

ARCAICO E MODERNO, REGIONALE E GLOBALE IN AQUILINO RIBEIRO E JOÃO GUIMARÃES ROSA

CLAUDIO TROGNONI
UNIVERSITÀ DI ROMA TOR VERGATA

Abstract – Aquilino Ribeiro and João Guimarães Rosa are among the most important writers in Portuguese and Brazilian Literature of 20th century. They have been often compared each other for their baroque and expressionist prose, and because of the mostly rural and regional setting of their major works, usually classifying them as Literary Regionalism. The present study aims to analyze, through significant examples, the relationships and similarities between these writers, highlighting all the centrifugal forces that (through a Bakhtinian point of view) work in contrast to the standardized literary language.

Keywords: literary regionalism; Aquilino Ribeiro; João Guimarães Rosa; Portuguese literature; Brazilian literature.

1. Echi aquilini in Brasile, ripercussioni rosiane in Portogallo

Le figure di João Guimarães Rosa e di Aquilino Ribeiro sono state, già da alcuni decenni a questa parte, messe a paragone da diversi studiosi. Costoro, nella maggior parte dei casi, erano dei critici portoghesi; l'eccezionale successo internazionale di Guimarães Rosa ha fatto sì che su di lui si sviluppasse, in Portogallo, un dibattito critico estremamente fecondo, e indubbiamente di molto superiore a quello creato in Brasile su Ribeiro. Effettivamente, ogni qualvolta i critici brasiliani hanno cercato un autore da poter affiancare, per affinità stilistica, a Guimarães Rosa, la scelta è non di rado ricaduta su James Joyce: affinità questa, tuttavia, veementemente rigettata dal maestro di Cordisburgo:

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente pode explodir no ar. Não estão certos quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (*apud* Albergaria 1977, p. 89)

Più rari gli accostamenti tra Guimarães Rosa e Aquilino, almeno oltreoceano. D'altronde la figura di Ribeiro aveva subito, già a partire dagli anni Quaranta, una serie di attacchi di vario genere che avevano messo in moto un processo di progressiva svalutazione dell'effettivo valore letterario della produzione narrativa dell'autore, a causa del quale quest'ultima è caduta in un relativo oblio critico perdurato almeno fino alla metà degli anni Settanta. Tutto ciò accadeva nella madrepatria, dove una certa critica, segnatamente quella più legata a *presença*, aveva iniziato a considerare le opere aquilinarie carenti di ogni tipo di connotazione psicologica, e del tutto incapaci di descrivere l'essere umano contemporaneo nella sua complessità più profonda. Se quindi il Portogallo, che per lungo tempo aveva considerato Ribeiro il suo più grande prosatore contemporaneo, lo stava progressivamente relegando a figura di secondaria importanza, non stupisce che la critica brasiliana se ne sia occupata poco, visto anche lo stigma di enorme difficoltà interpretativa di cui erano tacciati i suoi testi. Opere dalla difficile comprensione, impossibili da tradurre in lingua straniera, per le quali Aquilino Ribeiro era stato a più riprese accusato di un certo monolitismo stilistico, come pure di voler ricercare il barocchismo, la sintassi contorta, il lessico più oscuro non per reali necessità espressive, ma solo per il desiderio di stupire a tutti i costi. Oltre a questa pretesa difficoltà, la maggior parte delle opere aquilinarie raccontava un mondo arcaico e in via di estinzione, che aveva come protagonisti contadini, pastori e mulattieri della Beira Alta, una regione che ai primi del Novecento era arretrata e periferica, certamente lontana dal cuore culturale del Portogallo, costituito quasi esclusivamente da Lisbona. Insomma, quale interesse potevano avere i critici brasiliani a trattare di un autore straniero alieno ai canoni letterari più in voga, che metteva in scena storie ambientate in un luogo periferico e semisconosciuto persino per i portoghesi?

2. Rosa e Ribeiro, autori regionalisti?

Aquilino Ribeiro era, insomma, uno scrittore regionalista, certamente il migliore nel suo genere in Portogallo, secondo gran parte della critica alfiere di una sintassi esuberante, un lessico ricercato, ma in fondo poco più di un autore locale, periferico, incapace di descrivere la complessità, come pure di trasfondere il proprio localismo verso tematiche universali, considerati anche i diversi giudizi sfavorevoli raccolti dai suoi romanzi di ambientazione cittadina. La maggior parte delle critiche rivolte allo scrittore, a partire da quelle di José Régio, non tralasciava mai considerazioni elogiative sulla qualità dello stile, prevedendo però sempre un elemento avversativo che introduceva osservazioni sulla mancanza di psicologia dei personaggi, poco

più che animali, quasi sempre analfabeti. Sarà il caso di riportare per esteso le critiche di Régio, dal momento che è proprio a partire dal suo giudizio che guadagnerà sempre più consenso la visione dello scrittore *beirão* come autore regionalista. Nel 1928, all'interno del nono numero della rivista *presença*, pubblica un testo, intitolato *Literatura livresca e literatura viva*, nel quale Aquilino viene criticato abbastanza aspramente, al pari di un altro scrittore consacrato, Raul Brandão: “Aquilino é um prosador vigoroso, um estilista notável, um observador, mas não tem ‘ideal’” (Régio 1928, p. 2). Gli appunti nei confronti dello scrittore proseguono così nelle pagine successive:

De Aquilino ficarão muitas páginas brutais, violentas, dramáticas, ou pitorescas – anti-literárias e anti-retóricas no sentido pejorativo dos adjectivos literário e retórico. O resto... é *escola regionalista*; é prurido anatóleano; é erudição ou divagação inoportunas; é *treino* de escrever; é *talento* adquirido de descrever sem *ver* nem *fazer ver*; é literatização pouco feliz da linguagem extraordinariamente criadora do povo; é conhecimento da língua e pedantismo desse conhecimento; é veleidade de inventar termos; é vaidade de introduzir latinismos, francesismos, arcaísmos, provincianismos; é retórica pela retórica; é literatura fradesca; é *literatura livresca!* Tenho respeito pelo trabalho insistente, pelo esforço pouco vulgar que essa literatura representa. Mas não tenho admiração por ela. (*idem*, p. 4)

Aquilino Ribeiro passò decenni a difendersi da tali addebiti, e a tentare di smarcarsi dall'etichetta di scrittore regionalista, operazione che, peraltro, non gli riuscì mai completamente.

In un modo che non può non destare qualche sospetto, rimostranze di genere simile venivano rivolte anche a Guimarães Rosa in Brasile, come ricorda André Tessaro Pelinser:

Desde as primeiras impressões sobre Sagarana até as mais recentes reflexões sobre o conjunto da obra, tem sido persistente a evocação de um “mas” que visa a instaurar uma linha divisória clara entre a realidade na qual o texto deita raízes e a dimensão artística dele proveniente. Verifica-se no discurso crítico um palpável desconforto face à necessidade de reconhecer na literatura de Guimarães Rosa a presença do local, da região, do sertão e de populações pobres e analfabetas a quem é negada a capacidade de refletir sobre o mundo, ao mesmo tempo em que busca afirmar a qualidade propriamente literária das narrativas. (Pelinser 2017, p. 5)

D'altronde, anche Rosa mette in scena le sue storie in una zona del Brasile, tra nord di Minas e sud di Bahia, eminentemente periferica, rurale e arretrata, se vogliamo anche più distante dai centri culturali del paese di quanto non fosse la Beira Alta di Aquilino Ribeiro rispetto a Lisbona. Il disagio di alcuni critici nel veder diventare oggetto di narrativa contadini, mulattieri, pastori, *jagunços*, viene mitigato e quasi annullato dall'evidenza di un'intelaiatura testuale di livello altissimo, così come veniva riconosciuto ad Aquilino in

patria, ma senza la malevolenza che quest'ultimo, a volte, dovette subire. Tre anni prima della morte dell'autore, nel 1960, Manuel Mendes pubblica *Aquilino Ribeiro: a obra e o homem*. Una consistente parte del volume è costituita dal *Solilóquio Autobiográfico Literário*, sorta di retrospettiva sulle opere e i giorni letterari dell'autore, scritta dallo stesso Aquilino. Trova spazio tra queste pagine il testo intitolato *Serei apenas escritor regionalista: pro domo mea*. Ribeiro riflette qui, per l'ennesima e ultima volta, sui motivi di tale classificazione, e afferma quanto segue:

Por via de regra quando entre nós se chama regionalista a um escritor é com intuitos malévolos. É dá-lo como dotado de asas curtas, impróprias a voo de altanaria. Ocupe-se da pata-rega e do caldo-verde, do homem primário, das naturezas rudes. As madamas complexas, de unhas pintadas, os homens civilizados, furta-cores, os requintes da vida e da alma, o caviar em suma da civilização não é consigo, deixe isso aos Bourgets da capital. [...] pode haver regionalismo, regionalismo com as características da lei, num país étnica e politicamente centralizado, que se percorre em um dia de ponta a ponta, falando uma língua única, desprovida de dialectos, quando mais co-dialectos? [...] na essência, Portugal é igual de Norte a Sul. Em rigor, não há costumes, cozinhados, indumentária específica para esta ou aquela região [...]. A única coisa que difere é a geografia [...]. Com efeito, um dos requisitos sobre que assenta a existência da escola regionalista é a variação idiomática. Ora nós possuímos uma língua única, com uma só morfologia, com uma prosódia, de Norte a Sul [...]. O mirandês é uma corruptela episódica. De modo que sob este aspecto não há escritores regionalistas em Portugal.

(Ribeiro 1977, p. 85 e sg.)

Da tutto ciò si può desumere facilmente che, se alcune opere giovanili dello scrittore possono essere classificate come regionaliste, sarà errato e insoddisfacente etichettare come tale l'intera produzione aquiliniana. Ben più opportuno sarà invece parlare di "factos de natureza regionalista" (Almeida 1993, p. 86), ovviamente soltanto in relazione ad alcuni libri dell'autore.

Nel frattempo, in Brasile, Adolfo Casais Monteiro affrontava così la questione del regionalismo rosiano:

[A] maior injustiça que se pode fazer a Guimarães Rosa é chamar-lhe autor regionalista, pois esta designação, a significar alguma coisa, só pode ser que, mimoseando como ela um autor, se pretenda recusar-lhe a validade universal, fechá-lo nos limites da sua região, como pouco mais que seu memorialista. Não sendo assim, seria o mesmo que chamar regionalista a James Joyce, 'fechado' em Dublin. (Monteiro 1958, p. 3)

Ciò che a una prima analisi sembra accomunare Guimarães Rosa e Ribeiro è quindi una certa incertezza da parte dei critici nel collocare i due autori all'interno di una tradizione, a trovar loro, semmai questo fosse necessario, una corrente alla quale ricondurli e in questo modo normalizzarli. In tal senso

una categorizzazione tassonomica verso il regionalismo è sembrata a molti adeguata a entrambi, nonostante i regionalismi letterari in Brasile e in Portogallo costituiscano due filoni del tutto separati e differenti, e che il regionalismo lusitano ha prodotto opere del tutto trascurabili, a meno che, appunto, non si consideri Aquilino Ribeiro un autore meramente regionalista (cosa che, sulla scia di Henrique Almeida, ci sentiamo di smentire).

Tuttavia, le analogie tra Guimarães Rosa e Ribeiro non si fermano a una semplice problematica di definizione all'interno di un canone letterario nazionale o internazionale.

3. Ribeiro, Rosa e le potenzialità della lingua 'minorizzante'

In un articolo pubblicato sul supplemento letterario dell'*Estado de São Paulo* nell'ottobre del 1963, pochi mesi dopo la morte dello scrittore *beirão*, Fernando Mendonça metteva in guardia da facili parallelismi tra i due autori, affermando categoricamente che

Nenhuma aliança seria mais impossível, quer pela “qualidade” do estilo de cada um, quer pela “quantidade” desse estilo, cujo único ponto de contacto seria uma relativa inacessibilidade [...]. Esse seria o único e débil ponto tangencial entre os dois escritores: o rebuscamento do vocabulário [...] que obrigaria os leitores a frequentar as suas obras de léxico na mão. (Mendonça 1997, p. 169)

Messa la questione in questi termini, Mendonça ha senza dubbio ragione. Se ci si limita a un'analisi lessicale del tessuto letterario dei due scrittori, l'accostamento non può portare buoni frutti; in sostanza non è sufficiente affermare che si tratta di due autori 'difficili' per poterli comparare. Da un lato il brasiliano rinnova la lingua, col frequente e felicissimo uso di neologismi (in questo sembra essere appropriato il paragone con Joyce, e in particolare con il suo uso delle cosiddette *parole-macedonia*); dall'altro, invece, il portoghese è un cultore della parola più pura e precisa, a volte disusata, ma non è un creatore di lingua propriamente detto. È anch'egli certamente un innovatore, ma il rinnovamento della lingua letteraria di cui si fa alfiere in Portogallo si nutre sempre della tradizione, letteraria e non; d'altronde è lo stesso scrittore a sottolinearlo:

Certos críticos acusam-me de renovar o vocabulário, à custa da fala do povo. Em muito pequena percentagem, e todavia nunca inventando. Por via de regra detesto o neologismo. Só por necessidade. (Ribeiro 1977, p. 69)

Aquilino è quindi, dal punto di vista lessicale, e volendo anche sintattico, un conservatore, come già correttamente notato da Mendonça:

[...] Aquilino não renovou a sintaxe, que tão cuidadosamente herdou dos seus avoengos seiscentistas. Ele fertilizou a linguagem daqueles com a riqueza vocabular de todas as províncias, e daí nos legou a mais rica e florida horta literária, cultivando a prosa pelos mesmos processos ancestrais, inovador no colorido da linguagem, mas conservador no sentido estático da subordinação e da coordenação tradicionais. (Mendonça 1997, p. 170)

Ribeiro appare insomma un recuperatore della tradizione letteraria portoghese a suo modo di vedere più pura, in reazione all'esterofilia che dai primi del Novecento aveva contraddistinto certa parte della letteratura lusitana. Rosa è decisamente più eterodosso: c'è nel suo stile un insieme esemplare di arcaismi e neologismi, parole colte e termini diatopicamente contraddistinti. Ciò che a mio modo di vedere li unisce è in prima battuta l'essere alfieri della tendenza centrifuga della lingua letteraria che plasmano in contrapposizione alla lingua letteraria standard, per usare una terminologia bachtiniana, e che si potrebbe definire, prendendo la definizione a prestito dall'opera di Lawrence Venuti sulla teoria della traduzione, minorizzante, proprio perché in grado di ospitare (e valorizzare, evidentemente) elementi e fatti linguistici esclusi dal canone letterario vigente. Quella di Rosa e Ribeiro è una lingua che solo apparentemente si configura come riproduzione mimetica della parlata popolare, regionale, e dietro la cui facciata si cela un intenso e durevole lavoro di acquisizione e rielaborazione delle differenti voci. Il primo a notare questo elemento fu non a caso uno scrittore, José Cardoso Pires. Questi, all'interno di un parallelismo (peraltro abbastanza cauto) tra Guimarães Rosa e Ribeiro, afferma che lo stile aquiliniiano è in verità "longe de ser um registo escrupuloso do discurso popular" (Cardoso Pires 1993, p. 15), intendendo con ciò che dietro l'apparente facciata regionale, dialettale e popolare si cela un intenso e durevole lavoro di acquisizione e rielaborazione delle differenti voci. Aquilino, dice sempre Cardoso Pires, possedeva un "bom ouvido" (*ibidem*), che consisteva nel "talento de contrapor as vozes da narração e [...] capacidade de dar som literário ao vocábulo corrente" (*ibidem*). Quanto dice lo scrittore fa effettivamente tornare alla mente le teorizzazioni bachtiniane sulla pluridiscorsività (cf. Bachtin 2001, pp. 108-140), soprattutto quando afferma che, nei testi aquiliniiani,

A palavra original é repegada pela raiz ou pelo eco, desfocada do seu contexto natural; é decomposta, muitas vezes; recomposta, também; tratada. O plebeísmo assume uma ironia erudita (passou da voz à escrita) ou entra como jogo literário; e o provérbio e a frase feita idem, deslocam-se do sentido convencional ou são parafrazeados para aparecerem com uma nova carga. (Cardoso Pires 1993, p. 15)

A supporto di queste considerazioni invero appropriate, la prima e più immediata spia di vicinanza tra i due autori non è di carattere morfologico né sintattico; è in realtà di tipo lessicale, ed è costituita dal termine “nonada”. Questo, com’è noto, è uno dei termini chiave in *Grande Sertão: Veredas*, e viene proferito da Riobaldo durante il libro per sei volte, delle quali una in apertura e una in chiusura, nella penultima riga. Ma, in maniera non banale, la parola ricorre poche righe dopo la nota di inizio di *O Malhadinas*, una delle opere più note di Ribeiro, quando si afferma che il protagonista era “capaz de, por um nonada, crivar à naifa o abdómen dum cristão” (Ribeiro 2007, p. 9). Il dato è accattivante, ma in sé non significa nulla: “nonada”, per quanto termine alquanto desueto in portoghese, ha una discreta attestazione anche letteraria, almeno in due opere di Euclides da Cunha. Ribeiro e Rosa sono uomini e autori differenti – l’uno medico, poi diplomatico e infine accademico, l’altro figlio di un prete, anarchico, fiero della propria indipendenza letteraria – ma con punti di contatto che indubbiamente esistono¹. Parallelamente, *Grande Sertão* e *O Malhadinas* sono due opere diverse, basti pensare che il primo è un romanzo monumentale, mentre la seconda è una novella di poco meno di cento pagine; tuttavia contengono al loro interno delle affinità che richiamano l’attenzione, analogie che sono state già notate prima da Flávio Lucas, in seguito da Maria de Santa-Cruz (Santa-Cruz 1998) e ultimamente da Alexei Bueno (Bueno, 2011). Lo studioso brasiliano ricorda come, in un inventario della biblioteca di Rosa operato nel 1976, sono state rinvenute tre opere aquilinarie: *Uma Luz ao Longe*, nell’edizione del 1948, *Cinco Reis de Gente*, quarta edizione senza data, e *Estrada de Santiago* nell’edizione del 1924. Quest’ultimo libro, pubblicato come raccolta di racconti, conteneva, nella prima edizione poi modificata, *O Malhadinas*, e anzi prende il titolo dai riferimenti al Cammino di Santiago presenti proprio in *O Malhadinas* (cf. Ribeiro 2007, p. 35 e p. 102). La novella viene leggermente rivista e pubblicata prima nel 1949 in edizione autonoma, e poi nel 1958 assieme a un’altra novella, scritta per l’occasione, dal titolo *Mina de Diamantes*, nell’edizione ormai canonica.

Le analogie tra i due testi, a livello narratologico, saltano all’occhio: si tratta in entrambi i casi di due monologhi di persone anziane che raccontano gli eventi più importanti della loro vita a persone di livello sociale e culturale più elevato. La caratteristica essenziale, e si direbbe fondante, comune a *Grande Sertão: Veredas* e *O Malhadinas* è per l’appunto riferibile al tempo, che in entrambe le opere appare diviso in due piani fondamentali, il tempo

¹ Anche dal punto di vista tematico: una delle caratteristiche più note ad accomunarli, come riscontrato giustamente da moltissimi studiosi, è la loro grande attenzione al mondo animale. Non sono poche, infatti, le pagine che entrambi gli autori hanno riservato nelle loro opere agli animali, sempre descritti con grande sensibilità, non di rado dotati di tratti di umana sensibilità e razionalità, quando non del dono della parola.

della storia e il tempo del racconto, con il ricorso costante e strutturante alle analesi. Tuttavia, se in *Grande Sertão: Veredas* si dà più spazio al tempo presente, con Riobaldo che costantemente ricerca nel proprio interlocutore un aiuto alla comprensione dei fatti passati, interrogandolo a ogni piè sospinto riguardo l'esistenza o meno del demonio (cfr. Aguiar 2012, p. 19 e sg.), in *O Malhadinhas* si concede meno spazio al presente, caratteristica dovuta probabilmente all'estensione molto più ridotta dell'opera, quasi interamente orientata al racconto della vita e delle gesta di Malhadinhas. Soltanto nel decimo e conclusivo capitolo della novella Malhadinhas fa delle considerazioni sulla sua visione del mondo, sulla religione, sulla politica, mettendo a paragone i tempi passati e il presente della narrazione.

António Malhadinhas ha di fronte a sé diversi “escrivães da vila e manatas”, mentre Riobaldo si confronta con un interlocutore di cui allo stesso modo non conosciamo il nome, ma al quale egli si riferisce col pronome di cortesia “o senhor”. C'è però ragione di credere che in entrambi i casi si tratti di due falsi monologhi, che nascondono al loro interno tracce di quel fenomeno che Bachtin chiama dialogicità nascosta, e che è così definito:

Immaginiamoci un dialogo a due, nel quale le repliche del secondo interlocutore sono tralasciate, ma in modo tale che il senso generale non viene affatto turbato. Il secondo interlocutore assiste invisibilmente, le sue parole non vi sono, ma la traccia profonda di queste parole determina tutte le parole del primo interlocutore. Noi sentiamo che questo è un colloquio, anche se parla uno solo, che è un colloquio intensissimo, giacché ogni parola presente fa eco e reagisce con tutte le sue fibre all'interlocutore invisibile, accenna al di fuori di sé, al di là dei suoi confini, a una non detta parola altrui. (Bachtin 2001, p. 256)

In *Grande Sertão: Veredas*, ciò che dà spinta alla narrativa è proprio la presenza di un interlocutore, il *doutor* di città che nel testo non prende mai la parola, e che pure è costantemente presente, dal momento che spessissimo Riobaldo cerca da lui risposte di carattere metafisico, segnatamente sull'esistenza o meno del diavolo. Ma Riobaldo si fa portavoce anche di commenti sull'essenza stessa del narrare. Si tratta, nelle sue parole, di una “minha conversa nossa de relato” (Rosa 1994, p. 643), è quindi una narrazione portata avanti da Riobaldo, ma che prevede senza dubbio degli interventi – assenti dal testo – da parte dell'interlocutore cittadino, come si comprende quando Riobaldo parla del tedesco Wusp: “Ah, o senhor conheceu ele? Ô titiquinha de mundo! E como é mesmo que o senhor fraseia? Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wupsis... Vupses” (*idem*, p. 92). Ed è sempre Riobaldo ad affermare che l'interlocutore non è muto, tutt'altro: “Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor *me ouve*, pensa e repensa, e *rediz*, então me ajuda. Assim, é como conto” (*idem*, p. 134, corsivo nostro). In alcuni casi, poi, appare evidente che l'interlocutore

vorrebbe fattivamente prendere la parola, ma è lo stesso Riobaldo a bloccarne la comunicazione:

Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta. (*idem*, p. 190)

Insomma, una caratteristica fondamentale del racconto delle gesta di Riobaldo consiste esattamente nella presenza di un interlocutore, il quale lo ascolta, riflette, e da persona più colta qual è lo aiuta nel racconto, *redizendo*, appunto. Per questo Riobaldo è dipendente dal proprio ascoltatore; per altri versi, invece, si pone un gradino sopra, per il suo essere uomo anziano, che ha sopperito alla mancanza di un'educazione scolastica (sebbene avesse imparato a leggere e a contare, e lo avesse anche insegnato ad altri) tramite l'esperienza di vita.

In *O Malhadinhas* troviamo una situazione non troppo dissimile, ma con una differenza cospicua, ovvero la presenza di un editore fittizio, il quale, così come nota Carlos Reis (cf. Reis 1985), inserisce la propria voce all'inizio e alla fine del testo, e, probabilmente, manipola in vari punti quella del narratore, oltre a essere responsabile della disposizione cronologica dei diversi episodi che vedono protagonista Malhadinhas. Nella nota introduttiva l'editore si colloca tra i maggiorenti di città che stanno ascoltando l'anziano uomo, conferendo pertanto la massima veridicità alle vicende narrate, e contribuisce inoltre a donare fin dall'inizio un'aura quasi epica al racconto del mulattiere, la “gesta bárbara e forte dum Portugal que morreu” (Ribeiro 2007, p. 9). Tale figura risulta cruciale anche per quanto riguarda la concatenazione dei diversi eventi; tutta la narrazione segue un lineare filo cronologico, che va dalla giovinezza fino alla vecchiaia di António, ma la sensazione è che l'editore abbia ‘montato’ tutti gli eventi – forse narrati da Malhadinhas non in un'unica occasione – a suo gusto, a volte legandoli tra loro (come accade per i primi quattro capitoli, nei quali si narra in che modo Malhadinhas arriva a sposare sua cugina Brízida), e in altre occasioni approntando dei capitoli flebilmente legati all'intreccio dei precedenti, oppure del tutto autonomi, (come il nono capitolo, che contiene l'episodio dei lupi e della nevicata) o ancora capitoli in cui la narrazione non procede, e nei quali Malhadinhas fa delle considerazioni sulla sua visione del mondo, sulla religione, sulla politica, mettendo a paragone i tempi passati e il presente della narrazione (come nel decimo e conclusivo capitolo). Tuttavia, la figura del cosiddetto editore non si limita a porre nella giusta sequenza cronologica i diversi eventi dell'esistenza di Malhadinhas (una linearità temporale che peraltro manca in *Grande Sertão*): l'editore è anche colui che si occupa di mettere in secondo piano le voci dei diversi e molti interlocutori di chi narra.

Quasi al termine dell'ottavo capitolo, Malhadinhas sta raccontando di come accoltellò un uomo che, da quel che pareva, stava insidiando una sua nipote; a un tratto la narrazione si interrompe, l'atto dell'aggressione viene per così dire censurato, e sostituito da una linea divisoria formata da alcuni punti. Subito dopo, il narratore ricomincia: "Que lhe saíram do odre, pelos furos, pedaços de vitela por digerir? Não sei" (Ribeiro 2007, p. 83). È plausibile che l'editore abbia voluto nascondere al lettore non tanto l'atto cruento dell'accoltellamento, giacché in altre occasioni non aveva avuto tale preoccupazione; ciò che viene taciuto è l'intervento da parte di altre voci all'interno del testo, che evidentemente, come si evince dalla ripresa della parola da parte del narratore, hanno posto delle domande riguardanti l'accaduto. Tracce di interventi simili da parte dell'editore sono riscontrabili anche in altri passi della novella, segnatamente nel quinto e nel sesto capitolo, laddove entrambi gli incipit sembrano costituire una sorta di 'ripresa' di una possibile domanda di un ascoltatore. Tali enunciati, collocati sapientemente a inizio capitolo, lasciano presupporre, per la forma in cui sono posti, il fatto che nell'intervallo tra una sezione e l'altra ci siano stati degli interventi, delle domande da parte di qualche ascoltatore. È da ritenere tuttavia che l'editore reputi l'autorità e il carisma di Malhadinhas talmente più elevati, rispetto al proprio uditorio, per consentire che altre voci, forse più istruite ma certamente meno anziane, meno esperte, in sintesi meno autorevoli, fossero riportate per iscritto. Difatti, i narratori costituiscono non solo in questi passi, ma in tutta la novella per la sua interezza, un'entità muta.

4. Il "bom ouvido" di Rosa e Ribeiro

La famosa intervista concessa da Guimarães Rosa ad Arnaldo Saraiva il 24 novembre 1966, l'ultima rilasciata dallo scrittore, contiene numerose informazioni preziose. L'intervistatore, portoghese, ha certamente grande interesse nel voler conoscere maggiori dettagli sul rapporto dello scrittore mineiro con la realtà culturale lusitana; si apprende quindi da lì che Rosa era ammiratore e lettore di Aquilino, e che l'aveva incontrato almeno in due occasioni. La prima volta negli anni '40 a Lisbona, nella libreria Bertrand allo Chiado, ma che in quell'occasione non si era presentato come scrittore e aveva intrattenuto con lui solo una breve conversazione. Il secondo incontro tra i due avviene invece nel 1952 a Rio de Janeiro, in occasione del viaggio di Ribeiro in Brasile. Non può costituire un caso il fatto che, tra tanti, Aquilino Ribeiro sia l'unico scrittore portoghese contemporaneo a essere citato. Specularmente, in una cronaca del viaggio brasiliano del 1952, Ribeiro annovera Guimarães Rosa tra i migliori scrittori brasiliani vivi. La reciproca ammirazione costituisce un dato interessante, ma non apporta nulla di significativo all'istituzione di parallelismi tra i due scrittori e i due stili. È

evidente che tra loro ci sono cospicue differenze: Rosa è molto più ardito per ciò che concerne lo sperimentalismo rispetto a un Ribeiro che resta per molti aspetti rappresentante di un modo di fare letteratura più tradizionale (e tradizionalista), per certi versi ancora legato all'onda lunga del XIX secolo. Eppure è evidente che i due scrittori, con mezzi a volte simili, sicuramente riconducibili al fatto che entrambi possedessero quel “bom ouvido” di cui parlava José Cardoso Pires, altre volte facendo ricorso a modalità diversissime, ambiscono a raggiungere la parola più precisa, la maggiore espressività concessa alla letteratura di lingua portoghese, convogliando all'interno delle loro opere arcaismi, forestierismi, regionalismi, forme della colloquialità (con notevoli apporti dalle paremie, che ne costituiscono un'importante fetta), cultismi, termini afferenti a varie realtà settoriali.

Diversi sotto vari prismi di lettura, Rosa e Ribeiro sono quindi uniti dal certosino lavoro di stilizzazione e rifrazione del discorso popolare e periferico, e dall'inserimento di tali caratteristiche nel canone della letteratura in lingua portoghese in qualità di contrappeso alla lingua letteraria standard facente capo ai grandi centri culturali, in un'operazione che non può non lasciare impressionati ancora oggi lettori, critici e scrittori.

5. Le diverse fortune editoriali di Ribeiro e Rosa in Italia

È fatto comune considerare Guimarães Rosa tra i primissimi autori della letteratura in lingua portoghese, senza dubbio il “nome più grosso della moderna narrativa brasiliana” (Stegagno Picchio 1997, p. 563), e inoltre “il più noto all'estero, nonostante la presunzione di intraducibilità da cui nasce marcata la sua prosa” (*ibidem*). Effettivamente, nonostante gli indubbi ostacoli che la narrativa rosiana presenta ai traduttori di tutto il mondo, le sue maggiori opere sono state tradotte in lingua italiana con risultati eccellenti.

Non si può dire lo stesso di Aquilino Ribeiro. In italiano esistono solamente due traduzioni di opere aquilinarie, le quali, seppur apprezzabili, non sono probabilmente tra le migliori della feconda carriera dello scrittore *beirão*: si tratta di *Romance da Raposa*, tradotto da Luciana Stegagno Picchio nel 1951 col delizioso titolo di *Le avventure di Saltafossi*, e *Volfrâmio*, tradotto da Giuseppe Carlo Rossi nel 1954 col titolo, pressoché identico, di *Volframio*. A cosa è dovuta la relativa indifferenza della critica italiana² nei confronti dello scrittore portoghese? Óscar Lopes, in un articolo pubblicato su «Colóquio/Letras» del maggio 1985, ne parlò in termini quanto mai elogiativi: “Aquilino Ribeiro conta-se sem dúvida entre os dois ou três escritores mais importantes da parte já decorrida deste século” (Lopes 1985,

² Con l'eccezione degli studi condotti da Roberto Vecchi.

p. 5); la tesi di Lopes è che Aquilino sia comparabile, come importanza, a Fernando Pessoa, il quale costituirebbe, nelle parole del critico, il “contrapolo lunar, e a branco e preto, do seu cromatismo soalheiro” (*ibidem*). L’opinione di Lopes si può condividere o meno, tuttavia, se Aquilino è stato davvero un autore in grado di essere paragonato a quel Fernando Pessoa che ha attirato l’attenzione mondiale sulle lettere lusitane, come si spiega il fatto che sia molto poco studiato nel nostro paese, e che non esistano, a oggi, nuovi progetti di traduzione finalizzati a far conoscere al pubblico italiano quantomeno una parte del suo vastissimo mondo letterario? Guimarães è apprezzato, in Italia come in tutto il mondo, grazie all’encomiabile e ben riuscito lavoro di traduttori che hanno saputo esaltarsi nella sfida di tradurre non solo un complesso ordito linguistico, ma un intero sistema di valori e di realtà culturale affatto differente dal nostro. Se, dunque, si è riusciti con ottimi risultati a trasporre l’opera rosiana in Italia, non c’è alcun dubbio che una siffatta operazione sarebbe senza dubbio praticabile anche per quanto riguarda la narrativa aquiliniana. È possibile interpretare la non ingente fortuna di Ribeiro all’estero tenendo in considerazione la percezione che ebbe di lui la critica portoghese, la quale, in fatto di lingua e stile, solo tramite rare e luminose eccezioni ha fatto qualcosa di diverso oltre a mettere in luce la particolarità della sua prosa, considerata a un tempo di impronta barocca ma quasi dialettale, ricercata eppure primitiva.

È da auspicare quindi un diverso atteggiamento critico, che non prescinda da un’analisi precisa e circostanziata del substrato linguistico, dell’idioletto della voce narrante e dei personaggi, e delle funzioni che le differenti modalità linguistiche svolgono all’interno delle opere aquilinarie (tutti procedimenti tipici di un processo traduttivo, in effetti, secondo una prospettiva che consideri la traduzione come una delle forme della critica letteraria). Solo in questa maniera si potranno mettere in luce gli elementi di modernità delle diverse opere aquilinarie, che senza dubbio esistono, fornendo altresì nuova linfa e nuova voce a un autore che merita certamente di essere riletto e studiato, al pari dell’opera di Guimarães Rosa, la cui opera, sebbene incorpori allo stesso modo diversi elementi di arcaicità e perifericità, ha goduto evidentemente di una maggior fortuna critica nei paesi non lusofoni.

Bionota: Claudio Trognoni è docente a contratto di Lingua Portoghese presso l’Università di Roma Tor Vergata. Laureato in Letteratura Portoghese e Brasiliana con una tesi sulla traduzione del *Don Chisciotte* di Aquilino Ribeiro, si è addottorato nel 2017 con una tesi dal titolo “La narrativa breve di Aquilino Ribeiro: lingua e idioletti in *Jardim das Tormentas* e *O Malhadinhas*”. È borsista *Fernão Mendes Pinto* e collabora con la sezione culturale dell’Ambasciata del Portogallo a Roma.

E-mail: claudio.trognoni@uniroma2.it

Riferimenti bibliografici

- Albergaria C. 1977, *Bruxo da linguagem no Grande sertão*, Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.
- Aguiar M.S. 2012, *O discurso polivalente de Guimarães Rosa*, in “O eixo e a roda” 21 [1], pp. 17-25.
- Almeida H. 1993, *Aquilino Ribeiro e a crítica*, Asa, Porto.
- Bachtin M. 2001, *Estetica e romanzo* (1979), trad. it. di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino.
- Bueno A. 2011, *Ribeiro, Rego, Rosa e Rocha. Afinidades eletivas*, in Morujão, Santos 2011.
- Candido A. 1978, *Tese e antítese*, Ed. Nacional, São Paulo.
- Cardoso Pires J. 1993, *Aquilino, mestre da Nave*, in “Cadernos Aquilinos” 2, pp. 13-17.
- Lopes Ó. 1985, *Um lugar de nome Aquilino*, in “Colóquio/Letras” 85, pp.5-14.
- Mendes M. 1977, *Aquilino Ribeiro. A obra e o homem* (1960), Arcádia, Lisboa.
- Mendonça F. 1997, *Guimarães Rosa e Aquilino*, in “Cadernos Aquilinos” 5, pp. 169-172.
- Monteiro A.C. 1958, *Guimarães Rosa não é escritor regionalista*, in “O Estado de São Paulo”, São Paulo, 8 mar. 1958. *Suplemento Literário*, p. 3, in Pelinser 2017.
- Morujão I., Santos Z.B. 2011, *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva*, CITCEM, Edições Afrontamento, Porto.
- Munday J. 2012, *Manuale di studi sulla traduzione*, trad. it di Chiara Bucaria, Bononia University Press, Bologna.
- Pelinser A.T. 2017, *Guimarães Rosa e o Regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene*, in “Signo” 74, pp. 2-19.
- Régio J. 1928, *Literatura livresca e literatura viva*, in “Presença” 9, pp. 1-8.
- Reis C. 1985, *Da narratividade n’O Malhadinhas de Aquilino Ribeiro*, in “Colóquio/Letras”, 85, pp. 43-49.
- Ribeiro A. 1977, *Solilóquio Autobiográfico Literário* (1960), in Mendes 1977.
- Ribeiro A. 2007, *O Malhadinhas* (1949), Bertrand, Lisboa.
- Rosa J.G. 1994, *Grande Sertão: Veredas* (1956), Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Santa-Cruz M. 1998, *Guimarães Rosa: Desenredos e Projeções nas Literaturas de Língua Portuguesa*, in “Scripta”, 3 [2], pp. 242-250.
- Stegagno Picchio L. 1997, *Storia della letteratura brasiliana*, Einaudi, Torino.