

«Ma, nel frattempo, mi romperò la gola insultandoti, bestia!»: *impoliteness* in *A Cena do Ódio* di José de Almada Negreiros

Andrea Bianchini

Università di Pisa

andrea.bianchini@phd.unipi.it

Abstract *A Cena do Ódio* di José de Almada Negreiros è un'opera provocatoria e critica verso la società borghese portoghese dei primi del '900. Almada impiega insulti, caricature e minacce per smascherare e demolire l'ipocrisia e la corruzione della classe dominante attraverso un linguaggio violento e dissacrante, scagliandosi contro le convenzioni culturali e politiche del suo tempo. Pubblicata inizialmente in forma censurata nel 1923, e poi integralmente negli anni '80, la poesia nasce durante un periodo di turbolenze politiche segnato dalla rivoluzione del 1915. La sua opera, influenzata dalle avanguardie storiche europee, rappresenta un atto di ribellione contro la stagnazione culturale e l'oppressione politica. *A Cena do Ódio* non è solo una critica sociale, ma anche una performance poetica che utilizza la parola come arma per promuovere una nuova visione della civiltà, gridando alla protesta per invocare una trasformazione radicale, affrontando temi quali la guerra, la modernità e la lotta contro il passatismo. La veemenza del linguaggio di Almada mira a scioccare e risvegliare il pubblico, esprimendo un profondo disprezzo per la mediocrità e l'inerzia della società contemporanea.

Keywords: avant-garde, satire, bourgeoisie, impoliteness, modernism, revolution, social criticism

Received 24 10 2024; accepted 17 05 2025.

0. Introduzione

Insulto, caricatura, derisione, allusione parodica, minacce, rabbia e violenza verbale sono solo alcune delle strategie diegetiche messe in atto da José de Almada Negreiros in *A Cena do Ódio*, per scandalizzare la *lepidottera*¹ e pantofolaia società borghese del tempo con l'intento di demolire tutto ciò che di stantio, corrotto e passatista vi era sulla scena culturale e politica portoghese dei primi anni del '900.

Questo articolo propone un'analisi delle strategie discorsive di *impoliteness* messe in atto da Almada Negreiros, per dimostrare come l'autore utilizzi insulti, deumanizzazione e sovversione linguistica per criticare la borghesia e i codici culturali del primo Novecento portoghese, anticipando le dinamiche contemporanee di *hate speech* (Bianchi 2021). Attraverso le isotopie semantiche presenti nel testo almadiano, atte a togliere quel velo di

¹ Il lepidottero, epiteto con cui Mário de Sá Carneiro apostrofava il borghese per il suo modello di vita da "pantofolaio", rappresentava il nemico da attaccare e da umiliare.

sacralità a tutto ciò che fino a quel momento era considerato dogmatico e incontestabile² e che non poteva essere messo in discussione, s'intende porre l'attenzione sui numerosi insulti e sui *face-attacks* (Culpeper, 1996) che l'autore scaglia al borghese, utilizzandoli come veri e propri «dispositivi di costruzione sociale dell'identità» (Domaneschi 2020: 78) antiborghese.

Se da un lato, infatti, si mostreranno le isotopie presenti nel testo (animalizzazione, guerra, sacro/profano) e le forme di *impoliteness* (insulti, metafore degradanti, violenza linguistica) in quanto strumenti retorici per delegittimare l'autorità culturale e politica del borghese, dall'altro si vedrà come la performatività del linguaggio aggressivo, in linea con teorie pragmatiche come quelle di Culpeper (1996) e Bousfield (2008), agisce come atto illocutorio volto a sovvertire i codici comunicativi dominanti, trasformando l'odio in un dispositivo di resistenza simbolica e di costruzione sociale (Domaneschi 2020).

1. *A Cena do Ódio*

A Cena do Ódio è una lunga poesia in versi liberi inizialmente pensata per figurare nel terzo numero di *Orpheu* (1915)³ che, tuttavia, non vide mai la luce. Nel 1923 José Pacheko, collaboratore della suddetta rivista che diede avvio al primo Modernismo portoghese, la pubblica in allegato col settimo numero di *Contemporânea*, ma in versione “censurata” (vengono tagliati 287 versi, 15 strofe, alterata la sequenza e introdotte varianti a versi particolarmente scandalosi o espressioni eccessivamente volgari). Fu grazie alla pubblicazione della terza serie delle *Líricas portuguesas* (1958) di Jorge de Sena che fu possibile leggere integralmente l'opera originale, sebbene pure stavolta con la mancanza di alcune parti para-testuali, come la dedicatoria completa o la firma estesa. Infine, la versione integrale fu pubblicata in *Orpheu 3 - 1915*, versione fac-simile della rivista di cui furono rinvenute le prove di stampa. Negli anni '80, poi, la Imprensa Nacional-Casa da Moeda dedicò il quarto volume delle sue *Obras Completas* alla Poesia di Almada Negreiros, dove *A Cena do Ódio* compare integralmente nella sua versione originale. Più recentemente, nel 2001, Assírio & Alvim pubblica i *Poemas* di Almada in un'edizione che sarà presa come punto di partenza per il volume *Poesia*, uscito in Italia nel 2016 presso l'Urogallo, di cui Bucaioni, Masini, Ragusa e Tocco propongono le traduzioni che verranno proposte in questa sede.

2. Contesto storico e politico

A Cena da Ode (Amorim 2015: 120), o, paranomasticamente la *Ode ao Ódio* (Soares 2010: 58) è una ode, ma anche un'anti-ode, poiché trasfigurazione ironica del genere pindarico⁴. Considerata come manifesto della fase più avanguardista della carriera dello scrittore portoghese, quella che approssimativamente va dal 1915 al 1917, *A Cena do Ódio* fu redatta durante i «tre giorni e le tre notti che durò la rivoluzione del 14 maggio 1915»⁵ (Negreiros 1923: 3), evento che rimarrà per sempre impresso nella memoria storica del Portogallo repubblicano e Musa che arma il poeta di una «autentica mitraglia d'artiglieria» (Amaral 1990: 146) attraverso cui invocherà il suo grido di guerra che, in realtà, si rivelerà anti-

² È importante sottolineare che la società portoghese era basata su un forte moralismo cattolico che orientava qualsiasi tipo di pragmatica discorsiva pubblica, sia nella sfera sociali, che in quelle culturale e artistica.

³ *Orpheu* fu la rivista lanciata nel 1915, ai cui unici due numeri pubblicati (aprile e luglio) convenzionalmente si attribuisce l'avvio del cosiddetto Modernismo Portoghese.

⁴ Pindaro (518-438 a. C.) è considerato il lirico greco per antonomasia, celebre soprattutto per le sue odi epinicie, canti composti per celebrare le vittorie degli atleti nei giochi panellenici.

⁵ Trad. mia.

bellicista. Il contesto storico, culturale, ma soprattutto politico in cui essa nasce è fondamentale per contestualizzare l'odio che muove l'artista: quella a cui si riferisce Almada è stata una delle rivolte più sanguinosa del XX secolo portoghese, ma che, rispetto agli altri grandi traumi che investirono il paese durante il '900, è rimasto sempre un po' in sordina. Tutto nacque dalle dimissioni del primo presidente della neonata Repubblica (5 ottobre 1910), Manuel de Arriaga, che rimise il governo in mano al generale Pimenta de Castro, il quale instaurò una dittatura militare di destra. L'esperienza dittatoriale di Pimenta de Castro, però, ebbe vita breve: dal 10 maggio i repubblicani spinti dalla volontà di rimettere pienamente in vigore la Costituzione del 1911, misero in atto numerose manifestazioni che portarono alla destituzione del governo. Ma la notte del 14 maggio fu la più cruenta: più di settemila uomini (membri della *Carbonaria*, della GNR – *Guarda Nacional da República* – e dell'esercito), occuparono l'Arsenale della Marina dove armarono una rivoluzione popolare per rovesciare la dittatura vigente. Dagli scontri che si verificarono morirono circa 200 persone e ne furono ferite oltre 1.000. Il mattino seguente il Presidente della Repubblica, Manuel de Arriaga, si rifugiò nel quartier generale del Carmo, il governo si dimise e il primo ministro Pimenta de Castro e Machado Santos – colui che guidò l'assalto al *Quartel do Carmo* –, arrestati. La portata distruttiva non si placò nei giorni seguenti, con bande di civili armate ad assaltare case, negozi, sedi dei centri monarchici. Infine, il nuovo governo repubblicano di José de Castro, nominato dal presidente Teófilo Braga, entrò in carica (fino al 5 ottobre dello stesso anno). Questo fu il contesto storico e politico da cui scaturì l'odio di Almada cantato negli oltre 700 versi liberi (710 per l'esattezza) di cui è composta *A Cena do Ódio*.

2.1. *A Cena do Ódio* e l'avanguardia storica

Caricaturista della parola, Almada affronta chi lo taccia di “poeta paranoico”⁶, vomitandogli addosso parole ingiuriose, insulti e minacce, raccolte in un lunghissimo poema scritto di getto che può essere considerato, simultaneamente, un manifesto e una manifestazione avanguardista futurista: da un lato, per la capacità, in quanto documento di intervento e lotta ideologico-culturale, di applicare il principio della parola-azione che cerca di scandalizzare la società borghese del tempo demolendola, scagliandovisi contro; dall'altra, per la concretizzazione tecnico-formale dei più fecondi principi dell'estetica avanguardista futurista, in un testo dove si distruggono effettivamente tutti i principi di una mentalità nazionale effimera e si rovesciano i canoni letterari e morali. In particolare, dei principi del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* marinettiano (1912), Almada riprende l'uso di analogie o di sostanziali doppi: Anime-Notti; Saltimbanco-banda; Specchio-deformità; scimmia-truffatore; Zero-barometro; Vita-gemella; elefante-ciondolo; giallo-mummia; cortesie-nonnine; donzelle-gloria; fisarmonica-burina; ecc. O addirittura tripli: bruto-stupido-nulla; polvere-goccia-microbo; chincaglieria-celluloide-bagatella; ecc. Questo espediente retorico sembra suggerire la volontà da parte dell'autore di frammentare il significato delle parole per disorientare il destinatario costringendolo a confrontarsi con l'assurdo, con significati instabili, con parole che creano vuoti interpretativi negandogli, di fatto, la possibilità di decodificare il messaggio e, perciò, di dialogo con il suo interlocutore (Bonacchi 2019).

L'«azione apocalittica, ma redentrice perché catartica»⁷ (Silva 1992: 112) espressa nella poesia *almadiana* attraverso un linguaggio che fa della forza illocutoria il proprio cardine

⁶ Con questa espressione Júlio Dantas si riferiva ai “nuovi” poeti che pubblicarono sulla neonata *Orpheu* in un articolo intitolato «Poetas paranóicos», su *Ilustração Portuguesa* (19 aprile 1915).

⁷ Trad. mia. Domaneschi in *Insultare gli altri* (2020) afferma che gli insulti hanno una funzione catartica in quanto «riducono lo stress fisiologico e psicologico e riportano equilibrio nell'organismo. La produzione di

espressivo, rende questo «poema performance» (*Ivi*: 129), il cui carattere drammatico, teatrale, performativo è evocato nel titolo in cui a essere messo in scena è l'odio del poeta, un testo molto vicino alle istanze dell'avanguardia futurista, soprattutto per alcuni processi linguistici a cui si è accennato sopra, o per i macro temi trattati (ad esempio: il rifiuto della società borghese e il suo totale disprezzo e la lotta dichiarata a ogni tipo di passatismo). Tuttavia, ci sono molti indizi che allontanano il testo dal Futurismo, avvicinandolo ad altri -ismi avanguardisti: l'egemonica presenza dell'io, ad esempio, la presenza dell'io poetico come parte attiva nella storia che vuole creare, sembra allontanare definitivamente il testo dall'-ismo marinettiano, dato che l'io futurista doveva essere «distrutto» insieme a «tutta la psicologia» e sostituito dalla materia (Marinetti 2015).

Lo «spirito antiguerra, il sentimento di repulsione nei confronti della civilizzazione e della cultura occidentali»⁸ (Soares 2010: 55), la messa in discussione di ogni conoscenza prestabilita sovvertendo, sovente, l'uso standard del linguaggio, utilizzandolo come farebbe un bambino che combina morfemi e fonemi senza che essi formano parole o frasi di contenuto semantico (*Ibidem*) – le famose poesie sonore dadaiste –, fanno di *A Cena do Ódio*, appunto, un testo proto-dadaista⁹.

Sérgio Lima (2000), infine, associa la *Cena* di Almada a un altro -ismo: a un surrealismo ante-litteram, in particolare per quanto riguarda uno dei gridi finali del suo disprezzo, che diventerà in seguito un motto del movimento francese: il famoso *Lâchez tout!* reso celebre da Breton:

Molla la città masturbatrice, febbrile, / coda troncata di lucertola, / labirinto cieco di talpe, / razza di ignobili miopi, tisici, tarati, / anemici, cancerosi e arsenizzati! / Molla la città! / Molla l'infamia delle strade e dei boulevards / quell'andirivieni cinico di banditi muti, / quel muoversi spugnoso di carne viva, / quell'essere-lumacone schifoso e macabro, / quell'S zigozago di frustino autofustigante, / quell'aria espirata e spiritista, / quell'Inferno dantesco ancora da cantare, / quel rumore di sole prostituto, impotente e vecchio, / quel silenzio peneumonico / di luna insudiciata senza che arrivi una lavandaia! Molla la città e fuggi! Molla la città! / Vinci le lotte della famiglia nella vittoria di lasciarla. / Molla la casa, fuggi da essa, lascia tutto! / Non ti lasciar trattenere dalle lacrime, ché le lacrime sono catene! / Molla la casa e vedrai – ti va via l'Incubo! / La famiglia è zavorra, buttala e salirai in cielo! / Ma molla tutto prima, capito? / Molla tutto! / - Gli altri, i sentimenti, gli istinti, / e molla pure te stesso, principalmente te stesso! / Molla tutto e va' in campagna / e molla pure la campagna, molla tutto! / – Mettiti a nascere di nuovo! (Negreiros 2001, trad.it: 77)

3. Strategie discorsive dell'odio

È entrando più dettagliatamente tra le maglie del testo che la scortesia e il *politically incorrect* almadiano si fanno evidenti: tutta la prima parte della poesia è espressa in prima persona, presentando i vari “io” in cui il poeta si reincarna¹⁰. Già dai primi versi si vede come le affermazioni possenti del poeta-eroe si traducono nell'insulto diretto e nel rifiuto della società in cui vive con una serie di dichiarazioni riguardo al soggetto che sta prendendo la parola e, da queste, si assiste alla creazione dell'immagine dell'autore stesso, seguita

un insulto, quindi, non solo manifesta l'emozione della rabbia ma contribuisce a ridurre la collera e contenere gli impulsi aggressivi» (Domaneschi 2020: 70).

⁸ Trad. mia.

⁹ Tzara darà avvio al Dadaismo con la lettura del *Manifeste de Monsieur Antipyrine* l'anno successivo alla scrittura e pubblicazione di *A Cena do Ódio*, nel 1916.

¹⁰ Quando Almada dice “io”, infatti, non si riferisce soltanto a se stesso, ma «a chiunque possa essere contenuto nel modo d'uso del verbo alla prima persona» (Negreiros 1997: 183).

immediatamente dalla sua divinizzazione. Gli insulti in prima persona («bestia»; «Saltimbanco-banda»; «farabutti contrabbandieri»; «mezza cartuccia»; «scimmia truffatore»; «bruto-stupido-nulla»; «pederasta del bancone»; ecc.) seguono la strategia del *bald-on-record impoliteness* (Culpeper 2011), volto a umiliare direttamente il destinatario in un affronto deliberato. Superiorità manifestata attraverso l'uso sistematico e a-normale delle maiuscole delle forme pronominali riflessive «mi», del possessivo «mio», o del pronomo personale «io», che viene «schiamazzato da imbecilli» (Negreiros 2001, trad.it: 43) rigorosamente insultati e invocati con la lettera minuscola, enfatizzando una gerarchia invertita dove il poeta si erge a giudice supremo: «Mi ergo Pederasta schiamazzato da imbecilli, / Mi divinizzo Meretrice, ex libris del Peccato, / e odio tutto ciò che Mi è perché M'irridono l'Io» (*Ibidem*).

Questi versi iniziali sono estremamente importanti per comprendere il progetto che Almada vuole proporre. Oltre alla presentazione («Mi ergo») e alla mitizzazione («Mi divinizzo») della voce poetica, Almada stabilisce l'opposizione tra il poeta, «Io» (rigorosamente in maiuscolo), e la società, gli altri *tudo*, ciò che non è lui, spiegando le ragioni per le quali l'odio sarà cantato: gli altri, «dal fossato pedestre nel quale [Lo] vogliono irridere!» (*Ibidem*), non prendono la creazione del poeta, ossia il suo «io», seriamente. Per essersi presi gioco degli sforzi creativi dell'autore, tutto e tutti saranno il bersaglio del disprezzo celebrato nel testo. L'io-soggetto entra subito in avversione dialettica col tu-oggetto contro cui scaglia il suo odio, ergendosi al di sopra della seconda persona dell'enunciazione testuale.

Il borghese, principale destinatario dell'invettiva almadiana, lungo tutto il testo viene animalizzato e associato a figure bestiali (toro, rana, bestia, scimmia-truffatore, fiera, belva, maiale, verme), applicando quella strategia retorica riconducibile al fenomeno della deumanizzazione (Haslam *et al.* 2006), trasformando il destinatario in un “altro” inferiore, privandolo di *agency* morale e di statuto umano, convertendo l'insulto in un atto di resistenza epistemica (Fricker 2009, Medina 2013).

La retorica della deumanizzazione in quanto «conceiving of others as subhuman creatures» (Smith 2014: 3) viene espressa nel testo attraverso metafore zoomorfe che disumanizzano il borghese, associandolo al parassitismo sociale: «bestia da soma», «scimmia-truffatore» (Negreiros 2001, trad.it: 49), «rotonda e panciuta sanguisuga» (*Ivi*: 61), «verme del fango delle paludi» dal «sesso elefantizzato» (*Ivi*: 63), «elefante-ciondolo», «bestia», «maiale» (*Ivi*: 65), «scimpanzé», «somaro» (*Ivi*: 73). L'isotopia animale percorre tutto il testo come un vero *fil rouge* e Almada la utilizza ogni volta che vuole colpire il borghese, bestia per eccellenza:

Tu [...] che non hai mai scoperto di essere un bruto [...] / Tu riesci ad essere ogni giorno più bestiale / e questo progresso lo chiами Civilizzazione! / Va' a vivere la tua bestialità nella Notte dei miei occhi, / va' a gonfiare la tua ambizione-toro / fino a che la pancia ti scoppierà rana [...] / Il Secolo-dei-Scoli verrà un giorno / e la borghesia sarà schiavitù / se sarà capace di smettere di essere una bestia da soma! / Ma, nel frattempo, mi romperò la gola / insultandoti, o bestia! / Ti morderò la punta della coda / e ti metterò le mani in terra, al loro posto! [...] / [...] scimmia-truffatore [...] (*Ivi*: 47-49)

E ancora:

Fiera vagabonda dei vicoli con la museruola della Legge! [...] / Ingabbiati nella vostra ignoranza! [...] / O metamorfosi-selvaggia delle belve di città! [...] / E tu, mia rotonda e panciuta-sanguisuga [...] / Il tuo massimo è essere una bestia e avere i baffi. / La questione è essere sistemato. / Se ti liberi da borghese e ascendi a talento, a genio, / ad essere qualcuno, / il Bene che farai è un decimo dell'essere una bestia!

[...] / Io vorrei sputarti faccia e baffi [...] / Persino nel matrimonio ti maledico, infame montatore! / Specie di verme del fango delle paludi / che, dal tanto inzupparsi nel godimento / il suo corpo si è atrofizzato / e il sesso elefantizzato è diventato tutto il suo corpor!» (*Ivi*: 53-61)

[...] Sst! Bruto-stupido-nulla / Sst! Polvere-goccia-microbo / che gemi flebilissimi gemiti giganti / gravido di un dolore profeta colossale. / Sst! elefante ciondolo parassita del non vale niente! Sst! Chincaglieria-celluloide-bagatella! / Sst, bestia! / Sst, maiale!! / Sst, merda!!! (*Ivi*: 65).

Climax d'insulti che culmina con l'introduzione nel testo del linguaggio scatologico, che amplifica la degradazione della "vittima" attraverso l'uso di tabù linguistici (Allan, Burridge 2007) e che si ritroverà a più riprese nell'opera, come nei versi: «Ti vorrei antropofago piuttosto, così mangeresti i tuoi – Forse il mondo sarebbe Mondo / e non il cesso che è! Ah! Escremento del Male, vergognati / Nell'infinitamente piccolo di te con il tuo pappagallo» (Negreiros 2001, trad.it: 73).

L'io del poeta, che nell'incipit si moltiplica in un climax che mescola sacro e profano, pederastia, promiscuità, divino e diabolico, facendosi maiuscolo, si erge Pederasta, si divinizza Meretrice e si satanizza Tara, fecendosi «Vittoria un giorno / Egemonia di me!» (*Ivi*: 47). L'uso di riferimenti sacri («Diluvio Universale», «Anima dei Borgia») in contesti blasfemi crea l'isotopia del sacro/profano, strumentale a smascherare l'ipocrisia della moralità borghese. Questo meccanismo di risignificazione e sovversione semantica (Butler 1997) ribalta il significato convenzionale dei simboli, trasformandoli in armi di critica sociale. Ma soprattutto il poeta si fa Poeta (con P maiuscola) che canta la Vita issandola a Sfinge come un Argano contro coloro che la vita gliela abbaiano (uso transitivo di un verbo intransitivo) e ringhiano solo per il fatto di volerla vivere. A tal proposito è interessante osservare la traduzione intersemiotica, che segue la strategia di deumanizzazione (Haslam 2006) del borghese, in un'illustrazione che segue un articolo intitolato *O suposto crime do «Orpheu»: uma entrevista* su «O Jornal» il 13 aprile 1915, in cui Almada profeticamente crea una specie di rappresentazione iconografia di alcuni versi della sua *Cena* per mezzo di quell'arte da cui la sua carriera ebbe inizio: il disegno, la caricatura. Sulla sinistra Almada disegna il cantore Orfeo che suona la sua lira seduto, mentre a fianco una figura pseudo-umana, grottesca e animalesca, a quattro zampe, come un cane sottomesso che abbaia al rappresentante dei Poeti incarna l'ideale borghese «con la *i* minuscola» (Negreiros 2016, trad.it: 49).

Oltre a rappresentare l'antitesi tra poeta (sacro) e borghese (profano), questa figura ibrida, parodicamente mitologica, rappresenta la bestialità e «l'imbroglio della Civilizzazione e della Cultura» (*Ivi*: 71) che hanno creato solo padroni e schiavi:

E voi, o genti che avete padroni, autómati del padrone che funzionate a buon mercato! O serve nuove arrivate da fuori per ogni servizio! O sartine rinsecchite, avvolte nel vostro dolore! O volgari commessi, pederasti del bancone, a cui il padrone esige modi adulatori e maniere gradevoli verso i clienti! [...] e voi pure, tutti quanti voi, che tutti avete padroni! (*Ivi*: 55-57).

Quell'illustrazione, dunque, racchiude in sé uomo civilizzato e bestia da civilizzare, da addomesticare: smoking e scarpa col tacco su un essere bestiale che «solo perché ha imparato a camminare con le mani in aria / non vuol dire che [sic] non sia più scimpanzé» (*Ivi*: 75) degli scimpanzé.

Ma qual è il palcoscenico su cui quest'odio viene messo in scena, da dove parte questo canto rabbioso? Il poeta lo suggerisce indossando la maschera del misogino: «Se almeno tutto questo succedesse / in una Terra di belle donne! / Ma le donne portoghesi / sono la mia impotenza!» (*Ivi*: 61), specificando che esse nacquero «mentre [...] Adamo

dormiva[,] / i topi gli rosero le cervella, / e dalle cacatine è nata l’Eva borghese» (*Ibidem*). Ma l’odio non viene solamente inscenato nella «da patria dove Camões morì di fame / e dove tutti si riempiono la pancia di Camões!» (*Ibidem*), in quel «[...] Giardino dell’Europa / in riva al mare piantato» (*Ivi*: 59), quella terra che è toccata in sorte al poeta, il Portogallo, ma viene esteso all’«Europa / e i due poli e le Americhe / la Palestina, la Grecia, la mappa» (*Ibidem*) in cui la civiltà moderna e contemporanea europea ha creato solo barbarie, ha «inventato le Scienze e le Filosofie / le Politiche, le Arti, le Leggi, e altri rompicapi da salotto / e altri drammi da grande spettacolo...» (*Ivi*: 47), ha «perfezionato l’arte di uccidere» (*Ibidem*), scoperto terre senza esser mai «riuscito a scoprire di essere un bruto, e che non ha mai inventato la maniera di non esserlo...» (*Ibidem*).

La brutalità dell’uomo occidentale viene espressa nel testo, infine, attraverso l’uso di metafore belliche, attraverso cui si riflette il clima rivoluzionario da cui questo odio scaturisce, ma, “militarizzando” il linguaggio, esso si offre come atto di resistenza simbolica. Armi, fuoco e distruzione fanno il loro ingresso in scena, ma non come farebbe un futurista per dar fuoco agli scaffali delle biblioteche, demolire le città, e inneggiare alla guerra come unica igiene del mondo, bensì per invitare i vari «schifosi della Politica [...] / *Maquereaux* della Patria [...] / pupazzi in divisa» (*Ivi*: 57) a sbarazzarsi dalle «zampe d’argilla, molla[re] la spada per uccidere e mette[rsi] il pennacchio nel sedere» (*Ibidem*), a redarguire il mercenario, «asceta della Crudeltà» (*Ibidem*), a *disuniversitizzare* la «dottoranza della strage, / della scienza della mattanza» (*Ibidem*). Attraverso l’isotopia militare e bellicista Almada svuota il bellicismo della sua retorica eroica.

Il poeta invita inoltre a vomitare «una volta per tutte la carneficina, / riempi[re] la pentola di raziocinio, / impara[re] a leggere i cuori / che c’è molto più da fare / che fare rivoluzioni!» (*Ivi*: 57-59). Fino a che l’ultimo monito è di un’attualità disarmante: «Ci sono tante cose da fare, Mio Dio! / e questa gente che perde tempo con la guerra!» (*Ivi*: 59).

Insomma, questa poesia *verborrágica*, che può rientrare tra quelle produzioni letterarie dell’autore pubblicate col titolo di *Textos de Intervenção* (1972, 1993), è popolata da insulti diretti per mettere al tappeto l’avversario, che al tempo di Almada era il borghese, ma che potrebbe essere diretto ad altri “nemici” come, ad esempio, agli «schifosi della politica che sfruttano eletti il Patriottismo, [ai] giornalisti pacchiani [...] [ai] pupazzi in divisa» (*Ivi*: 57), così come a coloro che danno «lingua ai cannoni», «eco alle pistole» o «voce ai fucili» (*Ivi*: 59).

L’aggressività verbale cantata da Almada, tuttavia, come in un’arte marziale, viene ritualizzata e usata per contenere il suo odio e la sua rabbia, con l’intento di distruggere ciò che c’è e fondare una nuova civiltà, seguendo il suggerimento di Freud secondo cui: «il primo umano che scagliò un insulto al posto di una pietra fu il fondatore della civiltà»¹¹.

3.1. Odio e invidia: la dialettica del disprezzo

È attraverso uno degli avatar in cui il poeta s’incarnerà per tre volte nel testo e col quale chiuderà la composizione – «Io sono le sette piaghe del Nilo e l’Anima dei Borgia penante» (*Ivi*: 51) – che Almada ci offre una chiave di lettura del testo. È come se il borghese – e metonimicamente la classe sociale a cui quest’ultimo appartiene – rappresentasse per il poeta un’ulteriore piaga d’Egitto che sta colpendo il suo tempo – e lui, in particolare – causandogli non solo odio, ma anche un senso di frustrazione e di invidia, ulteriore piaga dalla quale il poeta dice di essere nato:

¹¹ La citazione viene attribuita da Freud (Breuer, Freud, 1893) a uno scrittore inglese, spesso identificato nel neurologo britannico John Hughlings Jackson. (Domaneschi 2020: 11).

Io ti invidio, o cosa che non hai occhi per vedere! / Io vorrei come te sentire la bellezza di un pranzo puntuale / e la felicità di una cena sul presto / con le bestie della famiglia. / Io vorrei che mi piacessero le riviste e le cose che non valgono niente / perché sono molte più di quelle buone / e si riempie il tempo di più! / Io vorrei, come te, sentire il benessere / che ti dà la bestialità! / Io vorrei, come te, vivere tradito dalla vita e dalla moglie, / e senza il piacere di essere intelligente di persona! / Io vorrei, come te, non sapere che gli altri non valgono nulla / per poterli ammirare come te! / Io vorrei che la vita fosse così divina / come tu la supponi, come tu la vivi! / Io t'invidio, o pezzo di sughero / che galleggia a pelo d'acqua, alla mercé dei venti, / senza sapere mai quanto è profondo il Mare! (Ivi: 71)

Naturalmente è un procedimento antifrastico quello che il poeta sta mettendo in pratica: usa il disprezzo come *meccanismo dialettico* e come strategia di *mock politeness* (Leech 2014, Culpeper 1996, Haugh, 2010, Haugh 2013) per cui, attraverso un elogio fittizio, mascherato, ne sottolinea la violenza. Il poeta invidia, con sarcasmo, colui che disprezza, disprezzo che nasconde rabbia e disgusto, e che, sotto le mentite spoglie della presunta superiorità, si traduce in derisione e distanza. In fondo, dunque, Almada cantando l'odio verso il borghese e contro tutto ciò che è “diverso” da lui scopre che nel disprezzo v'è un po' di invidia segreta (Valéry 2006). Il disprezzo, come affermò Paul Valéry nei suoi *Cattivi pensieri* è intimamente legato all'insoddisfazione, rendendo insopportabile ogni qualità altrui. Nel 1942, infatti, il maestro francese affermò: «Considerate bene ciò che disprezzate e vi accorgerete che è sempre una felicità che non avete, una libertà che non vi concedete, un coraggio, un'abilità, una forza, dei vantaggi che vi mancano, e della cui mancanza vi consolidate col disprezzo» (Ivi: 215).

Insomma, Almada si può consolare solo disprezzando il nemico borghese, usando quell'arte di cui sarà uno dei più maggiori manipolatori del XX secolo portoghese: la parola. Attraverso i suoi versi è come se ricreasse magicamente, attraverso il ritmo e le figure retoriche di suono, una sorta di ipnosi, di espeditivo magico: si serve della poesia come strumento magico per uccidere (metaforicamente, s'intende) il nemico:

Sarò di certo la zingara del tuo destino! / Sarò di certo la strega del tuo rimorso! [...]
Ti lascerò fattucchiera a galoppo sulla scopa / le mie lucertole e il Veleno! /
T'incanterò, Bacchetta Magica, arte di Guaire / Ricostruirò in te la schiavitù nera/
Ti spoglierò della pelle poco a poco / e poi sulla carne viva verserò fiele, e poi sulla
carne viva seminerò vetri, / seminerò lame, / lumi, / e spari. / Godrò in te le pose
diaboliche / dei veleni teatrali tragici del persiano Zoroastro! / Ti squarterò l'inguine
con forchettoni e uncini, / e isserò sugli stinchi rinsecchiti / il nero vessillo dei pirati!
/ Ti berrò gli occhi gonfi, corvo marino! / Sarò boa del Destino che brucia / e tu
naufrago delle galee senza orizzonti verdi! (Negreiros 2001, trad.it: 79-81).

In questo contesto, possiamo considerare il poeta come qualcosa di più di un semplice discendente di antichi satirici greci e irlandesi. Il poeta è un membro di quella compagnia. È un satirico con tutte le connotazioni antiche della parola: un guerriero-mago che sta qui sfidando l'esercito avversario in un combattimento il cui fine ultimo è l'esorcizzazione rituale dello sterile e del falso.

4. Conclusione

L'uso di un linguaggio aggressivo, offensivo e *incorrect* in *A Cena do Ódio* non è un effetto retorico accessorio, ma un dispositivo critico strutturale. Come brevemente mostrato in questo contributo, le isotopie (animalesca, bellica, sacro/profana) e le strategie linguistiche (insulti, antifrasì, caos semantico) cooperano per delegittimare l'autorità borghese attraverso la deumanizzazione, per performare una ribellione simbolica contro i codici

comunicativi egemonici e, infine, per istituzionalizzare l'odio come strumento di coesione contro-culturale. L'*impoliteness* si configura, dunque, come una pratica discorsiva *costruttiva* capace di svelare le contraddizioni del linguaggio egemonico attraverso la sua deformazione parodica e di trasformare l'aggressione verbale in strumento di partecipazione “democratica”, anticipando le riflessioni contemporanee sull'*hate speech* (Bianchi 2022, Di Piazza, Spena 2022). La censura subita dal testo prima di giungere integra tra le mani de lettore conferma il suo potenziale eversivo: più che un documento storico, esso offre un modello critico per analizzare le dinamiche di potere insite negli atti linguistici, che assumono una valenza politica in contesti di crisi istituzionale.

Bibliografia

- Allan, Keith, Burridge, Kate (2007), *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Amaral, Ana Luísa (1990), «“A Cena do Ódio” de Almada-Negreiros e “The Waste Land” de T. S. Eliot», in *Colóquio/Letras*, vol. 113/114, pp. 145-156.
- Bianchi, Claudia (2021), *Hate speech. Il lato oscuro del linguaggio*, Editori Laterza, Roma.
- Bonacchi, Silvia (2019), *Perché le parole fanno male? Considerazioni pragmalinguistiche sull'uso offensivo del linguaggio*, in Barcellona Rossana, Sardella Teresa, a cura di, *Violenza delle parole, parole della violenza: percorsi storico-linguistici*, Mimesis, Milano, pp. 49-72.
- Butler, Judith (1997), *Excitable Speech: A Politics of Performativity*, Routledge, New York.
- Soares, Alexandra Paula Cerqueira (2010), *Na linha do fogo: «A Cena do Ódio» (1915), de José de Almada Negreiros*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisbona.
- Culpeper, Jonathan (1996), «Towards an Anatomy of Impoliteness», in *Journal of Pragmatics*, n. 25, vol. 3, pp. 349-367.
- Culpeper, Jonathan (2011), *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Di Piazza, Salvatore, Alessandro, Spena (2022), a cura di, *Parole cattive. La libertà di espressione tra linguaggio, diritto e filosofia*, Quodlibet Studio, Macerata.
- Domaneschi, Filippo (2020), *Insultare gli altri*, Einaudi, Torino.
- Fricker, Miranda (2009), *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford University Press, Oxford.
- Haugh, Michael (2010), «Jocular Mockery, (Dis)affiliation, and Face.», in *Journal of Pragmatics*, n. 42, vol. 8, pp. 2106-2119.

Haugh, Michael (2013), «Im/politeness, Social Practice, and the Participation Order», in *Journal of Pragmatics*, n. 58, pp. 52-72.

Leech, Geoffrey (2014), *The Pragmatics of Politeness*, Oxford University Press, New York.

Lima, Sérgio (2000), «Almada Negreiros e o desígnio do claro», in *Agulha. Revista de Cultura*, n. speciale II, (consultato il 10/8/2024), <http://www.jornaldepoesia.jor.br/agalmada.html>.

Marinetti, Filippo Tommaso (2015), *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Damocle, Venezia.

Negreiros, José de Almada (1942), «Prefácio ao livro de qualquer poeta», in *Atlântico: revista luso-brasileira*, n. 2, pp. 256-261.

Negreiros, José de Almada (2001), *Poemas*, Assírio & Alvím, Lisboa. (*Poesia*, trad. it, Urogallo, Perugia 2016).

Nunes de Amorim, Orlando (2015), «A Partitura do Orpheu: o lugar de “A Cena do Ódio”, de Almada Negreiros», in *Desassossego*, n. 14, pp. 111-124.

Silva, Celina (1992), *Almada Negreiros, a busca de uma poética da ingenuidade*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto.

Smith, David Livingstone (2014), *Dehumanization, Essentialism, and Moral Psychology*, Wiley-Blackwell, Malden.

Valéry, Paul (2006), *Cattivi pensieri*, Adelphi, Milano.