al contrario, marginale o secondario non è: dicendolo con lettere chiare, è la realizzazione artistica che egli sente e che cerca di trasmetterci.

Cesário, in effetti, sembra compiacersi della facilità con cui domina tecnicamente il linguaggio poetico, mediante la quale, si rivela, a prescindere dalla incomprendione della critica ufficiale, sua contemporanea, che non gli riconosce, né apprezza la novità né la qualità estetica, in terra lusitana, della sua opera in versi. Impegnato in questo, per lui gratificante, esercizio formale “di lanciare originali ed esatti, i suoi alessandrini” (*Contrariedades*; Verde 1982: 87), il poeta entra nella consapevolezza, nella piena coscienza di un'opera concepita e... realizzata. È, insomma, il fascino ammaliante di tutto ciò che entra nell'orizzonte del suo sguardo che, interiorizzato, si fa poesia, inserendosi, dapprima e fugacemente nella norma parnassiana del suo tempo, divenendone uno dei più apprezzati, per certi originali aspetti stilistici, che esaltano la sua individualità. Originalità, che fa di lui il primo grande poeta moderno portoghese.

Tuttavia il cammino verso la perfezione estetica e il conseguente riconoscimento della critica si fa sempre più impervio, visto che l'*entourage* culturale nazionale non è pronto per accogliere le novità dei nuovi modelli della imminente modernità.

Come sostiene giustamente Claudio Daniel:

Cesário Verde é o poeta anti-épico, exilado da metafísica. que preferiu sórdido ao sublime, o esgarzo da tísica ao mole canto querubínico.

Diferente de Fernando Pessoa, não sentiu a nostalgia pelo passado avventuroso, das conquistas além-mar, nem o anseio de alcançar a paz na espiritualidade ascética; o seu mundo è o das coisas densas, palpáveis, apreensíveis pelos cinco sentidos. [. . .] O seu cancionero, de lírica áspera e cortante, è o epitáfio do século XIX e a ponta de lança da poesia moderna em língua portuguesa. [. . .] Cesário Verde è contemporâneo do processo de transformação de Portugal, com o surto industrial e a expansão urbana, no final do século XIX, e sua poesia reflete essa mudança de paisagem.

[...] No entanto, o seu engajamento nunca prescindiu do compromisso estético, numa linha paralela às concepções de Majakóvski. O poeta português antecipou a própria irreverência futurista/modernista do anárquico vate russo. (Daniel 1998: 3-4)

Ciò che, infatti, delle sue liriche viene rifiutato, è proprio questo suo accedere verso la modernità delle nuove esperienze estetiche, provenienti dalla Francia, alle quali egli, al contrario dei suoi contemporanei portoghesi, aderisce con entusiasmo, a cominciare, come sopra detto, dalla lirica baudelairiana, di cui egli, per primo in Portogallo, coglieva gli sviluppi estetici innovatori.

D'altra parte, i poeti parnassiani, inconsapevolmente, non riuscivano neppure a far propria l'essenza dei temi e dei simboli usati dalla poesia classica. Tanto che la cosiddetta "scuola nova" non faceva altro che operare un tentativo di trasferimento dal soggettivo all'oggettivo; tentativo che i suoi colleghi, dediti da tempo alla poesia per temperamento ed educazione, solo eccezionalmente conseguirono.

Così, balza evidente la specificità dell'opera di Cesário, in relazione ai valori strutturali e di vocabolario correnti nella poesia del suo tempo, provenienti da oltre i Pirenei. I poeti lusitani, a lui contemporanei, del resto, nonostante la ricercata integrazione nei canoni della scuola parnassiana, non si liberarono né della tradizionale concezione del poema come una unità logica, chiusa nello svolgimento di un tema condizionante, né della utilizzazione di un vocabolario simbolico poeticamente consacrato dalla tradizione.

Cesário, al contrario, in questa sua prima stagione poetica, non crea nuovi stilemi. Gli enunciati dei suoi versi acquistano espressione comunicativa, nel momento in cui vengono inseriti nel contesto cui appartengono. Ed è in questa prospettiva che sta una delle segrete rivelazioni del suo impegno letterario: ciò che vale nelle sue composizioni non sono gli elementi isolati, ma essenzialmente la combinazione di essi in una serie di quadri specifici, interconnessi tra di loro.

A questo punto sorge un altro quesito: l'uso di una sua specifica terminologia diminuisce in qualche modo l'originalità e la liricità delle sue composizioni? Rispondendo a questa domanda, ci inoltriamo nel campo controverso della spiegazione del mistero poetico del nostro autore.

Egli, invero, ha dominato il proprio lirismo, trasferendolo dalle realtà esteriori che descrive. Da qui uno dei più nascosti segreti della sua opera: la necessità di accoglierla come espressione ambigua di una unità soggetto/oggetto. In tal modo, le cose che lo attorniano, acquisiscono per lui come uno soffio magico interiore che, d'improvviso, gli si rivela e lo ammalia. Scrive, infatti:

Ah, nessuno che capisca che ai miei occhi
Tutto assume un certo spirito segreto! (Nós; Verde 1982: 177)

La sua adesione alla sfera dell'oggettivo è, infatti, una forma partecipativa, un coinvolgimento interiore, là dove, naturalmente e spontaneamente si colloca il suo temperamento. Per questo non si scopre in lui alcuno sforzo di spersonalizzazione – il che lo distingue dai parnassiani che, nella sua epoca, pretendevano, almeno teoricamente, di ricercare l'impersonalità come una regola di scuola –. La lettura dei canti di Cesário, al contrario, coinvolge e sollecita sempre un incontro per-

sonale con l'autore. Così, la sua poesia, allo stesso tempo, si configura come un diario e un *reportage*.

Il lettore dei suoi versi, pertanto, quasi magicamente, entra nell'intimità di un dire ammaliante per mezzo della messa a fuoco di angoli fotografici impressionistici di una città che, in tutta la sua originalità, è la sua città: la Lisbona di Cesário Verde. E l'arte inimitabile del Nostro sta proprio in questa occulta osmosi tra l' "osservare" di chi vede e lo "spirito segreto", che si cela, in ciò che è visto.

Cesário Verde ha tenuto, generalmente, di fronte al mondo e, in particolare, di fronte al reale in cui si è visto inserito, un atteggiamento alterno di esaltazione, enfatizzando "la luminosità, la robustezza, l'azione". Ma cosa si valorizza nei suoi versi? Si loda il dinamismo e "la forza"; si canta, con la campagna, l'epopea del lavoro e con la terra la poesia della vita. L'uomo, presupposto centrale di questa esaltazione appare, però, segnato da una chiara contraddizione: è, da una parte, l'essere razionale la cui intelligente attività promette, con sano ottimismo, il trionfo della tecnica e del progresso; ma, dall'altra, questa fiducia risulta minata dall'amara constatazione della fragilità della sua costituzione fisica come individuo: marcata dalla presenza, secondo lui, sempre incombente, della morte.

Naturalmente – e nonostante l'amore e l'incanto per la campagna, mai vista o sentita in senso bucolico, che si fonde nell'immaginario con la città, disegnando un perimetro integrale di varia umanità – egli unisce i suoi due naturali *habitat*, città e campagna, dando all'unisono vita a un microcosmo, che non sfugge all'occhio attento del poeta, il quale fa di esso il "bom lugar", pretesto che invade lo spirito e l'intelletto e che in Cesário si fa poesia, in quanto realizza e dà concretezza alla "chimera azzurra di trasmigrare". Così, come ormai appare evidente, città e campagna sono inserite in un unico contesto interpretativo: spazio di lavoro e di attività umana.

Purtroppo, dopo circa due decenni di impegno poetico, sulla famiglia Verde si abbatte il terribile male del secolo, la tisi che porta alla morte precoce sia la giovane sorella Júlia, sempre così teneramente evocata, il "fiore precoce cresciuto e morto rapidamente", che l'adolescente fratello Joaquim "povero ragazzo robusto e pieno di futuro", che vede arrivare la morte "senza volerlo, afflitto e attonito". Questo susseguirsi di morti precoci, di lutti strazianti, che scuote l'interafamiglia Verde, getta nel panico disperato il Nostro che, nella infelice sorte dei suoi fratelli, sentendo e temendo, percepisce racchiuso in sé, lo stesso tragico destino dei fratelli.

Il pensiero della morte – la cui presenza incombe sempre nei suoi migliori lavori – lo allontana dagli uomini, chiudendolo in una solitudine malinconica e rassegnata e spingendolo ad alzare lo sguardo stravolto verso il mistero della vita soprannaturale:

Io che a volte ho la disgrazia
di riflettere sulla tomba! E medito
sull'eterno Inconoscibile Infinito,
che il pensiero non può abbracciare! (Verde 1982: 191)

E a lui, che aveva poco più di trent'anni, la morte, che gli si era già annunciata nella infelice sorte dei fratelli, e che egli aveva tentato inutilmente di tenere lontano da sé, lottando e illudendosi fino all'ultimo, arrivò, quasi benevola, ponendo fine alla sua immensa stanchezza, e accogliendo il suo ultimo desiderio: "Lasciami dormire...!".

Ma scomparendo prematuramente, Cesário vive nella sua straordinaria opera letteraria, oltretutto in quella di Fernando Pessoa, che, negli eteronimi Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares lo ricorda e invoca come suo maestro.

Ha, tuttavia, avuto il tempo, come ricorda Óscar Lopes, nella sua personale e ricercata evoluzione lirica, di lasciare intravedere l'evoluzione stessa della poesia portoghese nel passaggio dall'XIX al XX secolo.

Sta di fatto che egli, nel suo personale itinerario letterario, a causa anche della critica sempre negativa sui suoi versi, abbandona i vecchi stilemi della prima gioventù per avvicinarsi ai testi baudelairiani, facendo sentire, fra i primi, la presenza marcante del parigino in diversi suoi componimenti. Tuttavia, fra i vari autori influenzati da Baudelaire, in Portogallo come in Francia e nel resto d'Europa, egli, insomma, evita ogni pedissequa imitazione, ma rielabora, nel segno del poeta francese, i propri lavori, aprendo loro il cammino verso inediti ritmi ed atmosfere liriche. D'altra parte come ricorda David Mourão-Ferreira, tutta la poesia di fine secolo portoghese rivela lapresenza, "il soffio ispiratore" dell'autore di *Les Fleurs du Mal*, anche se, aggiungiamo noi, i poeti portoghesi – tranne il Nostro – fecero molta fatica ad accoglierne la modernità, travisandone la poeticità del messaggio. Aggiunge, ancora, David Mourão-Ferreira, nell'intento di sottolineare l'originalità di Cesário, "o que soubera só desenho de compasso e esquadro, começa a exaltar o espontâneo, o tosco... E regressa, pelos últimos inventos [...]; regressa de tudo isto para uma exaltação do artesanado" (Mourão-Ferreira 1966: 117).

Cesário, invero, come suggerisce, a sua volta, Jacinto do Prado Coelho, "ocupa um lugar a parte, quer em relação aos poetas franceses do seu tempo, quer no quadro da moderna poesia portuguesa, em que, ele, desenvolve o papel de precursor. [...]" (Coelho 1984: 181, 198). Del resto troppo alta e complessa è la figura poetica di Baudelaire, per essere oggetto di imitazione. Né Cesário Verde, anche a causa della giovane età, possiede la ricchezza psichica e la capacità emozionale del poeta parigino. Gli si accosta, però, come sostiene David Mourão-Ferreira "na faculdade sensorial; na capacidade, isto é, de apanhar através dos sentidos os elementos poéticos da realidade externa" (Mourão-Ferreira 1966: 126-134). È, però, proprio attraverso il contatto con l'opera baudelairiana, che comincia ad allontanarsi dall'esperienza parnassiana e a tentare altre vie. Nasce, così, *Esplêndida*, componimento poetico ferocemente attaccato dai critici lusitani, suoi contemporanei, soprattutto da Ramalho Ortigão, per non aver compreso che essa possedeva quegli elementi di modernità, in riferimento alla poesia portoghese allora in circolazione, teorizzati proprio dagli appartenenti alla *Geração de '70*.

Mandava, infatti, in redazione il critico Ramalho Ortigão, amico e collega di Eça de Queirós, una impietosa stroncatura sia di Baudelaire, come primo responsabile della corruzione di generazioni di giovani letterati, che del poeta portoghese qui in studio. Scriveva, infatti:

Baudelaire, imitador do estilo humorístico americano de Edgar Poe, é um mundano, um dândi, um corrupto. Tem os defeitos e as virtudes inerentes à sua violenta personalidade. Conhece todas as elegâncias, todos os vícios, todos os desejos, todos os apetites, todas as perversões nervosas, todas as úlceras, todas as febres, todas as podridões modernas. Sabe os segredos do *chic*, os preceitos da moda, os efeitos da prostituição e do alcoolismo, e os últimos requintes da sensualidade e da devassidão. (...) Tem tosse, meias de seda e um *cupé* de quando em quando. (...) Baudelaire criou o idioma sifilítico do crevetismo. (...) No *Diário de Notícias* lemos hoje alguns versos do género baudelairiano, que merecem atenção por patentarem bem claramente a tendência poética da nova escola portuguesa. O poeta chama-se o Sr. Cesário Verde, o qual achou interessante comunicar-nos, por meio do referido *Diário de Notícias*, um dos casos verdadeiramente mais extraordinário que podem assinalar a vida de um homem, a saber: ir um sujeito pela rua de Alecrim e passar uma carruagem com uma senhora dentro. (...) Tal é a deplorável influência do crevetismo na poesia moderna representada na obra de um dos seus cultores, o Sr. Cesário Verde, ao qual sinceramente desejamos que estas modestas observações contribuam para que continue a ilustrar o seu nome tornando-se cada vez menos Verde e mais Cesário! (Ortigão 1944: 219-225)

La realtà è che *Esplêndida*, al di là del suo intrinseco valore, non fu capita nella sua ironia, proprio perché fu erroneamente interpretato lo stesso Baudelaire. Il che appare evidente nellarecensione ricordata di Ramalho Ortigão, dove definisce il poeta francese come "un mundano, un dandy, un corrupto (...); imitador do estilo humorístico di Edgar Poe", che fa

uso della lingua della decadenza letteraria del Secondo Impero e che, pertanto mal si adatta all'anima portoghese, che corrotta non è.

Certamente l'intervento di Ramalho Ortigão, viene a dare conferma dell'arretratezza stilistica in cui si muoveva l'ambiente della produzione poetica portoghese di fine Ottocento. Basta osservare quanto velocemente Gomes Leal prenda le distanze dal poeta parigino, allorché afferma: "Eu não sou o fatal e triste Baudelaire, para acabar por vê-lo, orgiaco, funambolesco e fúnebre" (*apud* Mourão-Ferreira 1966: 128).

Ma vediamo questa celebre lirica cesariana, che riproduciamo per intero anche in lingua italiana:

ESPLÊNDIDA

Ei-la! Como vai bela! Os esplendores
Do lúbrico Versailles do Rei-Sol
Aumenta-os com retoques sedutores,
É como o refulgir dum arrebol
Em sedas multicores.

Deita-se com langor no azul celeste
Do seu landau forrado de cetim;
E esses negros corcéis, que a espuma veste,
Sobem a trote a rua do Alecrim,
Velozes como a peste.

É fidalga e soberba. As incensadas
Dubarry, Montespan e Maintenon
Se a vissem ficariam ofuscadas.
Tem a altivez magnética e o bom tom
Das cortes depravadas.

É clara como os pós à marechala
E as mãos, que o Jock Clube embalsamou,
Entre peles de tigres as regala;
De tigre que por ela apunhalou,
Um amante, em Bengala.

É ducalmente esplêndida! A carruagem
Vai agora subindo devagar;
Ela, no brilhantismo da equipagem,
Ela, de olhos cerrados, a cismar,
Atrai como uma voragem!

Os lacaios vão firme na almofada;
E a doce brisa dá-lhes de través
Nas capas de borracha esbranquiçada,
Nos chapéus com roseta, e nas librés
De forma aprimorada.

E eu vou acompanhando-a, corcovado
No trottoir, como um doido, em convulsões
Febril, de colarinho amarrado,

SPLENDIDA

Eccola! Come è bella! Gli splendori
del lussuoso Versailles del Re Sole
Li aumenta con occhi seduttori,
È come il rifulgere di un rosso-aurora
In sete multicolori.

Se ne sta sdraiata con languore nell'azzurro celeste
Del suo landau foderato di raso;
E gli scuri corsieri, che la schiuma riveste,
Salgono a trotto la via di Alecrim,
Veloci come la peste.

È nobile e superba. Le osannate
Dubarry, Montespan e Maintenon
Se la vedessero rimarrebbero offuscate.
Ha la fierezza magnetica e la raffinatezza
Delle corti depravate.

È candida come i pós à marechala
E le mani, che il Jock Clube imbalsamò,
Dentro manicotti di pelli di tigre le ripara;
Di tigre che a causa sua pugnalò,
Un amante, nel Bengala.

È ducalmente splendida! La carrozza
Va ora salendo lentamente;
Ella, nella magnificenza dell'equipaggiamento,
Ella, con occhi socchiusi, meditando,
Attrae come una voragine!

I lacché vanno rigidi sulla cassetta;
E la dolce brezza dà loro di traverso
Sui mantelli di gomma imbiancata,
Sui cappelli con coccarda, e sulle livree
Di forma perfetta.

E vado seguendola, incurvito
Nel trottoir, come un folle, in convulsioni
Febbrile, con il colletto sgualcito,

Desejando o lugar dos seus truões,
Sinistro e mal trajado.

E daria, contente e voluntário,
A minha independência e o meu porvir,
Para ser, eu poeta solitário
Para ser, ó princesa sem sorrir,
Teu pobre trintanário¹.

E aos almoços do Mata²
Preferiria ir, fardado, aí
Ostentando galões de velha prata
E de costas voltadas para ti
Formosa aristocrata.

Desiderando il posto dei suoi buffoni,
Funesto e mal vestito.

E darei, contento e volontario,
La mia indipendenza e il mio avvenire,
Per essere, io poeta solitario,
Per essere, o principessa senza sorriso,
Il tuo povero lacché.

E ai pranzi magnifici del Mata
Preferirei andare, in livrea, lí
Ostentando i fregi di argento vecchio
E con le spalle voltate verso te
Formosa aristocratica.

Lisboa, «Diário de Notícias», 22de Março de 1874. Lisbona, «Diário de Notícias », 22 Marzo 1874.

Abbiamo qui sopra trascritto, per questa occasione, il poema *Esplêndida*, come contributo e omaggio spontaneo al genio di Baudelaire e a quello di Cesário che per primo lo comprese. È insomma, l'opera di questo eccelso poeta francese, che influenzerà profondamente, primo fra tutti in Portogallo, il comporre del giovanissimo Cesário Verde, liberandolo dal realismo, cui si era avvicinato negli anni adolescenziali dei suoi primi lavori. Difatti, il Nostro Poeta, proprio con il singolare componimento sopra riportato, che deve essere considerato il primo lavoro di impronta baudelèriana, in cui si manifesta acutamente la sua vera personalità poetica, dimostra di aver appreso la lezione del maestro francese, nell'appropriarsi, qui ancora timidamente, poi, nei successivi componimenti, sempre con maggiore sicurezza, di certe tematiche e processi stilistici, peculiari del parigino. Infatti, questa forma di stilistica, pur essendo stata esposta, proprio sulla *Revolução de Setembro*, attraverso la mistificazione del Carlos Fradique Mendes dello stesso Eça de Queirós, appare ora, grazie a Cesário, per la prima volta nella poesia portoghese, adeguatamente compresa ed assimilata. Ma, sebbene, come sopra rilevato, il lisbonese non penetri a fondo la complessità della poetica del francese, è indubbio che, grazie al suo vivissimo senso della forma, riesca a cogliere nei versi di *Les Fleurs du Mal* quella delicatezza sensuale e quelle sottigliezze analogiche, come nessuno, fino ad allora ero riuscito a fare in Portogallo.

Del resto è anche questo tema e conseguente ritmo avvolgente, una prerogativa delle composizioni di Cesário, che vanno dal 1874 al 1877, in cui la donna, còlta, al di là della sua freddezza stereotipa, oltre che nella sua delicatezza corporea, signorilità intimidatoria, eleganza nel portamento e nel vestire e languore nei teneri abbandoni, mette in scena un quadro tipicamente baudelèriano.

Ma la lezione di Baudelaire non si limita alla sola figura della donna. Investe altre tematiche, quali la grande città, vista come una "Babele...vecchia e corruttrice"; la simpatia per gli umili; il desiderio di evasione, ecc. Tematiche che successivamente ritroviamo anche nel poeta lisbonese. È, insomma, una lirica che preannuncia, nello stile sobrio e contenuto, il miglior Cesário. Questo si manifesta a partire da *Num bairro moderno* e che con *O sentimento dum ocidental* e *Nós* si col-

¹ *Trintanário*: colui che siede a cassetta a fianco del cocchiere.

² Famoso e aristocratico ristorante del tempo.

loca fra i grandi della letteratura portoghese. Si pensi, per esempio a *O sentimento dum Ocidental*, a questo straordinario poema moderno, la cui realtà esterna non ci appare nella sua interezza, né ci viene descritta minuziosamente.

O Sentimento dum Ocidental, é, come ancora sottolinea Claudio Daniel, “o documento doloroso dum a época da cultura europeia, a do desenvolvimento fabril, com o inevitável custo social em miséria e sofrimento; este é o cântico noturno da gênese do século XX” (Daniel 1998: 19).

La ricerca della perfezione lirica dell'autore, in relazione alla moderna poesia di lingua portoghese può essere testimoniata e elogiata, come sopra ricordato, da altri illustri poeti, quali Fernando Pessoa, (inclusi gli eteronimi Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares), ai quali si aggiungono gli eccelsi poeti brasiliani del XX secolo, quali Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. È una epoca in cui la poesia si afferma come ufficio dell'imprevisto, della rivolta artistica e apre nuovi cammini verso l'interiorità del soggetto.

In effetti la realtà viene rappresentata e sezionata in tante e diversi segmenti, distanti dall'Impressionismo del tardo Ottocento, collegati gli uni agli altri dalla sensibilità del poeta, di volta in volta, separatamente, da un aspetto del tutto.

E ogni cosa che attira l'attenzione del Cesário-poeta, si colora e diventa viva per merito del Cesário-pittore, che sa rendere animato l'inanimato. La stessa materia bruta (i caseggiati, le strade, ivicoli, le pozzanghere, la ruota del pozzo, ecc.) assume le caratteristiche del vivo per mezzo della rappresentazione pittorica che, rifuggendo dal manierismo, ne sa afferrare e trasmettere il *pathos* poetico.

Da qui agli stilemi simbolisti, il cammino cesariano si fa inevitabile e irreversibile, dal momento in cui comprende che il vero, cadendo sotto i suoi sensi, non offre una conoscenza completa di quel realismo che gli si manifesta con suggestiva concretezza. Infatti quel verismo, nel suo modo di rappresentazione, non ne esaurisce la conoscenza ampia e profonda. Essa, di certo, offre un facile appagamento che distoglie dalla ricerca di immagini più concrete e profonde, le quali costituiscono un diaframma che, rendendoci sazi delle apparenze, ci fanno dimenticare che si può coglierne l'essenza, l'anima stessa. C'è, insomma, in queste, al di là e al di sotto delle categorie entro le quali la nostra conoscenza le inquadra (rapporti di spazio, di tempo, di causalità, rapporti logici, una trama, una vita segreta, un gioco di corrispondenze) non percepibili né esprimibili con gli strumenti della logica.

Il poeta, quindi tra il volgo che ha occhi e non vede ed orecchi e non ode, è l'eletto ormai iniziato a questa conoscenza, consapevole della ineffabilità del suo non facile esprimersi, che la caratterizza, attraverso una sapiente orchestrazione di rapporti analogici e di simboli, e ci indica la strada per strapparci a quella realtà puramente fenomenica alla quale ci si tiene attaccati. È, insomma, l'estetica del veggente, che attraverso la poesia svela gli intimi segreti delle apparenze.

Il soggetto della enunciazione, pertanto, porta fino alle estreme conseguenze possibili quel processo di smaterializzazione del componimento poetico, mirando a sottrarlo ai condizionamenti e ai limiti realistici, sia nei temi che nei mezzi espressivi. Questa fuga dalla realtà, avvertita ormai come inderogabile, si realizza essenzialmente e compiutamente in Cesário nel componimento *Sentimento dum Ocidental*, là dove l'io della enunciazione trova lucide realizzazioni, cogliendo l'essenza stessa, l'anima delle cose, con il loro afflato che si fa poi musica nella scrittura poetica. C'è nelle cose, insomma, come sostenevano in piena convinzione i simbolisti, una trama, una vita segreta, un gioco di corrispondenze non percepibili né esprimibili con gli strumenti della logica. Il poeta, quindi, veggente o eletto, che è iniziato a questa conoscenza, attraverso una efficace orchestrazione di rapporti analogici e di simboli, indica la strada per strappare il lettore a quella realtà fenomenica alla quale, quest'ultimo, in quanto uomo volgare si tiene attaccato. Il soggetto, dietro le indicazioni di Baudelaire e le intuizioni del simbolismo *in nuce*, ma già seducente e trascinatore, scopre la forza magica della parola che, con il suo potere incantatorio, diventa creatrice di realtà,

di quella realtà, colta a tutto tondo, anche nei suoi aspetti più nascosti, interiori. Ricorre, pertanto, al simbolo che, egli, poeta, sceglie per rappresentare alcune intuizioni particolari.

Esemplarmemente significativa nella sua modernità, come già detto, è la lirica *Sentimento dum Occidental*, in cui il soggetto della enunciazione, novello *flâneur* notturno, alla Baudelaire, girovaga, senza meta fissata per le vie tortuose della vecchia Lisbona alla ricerca, come sopra si diceva, della essenza stessa delle cose, dello spirito segreto del reale.

Ma vediamo alcuni passi di questo *Sentimento dum Occidental*, testo avvolgente ed estremamente unico nei suoi ritmi melodici e incantatori:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal saturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a marecia
Despertam-me um desejo absurdo de sofre.

Nelle nostre strade, all'imbrunire,
C'è tale tristezza, c'è tale malinconia,
Che le ombre, il brusio, il Tejo, l'effluvio
Destano un desiderio assurdo di soffrire.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoo-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba,
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Il cielo sembra basso e nebbioso,
Il gas fuoriuscito mi nausea, disturba;
E gli edifici, con i camini, e la folla,
Si coprono di un color monotono, di Londra.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Risuonano le carrozze a nuolo, in fondo,
Portando alla ferrovia chi se ne va. Feliz!
Immagino in rivista esposizioni, paesi:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, il mondo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações sòmente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Somigliano a gabbie, con vivai,
Le costruzioni con le sole impalcature:
Come pipistrelli, al cader dei rintocchi,
Saltan di asse in asse i mastri carpentieri.

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões,
[Por becos,
Ou erro pelos cais a que se atracam botes.

Tornano i calafati, a frotte,
Giubbotto sulle spalle, insudiciati, secchi;
Mi celo, a meditar, negl'imbocchi,
[nei vicoli,
O erro per i moli in cui attraccano navi.

[...]

[...]

E nestes nebulosos corredores,
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas
Na volta, com saudade, aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

E in questi vicoli nebbiosi,
Mi nauseano, apparendo, ventri delle taverne;
Al ritorno, con nostalgia, barcollando sulle gambe,
Cantano, sottobraccio, alcuni tristi bevitori.

Eu não receio, todavia os roubos;
Afastam-se, a distância os dúbios caminantes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente, os cães parecem lobos,

Io non temo, tuttavia, i furti;
Se ne vanno, distanti, gli incerti camminanti;
E sporchi, senza latrare, scheletrici, febbrili, erranti
Giallastramente, i cani sembrano lupi.

E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando, sobre a pedra das sacadas.

E le guardie, che ispezionano le scale,
Vanno con la lanterna e fanno da portiere;
Di sopra, le immorali, con vestaglie leggere,
Tossiscono, fumando, sul bordo dei balconi.

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A dor humana busca os amplos horizontes
E tem Marés de fel como um sinistro mar!

E, enorme, in questa massa irregolare
Di edifici sepolcrali, con dimensioni di monti,
Il Dolore umano va alla ricerca di ampi orizzonti,
E ha maree di fiele, come un sinistro mare!

È, questo, il più importante e melodico componimento di Cesário, sia per la musicalità del verso che per le immagini trasfigurate e simboliste/moderniste che evoca. Strutturalmente è diviso in 4 parti: la I^a parte, intitolata “Ave Marias”, la II^a “Noite Fechada”, La III^a “Ao Gas”, la IV^a “Horas Mortas” composto di 11 strofe per ciascuna parte, per un totale di 44 strofe di 4 versi ciascuna, per un totale di 176 versi.

Nel tenere ferme le acquisizioni tematico-stilistiche di Baudelaire, in questa poesia incontriamoun Cesário che, accostandosi ai simbolisti francesi, procede con convinzione verso significativi lidi poetici, da Mallarmé a Verlaine, i cui scritti erano conosciuti dal Nostro Poeta, per aver acquistato le loro opere, facendole pervenire direttamente dalla Francia. Di Verlaine coglie, come ricorda Salvatore Guglielmino, alcuni stilemi, capisaldi della poetica dell’importante simbolista francese, come, per esempio, alcune proposizioni teoriche, qui sotto riportate:

1. L’esigenza della musicalità, intesa come mezzo tecnico per realizzare quell’«invito al sogno» che è l’elemento fondante e avvolgente della lirica verlainiana;
2. Il ripudio del tono declamatorio, della mozione degli affetti, dell’attenzione socio-ideologica. L’attenzione ai poveri e marginalizzati.
3. Compito del poeta è quello di accostarsi alle cose per coglierne l’essenza, l’intimo afflato che promana da queste e che serve per comprenderle meglio, penetrando oltre il muro dell’apparenza sensibile.

Di tale presenza nelle terre di Portogallo, corifeo – soprattutto con *Sentimento dum Ocidental*, di cui, appena sopra, abbiamo riportato alcune strofe – è ancora Cesário, sebbene ostinatamente incompreso – si pensi al già citato, Ramalho Ortigão, che alla pubblicazione di *Esplêndida*, come abbiamo accertato, non lesinò contro l’autore odiose stroncature – forse anche per la di lui giovane età, o meglio, per la sua propensione a tenersi fuori dai gruppi di intellettuali già affermati e osannati, che non celavano la loro avversione al nuovo che avanzava, anche per l’adesione convinta dell’io lirico, precursore e sostenitore delle nuove poetiche, provenienti da oltre-Pirenei.

Come contrariamente e giustamente sostiene Jorge Luiz António, docente di Letteratura Portoghese alla Università di S. Paulo:

Sua escrita poética é o ponto de partida de várias tendências de vanguarda e do modernismo de seu País, como o tratamento estilístico do decadentismo-simbolismo ou o sensacionismo de Fernando Pessoa. A consciência artesanal do poema, visto como objeto estético construído a partir de uma multiplicidade de perspectivas, aproxima-o igualmente da modernidade dos movimentos de vanguarda e da literatura contemporânea. Os seus procedimentos estilísticos apresentam semelhança com o decadentismo-simbolismo francês, especialmente os do poeta Charles Baudelaire, diferenciando-se, contudo, pelas dimensões históricas. (António 2002: 22).

Aggiungiamo a queste riflessioni il positivo apprezzamento, sopra accennato, di un Fernando Pessoa, che considerava Cesário come suo maestro. Anche Mário de Sá-Carneiro, rispondendo all’“Inquérito literário da República” (13/4/1914) sul tema “do mais belo livro dos últimos trinta anos”, dopo aver citato António Nobre e Camilo Pessanha, dichiarava la sua preferenza per l’autore di *Criсталizações* in questi termini: “frisantemente o livro do FUTURISTA Cesário Verde, ondulando de certo, intenso de Europa, zigzagante de Esforço” (Sá-Carneiro 1978: 188).

Riprendendo, quindi, la valutazione estremamente positiva, che Pessoa veicolava sull'opera di Cesário Verde, e su quella degli eteronimi, ritengo qui ineludibile riferirli. In *Ficções de Interlúdio* di Alberto Caeiro e, precisamente, là dove, nella poesia *Ao entardecer, debruçado pela janela* definisce Cesário Verde “um camponês que andava preso em liberdade pela cidade” (Caeiro 2001: 26); mentre Bernardo Soares, nel *Livro do Desassossego*, afferma: “Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteado com o nome de Cesário Verde, (...) vendo bem como o Cesário foi para a minha visão de mundo coeficiente de correção” (“Trecho 130”; Soares s/d.: 150).

Álvaro de Campos accresce la sua ammirazione per il giovane poeta lisbonese, dedicandogli i seguenti versi della nona strofa di *Dois excertos de Odes*:

E que misterioso o fundo unânime das ruas,
Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,
Ó do Sentimento de um Ocidental. (Campos 2002: 95)³

Ricardo Reis⁴, l'eteronimo neoclassico della famosa *Coterie* pessoana, scrivendo una Prefazione all'opera di Alberto Caeiro, afferma: “esta obra é inteiramente dedicada por desejo do próprio autor à memória de Cesário”, volendo sottolineare la sua personale ammirazione per Cesário Verde, considerandolo pienamente modernista.

Óscar Lopes, tornando a *Sentimento dum Ocidental*, sostiene che:

O que mais impressiona neste poema (...) é o facto de se não ficar em tais sugestões, o que poderia insinuar uma simples metafísica irracionalista, de gosto *fin-de-siècle*: (...) Cesário não se desprende da imanência dos dados de percepção sensível, mas articula-os de um modo inteiramente novo, precursor do Cubismo ou Interseccionismo.» (...) A última estância do poema reza assim: «E, enorme, nesta massa irregular / De prédios sepulcrais, com dimensões de montes, / A dor humana busca os amplos horizontes / E tem marés de fel como um sinistro mar!» (Lopes 1967: 257-265).

Sarà, o no, continua il critico:

justificado pensar-se que o tal “desejo absurdo de sofrer” é, de facto, social e pessoal, a intersecção, num estado singular de unanimitate poética, em Cesário Verde, de muitas outras subjectividades humanas vagamente incluídas por simpatia, empatia, compreensão (no sentido diltheyano do termo) ou seja, como for, sentimento certamente vago, mas de qualquer modo precursor daquele Unanimismo que Walt Whitman transmitiu, no século XX a um certo “Sensacionismo” de Álvaro de Campos? (Lopes 1967: 257-265).

Non sfuggirà a questa analisi di Óscar Lopes, la chiosa che ne fa Fernando Guimarães, la quale viene a sottolineare, condividendola sostanzialmente nei concetti più marcanti, come:

[...] nesta poesia ocorre uma ‘verdadeira’ deformação verbal, marcada pela ironia, pela inesperada justaposição vocabular, por uma linguagem que não sugere quase nenhuma emoção psicológica o ín-

³ Qui il poeta invoca Cesário Verde come suo maestro, allineandosi al giudizio di Fernando Pessoa sull'opera poetica del giovane lisbonese, così precocemente scomparso a 31 anni.

⁴ Ricardo Reis, nella sua prefazione all'opera di Cesário, definisce il giovane poeta, come degno di essere ricordato al suo maestro Alberto Caeiro.

tima devido à desfocagem que por vezes estabelece entre essa intimidade do autor e o próprio eu, ou alargadamente, o nós que assume a narratividade do poema, pela maneira como, metonimicamente, resolve o descritivismo que nele se instala, pela segurança que há no próprio desenvolvimento rítmico ou no modo como ficam esplendidamente facetados versos seus. (Guimarães 1994: 90)⁵.

D'altra parte, come sottolinea Fernando Pessoa, “Cesário Verde foi o intelectual que primeiro adiantou o Modernismo em Portugal” (Pessoa s./d.: 354), poiché, mettendo a fuoco il poema *De Tarde*, ci imbattiamo in un autentico quadro policromático del Cubismo della prima decade del Novecento.

Del resto, non è a caso che Cesário venga definito da molti critici portoghesi come il “poeta-pittore moderno”.

Insomma, come sostiene anche Maria Ema Tarracha Ferreira:

Contudo, o visualismo expresso neste poema manter-se-á na obra de Cesário, mas não como fuga à resalidade. Pelo contrário, o autêntico Cesário, aquele que todos hoje recordamos, não fantasia, evoca raramente e, quando imagina, recria a realidade, transfigurando-a para a tornar mais real; por outras palavras, a transfiguração da realidade não é um pretexto para fugir ao concreto, mas o único processo de captar a essência da própria representação do real (Ferreira s./d.: 28).

Da ultimo, non per demerito, riportiamo un acuto giudizio di Fernando Cabral Martins, che illustra il proprio pensiero sulla modernità di Cesário, attraverso una analisi di *O Sentimento dum Ocidental*:

A primeira estrofe de “O Sentimento dum Ocidental” é talvez a mais célebre daquele que é, com a “Tabacaria” de Álvaro de Campos, o poema culminante de toda a poesia moderna portuguesa. E os versos finais dela – «Que as sombras, o bulícios, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer – desenham-lhe uma zona temática essencial. Fazendo uso do apecto incoativo do verbo “despertar”, eles sublinham o facto de se aceder a um universo que é, de certo modo, outro, e oferecem uma chave para a sua leitura. Assim, por um lado, lê-se queo poeta recusa a fealdade da cidade, a melancolia, o sofrimento e a injustiça que lhe estão associadas, em nome de relações humanas mais saudáveis e verdadeiras, menos alienadas, e em nome de valores morais e estéticos que a cidade moderna e a burguesia ou menosprezava ou, simplesmente, não sabia compreender. Mas essa liminar recusa da cidade é acompanhada de uma atracção absoluta, de uma paixão acesa, de uma compulsão de fascínio – lembram o mito original do poeta moderno, aquele *homem das multidões* que Edgar Poe cria e Baudelaire recria, essa criatura fantástica sem sono que cruza Londres dia e noite. Exactamente do mesmo modo, este “ocidental” fará o mesmo por Lisboa através da noite que cai. Assim, este “desejo absurdo de sofrer” é, na sua formulação contraditória, a mais clara exposição do conflito que constitui a força heróica e a maldição essenciais do poeta da Modernidade: ele sofre uma atracção pela cidade que, simultaneamente, detesta. (Martins 2007: 67).

Anche Maria Aparecida Paschoalin, (1980), giovane studiosa brasiliana eleva la modernità del Nostro poeta e, prendendo in considerazione il poema “Num Bairro Moderno”, afferma che questa lirica, manifestandosi mediante il “feio de uma realidade social – seres e objetos com essência objectivamente humana”:

⁵ Fernando Guimarães chiosa il pensiero di Óscar Lopes, pois “o poeta soube aproximar-se de uma anunciada modernidade que nos habituámos a referir a Baudelaire e que tende a manifestar-se através de múltiplas obsessões, temas, sonhos” (Ibidem).

é a visão estética do artista moderno que compreende que a essência dos barracões não é sua pobreza económica, mas o sentido humano que o homem pode conferir a esses barracões. E o artista faz desta essência sua matéria poética, o que implica fazer da poesia o sentimento do mundo (Paschoalin s./d.)

Successivamente, a partire dalla analisi di *Setentrional*, la studiosa, mette in evidenza un altro aspetto di estremo interesse:

Tal desfecho, anti-sentimental, encerra a poesia, indicando aí outras das características predominantes nas poesias de Cesário Verde, ou seja, a quebra do lirismo por expressões diretamente antilíricas, como se quisesse evitar o derramento emotivo, estratégia que viria a ser dotada pelo Modernismo. [...] Foi o criador de “um universo de seres concretos que expressa uma original maneira de ver e sentir a realidade objetiva, sua obra reflete (...) a passagem de uma época para outra, um mundo no qual a universalidade de antigos valores desapareceu e onde outros valores, novos, estão em curso de nascimento”. É obra que revela a ânsia de (...) reencontrar, aceitando e assimilando os novos valores, a universalidade perdida com a ruína do mundo antigo (Ibidem).

Giunto a questo punto, vorrei chiudere questo mio intervento, facendo ricorso, ancora una volta, a mo’ di conclusione, a un ulteriore lapidario giudizio di Fernando Pessoa sul Nostro Poeta, allorché, terminando una sua analisi sugli autori di fine Ottocento che si potessero considerare modernisti, scriveva: “Cesário Verde, foi o primeiro a ver na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna” (Pessoa s./d.).

BIBLIOGRAFÍA

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2010), *Obra Poética*, Lisboa, Editorial Caminho.
- António, Jorge Luiz (2002) *Cores, Forma, Luz, Movimento. A Poesia de Cesário Verde*, São Paulo, Musa Editora/FAPESP.
- Caeiro, Alberto (2001), *Ficções de Interlúdio*, Lisboa, Editora Assírio & Alvim.
- Campos, Álvaro de (2002), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Coelho, Jacinto do Prado (1984), *Problemática da História Literária*, Porto, Figueirinhas.
- Daniel, Claudio (1998), *Cesário Verde. “O anjo torto de Lisboa”*, Lisboa, Suplemento.
- Ferreira, Maria Ema Tarracha (s./d.), *Introdução*, in Cesário Verde, *Livro do Cesário Verde*, Lisboa, Editora Ulisseia.
- Guimarães, Fernando (1994), *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença.
- Lopes, Óscar (1967), *Cesário, ou do naturalismo ao modernismo*, in *Vértice: revista de cultura e arte*, 284, Coimbra, pp. 257-265.
- Martins, Fernando Cabral (2007), *Cesário Verde e a noção do tempo*, in Helena Carvalho Buescu e Paula Morão (org.), *Cesário Verde: Visões de artista*, Porto, Campo das Letras.
- Mourão-Ferreira, David (1966), *Da cidade para o campo*, in Id., *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Oliveira, Amaro de (1944), *Cesário Verde, Novos subsídios para o estudo da sua personalidade*, Coimbra.
- Ortigão, Ramalho (1944), *A musa moderna – Conselhos a um jovem poeta*, in *As Farpas*, Vol. X, Livraria Clássica Editora, pp. 219-225.
- Paschoalin, Maria Aparecida (s./d.), *Poesia de Cesário Verde: lirismo e realidade social*, São Paulo, Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Pessoa, Fernando (s./d.), *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Edições Ática.
- Sá-Carneiro, Mário de (1978), *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, Lisboa, Ática.
- Sartre, Jean-Paul (1947), *Baudelaire*, Paris, Gallimard.
- Soares, Bernardo (s./d.), *Livro de desassossego*, edição Richard Zenith, Lisboa, Editora Assírio & Alvim.
- Verde, Cesário (1982), *Poesie*, a cura di Piero Ceccucci, Perugia, Umbria Editrice.

PIERO CECCUCCI • is currently appointed as tenured associate professor at the Università degli Studi di Firenze, Italy, where he holds the chair for the teaching of Portuguese and Brazilian Language and Literature at the Faculty of Arts and Philosophy. In his career as professor of Portuguese languages and culture, which began in 1970 at the Università di Perugia, then at the Università di Milano (Statale e Bocconi), and subsequently at the Università di Genova, he has distinguished himself for his profound commitment to the advancement of Portuguese studies, above all at the Università Statale di Milano. Here, he initiated and held the position of tenured professor from 1987 to 2001, complementing his institutional teaching and research role with a constant commitment to the organisation of noteworthy international congresses.

E-MAIL • piero.ceccucci@gmail.com