

Women sympoetry and “Passeio à Lapa” in *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*

Andrea Bianchini

Abstract

This essay investigates the Coimbra-based magazine *Hymnos e Flores. Jornal Litterario* (1862-1863) as a pivotal romantic laboratory of “Sympoesia”. By situating the publication within the framework of Schlegelian theory and contemporary debates on global Romanticism, the study aims to demonstrate how the periodical functioned as a “syn-” infrastructure, capable of harmonizing individual poetic voices with collective literary practices. The analysis focuses on the central role of Henriqueta Elysa as both editor and poet, examining three compositions: *Desdita*, *Saudades*, and *Canção do poeta*. The methodology adopts “Sympoesia” as a morphological tool to explore how these texts utilize a shared language of “tears” to establish a relational code. This code connects female sorority and devotional rhetoric with a vast transnational network of epigraphs, including authors such as Lamartine, Balzac, and Hugo. Ultimately, the research illustrates a transition from a sympoesia of the page to a sympoesia of place, exemplified by the “Um Passeio à Lapa” section. It concludes that the magazine re-enacted the Lapa dos Poetas as a site of shared ritual and memory, effectively reconstructing a Coimbran profile of global Romanticism through the lens of a minor periodical.

Keywords

Romanticism, Sympoesia, *Hymnos e Flores*, Henriqueta Elysa, Portuguese poetry, Lapa dos Poetas, Global Romanticism.

Simposia femminile e “Passeio à Lapa” in *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*

Andrea Bianchini

Introduzione

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento, le riviste letterarie si impongono come laboratori privilegiati di scrittura e spazi prediletti in cui sperimentare generi, formare gusti e promuovere idee, svolgendo nel contesto portoghese un ruolo decisivo nella formazione del pubblico e nella circolazione di nuove soggettività autoriali¹. È pure il luogo in cui la presenza autoriale femminile diventa visibile e seriale: poetesse e prosatrici pubblicano con continuità, dialogano fra loro – e con gli uomini –, entrando in quel regno fino ad allora quasi esclusivamente maschile.

In tale contesto, *Hymnos e Flores. Jornal Litterario* (Coimbra, 1862-1863)² offre un panorama sorprendente per mettere alla prova, in senso morfologico, la categoria schlegeliana di *Sympoesie*³. Nel lessico del primo romanticismo tedesco, questo termine designa non una semplice scrittura a più mani né un generico effetto corale (dalla radice greca *sýn*: con, insieme), ma una concezione relazionale del poetico: una poesia che si costituisce con altre voci, altri saperi e altre forme, e che tende perciò a oltrepassare l'isolamento dell'opera individuale. Schlegel ipotizza anzi che «una nuova epoca delle scienze e delle arti» potrebbe cominciare se *symphilosophie* e *sympoesie* divenissero tanto diffuse e intime da far sì che non fosse più raro il formarsi di «opere comuni» fra «nature reciprocamente complementari» (Schlegel,

¹ Cfr. Tengarrinha 1965; Ribeiro 1984; Cabrera e Lima 2022.

² I fascicoli di *Hymnos e Flores. Jornal Litterario* citati in questa sede sono stati consultati nell'archivio digitale di *O Real em Revista* (<https://www.orealemrevista.com.br/>).

³ Per la nozione di *Sympoesie* in Friedrich Schlegel, cfr. gli *Athenäums-Fragmente*, in particolare i frammenti 116 e 125, consultati nell'edizione digitale disponibile su [Zeno.org](https://zeno.org), ultimo accesso 20/11/2025.

Athenäums-Fragmente, fr. 125)⁴. La poesia romantica, in questa prospettiva, non coincide dunque con l'autosufficienza del soggetto, ma con una pratica di relazione e di completamento reciproco.

Il richiamo a Schlegel vale qui anzitutto come strumento morfologico di lettura, utile a descrivere forme di cooperazione testuale, editoriale e simbolica che, pur in un diverso contesto storico e culturale, mostrano una marcata vocazione relazionale. In questa prospettiva, la rivista non si limita a raccogliere voci isolate, ma le dispone entro una pratica editoriale e testuale che produce connessioni: co-autorialità, co-pensiero e co-montaggio di testi e paratesti generano un "noi" che non annulla l'io, ma lo mantiene in tensione. Assunta, perciò, secondo quest'ottica, la *symposia* consente di leggere *Hymnos e Flores* come un'infrastruttura in cui la lirica femminile conquista autorità perché ordina e governa – nell'impaginazione e nelle soglie paratestuali – una comunità di lettori e di lettrici. Questa emersione convive tuttavia con una società ancora patriarcale, dove il modello dell'"angelo del focolare" resta forte, i diritti civili sono limitati e la donna continua a essere definita secondo stereotipi ancestrali e relegata ai margini del mondo sociale, politico e intellettuale. Non a caso, il discorso pubblico, persino nelle riviste che cominciano a dar voce a scrittrici e poetesse, conserva spesso un registro paternalista con cui uno dei numi del Romanticismo portoghese, Camilo Castelo Branco, intesse un gioco ironico e antifrastico in un sonetto apparso sul n. 14 di *Miscellanea poética* (3 aprile 1851). Questo componimento, pubblicato su una delle principali riviste del periodo che accoglie anche numerose firme femminili – una su tutte quella della Viscondessa de Balsemão⁵ –, sembra inserirsi puntualmente in questa cornice. Muovendo dall'epigrafe di Alexandre Herculano, «Mulher, és livre»⁶ (Castelo Branco 1851: 109) Camilo proclama la libertà

⁴ Trad. mia dal tedesco, dal frammento 125 degli *Athenäums-Fragmente*. Consultato nell'edizione digitale disponibile su Zeno.org, ultimo accesso 20/11/2025.

⁵ All'anagrafe D. Catarina Micaela de Lencastre (1749-1824), contessa di Balsemão dal 1801 grazie al titolo ricevuto dal marito Luís Pinto de Sousa Coutinho, fu una poetessa molto stimata all'epoca. Attiva nei salotti lisbonesi, scrisse poesie di tenore amoroso e paesaggistico per passare poi a un tipo di lirica più "impegnata" dai toni civili e patriottici. La sua opera rimane per lo più manoscritta e pubblicata postuma. Cfr. Malato Borralho 2008.

⁶ Questa battuta fa parte del dramma lirico in un atto *Os Infantes em Ceuta* (1415), pubblicato nel 1844. La frase, pronunciata dall'infante D. Duarte, è rivolta a Gulnar, figlia del governatore di Ceuta, Wali Bensalá, che rifiuta la libertà concessa, arrivata troppo tardiva, preferendo ad essa la morte (Herculano 1844: 32).

della donna, definita «martyr do dever»⁷ (v.1) sociale, le riconosce estro e genio – «Tens versos onde o estro é um fervor... / Um genio a delirar amargurado»⁸ (vv. 3-4) –, la invita a non tacere e a esprimersi attraverso la parola poetica, catarsi del suo dolore, ma le concede solo lo spazio della «lyra triste e lacrymosa»⁹ (v. 14) che la «mão da sociedade caprichosa»¹⁰ (v. 12) le concede. L'epigrafe suona così come una promessa non mantenuta: sulla carta la donna è proclamata libera – una moderna Gulnar herculana –, ma socialmente resta schiava, autorizzata solo a cantare la propria miseria e il proprio dolore in poesia.

Tuttavia, l'editoria periodica ottocentesca sembra far ciò che la società tarda a riconoscere e ad attuare: offre visibilità (nome e cognome), circolazione (pubblico) e interazione (scambi intertestuali) a un numero crescente di poetesse che dall'essere eccezione diventano regola e costante presenza nella stampa.

È su questo sfondo che *Hymnos e Flores. Jornal Litterario* permette di osservare come si ordisca una trama di voci, dediche e corrispondenze che legittimano la partecipazione femminile, soprattutto attraverso la parola poetica di Henriqueta Elysa, presenza cospicua nella rivista coimbrese con oltre una ventina di componimenti. Nei suoi testi la voce romantica non si esibisce isolatamente, ma si costituisce in dialogo con destinatari nominati nelle dediche, con una pari come Amélia Janny¹¹ in un circuito di scambi e risposte, e con un coro transnazionale evocato da epigrafi che fungono da vettori di globalità e impostano il tono e l'orizzonte semantico della rivista. La coralità, qui, nasce dentro la pagina: l'io elegiaco romantico, mosso dai *topoi* del dolore, della notte, del pianto, del crepuscolo, si piega in allocuzione, si rivolge a un tu a cui chiede risposte e conferme; l'anafora

⁷ «martire del dovere». Ove non chiaramente esplicitato, tutte le traduzioni di opere citate in questo articolo sono mie.

⁸ «Hai versi in cui l'estro è un fervore / Un genio che delira amareggiato».

⁹ «lira triste e lacrimosa».

¹⁰ «mano della società capricciosa».

¹¹ D. Amélia Janny (Coimbra, 25 febbraio 1842-19 marzo 1914), poetessa parnassiana legata all'ambiente accademico coimbrese, fu molto stimata dai contemporanei (da António Feliciano de Castilho a Teixeira de Pascoaes) e ironicamente soprannominata da Ramalho Ortigão il «cigno del Mondego». La sua ampia produzione, diffusa per lo più in giornali e opuscoli occasionali, è stata riordinata e pubblicata soltanto in epoca recente (Janny, Amélia, *Miscelânea poética*, Coimbra, 2003). A Amélia Janny, Henriqueta Elysa farà un *Tributo ao mérito*, sul numero 11 della rivista (15 aprile 1863, p. 81).

e l'interrogazione, figure altresì cardine del pathos romantico, diventano strumenti di indirizzo verso un *tu* concreto, mentre la forma del sonetto e della strofa isoritmica concretizzano una polifonia controllata.

Accanto a questa poetica relazionale femminile, la sezione "Um passeio à Lapa" inserita nel n. 17 del giornale mette in moto una corallità "di luogo": un rito – camminare, declamare, commemorare – che genera una testualità plurima e che la redazione monta in sequenza, istituzionalizzando, così, un noi performativo.

Ciò che si mostrerà, dunque, è il modo in cui *Hymnos e Flores* funziona da infrastruttura *syn-*: da un lato, mette in scena una poetica relazionale femminile (sororità, autorità condivisa, importazioni d'autore tramite epigrafi) – una simpoesia di pagina; dall'altro, archivia la cooperazione rituale del "Passeio à Lapa" come memoria pubblica – una simpoesia di luogo. Ne deriva una proposta di morfologia simpoetica della lirica romantica coimbrense che, pur radicata nel locale, si apre a flussi transnazionali e intertestuali: la poesia passa da sigillo individuale a opera comune di voci in dialogo.

***Hymnos e Flores. Jornal Litterario:* la regia autoriale di Henriqueta Elysa**

Il 20 novembre 1862 esce il primo numero di *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, edito da Alfredo Elyσιο Pinto de Almeida. Il giornale nasce a Coimbra, città che solo tre anni dopo sarà il palcoscenico della *Questão Coimbrã*, una polemica, nata negli ambienti universitari di Coimbra, che opporrà i "vecchi romantici" (Feliciano de Castilho in primis) alla nuova generazione (Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós, ecc.) portatrice di un paradigma artistico inedito in Portogallo: il realismo-naturalismo. L'arte dovrà farsi sociale, attenersi al reale, denunciare un sistema, dialogare con scienza e politica, abbandonando gli sfoghi ultra-romantici, gli eccessivi sentimentalismi e i tristi canti dell'io.

Su questo sfondo, *Hymnos e Flores* funge da cerniera poiché in essa si proclama già l'ideale di un'"arte sociale", attraverso prose più "impegnate", ma il suo nerbo resta romantico, grazie all'ampio spazio concesso a poesie elegiache, religiose, malinconiche, piegate dalla sofferenza dell'io poetico. La rivista, dunque, offrirà lo spazio concreto a quella soglia che la *Questão* varcherà: da un sentimentalismo privato a una diagnosi di tipo sociale.

Sin dalla prima pagina questa funzione è esplicita: nell'"Introduzione" – firmata da Henriqueta Elysa – *Hymnos e Flores* viene dichiaratamente

inserito nel proprio secolo, «secolo dei tentativi letterari», della «libertà di stampa» e del desiderio giovanile di «pagare tributo alla propria patria» (Elysa 1862a: 1). Il suo programma letterario è duplice: da un lato la poesia come «dolce linguaggio dell'anima», voce elevata e sentimentale; dall'altro il *romance*, dichiaratamente più «utile e spinoso» il cui compito è quello esplicitamente civile e morale di educare senza scandalizzare, conciliare l'utile al dilettevole e, soprattutto, «delineare un certo tipo di società, in tutta la sua ridente o sgradevole realtà» (*ibid.*) (anche sotto pseudonimo, per non offendere nessuno). La rivista si offre così come contenitore di racconti o *feuilleton*, «bozze imperfette di tutte le forme più caratteristiche della società», ma al tempo stesso promette di «spargere fiori sugli scogli del mondo: fiori senza spine» attraverso inni che canteranno «lacrime su una speranza perduta» per alleviare l'«ozio e la noia» (*ibid.*) dei lettori – e delle lettrici. A firmare queste suggestive immagini programmatiche è proprio la voce femminile di Henriqueta Elysa, presenza non ornamentale, ma autorità direttiva sin dalle prime battute. È lei che definisce la grammatica della rivista, ne stabilisce l'etica, la portata sentimentale e il profilo pubblico e, soprattutto, predice la funzione editoriale della pagina come spazio di relazione ordinata tra voci. Se l'epigrafe camiliana («Mulher, és livre») suonava come una promessa ironicamente contratta, l'atto inaugurale di *Hymnos e Flores* mostra come quella libertà sia operativa: la poetessa non solo canta, ma governa la scena editoriale in cui quel canto prende forma, ritmo e spazio. È in questo panorama che s'inserisce il coro di *Hymnos e Flores* e, soprattutto, la voce della poetessa.

Henriqueta Elysa e la simposia di pagina

Mediatrice di un'arte che si propone morale e sociale, ma ancora intrisa di pathos romantico, Henriqueta Elysa firma oltre una ventina di componimenti sulla rivista coimbrese, spesso in apertura di numero. Se il periodico appare come un'infrastruttura capace di trattenere in tensione io e noi, pagina e rito, un topos – tra i più romantici – permette di vedere come questa tensione si costruisca nel testo: il pianto. Evocato quasi ossessivamente sotto forma di lacrime, rugiada, fiumi, esso è un motivo che struttura l'immaginario poetico dell'autrice: affiora ovunque nel suo corpus, si declina in un reticolo di co-occorrenze lessicali e figurali, si rifrange nelle epigrafi transnazionali e, soprattutto, diventa un linguaggio relazionale – simposia di pagina. È attraverso la lacrima che il dolore si esprime e si condivide; l'io si rivolge a un tu; i paratesti si legano ai testi e la rete

femminile si attiva. Seguendo il corso delle lacrime – dal volto alla pagina, dalla pagina al paesaggio – si vede all’opera la morfologia simpoetica che struttura le liriche della poetessa.

Nei componimenti di Henriqueta, di fatto, le lacrime non sono semplicemente effetto o causa del sentire: sono la forma stessa in cui l’io si fa discorso. Si cercherà di mostrarlo attraverso tre componimenti poetici pubblicati sulla rivista: *Desdita* (v.1, n.1), *Saudades* (v.1, n.5) e *Canção do poeta* (v.1, n.19).

Già in *Desdita* (Elysa 1862b: 2), che apre il primo numero di *Hymnos e Flores*, il pianto si configura come perno di una parola che cerca un interlocutore capace di decifrarne il dolore. Il movimento complessivo del testo – dall’anafora iniziale alla chiusa sulla «gelada mudez» (v. 30) – rende visibile la tensione fra il desiderio di comunicare il proprio dolore e l’impossibilità di trovare un interlocutore capace di comprenderlo interamente:

Que m’importa o desprezo do mundo
Se eu desprezo seu louco par’cer?
Que m’importa o sarcasmo pungente
Que entre risos envolve o prazer?
Que m’importam as gallas que enfeitam 5
D’esta vida a amargura cruel?
Que m’importa que passe inda a espouja
Em meus labios arados de fél?
Que m’importam tristezas da terra,
Se não sinto seu louco furor? 10
Que m’importa alegria e ventura,
Se meu peito não pulsa d’amor?!
Que m’importam os risos da turba
Que nos mostram sarcasmo ou desdem?
Ninguem sabe que triste amargura 15
Cada um d’esses risos contém!!
Quantas vezes o riso da orgia
E’ um grito que affoga o soffrer?!
Quantas vezes não cabe no peito
O veneno d’atroz padecer?! 20
E’ que a vida contém amarguras
Que nem todos as podem sondar!!
Magoas ha que são sempre um mysterio
Que só sabe quem soffre um pezar!!
E’ que os risos ás vezes amargam 25
Mais que o pranto d’atroz dissabor!
Ninguem há que decifre o mysterio

No silencio que envolve uma dor!
Ninguem ha que desvele a desdita
Que se occulta em gelada mudez! 30
Que respeite a risada convulsa
Que um anathema envolve talvez!
E, se a dor se dissolve no pranto,
Um espinho da alma nos sáe,
Mas, se ha pranto que verte amargura, 35
Dores ha, que nem pranto as extráe.

La struttura anaforica «Que m'importa/ Que m'importam» (vv. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13) instaura immediatamente un dialogo serrato con l'epigrafe di Rebello da Silva: «Que lhe importam ao desgraçado as ameaças do ceu ou as ruinas da terra?»¹² (1848: 143). L'uso di tale epigrafe non è mero fregio, ma istituzione di una catena intertestuale che fa da regia relazionale tra l'io poetico e la destinataria della poesia («A minha amiga C.A.») trasformando la lirica da monologo a risposta confidenziale, una sorta di lettera poetica in cui si cerca comprensione. Per instaurare un dialogo autentico sul dolore, occorre però prima negare tutti i linguaggi falsi che regolano il mondo: la serie incalzante di domande retoriche è un processo di pulizia preliminare attraverso cui l'io poetico seleziona gli autentici interlocutori a cui esprimere il suo lamento. Coloro che falsamente si celano dietro la maschera sociale del riso, copertura fonica del dolore («grito que affoga o soffrer», v. 18) di cui «Ninguem sabe que triste amargura / Cada um d'esses risos contém!!»¹³ (vv. 15-16) rivelano, in realtà, un dolore inespresso, e dunque inesprimibile. Il riso non mette in comunicazione, è una barriera che isola, linguaggio anti-simpoetico. Al contrario, il pianto è il linguaggio della verità perché richiede comprensione, empatia, si fa codice emotivo condiviso, fonda le basi per una comunità ideale di iniziati al dolore: svela il mistero che «só sabe quem sofre um pezar!!»¹⁴ (v. 24).

È qui che la pagina interviene come possibile spazio di dicibilità: dove la comunità ride o tace, l'io piange e grida. Il soggetto si dilata gradualmente in un noi implicito che cerca alleanza e ascolto, trasformando il dolore da individuale a sapere condivisibile. Tuttavia, la chiusa sottrae alla lacrima il ruolo di panacea e la poesia termina con una presa di coscienza dei limiti

¹² «Che importanza hanno per il disgraziato le minacce del cielo o le rovine della terra?»

¹³ «Nessuno sa quanta triste amarezza / ognuno di quei risi contiene».

¹⁴ «solo sa chi soffre un dolore».

stessi della comunicazione simpoetica: anche se il pianto libera offrendo una catarsi dal dolore, esistono «dores [...] que nem pranto as extrai»¹⁵ (v. 36) –, dolori che non è possibile tramandare. In fondo, esiste un livello così profondo di sofferenza che non si traduce nemmeno in pianto, ma solo in un silenzio impenetrabile, in una «gelada mudez»¹⁶ (v. 30): il dialogo si interrompe e l'individuo rimane irrevocabilmente solo.

In questo modo, *Desdita* si configura non come una negazione della *Sympoetry*, ma ne offre la rappresentazione più lucidamente tragica: un monologo che, strutturandosi come un disperato appello a un "tu", rappresenta l'impotenza del dialogo proprio nel momento in cui più ardentemente lo si desidera. È, si potrebbe suggerire, simpoesia di un'aspirazione tradita.

In quest'orbita, *Saudades* (Elysa 1863a: 33) porta a compimento il passaggio dall'affezione individuale a una dimensione condivisa del sentire. Se *Desdita* mostra i limiti della *Sympoesia*, evidenziando come il dolore, attraverso il pianto, resista alla comunione emotiva e si rinchiuda in un silenzio glaciale, *Saudades* mette invece in scena la possibilità di una partecipazione affettiva collettiva. Il testo costruisce, nuovamente, questa apertura relazionale attraverso una serie di domande anaforiche che convocano un "noi" dell'esperienza dolorosa:

Tenho saudades! quem sabe
O que ter saudades é?!
Quem conhece esta anciedade
Que não é a infelicidade
Nem o remanso da fé! 5
Quem vê cair a pedaços
Uma esp'rança que se exvae,
E a cada passo perdida
Mais uma crença na vida
Que, como a flor, morre e cae!.. 10
Quem já sentiu este vacuo
Que um desejo esp'rado em vão
Nos deixa n'alma prostrada,
Ao desalento votada
Mais triste que a solidão!.. 15
Póde então achar as notas
Que em prantos oiço gemer;
Prantos d'immensa harmonia,

¹⁵ «dolori che neanche il pianto estirpa».

¹⁶ «gelido mutismo».

Que da lyra a poesia	
Não póde bem descrever!	20
Prantos de dor! dor suave	
A que faz bem o chorar!	
Gotas tão doces e amenas	
Que se deslisam serenas	
Sem doêr ao prepassar!..	25
Saudade! não és tormento	
E gozo não és tambem!	
És suave anciedade	
Que não é a infelicidade	
Mas que mil penas contem.	30

Ancora costruita sull'anafora di domande retoriche («Quem sabe? / Quem conhece? / Quem vê? / Quem já sentiu?» vv. 1-3-6-11), l'io chiama in causa altri e trasforma le sue affezioni in domande che istituiscono un noi convocato per dividerle e trovare delle risposte da chi quelle esperienze invocate le ha provate. È un invito a riconoscersi in un'esperienza comune, seppur profondamente personale. Ed è la *saudade* – intesa non come semplice nostalgia, ma come sentimento in cui memoria della perdita, desiderio e persistenza affettiva dell'assenza restano simultaneamente attivi – a rendere comunicabile il lamento dell'io, permettendo al dolore di farsi linguaggio condiviso: solo chi sa cosa significa provare *saudade* «póde então achar as notas / Que em prantos oiço gemer»¹⁷ (v. 17). La poetessa definisce la *saudade* per negazione: non dice cos'è, ma cosa *non* è («não é a infelicidade», v. 29; «não és tormento», v. 26)¹⁸, usando questo espediente apofatico per tentare di avvicinarsi all'essenza di questo sentimento ineffabile delimitandone i confini per diniego.

Il pianto torna dunque a essere l'unità di misura dell'affettività, traduce il dolore in un suono partecipabile e diventa forma stessa della pena. Le lacrime, difatti, sono gocce che scivolano serene sul volto del soggetto afflitto, senza lasciare solchi: il pianto non è più grido, ma musica che modula il dolore e lo rende comunicabile e comprensibile. Per questi motivi *Saudades* non è uno sfogo solitario, ma «prantos d'immensa harmonia»¹⁹ (v. 18) in cui gli altri possono immedesimarsi. Qui la simposia non è più solo una cornice teorica, ma pratica concreta: la pagina mette in contat-

¹⁷ «può allora cogliere le note / che nel pianto sento gemere».

¹⁸ «non è infelicità»; «non sei tormento».

¹⁹ «pianti d'immensa armonia».

to l'io che interroga con un noi che riconosce quelle "note" del pianto. In questo senso, la poesia incarna una delle tensioni costitutive del progetto romantico globale: partendo da un concetto culturalmente determinato e locale come la *saudade*, aspira a farsi linguaggio emotivo universale. Se in Schlegel la *Sympoesia* indica anzitutto una dinamica di relazione e completamento reciproco, Wellek (1963) ne illumina, da interprete novecentesco del romanticismo, la tensione verso una ricomposizione di soggetto e oggetto, individuo e mondo. La forza sincretica del prefisso *syn-* qui non unisce però soggetto e oggetto, come nella nota formulazione critica di Wellek (1963: 221), ma ricuce la frattura tra il sentire e la sua formulazione linguistica, tra l'emozione e la sua comprensione intellettuale.

Se in *Desdita* e in *Saudades* il pianto struttura la relazione orizzontale io-tu, in *Canção do poeta* (Elysa 1863c: 153), infine, esso acquista una valenza verticale, trascendente, spostando l'asse verso Dio. Il componimento, dedicato alla "sorella" A. A., già dal primo verso introduce il pianto come un qualcosa di "santo" (v. 4):

É tão doce ver o pranto	
Orvalhar a face arada	
Pela febre do soffrer!...	
Ninguem sabe quanto é sancto!	
Quando na alma atribulada,	5
Ja não póde a dor caber!	
É o orvalho so que apaga,	
A sêde ardente da chamma	
Que vão delirio accendeu!	
Mão de Deus, que sempre afaga!	10
A sua voz, que nos chama,	
Quando a crença nos morreu!...	
Crenças?... tive-as! e que crenças!...	
Tão viçosas floresceram,	
Que vel-as murchar faz dó!...	15
Esp'ranças? tive-as immensas!	
Tambem essas feneceram!...	
Tambem cahiram no po!...	
Té a amizade trahiu	
As privações de minha alma,	20
Que não soube compr'ender!	
Da criança quem não riu	
Por lhe ver na frente a chamma	
Que não póde combater?!	
Tu, gloria, es sonho, que afagas	25

As imagens, que o propheta
Cria na mente inspirada!
E com fria mão esmagas,
D'este sentir do poeta
A inspiração abrazada!... 30
O poeta? é pobre louco!...
Mas do sublime delirio
Ninguem lhe sabe a missão!...
Da gloria idejada ha pouco,
É hoje palma o martyrio, 35
O soffrer é seu condão!...

La lacrima torna a bagnare il volto solcato dal dolore, in un'isotopia agricola che spesso attraversa la lirica della poetessa. Tuttavia, qui l'evento si tinge di sacralità: la lacrima è fresca rugiada che placa l'ardente fiamma dell'angoscia, simbolo e canale che conduce alla fede. È un segno di grazia – «Mão de Deus, que sempre afaga! / A sua voz, que nos chama, / Quando a crença nos morreu»²⁰ (vv. 10-12) –: anche quando la fede viene meno, resta la sua voce che richiama e il pianto, rugiada "santa", è l'unica consolazione e il canale privilegiato di questo richiamo. Nel cuore della poesia vengono elencate poi una serie di perdite e speranze infrante – fiori che appassiscono, amicizie tradite – che spostano l'asse sul versante sociale. Ritorna il riso comunitario che ridicolizza la vocazione innata del bambino che porta sulla fronte la "fiamma" – fuoco sacro della creazione –, visione profetica che il poeta sente bruciare dentro di sé. Questa immagine rimanda alla «febre de soffrer»²¹ (v. 3) iniziale, condizione patologica dell'anima romantica, che non permette al poeta di controllare questa forza interiore, né difendersi da coloro che lo deridono: il suo è un destino ineluttabile. E gli altri considerano questo dono sublime una malattia di fronte alla quale sono possibili solo riso, disprezzo e indifferenza.

La chiusa condensa il *topos* pan-europeo del poeta maledetto romantico, adattandolo al contesto lusofono: il poeta, «pobre louco»²² (v. 31) trasforma il proprio martirio in un'unica forma di gloria in cui «o soffrer é seu condão»²³ (v. 36).

²⁰ «Madre di Dio, che sempre consola! / La sua voce, che ci chiama, / quando in noi è morta la fede».

²¹ «febbre del soffrire».

²² «povero pazzo».

²³ «il soffrire è la sua virtù».

Il contributo di Elysa a una morfologia simpoetica del Romanticismo globale è qui evidente: l'essenza del movimento non sta solo nell'idea wellekiana «to identify subject and object, to reconcile man and nature, consciousness and unconsciousness by poetry» (1963: 221), ma anche – e tragicamente – nella lucida rappresentazione del fallimento di tale identificazione. La poesia diventa così il luogo privilegiato dove quella unione totalizzante annunciata da Schlegel è incessantemente ricercata, ma poi negata e, nel suo stesso fallimento, affermata come unica e autentica condizione del genio romantico, da Lisbona a Parigi, da Jena a Coimbra. La rete di supporto e comprensione reciproca (l'*Athenaeum* ideale) vacilla, lasciando il poeta in una solitudine radicale e trasformando la *Sympoetry* in un'aspirazione continuamente tradita.

Le epigrafi come dispositivi simpoetici: il caso dei romantici francesi

Fin dal primo numero di *Hymnos e Flores*, un'antologia di voci – da Lamartine a de Staël, da Balzac a Herculano – è convocata a commento e sostegno del sentire lirico. Le epigrafi legittimano il discorso poetico e lo inseriscono in una conversazione europea, svelandone la proiezione transnazionale. In particolare, quelle che costellano le poesie di Henriqueta Elysa non sono mere decorazioni erudite, ma frecce lanciate verso un altrove culturale ben specifico. Sono il gesto consapevole di una poetessa che, dalla periferia di Coimbra, tesse un dialogo con i grandi centri del Romanticismo europeo, costruendo sulle pagine della rivista portoghese una moderna *res publica litteraria* in miniatura.

Come ricorda Genette, Victor Hugo sosteneva che le «epigrafi [...] aumentano in modo particolare l'interesse e attribuiscono una maggiore fisionomia a ciascuna parte della composizione» (Genette 1989: 144). Se la scelta di un'epigrafe è per sua natura un gesto di affiliazione culturale, nel caso di Henriqueta Elysa si rivela una strategia ben più sofisticata della semplice imitazione. La sua non è un'adesione passiva al canone romantico francese, ma un atto di appropriazione critica: Elysa prende i simboli della modernità letteraria europea per piegarli a un discorso poetico personale e a una sensibilità culturalmente ibrida, in bilico tra universalismo romantico e contesto lusitano. Gli autori francesi non sono meri modelli da venerare, ma promotori di materiali testuali da smontare e rimontare. Seguendo la tassonomia genettiana in *Seuils* (Genette 1987) si può dire che la poetessa affidi alle epigrafi tanto la funzione di commento, chiarimento e giustificazione del suo

testo, quanto la funzione di modificare, attraverso il titolo o il contenuto della poesia, il senso stesso delle citazioni in esergo (Genette 1989: 153).

La citazione da *Le désespoir (Méditations poétiques, 1820)* di Lamartine posta in apertura di *Canção do Poeta* – «Sans t'épuiser jamais... répandre sans mesure / Un bonheur absolu»²⁴ – instaura sin dal principio una falsa pista di lettura del testo poetico: il frammento scelto, decontestualizzato dal suo originario contesto blasfemo, crea un potente cortocircuito semantico con il testo che introduce. Il componimento dell'autore francese sacrilego e profondamente accusatorio verso il Creatore che avrebbe potuto ma non ha voluto inondare la natura di una «felicità assoluta»²⁵ (Lamartine [1820] 1922: 96-97, v. 57), viene ritagliato da Elysa in un frammento in cui l'accusa teologica è sospesa.

Henriqueta stravolge il significato originario della meditazione lamartiniana e lo ricontestualizza su due livelli: un primo – privato – nella dedica alla "sorella", fonte inesauribile di amore e felicità in potenza; un secondo, invece, più universale, in cui nega di fatto quel «bonheur absolu» dell'epigrafe, mostrando il crollo di tutte le credenze, il tradimento delle amicizie, la derisione sociale e la maledizione del poeta. È un gesto, quello di Henriqueta, di mediazione culturale consapevole: seleziona dalla blasfemia e dall'ateismo dichiarato di Lamartine un frammento in cui il potenziale ever-sivo viene neutralizzato e addomesticato, spostando il fulcro del discorso dalla colpa di Dio alla condizione umana e, soprattutto, all'io poetico.

La scelta di Balzac in *Soneto* funziona, al contrario, come chiave di lettura diretta e quasi perentoria del componimento, la sua conclusione dogmatica. L'esergo «Il n'y a de bonheur que dans le ciel»²⁶ (Balzac [1834] 1908: 228), pronunciato da madame Grandet alla figlia Eugenia sul letto di morte, stabilisce il credo filosofico-teologico su cui l'intero sonetto è costruito. Non è il Balzac realista, sociologo e attento al quotidiano, ma quello più apertamente mistico e visionario, che offre alla poetessa un fondamento filosofico al suo dolore. La Terra, regno dell'infelicità e il Cielo, regno della felicità, sono, secondo Balzac, separati da un muro invalicabile. La lenta agonia del vivere terreno descritta nelle prime quartine del *Soneto* («lento agonisar», «morte imensa», «inferno», «abysmo», «treva», vv.1-8; Elysa

²⁴ «Senza mai sforzarti [...] spandere senza misura / Una felicità assoluta».

²⁵ Interessante notare che qui Lamartine riprende questo concetto da una frase di Voltaire riferita al terremoto di Lisbona (1755): «Il le pouvait, dit l'autre, et ne l'a point voulu» (Lamartine 1922: 97).

²⁶ «conoscerai un giorno che soltanto nel Signore è la felicità» (Balzac 1936: 178).

1863d: 177)²⁷ viene risolta nelle terzine in cui l'io riconosce l'impossibilità di un tale vivere e si rifugia nell'unica speranza consentita dall'epigrafe: la morte come liberazione («balsamo», «refugio», vv. 10-11)²⁸. Il regno della morte, tuttavia, nel sonetto di Henriqueta non rappresenta un volo verso l'alto – il *ciel* balzachiano – bensì un ritorno alla terra – *chão* [suolo] –, abissale grembo terrestre che inghiotte, non eleva. Nuovamente la poetessa sembra accettare l'idea balzachiana di una Terra-inferno, ma ne capovolge la soluzione secondo cui la felicità sta nel cielo. Non è simposia totale, ma un dialogo che seleziona e piega il modello secondo le proprie personali e funzionali inclinazioni.

Con l'epigrafe di Madame de Staël alla poesia *Passado e Presente* (Elysa 1863e: 177), Henriqueta compie un gesto ulteriore: non solo affiliazione al canone francese, ma identificazione profonda e solidarietà di genere. La citazione «Qui pourra jamais comprendre le génie du mal qui a disposé de moi?»²⁹ (de Staël 1851: 206), estratta dalla Lettera XXX (Bordeaux, 22 ottobre) della seconda parte del romanzo epistolare *Delphine* (1802) rinvia alle trame di inganni che travolgono la protagonista e Léonce, e all'idea che la disgrazia personale non derivi solo dalle proprie azioni. Così, la voce poetica nella poesia di Henriqueta Elysa non si assume la piena responsabilità del proprio dolore, ma la delega all'intervento di una forza esterna e maligna. Questa forza è il *génie du mal* dell'epigrafe, entità quasi metafisica che ha disposto del suo destino crudele e incomprensibile, e trasformato la carezza in terrore, la luce in ombra, il riso in agonia. Il trauma narrato è lo sfiorire della giovinezza, ideale e pura all'inizio, che, con il passaggio all'età adulta, si rivela falsa illusione e sepolcro dei sogni giovanili. Il risultato è un presente desolato in cui l'io vegeta, non fiorisce, ha il cuore pieno di amarezza e i giorni lontani della giovinezza non sono altro che fantasmi ombrosi. Il genio del male invocato ha agito sull'io, facendogli gelare in un alito di morte (v. 20) tutte le sue illusioni, condannando la sua anima sensibile a una solitudine irrevocabile e gloriosamente tragica. La domanda in esergo – chi potrà mai comprendere il genio del male che decide per lei? – prefigura la tragica presa di coscienza dell'io, destinato a restare senza comprensione e senza consolazione.

Questa operazione è un atto di sororità transnazionale e di auto-legittimazione: una donna poeta cita un'altra autrice donna che si interroga su

²⁷ lenta agonia; morte immensa; inferno; abisso; tenebra.

²⁸ «balsamo; rifugio».

²⁹ «Chi potrà mai comprendere il genio del male che ha disposto di me?».

una forza malefica che ha deciso per lei, promettendo a chi legge un'esperienza intima e rivelatrice.

Ancora una volta Elysa fa un uso strategico e non meccanico del prefisso *syn*: se con Balzac e Lamartine opera una riscrittura, plasmando l'epigrafe e piegandola a significati nuovi e spesso opposti a quelli originali, con Madame de Staël aderisce quasi completamente al modello.

L'ultimo caso di abbeveramento alla fonte francese è rappresentato da Victor Hugo. La poesia *Vem Meu Anjo* (Elysa 1863b: 41) è preceduta dall'epigrafe «Jadis, vois-tu, l'avenir... Cette vision / S'est évanouie» (Hugo 1840: 233), tratta dalla poesia *A. L.*, in *Les Rayons et les Ombres* (1840). Attraverso questa citazione, Henriqueta dà avvio a una catena simpoetica: il sottotitolo della poesia, «imitação de D. Juan Munné», rivela che la poetessa sta imitando un imitatore di Hugo, inserendosi in una catena di trasmissione già esistente. La scrittrice arriva a Hugo attraverso la mediazione culturale del poeta Juan Wenceslao Munné che, nel 1859, aveva dato alle stampe un'antologia poetica in spagnolo, *Ecos del Alma. Poesias españolas*, pubblicata a Coimbra (Munné 1859). È verosimile che Henriqueta Elysa conoscesse questa raccolta poetica e l'avesse assunta come modello. Non si hanno prove dirette di questa lettura, ma la contiguità geografica e culturale – oltre alla dichiarazione esplicita di "imitazione" – rendono plausibile l'ipotesi di un rapporto intertestuale con l'antologia munneiana. Ciò che qui è importante sottolineare è il doppio grado di mediazione Hugo – Munné – Elysa, indizio di un transfer culturale dichiarato: il modello globale (Hugo) viene assimilato e ritradotto attraverso filtri locali (Munné), dando vita a una catena simpoetica che attraversa le frontiere.

Anche qui l'epigrafe suggerisce un tema – la perdita delle illusioni giovanili e di una visione radiosa del futuro – che la poetessa rilegge e radicalizza, oggettivando quel "genio del male" invocato con Madame de Staël. L'io poetico, infatti, recita il lacerante appello di un'amante abbandonata che si consuma nel pianto. Tuttavia, qui il pianto non è quello purificatore e catartico di Hugo, ma quello amaro che accompagna una «gelada morte»³⁰ (v. 11) nell'anima che «fina-se a chorar»³¹ (v. 26).

In fondo, questi pochi esempi mostrano come la strategia epigrafica costruisca un *poet-ensemble* ideale e transnazionale. Citando gli autori prescelti, Elysa si colloca al loro fianco, instaura con essi un dialogo e si proietta in uno spazio letterario che supera i confini portoghesi.

³⁰ «morte gelida».

³¹ «si spegne nel pianto».

“Um Passeio à Lapa”: la *Sympoetry* di luogo

Se il reticolo di citazioni viste finora costruisce uno spazio testuale ibrido e sincretico che richiama, sullo spazio della pagina, quella comunità ideale vagheggiata dalla teoria schlegeliana, la sezione tematica “Um Passeio à Lapa”, inserita nel tredicesimo numero di *Hymnos e Flores*, incarna la *Sympoetry* nella sua forma più concretamente performativa e collettiva.

La funzione di questa parte non è quella di semplice resoconto: è la trasposizione letteraria di un rito comunitario, un esperimento di “simpoesia di luogo” in cui l’atto del camminare, del declamare e del commemorare generano una testualità molteplice, montata dalla redazione (in cui Henriqueta Elysa aveva un ruolo preminente) per istituzionalizzare un “noi” poetico. Il quadro, pubblicato il 10 maggio 1863 in *Hymnos e Flores*, una rivista “minore” del Romanticismo portoghese, è uno dei casi più interessanti, benché quasi invisibili al canone, in cui si osserva chiaramente come la poesia sia una pratica collettiva, sorta in un contesto di condivisione e consapevolezza dell’iniziazione, da parte di chi vi partecipa, di entrare in una comunità ideale.

Come sostenuto da Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro (Cruz e Castro 2020), la “passeggiata poetica” alla Lapa dos Esteios è già di per sé un gesto fortemente intertestuale e retrospettivo che ha degli illustri antecedenti: nel 1822 António Feliciano de Castilho³², allora studente a Coimbra, compie una gita con amici poeti alla Lapa, sulle rive del Mondego, evento da cui nascerà una collezione di *poemetos* intitolato *A Primavera*; nel 1844 João de Lemos³³ e i poeti legati a *O Trovador* ripetono il rito, omaggiano Castilho e vengono a loro volta consacrati sulle pagine

³² António Feliciano de Castilho (1800-1875) fu uno scrittore, polemista e pedagogo portoghese. Reso quasi completamente cieco dal morbillo all’età di sei anni, riuscì, grazie a una memoria prodigiosa, a laurearsi in Diritto all’Università di Coimbra e a dedicarsi alla letteratura. Precoce nel talento poetico e formatosi sui modelli neoclassici, è considerato una figura di transizione: sebbene cronologicamente coetaneo di Almeida Garrett e Alexandre Herculano, aderì solo in parte al Romanticismo, mantenendo un’impronta classicista che gli valse la definizione di “*árcade póstumo*”. Cfr Braga 1880: 407-515.

³³ João de Lemos (1819-1890) fu poeta, giornalista e drammaturgo portoghese, legato al clima ultraromantico coimbrese. Laureato in Legge all’Università di Coimbra, fu tra i fondatori e direttori di *O Trovador* e diresse in seguito il giornale *A Nação*. Cfr. “João de Lemos”, in *Infopédia* ([https://www.infopedia.pt/artigos/\\$-joao-de-lemos](https://www.infopedia.pt/artigos/$-joao-de-lemos)).

della *Revista Universal Lisbonense*; infine, nel 1863, *Hymnos e Flores* registra una nuova ripresa di quel *passeio poético* in un luogo ormai ribattezzato significativamente "Lapa dos Poetas".

In tutti e tre i casi, il *modus operandi* è lo stesso: un gruppo di giovani poeti si sposta verso un luogo di forte memoria letteraria, mette in scena una festa poetica per poi fissarla in libro o in rivista, alla ricerca di una qualche forma di glorificazione generazionale. Questo poetare insieme è gesto condiviso, sociabilità, appartenenza (a Coimbra, a una tradizione, a una "famiglia" romantica).³⁴

Quando questi giovani poeti decidono, il 10 maggio 1863, di andare a fare una gita in barca fino a Lapa, questa non è già più "dos Esteios", ma "dos Poetas", spazio mitico dove natura, memoria e identità letteraria si intrecciano e si fondono in un processo di costruzione di un nuovo mito letterario coimbrese, in continuità con quello avviato da riviste come *O Trovador* e *O Novo Trovador*, organi principali del Romanticismo portoghese.

Il primo resoconto in prosa che racconta la genesi del *Passeio*, e che funge da cornice narrativa, porta la firma di A. A. F. P.³⁵ L'epigrafe, attribuita a L. C. (probabilmente Luiz Carlos, uno dei quattro protagonisti dell'avventura e firmatario della poesia che segue questo testo), è programmatica: «Aqui se estreitam laços de amizade / Ao doce murmurar das águas brandas»³⁶ (A. A. F. P. 1863: 102), offrendo subito il quadro generale dell'evento. La poesia che verrà cantata, ci suggerisce l'autore, nasce dalla compresenza di due poli: sociabilità da un lato (amicizia) e natura dall'altro (fiume) il cui intreccio produce una simbiosi tra uomo e ambiente. Il testo di Pinto presenta subito gli elementi chiave tipici di questo evento: «Era uma manhan

³⁴ In filigrana, questa fantasia di comunità poetica elettiva, cementata dall'amicizia, dalla condivisione di ideali e da una pratica comune della poesia, rinvia a un antecedente topico ben più remoto: il sonetto dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, in cui il desiderio di sodalità lirica prende la forma di una piccola utopia poetica, affidata non casualmente a un viaggio in barca con Guido Cavalcanti e Lapo Gianni. Senza postulare una linea diretta di derivazione, il testo di Dante offre tuttavia una formulazione esemplare di quel nesso fra amicizia poetica, luogo appartato e armonia condivisa che, in una diversa costellazione storica e culturale, riaffiora anche nel *Passeio* coimbrese. Cfr. anche Chiarini 1970.

³⁵ Probabilmente si tratta di Abílio Augusto da Fonseca Pinto, nato nel 1834, che collaborò in diverse riviste scientifiche e letterarie pubblicate a Coimbra (Cruz e Castro 2020: 265).

³⁶ «Qui si stringono legami d'amicizia / Al dolce mormorio delle acque placide».

de maio... / Era o mez dos amores e a lapa dos poetas»³⁷ (*ibid.*) dichiarando immediatamente il tempo e il luogo dell'episodio. Un tempo sospeso di una mattina di maggio, mese degli amori consacrato da una tradizione romantica che da Castilho in poi lo associa alla festa poetica, alla natura in fiore, ai riti di sociabilità letteraria. Il linguaggio è intriso di lessico pastorale e mitologico (Zephiro, Diradi, Philomela, Eco), legando la scena coimbrese alla lunga tradizione classica e rinascimentale, ma filtrata attraverso la sensibilità romantica di Castilho e dei suoi epigoni; la natura è antropomorfizzata, il fiume Mondego è il fiume dei poeti e la Lapa un *locus amoenus*. Su questo palcoscenico entra in scena il noi: «E nós todos quatro, alli á beira do Mondego, vivemos 'numa hora muita vida, de que apenas resta a saudade, tenue perfume da flor do coração»³⁸ (*ibid.*)

L'autore presenta poi i tre amici, ciascuno con il proprio gesto emblematico da cui scaturirà la propria produzione poetica e letteraria. Carlos (C.P.), osservando una barca che solca il fiume, annuncia il tema per la sua *Ode Anacreontica (Inspiração de Bocage)*: l'oggetto concreto offerto dal paesaggio – la barchetta che scivola sul seno dell'acqua – diventerà il corpo della donna amata. Segue la scena che ispira Luiz Carlos. Una rosa, colta a fatica da un ramoscello, diventa il fulcro simbolico di un'utopia amorosa fuori dal mondo, ma iscritta nella mattinata primaverile. Il gesto concreto del poeta si carica di forti risonanze simboliche: la rosa è il fiore dell'amore, ma allo stesso tempo, a causa delle sue spine, portatrice di dolore. Il poeta s'immagina allora un «sítio caro, / propicio a votos»³⁹ (Carlos 1863: 103, vv. 10-11), dove erigere un «altar singelo / De myrto e flores»⁴⁰ (vv. 19-20), su cui la donna amata sarebbe *nume*. La chiusa della poesia riprende letteralmente la frase che Luiz aveva pronunciato a Lapa («Pois vejo o templo... / Mas falta o nume!»⁴¹) (vv. 27-28): l'elemento anacreontico s'incrina qui per effetto del *fado*, del destino avverso poiché il tempio è pronto, ma resta vuoto.

Il terzo segmento presenta António, il silenzioso del gruppo, seduto con lo sguardo che divaga tra gli amici e il paesaggio. In questo passaggio la natura è entrata perfettamente in simbiosi con l'interiorità del poeta: l'alba meteorologica e l'alba intellettuale coincidono. Il «vago scismar»⁴²

³⁷ «Era un mattino di maggio... / Era il mese degli amori e l'antro dei poeti».

³⁸ «E noi quattro, là sulla riva del Mondego, vivemmo in un'ora tanta vita, di cui non resta che la saudade, tenue profumo del cuore in fiore».

³⁹ «luogo caro, / propizio ai voti».

⁴⁰ «umile altare / di mirto e fiori».

⁴¹ «poiché vedo il tempio... / ma manca il nume!».

⁴² «il vago meditare».

(A.A.F.P. 1863: 102) e la «distração das vistas»⁴³ (*ibid.*) sono le forme esteriori di un pensiero poetico nascente e prefigurano la *Charada* di A. V., il tassello apparentemente più ludico, ma concettualmente più raffinato, che gioca sulla parola-luogo "lapa" come nucleo di significazione plurima. António rappresenta la dimensione contemplativa, più che esplicitamente lirica, dell'*ensemble*: è il soggetto che pensa in silenzio e trasformerà quello sguardo in gioco verbale.

Entra in scena, infine, il narratore che si autodefinisce profano in quel tempio, prendendo ironicamente le distanze dal culto amoroso che gli amici inscenano e, tornando al presente, ricorda con nostalgia il passato evocato della lapide di Castilho e la sestina di João de Lemos già associati a quel luogo dalla tradizione poetica coimbrese. Il gesto è duplice: da un lato, riconosce il debito verso la generazione precedente (Castilho, Lemos), che sacralizza con «coroas de flores»⁴⁴ (A.A.F.P. 1863: 103); dall'altro, ne registra implicitamente la distanza storica, la loro condizione di "sepolture". L'io vive i propri pensieri come epitaffi – memoria di persone e tempi perduti – e, in filigrana, suggerisce che anche il romanticismo coimbrese potrebbe essere ormai prossimo al tramonto, nonostante il tentativo di inscenare nuovamente il *Passeio* poetico alla Lapa. La formula «aquella primavera quasi que me era outomno»⁴⁵ (*ibid.*) porta all'estremo questo scarto: per gli amici quella mattina è primavera, per il narratore è «quasi autunno».

La chiusura del testo esplicita il carattere votivo e memoriale dell'intera operazione, suggerendo che i testi che questo *Passeio* ha prodotto non sono altro che «singelas e toscas palavras [que] valem uma commemoração apenas»⁴⁶ (*ibid.*). Tuttavia, lì alla Lapa i quattro hanno stretto un patto e il loro lavoro rimarrà come una pietra miliare eretta a pegno delle future nostalgie, proprio come la lapide di Castilho. Il finale è sigillato da una citazione in inglese, «My little all... I give», tratta da un noto testo devozionale anglosassone a cui, tuttavia, viene troncato il finale. Questa amputazione del verso completo («My little all I give to Thee; Thou hast bestowed Thy Son on me»⁴⁷) sposta l'accento dalla resa totale a Dio a un'offerta laico-ro-

⁴³ «la distrazione della vista».

⁴⁴ «corone di fiori».

⁴⁵ «quella primavera che per me era quasi autunno».

⁴⁶ «semplici e rozze parole che valgono appena una commemorazione».

⁴⁷ Il verso compare originariamente nella poesia *The Resignation* di John Norris (*A Collection of Miscellanies*, 1687) ed è poi ripreso e leggermente adattato da John Wesley nella *Collection of Psalms and Hymns* (1738 e seguenti), circolando in

mantica: il narratore offre il suo “piccolo tutto” al patto poetico e amicale stretto alla Lapa.

Conclusione

Prendere sul serio la *sympoesia* come categoria morfologica significa, con *Hymnos e Flores*, toccare un punto sensibile della modernità letteraria: la poesia non è più solo un testo, ma una disposizione di relazioni. Il caso coimbrese mostra che quelle relazioni hanno un genere, un supporto materiale, una geografia e una memoria. In altre parole, la “piccola” rivista romantica obbliga a spostare lo sguardo dal grande autore alla macchina che lo rende possibile – o che, come in questo caso, lo decentra per lasciare spazio a un “noi” guidato da una voce femminile. Da qui discende la posta in gioco forse più forte: *Hymnos e Flores* non si limita ad aggiungere una poetessa e qualche firma femminile a un canone già scritto; altera la forma stessa del romantico. Quando l’io lirico coincide con chi redige il programma, monta il numero, seleziona dediche ed epigrafi, l’architettura del discorso cambia: la soggettività romantica smette di essere monologo astratto e diventa funzione editoriale e pratica di regia. La *sympoesia*, in questo contesto, non è la celebrazione di un coro pacifico, ma la messinscena di un potere che passa, per una volta, attraverso una voce femminile che non annulla le asimmetrie del contesto patriarcale, ma le incrina dall’interno.

Anche la “passeggiata” alla Lapa, letta in questa prospettiva, smette di essere un quadretto aneddótico per diventare un forte segnale per la teoria romantica della comunità poetica. Il rito condiviso, la mitizzazione del luogo, l’autorappresentazione generazionale producono effettivamente un *noi*; ma è un *noi* immediatamente attraversato da consapevolezza crepuscolari, da scarti di età, da ironie sottili. La *sympoesia di luogo* che il giornale registra è, nello stesso tempo, costruzione e smontaggio del mito romantico: mostra quanto lavoro serva per far esistere una comunità poetica – e quanto poco basti perché quella comunità appaia già in ritardo su sé stessa.

Da qui discende una conseguenza più ampia, che oltrepassa il caso coimbrese. Una morfologia simpoetica della lirica romantica non è solo una proposta di lettura per *Hymnos e Flores*, ma un invito a ripensare, con strumenti analoghi, altri archivi “periferici”: riviste lusofone minori,

numerose antologie devozionali sette-ottocentesche.

almanacchi, giornali femminili, fogli effimeri in cui il Romanticismo ha esercitato, spesso lontano dai centri canonici, la propria vocazione transnazionale. Lì dove la teoria ha costruito un atlante fatto di pochi fulcri (Jena, Parigi, Londra), le pratiche periodiche mostrano una geografia ben più reticolare, in cui Coimbra – con le sue poetesse, le sue epigrafi francesi e i suoi pellegrinaggi sul Mondego – è una delle tante soglie da cui il Romanticismo si è pensato globalmente prima ancora di nominarsi tale.

Che cosa resta, allora, di questa esperienza minima di *symposia* femminile e di luogo? Forse non un modello pacificato, ma una figura di tensione: la convivenza, sulla stessa pagina, di un desiderio di comunità e della consapevolezza del suo fallimento strutturale; di una "arte sociale" dichiarata e di una *lyra* irriducibilmente dolente; di un «Mulher, és livre» proclamato in esergo e di condizioni materiali che continuano a negarne la piena attuazione. Proprio in questo scarto – fra il *syn-* che congiunge e la solitudine che resiste – si colloca l'attualità discreta di *Hymnos e Flores*.

Bibliografia

- A. A. F. P., "Um passeio à Lapa", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1 (1863): 102-103.
- Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet* (1834), Paris, A. Perche, 1908, trad. it. di Grazia Deledda, *Eugenia Grandet*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1936.
- Braga, Theophilo, *António Feliciano de Castilho*, in *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1880, pp. 407-515.
- Cabrera, Ana; Lima, Helena (coord), *Imprensa em Portugal: uma história*, Lisboa, Coleção ICNOVA, 2022.
- Carlos, Luiz, "Anacreontica", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1.13, (15 maggio 1863): 103.
- Castelo Branco, Camilo, *A Mulher Fatal*, Porto, Parceria Antónia Maria Pereira, 1902.
- Castelo Branco, Camilo, "Soneto", *Miscellanea poética. Jornal de poesias inéditas*, 14 (3 aprile 1851): 109.
- Chiarini, Eugenio, "Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io", in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.
- Cruz, Eduardo da – Castro, Andreia Alves Monteiro de, "Revistas literárias do Romantismo português: leituras além do cânone", *Literartes*, 1.13, (2020): 242-269.
- Elysa, Henriqueta, "Desdita", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1 (20 novembre 1862a): 2.
- Elysa, Henriqueta, "Introdução", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1 (20 novembre 1862b): 1.
- Elysa, Henriqueta, "Saudades", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1.5 (15 gennaio 1863a): 33.
- Elysa, Henriqueta, "Vem meu anjo", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1.6 (1 febbraio 1863b): 41.
- Elysa, Henriqueta, "Canção do Poeta", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1.19 (15 agosto 1863c): 153.
- Elysa, Henriqueta, "Soneto", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1.22 (1 ottobre 1863d): 177.
- Elysa, Henriqueta, "Passado e presente", *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*, 1.22 (1 ottobre 1863e): 177.
- Genette, Gérard, *Seuils* (1987), trad. it. di Camilla Maria Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Herculano, Alexandre, *Os Infantes em Ceuta (1415)*, Lisboa, Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1844.

- Hugo, Victor, *Les Rayons et les Ombres*, Paris, J. Hetzel & Cie – Maison Quantin, 1840.
- Janny, Amélia, *Miscelânea poética*, ed. Manuel Zolino da Silva Figueiredo, Coimbra, Minerva, 2003.
- Lamartine, Alphonse de, *Méditations poétiques* (1820), Paris, Librairie Hachette, 1922.
- Malato Borralho, Maria Luísa, "*Por acaso hum viajante...*". *A vida e obra de Catarina de Lencastre, 1.ª Viscondessa de Balsemão (1749–1824)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- Munné, Juan Wenceslao, *Ecoss del Alma. Poesias españolas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1859.
- Rebello da Silva, Luiz Augusto, *Odio velho não cança. Romance histórico*, Lisboa, Typographia da época, 1848.
- Ribeiro, Maria Manuela Tavares, *Subsídios para a História da Liberdade de Imprensa: meados do século XIX*, Coimbra, Publicações do Arquivo da Universidade de Coimbra, 1984.
- Schlegel, Friedrich, *Frammenti critici e poetici* (1797-1801), trad. it. e ed. Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998.
- de Staël, Germaine, *Delphine*, Paris, Charpentier, 1851.
- Tengarrinha, José, *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1965.
- Wellek, René, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963.

Sitografia

- Infopédia, <https://www.infopedia.pt/> (ultimo acesso 02/12/2025).
- O Real em Revista (biblioteca digitale di periodici letterari portoghesi dell'Ottocento), <https://www.orealemrevista.com.br/> (ultimo acesso 27/11/2025).
- Zeno.org (Meine Bibliothek), <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente> (ultimo acesso 20/11/2025).

The Author

Andrea Bianchini

Andrea Bianchini, Ph.D. in Linguistics and Foreign Literature (University of Pisa), studies Portuguese and European Modernism and late

20th-century Portuguese-language literature, with a focus on textual criticism and author philology. He has translated works by Corsino Fortes, Manuela Nogueira and João Reis and collaborates on the CECIL-Fox project. In 2025/26 he will be visiting professor at the University “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara, Italy. His work covers also African literature in Portuguese.

Email: a_n_drea@live.it

The Article

Date sent: 30/10/2025

Date accepted: 31/03/2026

Date published: 31/05/2026

How to cite this article

Bianchini, Andrea, “Simposia femminile e “Passeio à Lapa” in *Hymnos e Flores. Jornal Litterario*”, *Sympoetry. Morphologies of Global Romanticism*, Eds. Simona Beccone – Sofia Morabito – Daniela Pierucci – Matteo Zupanic, *Between*, XVI.31 (2026): 35-59, <http://www.betweenjournal.it/>

