

5 Racconti Umoristici – Per una riflessione sull’umorismo nella Letteratura portoghese

Luísa Marinho Antunes
University of Madeira
CLEPUL
marinho@staff.uma.pt

Abstract

Quando, nel 1946, al medico e intellettuale António de Almeida Garrett, è proposto di coordinare un’antologia del racconto umoristico portoghese, lui si pone la domanda su quali siano le caratteristiche più rappresentative dello humour nella Letteratura portoghese. La scelta di Camilo Castelo Branco (“o trocista implacável”), Eça de Queiroz (“o elegante caricaturista”), Ramalho Ortigão (“o da crítica graciosa”), Guerra Junqueiro (“o da universal piedade amassada com sarcasmo”) e Fialho de Almeida (“o estranho pintor satírico”), privilegia dimensioni che Almeida Garrett considera come identificative di un humour nazionale: il ricorso alla caricatura, la critica di tono satirico, il sarcasmo pietoso, l’umorismo impegnato e compromesso con la società, la gioia del giullare che ride felice anche delle tristezze.

Queste caratteristiche sono infatti quelle che, per la loro iscrizione nella tradizione letteraria europea dell’Umorismo, restituiscono la dimensione di quegli scrittori come appartenenti alla grande letteratura europea e in dialogo con essa; e, considerate nel suo insieme e all’interno della letteratura portoghese, possono contribuire ad una riflessione sull’esistenza di una visione specifica dell’umorismo.

When, in 1946, to the doctor and intellectual António de Almeida Garrett, is proposed to coordinate an anthology of Portuguese humorous stories, he raises the question of the most representative characteristics of humour in Portuguese literature. The choice of Camilo Castelo Branco ("o trocista implacável"), Eça de Queiroz ("o caricaturista elegante"), Ramalho Ortigão ("o da crítica graciosa"), Guerra Junqueiro ("o da universal piedade amassada com sarcasmo") and Fialho de Almeida ("o estranho pintor satírico"), favors dimensions that he considers that identify the national humor: the use of caricature, the criticism with a satirical tone, the sarcasm with pity, the humor committed and compromised with society, the joy of the jester laughing happily, even of sadness.

These features are in fact those which, for its inscription in the European literary tradition of humour give the dimension of these writers as part of the great European literature and in dialogue with it, and, taken as a whole and within the Portuguese literature, they can contribute to a reflection on the existence of a unique and national vision of humour.

Keywords

Letteratura portoghese; tradizione umoristica; realismo; critica sociale.
Portuguese literature; humour tradition; realism; social criticism.

Nel 1946, al medico e intellettuale António de Almeida Garrett (1884-1961), bisnipote del famoso scrittore Almeida Garrett, colui che introdusse il romanticismo in Portogallo con *Camões*, fu proposto il coordinamento di un'antologia del racconto umoristico portoghese. Nella prefazione di *Cinque Racconti Umoristici* (Garrett, 1946), il professore dell'Università di Porto confessa la difficoltà della missione. Come specialista di Medicina, concepisce l'umorismo secondo il significato "antico": l'umore come liquido organico e l'umorismo come dottrina fisiologica o disposizione causata dagli umori, benigni o maligni.

Non essendo un letterato, sente, perciò, che solo un ragionamento sul termine "humour" potrà costituire il fondamento della scelta dei testi, dotando l'antologia di un spirito scientifico e di raziocinio critico. Per Garrett, il termine portoghese deriva tanto dal francese "humeur" quanto dall'inglese "humour", ma, anche se sembrano ad una prima considerazione la stessa cosa, hanno valenze diverse: il primo, l'"humeur", corrisponde a un stato mentale gioviale, malizioso, sorridente e critico; il secondo, l'"humour", indica il dirsi cose comiche con serietà, un sentimento emozionale suscitato e provocato da "pittoreschi" contrasti.

"Messo in portoghese, che potrà significare?", si chiede l'autore dell'antologia.

L'humour alla portoghese, riflettendo Garrett su una peculiare forma dell'uso del termine negli autori portoghesi, corrisponderebbe ad una particolare forma nazionale, identitaria, distintiva, di concepire l'umorismo, caratterizzato dal "vedere il senso comico della vita, per esibirlo con gracile naturalità". E spiega: in un senso lato, sarebbe tutto quello che fa sorridere o ridere, "dallo scherzo giocoso alla spiritosaggine beffarda, dalla caricatura grottesca al pungere sarcastico". L'umorismo si troverebbe sia nel campo della barzelletta sia in quello della fantasia, nel gioco di parole e nel paradosso, nel tintinnare del sonaglio e nella bacchetta del ridicolo. La "gracile naturalità" dell'umorismo portoghese, con la quale si esibirebbe il senso comico della vita, sembra, intesa così, non un umorismo docile, di toni mediani, bensì un eufemismo dell'autore per affermare l'humour come scherzo, caricatura grottesca, pungere sarcastico, bacchetta del ridicolo, paradosso.

Le parole dell'antologista, che possono sembrare anche loro "paradossali", giacché, se da un lato concepisce l'humour portoghese come delicato, fine, leggero, dall'altro lo caratterizza come facente uso di meccanismi quali la satira, la caricatura, il grottesco, il ridicolo, la critica, distanti cioè da un riso innocente, giocherellone, che sono comunque coerenti con l'idea dell'humour propria di Almeida Garrett come svelamento del "senso comico della vita". Un svelamento che funziona come una vera autoconoscenza e attenzione al mondo, poiché, attraverso l'ironia, la satira, il sarcasmo, si mette in luce la falsa apparenza di una vita seria che sembrerebbe obbedire, e riflettere, un senso di ordine e di trascendenza. In questo senso, l'humour amplifica per ridimensionare la vita e gli uomini alla loro posizione di piccolezza; esacerba, per svelare l'arroganza; fa esplodere l'oggetto del riso per desacralizzarlo.

La visione di António de Almeida Garrett è anche coerente con la sua scelta: potrebbe scegliere per l'antologia scrittori essenzialmente umoristi, come Roussado, Gervásio Lobato, Brun, Chagas Roquette ("tanti, tantissimi, antichi e moderni, quelli che una o tante volte hanno dimostrato reale umorismo nelle pagine dei loro libri. Ci sono molti da potere scegliere, Grazie a Dio!"), ma si decide per "cinque immortali", le cui caratteristiche sono le stesse enunciate come definitorie dell'umorismo nazionale: Camilo Castelo Branco ("del motteggio implacabile"), Eça de Queiroz ("l'elegante caricaturista"), Ramalho Ortigão ("della critica"), Guerra Junqueiro ("della universale pietà mischiata al sarcasmo") e Fialho de Almeida ("lo

strano pittore satirico”). Rappresentano nell’insieme le dimensioni che Almeida Garrett reputa possano essere considerate come identificative: il ricorso alla caricatura, la critica di tono satirico, il sarcasmo pietoso, l’umorismo impegnato e compromesso con la società, la gioia del giullare che ride felice anche delle tristezze e che piange quando ride.

Sono da considerare due punti di partenza per questa riflessione, che corrispondono a due spazi temporali: il primo, il momento di Garrett e della sua scelta; il secondo, il periodo a cui appartengono i testi : i racconti e brani dei cinque scrittori inclusi nell’antologia. L’autore pubblica *Cinco Contos Humorísticos* nel 1946, subito dopo la fine della Seconda Guerra mondiale, quando il Portogallo vive il salazarismo dello stato nuovo. È un’epoca buia, anche se il paese non aveva partecipato direttamente al conflitto europeo: infatti, non si sentiva neanche lo spirito di vittoria, di rinnovamento e speranza che alcuni paesi sperimentavano con la fine della guerra; e, se il nazifascismo era caduto in Germania e in Italia, continuava forte in Portogallo, supportato da diversi meccanismi di controllo, come la polizia politica. È un’epoca nella quale tutto è governato dallo stato centrale e si respirano Patria, Religione e Famiglia.

Garrett non sceglie i testi fra gli autori contemporanei, modernisti o neorealisti, ma fra gli scrittori della fine del secolo precedente, la maggior parte appartenenti al realismo. Molti di loro, come Eça de Queirós (1845-1900) e Ramalho Ortigão (1836-1915), erano stati legati alle Conferenze del Casino (chiuse dalle autorità in un’atmosfera di scandalo) e al movimento della Generazione del 70. Questi ultimi avevano proposto non solo l’estetica realista a detrimento di quella romantica, considerata sorpassata e sintomo di un paese in crisi dagli intellettuali coinvolti, ma anche dei cambiamenti profondi nel sistema culturale e sociale, in vista di un progresso che risvegliasse il Portogallo dallo stato d’apatia, di decadenza e di arretramento riguardo all’Europa. Il programma delle Conferenze pretendeva di cambiare le coscienze, di collocare il Portogallo sulla strada della civilizzazione, al passo con i paesi sviluppati. Già in quel tempo, Eça scriveva che Portogallo e Grecia soffrivano della stessa problematica situazione economica e che Lisbona non era una vera città moderna, come Parigi o Londra, ma solo un grande villaggio arcaico.

Dal gruppo di intellettuali e artisti della Generazione del 70 e delle Conferenze, che avevano voluto creare una rivoluzione culturale e sociale nel Portogallo addormentato, escono anche quelli che saranno gli esponenti del decadentismo, come Antero do Quental. Quest’ultimo pubblicherà, basandolo sulla tematica presentata alle Conferenze, *Causas das Decadências dos Povos Peninsulares* (*Cause delle Decadenze dei Popoli Penisolari*, 1871). La generazione della critica e della speranza diventerà generazione della critica decadente, quella che vede senza uscite la società portoghese, una società che Fernando Pessoa, nel 1932, dirà soffrire di un caso mentale di desistenza:

“Os nossos escritores e artistas são incapazes de meditar uma obra antes de a fazer, desconhecem o que seja a coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção, não sabem o que é a disposição das matérias, ignoram que um poema, por exemplo, não é mais que uma carne de emoção cobrindo um esqueleto de raciocínio. Nenhuma capacidade de atenção e concentração, nenhuma potência de esforço meditado, nenhuma faculdade de inibição. Escrevem ou artistam ao sabor da chamada «inspiração», que não é mais que um impulso complexo do subconsciente que cumpre sempre submeter, por uma aplicação centrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência.” (Pessoa, 2008: 8)

“I nostri scrittori e artisti non sono in grado di meditare un’opera prima di farla, ignorano cosa sia il coordinamento, tramite la volontà intellettuale, delle informazioni fornite dalle emozioni, non sanno che cosa è la disposizione delle materie, ignorano che una poesia, per esempio, non è più che una carne d’emozione, che copre uno scheletro di raziocinio. Nessuna capacità di attenzione e concentrazione, nessuno sforzo di potere meditato, nessuna facoltà d’inibizione. Scrivono o artificioano al sapore della cosiddetta "ispirazione", che non è altro che un impulso complesso subconscio che sempre deve essere sottomesso, da un’applicazione centripeta della volontà, alla trasmutazione alchemica della coscienza.”

Anche Manuel Laranjeira (1877-1912), in una lettera a Miguel de Unamuno (1864-1936) (Laranjeira e Unamuno, 2016), crede che il Portogallo patisca di una specie di stanchezza morale, di tedio, del disprezzo dell’Europa civilizzata, borghese, pratica e egoista, che detesta la gente senza vergogna, specialmente senza soldi. È la terra del sentimentalismo che si lascia dominare da alienati che soffrono di deliri di tirannia. È il paese dell’eredità tragica, secolare, di un’ignoranza putrida e di una corruzione criminale. Come portoghese, Laranjeira afferma l’ora indecisa, grigia, crepuscolare del destino del Portogallo come nazione.

I testi scelti da Garrett fanno il ponte fra l’ambiente vissuto nelle ultime decadi del XIX sec. e quello della prima metà del sec. XX. In mezzo a questo periodo ci sono il decadentismo triste; il modernismo con le proposte di Pessoa di un rinnovato mito in grado di portare il Portogallo al Quinto Impero, veicolate nell’opera *A Mensagem* (1934); e l’inizio di un neorealismo urbano che ritrae la povertà e la disperazione. Questo spiega l’opzione per testi in cui l’umorismo è violento, sarcastico, caricaturale, di una ironia critica e spietata e, soprattutto, come scrive Bourbon e Menezes, della satira di Camilo Castelo Branco (1825-1890), caratterizzata da “un doloroso risentimento della vita” (*Apud* Garrett, 1946: 7).

Questi autori, infatti, si iscrivono nella tradizione letteraria europea dell’umorismo, in un vero dialogo di tradizioni europee (ampiamente studiato da Daniela Marcheschi, dall’introduzione a *L’Umorismo*, di Pirandello, del 2009, a *Leopardi e l’Umorismo*, del 2010), con il movimento realista. Infatti, il realismo propone, a detrimento dello schema tradizionale romantico – che era definito dalla congiunzione degli effetti del realismo con gli effetti dell’ironia, con toni molte volte sentimentali e melodrammatici –, il ricorso alla satira e alla caricatura, non raramente dai contorni aggressivi. La fine dell’Ottocento disegna un ritratto satirico, critico e demistificante del reale, ed è in questa linea che si radica l’umorismo degli scrittori portoghesi. Comunque, si deve anche considerare il particolare contesto culturale, sociale e politico del paese per capire l’aggiungersi al sentimento umoristico di un sentimento di decadenza e di tristezza, che lo travolge di tragicità. Infatti, si può trovare nell’umorismo portoghese una vera lotta contro il vero senso del comico, sconfitto da una attitudine e da un stato d’animo, che evocano più pietà per lo stato di decadenza della società e indignazione per l’uomo per lasciare che il male, la superbia, l’ambizione, la menzogna e l’apparenza superino il bene, l’onestà, la modestia e la verità. Molte volte, l’umorismo nasconde il disprezzo dello scrittore per il Portogallo contemporaneo, altre volte corrisponde ad una filosofia di vita che vede nello humour una forma privilegiata di cura dei mali del mondo.

Sono precisamente la predominanza della caricatura e della satira che il lettore trova nei testi dell'antologia, frutto dei cambiamenti del canone, da romantico a realista, e dei meccanismi letterari della società e della cultura, ma anche di una via personale di maturazione del rapporto "io-società". "Io" che, anche se parte della stessa società che suscita l'umorismo, prende le distanze, come detentore dello "stream of values", guardiano dei valori e dell'umanità. L'umorismo come risposta alle esigenze della vita comune ha una significazione sociale e richiede un'eco. Allo stesso tempo è testimone della soggettività dell'"io", che vuole rendere i lettori partecipi della sua percezione del reale, in una forma divertente, ma anche grottesca, in un vero gioco di specchi. Di questo statuto, gli scrittori portoghesi sono coscienti e dall'alto della loro posizione patriottica e etica, guardano la triste società nella quale vivono. Per questa ragione, il riso di questi testi è un riso che protesta e piange. Il tono con cui la realtà viene descritta è profondamente anti-romantico, ironico e aggressivamente satirico, senza magniloquenza e con l'occhio diretto al reale quotidiano, senza alcuna pennellata di riconfortante Idillio.

Vediamo. Camilo Castelo Branco presenta una storia di un Portogallo preoccupato per le pergamene sociali, dove i nobili lo sono solo di nome e le persone vivono l'ubriachezza della aristocrazia sociale e morale, quando sono piccoli di valori: Hermenegilda Clara ("con tutti i suoi cognomi paterni, e cinque da parte della madre", p. 21), ricca ereditiera di una famiglia i cui parenti si ricollegano alla fondazione del Portogallo, vive fra l'ambiente urbano della città di Porto e l'ambiente rurale, in mezzo alle galline e ai paperi nella casa di campagna, come scrive il narratore; Hermenegilda deve sposare Bento Câmara, interessato solo a fare un matrimonio ricco che lo liberi dei debiti (l'amico lo convince a trovarsi e a sposarsi con una donna ignorante ed imbecille a sufficienza per sposarsi).

Hermenegilda Clara resta incinta, ma il figlio nasce nero, come il servo di casa. Tutto si risolve: il nero sparisce, probabilmente ucciso e buttato in una vecchia miniera, la signorina si sposa di nuovo e diventa una dama di prestigio nella società; Bento è eletto due volte deputato. Il narratore fa anche la parodia dello scrittore moderno, che si dedica al *feuilleton*, pomposo, arrogante, convinto che il romanzo sia frutto di meri meccanismi letterari, senza arte e senza riflessione, dando alla società quello che essa vuole: solo l'evasione. Questo, spiega il narratore, perché l'uomo è una gruccia: quello che la buona o la cattiva fortuna gli dà è quello che lo distingue dalle altre creature di Dio. Non c'è sostanza, solo forma. Per questo, conclude che la verità scientifica, tanto ricercata, è che l'uomo è un asino (p. 81).

Per il narratore, il romanzo è la storia del cuore umano e, per questo, è dispensata dall'essere caritatevole (pp. 89-91). L'unica cosa che lo lascia sorpreso è il successo degli ipocriti e di quelli che usano l'inganno nella vita.

Il testo di Eça, preso dal romanzo *Os Maias* (1888), racconta le piccole vendette della società, che fa uso della stampa perché gli individui si possano attaccare vicendevolmente, trista, senza morale, senza dignità, e senza conseguenze. Con il ricorso alla caricatura e all'ironia, il più famoso scrittore del realismo portoghese mette a nudo la codardia degli uomini, il vivere di apparenze e l'agire per dispetto, senza un fine nobile o ragionato. Dâmaso Salcede, Ega e Carlos, i personaggi di Eça, sono i rappresentanti dell'alta società di Lisbona, non produttiva, solo interessata a vivere amori e feste e a leggere di se stessa nei giornali (cfr. pp. 169-170).

Ramalho Ortigão, che considerava la caricatura come la vera forma della democrazia, giacché rappresentativa della "distruzione delle idolatrie così pericolose all'umanità", fa della

scrittura la caricatura delle piccole rivalità fra gli uomini. Due proprietari di negozi si contendono il successo e Serafim, che vive un matrimonio infelice, esplode di felicità pensando che la moglie è morta, potendo, finalmente, prendere possesso della sua cospicua eredità. Dopo avere pensato all'organizzazione del funerale, la moglie, per la sua profonda tristezza, appare viva e più infernale che mai, vendicandosi, con cattiveria, di Serafim, destinato a una vita meschina.

Fialho de Almeida (1857-1911) racconta lo scambio della statua di Gesù bambino con il figlio in carne e ossa di una delle suore di un convento: vedendo il bambino che si muove, il popolo grida al miracolo; la chiesa non vuole che si consideri il fatto come miracoloso, ma, venendo a conoscenza che la madre appartiene alla famiglia del vescovo, si accetta l'intervenzione divina. Comunque, il bambino viene subito dimenticato e finisce calzolaio, perdendo i privilegi della sacra famiglia, alla quale ha appartenuto brevemente, solo quanto è durata la memoria del miracolo. L'ipocrisia della chiesa e quella sociale vengono così ritratte in una forma nitida e cruda.

Guerra Junqueiro (1850-1923) racconta la storia di un piano, venduto di seconda mano, che aspetta di andare a Madeira per curarsi da una broncopolmonite, ma che finisce come legna da ardere in un focolare. Il piano critica le famiglie presso cui ha dimorato, facendo un ritratto caleidoscopico della società borghese. Molte volte veniva acquistato non per un interesse musicale delle persone, ma solamente come un pezzo di mobile decorativo, come quando qualcuno lo trova perfetto per mettere in vista "un prezioso piatto del Giappone" (p. 209).

In tutti i racconti si specchia una società di apparenze, ingiusta, trista, piccola in termini morali, che protegge le posizioni acquisite, che, nell'apparenza chiara, come Hermenegilda (che ha "Clara" nel nome), è però comprovata avere il nero dei vizi privati. Tutto finisce nel fuoco, senza riscatto, senza possibilità di cura. Si ride per non piangere o si ride piangendo, con l'ammarezza della visione cruda della realtà.

Nell'opinione di I. R. Gordon, la satira e la caricatura attaccano, di un modo generale, le debolezze e i vizi umani da una posizione morale consistente (Gordon, 1976). Per l'autore, sono necessari tre elementi distinti nella concezione della satira (ma anche della caricatura o di una certa ironia più aggressiva) – l'attacco, il riso e la moralità – essendo la corretta utilizzazione di questi elementi che permette d'inferire il tipo di testo. Se lo scrittore si concentra sull'attacco, tende all'invettiva, se si concentra sul riso, è puramente comico, se l'asse è morale, tende all'omelia.

Come scrive Arthur Pollard della satira, ma si potrebbe dirlo anche della caricatura o della parodia, quella è un modo essenzialmente sociale, capace di agire attraverso un riso che non raramente disprezza il diverso, la società che non ha gli stessi alti valori del soggetto: il modo satirico "is always acutely conscious of the difference between what things are and what they ought to be." (Pollard, 1970: p.3) L'obiettivo è quello di denunciare affinché si proceda al cambiamento: "Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art", come spiega Jack Pope in *Writers and Their Works* (Pope, 1954: 17)

Ma come può essere cambiata la società portoghese, una società nella quale è preponderante la piccola e media borghesia, l'aristocrazia decadente e gli intellettuali di mentalità provinciale e spirito incolto - una società caratterizzata da una flagrante e strutturante mancanza di cultura? Non è per caso che gli autori scelgono i rapporti sociali quotidiani come nucleo del riso, l'interno/esterno delle case, le famiglie, una città in

camicia/pigiama, come la chiamerà Gervásio Lobato (*Lisbona in Camicia*, 1890), che si convince d'indossare invece una veste di gala.

Il rapporto 'io' cosciente-società incosciente s'installa e sfocia nella tensione fra umorismo e tristezza dei cinque racconti: non è il tragicomico, perché questo termine non copre il senso dell'umorismo che ride per fare vedere il tragico; non è neanche l'ironico e tragico di Molière, che evoca pietà, ma l'instaurazione di un dualismo fra ottimismo e pessimismo. Nella fine dell'Ottocento, il filosofo danese Harald Høffding affermò che l'umorismo cambia secondo la disposizione mentale, l'attitudine verso l'oggetto e la filosofia di vita dell'autore (Høffding, 1896: 52). Nei casi dei racconti scelti, l'attitudine è profondamente critica, la disposizione brucia di disprezzo e frustrazione e la filosofia di vita annuncia il decadentismo di Antero de Quental.

Scrivendo Høffding che l'ipertrofia del sarcasmo, della satira e della caricatura patologizza l'ottimismo per richiamare l'attenzione dei lettori, giacché facilita le risposte espressive ed è, per questo, fortemente attuativo del comportamento sociale (viene per questa ragione designato come 'great humour'). Infatti, l'amplificazione, creata attraverso la ripetizione dei meccanismi, finisce per creare un effetto di allerta nel lettore, più cosciente di se stesso e del gruppo, sconcertato e pronto ad un possibile cambiamento della società.

Kierkegaard diceva che l'umorismo si trova vicino alla religione, perché capisce che la sofferenza ha un legame con l'esistenza (Kierkegaard, 1970: ent. 2509). Ma, nel momento in cui l'umorista sta per capire la significazione essenziale della sofferenza, il suo significato religioso, annulla la sofferenza con una barzelletta: l'umorista tocca il segreto dell'esistenza del dolore, ma poi torna a casa. Nonostante ciò, se l'umorista all'inizio sembra accontentarsi di osservare la vita, finisce per volerla cambiare proprio attraverso la coscienza, che acquista attraverso la distanza istituita fra osservatore e osservato, soggetto e oggetto. Diceva il filosofo che l'umorista non resta dell'idea di "making humans into humans", ma "making human being into God-human", ed è questa impossibilità che crea la sofferenza.

Volevano creare migliori portoghesi, umani migliori i nostri scrittori umoristi? Unamuno, nel 1908, racconta che un giorno, davanti alla statua di Eça de Queirós, rimane a contemplare il volto del "terrível psicólogo, do homem implacável para com as fraquezas da terra." (del "terribile psicologo, dell'uomo implacabile verso le debolezze della terra.") (Unamuno, 2011: 22)

Ciò che a lui sembra l'amara ironia di Eça, che lascia Lisbona, la decrepita città portoghese, per la ricerca del vero paese nella campagna, lontano dal contatto con la civiltà, come fa il personaggio Jacinto in *Le Città e Le Montagne*, si diffonde attraverso il paese. Anche la stampa mostra un paese, alla fine del primo decennio del XX secolo, in crisi latente, sull'orlo del fallimento, dell'intervento straniero, rassegnato alla felicità dell' "egoismo intelligente", che è quello di accontentarsi con quello che uno ha ("Que doutrina horrível!" – "Che dottrina orribile!", commenta Unamuno).

Allo stesso tempo, si sa che la mitezza, la dolcezza portoghese è solo la superficie, perché la durezza degli uomini può spaventare. Una durezza plebea che è appassionata, più che sentimentale. La passione che porta alla morte è la stessa passione che conduce alla vita. La stessa che conduce l'anima alla rassegnazione è la stessa che la porta a combattere. È difficile da digerire la storia, secondo Unamuno, ma c'è da dirigere la passione in direzione al sogno, senza dimissioni.

Ma, e se, come dice Camilo, l'uomo è solo una gruccia o un asino?

E se, alla fine, quando si pensa di ereditare i soldi della moglie, questa si fa viva, o se quando si pensa di andare a Madeira a curarsi con il clima mite, si finisce in fumo? A questo neanche Garrett dà una risposta, ma si ride lo stesso, anche quando il riso è sintomo di un 'io'

in sofferenza, che guarda in maniera consapevole, e senza grandi speranze, la tristezza del mondo.

Bibliografia

Garrett, António de Almeida (1946) *5 Contos Humorísticos de grandes escritores portugueses – Eça de Queiroz/ Ramalho Ortigão/ Camilo Castelo Branco/ Guerra Junqueiro / Fialho de Almeida*, Porto: Edições Altura.

Gordon, I. R. (1976) *A Preface to Pope*, London: Longman.

Høffding, Harald (1896) *Outlines of Psychology*, trad. Mary Lowndes, New York: Macmillan.

Kierkegaard, Soren (1970) *Journals and Papers*, Bloomington: Indiana University Press.

Laranjeira, Manuel, Unamuno, Miguel de (2016) *Pessimismo Nacional e Portugal, um Povo Suicida*, Lisboa: Guerra & Paz Editores.

Pessoa, Fernando (2008) *O Caso Mental Português*, Lisboa: Padrões Culturais.

Pollard, Arthur (1970) *Satire*, London: Methuen.

Pope, Jack (1954) *Writers and Their Works*, London: Longmans.

Unamuno, Miguel de (2011) *Portugal Povo de Suicidas*, Lisboa: Ática.