

# *Ciranda de pedra: manifestations of the living statue in Portuguese-language literature*

---

Valeria Tocco, Sofia Morabito

## **Abstract**

Among the studies of Portuguese-language literature dealing with simulacrum, there is still a lack of a diachronic perspective on the issues associated with its many possible representations. Our incipient study started from the need to verify how literature outlines figures of the simulacrum in peripheral, contaminated and hybridized cultural areas such as those of the Portuguese-speaking world, and what role it attributes to them in relation to the sphere of the human. In order to answer these questions, however partially, we have focused our research on one of the possible conceptions of the simulacrum – the statue – and we have tried to identify texts that reformulate this theme across various historical phases (classical, Romanticism, Modernism, and Post-modernism) of Portuguese-language literature (in particular, from Portugal, Brazil, Angola). Camões, Melo, Carvalhal, Sá-Carneiro, Clarice Lispector, Pepetela, and Jaime Salazar Sampaio are some of the authors examined in this initial journey through living stones. What emerges is that, beyond the peculiar hybridizations bearing on the conventional love theme, the axis on which the use of the living statue in the Lusophone sphere most insistently pivots is that of social criticism.

## **Keywords**

Lusophone literature; Living statue; Simulacrum

# *Ciranda de pedra*: declinazioni della statua viva nelle letterature di lingua portoghese<sup>1</sup>

Valeria Tocco, Sofia Morabito

## Girotondo di pietra

Affrontando il tema del simulacro nel mondo di lingua portoghese abbiamo notato due fenomeni che sembrano costanti. Da un lato, la critica d'area lusofona intende, individua e analizza il concetto di simulacro quasi esclusivamente all'interno del genere e del modo fantastico, o dell'insolito, e in questo ambito, è trattato soprattutto il motivo del fantasma, del mostro e del doppio<sup>2</sup>. Dall'altro, invece, da un panoramico sguardo diacronico sulle letterature di lingua portoghese si evince che un motivo in cui spesso è declinato il tema del simulacro, che ricorre nel tempo, nei generi e nello spazio, è proprio quello della statua viva. Nella nostra incipiente ricerca abbiamo in effetti individuato, al momento, una decina di testi appartenenti a generi letterari diversi nei quali è proprio la statua – o altro artefatto

---

<sup>1</sup> Frutto di una ricerca condivisa e di costante confronto, di questo lavoro i capitoli *Girotondo di pietra*, *Tra pupazzi e automi* e *Una prima conclusione* sono da ascrivere a Valeria Tocco; mentre *Caratteristiche, funzioni e ordini del simulacro*, e *Ripensando Pigmalione* a Sofia Morabito.

<sup>2</sup> Sono in particolar modo i critici brasiliani che si sono soffermati su questi aspetti del simulacro. È particolarmente attivo il gruppo di ricerca *Vertentes do insólito ficcional* afferente alla Universidade Estadual de Rio de Janeiro (UERJ) e legato alla Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), il quale, in collaborazione con studiosi portoghesi, ha avviato anche un Dizionario digitale, nel quale, tuttavia, non è per ora prevista la voce "statua" o "statua viva", pur contemplando potenzialmente voci sul tema (per esempio, benché ancora non redatta, esiste quella dedicata a *La Vénus d'Ille* di Mérimée). Il dizionario è disponibile alla url <http://www.insolitificcional.uerj.br/> (data di accesso: 21 marzo 2022).

antropomorfo – quell'oggetto (un oggetto che in realtà simula, implica, o dichiara apertamente di essere un soggetto) riformulato letterariamente e trasversalmente nelle varie letterature di lingua portoghese.

Kenneth Gross avvia la sua riflessione sul motivo della statua viva interrogando i testi da lui selezionati con le seguenti domande:

What, for instance, do such stories reveal about how we imagine the stillness of sculpture? What does that stillness become a figure of? What crisis does the animation of the unmoving statue thereby entail, what is lost or gained, transgressed or restored in that abandonment of stillness or silence? What does it mean after all for a statue to step down from a pedestal (assuming we are sure what a pedestal is), to enter a sphere of exchange and intention? What parable about our relation to other people, objects, words, or institutions might such a fantasy offer? (Gross 2019: 7)

Abbiamo, dunque, provato a interrogare anche noi i testi individuati cercando di rispondere a queste stesse domande. Non a caso, abbiamo scelto come rimando intertestuale, nel nostro titolo, *Ciranda de pedra* (1954), il famoso romanzo della scrittrice brasiliana Lygia Fagundes Telles. Il "girotondo di pietra" lì evocato si consustanzia in una fontana, presente nella casa padronale in cui si svolge parte dell'azione, adornata di nani in pietra che si tengono per mano in un grottesco cerchio immobile e conchiuso. Presenza silenziosa lungo tutto il romanzo, ma con la quale la protagonista Virgínia cerca di comunicare volendosi inserire a tutti i costi nel girotondo, quella *ciranda* di esseri umani eternamente immoti e imperturbabili non è che metafora e simulacro stesso di una concezione di famiglia come circolo magico nel quale gli estranei non sono ammessi, che la società brasiliana del dopo guerra sta mettendo in crisi. Quella *sillness* che non prevede possibilità di prendere vita è, appunto, figura di un mondo che si avvia alla sua estinzione.

L'obiettivo del nostro lavoro, ancora in fase incipiente, è appunto verificare in quale modo il tema della statua viva è usato nelle varie epoche e da autori di generi diversi, per individuarne eventualmente delle costanti e delle specificità, al di là delle caratteristiche già identificate da studiosi come Kenneth Gross (2009), Victor Stoichita (2006) o Gilles Deleuze (1997) o Jean Baudrillard (1981), tra gli altri. L'idea che ci ha spinto è quella di «porre l'accento sul "che cosa ci dicono i testi"» (Fusillo 2014: 18) e di capire perché e come usino proprio la statua (o un suo sucedaneo). Insomma, abbiamo voluto verificare se, parafrasando Gross, «minor cases have pre-

sented major questions» (2019: XII) (dove quel «minor» nel nostro caso sta per Letterature non certo minori in sé, ma nell'attenzione della critica – periferiche e, di norma, alquanto contaminate) con l'intuito di appurare se, da quella prospettiva così poco centrata, «things whose meaning might have seemed obvious began to seem not so obvious» (*ibid.*), e contribuire, così ad arricchire il dibattito sulla “statua viva”.

Risulta alquanto naturale per chi studia diacronicamente un tema o un motivo costante nell'universo di riferimento di lingua portoghese confrontarsi con il testo archetipo della letterarietà lusofona, ovvero il poema epico *Os Lusíadas* (1572) di Luís de Camões. Per il tema della statua animata, in realtà, nei *Lusíadas* è presente un motivo opposto e complementare, ovvero quello della carne trasformata in pietra – in una pietra in realtà comunque viva. Quando Vasco da Gama sta per doppiare il Capo Tormentoso, gli appare un orrifico mostro di roccia: si tratta di Adamastor (V, 37-60), il gigante che, amando – non riamato – la bella ninfa Tetide, è trasformato, nel momento di climax erotico maggiore, rappresentato dal bacio che ninfa e gigante si stavano per scambiare, in una montagna rocciosa e, per la vergogna, si nasconde da sguardi indiscreti rifugiandosi nell'angolo più remoto dell'Africa. Comparendo quale nube minacciosa, dopo aver raccontato la sua drammatica storia, la spaventosa nuvola si disfa in lacrime di pioggia. Gli elementi che già Tabucchi (1973) aveva indentificato nella costruzione delle drammatiche vicende amorose di giganti letterari mutati in pietra, come Polifemo oltre ad Adamastor, associeranno spesso la riformulazione del motivo della statua viva con l'antinomia acqua e pietra, riproposta con finalità e modalità diverse a seconda dei testi. Così come il tema del bacio, che ricorrerà in molti degli esempi che qui anche riportiamo.

Siamo dunque partite da Camões, dalla carne trasformata in pietra in un orizzonte sentimentale, per seguire un percorso cronologico che passa anche per una delle tante figurazioni della statua viva, ovvero quella della fontana che si anima, di cui un esempio nella letteratura classica barocca è quello proposto da Francisco Manuel de Melo, il quale in uno dei suoi *Apólogos dialogais* (redatti attorno al 1657 ma pubblicati solo postumamente nel 1721) dedicato alla *Visita das fontes*, dà voce alla Fontana Vecchia e alla Fontana Nuova in una conversazione assai critica verso la società portoghese dell'epoca. E di fontane e statue umanizzate il cui intervento è legato più alla denuncia sociale che a temi di natura erotica e sentimentale è ricca pure la letteratura di lingua portoghese: porteremo qui gli esempi della pièce di Jaime Salazar Sampaio *Nos jardins do Alto Maior* (1962), il racconto per l'infanzia della nota poetessa Sophia de Mello Breyner Andresen O

*rapaz de bronze* (1966), e del romanzo *Yaka* (1984) dell'angolano Pepetela. Il nostro percorso non poteva escludere un altro classico della letteratura, nella fattispecie fantastica, ovvero il racconto di Álvaro de Carvalho *Os canibais* (1868), nel quale il tema del simulacro sfrutta i motivi della statua viva, dell'automa e dell'omuncolo, mettendo in scacco lo stesso principio di umanità. Al mondo delle marionette che prendono vita è invece dedicata la pièce del modernista José de Almada Negreiros, *Antes de começar* (1919). Ma è il dialogo con il mito di Pigmalione che, come ovvio, pervade anche le letterature lusofone: il racconto *Loucura* (1912) dell'*amigo de alma* di Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, la lirica *Estátua* (1920) di Camilo Pessanha, fino al racconto *O primeiro beijo* (1971) della scrittrice brasiliana della cosiddetta terza generazione modernista, Clarice Lispector, costruiscono ciascuno una peculiare rivisitazione di quell'effetto Pigmalione di cui ci parla Stoichita (2006)<sup>3</sup>.

### Caratteristiche, funzioni e ordini del simulacro

Partendo, perciò, da alcune considerazioni proposte da Stoichita (2006) e da Gross (2019), è possibile circoscrivere alcuni aspetti comuni che contraddistinguono i simulacri trattati nella nostra ricerca<sup>4</sup>. Le caratteristiche individuate si riferiscono principalmente alla statua, ma possono essere applicate anche ad altri simulacri, come le marionette di Almada Negreiros o l'automa/mostro di Álvaro de Carvalho.

Di norma i simulacri appartengono alla categoria dell'artefatto prodotto dall'uomo, o «dell'oggetto fatto» come lo definisce Stoichita (2006: 10). Nel nostro caso – fatta eccezione per Adamastor (*Lusíadas*) e per il Visconte di Aveleda (*Os Canibais*) – si tratta di vere e proprie opere d'arte, che simulano l'aspetto, il comportamento e le funzioni dell'uomo. I simulacri

---

<sup>3</sup> Altre testimonianze, naturalmente, potrebbero evocarsi, come, solo per citare un esempio tra i molti, le variazioni omoerotiche sul tema statua viva presenti nella produzione poetica di Judith Teixeira degli anni venti del Novecento (*A Estátua, Ilusão*). Cfr. Teixeira 2015.

<sup>4</sup> Nonostante gli studi di Asimov (1950), Baudrillard (1981), Deleuze (1997) e Micali (2019) facciano riferimento ad altre tipologie di simulacro (automi, mostri, robot, intelligenza artificiale, ecc.), possono comunque fornire ottimi spunti per riflettere sulle peculiarità anche della statua viva: pure quei saggi cercano di classificare le specificità degli artefatti prodotti dall'uomo che con l'uomo intesono le proprie relazioni di somiglianza e dissomiglianza, di identità e alterità, di sopraffazione e subordinazione, di potere e solidarietà.

presi in esame hanno caratteristiche umane anche quando non sono propriamente antropomorfi, come per esempio le fontane del testo secentesco *Visita das Fontes* di Francisco Manuel de Melo. Queste ultime, infatti, emulano l'essere umano in altri aspetti, come la voce, il pensiero, il linguaggio, il carattere e la personalità.

Il tratto essenziale che caratterizza la statua è la corporeità. Come sottolinea Gross, a differenza di altre tipologie di simulacro, le statue:

occupy the space of bodies, compete with bodies for that space, share the same light and atmosphere; but they neither take things in (food, bullets, air, sounds, or signs) nor put things out (words, blood, excrement, children). Hence, they are freed from whatever danger or power we fantasize in such things. (Gross 2019: 17)

L'essere umano è affascinato da questi corpi di pietra perché sono imperituri, inarrivabili, indefettibili, immuni allo scorrere del tempo, al dolore e ai bisogni terreni. «Surfaces whose secretiveness is satisfyingly absolute» (*ibid.*), le statue costituiscono per l'uomo una vera sfida. Ed è proprio la loro impenetrabilità che provoca nell'essere umano il desiderio di proiettare su di esse le fantasie e i sogni più reconditi, sviluppando così una attrazione libidica nei confronti dell'oggetto inanimato.

Nella storia dei simulacri letterari il rapporto tra il simulacro e l'uomo assume spesso i toni della dialettica "oppressore-oppresso", "padrone-servo". Per questo motivo molti sono i casi in cui i simulacri viventi, nel momento in cui si animano, si ribellano al loro creatore o al loro padrone (Micali 2019: 136–148). Tuttavia, questo scenario è piuttosto inconsueto quando si parla di statue-simulacro. Sono pochissimi gli esempi letterari di statue ribelli o violente: il più celebre è, forse, *Il cavaliere di bronzo* (1837) di Puskin. Questo perché, nella tradizione letteraria, la statua si è sempre distinta proprio per il suo carattere inoffensivo. Anche i simulacri che troviamo all'interno delle opere qui selezionate sono innocui, ingenui e tendenzialmente subordinati al volere dell'uomo. Solo le statue di *Nos jardins do Alto Maior* rappresentano un'eccezione. Queste ultime, tuttavia, non si oppongono al proprio creatore, come accade solitamente nella tradizione dei simulacri ribelli, bensì alla situazione in cui si trovano, allegoria della dittatura salazarista.

I simulacri non soltanto hanno un'identità autonoma e indipendente, ma sono anche dotati di alcune funzioni e scopi specifici che si manifestano durante la narrazione. Dai testi selezionati, si evince che la figura della statua viene usata nella letteratura lusofona in particolare come strumento

di denuncia sociale.

Nell'opera di Melo, *Visita das Fontes*, incontriamo due fontane – la Fontana Vecchia della piazza del Rossio e la Fontana Nuova, situata vicino al Palazzo Reale (*Terreiro do Paço*) – che iniziano un dibattito in cui intervengono anche la statua di Apollo che adorna la Fontana Nuova e il soldato (l'unico essere umano del racconto) che la sorveglia. La Fonte Nuova, inesperta, viene informata dalla Fonte Vecchia sulla realtà dello stato delle cose: in particolare, sulla corruzione economica, politica e sociale che vige nel Portogallo secentesco.

*Mutatis mutandis*, anche nell'opera teatrale di Jaime Salazar Sampaio, *Nos jardins do Alto Maior* (1962), è esplicito l'intento di denuncia sociale, tanto che lo spettacolo viene immediatamente proibito dalla censura e l'opera ritirata dalla circolazione. Le statue della fontana del giardino dell'Alto Maior – un lui (*Ele*) e una lei (*Ela*) – non sono altro che il simulacro dei cittadini portoghesi sotto la dittatura salazarista, durante la quale la censura silenziava qualsiasi tentativo di dire la propria opinione. Non a caso, quando le due statue tentano di ribellarsi alla loro condizione di subalternità e segregazione, rivolgendo la loro denuncia direttamente al pubblico (con toni metateatrali che rievocano i personaggi di Pirandello), vengono sottomesse a un lavaggio del cervello, una «lavagem completa» (Sampaio 1968: 77) da parte dei cosiddetti *Lavadores* (lavatori) e ricostrette subito al silenzio.

Se in *Os Canibais* assistiamo, poi, a una critica in chiave parodica contro tutti i generi e i *topoi* principali della letteratura tardo-romantica, in *Yaka*, invece, il valore politico della statua, che testimonia le ingiustizie e le atrocità della colonizzazione portoghese in Africa, è inconfutabile.

Infine, seppur velata, notiamo una denuncia critica nei confronti della società contemporanea anche nel racconto per bambini di Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Rapaz de Bronze*. La storia è ambientata nel giardino di una *quinta* portoghese. Di notte, quando nessun essere umano può vedere, tutte le creature del giardino prendono vita. La statua del ragazzo di bronzo domina sui fiori del giardino che rappresentano allegoricamente la società portoghese della metà del Novecento, con tutti i suoi pregi e difetti, con le sue vanità e velleità. Nel corso del racconto solo la figlia del giardiniere, una bambina di cinque anni, può interagire con questi oggetti che si animano. Se all'inizio della storia tra la bambina e il ragazzo di bronzo si crea una bellissima amicizia, alla fine invece, trascorso un decennio, tra i due si instaura un rapporto che lascia intendere qualcosa di più.

Su questo altro filone, che vede protagonista la relazione d'amore tra l'uomo e la statua – ovvero la cosiddetta agalmatofilia, che trova nella sto-

ria letteraria una tradizione secolare – si inseriscono, in particolare, i racconti che recuperano il mito di Pigmalione.

All'interno del nostro corpus è possibile individuare due ordini differenti di statue simulacro. Il primo è costituito dalle statue animate, il cui carattere principale non consiste nella "somiglianza" bensì "nell'esistenza" (Deleuze 1997: 164–169). Questi simulacri di pietra (o di bronzo) si tramutano da oggetti inanimati a soggetti che parlano, pensano, si muovono e interagiscono con gli altri personaggi del racconto. In questo gruppo devono essere inserite anche le già menzionate marionette di Almada Negreiros, così come l'automa/mostro di Álvaro de Carvalho.

Il secondo ordine, invece, è costituito da statue inanimate. In questo caso, l'oggetto inanimato viene considerato simulacro dall'essere umano che interagisce con esso. Il simulacro inanimato può diventare da un lato l'oggetto del desiderio, dall'altro una presenza costante, un compagno di viaggio, un testimone silenzioso.

## Ripensando Pigmalione

Secondo quanto afferma Stoichita, «il simulacro dispone di un vero mito fondatore, il mito di Pigmalione, le cui ripercussioni attraversano la storia della rappresentazione» (Stoichita 2006: 10). La vicenda dello scultore cipriota che si innamora della sua opera d'arte, plasmata secondo il proprio canone di bellezza e di femminilità, rappresenta l'archetipo del simulacro della cultura occidentale. L'opera d'arte, in questo caso la statua d'avorio, simulacro dell'oggetto d'amore idealizzato, non solo si libera da tutte le imperfezioni della realtà fenomenica, ma risulta così verosimile e perfetta da superare ed eclissare la realtà stessa.

Anche nella storia della letteratura lusofona ritroviamo più volte gli echi del mito ovidiano. Mário de Sá-Carneiro, ad esempio, ne propone una riformulazione alquanto fedele in *Loucura* (almeno nella prima metà del racconto). Come Pigmalione, anche il protagonista di *Loucura*, Raul Vilar, rifiuta le donne, l'amore e il matrimonio e dedica la propria vita alla scultura. A differenza dell'artista cipriota, però, Raul non si innamora di un'unica statua, bensì di tutte le sue creazioni, che lo appagano dal punto di vista emotivo e sessuale. L'allusione al mito è particolarmente evidente nelle parole del protagonista, rivolte al suo migliore amico, nonché narratore della storia:

Sciocco... Donne?... Per quale motivo? Non ho le mie statue, non ho il marmo? Voi stupidi letterati, descrivendo il corpo di una donna

ideale, dite: “le sue gambe formose e nervose erano due colonne di marmo duro; il suo seno, puro alabastro”. Sì, nonostante la vostra grande stupidità, capite che la bellezza suprema della carne è quella di assomigliare alla pietra... Ora io ho la pietra; perché mai dovrei volere la carne, sciocco? E mentre diceva questo, accarezzava i seni di una meravigliosa ballerina greca. (Sá-Carneiro 2013: 17)<sup>5</sup>

Raul fugge dalla realtà rifugiandosi in un mondo idealizzato di sua creazione. La bellezza dei simulacri di pietra (e non d’avorio come nel caso di Pigmalione) supera quella di qualsiasi donna reale in carne ed ossa. Pervaso da un senso di onnipotenza, il protagonista si convince di aver dato vita alle sue creazioni: «le mie statue non sono come le altre, [...], sono vive... [...] Invece di fare la carne con la mia carne, faccio la vita con le mie mani, cioè con il mio cervello, che le guida. Io faccio la vita; il tempo passa sulle mie statue, non passa su di me...» (*ibid.*: 16). Le statue assumono, per lo scultore, una funzione non molto distante da quella del ritratto di Dorian Grey: una sorta di doppio concreto e tangibile attraverso cui Raul è in grado di esorcizzare lo scorrere del tempo sul proprio corpo.

L’umanizzazione dell’oggetto, ovvero la tendenza del protagonista a considerare i suoi simulacri come dei veri e propri esseri viventi, comporta, come per compensazione, una simultanea oggettivazione dell’umano. Durante il corso della storia, Raul incontra e sposa Marcela, una donna reale. Tuttavia egli, non essendo in grado di instaurare alcun tipo di relazione d’amore, tratta fin da subito la moglie come se fosse uno dei suoi simulacri: «la statua che Raul stava scalpellando era Marcela. La stava perfezionando per amore e – senza pensare alla pietra – ora pensava solo alla sua carne; marmo ardente e palpitante» (*ibid.*: 40). Lentamente, il corpo della donna viene privato della sua singolarità e trasformato in un’opera d’arte da esibire, affinché tutti possano ammirare quella che lui stesso definisce come il suo «capolavoro» (*ibid.*: 41). Raul, ormai convinto che la moglie sia una statua vivente da cesellare e plasmare a proprio piacimento, arriva perfino a farle del male fisico, provocandole dei lividi lungo tutto il corpo<sup>6</sup>. Il racconto termina con il protagonista che, terrorizzato dall’inevitabilità del passare del tempo e in preda a un delirio megalomane, decide di sfregiare con l’acido Marcela per tramutarla in un mostro repellente e deforme, che solo lui potrà amare – una sorta di simulacro immune al tempo e alla morte

---

<sup>5</sup> Le traduzioni del racconto di Sá-Carneiro (2013) sono di Sofia Morabito.

<sup>6</sup> Lo stesso protagonista griderà al suo amico narratore: «sono io che ho formato, che ho dato fuoco... vita a questo corpo» (Sá-Carneiro 2014: 42).

o, come lo definisce Silva (2003: 136), un «doppio immortale». Per fortuna Marcela riesce a salvarsi, ma Raul, ormai impazzito, si persuade che l'unica soluzione per affrontare la minaccia del tempo sia la morte. Questo lo conduce al suicidio.

Anche nel racconto di Clarice Lispector, *O primeiro beijo*, si recupera il mito di Pigmalione. In questo caso, però, il protagonista sembra più che altro un "Pigmalione inconsapevole". *O primeiro beijo*, infatti, racconta la storia di un ragazzo adolescente che sviluppa un'attrazione libidica nei confronti di una statua dalle sembianze di donna, in maniera del tutto involontaria e innocente.

La narrazione comincia con il protagonista che racconta alla sua fidanzata l'esperienza del suo primo bacio – o meglio, quello che lui ha vissuto come un primo bacio.

Durante una gita scolastica, il ragazzo inizia a provare una sete insopportabile. Quando finalmente il pullman si ferma, sente che: «sulla curva inaspettata della strada, fra gli arbusti, c'era... una fonte da cui scorreva un filo di acqua agognata» (Lispector 2019). Il ragazzo si affretta e si precipita subito sulla fontana, anticipando i compagni di classe. Una volta dissetatosi, apre gli occhi e trova «davanti al suo naso due occhi di statua che lo fissavano». Si accorge, così, che l'orifizio da cui aveva bevuto era in realtà la bocca di una statua di una donna nuda:

E seppa allora che aveva incollato la sua bocca alla bocca della statua della donna di pietra. La vita era sgorgata da quella bocca, da una bocca all'altra. Intuitivamente, confuso nella sua innocenza, si sentiva intrigato: ma non è da una donna che esce il liquido vivificatore, il liquido germinatore di vita... Guardò la statua nuda. Aveva baciato. (*Ibid.*)

Il corpo del ragazzo, dopo essersi reso conto di aver dato (seppur involontariamente) il suo primo bacio, viene pervaso da un tremito «che era scaturito nel profondo» (*ibid.*) e che ora gli esplode «sul volto come brace viva» (*ibid.*). In fondo, non aveva mai toccato le labbra di una donna prima d'ora<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Nel mito ovidiano, invece, è la statua che arrossisce quando Pigmalione la bacia (vv: 290-295): «Allora l'eroe di Pafos pensò le parole più piene//per rendere grazie alla dea, e intanto con le sue labbra//preme quelle altre labbra finalmente vere, e la ragazza//sentì i baci e arrossì e, sollevando alla luce//gli occhi timidi, vide insieme il cielo e l'amante» (Ovidio 2010: 595-596).

Sulle orme delle “Notti fiorentine” (1836) di Heinrich Heine, anche in questo racconto «the moving water lends a kind of animation to the stone, provides a sense of something moving through it, something it can pass on to others, giving the stone breath, spirit, even speech» (Gross 2019: XII). In *O primeiro beijo*, l’acqua anima la statua e quest’ultima, a sua volta, anima il ragazzo. La vita scorre da una bocca all’altra attraverso un primo bacio che segna il passaggio verso l’età adulta. L’adolescente inesperto, dopo aver “baciato” la statua, sviluppa inconsapevolmente una forte pulsione sessuale nei confronti dell’oggetto inanimato, che culminerà, alla fine del racconto, in un orgasmo: «finché, giunta dalle profondità del suo essere, sgorgò da una fonte in lui celata la verità. Che, immediatamente, lo pervase di spavento ma anche di un orgoglio mai provato: lui... Lui era diventato uomo» (Lispector 2019).

Diverso, invece, è il caso della poesia *Estátua*, composta a fine Ottocento (ma pubblicata solo nel 1920, nella raccolta *Clepsidra*: Pessanha 2000), del poeta simbolista Camilo Pessanha, in cui si assiste a un totale superamento del mito di Pigmalione. Nel componimento poetico, l’io lirico canta il proprio disincanto e la propria frustrazione d’amore nei confronti di una statua di donna che è sempre stata e sempre rimarrà inanimata e fredda. Il poeta si dichiara stanco di provare a capire il segreto che si cela dietro quegli occhi «sem cor» (incolore) (v. 2). È stanco di vivere quella che è diventata ormai un’ossessione, che lo costringe a passare notti insonni, «cheio de medo» (impaurito) (v. 8.). Adesso sa che il suo bacio «ardente» (v. 9) non scaldierà mai quel labbro «entreaberto» e «gelado» (socchiuso e gelido) (v. 11). Anzi, anche il suo stesso bacio si è ormai raffreddato su quel marmo privo di vita.

La scena descritta da Camilo Pessanha sembra voler raccontare un’altra versione della storia di Pigmalione, come fosse una sorta di risposta alla fatidica domanda *what if*. Cosa sarebbe successo a Pigmalione se la dea Venere non avesse ascoltato le sue preghiere e non avesse animato la statua? Lo scultore avrebbe continuato ad amare la sua creazione, oppure, alla fine, si sarebbe stancato di vivere questa storia d’amore a senso unico? Nella versione di Pessanha, l’io lirico – dietro al quale si potrebbe celare l’identità di Pigmalione – si è svegliato da quella illusione e ha rinunciato al suo sogno d’amore. Il simulacro non rappresenta più l’oggetto d’amore idealizzato, ma è visto per quello che è: una statua senza vita, impenetrabile, serena come un «pélago quieto» e allo stesso tempo «severa como um túmulo fechado» (severa come un sepolcro chiuso) (v. 13).

Come abbiamo detto sopra, le statue inanimate possono avere anche una funzione testimoniale o documentaristica. È il caso di Yaka, una statu-

etta sacra dalle sembianze per metà umane e metà animali, che presenza silenziosamente a tutte le vicende che accadono a una famiglia di coloni portoghesi in Angola. Nel romanzo di Pepetela, la storia della famiglia Semedo si intreccia con la storia politica, economica e sociale angolana, dalla fine dell'Ottocento fino all'indipendenza dal Portogallo (1875-1975). Fin da subito – come ci rivela lo stesso autore nell'epigrafe – si capisce che la vera protagonista della storia è proprio la statua:

Ma non è di loro che tratta questo libro, solo di una statua. E la statua è pura finzione. Dato che la produzione statuaria yaka è così ricca, potrebbe essere esistita. Ma non è successo. Per caso. Da qui la necessità di crearla, come mito ricreato. Perché solo i miti sono realtà. E come nei miti, i miti creano sé stessi, parlando. (Pepetela 1984: 6)<sup>8</sup>

Il romanzo è suddiviso in cinque capitoli che corrispondono alle varie parti del corpo del simulacro, associate ai momenti storici chiave dell'esistenza e resistenza angolana, nel suo cammino verso l'indipendenza: *La Bocca* (1890/1904); *Gli Occhi* (1917); *Il Cuore* (1940/41), *Il Sesso* (1961) e *Le Gambe* (1975)<sup>9</sup>. Yaka, quindi, rappresenta allegoricamente l'Angola, la sua voce, la sua storia, la sua cultura. Incarna lo spirito dell'identità angolana che si fortifica di giorno in giorno, resistendo all'azione imperialista dei portoghesi.

La storia inizia nel 1890 con la nascita del protagonista Alexandre Semedo, figlio del portoghese Óscar Semedo, e termina con la sua morte nel 1975, qualche giorno prima dell'indipendenza. Già dalle prime pagine del romanzo, il protagonista descrive il forte vincolo che lo lega alla statua:

Mio padre ha vinto la statua di yaka al gioco. L'aveva già a Capangombe quando si è sposato. Mia madre ha sempre pensato che fosse orribile con questi occhi di vetro trasparente e queste tre strisce parallele, bianche, nere e rosse. Guarda, è alta quasi un metro

---

<sup>8</sup> Tutte le traduzioni del romanzo di Pepetela (1984) sono di Sofia Morabito.

<sup>9</sup> Come spiega Mariana Sousa Dias le parti del corpo di Yaka rappresentano metaforicamente il corpo della nazione che sta nascendo: la bocca rappresenta la parola, che nella cultura angolana dà origine a tutto; gli occhi sono i testimoni delle sofferenze del popolo angolano; il cuore simboleggia il sentimento di coscienza e affermazione della nazionalità; il sesso allude alla fecondazione iniziata con le lotte armate per la liberazione e, infine, i piedi rappresentano la possibilità, per l'Angola, di camminare libera e indipendente (Dias 2012: 60-61).

e ha il corpo di un uomo, ma la sua faccia è strana, a volte sembra umana, a volte animale. [...] Alla fine ho imparato che è yaka, di un popolo che vive vicino alla frontiera settentrionale. Come una statua così settentrionale sia finita a Moçâmedes o a Capangombe, molto più a sud, è un mistero che solo lei può spiegare. Spero che me lo dica, ma niente. Per tutta la vita ho tentato di conversare con lei; quando ero ragazzo era la mia confidente, poi mi sono arrugginito, convinto che non si sarebbe aperta, finché non ho insistito di nuovo. Cambia, cambia sempre, parla con i suoi occhi di vetro. Sento sempre di più che mi parla. Ma non capisco. (Pepetela 1984: 21-22)

Alexandre Semedo instaura con Yaka una relazione di amore e odio. Da un lato, si sente attratto dal simulacro, lo vede come un confidente, un membro della famiglia; dall'altro, è infastidito e tormentato dalla sua costante e silenziosa presenza. Sa che la statua vuole comunicargli un messaggio, ma non riesce a capire quale.

Nel corso della narrazione, il protagonista tenta continuamente di interpellare la statua (a volte con toni amichevoli, altre con toni di accusa), instaurando con l'oggetto inanimato quello che si potrebbe definire un "dialogo a una voce sola". Yaka, infatti, non parlerà mai esplicitamente se non attraverso le parole di Alexandre Semedo, il quale, per tutta la vita, cercherà di interpretare cosa nascondano quegli «occhi di vetro trasparente»: «Yaka mi guarda. No, il suo sguardo mi trafigge e va a contemplare qualcosa lontano, forse nel passato o nel futuro. Sento che mi sta mandando un messaggio. [...] Il messaggio veniva dal profondo della sua storia?» (*ibid.*: 128).

Tentando di interrogare la statua e il suo silenzio, Alexandre Semedo interroga sé stesso e la realtà che lo circonda, scoprendo lentamente la sua "angolanità". Come afferma Gross, infatti, «the attempt to grant a statue an apprehending ear, a voice, even a motivated silence of its own, can become an occasion to redream the possibilities of speech» (Gross 2019: 148). La possibilità della parola non detta o negata è legata a un senso di speranza: Yaka potrà un giorno raccontare tutto quello che non deve essere dimenticato, la verità nascosta di un Paese che ha vissuto e subito la realtà e la guerra coloniale, ma che ora è pronto per un nuovo futuro. Il silenzio di Yaka è il silenzio dell'identità nazionale angolana, ormai impaziente di far sentire la propria voce.

Soltanto un membro della quarta generazione della famiglia Semedo è in grado di cogliere immediatamente il significato del simulacro. Sarà il nipote di Alexandre, Ulisse Semedo, a mostrargli che Yaka raffigura, in

realtà, un colono ridicolizzato. La statuetta, tuttavia, non simboleggia solamente la «satira del colonialismo» (Pepetela 1984: 294-296), spiega Ulisse, ma anche la «comprensione fra gli uomini» (*ibid.*), seppur diversi tra loro. Il protagonista, dunque, si rende conto del perché non sia mai riuscito a interpretare lo sguardo e il silenzio della statua: Yaka non si rivolge a tutti, ma solo a coloro che lo stesso Alexandre chiama gli «eletti» (*ibid.*). Soltanto le nuove generazioni di angolani, come quella di cui fa parte Ulisse, possono comprendere appieno il messaggio di cui la statua è portatrice: quello di una nuova Angola formata dall'unione di tanti popoli diversi che lottano uniti contro il nemico portoghese.

Qualche istante prima di morire, ormai liberatosi dai valori colonialisti e consapevole della necessità di trasformare la realtà sociale angolana, Alexandre Semedo sente finalmente, per la prima e ultima volta, la voce di Yaka: «la statua parla attraverso i suoi occhi e il sorriso non è più beffardo e ora parla teneramente anche attraverso le sue labbra. “La tua generazione sarà l'ultima”, dice ancora la statua di yaka. “Ti ho detto per tutta la vita di prepararti. E solo ora capisci!”» (*ibid.*: 301).

Il simulacro poi prenderà la parola nell'epilogo, rivolgendosi direttamente al lettore, per esprimere la preoccupazione che lo affligge:

Adesso posso chiudere questi occhi trasparenti che hanno visto così tanto. La mia creazione procede in torrenti di speranza, quella preannunciata è arrivata. Posso allora perdere l'equilibrio e cadere dal piedistallo sparpagliata in mille pezzi, la bocca da una parte, gli occhi nel mare, il cuore nelle viscere della terra, il sesso a nord e le gambe a sud? O è forse meglio aspettare ancora un po'? (*Ibid.*: 302)

Yaka teme che la situazione nazionale dopo l'indipendenza non corrisponda al futuro sperato. Non sa se potrà chiudere gli occhi, scendere dal piedistallo e spargere i pezzi del proprio corpo (gli stessi che hanno dato il titolo ai vari capitoli) per tutta la nazione –diventando così un tutt'uno con essa –, o se invece sarà meglio attendere di vedere che cosa succederà al suo Paese. Dopo il 1975, infatti, si respirava già nell'aria l'odore di una terribile guerra civile che sarebbe scoppiata di lì a poco, consumando l'Angola fino al 2002.

## Tra pupazzi e automi

Per quanto riguarda altri simulacri animati, non propriamente statue, ma figure comunque antropomorfe, troviamo da un lato una creatura che

potremmo definire un automa, dall'altro delle marionette.

Álvaro de Carvalho quando muore, giovanissimo (aveva solo 24 anni), aveva già al suo attivo alcuni racconti che passeranno alla storia letteraria come esempio più compiuto di narrazione "fantastica". Il più famoso (che ha anche ispirato il noto cineasta Manuel de Oliveira) è *Os canibais*. Classificato come racconto fantastico, anche se non ha nulla del fantastico, almeno nell'ottica todoroviana, offre una serie di elementi che si presentano come una sorta di repertorio di motivi che ci interessano: si ravvedono, infatti, l'automa, la statua, il deforme, il semiumano o la simulazione dell'umano. Carvalho, insomma, usa una pletora di motivi ascrivibili al tema qui in esame, assemblati in modo non pedissequo rispetto alla tradizione, ma al contrario in modo parodico: in effetti questo racconto si presta ad essere letto come una raffinata parodia degli ingredienti stilistici e tematici della tradizione romantica coeva. Il protagonista del racconto è un Visconte che viene presentato a poco a poco attraverso elementi stranianti: lo si descrive come elegante, affascinante, e misterioso, ma al contempo si dice che il suo incedere è meccanico, che al tocco della sua mano si sente la durezza del granito, che il suo corpo è ieratico e statuario. Lungo il racconto, nonostante questo personaggio sia rappresentato con tutte le caratteristiche dell'umano (possiede corpo, arti, voce, empatia e sensibilità; emana un fascino don-giovanesco<sup>10</sup>; è innamorato di una donna, Margarida, che alla fine sposerà nonostante le resistenze del precedente fidanzato, João, ma anche contro il volere del padre e dei fratelli di lei), è più volte suggerito e insinuato che non si tratta di una figura umana, bensì di una figura prossima – appunto – alla statua, tanto che ad un certo punto il narratore assimilerà il Visconte al *Convidado de Piedra*, e nel momento della rivelazione finale, sollecitato dalla domanda di Margarida «Chi sei? Chi sarai mai?», risponderà: «Io non sono un uomo», per poi drammaticamente ammettere di essere «Una statua!» (Carvalho 2012: 195). Alla fine, dunque, si scopre che il protagonista non è umano. O meglio, lo è e non lo è allo stesso tempo, mettendo in crisi il concetto stesso di umanità, di autenticità e lo stesso statuto di realtà del protagonista. La figurazione del Visconte appartiene in realtà, almeno in parte, a quell'ordine di simulacri fondati sulla "contraffazione" che Micali, reinterpretando le categorie di Baudrillard, accosta principalmente a «the 18th century automata, which were a spectacular counterfeit of Man, and whose ideal consisted in the utmost similarity, in being mistaken for true

---

<sup>10</sup> Il mito di Don Juan è evocato a più riprese lungo il racconto, benché si tratti sempre, in fondo, di un uso "al rovescio" di questo mito (Tocco 2016).

people» (Micali 2019:123). Sfilando i guanti, il Visconte esibisce mani d'avorio, il meccanismo che permette i movimenti si smonta in molle:

Sulla poltrona cadde un corpo mutilato, deforme, mostruoso. Gambe, braccia, gli stessi denti del Visconte, bianchi e belli come perle, caddero sui soffici tappeti turchi e si persero nelle pieghe della sua *robe de chambre*, che naturalmente gli si era sfilata dalle spalle. (Carvalho 2012: 196)

Le protesi entro cui si nasconde l'«aborto stupendo» (Carvalho 2012: 196) non sono altro che una costruzione materiale, i cui limiti e potenzialità dipendono proprio dalle circostanze in cui sono stati fabbricati. Questo è esattamente il punto debole del protagonista: quello che viene descritto come il suo corpo è la fonte e la condizione della sua esistenza; la rimozione dell'involucro diventa il momento iconico della storia ed è rappresentato come un evento tragico. Questa sorta di automa (?), quando si rivela per quello che è, e nel momento del rifiuto da parte di Margarida di accettare la sua diversità, perde il suo posto nel mondo; così come Margarida, quando si rende conto di non essere riuscita a distinguere la macchina, e non accettando l'inumano, il deforme, il diverso, perde il suo centro e la sua ragione esistenziale, suicidandosi. Si suicida anche il Visconte il quale, rotolando, raggiunge il caminetto acceso e lì troverà la morte... arrosto. E poi il padre e i fratelli di Margarida (i cannibali evocati dal titolo) mangeranno quel tocco di carne di cui non riconoscono sembianze umane per colazione – ma questo è un altro tema, un altro motivo all'interno della grande parodia che è *Os Canibais*.

Un altro simulacro in forma umana, che non è propriamente una statua, si riscontra nella pièce *Antes de começar* del modernista José de Almada Negreiros. Scritto attorno al 1919, rappresentato nel 1949 e pubblicata solo nel 1956, il testo mette in scena due *bonecos* (burattini, marionette) poco prima che il sipario si alzi. Le due marionette protagoniste (un maschio e una femmina), dunque, si trovano sul palcoscenico vuoto di un teatro e prendono vita, si alzano, parlano, si muovono: non si fanno vedere dagli umani, non interagiscono con gli umani, anzi, hanno paura (soprattutto la femmina) di essere scoperti. Così, nella libertà dell'ombra del sipario chiuso, possono finalmente parlare tra loro ed esprimere le proprie riflessioni sul mondo e sulle relazioni interpersonali. Interessa in particolare il discorso della burattina, perché introduce e indulge nel tema del doppio o del rispecchiamento, parlando di sé o della donna che l'ha manufatta. Si

leggano queste due battute, per esempio<sup>11</sup>:

– ... Eh già, quante e quante volte io mi dimentico che sono un pupazzo e mi metto a pensare *esattamente* come se fossi una ragazza. (Negreiros 2017: 17)

– Lei si è ricopiata *esattamente* su di me. (Negreiros 2017: 23)

Per apprezzare al meglio l'operazione dell'eclettico artista portoghese (che, ricordo, oltre che poeta, romanziere, novelliere e drammaturgo, era anche danzatore, ma principalmente un artista plastico) è necessario ricordare quanto egli stesso si dedicò al teatro come spettacolo "totale" (basta ricordare il *Manifesto anti-Dantas*, del 1916), quanto gli interessi anche il cosiddetto "teatro statico" di Fernando Pessoa, ovvero un teatro senza azioni, un teatro di pensiero, sensazione e parola, e quanto, d'altro canto, il teatro di marionette aveva contribuito allo sviluppo drammaturgico in Portogallo: se ricordiamo che l'autore più considerato nel Settecento lusitano fu António José da Silva, detto *o Judeu*, il quale scrisse numerose pièce proprio per marionette, possiamo cogliere la speciale importanza che questo genere ricopriva nel paese, allora come più avanti nel tempo, non solo a livello popolare. Parimenti, *Antes de começar* è da mettere in relazione con la favola di Hoffman, *Lo Schiaccianoci* (*Nußknacker und Mausekönig*, 1816), anche se in questo caso non sono i giocattoli a prendere vita quando gli uomini non guardano, ma appunto dei burattini – «characters human and inhuman, close to objects» (Gross 2011: 2). In un momento in cui Almada dedicava una particolare attenzione ad attività artistiche e ludiche da svolgere con i suoi giovani amici del *Clube das cinco cores* (il club dei 5 colori) – come le coreografie basate su favole di cui crea anche i costumi –, il testo di Hoffmann o il balletto a questo ispirato avrà forse agito da intero sottotesto per questa pièce<sup>12</sup>.

Se nell'ambito del tema della statua viva l'opposizione tra reale e ir-reale, mobile e immobile è motivo strutturante, in questo caso, trattandosi appunto di burattini che sono anche attori di teatro, il discorso sposta an-

---

<sup>11</sup> Le traduzioni della pièce di Almada Negreiros sono di Valeria Tocco.

<sup>12</sup> Il gruppo comprendeva giovani danzatrici dilettanti dell'alta società lisboense, con le quali organizzava spettacoli per raccogliere fondi da devolvere alle "madrine di guerra". Uno di questi spettacoli era intitolato *O sonho do estatuário* (1918) e trattava di un individuo che, addormentatosi in un giardino, sogna di destare tutte le statue decorative per danzare con loro (Ferreira 2014).

che sulla dicotomia tra passività e attività. Oltretutto, per ciò che concerne nello specifico il teatro di marionette, fin dai tempi di Kleist (1992) si dibatte sulla natura dei movimenti di questo specifico artefatto umano, che

It is both more material and more spiritual at once, an Edenic creature, in fact, its stories bound to an unknown innocence and simplicity of means. (Gross 2011: 63)

Ed è precisamente questo aspetto di spiritualità e moralità che Almada metterà in risalto nei suoi *bonecos*. Le ultime parole del burattino maschio saranno, non a caso:

Non intende il cuore solo colui che non lo sa ascoltare... Lui batte sempre quell'ora di cui siamo in attesa... quell'ora che esiste al di là della saggezza... e che assume la semplicissima forma di un cuore naturale!... (Negreiros 2017: 31)

## Una prima conclusione?

Torniamo ad alcune delle domande di Gross, che hanno orientato il nostro lavoro di questa parzialissima ricerca: di cosa diventa figura l'immobilità della statua? Quale crisi apre l'animazione della statua? Cosa significa per la statua scendere dal piedistallo? È possibile dare una risposta coerente e organica alla fine di questo percorso?

Si può forse genericamente concludere che nella letteratura di lingua portoghese, oltre a peculiari ibridazioni nel convenzionalismo del tema amoroso, l'asse su cui insiste maggiormente l'uso della statua viva è quello critico, specie della critica sociale.

Se Adamastor viene trasformato in pietra per punire la sua prepotenza maschile (così come le Propetidi, le prostitute blasfeme, lo sono nelle *Metamorfosi* di Ovidio, – nell'episodio immediatamente precedente alla storia di Pigmalione), negli altri testi, la figura della statua viva è più spesso usata in chiave di denuncia delle storture della società, come nella *Visita das Fontes*, nel *Jardim do Alto Maior*, nel *Rapaz de Bronze*. In fondo, anche in *Yaka* l'uso della statua-testimone è foriero di critica e denuncia della narrazione imperialista sul colonialismo in Africa. Una denuncia, invece, più letteraria che sociale è rintracciabile nella parodia che *Os canibais* intrinsecamente incarna. Anche la riformulazione del mito di Pigmalione non è mai comunque fine a stessa: *Estatua* rappresenta il suo rifiuto; *O primeiro*

*beijo* lo declina nei termini delle inconsapevoli pulsioni erotiche adolescenziali; *Loucura* poi, come si è visto, introduce anche il tema del doppio, e il testo denuncia anche l'impossibilità di instaurare un tradizionale rapporto di coppia e la paura della morte. Il tema del doppio lo troviamo pure nella pièce *Antes de começar*, nella quale l'artefatto *boneca* è costruita a immagine e somiglianza della sua creatrice.

Sebbene nelle lettere lusofone non sia praticata in modo evidente la fantascienza o, comunque, il simulacro robotico o artificiale non appare come protagonista di rilievo, invece la statua viva, nelle declinazioni che abbiamo individuato, è stata e continua ad essere un motivo prolifico in quasi tutti i generi letterari – romanzo, poesia, teatro.

## Bibliografia

- Asimov, Isaac, *I, Robot*, New York, Doubleday, 1950.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Carvalho, Álvaro de, *Racconti. Assenzio, mistero, passioni*, Livorno, Vittoria Iguazù Editora, 2012.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* (1968), trad. it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997.
- Dias, Mariana Sousa, "História, ficção e papéis da memória em Yaka, de Pepetela", *Revista Memento*, 3.2 (2012): 50-72.
- Ferreira, Sara Afonso, "Os Bailados russos e o Clube das Cinco Cores". *Revista de História da Arte*, 2 (2014): 438-448.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2014.
- Gross, Kenneth, *Puppet. An Essay on the Unkunny*, Chicago-London, The University Chicago Press, 2011.
- Id., *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2019.
- von Kleist, Henrich, *Sul teatro di marionette* (1816), Rilke, Baudelaire, Kleist, *Bambole*, Firenze, Passigli, 1992: 67-93.
- Lispector, Clarice, "O primeiro beijo" (1971), trad. it. "Il primo bacio", *Tutti i racconti*, Edizione digitale, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Micali, Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media: Monsters, mutants, aliens, artificial beings*. Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Wien, Peter Lang, 2019.
- Negreiros, José de Almada, "Antes de começar" (1919), *Teatro escolhido*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017: 15-31.
- Ovidio, Publio N., *Le Metamorfosi*, Milano, BUR, 2010.
- Pepetela, *Yaka*, São Paulo, Ática, 1984.
- Pessanha, Camilo, *Clepsidra* (1920), trad. it. *Clessidra*, Torino, Einaudi, 2000.
- Sá-Carneiro, Mário de, *Loucura* (1912), Edizione digitale, Projecto Adamastor, 2013.
- Sampaio, Jaime Salazar, "Nos jardins do Alto Maior" (1962), *Os Visigodos e outras peças*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1968: 67-86.
- Silva, António Damião Caetano da, "A estátua viva - corpo e temporalidade na perversão", *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, VI.3 (2003): 120-143.
- Stoichita, Victor I., *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacre* (2006), trad. it. *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

Tabucchi, Antonio, "Da Adamastor a Polifemo. L'antinomia acqua/pietra in Camões e Góngora", *Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia*, 3.2 (1973): 581-591.

Teixeira, Judith, *Poesia e Prosa*, Ed. Cláudia Pazos Alonso - Fabio Mario da Silva, Lisboa, D. Quixote, 2015.

Tocco, Valeria, "Da Burlador a Marialva: breve nota su Don Giovanni in Portogallo", *Una gigantesca follia. Sguardi sul Don Giovanni*, Eds. Maria Antonella Galanti - Sandra Lischi - Cristiana Torti, Pisa, Edizioni ETS, 2016: 129-140.

## Le autrici

### Valeria Tocco

Valeria Tocco è professoressa ordinaria di Letteratura portoghese e brasiliana presso l'Università di Pisa. Si è occupata di letteratura portoghese dai secoli XVI-XVII (poesia *palaciana*, letteratura sapienziale, novella sentimentale, petrarchismo, Camões) al Novecento (Eça de Queirós, primo e secondo Modernismo, Pessoa, Almada Negreiros, romanzo post-moderno). Si è dedicata alla traduzione (Pessoa, Almada Negreiros, Gil Vicente, Melo), e agli studi traduttivi e linguistici. È autrice, tra l'altro, dell'edizione commentata del poema epico *Os Lusíadas* (Milano, 2001) e della *Breve storia della letteratura portoghese dalle origini ai giorni nostri* (Roma, 2011).

Email: [valeria.tocco@unipi.it](mailto:valeria.tocco@unipi.it)

### Sofia Morabito

Dottoranda in letteratura portoghese e brasiliana, Sofia Morabito ha lavorato sui temi della letteratura contemporanea portoghese (Ruben A., Sophia de Mello Breyner, etc.), brasiliana (Guimarães Rosa) e africana (Pepetela). Si occupa anche di traduzione, campo nel quale ha vinto il primo Claris Appiani Prize nel 2019 per la traduzione letteraria con la sua versione del *Fidalgo Aprendiz*, insieme a Valeria Tocco. Attualmente è ricercatrice all'Università di Pisa con un progetto sulle traduzioni in castigliano di *Imagem da vida cristã* (1563 e 1572) di Frei Heitor Pinto.

Email: [sm.sofiamorabito@gmail.com](mailto:sm.sofiamorabito@gmail.com)

## L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

## Come citare questo articolo

Tocco, Valeria - Morabito, Sofia, "Ciranda de pedra: declinazioni della statua viva nelle letterature di lingua portoghese", *Simulacra*, Eds. A. Ghez-zani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 509-530, [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)