

DALLA COLAZIONE ALLA FOLLIA:

LA POESIA SOSTANTIVA E LE BELLE RISVEGLIATE DI ADÍLIA LOPES

Lorena Grigoletto

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Marianna Scaramucci

Università degli Studi di Milano

1. NOTIZIE SU ADÍLIA LOPES

Chamo-me Adília Lopes
sou a casa inseto
a mulher osga
uma colher transformada em faca
para minúsculos riscos
sou uma constante cosmológica
de acelerar galáxias
um telegrama sinfónico
na ausência de tudo
sou a verdade que prefere não sair
do bairro.

Il poeta e teologo portoghese José Tolentino Mendonça dedica queste parole alla poetessa e amica Adília Lopes (Lisbona, 20 aprile 1960), e dissemina i versi di tracce che contribuiscono a disegnare il profilo di un personaggio allo stesso tempo pubblico e schivo, devoto e profano, lirico e prosaico. Nella prima persona singolare che afferma di chiamarsi Adília, lo pseudonimo adottato dalla scrittrice per il primo concorso a cui partecipa nel 1983, ritroviamo l'enigma dell'identità in bilico con l'altro nome, quello di battesimo, Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. A una domanda su questa doppia identità la poetessa risponde:

Há uma pessoa em mim que é muito feliz, muito infantil, que anda sempre aos saltos. [...] Não sei se é a Adília se é a Maria José. Deve ser mais a Adília. E há outra que se preocupa muito com o preenchimento do IRS, com as contas do banco, com o cano roto na casa de banho, essas coisas assim. Há uma muito preocupada e outra muito feliz, pronto. Balanço entre as duas.

La “casa-insetto” racchiude invece due elementi che affiorano dalla vita e dall'opera di una donna che rivendica la sua natura casalinga – luogo della solitudine, della scrittura e della compagnia degli animali – e insieme l'amore paradossale per gli insetti, che sente correre per le pareti e ai quali lascia percorrere liberamente la sua poesia,

trasformandoli nei protagonisti della sua *Autobiografia sumária*: “Os meus gatos/ gostam de brincar/ com as minhas baratas”. E ancora, il rimando al suo cristianesimo *sui generis*, in cui “Cristo è uma osga”, un gecko, che sta sulla parete della cucina ad attendere che la poetessa si accorga di lui; come scrive Adília in una delle sue *Cartas do meu moinho*, uscite su Público tra il 2002 e il 2003: “Tenho uma maneira aparentemente não muito católica, não muito ortodoxa, de ser cristã. Mas, contra ventos e marés, contra mim mesma, sei e sinto que sou cristã (cristã e católica). E que ser cristã é o meu fundamento (o alicerce, a raiz, o cerne)” (Lopes, *Boas*, 2002). Una donna-cucchiaio che si è fatta coltello, un animo disarmato e armato al tempo stesso (Martelo, 2004) le cui parole feriscono e sezionano la realtà nei suoi particolari più crudi, quotidiani, materiali. E poi la sua passione per la fisica – “sou uma constante cosmológica/ de acelerar galáxias” – Adília è nata in una famiglia più incline alle scienze che alle lettere, la madre era biologa, e la sua prima scelta all’università è stata per il corso di Fisica, molto amato e poi abbandonato a causa di un disturbo schizoaffettivo. E della malattia mentale Adília sceglie di parlare apertamente, tanto nella poesia come nelle cronache: “Quando, aos 20 anos, quase 21, consultei o Dr. Coimbra de Matos, psicanalista, estava muito magra, não dormia quase nada e o período tinha deixado de aparecer há meses. O Dr. Coimbra de Matos achou-me muito deprimida, disse-me que eu estava quase a chora” (Lopes, *Menta e Mentol*, 2002). E anche se, come le ricordava sempre suo padre, la poesia non dà da mangiare, e ancor meno la poesia associata alla follia, tuttavia, ironizza Adília, la società ammette “uma poetisa louca”, più che una docente, una bibliotecaria o una poliziotta. E riassume così la sua condizione: “segundo o psiquiatra que me trata agora, tenho uma doença mental compensada. Isto, para mim, é como ter o salto de um sapato mais alto do que o outro por se ter uma perna mais curta do que a outra”.

Secondo Tolentino, Adília è un “telegrama sinfónico”, dove lirico e prosaico si incontrano e si scontrano: è già dall’età di dieci anni che Adília comincia a scrivere, finché, negli anni Ottanta, dopo essersi iscritta al corso di Línguas e Literaturas Modernas alla Universidade de Letras di Lisbona, dove studierà portoghese e francese, esordisce con il suo primo libro di poesie (*Um jogo bastante perigoso*, 1985). Da quel momento usciranno una dozzina di titoli e Adília Lopes si imporrà come una delle principali voci poetiche della contemporaneità portoghese, suscitando, proprio a causa del carattere anti-lirico (Russo, 2008), le divisioni della critica e un grande apprezzamento dei lettori, anche grazie alla diffusione di Internet e alimentando il

dibattito intorno alla nozione di “poetico” (Duarte, 2011). Adília diventa così un personaggio pubblico, scrive le sue cronache per il giornale “Público”, concede interviste, dà letture poetiche e conduce anche un programma televisivo, eppure, come ricorda Tolentino, se la sente sempre meno di lasciare il suo quartiere, il *bairro* da Estefânia e la sua casa, in cui vive da 54 anni: “sou a verdade que prefere não sair do bairro”.

2. IL PESO ENTROPICO DELL'ALTRO

Già nel *Fedro*, meraviglioso dialogo sull'amore, Platone distingueva, tra le diverse tipologie di follia, quella poetica di cui sono custodi le Muse, mostrando una connessione intima tra poesia e follia. La Fisica moderna poi ci ha mostrato un universo in disequilibrio e ne ha addirittura individuato una misura nell'entropia, divenuta poi concetto imprescindibile per numerose discipline. Se per follia si intende genericamente una mancanza di adattamento del soggetto, come continuare a pensarla tale quando è la realtà stessa a essere descritta nei termini di un disequilibrio crescente? La scelta di indicare la poesia di Adília Lopes come “sostantiva” si propone di inquadrare la sua “follia poetica” come verità non escludente, molecolare e sorprendentemente frattale. Sembra, difatti, che la poetessa risponda in modo quanto più radicale all'appello di quel “voltar ao real” che Joaquim Manuel Magalhães lancia negli anni Settanta (Magalhães, 1981). Ma come tornare a una realtà entropica?

Adília Lopes, costretta ad abbandonare il corso di Fisica per via di una “discesa agli inferi”, secondo l'orficheggiante definizione che ci offre della propria depressione, conosce bene la seconda legge della Termodinamica e quel suo monito di deriva caotica. E, infatti, ci parla della “entropia de cada dia” (“Louvor do lixo”), di un disequilibrio imperante e capillare. Tuttavia, letteralmente, “entropia” (dal greco “en” “tropé”) significa “dentro la trasformazione” e non ha una connotazione negativa, indica semplicemente il passaggio da uno stato di equilibrio ordinato a uno disordinato.

È interessante notare che lo scarto tra il nome originario della poetessa Maria José de Silva Viana Fidalgo de Oliveira “acqua allo stato solido”, come afferma la stessa Adília, e il suo pseudonimo “acqua allo stato gassoso”, suggerisce esattamente il processo entropico di evaporazione dell'acqua. Eppure il poeta non è colui che *desentropia*? “É preciso desentropiar/ a casa/ todos os dias/ para adiar o Kaos/ a poetisa é a mulher-a-dias/ arruma o poema/ como arruma a casa/ que o terramoto ameaça/ a entropia de cada

dia” (Lopes, 2009: 447). Invertire il processo è necessario ma la poetessa Adília, che come la casalinga *desentropia*, è il prodotto stesso di un aumento entropico. Il suo approccio, infatti, consiste in un significativo avvicinamento alla sostanza, nell’averci a che fare, un ingresso nel vivo del suo processo entropico che diluisce le calcificazioni letterarie ma rischia di condurre a un misconoscimento del soggetto poetante.

Avventurarsi nella sostanza, conoscerne il peso, conduce a una messa a nudo del sostantivo che, da un lato, mostra come un cappello su un fiume la pretesa ridicola dell’identificazione e, dall’altro, l’originaria molteplicità di una sostanza necessariamente da nominare. In questo senso, la sua poesia è “sostantiva”: “Cada palavra tem o seu lugar, cada palavra tem muito peso e não se escreve para embonecar. Não se escreve para fazer bonito. Quando usamos um adjetivo pensamos sempre muito se se põe o adjetivo ou não. A poesia é substantiva, tem a ver com a substância” (Diário de Notícias, 17/06/2005). Sostantivazione, dunque, come trasformazione, conversione simultanea in sostantivo e sostanza, conservando la paradossalità del gesto. Infatti, la realtà sostantivata è rivelata nella sua *sub-stantia*, realtà autonoma, che sta sotto, sfuggente, ineliminabile, non accessoria, ma è anche nuovo battesimo del nome, ridicolo nella sua cristallizzazione e stereotipizzazione. Ciò che si delinea è una avventura bifronte, quella della sostanza e del sostantivo in tutta la sua drammaticità.

È anzitutto il nome proprio a trasformarsi e a rivendicare in modo ossessivo la propria natura performativa, quasi a voler ripercorrerne i passi di modo da non perdere il filo, insistendo su un “eu” tanto frammentato da risultare nullo. Il soggetto poetante che Adília mostra, tuttavia, è sorprendentemente unitario, di un’unità ritrovata in una sorta di spersonalizzazione e di riconoscimento intersoggettivo “preciso dos outros/ para saber/ que eu sou eu” (Lopes, 2000: 368).

Infatti, l’operazione di sostantivazione che attua consiste, come si è detto, in un profondo sodalizio con la sostanza che fa declinare la prima persona singolare nella terza, cioè nell’alterità continuamente riscontrata e condivisa. Partire dall’alterità, dalla differenza, è augurarsi la vita, sembra il suggerimento di Adília che con la sua “logica della patata” afferma la necessità impellente dell’altro, l’io come finestra sull’altro, mai coincidente eppure coordinante, sorta di *quebra-cabeças* (puzzle) senza enigmi. Tuttavia, il rischio di un mancato riconoscimento è sempre presente.

A lógica é uma batata. A gramática é lógica aplicada. a=a não interessa nem ao Menino Jesus. a=b só tem interesse porque a não é bem b. Uma rosa não é uma rosa não é uma rosa. Partir de a=b para chegar a≠a. Reduzido ao absurdo. Cante Kant. Conte Comte. O verbo ser não é igual

a ser igual. Mas a linguagem do homem e da mulher e a do tentilhão-macho e do tentilhão-fêmea reduz-se a equações como a natureza de Newton. Se Deus não jogava aos dados quando criou a Criação, nunca um lance de dados provará o acaso. (Lopes, 2000: 437)

Nel rifiuto del principio aristotelico di non contraddizione e nell'enunciazione di questa logica dell'assurdo emerge una realtà prepotente, non incasellabile nella solida struttura dell'equazione. Dalla sua esuberanza è necessario partire per arrivare, solo in un secondo momento, a pensare l'identità. Se ripensiamo alla dialettica tra entropia e *desentropia* allora possiamo individuare nell'operazione poetica di Adília e della poesia in generale, la necessità di “entrare nella realtà”, trasformarsi assieme alla sostanza e, quindi, entropizzarsi, prima di disentropizzare. L'entropia non la si incontra al di fuori di sé, ma la si sceglie come percorso comunitario con la sostanza, trasformandosi con e in essa; solo così facendo si disentropizza, si abbraccia la “follia poetica”. In questo senso, è significativo il fatto che l'entropia sia destinata a crescere in un “sistema isolato”, mentre in un “sistema aperto” sia reversibile, lasciando spazio di azione al concetto opposto, quello di “sintropia”. Il percorso di Adília, pertanto, non parte dal disordine per arrivare a decidere un ordine; non è in questo senso, a nostro parere, che va inteso l'azione del *desentropiar*. Piuttosto, consiste nella capacità sottile di riconoscere nella variazione, nell'entropia, l'entropia stessa, avendo il coraggio di entropizzare ciò che è si mortificato riscattandone l'avanzo, il resto, il non detto, l'illeggibile, la polvere, lo scarafaggio, la donna. Operazione del dar voce, capacità del farsi sostanza soggetta a una fisica da equilibrista, averci a che fare. Logica caritativa, senza la quale la letteratura non vale, logica assurda e alternativa.

nos dai hoje
o pó e o amor
como o poema
são feitos
no dia a dia
o pão come-se
ou deita-se fora
embrulhado
(uma pomba
pode visitar o lixo)
o poema desentropia
o pó deposita-se no poema
o poema cantava o amor
graças ao amor
e ao poema
o puzzle que eu era
resolveu-se
mas é preciso agradecer o pó
o pó que torna o livro
ilegível como o tigre

o amor não se gasta
os livros sim
a mesa cai
à passagem do cão
e o puzzle fica por fazer
no chão
(Lopes, 2009: 447)

La poesia disentropizza e la polvere si deposita nella poesia. Disentropizzare, azione analoga a quella della casalinga che toglie la polvere, deve, al contrario, reintegrarla, ringraziarla proprio perché torna al libro, perché lo fa illeggibile, mostrando l'inevitabile corruttibilità della sostanza, la sostanza concreta prima che simbolica. Il libro, infatti, ha un peso fisico che precede il suo valore comunicativo, per questo Adília, nella trasmissione televisiva "Zapping" di Luís Osório (RTP, 2000) (Marques, 2015) recensirà libri pesandoli su una bilancia. I libri si guastano e, se urtati, cadono dal tavolo e il puzzle rimane da fare sul pavimento. E come la polvere anche lo scarafaggio entra in poesia (*Irmã barata*), alterità estrema e simbolo di un'animalità lontanissima, animale sì ma quasi-oggetto, tanto è lontano dalla trascendenza dell'umano e perciò referente della sua "poesia sostantiva".

Se, in quest'ordine di idee, il verbo essere non significa essere uguali, meno che mai lo sono il linguaggio dell'uomo e della donna. La "poesia sostantiva" di Adília, allora, è attenzione del femminile, come sguardo specifico, e al femminile che emerge come logica della concretezza, della contraddittorietà; dissacrante e ironica "logica della patata".

1
Penélope
é uma aranha
que faz
uma teia
a teia é a Odisseia
de Penélope

2
Penélope está
sempre
sentada

3
Ulisses é abstracto
Penélope é concreta
a teia é abstracta
e concreta

4
Penélope casa-se

com Homero
Ulisses fica a ver
navios
(Lopes, 2000: 394)

La figura di Penelope è mostrata in tutta la sua concretezza, tanto che arriva a sposarsi con Omero senza, tuttavia, coincidere con lui. “La Femme aura Gomorrhe et l’Homme aura Sodome,/ Et, se jetant, de loin, un regard irrité,/ Les deux sexes mourront chacun de son côté”. (De Vigny, 1843). E qui la distanza è più che mai evidente. Infatti, Penelope sguscia dal suo essere personaggio in attesa, a tessere la sua tela ancestrale e si “risveglia” dalla sua condizione rivendicando la sostanza reale del suo essere; “Penelope è concreta”. È Ulisse ad essere astratto, e per metà la sua tela, giacché si compone dell’essere concreto di Penelope e dell’essere astratto di Ulisse. La sua tela è l’Odissea, il racconto epico, storia dell’Io che si perde sulla strada del ritorno e che per poco non rischia di essere misconosciuto per sempre. Mentre Penelope è concreta, è Penelope da quando è nata, Ulisse passa per le avventure del nome e, in questo senso, il passaggio dall’essere Nessuno era inevitabile. Tuttavia, Penelope, afferma Adília, ha una sua propria Odissea. Esistono due Odissee: l’una di Ulisse, l’altra di Penelope e quella di Penelope non può in alcun modo sovrapporsi all’altra, non deve. E in quanto storia di donna, storia dell’intreccio tra astratto e concreto, non può che finire con il suo sposalizio con Omero, l’autore; concreto per eccellenza? Forse. Ad ogni modo, quello di Penelope è un salto, un tradimento della prospettiva; lei supera il piano narrativo della sua stessa tela, di quella sua Odissea che già si interponeva tra l’Odissea di Ulisse personaggio e l’Odissea di Omero autore. Penelope è concreta e perciò non attende semplicemente, tesse e tessendo consente all’astrattezza di Ulisse di “realizzarsi”. Se non avesse tessuto la tela dell’Odissea, consentendo ad Ulisse di avere il tempo necessario al ritorno, egli, una volta ritornato ad Itaca, non sarebbe mai stato riconosciuto, sarebbe rimasto intrappolato nel suo viaggio, Nessuno per sempre. Invece no, Ulisse torna e diventa l’Ulisse dell’Odissea di Penelope, un po’ astratta e un po’ concreta grazie all’azione di Penelope. Ma alla Penelope di Adília non basta, vuole compiere il gesto fatidico, una sorta di oltraggio; Penelope concreta vuole esserlo ancora di più, perciò sposa Omero, l’autore, il suo creatore. Ulisse, invece, resta a guardare le navi, più astratto che mai, imprigionato nella sua Odissea, in quell’Odissea che senza Penelope è un viaggio di perdizione, di anonimato mai riscattato, di movimento incessante verso la concretezza di lei. Penelope, ora che è sposa di Omero, è

più concreta che mai. Ora è la “bella risvegliata”, riscattata dalla cristallizzazione del proprio nome.

2. SOSTANZA, CORPO E ANIMALI “SUBALTERNI”

Una poesia, dunque, ma anche una narrazione sostantiva, capace di ri-scrivere le storie delle donne della letteratura universale e di portare i personaggi femminili, in tutta la loro corporeità, a intraprendere percorsi alternativi, obbligandoli a tornare sul piano della vita concreta, a materializzarsi. Penelope ne è forse l’archetipo, ma nella rielaborazione adiliana del femminile letterario la tradizione epica si affianca a quella universale della fiaba, alla letteratura portoghese, nonché a quella di “adozione” lusitana, come le *Lettres portugaises*. Dissacrante e ironica, questa riscrittura delle donne letterarie gioca con i *topoi* più disparati per sovvertirli e costringerli alla materialità, sulla strada di una disinibita libertà sessuale, e per ricondurli a un immaginario pop che, in termini di materia, ricorda l’artificiale squallore della plastica, simbolo della società dei consumi. Di questo *divertissement* letterario, le “*belas acordadas*” adiliane sono forse l’esempio più eclatante e meno osservato.

Se Penelope si “sveglia” dall’astrazione epica dell’Odissea per diventare sposa del suo concreto autore, Omero, anche Marianna Alcoforado, la donna reale e finzionale che scrisse le *Lettres*, la secentesca *freira* portoghese stereotipo già paradossale della tormentata attesa delle lettere dell’amato, si ritrova proiettata brutalmente nella più cruda contemporaneità. Vittima degli scherzi della C.T.T., le odierne poste portoghesi, autrice di uno scolastico “M.A. love Ch”, che ricorda i diari di una liceale, rassegnata a scrivere ormai solo “*cartas comerciais*”, Marianna subisce un risveglio forzato dall’attesa del suo Principe Azzurro, un’attesa che le si ritorce contro: “A rapariga que esperava muito/ as cartas do namorado/ que lhe escrevia muito pouco/ foi violada pelo carteiro” (Lopes, 2000: 75). La deformazione dello stereotipo femminile, che qui ci interessa, trova in Adília innumerevoli declinazioni, alcune delle più interessanti contenute nella raccolta di sette brevi racconti in prosa intitolata *A bela acordada* (1997), in cui la poetessa entra in dialogo, come prima di lei avevano fatto Anne Sexton e Angela Carter, o come continua a fare la pittrice portoghese Paula Rego (Pérez Gil, 2013), con la tradizione della fiaba e in particolare con le sue arcinote principesse.

Così come la Florbela di *Florbela Espanca Espanca*, o la Marianna Alcoforado del *Regresso de Chamilly* rivendicano sfacciatamente – e non acriticamente – il piacere del

foder (“mas quem não pensa/ em foder está fodido/ mas agora/ quero foder contigo”) (Lopes, 2000: 461), allo stesso modo Biancaneve, Cenerentola e le altre protagoniste delle fiabe adiliane passano attraverso un processo di liberazione sessuale. Biancaneve è capace allora di desiderare di tornare a vivere insieme al suo principe nella casa dei nani, progettando, come una madre snaturata, di darli in adozione; la casetta, che nelle *Transformations* di Anne Sexton era “as droll as a honeymoon cottage” (Sexton, 2001: 6), per la Biancaneve di Adília è talmente “cosy” da far pensare quasi a un motel con stanze a tema, dove i protagonisti sognano di dare libero sfogo alle proprie fantasie. Tanto che i due possono finalmente dichiarare: “– Minha querida, mudemo-nos. Quero ir para a cama contigo na casa dos anões sem os anões estarem lá – Eu também. Que bom! [...] Temos de arranjar uma boa cama”. (Lopes, 2000: 297). L’idea del tabù socialmente condiviso è sovvertita, e così, durante il ballo del loro primo incontro, la Cenerentola e il principe di “Mais uma história da Gata Borralheira” (Lopes, 2000: 299), desiderano entrambi, senza inibizioni, “deixar de dançar e irem para a cama um com o outro. E foram”. Il *topos* della scarpetta, invece, presente già in Giambattista Basile nella sua versione della “Gatta Cenerentola” contenuta nel *Cunto de li cunti* (1634) e trasformatosi in scarpetta di vetro con Perrault (1697), torna a essere risemantizzato in Adília secondo i connotati specifici della contemporaneità, della società dei consumi e della liberazione femminista: “Mas à meia-noite, a Gata Borralheira saiu a correr da cama do Príncipe e esqueceu-se do soutien atrás de si”. La scarpetta trasformata in reggiseno è solo il primo passo di questo ribaltamento semantico e culturale, visto che il principe, per ritrovare la sua amata, si rifiuterà di ricalcare le tracce dei suoi “antepassados”, che avevano costretto tutte le donne del regno a denudare i piedi, ritenendola una condotta “grosseira, arrogante, pornográfica, de mau gosto” e preferirà “fazer o amor com todas, uma por uma”. Il reggiseno, una volta tornato nelle mani di Cenerentola, tornerà anche a essere usato, ma non sempre: “porque a gata Borralheira era poupada, percebia muito de afrodisíacos e era tão fetichista como o Príncipe”.

L’operazione di risemantizzazione e il dialogo intertestuale che Adília stabilisce con la fiaba di Cenerentola si prolungano nelle pagine di “O leite da vida” (Lopes, 2000: 302), attraverso un rimando alle origini più antiche di questa fiaba, che risalgono alla Cina della dinastia Tang (IX secolo) e alla storia di Yeh-Shen, in cui la bellezza femminile, misurata sulle piccole dimensioni del piede, si lega alla tremenda pratica tradizionale della fasciatura. Nel racconto di Adília, il tema fiabesco della gelosia della

matrigna, quello della costrizione del corpo della donna e della frustrazione della sua sessualità si riassumono in un'operazione di fasciatura che dal piede si sposta al seno: “A madrasta, quando a princesa começava a entrar na puberdade, atou-lhe o peito com faixas de linho porque não queria que a princesa tivesse maminhas”. E come le madri cinesi, che fasciavano i piedi per “il bene” delle loro figlie, ossia per dar loro più possibilità di trovare marito, anche la matrigna della storia di Adília sostiene di farlo “para teu bem”, dando adito però a un nuovo rovesciamento, perché il suo fine ultimo, come nella più classica delle fiabe europee, è quello opposto: “A madrasta não queria que a princesa tivesse um amante e por isso não queria que a princesa tivesse maminhas”. E quando, invece, la principessa troverà il suo amante, non si tratterà affatto del tipico principe azzurro disneyano: “O amante era chinês. Na China, naquele tempo, fazia-se aos pés das mulheres o que a madrasta tinha feito ao peito da princesa”; e, ancora una volta paradossalmente, sarà lui a guidare la liberazione sessuale della donna, svolgendo le bende e permettendole di prendere coscienza del proprio corpo.

Le storie “altre” che Adília fa vivere a queste donne, le portano a riattivare il contatto con il proprio corpo e con la propria sessualità, a compiere scelte autonome, in un'operazione che, come si dirà, è capace di demistificare e desacralizzare i personaggi e la loro funzione ideologica, di liberarli da una certa aura di purezza, di renderli non conformi allo stereotipo socialmente accettato a cui sembrano dover restare legati.

Lo sguardo spostato dalla norma che Adília getta sulle cose, e che entra in azione in questa sua riscrittura delle fiabe, sembra funzionare come un passaggio ulteriore di quel processo di “caduta” dal mondo sacro a quello laico che Vladimir Propp aveva individuato nella formazione storica dei racconti di fate. L'elemento dissacratorio passa anche attraverso l'inserimento di particolari truculenti o ripugnanti, di elementi bassi, quotidiani e sconvenienti – “Como o Príncipe não foi a tempo de vomitar na retrete, vomitou no chão. A Gata Borrallheira limpou o vomitado sem enjoos” –, tornando ancora una volta alla materia, al corporeo, all'abietto e al dissonante. Non è un caso allora che anche gli animali che accompagnano le storie delle “belle risvegliate” adiliane siano animali non conformi, lontani dalla trascendenza dell'umano, come si diceva a proposito delle *baratas*. Il *topos* fantastico del rospo che si trasforma in principe è declinato nel già citato *O regresso de Chamilly*, dove il marchese, trovando i resti di Marianna nel convento della Beja in cui l'aveva abbandonata, usa il teschio di lei per bere e una sua costola per fare un flauto, e in conclusione “trasforma-se num sapo” (Lopes, 2000: 452), ritornando allo stadio originale, e più che mai reale, della

magia incompiuta. Mentre, già nel 1987, in *O marquês de Chamilly* (1987), Adília faceva trovare a Marianna Alcoforado, nella casetta delle lettere, al posto dell'agognata lettera, una lucertola, che lei baciava e faceva addormentare ai suoi piedi come un animale da compagnia (Lopes, 2000: 88). Le lucertole ritornano in "O leite da vida", dove la principessa, una volta che ha preso coscienza del proprio seno, allatta "uma ninhada de cachorrinhos órfãos e uma ninhadas de lagartixas órfãs" (Lopes, 2000: 303). Nidiate di animali "subalterni", della famiglia dei gatti e dei cani abbandonati dai padroni, degli animali ripudiati e declassati nella società contemporanea, che fanno pensare all'affezione di Adília per i suoi gatti e alla sua capacità di travalicare il senso comune per entrare in comunione con tutte le creature. Qui si inserisce, a nostro avviso, il brano intitolato "O cão Não", nel quale l'elemento dissacratorio è capace di mettere alla prova il significato della carità cristiana, entrando in dialogo in modo quasi blasfemo con la tradizione dell'amore di Maria per tutte le creature e arrivando a esprimere una religiosità "altra", non conforme:

Nenhum cão se chama Não porque, como S. José, todos os cães dizem Sim quando lhes aparece o Anjo em sonhos a dizer-lhes que as cadelas suas noivas vão ter cachorrinhos do Espírito Santo. Mas houve um cão chamado Não porque achava que não era digno de nada. O Anjo apareceu-lhe em sonhos e deu-lhe um beijo no focinho. – És tão bom, Não. Tão bonito. [...] – A Maria quer ser tua noiva e já está à espera dos teus cachorrinhos. – Mas eu não sou digno de entrar na morada da Maria. – A Maria acha-te graça. Quer acasalar contigo e ter mais cachorrinhos, todos os cachorrinhos que tu quiseses ter. – E os cachorrinhos querem-me a mim? – Claro que querem, Não. Porque tu viste a tristeza do Bobi, do Tejo e do Guizos quando os donos os abandonaram. (Lopes, 2000: 301)

Dopo aver permesso alle sue principesse fiabesche di fare il loro ingresso nella realtà del quotidiano e nella concreta sostanza del corpo, Adília apre la porta della dimensione narrativa agli animali esclusi, facendone l'emblema di una nuova disarmonica armonia, di un nuovo disordinato ordine del reale.

4. IN-SIGNIFICANTE: UNA RISIGNIFICAZIONE DALLE GAMBE STORTE

"Desconfio/ de quem escreve/ direito/ por linhas direitas" (Lopes, 2000: 63).

La semantica deformante, spesso performativa della poetessa portoghese, ci riconsegna a una sostanza che è piega, doppio, biforcazione, impossibile da trattenere tra le maglie tanto della logica comune quanto dell'assurdo. "Uma rosa não é uma rosa não é uma rosa" (Lopes, 2000: 437) dice esattamente questo, dice l'alterità radicale; neppure la contraddizione stessa può "cogliere la rosa", questa è sempre rinviata, altra,

“è como apanhar um peixe com as mãos” (Lopes, 2000: 18), se lo si afferra è solo per liberarsene.

Se il mondo è entropico, caotico, lo sguardo diretto non serve a nulla, è griglia mortifera. L’unico approccio possibile, insegna la Lopes, è la carità barocca, la lingua biforcuta del demonio, secondo l’immagine infernale dello specchio consegnatale da padre Antonio Vieira cui Adília fa più volte riferimento. Un moltiplicazione che significa la Creazione stessa:

Adão Loppes assinava Loppes com dois pp porque era dos Loppes de dois pés oriundos de Paredes de Coura. Deus furioso com Adão Loppes por se gabar de ter um avô barão, Dom Lopo de Coura e Paredes, e por não se contentar com o nome de baptismo, deixou Eva Loppes, que não tinha as peneiras do marido, dar à luz criaturas que não eram do sangue dela, eram do sangue frio e de clorofila. Deixa Eva Loppes dar à luz irmãs, primas, tias, mães, pães, amigos, amigas, inimigos, inimigas, conhecidos, conhecidas, desconhecidos, desconhecidas. Eva Loppes dá mesmo à luz víboras e maçãs. E gosta de todas as suas crias, sem nunca abortar. (Lopes, 2000: 431)

Il tema del doppio che la consacra come “freira poetisa barroca”, secondo la sua stessa definizione, non è che il trampolino di lancio nel mondo caotico della sostanza da cui le cose emergono, attraverso l’azione del poeta, come “isole di regolarità” (Deleuze, 2004), effetti di un *desentropiar* che, come già si è detto, non è che visione consapevole dell’infinito spiegarsi della sostanza, del caos da cui emerge e in cui ritorna. Ripetizioni, consonanze, giochi fonetici di associazione, le gambe storte della sirena, il doppio Lopes-Loppes, il nome che sembra fuggire dal corpo e percorrere una strada parallela, non sono altro che segni tangibili di questo aver a che fare con la sostanza, falsificata per denunciarne il falso che la definisce, falsificata per mostrarla nel suo incessante trasformarsi. Eva Loppes dà alla luce vipere e mele, la proliferazione che non abortisce mai; è il doppio stesso che si sdoppia e si sdoppia e si sdoppia fino a creare serie divergenti, mondi altrettanto percorribili.

“A vida è barroca/ coisa entre moléculas/ è claro que o cu/ tem a que ver com as cuecas” (Lopes, 2000: 465), scrive l’autrice in seguito alla visione del film “Por un fio” (“Al di là della vita”) di Martin Scorsese, quasi a voler suggerire il carattere infinitesimale del gioco delle pieghe barocche che fa dell’infinito una presenza costante oltre la fine del mondo, come ci insegna con *A continuação do fim do mundo* che, non a caso, comincia con l’evento fortuito dello strappo del treno che fa urtare i protagonisti (Maria Andrade e Túlio) tra cui scocca l’amore e finisce con le contrazioni Maria

Andrade-Penelope, Túlio-Ulisse, Maria Andrade-Arianna, Túlio-Teseo. Il Barocco, infatti, è il rinvio, per questo il culo ha a che vedere con le mutande, è assieme continuità e discontinuità molecolare, è l'*Obra* che si fa *Dobra*, è la proliferazione del significante infinita e, tuttavia, strutturata, come afferma Roland Barthes (Barthes, 2001).

La concretezza più “anti-lirica” dei significati assieme alla “forza generativa del Barocco” (Delli Santi, 2006) della poesia adiliana suggeriscono, a nostro avviso, una critica sottile relativa al progressivo scollamento del significante dal significato che, secondo Franco Berardi “Bifo” in *Uprising: on poetry and finance*, è la stigmatizzazione della società dei consumi e causa di una crisi dell’immaginazione sociale. Secondo “Bifo”, che mette a confronto economia e linguaggio, evidenziandone il lessico in comune (depressione, investimento, ecc.), così come si è assistito a un processo di “defisicalizzazione” della moneta in campo economico, che ha portato il mondo dall’economia reale alla finanza, così il linguaggio sta vivendo un percorso analogo di “dereferenzializzazione”, una crescente autonomia del significante rispetto al significato che solo la poesia intesa come potere di risignificazione può sanare. In questo senso, sembra che l’operazione di Adília colga nel segno e utilizzi, esasperandoli, proprio quegli stessi meccanismi deliranti e dissocianti per rintracciare la sostanza, il significato. Infatti, nella rivisitazione degli slogan pubblicitari, nei riferimenti letterari, nei fraintendimenti, nelle approssimazioni e deformazioni, si riconosce la denuncia della vacuità del linguaggio, del suo congelamento in metafore spente. “Una metafora che dura molto tempo/ porta a dire spropositi come questo/ una metafora permette approssimazioni più vertiginose/ del bolide intergalattico/ma non deve durare molto tempo” (Lopes, 1988: 23).

Il barocco, allora, è l’antidoto con il quale da un lato si riallaccia il rapporto con la sostanza, con l’universo entropico, e dall’altra si denuncia una crisi del linguaggio che sembra presentarsi come una dittatura del significante. Del resto, è proprio della frammentazione dinamica barocca la creazione di nuovi e infiniti linguaggi, l’unione tra il ludico e il dissacratorio e non è un caso che sia esattamente questo a caratterizzare le avanguardie antimerchantili novecentesche. La deformità del corpo, le linee storte, l’animalità, la demenza, la frantumazione e ricomposizione delle figure, la messa in discussione dei valori, non sono questo stesso potere di risignificazione, questa spiazzante “poesia sostantiva”? E questo impero caotico, entropico, messo a nudo e in

ridicolo, alluso e rinviato non è forse già disentropizzato, non è già un “caosmo”? (Deleuze, 2004)

Come nella poesia, anche nella prosa favolistica della *Bela acordada*, Adília mette in atto un’operazione di risignificazione del genere della fiaba – dei suoi personaggi, delle loro vicende e del loro ruolo culturale – che passa, giocoforza, anche attraverso il linguaggio. A caratterizzare questa riscrittura troviamo innanzitutto il gusto della ripetizione, della moltiplicazione della frase, della ridondanza: “Era uma vez um macaco que era uma espécie de pega porque roubava coisas e que era uma espécie de cuco porque punha as coisas roubadas na casa dos outros e que era uma espécie de Cupido porque forjava enredos amorosos” (Lopes, 2000: 297). Possiamo pensare che questa struttura, che ritroviamo con frequenza nelle fiabe di Adília (“O macaco nas termas”; “A princesa de braços cruzados”; “A sereia das pernas tortas”), si riallacci all’origine orale della fiaba, andando così a ricongiungersi con i suoi caratteri primigeni, quando il racconto non era ancora stato ripulito, come avviene con il suo passaggio alla scrittura, e in particolare nell’Ottocento, di quegli elementi che non rispondevano alla sua nuova funzione ideologica (Zipes, 1995; Pérez Gil, 2013). Ma porta anche a riflettere sul concetto di proliferazione, della frase in questo caso, come strumento di risignificazione: la ripetizione, espediente infantile, fiabesco e ancestrale, sembra in grado di dare vita a una narrazione che punta ancora una volta al paradosso, affiancata com’è a un contenuto spesso stridente, provocatorio e crudo: “assim o macaco roubou uma fraldas cheias de chichi a uma velha e foi esconde-la no quarto de um velho sem uma perna e sem outras coisas” (Ivi, Lopes). La moltiplicazione all’infinito, fondata sulla concatenazione delle subordinate e sulla frequente rinuncia all’uso della virgola, “Dormia de braços cruzados e tinham de lhe dar de comer porque a princesa só podia abrir os braços para abraçar o namorado e não havia nenhum namorado para ela”, viene dunque a scontrarsi con una cesura, con uno shock, rappresentato da una brusca caduta nel reale, in un immaginario non solo pop, ma addirittura *pulp*: “E nem os cangalheiros nem os médicos legais lhe conseguiram descruzar os braços porque nem os cangalheiros nem os médicos legais eram o namorado da princesa de braços cruzados porque não havia nenhum namorado para ela” (Lopes, 2000: 298).

In modo analogo, all’immagine “barocca” della sirena dalle gambe storte, strada paradossale da percorrere per giungere alla sostanza, si affianca la concatenazione sintattica e narrativa, quasi una struttura in abisso, che rimanda all’oralità e alle sue impalcature ripetitive e tendenti all’infinito: “Como o peixe comeu a mulher mal a

mulher se matou e o criado pescou o peixe mal o peixe comeu a mulher e as criadas abriram o peixe mal o peixe foi pescado pelo criado, a mulher não morreu e o peixe morreu” (Lopes, 2000: 300).

La prosa di Adília rivela quindi, nella sua predilezione per la struttura ritmica, la coordinata per asindeto, la subordinazione concatenata, una forte presenza del poetico in una narrazione in cui entrano in modo prepotente e stridente gli elementi della realtà materiale e di una contemporaneità (che gioca però con un immaginario *demodé*), rappresentati anche dalle sue scelte lessicali: *chichi*; *animação cultural*; *o bar do Museo*; *bicas*; *soutien*; *godemichet*; *tapete de Arraiolas* eccetera. Questo ritorno alla materia funziona grazie alla dissonanza, ed è forse in grado, anche nella prosa, di piegare i significanti a una nuova, spiazzante risemantizzazione.

5. POESIA E DENARO

Il confronto tra economia e linguaggio non è circoscritto al tema della “sostantività” come risignificazione ma riemerge come critica sociale della condizione del poeta. *Il poeta di Pondichéry*, unica opera tradotta in Italia, ne è l’esempio più eclatante, ma la poesia di Adília è ricca di riferimenti di questo tipo. Se esistono due cose di cui non si deve preoccupare il poeta queste sono, secondo la poetessa, la bellezza dei propri versi e la ricerca di un riconoscimento. Infatti, la poesia svolge un compito ben più alto che potremmo individuare in un’idea di libertà non dalle cose (il pesce che si afferra per liberarsene), bensì delle e nelle cose. Critica altrettanto valida è quella della mancanza di un’adeguata condizione economica di chi scrive e che quando si parla di donne diventa faccenda ben più complessa. La significativa identificazione della *poetisa* con la *mulher-a-dias* nella celebre poesia “Louvor do lixo” (Lopes, 2009: 447) suggerisce esattamente la gratuità tanto dell’attività poetica quanto della casalinga, la loro mancata valorizzazione professionale. Ad ogni modo, per il poeta scrivere non è una scelta. È cosa necessaria, senza la quale la realtà caotica prende il sopravvento e della “follia poetica” resta solo il delirio, la malattia e il ricovero psichiatrico con l’ossessione per le unghie; il poeta di Pondichéry teme, infatti, che gli vengano tagliate impedendogli di scrivere sulle pareti della stanza in cui è internato.

Denaro e poesia: d’altronde in questo avere a che fare con la sostanza non poteva certo mancare il discorso economico, la sostanza intesa come complesso di beni. Anche le stravaganti recensioni di Adília in cui il valore dei libri coincide con il loro peso sul

piatto della bilancia suonano come un campanello d'allarme, come critica alla "cultura" dei consumi. Il libro è un oggetto e si pesa come due grammi d'oro, il libro non è un oggetto e non si pesa come due grammi d'oro.

Os diamantes e as safiras/ pesava e fazia contas/ mas não me saíam da cabeça versos/ que se tornavam mais presentes do que a balança (...) e eu que em Pondichéry/ via tão bem os astros e as pedras preciosas/parecia-me que via melhor os astros e as pedras preciosas/quando repetia esses versos/do que quando via os astros e as pedras preciosas (Lopes, 1988: 34)

Il poeta di Pondichéry, invece, è figlio di gioiellieri ma scrive "maus versos". Tuttavia, non può fare a meno di scrivere, "nessuna musa ebbe la carità di congelare l'inchiostro nel suo calamaio" (Lopes, 1988: 15) e tenta, con un'ostinazione che ricorda quella assurda del mito di Sisifo, di suscitare l'approvazione del filosofo Diderot. Sisifo condannato a spingere un masso in cima a una montagna, ogni volta da capo, ma anche Sisifo che compie un viaggio negli inferi, suggerendoci nuovamente il tema della "follia" così come proposto dalla poetessa. Questa curiosa opera ispirata al *Jacques le Fataliste* di Diderot e sorta di metafora della condizione poetica contemporanea, si presenta come un improbabile romanzo poliziesco. I quattro temi, fuorvianti, si articolano in 12 capitoli-poesie ripercorrendo la storia del poeta che, su consiglio di Diderot, si astiene dal pubblicare i propri versi in quanto pessimi e va a Pondichéry a fare fortuna. Il legame tra i versi e il denaro, si mostra in modo chiaro nell'assurdo ricatto che il poeta riceve da uno sconosciuto dopo la morte del filosofo: ventiquattro pietre preziose (cinque diamanti, sette zaffiri e dodici rubini) in cambio della non pubblicazione dei suoi versi rubati dalla casa del filosofo. La misteriosa ricorrenza del numero dodici (dodici anni passati a Pondichéry, dodici capitoli, dodici rubini assieme alle altre dodici gemme), che emerge anche nell'incubo del poeta di consegnare tredici rubini anziché i dodici richiesti offrendo al ricattatore il pretesto di procedere con la pubblicazione, i genitori gioiellieri e i 100.000 franchi guadagnati non fanno che insistere criticamente sul legame tra valore economico e valore della scrittura, lontana anche dal canone della bellezza. Paragone pericoloso, ci avvisa infatti l'autrice; esistono paragoni che valgono fortune. Come si racconta nel testo, i figli del gufo, da lui giudicati i più belli e pertanto da non mangiare, sono divorati dall'aquila che, al contrario, li giudica i più brutti.

Questo è il caso della poesia, ne va della poesia e in generale della letteratura quando è irretita nelle logiche del mercato; il binomio denaro-poesia è quanto di più pericoloso. Certamente esistono poesie belle e brutte, "le correzioni (del poeta di Pondichéry) sono

come un eczema/ su una pelle che non è mai piaciuta” (Lopes, 1988: 17) e costano “mercuriocromo schiaffi caffellate oppio/ un’intera vita in funzione d’una poesia/ che a Diderot non piace” (Ivi: 21). Il tono ironico e al tempo stesso drammatico del testo fanno dello sfortunato poeta un eroe moderno, un funambolo tra denaro e poesia, tra “pesare un diamante” e “dire un diamante” (Ivi, 37). Del resto, dice il poeta: “Diderot m’aveva avvertito/ non legga versi/ i versi possono essere pericolosi come il fuoco/ legga romanzi polizieschi”, quasi a voler suggerire la maggior commerciabilità di questi ultimi. Diderot muore ma oramai pubblicare è indifferente per il poeta di Pondichéry. Solo alla fine, quando perde tutta la sua fortuna giocando a dadi, il poeta prende in considerazione l’idea di pubblicare per guadagnarsi da vivere; solo un’idea, perché il poeta di Pondichéry non sa sopravvivere a Diderot e viene rinchiuso in un ricovero psichiatrico.

Chi è Diderot? Non è l’aquila, ci dice il poeta; Diderot non mangia poesie. Ma neppure il poeta è il gufo: “Ho per le mie poesie/la tenerezza che il gufo aveva per i figli/ma non ho la sua cecità” (Lopes, 1988: 27). Mangiare poesie non significa nulla e paragoni rischiosi come quello tra denaro e poesia vanno risolti. Ecco che allora il mercato, con tanto di *slogan* pubblicitari, entra a far parte dello stesso immaginario poetico adiliano spesso evidenziando un legame subdolo ma capillare tra genere e consumo.

No more tears

Quantas vezes me fechei para chorar
na casa de banho da casa da minha avó
lavava os olhos com shampoo
e chorava
chorava por causa do shampoo
depois acabaram os shampoos
que faziam arder os olhos
no more tears disse Johnson & Johnson
as mães são filhas das filhas
e as filhas são mães das mães
uma mãe lava a cabeça da outra
e todas têm cabelos de crianças loiras
para chorar não podemos usar mais shampoos
e eu gostava de chorar a fio
e chorava
sem um desgosto sem uma dor sem um lenço
sem uma lágrima
fechada à chave na casa de banho da casa de minha avó
onde além de mim só estava eu
também me fechava no guarda-vestidos grande
mas um guarda-vestidos não se pode fechar por dentro
nunca ninguém viu um vestido a chorar
(Lopes, 2000: 139)

6. DECOLONIZZAZIONE DELL'IMMAGINARIO FIABESCO

Molti hanno letto nella scrittura di Adília una carica sovversiva che risiede nella sua capacità di opporre resistenza “aos discursos hegemónicos e falsamente inclusivos” (Melo, 2013: 140), e che si concretizza in “movimentos de fuga que tornam instáveis os mecanismos de poder – mesmo os literários” (Sá Moura: 6). Questo carattere sovversivo ci sembra emergere con particolare forza nella riscrittura adiliana delle fiabe di magia, dove Adília entra in dialogo con una tradizione che pur nascendo dalla trasmissione prima orale e poi scritta della favola, fa i conti con un immaginario contemporaneo del tutto dominato dall'industria disneyana. Come ha rilevato Jack Zipes nel suo studio *Breaking the Disney Spell*, “If children or adults think of the great classical fairy tales today, be it Snow White, Sleeping Beauty, or Cinderella, they will think Walt Disney. Their first and perhaps lasting impressions of these tales and others will have emanated from a Disney film, book, or artefact” (Zipes, 1995). Nell'immaginario contemporaneo le fiabe di magia sono ormai inestricabilmente legate alla loro versione cinematografica statunitense, nella quale, come fa notare Zipes, viene rafforzato l'inquadramento della vita femminile nell'immaginario maschile; basti pensare alle canzoni che fanno la *leitmotiv* alla vicenda di Biancaneve “One day my prince will come” e della Bella Addormentata “Once upon a dream”, nelle quali l'immobilismo femminile risponde a una statica attesa dell'unico futuro felice possibile, quello del matrimonio.

La fiaba della Bella Addormentata, che fa da sfondo all'intera raccolta della *Bela acordada*, ed è ripresa concretamente da Adília nel suo “A princesa de braços cruzados”, dà una prima e sovversiva risposta a questo impianto simbolico, poiché l'attesa del Principe Azzurro si trasforma in perpetua condanna, in una sorta di paresi che porterà la donna a rinnegare la propria esistenza e a cristallizzarsi per secoli nell'immobilità. “– Não quero trabalhar, nem estudar, o que eu quero é namorar. – disse a princesa e cruzou os braços” (Lopes, 2000: 295), una forma di immobilismo portata all'iperbole e ridicolizzata da Adília, che vorrà la principessa conservata in formalina ed esposta in un contemporaneo Museo di Storia Naturale: “Na placa que dá informações sobre o conteúdo do frasco está escrito em latim: “só descruzará os braços quando lhe aparecer um namorado”. Todos no Museu têm a esperança que um dia um visitante saiba latim e seja o namorado da princesa de braços cruzados” (Ivi, Lopes).

La risposta di Adília all’immaginario disneyano fa i conti con il suo carattere ordinato, simmetrico e rassicurante per la società borghese: “Disney wants the world cleaned up, and the pastel colors with their sharply drawn ink lines create images of cleanliness, just as each sequence reflects a clearly conceived and pre-ordained destiny for all the characters in the film” (Ivi, Zipes). Adília si oppone così alla semplificazione, a quel mondo ordinato e rassicurante che Disney ci ha propinato: un immaginario cristallizzato, un discorso capace di rispondere ai grandi interrogativi della società e ormai incastonato nella tradizione, un immaginario mitico. Come scrive Roland Barthes:

il mito non nega le cose [...] le purifica, le fa innocenti, le istituisce come natura e come eternità, dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione [...] organizza un mondo senza contraddizioni, perché senza profondità, un mondo dispiegato nell’evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole (Barthes, 1974: 223).

A questa forma di simmetria, Adília risponde sparigliando le carte, sporcando questo universo perfetto per portarlo a un nuovo big bang, per dare inizio a una nuova forma di entropia; e anche laddove la fiaba si concluda con l’unione e il matrimonio, questi sono sempre spuri, imperfetti, “altri” (pensiamo all’amante cinese, o al matrimonio che si consuma sul tappeto di Arraiolas dopo un lancio di olive sulla testa della sirena dalle gambe storte, e via di questo passo).

La riscrittura adiliana delle fiabe entra così in rotta di collisione con quelle che Gianni Rodari liquidava come “imitazioni di cui le fiabe sono state vittime”, preferendo tacere “dello stravolgimento pedagogico che hanno subito, dello sfruttamento commerciale (Disney) cui hanno dato luogo, le innocenti” (Rodari, 1973). Questo trasferimento culturale, epocale e ideologico che la narrativa fiabesca ha subito, spostandosi dal Vecchio Mondo all’immaginario novecentesco statunitense, può essere interpretato, seguendo ancora Jack Zipes, come una forma di colonizzazione dell’istituzione del genere:

The domestication is related to colonization insofar as the ideas and types are portrayed as models of behavior to be emulated. Exported through the screen as models, the “American” fairy tale colonizes other national audiences. What is good for Disney is good for the world, and what is good in a Disney fairy tale is good in the rest of the world.

È immediato qui il rimando al concetto di *colonialità* così come è stato elaborato dai teorici della “Red modernidad/colonialidad” e alla loro idea di eurocentrismo come

“representación hegemónica y modo de conocimiento que arguye su propia universalidad” (Escobar, 2003: 60), questa volta trasferito in senso più ampio all’occidentalismo e all’imperialismo americano dell’immaginario consumistico. È in questo senso, allora, che si può parlare della carica sovversiva della riscrittura adiliana della fiaba come di una forma di decolonizzazione dell’immaginario, proprio in virtù della sua volontà di rovesciarlo e di risemantizzarlo, in chiave ironica, parodica, dissacrante e femminista. Come nelle illustrazioni della portoghese Paula Rego, nelle fiabe di Adília, il rassicurante discorso disneyano è sovvertito, la materia prima è nuovamente trasformata, in una reazione all’ordine costituito del discorso merceologico, commerciale e maschilista per mezzo di un’altra forma di ordine, che passa però attraverso un momento di “disordine”. Una entropizzazione che serve a *desentropiar*, un processo di risignificazione che torna implacabilmente dalla purezza del mito alle impurità della sostanza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anonimo della fine del XVII secolo, *lettres de la religieuse portugaise*, Paris, ed. Alain Hurting, 1996.
- Baltrusch, B., “Adília Lopes: traducir entre la entropía y la subversión”, 14, *Lectora* (2008) Internet: 03-08-2015: <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/216169.pdf>
- Barthes, R., *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola. Lezione*, Einaudi, Torino, 2001.
- Basile, G., *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, (1634); *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, trad. it: Croce, B., Roma-Bari, Laterza, 1982.
- Berardi, B. F., *The Uprising. On Poetry and Finance*, Semiotext(e), Los Angeles, 2007.
- Deleuze, G., *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino, 2004.
- Delli Santi, G., *La forza generativa del barocco. L’eredità estetico linguistica del basico alle avanguardie*, D’Ambrosio, Milano, 2006.
- De Vigny, A., “La colère de Samson”, in *Les destinées*, (1843). Internet: 30-08-2015: <http://damienbe.chez.com/destins.htm>
- Duarte, G., “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar’: microformas de Adília Lopes”, *Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras*

- microformas*”, (Universidade do Minho, 6 e 7 de outubro de 2011), Centro de Estudos Humanísticos Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Escobar, A., “Mundos y conocimientos de otro modo', El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, 1 (2003), pp. 51-86.
- Lopes, A., *Il poeta di Pondichéry*, a cura di C.V. Cattaneo, Empiria, Roma, 1988.
- Lopes, A., *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul, 2000.
- Lopes, A., “Notícias do meu moinho”, *Público*, 2001. Internet 13-09-2015: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_fria.html
- Lopes, A., “Crónicas da vaca fria”, *Público*, 2002-2003. Internet 13-09-2015: <http://arlindo-correia.com/180902.html>
- Lopes, A., *A mulher-a-dias* (2002), in *Dobra: Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- Marques, C.V., Entrevista ad Adília Lopes, *Diário de Notícias*, 17-06-2005. Internet 13-09-2015: http://arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html#Entrevista
- Marques, J.E., “Adília Lopes: a louca da casa”, *Observador*, 27/04/2015. Internet 13-09-2015: <http://observador.pt/2015/04/27/adilia-lobes-a-louca-da-casa/>
- Martelo, R.M., “As Armas Desarmantes de Adília Lopes”, *Didaskalia XL*, 2 (2012), pp. 207-222.
- Magalhães, J.M., *Os dias, pequenos charcos*, Lisboa, Presença, 1981.
- Melo, S.R., “Adília Lopes ou a impessoalidade da terceira mulher”, *ex aequo*, 27 (2013), pp.129-141).
- Mendonça, J.T., *Estação Central*, Porto, Assírio e Alvim, 2012.
- Pedrosa, C., “Releituras da tradicao na poesia de Adília Lopes”, *Via Atlântica*, 11 (2007). Internet: 10-07-2015: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50666.pdf>
- Pérez Gil, M., “El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 5 (2013), pp. 173-197.
- Perrault C., *Histoires ou contes du temps passé (ou Conte de ma mère l'Oye)*, 1697.
- Platone, *Fedro*, a cura di R. Velardi, Rizzoli, Milano, 2010.
- Rodari, G., *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973.

- Russo, V., “Mitografia di Adilia Lopes”, *Rassegna Iberistica*, Milano, Cisalpino-Lagoliardica, 2008.
- Sá Moura, A., “Subjectivação e dessubjectivação em Adília Lopes”. Internet 13-09-2015: <http://web.letras.up.pt/porprisao/António%20Sá%20Moura.pdf>
- Sexton, A., *Transformations*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2001.
- Zipes, J., “Breaking the Disney Spell”, Elizabeth Bell, Lynda Haas y Laura Sells (Eds.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 21-42.