



Sapienza, Università di Roma  
Cattedra “P. Antonio Vieira”  
Instituto Camões, Portugal

## **Confronto Culturale**

Collana diretta da  
*Sonia Netto Salomão*



*Sonia Netto Salomão*

**MACHADO DE ASSIS**  
**DAL**  
**“MORRO DO LIVRAMENTO”**  
**ALLA CITTÀ DELLE LETTERE**

**con la traduzione di due racconti**

**SETTE CITTÀ**

ISBN: 978-88-7853-371-4

1<sup>a</sup> edizione agosto 2005  
2a edizione, 1a ristampa marzo 2007  
3<sup>a</sup> edizione settembre 2012  
4<sup>a</sup> edizione rivista e aggiornata, luglio 2014

Edizioni SETTE CITTÀ  
Via Mazzini 87 01100 Viterbo  
tel 07613049670 fax 07611760202  
info@settecitta.eu

[www.settecitta.eu](http://www.settecitta.eu)

# INDICE

Introduzione	7
Machado de Assis: un laboratorio di invenzione	
I. Il Secondo Ottocento in Brasile	25
1. Il quadro storico e il dibattito culturale p. 25 - 2.b La “generazione del ‘70” e l’attività critica: Silvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. p. 31 - 3. Realismo e Naturalismo: le vie della sperimentazione. p. 37	
II. Machado de Assis: dal “Morro do Livramento” alla Città delle Lettere	42
1. Letture critiche e differenze interpretative p. 46 - 2. I romanzi p. 46 - 3. I racconti p. 63 - 4. La poesia p. 65 - 5. La riflessione critica p. 67 - 6. La lingua p. 70.	
III. Bibliografia	107
IV. Due racconti inediti in Italia fra discorso ironico e fantastico Teoria del Medaglione p. 127 - La Pantofola Turca p. 138	123



## INTRODUZIONE

### MACHADO DE ASSIS: UN LABORATORIO DI INVENZIONE

*O "caramujo" só viveu dentro da arte*<sup>1</sup>.  
Augusto Meyer

Vista la quasi inesistenza di saggi critici che presentino l'opera di Machado de Assis al pubblico italiano, questo lavoro è stato pensato come un'introduzione ai suoi studi nel contesto storico, culturale e letterario del Brasile del secondo Ottocento, quando il paese aspirava al progresso e alla modernità, dovendo fare i conti con un recentissimo passato coloniale. A questo nucleo iniziale si è aggiunta la traduzione di due racconti inediti in Italia.

Machado de Assis è sicuramente un autore rappresentativo della cultura brasiliana e ancora non è conosciuto, come dovrebbe, in Italia. In genere l'orizzonte d'attesa del pubblico è propenso a ricevere proposte in chiave esotica, come la Bahia di Jorge Amado o il *sertão*, anche se metafisico e universale, di Guimarães Rosa, e ad essere meno interessato, forse, a quello che non è catalogabile in un codice già previsto per quanto riguarda il Brasile. Dopo il centenario della morte, nel 2008, la situazione si è un po' modificata, in un momento in cui l'autore carioca non è più considerato soltanto un grande scrittore ottocentesco, ma è già stato inserito nel canone narrativo internazionale come narratore

---

<sup>1</sup> *La chiocciola ha vissuto solo nell'arte.*

modello<sup>2</sup>, generando una viva discussione sulle sue caratteristiche universali e locali che, per certi versi, ripete lo stesso dibattito che ha accompagnato la sua fortuna in Brasile. Lui stesso ne l'*Instinto de nacionalidade*, saggio critico del 1873, già prevedeva la controversia:

Non c'è dubbio che una letteratura, soprattutto una letteratura nascente, deve principalmente alimentarsi dei temi che gli offre la sua regione; ma non stabiliamo dottrine tanto assolute che la impoveriscano. Quello che si deve esigere dallo scrittore prima di tutto è un certo sentimento intimo, che lo rende uomo del suo tempo e del suo paese, anche quando tratti di temi remoti nel tempo e nello spazio<sup>3</sup>.

Machado de Assis ha contribuito in modo innovativo al dibattito nazionalista dell'epoca. Difese il radicamento delle sue opere nella cultura del suo paese, con personaggi ben rappresentativi, come Brás Cubas, ritratto dell'élite ricercata ma corrotta e con un forte rifiuto del lavoro (il che si spiega in una società schiavista); o José Dias, tipico *agregado* che, nel *Dom Casmurro*, era un elemento simbolo della "classe del favore", costituita da persone a servizio di grandi figure o di importanti famiglie nel Brasile coloniale. La narrativa machadiana ha proposto questioni relative al modello patriarcale, alla mescolanza di liberalismo, schiavitù e clientelismo, con i paradossi intrinseci all'ingranaggio relativo alle classi sociali, inseparabili dal destino degli africani nel paese e, infine, ha discusso le tappe di un meccanismo politico, sociale ed economico che non è slegato dalla

---

<sup>2</sup> Cfr. Cap. II.1.

<sup>3</sup> M. de Assis, *Obra Completa* [1959], vol. III, org. de A. Coutinho, Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1979<sup>4</sup>, p. 804.

problematica mondiale. Ciò nonostante, bisogna ricordare che per molto tempo lo scrittore è stato accusato di totale disinteresse per le questioni sociali del suo tempo, perché, nella sua opera, il contesto appare come sfondo nei dialoghi dei personaggi, o in piccoli dettagli storici, sempre presenti ma non costruiti sulla base di cornici rilevanti, suggerendo una terza dimensione nei romanzi.

Come è già stato notato, in un confronto dell'autore carioca con Jorge Luis Borges, entrambi respinsero l'idea di nazionalismo come descrizione del paesaggio o dell'esotismo locali. Se per Machado quello che importava era «avere un sentimento intimo del proprio tempo e del proprio luogo», qualunque fosse il tema trattato, lo stesso concetto, a sessant'anni di distanza, sarà difeso da Borges ne *El escritor argentino y la tradición* (1932), in cui l'autore argentino arriva a difendere l'appartenenza della tradizione occidentale all'Argentina *tout court*; più che a un qualsiasi singolo paese dell'Occidente. Ecco perché rifiutarono l'indianismo e il gauchismo, rispettivamente, come argomenti obbligatori delle loro opere<sup>4</sup>. Il tema è d'interesse in un momento di globalizzazione nel quale, secondo molti studiosi della narrativa, si assiste ad una progressiva de-nazionalizzazione del romanzo; i luoghi, nei romanzi contemporanei, non sono solo inessenziali ma addirittura interscambiabili<sup>5</sup>.

Non possiamo, a questo punto, dimenticare l'acuto studio che Roger Bastide dedicò al Machado de Assis "paesaggista", negli anni '50, in contrasto con l'accusa di essere un

---

<sup>4</sup> Cfr. J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecè editores, 1974, p. 273 e Leyla Perrone-Moisés, *Vira e mexe, nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, pp. 81-96.

<sup>5</sup> Cfr. V. Coletti, *Romanzo mundo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, Il Mulino, 2011.

autore poco nativista che all'epoca era ancora in voga. Affermava il grande sociologo francese che, come sappiamo, visse in Brasile dal 1938 al 1954:

Reputo Machado de Assis uno dei maggiori paesaggisti brasiliani, uno di quelli che hanno dato all'arte del paesaggio nella letteratura un impulso simile a quello compiutosi parallelamente nella pittura, e che qualificherei, se mi è concesso usare un'espressione "mallarmiana", di presenza, ma presenza quasi allucinante, di un'assenza.<sup>6</sup>

La tesi innovativa poteva venire soltanto da uno "straniero" che, da un lato poneva la società brasiliana come suo oggetto di studio, con il dovuto straniamento che la sua posizione consentiva; e dall'altro l'aveva vissuta e sperimentata con estrema sensibilità. Così, l'articolo ha il sapore di una rivincita e ci offre un'analisi molto interessante di uno degli aspetti della narrativa machadiana. La tesi di Roger Bastide è quella secondo cui l'uomo che ha sempre vissuto nella sua terra tropicale, non può ritrarla con gli occhi dello straniero che si meraviglia per l'eccessiva natura dei tropici. La natura è parte dei suoi personaggi, della sua stessa relazione con la città, ma non è un tema. Sicuramente Machado non pone la natura come argomento centrale della sua opera per un'altra ragione ugualmente importante: lui faceva parte di una generazione che contestava il Romanticismo, nella sua grottesca ed esagerata enfasi esotica; la centralità della natura, utilizzata come tema di scuola, ma anche come elemento di differenziazione dalla madrepatria portoghese, vista sempre come simbolo di tradizione e cultura secolare, in contrasto con i tropici, era ormai tema sorpassato per l'autore carioca.

---

<sup>6</sup> R. Bastide, *Machado de Assis paesagista* [1954], in «Revista USP», São Paulo, n.56, pp. 192-202, dezembro/fevereiro 2002-2003.

In verità, Machado è stato in Brasile un autore ponte tra Romanticismo, Realismo e Impressionismo, senza tuttavia accettare il Naturalismo alla Zola, come è accaduto per esempio in Portogallo, con Eça de Queirós. Autore di sintesi della tradizione brasiliana con il meglio della produzione europea, ha saputo unire la lezione nazionale (Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar) con quella portoghese (Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós) attraverso un respiro da autore universale. Per quanto riguarda le fonti italiane, gli autori di riferimento sono stati Manzoni e Leopardi (molto del suo pessimismo e del suo nichilismo provengono dalle stesse radici), per non parlare di Dante, presente soprattutto a livello tematico e intertestuale nei suoi lavori<sup>7</sup>. Per quanto riguarda

---

<sup>7</sup> Faceva parte della biblioteca di Machado de Assis una discreta raccolta di libri in lingua italiana, che comprendeva autori quali l'Alfieri, il De Amicis, l'Ariosto, Guicciardini, Leopardi, il Tasso, il Varchi, oltre, ovviamente, a Dante. Vi si ritrova anche una traduzione di Ossian, in italiano, autore molto citato da Machado de Assis e da altri autori contemporanei come Álvares de Azevedo. In traduzione francese sono presenti inoltre: Machiavelli, Manzoni e studi di storia e di critica letteraria italiana su Dante. È bene inoltre rammentare che Machado nella sua opera menziona i contemporanei: Giosué Carducci, Cesare Cantù, Cesare Lombroso e Paolo Mantegazza. Possiamo anche includere, con una certa sicurezza, Petrarca, Boccaccio e l'Ariosto tra i poeti che Machado conosceva piuttosto approfonditamente, mentre Leopardi e il Tasso erano coloro che più ammirava e di cui si servì maggiormente nella costruzione della sua opera. Quanto al Machado cronista, attivo dal 1859 al 1900, i suoi testi tracciano la storia del teatro lirico italiano a Rio de Janeiro, rilevando la passione che la popolazione carioca aveva per la stagione operistica. Sappiamo che i suoi personaggi prediligono Bellini e che lo stesso Machado nelle sue recensioni giornalistiche dimostra una predilezione per la "Norma" e per l'"Aida", e loda con entusiasmo cantanti come Candiani e La Grua. Cfr. S. N. Salomão, «Machado de Assis no "Inferno" de Dante», in AA. VV., Machado de Assis: *novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*, Rio de Janeiro, De Letras / EDUFF, 2008, pp. 195-207.

la sua naturale vena umoristica, essa si era arricchita con gli studi degli autori inglesi da lui prediletti (da Shakespeare al Settecento di Sterne, Fielding e Swift, fino a Dickens e Poe), così come la rappresentazione moralistica dei suoi personaggi, collocati in situazioni psicologiche complesse, ricorre al sapere di maestri come Montaigne, Pascal e Diderot. Come base di tutto ciò, l'indispensabile presenza della Bibbia e dei classici greci e latini, lavorati a livello di parodia.

Il grande contributo di Machado de Assis all'affermazione di una letteratura brasiliana ancora giovane, è consistito, senza dubbio, nell'innovazione introdotta dalla sua riflessione filosofica e dalla problematizzazione di temi universali: la gelosia di Dom Casmurro, l'Otello brasiliano; la follia di Rubião e di Quincas Borba, come simbolo di schizofrenia sociale; il passare del tempo e l'aspetto effimero delle cose, nel delirio di Brás Cubas; l'importanza sociale dell'opinione, in tanti momenti, come nel racconto *Teoria do Medalhão*. E poi, il capitalismo che arrivava in Brasile, come aveva avvertito Machado, portava con sé la crisi ideologica e i conflitti esistenziali che una società non più fondata su rigidi valori tradizionali proponeva come nuovo significato esistenziale: l'opera letteraria intesa come modello morale o come mero intrattenimento, cedeva il passo all'interpretazione di valori che, mutando rapidamente, erano sempre più relativi. Così commenta l'autore-narratore, con grazia e ironia, ma anche con un perspicace senso della crudeltà della vita, gli amori del giovane e viziato rampollo della borghesia carioca, Brás Cubas:

C'è là, fra le cinque o dieci persone che mi leggono, c'è là un'anima sensibile, che sicuramente è un po' arrabbiata con il capitolo precedente, inizia a tremare per la sorte di Eugenia, e forse... sì, forse, dentro di sé, mi chiama cinico. Io cinico, anima sensibile? [...] No, anima sensibile, io non

sono cinico, io sono stato un uomo; il mio cervello è stato un palco in cui sono passati pezzi di ogni genere, il dramma sacro, l'austero, lo sdolcinato, la commedia sfarzosa, la disordinata farsa, gli atti, le buffonate, un pandemonio, anima sensibile, una baraonda di cose e persone, in cui potevi vedere di tutto, dalla rosa di Smirne all'erba del tuo giardino, dal magnifico letto di Cleopatra all'angolo della spiaggia in cui il mendicante batte i denti dormendo. Vi si incrociavano pensieri di varia specie e aspetto. Non c'era solo l'atmosfera dell'aquila e del colibrì; c'era anche quella della lumaca e del rospo. Ritira, dunque, l'espressione, anima sensibile, castiga i nervi, pulisci gli occhiali, che a volte dipende dagli occhiali...<sup>8</sup>

O ancora, nello stesso romanzo, con un cinismo altrettanto ironico, descrive la duplicità dei valori dell'uomo che trova per caso una moneta d'oro e la consegna al Commissario della polizia, cercando il modo di farsi notare dall'opinione pubblica; tuttavia, non restituirà i cinquemila réis che, in seguito al ritrovamento, tra mille scuse, autogiustificazioni e promesse di donazione in beneficenza, finisce per usare, lui, il ricco Brás Cubas, comprando il silenzio della povera mezzana che servirà a coprire i suoi amori adulteri con Virgília. In questo modo la "compensazione delle finestre", titolo e tema del capitolo CV delle *Memórias*, «*Equivalência das janelas*», diventa una teoria della relatività morale del personaggio:

Così io, Brás Cubas, ho scoperto una legge sublime, la legge dell'equivalenza delle finestre, e

---

<sup>8</sup> Machado de Assis, *Obra completa*, cit., vol. I, p. 555. (La traduzione di tutti i brani citati è di nostra responsabilità).

ho stabilito che il modo di compensare una finestra chiusa è aprire l'altra, affinché la morale possa arieggiare continuamente la coscienza. Forse non capisci cosa intendo; forse vuoi una cosa più concreta, un pacchetto per esempio, un pacchetto misterioso. Allora prenditi il pacchetto misterioso<sup>9</sup>.

D'altro canto, la poetica machadiana si allinea con la crisi del romanzo, anticipando, in questo modo, quel moderno terreno di sperimentalismo formale e di ricerca sull'uomo comune, dissimulato e senza espressione; un individuo che cambia secondo le situazioni e il punto di vista altrui. Il tema delle apparenze, configurato attraverso la metafora dello specchio, appare, così, in modo sorprendente. L'individuo, intrappolato in una società di apparenze si scopre diviso, escluso e marginalizzato, come il protagonista del racconto «*O espelho*» che, essendo alfiere, non riesce più a vedersi senza uniforme:

L'alfiere eliminò l'uomo. Per qualche giorno le due nature trovarono un equilibrio; ma non tardò la prima a cedere all'altra; mi rimase una minima parte di umanità. [...] E se tale spiegazione è vera, niente prova meglio la contraddizione umana, perchè dopo otto giorni ho avuto il capriccio di guardare allo specchio col fine appunto di trovarmi sdoppiato. Ho guardato e ho indietreggiato. Lo stesso vetro sembrava congiurare col resto dell'universo; non mi ha stampato una figura nitida e intera, ma vaga, sfumata, diffusa, ombra di un'ombra. La realtà delle leggi fisiche non permette di negare che lo specchio mi ha riprodotto testualmente, con gli stessi contorni e caratteristiche; così deve essere stato. Ma la mia sensazione non fu tale. [...] Mi ricordai di indossare l'uniforme da alfiere.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 567.

La indossai, mi sistemai per bene; e, poiché stavo di fronte allo specchio, alzai gli occhi, e... non le dico niente; il vetro ha riprodotto allora la figura integrale; nessuna linea in meno, nessun contorno diverso; ero proprio io, l'alfiere, che trovavo finalmente l'anima esterna .

Dall'altro lato, Machado comprese gli eccessi dello scientismo di fine secolo<sup>11</sup>, soprattutto quando questo si trapiantava meccanicamente dalle scienze naturali alla sfera delle scienze umane e lo demistificò in opere come *Quincas Borba*, o nel racconto *O alienista*, creando la figura dello scienziato studioso della follia, il quale classifica i suoi concittadini di provincia, anticipando in maniera stupefacente tutta la riflessione moderna, in particolare quella di Michel Foucault, sulla malattia mentale, l'isolamento e i rapporti fra alienazione collettiva e potere, ma senza proselitismi e volontà di teorizzare, che appesantirebbero la narrativa<sup>12</sup>:

Li divise inizialmente in due classi principali: i furiosi e i mansueti; da lì passò alle sottoclassi;

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 348-350.

<sup>11</sup> Sappiamo che Machado seguiva il movimento filosofico e che possedeva nella sua biblioteca testi come *La selection naturelle* (A. Wallace, 1872); *La descendance de l'homme et la selection sexuelle* (Darwin, 1873), *L'Origine des espèces au moyen de la selection naturelle...* (Darwin, 1876); *Introduction a la science sociale* (Spencer, 1878); *Le darwinisme. Ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette théorie* (E. Hartmann, 1880), fra gli altri. Dall'analisi della sua biblioteca sappiamo anche che aveva libri appartenenti all'area della filologia e dell'antropologia, pubblicati principalmente nella decade del 1870. Quindi vi troviamo autori come Max Müller, Edward Tylor, Louis Buchner, John Lubbock o Théodule Ribot. Cfr. Glória Vianna, «Reverendo a biblioteca de Machado de Assis», in AA.VV., a cura di J. L. Jobim, *A biblioteca de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2001, pp. 99-274.

<sup>12</sup> Cfr. P. Kéchichian, *Machado de Assis, génie de l'ironie*, in *Le Monde des livres*, «Le Monde», 19 agosto 2005, p. 1.

monomanie, deliri, allucinazioni varie. Fatto ciò, cominciò uno studio assiduo e continuo; analizzava le abitudini di ogni pazzo, le ore di accesso, le avversioni, le simpatie, le parole, i gesti, le tendenze; indagava sugli incidenti dell'infanzia e della gioventù, malattie di altro genere, antecedenti nella famiglia, un'indagine insomma, come non la farebbe nemmeno il più scrupoloso dei giudici. E ogni giorno annotava un'osservazione nuova, una scoperta interessante, un fenomeno straordinario. Allo stesso tempo studiava il miglior regime, le sostanze medicamentose, i mezzi curativi e i mezzi palliativi, non solo quelli che venivano dai suoi amati arabi, ma anche quelli che lui stesso scopriva, a forza di sagacità e pazienza. Ora, tutto questo lavoro gli portava via la maggior parte e la parte migliore del tempo. Dormiva male e mangiava male, e, anche quando mangiava, era come se stesse lavorando, perchè ora interrogava un testo antico, ora rimuginava una questione, e andava spesso da un capo all'altro della sala da pranzo senza dire una sola parola a Donna Evarista<sup>3</sup>.

In *Quincas Borba* (1891), la teoria dell'Umanesimo è sviluppata, da un lato, come esemplificazione di darwinismo sociale, presente nel nascente capitalismo della fine del secolo XIX in Brasile; e, dall'altro, come smascheramento del sistema stesso dal punto di vista del suo determinismo con esempi banali e comici, come quello della morte accidentale della nonna del personaggio-filosofo, *Quincas Borba*, nel capitolo VI:

Senti il resto. Ecco come si erano svolti i fatti.  
Il padrone della carrozza si trovava sul sagrato, e aveva fame, molta fame, perché era tardi, e aveva

---

<sup>13</sup> Machado de Assis, *Obra completa*, cit., vol. II, pp. 257-258.

mangiato presto e poco. Da lì poté fare cenno al cocchiere; questi frustò le mule per andare a prendere il padrone. La carrozza trovò un ostacolo in mezzo alla strada e lo gettò a terra; quell'ostacolo era mia nonna. Il primo atto di questa serie di atti fu un movimento di conservazione: Humanitas aveva fame. Se invece di mia nonna, fosse stato un topo o un cane, è certo che mia nonna non sarebbe morta, ma il fatto sarebbe stato identico; Humanitas ha bisogno di mangiare. Se invece di un topo o di un cane fosse stato un poeta, Byron o Gonçalves Dias, il caso sarebbe stato differente nel senso che avrebbe fornito materiale per diversi necrologi; ma la sostanza sarebbe rimasta la stessa. L'universo ancora non si è fermato semplicemente perché gli sono venute a mancare alcune poesie, morte appena sbocciate nella mente di un uomo illustre o sconosciuto; mentre Humanitas (ed è questo che importa, innanzitutto), Humanitas ha bisogno di mangiare<sup>14</sup>.

Per la critica moderna, questo fondamentale brano di Quincas Borba non può passare inosservato, perché in un certo senso anticipa un concetto molto importante per la cultura brasiliana, ovvero quello dell' "antropofagia culturale", sviluppato nel secolo XX (Manifesto Antropofago, 1928<sup>15</sup>) sulla scia dei movimenti dell'avanguardia europea<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Machado de Assis, *Obra completa*, cit., vol. I, p. 648.

<sup>15</sup> Cfr. Oswald de Andrade, «Revista de Antropofagia», Ano 1, no. 1, maio de 1928, pp. 30-35.

<sup>16</sup> Prendendo spunto dall'atto ritualistico del cannibalismo dei primi abitanti del Brasile, l'antropofagia è nata innanzitutto come una pietra dello scandalo, una parola shock, per ferire e colpire l'immaginazione del destinatario con il ricordo sgradevole del cannibalismo. La pratica del cannibalismo, la divorazione antropofagica, è il simbolo cruento, misto di insulto e sacrilegio, di vilipendio e di flagellazione pubblica, come succedano verbale dell'aggressione fisica a un nemico dai molti volti immateri-

Un altro filone caratteristico dell'opera machadiana proviene dalla sua relazione con la città di Rio de Janeiro intesa come spazio fisico e psicosociale. Lo scrittore carioca sarà esempio egli stesso della formazione di una classe intellettuale indipendente e critica che abbandonava il dilettantismo delle lettere per assumere, soprattutto nei centri urbani più sviluppati come Rio de Janeiro e San Paolo, un ruolo di professionalità, modernizzando, così, l'ambito culturale. Machado infatti, seguì la crescita e l'evoluzione della città in un movimento di simbiosi totale, perché anche lui era in fase ascendente, in crescita, nel cambiare classe sociale e prospettiva psicologica ed emotiva. Nelle sue opere troviamo

---

ali. Nella prospettiva simbolica del Modernismo brasiliano, ispirato alle avanguardie europee, questi volti sarebbero l'organizzazione coloniale e politico-religiosa, repressive, sotto cui si è formata la civiltà brasiliana, la società patriarcale, con i suoi modelli morali di condotta, le sue speranze messianiche, la retorica della sua intellettualità che imita la metropoli e si curva allo straniero. Come simbolo della divorazione, la antropofagia è, a un tempo, metafora, diagnosi e terapia: metafora organica, ispirata alla cerimonia guerriera dell'immolazione da parte dei tupi del nemico valoroso preso in combattimento, inglobando ciò che si doveva ripudiare, assimilare e superare per la conquista dell'autonomia intellettuale brasiliana; diagnosi della società brasiliana, come società traumatizzata dalla repressione colonizzatrice che ha condizionato la sua crescita, nell'ambito della quale c'è stata la repressione della stessa antropofagia rituale da parte dei missionari; e terapia, per mezzo di questa reazione violenta e sistematica, contro i meccanismi sociali e politici, le abitudini intellettuali, le manifestazioni culturali che, fino alla prima decade del secolo ventesimo, hanno fatto del trauma repressivo, di cui la catequese costituirebbe la causa esemplare, una stanza censoria, un superego collettivo. In questa lotta sotto la forma di attacco verbale, attraverso la satira e la critica, la terapia impiegherebbe il medesimo istinto antropofagico, ora liberato in una catarsi immaginaria dello spirito nazionale. E questa stessa medicina, drastica, salvatrice, servirebbe da tonico ricostituente per la convalescenza intellettuale del paese e da vitamina attivatrice del suo sviluppo futuro. La giocosa alternativa del dilemma amletico «Tupy ou not tupy, that's the question», che pare essere stato la cellula verbale originaria del manifesto, come nel dadaismo francese, si risolve in una ribellione completa e permanente.

un Machado analista, scrutatore della storia e dei costumi, formatosi con il formarsi della sua società e del suo paese, che lui tuttavia comprendeva alla maniera di Garret, che tanto ammirava e che celebrò, in un suo studio pubblicato nella “Gazeta de Noticias” del 1899, come colui che “unisce nei suoi libri l’anima della nazione e la vita dell’umanità”<sup>17</sup>.

Fu probabilmente Lúcia Miguel-Pereira<sup>18</sup> la prima a far notare che nel percorso machadiano la difficile situazione biografica avrebbe consentito al bambino povero del *Morro do Livramento* un contatto diretto con la realtà fisica e sociale della capitale dell’Impero. La realtà fisica, si sa, consiste nella presenza maestosa di Rio de Janeiro nei suoi più diversi movimenti, rumori, odori, come se la città fosse, lei pure, un personaggio dei romanzi del nostro autore. Sebbene Machado de Assis fosse più un ritrattista dell’anima e dei conflitti umani che non un paesaggista, la città di Rio de Janeiro, nella sua opera, è studiata durante i qua-

---

<sup>17</sup> In America Latina, come giustamente spiegò lo scrittore uruguayano Angel Rama, nel suo *La ciudad letrada* (1984), la città iniziò ad articolarsi a partire da un ordine astratto di segni che avevano dominato la città reale, soprattutto durante il periodo coloniale. Segni che avevano la funzione di ordinare e di stabilire il potere, forse in modo più programmatico nell’America spagnola. Nell’America portoghese, il tema ci era già stato ben illustrato molti anni prima dallo storico brasiliano Sérgio Buarque de Holanda, nel capitolo dedicato alla fondazione delle città come strumento di dominazione – «O semeador e o ladrilhador», «Il seminatore e il lastricatore», – del suo *Raízes do Brasil* (1936). L’interesse portoghese per le colonie come mezzo per ottenere facili fortune, senza il lavoro regolare caratteristico della pazienza del “lastricatore” spagnolo, avrebbe finito per lasciare come eredità il desiderio dell’ascensione sociale facile, come trampolino per la nobiltà di facciata. Machado ha ritratto bene questo fenomeno, soprattutto nelle *Memórias póstumas de Brás Cubas* e in *Quincas Borba*, per quanto riguarda il romanzo, e nella *Teoria do medalhão*, per quel che concerne il racconto.

<sup>18</sup> L. Miguel Pereira, *Machado de Assis, estudo crítico e biográfico* [1936], Belo Horizonte / Itatiaia, EDUSP, 1988, pp. 292-293.

si cinquant'anni di regno di D. Pedro II, quando, seppure molto lentamente, si verificarono cambiamenti radicali con l'abolizione della schiavitù, la crescita dei centri urbani e lo spostamento del centro del paese da nord a sud, il tutto accompagnato da cambiamenti del comportamento, del modo di vestire e di stare in società, delle relazioni familiari e affettive, del lavoro, in cui anche il ruolo degli uomini e delle donne mutò.

L'umanità di Rio de Janeiro è stata anche descritta da Machado dall'esterno, a partire dalle feste, dai balli, dagli eredi oziosi e annoiati e dagli avidi affaristi con le loro mogli belle ed egoiste, dai commendatori vedovi a spasso per l'Europa con novità positiviste e rimedi per ogni male. Muovendo da questa superficie apparentemente innocente, Machado scopre il dettaglio, come nelle frange del mantello del Diavolo dell'incomparabile racconto *A igreja do diabo*. E così, poco a poco, furtivamente, rivela le ipocrisie, smascherando la borghesia carioca che lo consacra, quasi inconsapevole.

Più del *flâneur* o del dandy, però, come espresso da Walter Benjamin nel suo celebre studio sulla relazione di Baudelaire con Parigi<sup>19</sup>, il rapporto di Machado con la sua città e la sua società si costruisce attraverso il percorso critico che lo stesso autore ha disseminato lungo il corso della sua opera. Cercando nella tradizione settecentesca inglese i modelli canonici con i quali dialogare, ha potuto inventare una nuova forma, tra la cronaca, il dialogo e il ritratto, con la quale ha identificato il lettore, associandolo in questo modo alla vita carioca<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, a cura di G. Agamben, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1986.

<sup>20</sup> É difatti difficile pensare a Rio de Janeiro e al Brasile del secolo XIX senza l'appoggio della letteratura machadiana. Per confermare la tesi, bas-

Da autodidatta che mai abbandonò la sua città natale, Rio de Janeiro, Machado è passato dal povero “*Morro do Livramento*” alla Città delle Lettere, da lui ravvivata, frequentando anche circoli e società letterarie durante la gioventù, abitudine che, seppure ridimensionata in età matura, continuò a coltivare, fino alla fondazione dell’Accademia Brasileira di Lettere, edificata sulla base della congregazione di intelligenze che lo scrittore carioca fu in grado di riunire e incoraggiare, in quel fine secolo che tanto ha dato alla cultura brasiliana. Machado ha costruito un’opera che richiama, piuttosto, l’idea un po’ surreale della Biblioteca di Babele borgiana con la variante secondo la quale la vita è come un libro con varie errate e molte edizioni. La vita deve essere scritta e riscritta, letta e riletta, afferma nel racconto *A senhora do Galvão*:

In effetti, ci sono vite che hanno solo il prologo, ma tutti parlano del grande libro che gli segue e l’autore muore con i fogli in bianco. Nel presente caso, i fogli sono stati scritti, perché formassero tutti un grosso volume di trecento pagine compatte, senza contare le note. Queste sono state poste alla fine, non per chiarire, ma per ricordare i capitoli passati; tale è il metodo in questi libri di collaborazione<sup>21</sup>.

Allo stesso modo, tanto il percorso esistenziale di Machado quanto la sua stessa opera hanno seguito questa linea di

---

terebbe citare i numerosi studi di storici e critici di formazione sociologica che non solo hanno contribuito all’approfondimento teorico dell’opera del nostro romanziere ma lo hanno utilizzato come sussidio per teorie e analisi nel loro campo di lavoro. Cfr. R. Faoro, *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974; o S. Chalhoub, *Machado de Assis historiador*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

<sup>21</sup> M. De Assis, *Obra completa*, cit., vol. II, p. 463.

ripresa e di correzione o di perfezionamento di una fase anteriore: da Machadinho a Machado, dal Romanticismo al Realismo impressionista delle sue ultime opere. Ogni lavoro di Machado rappresenta una nuova prova. Solo i piccoli ripetono continuamente ciò che già sanno fare. Se Machado è grande lo è perchè non appena imparava a fare una determinata cosa, cercava subito di farne un'altra, affrontando sempre nuovi problemi, senza preoccuparsi del fallimento. La magia di una certa stranezza, quella magia che possiamo cogliere nelle opere dell'età matura, quando improvvisamente fiorisce ciò che solo lo specialista può cogliere: la perfezione del dettaglio, la perizia della tecnica che quasi commuovono. Per alcuni autori esiste un "*late style*": si pensi agli ultimi quartetti di Beethoven, al Sansone agonista di Milton, al Falstaff di Verdi nel recupero di vecchi motivi, e così via.

Come nota biografica, ancora, non ci si può dimenticare, in questa sintesi introduttiva, della fertile lettura di Augusto Meyer, quando, lungi dall'appoggiarsi su un'analisi di tipo biografico ristretta e superata, richiama l'attenzione sul fatto che l'epilessia di Machado indubbiamente ha modellato il suo genio, affinando la sua lucidità, portandolo alla necessaria ricerca di un luogo che sublimasse la violenza degli attacchi e lo proteggesse dalla vicinanza con la morte. Questi luoghi sono stati la vita intellettuale, il mondo dell'analisi, la più profonda possibile, di persone, situazioni e condizioni di vita. Come ha affermato il critico *gaucho*<sup>22</sup>: «il 'caramujo' (la chiocciola) è vissuto solo nell'arte». Possiamo aggiungere a questa affermazione che là, nel mondo letterario, portò anche la natura sensuale della sua città, con tutta la fisicità sfumata che solo lui ha saputo creare. Dal *Morro do Livramento* alla Città delle Lettere, appunto.

---

<sup>22</sup> Del Rio Grande do Sul; del Brasile meridionale ai confini con l'Argentina.





## I. IL SECONDO OTTOCENTO IN BRASILE

### L. IL QUADRO STORICO E IL DIBATTITO CULTURALE

Le correnti realiste si manifestano con vigore in un quadro di variegata complessità, nella seconda metà del secolo XIX, realizzandosi al tempo stesso come continuità e rottura nell'intreccio di tendenze che, se prendono lo spunto da motivazioni romantiche, spesso finiscono poi per capovolgerle in una più generale ansia di modernità. Non meno articolata è la cornice politico-sociale che fa da sfondo: l'abolizione del traffico negriero, nel 1850, è un fatto paradigmatico dai molteplici risvolti, un primo serio colpo a vecchie strutture mentali e culturali che già vacillavano sotto il peso di pressioni interne ed esterne. L'improvviso dissolvimento di istituzioni conservatrici (il Senato a vita, il Consiglio di Stato), la rapida urbanizzazione dei grandi centri, lo spostarsi dell'asse politico del paese da Nord a Sud, un progressivo tecnicizzarsi della produzione culturale sono gli altri fenomeni prodotti da forti contrasti e inevitabili contraddizioni, che il vento rinnovatore porta con sé. Con la decadenza dell'economia zuccheriera, i signori del caffè cominciano ad impiegare mano d'opera immigrata nelle piantagioni del Centro-Sud e, mentre sorgono nuove classi medie urbane, la borghesia di base industriale e commerciale passa a soppiantare, non senza contrasti e in un quadro di generale mutamento, la vecchia aristocrazia rurale<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Il secondo Ottocento è, per parere unanime degli studiosi, un periodo fondamentale della storia brasiliana, che ci permette capire la mescolanza di sviluppo e arretratezza fino ad oggi presente nel paese. Lo storico e critico letterario Capistrano de Abreu ci ha proposto una storia dell'impero divisa nell'Ottocento in fasi politiche ben precise, classificazione che è ancora oggi accettata dalla storiografia moderna con piccoli aggiustamenti, e che,

La crisi si respirava nella poesia sociale di Castro Alves e, in ambito più appartato di Sousândrade, nel romanzo regionalista di Franklin Távora o nella narrativa urbana di José de Alencar; prendeva infine corpo in intellettuali poligrafi come Tavares Bastos (1839-1875), sia per reclamare il lavoro libero (*Cartas do solitário*, Lettere del solitario, 1867), sia per rivendicare una politica più aperta verso l'estero in un paese che, tra la fondazione del partito Liberal-radical e l'elaborazione di principi abolizionisti e pre repubblicani, vede approdare ai suoi lidi, nel solo 1880, quasi mezzo milione di immigrati. Il dibattito culturale si anima così in un singolare contrappunto di voci spesso disperate, che si levano a discutere di temi qualificati e destinati a durare: i rapporti con il Nord-America, ad esempio, che dividono il diplomatico Oliveira Lima e il saggista Eduardo Prado, monarchico, cattolico, anti-militarista (*Fastos da ditadura militar*, Fasti della dittatura militare, 1890), ultralusitano, anti-yankee (*A ilusão americana*, L'illusione americana, 1893), successivamente convertito dopo un viaggio riparatore negli Stati Uniti. Non diversamente Clóvis Bevilacqua (1859-1944) e il

---

per quanto ci riguarda, comprende il periodo che va dal 1850 al 1864, quando il Brasile conosce una relativa stabilità, con un vero e proprio ciclo di realizzazioni che vanno dalla sospensione del traffico negriero (1850) che sposta l'asse del paese da nord a sud alla somma di capitali che si riversano sul commercio e sull'industria: la macchina a vapore, le ferrovie, l'industria del tessuto, del legno e della metallurgia. Dal 1864 al 1870, il paese entra in guerra contro il Paraguai; e, dal 1870 al 1889, nonostante la relativa tranquillità, le contraddizioni del sistema imperiale emergono e diventano acute al suono della campagna repubblicana, che conseguirà il suo obiettivo nel 1889. Cfr. Capistrano de Abreu, "Fases do segundo Império", in *Ensaio e estudos*, 3ª série, 4 voll., Rio de Janeiro, 1931-33, pp. 107-130, e "O Brasil Monárquico, vol. 3, *Reações e transações*, a cura di S. Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, Difel, 5a. ed., 1985, p. 10.

grande Rui Barbosa discutono dei rapporti fra fondamenti giuridici ed espressioni linguistiche a proposito di un progetto di codice civile del primo, mentre a Recife Tobias Barreto (1839-1889) difende una linea di studi che recuperi la tradizione germanica. Non mancano nemmeno i poeti impegnati nelle cause progressiste del momento accanto ad altri politici ed intellettuali: così Luís Gama (1830-1882) e Pedro Luís (1839-1884) si affiancano a José do Patrocínio (1853-1905) e Joaquim Serra (1838-1888) nella battaglia abolizionista, mentre a tenere alta la causa delle donne provvederà la giornalista e scrittrice Narcisa Amália (1852-1924) di cui ci resta anche un unico, ma assai valido, libro di poesie (*Nebulosas*, *Nebulose*, 1872). Spetterà comunque a Joaquim Nabuco (1849-1910), giurista, memorialista, storico e letterato di valore (*Os destinos*, *I destini*, 1868; *Minha formação*, *La mia formazione*, 1898; *Um estadista do Império*, *Uno statista dell'Impero*, 1899) dare la misura di un prestigio intellettuale che si esercita in vari campi, unendo un'oratoria divenuta leggendaria a una scrittura viva e fluente vicina alle fonti francesi della giovinezza (Renan e Taine) e sempre al servizio di un acuto spirito critico che accompagnerà le varie iniziative culturali: dalla creazione con Machado de Assis del periodico *A epoca*, *L'Epoca* (il cui programma era "non aver programma") alla fondazione, con lo stesso Machado, dell' *Academia Brasileira de Letras*.

Non diversamente nell'ambito degli studi storici, sarà Capistrano de Abreu (1853-1927) sulla scia del determinismo geografico di Buckle e Ratzel, a dar vita a una nuova storiografia sociale, centrata sui movimenti popolari anonimi, che privilegia l'azione delle forze sociali sul protagonismo individualista tanto valorizzato dai romantici. In due delle sue opere principali, *O descobrimento do Brasil e seu desenvolvimento no século XVI*, *La scoperta del Brasile e il suo sviluppo nel secolo XVI*, 1883, e *Capítulos da história colonial*, *Capitoli di storia coloniale*, 1907, Capistrano si rivela un meticoloso

ricercatore, che punta più sullo spoglio storico-documentario che sulla tradizionale storiografia sentimentale alla Varnhagen (1816-1878), con al centro un indio brasiliano tanto valorizzato sul piano del mito, quanto trascurato sul piano storico-antropologico. Il quadro emergente è insomma propizio al rapido fiorire di idee liberali, anticlericali, abolizioniste e repubblicane, che sul finire del secolo incontrano l'appoggio degli intellettuali più aperti alle nuove correnti: positivismo, evoluzionismo e naturalismo.

Il peso degli intellettuali si farà del resto sempre più sentire nella seconda metà dell'Ottocento rendendo la figura dello scrittore oggetto di una nuova considerazione sociale, ricercata anche dai figli della classe media emergente. Alla generazione romantica dei Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Fagundes Varela o Castro Alves, tutta di origine nobile o benestante, succede quella dei Machado de Assis, Cruz e Sousa, Aluísio de Azevedo, Olavo Bilac e Sílvio Romero, vale a dire dei *self-made men* delle belle lettere, che fanno della carriera intellettuale un sostituto del titolo araldico in funzione dell'ascesa sociale. Si forma in questo senso un ceto intellettuale più aggressivo e aperto a istanze diverse. Non è per caso che si moltiplichino le riviste letterarie (solo a Recife nel 1876 ne sorgono sei) e anche se non tutte si mantengono all'altezza di un dibattito culturale serrato e sempre acceso (Antonio Cândido parlerà anche di *pieguice*, di sdolcinatezza e di *efeito diluidor*, di effetto diluitore), la loro funzione, a fianco delle nuove accademie e delle prime facoltà universitarie, assumerà un ruolo tutt'altro che marginale.

Il clima di dibattito e il nuovo credito concesso al giornalismo propiziano dunque il sorgere di poligrafi che passano dalla cronaca all'oratoria, dalla filosofia alla letteratura, incontrando in Machado de Assis un deciso difensore di questo ruolo multiplo:

In un paese in cui il giornale, la tribuna e il teatro avessero un conveniente sviluppo, cadrebbero le caligini dagli occhi delle masse; morirebbe il privilegio prodotto della notte e dell'oscurità; e le caste superiori della società o straccerebbero i propri titoli o cadrebbero abbracciati ad essi nel sudario ("O Espelho", Lo Specchio, 1859).

e in Olavo Bilac un oppositore, che in questo modo si esprime in un'intervista a Batista Júnior del 1913:

Mai più. Ho già perso dieci anni a scrivere scemenze. E poi, amico mio, il giornale fra noi è un orrore; ancora oggi apro le pagine e ciò che incontro è semplicemente innominabile: Sílvio Romero e Laudelino Freire a scambiarsi i peggiori epiteti possibili.

Non sono invece disprezzabili i dibattiti sull'esempio di quello aperto da Joaquim Nabuco e José de Alencar nel 1875 sul giornale "O Globo", che tendeva a non più circoscrivere il carattere nazionale dell'indianismo brasiliano.

Dal 1860 in poi, insomma, le frontiere del Romanticismo si incrociano con le nuove teorie emergenti, come dimostrano, al di là degli infiammati attacchi personali, le diverse posizioni di scrittori e intellettuali che inaugurano la stagione delle grandi riflessioni sulla letteratura, la scienza e la società. Comte, Spencer, Taine e Darwin convivono con il naturalismo di Zola. Le nozioni di razza, ambiente e momento storico funzionano come strumenti di legittimazione della critica e come punto di riferimento dei romanzieri. I diversi pensatori, nonostante spesso autodidatti, sensibili al fascino di quel "transoceanismo" (il desiderio di essere europeo in America) di cui ha parlato Capistrano de Abreu, fanno della seconda metà del secolo XIX il primo grande momento della saggistica brasiliana in vari settori dell'attività culturale.

Anche in campo letterario si assiste al sorgere di una molteplicità di stili che daranno vita, nella espressione consacrata da critici come Antonio Cândido e Wilson Martins, al cosiddetto post-romanticismo, dove il prefisso, più che a una valenza temporale, allude a una fusione simultanea di realismo, naturalismo, parnassianesimo, simbolismo e impressionismo, senza che nessuno dei vari “ismi” sia in grado di egemonizzare e assorbire completamente gli altri. In questa maniera, evitando di ridursi a puro modismo di importazione, l’influenza del positivismo e delle scienze naturali arrivate dall’Europa, contribuisce a dare alla letteratura post-romantica quel tono analitico e dissacrante che, superando la concezione romantica del genio creatore e della fantasia idealizzante, la vincolano sempre più a un contesto sociale in cui le strutture civili ed economiche dell’Impero appaiono in pieno ed inarrestabile declino.

## 2. LA “GENERAZIONE DEL ‘70” E L’ATTIVITÀ CRITICA: SÍLVIO ROMERO, ARARIPE JÚNIOR E JOSÉ VERÍSSIMO.

In Brasile la cosiddetta “generazione del ‘70” (etichetta trapiantata dal Portogallo per indicare critici e romanzieri di fine secolo in maggioranza provenienti dal Nord del paese, che cominciano a imporsi in questa decade) è il prodotto di un progressivo coinvolgimento delle sfere intellettuali, che trova la sua giustificazione nel più generale processo di trasformazione dell’ambiente sociale e culturale. Basata sui ricorsi dello scientismo positivista, sorge una nuova critica, che si pone con un suo preciso statuto professionale rivoluzionario per l’epoca, identificandosi al tempo stesso con quella esigenza di svecchiamento della cultura nazionale in cui José Veríssimo riconoscerà un “vero e proprio modernismo”.

Al di là delle differenze che caratterizzano gruppi e scuole, indirizzi e ideali comuni unificano il quadro di un movimento, che ha come modello in Portogallo la “generazione di Coimbra” (Teófilo Braga, Ramalho Ortigão e Antero de Quental) e si identifica con una critica sociologica, di ispirazione materialista e anti-romantica, che, se non arriva a fondare una critica letteraria come disciplina autonoma dotata di teorie, metodi e obiettivi propri, la utilizza tuttavia nell’ambito di una direzionalità politica che mira a una profonda revisione sociale e morale del paese. Di qui analisi etnografiche e sociologiche che, sorvolando spesso sull’analisi testuale, sconfinano in interpretazioni meccanicistiche e nazionaliste spesso anche al di qua del modello retorico e impressionista che pretendono di sostituire; ma anche un’ansia e una generosità nuova, e soprattutto il bisogno di inserire lo strumento letterario nel quadro di una problematica più vasta, che ha come obbiettivo di fondo il progresso generale del paese e il risveglio delle sue enormi potenzialità.

Fra le varie iniziative, che sorgono un po’ dovunque ispirate a questo modello, si segnala soprattutto la cosiddetta

“Scuola di Recife”, che appoggiandosi al giornale “Regeneração”, Rigenerazione, e alla locale Facoltà di Giurisprudenza, si farà promotrice di un positivismo di tradizione filogermanica, così come era negli intenti del suo fondatore Tobias Barreto e del suo più importante discepolo, il critico e storico della letteratura Sílvio Romero, divenendo col tempo il polo di attrazione anche di altri scrittori e intellettuali come Franklin Távora, Celso de Magalhães, Lages Júnior, Rangel S. Paio e Domingos Olímpio. Nel Ceará sorgerà invece una Accademia francese (1872-75), che avrà come principali animatori il giovane Capistrano de Abreu, Rocha Lima e Araripe Júnior, con il compito di favorire a livello sociale l’insegnamento primario per operai e ceti disagiati e promuovere dibattiti sulla sovranità popolare, la libertà religiosa, l’istruzione pubblica e l’emancipazione femminile. Sílvio Romero e José Veríssimo, che insieme ad Araripe Júnior formano la grande triade dei critici letterari di questo periodo, disputeranno a lungo se il primato nella diffusione delle nuove idee spetti al gruppo di Recife o a quello di Fortaleza; ma in realtà entrambe le correnti appaiono orientate in ambito letterario contro la tradizione retorica di seconda categoria che dominava la critica romantica di ispirazione pedagogica, di cui è esempio il *Curso elementar de literatura nacional*, Corso elementare di letteratura nazionale, pubblicato nel 1862 dal canonico Fernandes Pinheiro, aprendosi invece, soprattutto sullo spinoso problema del criterio di nazionalità, al contributo di studiosi ed eruditi diversi come Varnhagen, Joaquim Norberto, Pereira da Cunha o Januário Barbosa.

Nell’inaugurare la moderna storiografia letteraria brasiliana, Sílvio Romero (1851-1914), come è nello stile positivista dell’epoca, realizza un’opera di grande respiro, dalla filosofia alla critica sociale, passando attraverso il folclore e la letteratura propriamente detta. Opere come *A filosofia no Brasil*, La filosofia in Brasile, 1878; *A literatura brasileira e a crítica moderna*, La letteratura brasiliana e la critica moderna, 1880; *Contos*

*populares do Brasil*, Racconti popolari del Brasile, 1883; *Ensaio de filosofia do direito*, Saggio di filosofia del diritto, 1895; per non parlare della fondamentale *História da literatura brasileira*, Storia della letteratura brasiliana, 1888, scritta e riscritta durante tutto il corso della sua vita, che rivelano bene l'ampiezza di un orizzonte culturale che travalica troppo angusti limiti disciplinari e non esita a modificarsi sotto la spinta di letture successive. Romero conosceva e citava Max Müller e Hippolyte Taine (quest'ultimo maestro anche di questioni letterarie) così come Haeckel e Spencer, non esitando ad abbandonare Comte in favore di Darwin, Büchner o Huxley, in ossequio a una pratica letteraria e filosofica che aveva i suoi fondamenti soprattutto nell'ordine pratico e scientifico. E in questo senso va anche interpretata quella teoria del meticcio, che rappresenta il suo più importante contributo nell'ambito della critica non solo letteraria. Nel già citato *A literatura nacional e a crítica moderna*, del 1880, Romero difende infatti un'immagine di scrittore, che varrebbe soprattutto per il suo carattere rappresentativo in un processo di sviluppo storico-nazionale che ha alla sua base l'azione dell'ambiente e della razza. Affermando che il brasiliano è un popolo meticcio non solo dal punto di vista etnico, ma anche da quello spirituale, egli attribuisce le più profonde specificità nazionali, letterarie e non, a questa caratteristica instabile, cui avrebbero concorso in pari misura, attraverso il tempo, l'elemento portoghese, negro, indio, l'ambiente fisico e l'immigrazione straniera. Si giustificerebbe in questa maniera gran parte di una fragilità intellettuale, condannata al miraggio di una integrazione definitiva, mai raggiunta, in grado di eliminare il peso di una tradizione europea inesorabilmente estranea; problema che, in forme e articolazioni diverse, il sociologo Gilberto Freyre riprenderà negli anni Trenta del Novecento in opere poi divenute classiche. Nonostante il parere contrario di José Veríssimo, che nel suo viscerale antagonismo gli anteporrà Varnhagen, sarà proprio Sílvio Romero il primo a sviluppare

e sistematizzare questo concetto. Per il resto, uomo del suo tempo, egli non abbandonerà nemmeno nell'ultima fase della sua attività un indirizzo per il quale, anche senza identificare la critica letteraria con la scienza, si sforzava di darle tuttavia dei fondamenti scientifici in base a una prospettiva positivista. E che di fatto gli impediva di comprendere la fine psicologia di Machado de Assis o il lirismo profuso di Castro Alves, non potendosi considerare "l'individualismo una questione scientifica"; ma non diminuiva certo il merito di un grande iniziatore degli studi letterari in Brasile, in un'epoca di forti passioni e scontri personali tali da giustificare, almeno quanto il positivismo, le rivalità e il tono polemico della sua opera.

Al contrario di Sílvio Romero, ma ispirandosi sempre a Taine sebbene in maniera meno ortodossa, Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911) antepone l'ambiente alla razza anche per quanto riguarda il fenomeno letterario, arrivando a formulare il concetto di "obnubilção brasílica", o obnubilazione brasilica, di cui sarebbero stati oggetto portoghesi ed europei immigrati di fronte alla straripante bellezza e ricchezza del paesaggio tropicale. Dopo un primo volume di racconti (*Contos brasileiros*, 1868) di ispirazione nazionalista ed una serie di romanzi di varia fortuna<sup>2</sup>, è soprattutto nell'ambito della critica letteraria che Araripe Júnior, tra i fondatori con José Veríssimo dell'Academia Brasileira de Letras, ha modo di riprendere, con una vena tutta propria e senza più l'ufanismo dei romantici, la ricerca di caratteri propri di tutta una tradizione brasiliana<sup>3</sup>. Cosciente dell'impasse a cui inevitabilmente il modello naturalista conduce, il critico ce-

---

<sup>2</sup> Altri romanzi: *A casinha de sapê*, La casetta di sapê, 1872; *O reino encantado*, Il regno incantato, 1878; *O retirante*, 1878; *Miss Kate*, 1909.

<sup>3</sup> Altri studi: *Carta sobre a literatura brasileira*, Lettera sulla letteratura brasiliana, 1869; *José de Alencar*, 1882; *Gregório de Matos*, 1894; *Diálogos das novas grandezas do Brasil*, Dialoghi sulle nuove grandezze del Brasile, 1909.

arense, al contrario di Sílvio Romero, non solo ripudia un determinismo troppo spinto, ma nega anche alla critica letteraria il diritto di definirsi una scienza, passando a privilegiare il gusto e lo stile e relegando in secondo piano gli elementi sociologici, etnografici e filosofici al momento di gran moda. In questa maniera Araripe Júnior finisce per aprire alla letteratura universale, di cui è un ottimo conoscitore, puntando a un metodo eclettico in grado di conciliare fattori biografici, psicologici e storici nell'ambito di una percezione autonoma del fenomeno letterario.

Quanto al paraense José Veríssimo (1857-1916), certamente di non minor piglio e costanza nel magistero e nella critica militante (famose e ricambiate le sue invettive contro Sílvio Romero, ma non meno appassionata la sua difesa di Machado de Assis), bisogna prima di tutto rilevare come il concetto di letteratura evolva verso una definizione autonoma, frutto di un eclettismo che si esprime in termini formali e psicologici:

Letteratura è arte letteraria. Solamente lo scritto con il proposito e l'intuizione di questa arte, cioè con gli artifici dell'invenzione e della composizione che la costituiscono, è, a mio vedere, letteratura.

Direttore prima della “Revista Amazônica” e poi della “Revista brasileira”, nucleo originario di quella che poi diventerà l'Academia Brasileira de Letras, autore di testi descrittivi e localisti non privi di un certo gusto nativista (*Quadros paraenses*, *Quadri del Pará*, 1878; *Viagem ao sertão*, *Viaggio al sertão*, 1878; *Cenas da vida amazônica*, *Scene della vita amazzonica*, 1888), José Veríssimo, oltre ad aver lasciato importanti saggi su Chateaubriand, Tolstói, Eça de Queirós e D'Annunzio, ha fornito un importante contributo allo studio e all'analisi del fenomeno letterario brasiliano, in cui spiccano autori

come Gregório de Matos e Antônio Vieira; da *Estudos de literatura brasileira*, sei serie, 1901-1907, a *Que é literatura? e outros escritos*, 1907, alla fondamentale *História da literatura brasileira*, 1916, uscita postuma nell'anno stesso della sua morte, in cui "sentimento de nacionalidade", di ispirazione romantica, e "espírito moderno", di derivazione realista, finiscono per identificare uno spazio letterario intermedio, lontano, in ugual misura, dalle languidezze dell'indianismo e dagli eccessi dello scientismo. Uno dei risultati migliori di quella "generazione del '70", che, se resta legata a una "tradição do impasse", a una tradizione di impasse, secondo la definizione di João Alexandre Barbosa, e cioè a un linguaggio comunque esterno al fenomeno letterario, che finisce per essere fattore marginalizzante in ambito critico, riaffermando ciononostante per la prima volta il carattere nazionale delle lettere e contestando schemi retorici e preziosismi formali ereditati dal Romanticismo, apriva alla ricerca di vie nuove che conducessero nel vivo della problematica storico-sociale. Come dire che anche l'impasse, di cui parla Barbosa, è rivelatrice di una caratteristica ancora oggi presente nell'ambito intellettuale brasiliano: l'importazione di modelli, che molte volte poco hanno a che vedere con la produzione letteraria del momento e che forniscono agli occhi della critica lenti spesso deformate e modelli indebitamente sovrapposti. In questo senso la problematica che si apriva con la "generazione del '70" è ben lungi dall'essere risolta.

### 3. IL REALISMO NATURALISTA: LE VIE DELLA SPERIMENTAZIONE

Alla luce di studi recenti, si può affermare che il Romanticismo dominante nella prima metà del secolo, non scompare del tutto negli anni successivi, anche se la “generazione del ‘70” aderì, quasi senza riserve, all’empirismo materialista e a un naturalismo dominato da Zola. La lezione dei Goncourt, con quelle scarne biografie di uomini comuni, di esistenze grige, di veri e propri antieroi, non arrivò a influenzare in maniera decisiva le lettere brasiliane, nonostante i cortili e le scialbe pensioni di Aluísio de Azevedo. Del resto non bisogna dimenticare che quando Flaubert debuttava in Francia (*Madame Bovary* è del 1856), il pubblico brasiliano ancora applaudiva la prosa romantico-indianista di *o Guarani*, 1857, di José de Alencar. Sarà dunque sulla scia del successo in Portogallo di Eça de Queirós (soprattutto *o crime do Padre Amaro*, *Il crimine del Padre Amaro*, 1876 e *o primo Basílio*, *Il cugino Basílio*, 1878) che il romanzo a tesi mirante a focalizzare comportamenti patologici, secondo la ricetta naturalista, comincia a conquistare i prosatori brasiliani del periodo. Senza dimenticare però alcuni precursori, che vanno citati per la qualità di opere ingiustamente trascurate nelle infatuazioni dell’epoca. Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) è uno di loro e le sue ironiche *Memórias de um Sargento de Milícias*, *Memorie di un Sergente dell’Esercito* (1852-53) originariamente uscite a puntate sul “Correio Mercantil” di Rio de Janeiro, rompono decisamente con le stucchevoli antinomie romantiche in nome di una morale negativa incomprensibile per un pubblico anestetizzato dalla grammatica del romanzo sentimentale alla Macedo o alla Alencar. Qui barbieri, comari, artigiani e altre macchiette popolari illustrano la cronaca carioca dell’epoca di D. João VI, mentre preti poco scrupolosi e sonnolente guardie di palazzo creano un colore locale, tra romanzo d’avventura e prosa di costu-

me, che è proprio dell'ultimo Romanticismo. Non per niente il *moleque* Leonardo è il remoto esponente di una tradizione picaresca venuta da lontano, ma che qui significa semplicemente l'incontro del popolino con quella critica sociale che sarà propria del teatro di Martins Pena. Nella stessa maniera Alfredo d'Escragnolle, Visconde de Taunay (1843-1899) singolare figura di scrittore, pittore, musicista, geologo e capitano dell'esercito, si presenta con opere eclettiche (dal descrittivismo di *La retraite de Laguna*, *La ritirata di Laguna*, 1872, ai romanzi *Mocidade de Trajano*, *Gioventù di Traiano*, 1870, e soprattutto *Inocência*, *Innocenza*, 1872, con varie traduzioni all'estero), che ne faranno un autore-ponte fra le storie d'amore romantiche e un certo regionalismo di maniera in grado di elevarlo, fuori dai confini, a esempio originale di letteratura del nuovo mondo.

A un paesaggio dai risvolti naturali e umani sempre più marcati si ispirerà anche un altro scrittore di frontiera, il cearense Franklin Távora (1842-1888), che sotto pseudonimo di Semprônio pubblica nel 1871 le *Cartas a Cincinato*, *Lettere a Cincinato*, un vero e proprio atto d'accusa alla idealizzazione romantica alencariana in nome di una letteratura sempre più immersa nella realtà di cui è espressione. Il che non gli impedisce poi di adottare nei romanzi<sup>4</sup> un regionalismo intransigente, nonostante tutto venato di coloriture romantiche (sarà autore anche di un'opera indianista, *Os índios de Jaguaribe*, 1862), che tenta di spacciarsi per spirito autenticamente nazionale:

Le lettere hanno, come la politica, un certo carattere geografico; più nel nord, però, che nel sud, abbondano gli elementi per la formazione di una

---

<sup>4</sup> Altri romanzi: *A casa de palha*, *La casa di paglia*, 1866; *Um Casamento no arrabalde*, *Un matrimonio nel suburbio*, 1869, o *Cabelêira*, 1876; *O matuto*, *Il cafone*, 1878; *Lourenço*, 1881.

letteratura propriamente brasiliana, figlia della terra. La ragione è ovvia: il nord ancora non è stato invaso, come il sud, di giorno in giorno, dallo straniero. (Lettera-prefazione a o *Cabeleira*).

Nel periodo non mancano neppure figure atipiche, come la mulatta Maria Firmina dos Reis (1825-1917), che con *Úrsula*, 1859, *Gupeva*, 1861, e o *escravo*, *Lo schiavo*, 1887, è una delle prime donne in assoluto a scrivere romanzi in Brasile, affrontando per di più un argomento scottante come la schiavitù e la problematica abolizionista. Un altro scrittore, anche lui maranhense e abolizionista, Aluísio de Azevedo (1857-1913) e il suo o *mulato*, *Il mulatto*, 1881, sono unanimemente indicati dalla critica come rappresentativi delle prime autentiche manifestazioni del Realismo, che comincia a diffondersi in Brasile. Il romanzo si presenta come un pamphlet contro lo schiavismo in un momento in cui la campagna abolizionista è al suo auge e comincia a diffondersi un certo anticlericalismo di maniera rappresentato nel romanzo dalla figura di un sacerdote lascivo e assassino. In realtà Aluísio de Azevedo, che con o *cortiço*, *Il cortile*, 1890, toccherà il suo vertice, descrivendo in termini di raffinata sociologia abiti e costumi della vita proletaria in un cortile della Rio fine secolo, al di là di un determinismo convenzionale, era più scrittore di feuilletons (*Mistério da Tijuca*, 1882; *A condessa Vesper*, 1884, *A mortalha de Alzira*, *Il Sudario di Alzira*, 1894) che non convinto seguace delle nuove idee nell'ambito di una carriera letteraria cui decide comunque di rinunciare, a 37 anni, per dedicarsi all'attività diplomatica.

Lo scenario amazzonico, prima dell'avvento del ciclo del caucciù, è invece all'origine dell'opera del paraense Inglês de Sousa (1853-1918), che con o *cacaulista*, 1876, o *coronel sangrado*, *Il colonello trucidato*, 1877, o *missionário*, 1888, e *Contos Amazônicos*, *Racconti amazzonici*, 1892, utilizza le leggende regionali come materia letteraria, coltivando al

tempo stesso una narrativa storica di carattere impegnato, che rompe con i toni romantici senza le esagerazioni dello scientismo di maniera. Le *Cenas de vida do Amazonas, Scene di vita dell'Amazzonia*, (titolo generale sotto il quale Inglês de Sousa riunisce tutta la sua opera in prosa) secondo Wilson Martins preannunciano Jorge Amado, anticipando “in prospettiva balzachiana il ‘ciclo del cacao’ e il romanzo della vita politica della provincia”.

Su questa linea si inseriscono altre opere paradigmatiche del naturalismo brasiliano, come i romanzi di costume *A Normalista*, 1892, e *o bom crioulo*, del cearense Adolfo Caminha (1867-1897), che, con uno stile fluente e libero dalle digressioni erudite dei naturalisti della prima ora, delinea scene di vita della provincia cearense, senza arretrare, fra lo scandalo del perbenismo borghese dell'epoca, di fronte a temi scabrosi come il crimine e le relazioni omosessuali fra marinai. La morte, che coglierà Adolfo Caminha quando non ha ancora compiuto trenta anni, priverà la letteratura brasiliana, secondo l'opinione più recente, di uno dei maggiori talenti dell'epoca, nonostante il silenzio di critici come Sílvio Romero e José Veríssimo, cui non doveva essere congeniale il temperamento difficile di Caminha, uomo amaro e aggressivo “che si riconosceva superiore al suo destino”, creando in questa maniera antipatie che spiegano solo in parte il silenzio sulla sua opera. È anche vero che mentre Caminha veniva considerato un “naturalista svergognato”, cominciava a diffondersi in Brasile il decadentismo *dell'art nouveau* europea; ma non si può considerare senza ironia che il mineiro Júlio Ribeiro (1845-1890) aveva raggiunto un grande successo qualche anno prima con *A carne*, 1888, un romanzo che, se fu considerato un grido di guerra contro il provincialismo, è pur privo di qualsiasi merito letterario e deve il suo successo alla gratuità popolaresca e morbosa delle tante scene di maniera di cui si compone il testo.

In ogni caso nel giro di pochi decenni il panorama del-

la letteratura brasiliana muta e alla letteratura romantica di fondazione inaugurata da José de Alencar, se ne sostituisce un'altra non meno preoccupata con il problema dell'identità nazionale, ma tesa anche a un difficile esercizio di analisi storica, antropologica e psicologica, che abbraccia, in termini spesso critici, i temi più svariati: dalla sessualità femminile agli scenari dell'Amazzonia. In questo contesto, il romanzo sarebbe stato il laboratorio sperimentale di una narrativa realista brasiliana di cui Machado de Assis sarà al tempo stesso la sintesi e il fenomeno letterario per eccellenza.

II. MACHADO DE ASSIS:  
DAL "MORRO DO LIVRAMENTO" ALLA CITTÀ DELLE LET-  
TERE

Quando Joaquim Maria Machado de Assis viene alla luce a Rio de Janeiro, il 21 giugno del 1839, nel Morro do Livramento (uno dei tanti quartieri poveri, che crescevano abbarbicati alle colline vulcaniche che circondano la baia di Guanabara), figlio del pittore e doratore Francisco José de Assis, mulatto con qualche istruzione, e della lavandaia Maria Leopoldina Machado da Câmara, portoghese originaria dell'isola di São Miguel nelle Azzorre, la Reggenza ormai agonizzava e ci si preparava già alla maggiore età di D. Pedro II. I genitori del piccolo Joaquim Maria, come si è visto di umili origini, erano protetti di Dona Maria José de Mendonça Barroso, vedova di un senatore già ufficiale dell'esercito e ministro, e malgrado la loro condizione sociale sapevano leggere ed erano sposati in chiesa, fatto raro per l'epoca. Questi dati sono importanti sia come indispensabile corollario biografico, sia perché costituiscono il pannello di fondo di tanti romanzi in cui la figura dell'*agregado*, del protetto povero, ma ricco di talento e per questo ammesso a partecipare alla raffinata vita della *Casa Grande*, la dimora signorile, sarà una costante. Così come le contraddizioni di una Rio de Janeiro, che, malgrado gli eleganti caffè della Rua do Ouvidor, centro di avvenimenti politico-mondani e degli ultimi modismi importati dall'Europa, le bellezze naturali e la presenza della corte, continuava a dare l'idea di una città in tono minore, dove la vita dei giovani si riduceva ai balli, alle messe, al teatro e all'*entrudo*, ai giochi di Carnevale, e la sommità della piramide sociale era costituita dalla nobiltà blasonata e indolente, cui si aggiungeva un insieme eterogeneo di banchieri, *fazendeiros*, commercianti e *coronéis*, arricchiti con attività più o meno lecite.

In questo ambiente non facile Machado perde ben

presto la madre, quando ha da poco compiuto dieci anni, e subito dopo, nel 1851, anche il padre, rimanendo affidato alle cure della matrigna Maria Inês, anch'essa mulatta dalle origini umili, che si occuperà della sua prima educazione e lo porterà con sé a dividere il piccolo impiego che ha ottenuto in una modesta scuola del quartiere di São Cristóvão, come venditrice di dolci. Se ne deve concludere che il mito romantico, che ha caratterizzato le rare biografie machadiane (mulatto in una società schiavista, di famiglia disagiata in un ambiente di oligarchie impermeabili, scrittore in un paese senza tradizioni letterarie, e finalmente individuo di salute fragile e soggetto ad attacchi epilettici), pur nelle inevitabili esagerazioni, ha qualche fondamento in una infanzia tormentata da difficoltà economiche e disgrazie familiari, e in una adolescenza tenacemente vissuta da autodidatta: a sedici anni, quando entra come apprendista-tipografo nella Imprensa Nacional, dove conosce Manuel Antônio de Almeida, fresco di successo con le sue *Memórias de um Sargento de Milícias*, Joaquim Maria già conosce bene il francese e il latino e si avvia su queste basi a costruire una vasta cultura letteraria, che andrà dalla Bibbia ai classici greci e latini, comprendendo anche autori meno letti in Brasile, come Swift, Sterne, Leopardi e Manzoni.

Contemporanea è l'uscita dei suoi primi versi sulla rivista "Marmota Fluminense" (*Ela*, 12 gennaio 1855) diretta da Paula Brito, dove poi pubblicherà, nel 1858, anche il suo primo racconto: *Três tesouros perdidos*, *Tre tesori perduti*. L'esordio letterario coincide con quel distacco definitivo dalla famiglia e dall'ambiente della sua prima formazione, che una critica lamentosa e pseudosociologica gli rimprovererà poi a lungo. È il momento in cui Machado comincia a frequentare i salotti letterari e legge con voracità tanto Álvares de Azevedo che Garrett, Dumas figlio e Lamartine (di cui tradurrà, alla fine del 1857, *A literatura durante a Restauração*), impegnandosi per di più attivamente nell'attività

della cosiddetta “Petalógica” (dal greco *peta*, bugia, e *logos*), una società letteraria con vocazione pronunciatamente satirica fondata sempre da Paula Brito. Risale a questo periodo anche l'articolo *o passado, o presente e o futuro* da literatura, in cui Machado, con verve analitica già matura per i suoi diciannove anni, debutta anche come critico, difendendo lo spirito nazionale nelle lettere, ma non rinunciando a denunciare, fin d'ora, l'equivoco nazionalismo della “letteratura indigena”. Questa attività lo mette presto in contatto con tutti i maggiori nomi dell'epoca, da Joaquim Manuel de Macedo a Gonçalves Dias, da José de Alencar ad Araújo Porto Alegre, allargando la sua proficua collaborazione a giornali e riviste letterarie come “O Paraíba” di Petrópolis, “O Espelho” (rivista dove pubblicherà le sue *Idéias sobre o teatro*) e il “Correio Mercantil”.

Nel 1860, su invito di Quintino Bocaiúva, entra a far parte della redazione dell'importante “Diário do Rio de Janeiro”, cui collaborerà con rassegne dei dibattiti al Senato e come critico teatrale. Un'esperienza professionale di critico militante, che contribuirà non poco a perfezionare il suo stile di cronista e futuro prosatore, laddove, per naturali esigenze di un giornale di opposizione, era necessario prendere posizione, adattarsi alla durezza delle polemiche e maturare il proprio spirito umoristico in critiche mordaci contro il governo. Attività che smentiscono l'immagine di scrittore poco preoccupato delle grandi questioni nazionali, cui una critica prevenuta, a sfondo sentimentale e moralistico, ha a lungo rimproverato, lui mulatto e dalle povere origini, di aver dimenticato la questione sociale e il problema razziale soprattutto durante il periodo abolizionista.

La verità è che pochi scrittori, come Machado de Assis, hanno vissuto così profondamente i temi fondamentali del suo tempo e le contraddizioni della cultura brasiliana dell'epoca, pur scegliendo un osservatorio appartato e apparentemente neutrale, lontano dalla politica, dai gesti cla-

morosi e dal rumore delle cronache. Machado è il burocrate che a partire dal 1873 e per più di un trentennio percorrerà, prima al Ministero dell'Agricoltura e poi in quello dei Trasporti, tutte le tappe d'una tranquilla carriera ministeriale; è il marito fedele che a trent'anni si lega definitivamente a Carolina Augusta Xavier de Novais, un matrimonio lungo e felice che, anche senza dargli figli, consoliderà la sua posizione sociale, proporzionandogli il sostegno di una compagna la cui cultura discreta e intelligente costituirà sempre un punto di riferimento prezioso; è infine l'intellettuale che, non dimentichiamolo mai, fatto assai raro per l'epoca, costruirà la sua vasta cultura, insieme enciclopedica e cosmopolita, senza lasciare mai la sua Rio de Janeiro.

Eppure questo patriarca delle lettere nazionali con un ruolo assolutamente predominante nella società letteraria del tempo, in grado di influire in maniera decisiva sul futuro di giovani scrittori (in questo senso José de Alencar gli solleciterà il lancio di Castro Alves), non rifiuterà mai anche una presa di posizione politica sui più scottanti problemi del tempo: dalla cosiddetta "Questione Christie" (episodio di rottura delle relazioni diplomatiche fra Brasile e Inghilterra tra il 1861 e il 1863), alle ragioni della Polonia soggiogata dai Russi, dalla lotta di liberazione del Messico contro Massimiliano d'Asburgo alla guerra del Paraguai. Solo di recente e con notevole ritardo, la stretta relazione fra letteratura e storia nell'opera di Machado ha guadagnato rilievo fra i suoi numerosi studiosi, un rilievo poi divenuto anche eccessivo, come tutti i modismi critici che hanno di volta in volta accompagnato un autore estremamente complesso e certamente non riducibile a pochi schemi astratti.

Così il simbolo della operosa e serena vecchiaia di Machado è quella casa in Cosme Velho (uno dei quartieri più verdi e tranquilli della Rio del tempo e di oggi) frequentata dalla migliore intelligenza del periodo e diventata, ad inizio di secolo, il centro di una nuova città delle lettere. Tau-

nay, Joaquim Nabuco, Lúcio de Mendonça, Graça Aranha, Inglês de Sousa, José Veríssimo sono solo alcuni dei suoi abituali visitatori e costituiscono il gruppo che darà poi vita all'Academia Brasileira de Letras, di cui Machado de Assis sarà eletto il 4 giugno 1897, primo presidente, incarico che egli conserverà fino alla morte, sopraggiunta il 29 settembre del 1908, che chiuderà non solo la sua vicenda personale, ma tutta un'epoca nella vita letteraria e culturale del Brasile.

## I. LETTURE CRITICHE E DIVERSITÀ INTERPRETATIVE.

Come ogni grande scrittore Machado de Assis darà vita a una vasta tradizione critica attraversata da letture diverse della sua opera. Se è vero che fin dall'inizio si crea fra i contemporanei una specie di unanimità nazionale sul suo nome, consacrato da critici dell'importanza di José Veríssimo, è anche vero che non mancano oppositori e voci dissonanti come quella di Sílvio Romero, che non riusciva a inquadrare Machado nella rigidità dei suoi schemi metodologici: oltre ai criteri di razza, ambiente e momento storico, la preferenza per le opere ispirate ai grandi temi nazionali. Essendo poco incline alle sviolate patriottiche dedicate agli indios, alla guerra del Paraguai o alla libertà degli schiavi (ma quanti suoi personaggi echeggiano simili sfondi!), Machado era e restò un problema per il grande critico del Nord, che non gli risparmiò duri attacchi. Anche per questo la rilettura della tradizione critica ispirata a Machado è uno dei temi fondamentali per la comprensione della sua complessità artistica.

C'è innanzitutto il Machado "filosofo", caso raro e isolato nel panorama letterario brasiliano; si deve a Oliveira Lima lo studio dell'ironia di ascendenza voltairiana e dello humour inglese alla Sterne. A questa linea critica si legano anche Alfredo Pujol e Graça Aranha, in cui le varie sottolineature di una diversa visione filosofica del mondo

si uniscono al mito dello scrittore. Fondamentali in questo senso i lavori di Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer e Mário Matos, al di là di alcune inevitabili esagerazioni dovute a un'eccessiva sovrapposizione della biografia all'opera artistica: in primo piano, comunque, l'immagine di un autore capace di sottili ambiguità in un universo complesso e sotterraneo. Più tardi Barreto Filho parlerà di uno scrittore metafisico-esistenzialista, capace tuttavia di evitare i pericoli di certo psicologismo impressionista e Astrojildo Pereira si dedicherà, sul versante della critica sociologica, agli aspetti sociali dell'opera di Machado, da cui però uscirà fortemente penalizzata la componente letteraria.

Negli anni Cinquanta cominciano i grandi affreschi centrati, anche in ambito politico e intellettuale, sulle fasi più importanti dell'opera. Ai contributi di Raymundo Magalhães Júnior e Brito Broca farà seguito l'attività di Afrânio Coutinho, cui è dovuta l'edizione completa delle opere di Machado per le edizioni Aguilar e lo studio dei grandi temi, personaggi e influenze straniere. Successivamente Jean-Michel Massa aggiungerà nuovi e ricchi dati alla ancora incompleta biografia machadiana e i più recenti studi di Roberto Schwarz metteranno in luce la stretta relazione fra letteratura e storia, che caratterizza la grande prosa machadiana, in rapporto con la società patriarcale che Schwarz esaminerà come *forma*, proponendo con intelligente e fedele rivisitazione marxista la questione delle omologie interne e esterne. Molto influenzato, in particolare, dalla lettura sociologica di Roberto Schwarz, John Gledson difenderà l'immagine di un Machado "realista" in grado di dare un progetto critico alla società del suo tempo, mentre, in ambito diverso, José Guilherme Merquior parlerà di una modernità machadiana legata al sarcasmo e alla perplessità filosofica, che vede nella frammentazione dell'universo romanzesco uno dei procedimenti di denuncia della impossibilità di una visione piena e globale della realtà.

Certamente, comunque, al di là di poche altre monografie sulla nozione di tempo narrativo o su alcune metafore ricorrenti (Dirce Côrtes Riedel), molto ancora resta da fare per arrivare a una sintesi organica dell'opera di Machado. Contemporaneo di Raul Pompéia ed Euclides da Cunha, eppure diversissimo da loro, neppure lo "stregone di Cosme Velho" arriverà a dar vita a una scuola o a un movimento, originando uno stile unico, che nel suo insieme appare al di là e al di sopra sia della mentalità simbolista neoromantica, sia dello sperimentalismo linguistico di fine secolo. Così, se certi riti della memoria nei suoi romanzi richiamano a Cechov o a Proust, un certo decadentismo alla Hugo von Hofmannsthal rimanda all'impressionismo narrativo del romanzo psicologico di struttura non lineare, senza tuttavia esaurirsi in esso. Lo stesso dicasi di personaggi e temi spesso ereditati e poi completamente trasformati da una tradizione di letteratura ingenua: "agregados", scapoli, vedovi, colonnelli, aspiranti scrittori, arrampicatori sociali, tutti sullo sfondo di una vita cittadina vissuta come contrasto fra sfera pubblica e privata, come perdita di qualità dell'esistenza nel momento in cui il dialogo si appiattisce soffocato dal livellamento delle coscienze. Una produzione caleidoscopica che appare espressione anche in termini quantitativi di un mondo variegato e complesso in rapida evoluzione, ma che valorativamente riceve la sua impronta inconfondibile da quella che fu la prima e la più importante delle prerogative machadiane: il genio stilistico.

## 2. I ROMANZI

Il percorso dell'opera machadiana è caratterizzato da due punti di partenza principali: il rinnovamento del processo di strutturazione della narrativa e lo slittamento sperimentale verso le più svariate frontiere stilistiche. Situandosi almeno temporalmente nell'ambito del pieno fiorire del

Realismo, Machado è tuttavia uno scrittore formatosi nel Romanticismo, dal quale passa all'Impressionismo e ad un Modernismo *ante litteram*. Dal primo all'ultimo romanzo la tradizione romantica si approfondirà fecondata dalla presa di coscienza realista, soprattutto nell'ultima fase, secondo un movimento paradossale in cui si armonizzano i contrari e si arricchisce la sintesi raggiunta in coloriti toni impressionistici. È nella sovrapposizione di scene, profili e conflitti - sempre ben delineati e finemente cesellati - che l'autore crea una peculiarità narrativa, fra l'approfondimento dello specifico e la prospettiva generale, che rende le sue storie un curioso insieme di casi particolari e morali universali. Il meticoloso lavoro di intaglio è presente soprattutto nei romanzi senza grandi intrecci (principalmente quelli della fase matura) in cui si percepisce nella filigrana del testo il delicato ricamo delle situazioni psicologiche punteggiate da una sottile ironia, che finisce con lo sconcertare il lettore ingenuo.

Queste caratteristiche si configurano, seppure ancora *in nuce*, già nel primo romanzo *Ressurreição*, 1872, pubblicato nello stesso anno di *Inocência* di Taunay e di *Sonhos d'ouro* di Alencar. L'autore annuncia nella prefazione che tenterà un genere nuovo per mettere in azione "la filosofia del dubbio e della contraddizione", non essendo sua intenzione fare un romanzo di costume. Di fatto questa costruzione di un genere nuovo sarà perseguita d'ora innanzi con tenacia pur fra mille dubbi e ripensamenti. Machado si allontana, o tenta di allontanarsi dal romanzo realista, utilizzando tutta l'esperienza romantica nella costruzione psicologica dei personaggi, oggettivando il profilo di situazioni in cui si muoveranno generalmente protagonisti in contrasto. E se non vuole rifarsi al pesante romanzo di costume, disegnerà, come pochi scrittori del suo tempo, la società patriarcale in tutte le sue sfumature. Già da *Ressurreição*, dunque, erano poste le basi per una letteratura degli opposti, via via da

approfondire. Considerando i quattro primi romanzi (oltre a *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *La mano e il guanto*, 1874, *Helena*, 1876, e *Iaiá Garcia*, 1878) si può constatare che lo scenario privilegiato per lo svilupparsi delle tematiche machadiane è quello della famiglia attorno a cui girano i motivi del matrimonio, della purezza, della centralità paterna, della tradizione e dell'autorità, in una narrativa che, seppure ancora convenzionale, già rivela i contrappunti stilistici che differenziano qualitativamente l'autore.

Partendo da una prospettiva sociologica, Roberto Schwarz sottolinea la tematica nazionalista di queste opere iniziali e il tono conformista e cattolico che punta, più che ai diritti della persona, alla santità della famiglia e alla dignità dell'individuo. Atteggiamento, questo, che sarebbe stato scelto con atto deliberato da un autore che contemporaneamente nel giornalismo dava indubbie prove di un'attitudine liberale mai messa in dubbio. Senza aderire in forma acritica, come il già consacrato Alencar, alla modernità tematica dei romanzi europei, Machado avrebbe alzato i veli sul patriarcato conservatore, che si incontrava in essenza nella tradizione cattolico-paternalista della società brasiliana. La constatazione serve alla tesi secondo cui, importando idee liberali che in Europa erano in funzione del lavoro libero capitalista, il Brasile avrebbe realizzato una "commedia ideologica" in un paese ancora di solide basi latifondiarie. Sia come sia (ma Machado non ha bisogno di complicate difese d'ufficio), se in *Resurreição* la trama gira intorno a un matrimonio desiderato da tutti, ma non realizzato a causa della gelosia morbosa del promesso sposo, nei tre romanzi seguenti lo stesso tema tornerà arricchito da una diversa ottica sociale attraverso la figura della *agregada*, che dipende dai favori dei suoi benefattori. Questi, se le danno una educazione all'altezza dei suoi meriti intellettuali e morali (le eroine machadiane sono naturalmente dotate di qualità positive) resistono però all'idea di un matrimonio fuori dal-

la loro classe sociale. In *A mão e a luva* c'è però una piccola variante: Guiomar, la protagonista di umili origini, esita fra tre pretendenti, scegliendo alla fine quello di carattere forte e buona posizione sociale, che gli permette di unire il desiderio di scalata sociale a un amore al tempo stesso sincero e disinteressato. Ambientato a corte, il romanzo presenta una azione ridotta e conflitti contenuti, ma la maestria di Machado si rivela soprattutto in una forma narrativa ancora rara in Brasile. Guiomar nell'accettare il deputato Luís Alves è presentata dal narratore come chi apprezza un "vaso di Sèvres, posto su un mobile raro fra due finestre urbane". Raziocina l'eroina:

Poteva darle Luís Alves questo genere di amore? Poteva, lei senti che poteva. Le due ambizioni si erano indovinate a vicenda da quando l'intimità le aveva riunite.

Liberandosi dal romanticismo semplicione e fuori luogo di Estêvão e dal parassitismo del nipote della Baronessa, Guiomar, senza smentire la riconoscenza dovuta alla madrina, finisce dunque per scegliere (sempre attraverso espedienti ingegnosi), un compagno all'altezza dei suoi reali e giusti interessi: il vaso di Sèvres è il simbolo del benessere borghese nell'universo particolare dell'eroina.

Il successivo romanzo di Machado - che lo avrebbe definitivamente consacrato ancor giovane - è, appunto, *Helena*. La storia scorre fra due rivelazioni. Helena è supposta figlia naturale dello scomparso Consigliere Vale. Aperto il testamento, il Consigliere confessa l'esistenza di una figlia che avrebbe dovuto essere considerata "como se de seu matrimônio fosse". Il finale del romanzo rivelerà che il Consigliere ha mentito di proposito. Bella, elegante e sensibile, come Guiomar, Helena si vede nella contingenza di conquistare un ambiente che non è il suo: Estácio, supposto

fratello, l'accetta con nobiltà di sentimenti appena venati da una tonalità incestuosa; la zia, D. Ursula, con freddezza e distanza vince solo poco a poco. Nel finale tragico in cui si svelano tutti gli inganni, Helena muore rivendicando i principi morali cui si è sempre ispirata. Al romanzo rosa con intreccio complicato a mo' di *feuilleton*, non mancano suspense, costruzione rigorosamente etica dei personaggi e accenni a un peccato dai toni quasi biblici: tutto quello che può contribuire, insomma, a un virtuosismo letterario ancora in fase di sperimentazione.

Anche *Iaiá Garcia* non sfugge alla tematica anteriore, presentando, in una prospettiva più seria e verosimile, il disincanto per un ordine sociale, la cui rappresentazione è assai vicina ai modelli di Balzac e Flaubert. Solidamente strutturato senza le esagerazioni di *Helena*, il romanzo esplora ancora il tema della passione, orgoglio, dedizione e disinteresse di un'altra *agregada*, Estela, la quale ricusa il matrimonio che la collocherebbe in posizione subalterna, preferendo lavorare come insegnante in una prospettiva di emancipazione. La storia si basa su un sottile gioco d'influenze, avendo come scenario di fondo la guerra del Paraguai, ma rappresenta senza dubbio il definitivo addio alle ultime illusioni romantiche e preannuncia i grandi romanzi della maturità. Fra passi in avanti e improvvisi ripensamenti, il ponte fra letteratura e storia si realizza nella ricerca di una giusta misura formale in grado di esprimere le contraddizioni umane in una prospettiva in cui il verosimile storico, psico-sociale e letterario si articola in un contesto narrativo molto più complesso di quanto si sarebbe potuto supporre a prima vista.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) è ancora oggi un'opera sorprendente dal punto di vista della sua concezione e realizzazione. Susan Sontag non ha esitato ad affermare: "conosco un solo esempio di autobiografia immaginaria, un genere affascinante che conferisce al progetto autobiografico

una completezza ideale che, a conti fatti, è anche comica: il capolavoro dello scrittore brasiliano Machado de Assis: *Memorie dell'aldilà*<sup>5</sup>. A cominciare dal primo capitolo, possiamo aggiungere, in cui il narratore annuncia di essere non un “autore defunto”, ma un “defunto autore”, che scriverà la sua autobiografia dopo morto, quando cioè sarà liberato una volta per tutte dalle convenzioni sociali, che ne hanno limitato la vita. Egli può così passare a descrivere con la massima ironia e irriverenza il proprio funerale: poche persone, il composto dolore di parenti e amici, un romantico discorso di encomio, ricco di metafore poetiche non completamente disinteressate (“Buono e fedele amico! No, non mi pento delle venti polizze che gli ho lasciato...”). Fin dall’inizio le digressioni, la mescolanza dei generi e certa parodia carnevalizzante costituiranno la materia prima dell’opera, così come la dedica del romanzo (“Al verme che per primo ha rosato le fredde carni del mio cadavere dedico con affettuoso ricordo queste memorie postume”) suggerisce la smorfia dissacralizzante del giullare. La parodia si dà a livello della costruzione formale della narrativa, a ogni frase, parola, silenzio. Ci sono capitoli composti soltanto da virgolette e puntini di sospensione e altri che laconicamente alludono ad avvenimenti mai verificatisi (“Di come non fui ministro di stato”). Si nota l’influenza del *Tristram Shandy* (1760-1767) di Sterne dichiarata del resto nella prefazione, in cui l’autore-narratore si riferisce anche alle *Viagens na minha terra* di Garrett (1846) e al *Voyage autour de ma chambre* (1794) di Xavier de Maistre. Riferimenti letterari che se da una parte danno conto della cultura letteraria di Machado, che rifuggiva dai luoghi comuni dell’epoca, dall’altro testimoniano della sua maturità stilistica, inserendo tali spunti con naturalezza nel corpo della narrativa:

---

<sup>5</sup> S. Sontag, *A Critic at Large. Afterlives: The Case of Machado de Assis*, in “The New Yorker”, 07/05/1990, pp. 102-108.

Che Stendhal confessasse di aver scritto uno dei suoi libri per cento lettori è cosa che desta meraviglia e costernazione. Ciò che non sorprende, né probabilmente costernerà è se questo libro non avrà i cento lettori di Stendhal, né cinquanta, né venti e, quando molto, dieci. Dieci? Forse cinque. Si tratta in verità di un'opera diffusa, in cui io, Brás Cubas, se ho adottato la forma libera di uno Sterne, o di uno Xavier de Maistre, non so se ho messo malumori di pessimismo. Può essere. Opera di defunto. Ho scritto con la penna della burla e l'inchiostro della malinconia, e non è facile prevedere ciò che potrà uscire da questo connubio.

In alcuni passaggi il tono scettico della narrativa è in funzione di una natura umana vista nella sua precarietà esistenziale. Brás Cubas è un nitido esempio di duplicità della coscienza morale, di cui sono conseguenza il suo amore adultero per Virginia e altri episodi minori, ma non meno significativi, come quello del mulattiere, che gli salva la vita e che riceve in cambio l'elemosina della sua gratitudine lesinata a poco a poco, come si fa con uno schiavo dalla vita tanto miserabile. Per il resto l'individuo come gioco del caso, di nitida ispirazione shopenhaueriana, è un altro tema che prevarrà a partire da questo romanzo e che renderà la struttura etica dei personaggi (principalmente quelli femminili) sempre più complessa.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* è in definitiva il racconto dell'esistenza grigia di un uomo ricco e raffinato, padrone di un destino di cui tuttavia non saprà profittare, tipica espressione machadiana del parassitismo della borghesia brasiliana di fine secolo, ma al tempo stesso espressione universale del lato malinconico della finitezza umana e di una infinita insignificanza, che ha attraversato tutte le possibilità dell'essere nell'amletiano *undiscovered country*. Piena di referenze intertestuali (Flaubert, Victor Hugo, Leopardi, Seneca

etc., soprattutto nel celebre delirio, in cui la pazzia del filosofo Quincas Borba darà vita a una incredibile allegoria del percorso umano fra le maglie di una maligna Madre Natura), la sintesi narrativa machadiana trova la sua espressione migliore proprio nelle parole del suo autore-narratore:

In maniera che il libro rimane così con tutti i vantaggi del metodo, ma senza la rigidità del metodo stesso. In verità era tempo. Che questo del metodo, essendo, come è, una cosa indispensabile, tuttavia è meglio averlo senza cravatta, né bretelle, un poco sciolto e senza preoccupazioni, come chi poco si preoccupa della vicina di fronte e dell'ispettore dell'isolato: è come l'eloquenza, di cui esiste una genuina e vibrante, di un'arte naturale e ammaliante, e un'altra tesa, inamidata e vuota.

Dialogando sempre con il lettore, interrompendo spesso il filo della storia, il narratore lo sorveglia e qualche volta lo scuote:

Ma il libro è stucchevole, sa di sepolcro, presenta una certa contrazione cadaverica; vizio grave e del resto infimo, perché il maggior difetto di questo libro sei tu, lettore. Tu hai fretta di invecchiare, e il libro va piano; tu ami la narrazione diretta e nutrita, lo stile regolare e fluente, e questo libro e il mio stile sono come gli ebbri, pencolano a destra e a sinistra, vanno, si fermano, borbottano, urlano, sghignazzano, minacciano il cielo, scivolano e cadono.

Questo gioco ironico da un lato rafforza il carattere dialogico del testo, con la supposta preoccupazione del narratore in relazione al piacere della lettura (l'aspetto moderno di questo espediente, che fa della ricezione una strategia testuale, sarà potenzialmente presente, seppure in vari gradi

e con modalità differenti, in autori come Beckett, Borges o Calvino); dall'altro rivela la consapevolezza con cui l'autore provoca il suo pubblico, vincolato a vecchi moduli narrativi tentando di creare un diverso orizzonte d'attesa.

Arrivato a questo punto, Machado non aveva altra scelta che procedere sulla strada dello sperimentalismo, cercando di evitare però il pericolo di una eccessiva dissoluzione della forma narrativa. Il risultato sarà una forte tensione del progetto estetico e ideologico, che si rivela nelle modifiche strutturali (principalmente quelle relative al narratore) operate in fasi successive e con un lavoro reiterato. Vengono alla luce una serie di romanzi, per lo più ispirati al tema della memoria, ma con tutta una strategia di straniamento: diversi piani narrativi, depistaggi, scivoloni voluti, scene teatrali, buffetti al lettore, referenze intertestuali, rotture della norma letteraria: il tutto, paradossalmente, in uno stile classico, contenuto e ricco di suggestioni.

*Quincas Borbas* (1891), è un eccellente esempio di questo processo. Il romanzo si rifà nel titolo allo stravagante filosofo, che nelle precedenti *Memórias Póstumas* aveva proposto come originale e autoironica forma di pensiero l'*Humanitismo*, flagrante satira del positivismo comtiano e dell'evoluzionismo darwinista<sup>6</sup>. L'ascensione e caduta del personaggio principale, Rubião, illustrerà la massima dell'*Humanitismo*: "Al vincitore le patate!". Rubião è un provinciale mineiro di Barbacena, che arricchisce all'improvviso proprio con l'eredità del defunto filosofo pazzo Quincas Borbas, da cui riceve l'incombenza di provvedere al cagnolino rimasto orfano del padrone. Naturalmente il nuovo ricco non trova di meglio che andare a corte,

---

<sup>6</sup> J. Mattoso Câmara Jr. suggerisce punti di contatto dell'*Humanitismo* con Nietzsche che Machado conoscerebbe di seconda mano tramite letture informative, quale recensioni giornalistiche e tramite Schopenhauer del quale aveva, invece, una conoscenza diretta. Cfr. *Ensaio machadianos*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S. A., 1962, pp. 95-108.

dove finirà inesorabilmente vittima di esperti commercianti e delle loro belle e interessate mogli: metafora trasparente di un Brasile in questo periodo ancora impreparato alle agevolazioni del progresso e diviso fra il desiderio di cambiamento e i privilegi della schiavitù. L'azione è situata fra il 1867 e il 1871, abbracciando la guerra del Paraguay, la legge del ventre libero e la fondazione del partito repubblicano, in un periodo in cui le barriere sociali si indeboliscono, favorendo l'ascesa di affaristi e speculatori come quel Palha, marito della bella Sofia, che molto si beneficia dell'amicizia con l'ingenuo Rubião, ignorandone cinicamente la passione divoratrice. Così, dovendo tentare di conciliare l'inconciliabile e di essere all'altezza di ruoli sociali che mutano vertiginosamente, Rubião scivolerà, a sua volta, lentamente ma inesorabilmente verso la pazzia.

*Quincas Borba* appare in un primo tempo a puntate sulla rivista "A Estação", a partire dal giugno 1886. In seguito il romanzo sarà riscritto in alcuni passaggi fondamentali, che accentuano la già accennata relazione allegorica fra la pazzia di Rubião e il mal governo del paese. Sull'esempio della tecnica già usata nelle *Memórias póstumas*, il processo di progressivo degrado di Rubião si evidenzia nelle scene più banali o apparentemente gratuite, come quella che relaziona gli occhi di Sofia alla generosità che il nostro eroe dimostra nei confronti del marito:

Confuso, incerto, si preoccupava della lealtà che doveva all'amico, ma la coscienza si divideva in due, l'una sgridando l'altra, l'altra giustificandosi, e tutte e due disorientate...

Il passo seguente, invece, serve per introdurre la confusione, lo smarrimento e lo spirito diviso con cui Rubião decide di assistere all'impiccagione pubblica di un negro:

Forse intime gli offrivano il destro, le une per tornare indietro o scendere a occuparsi dei suoi affari, le altre per andare a veder impiccare il negro [...] Ecco che il reo sale sulla forca. Passò fra la turba un fremito. Il boia mise mano all'opera. Fu a questo punto che il piede destro di Rubião descrisse una curva in direzione esterna, obbedendo a un sentimento di regresso; ma il sinistro, preso dal sentimento contrario, si lasciò stare.

La scena fa orrore, ma chi vi assiste non sa resistere a uno spettacolo drammatico e seduttore: la confusione mentale di Rubião è sempre più in stretta e tormentata relazione con lo spazio pubblico.

*Dom Casmurro* (1899), che con i due romanzi precedenti divide le preferenze della critica, è un testo che si ricollega all'ambito della memoria. Si tratta infatti di un romanzo in prima persona in cui Bentinho, il narratore sessantenne, tenta di recuperare il passato a partire dalla ricostruzione della casa di Matacalavos, dove ha trascorso l'infanzia. La narrazione si proporrà come mezzo di riappropriazione ed esegesi del tempo perduto, sebbene alla involontaria memoria proustiana si sostituisca una memoria volontaria, che rinuncia fin dall'inizio a recuperare il passato come sensazione, preferendogli un tempo archeologico ormai cristallizzato e incomunicabile. Non è per caso, del resto, che Ezequiel, figlio del personaggio-narratore e figura fondamentale per l'intreccio, sia un archeologo:

Il mio fine evidente era riunire le due punte della vita e restaurare nella vecchiaia l'adolescenza. Ebbene, signore, non sono riuscito a ricomporre ciò che è stato, né ciò che sono stato [...] In tutto, se il viso è uguale, la fisionomia è differente. Se solo mancassero gli altri, passi pure; un uomo si consola più o meno delle persone che perde; ma manco io

stesso, e questa lacuna è tutto.

Attraverso successive immersioni nella memoria, Bentinho tenterà di provare a se stesso l'adulterio commesso dalla sua sposa e innamorata d'infanzia Capitu con il suo miglior amico Escobar. E Capitu è certamente uno dei più riusciti e memorabili personaggi femminili di Machado, tanto che la sua sottile ambiguità, tale da disorientare sempre il lettore lasciandolo nel dubbio, ha delle connotazioni diventate poi classiche nella letteratura brasiliana: come i suoi indimenticabili "occhi di zingara obliqui e dissimulati", occhi "di risacca", secondo un'immagine che non potrebbe essere più suggestiva e allusiva, giacché il suo preteso amante Escobar morirà affogato in mare.

Per il resto il libro è fatto di piccole scene che obbediscono a una struttura teatrale tipicamente machadiana, in cui palco e retroscena si alternano. La tecnica dell'implicito e del sottinteso, che in precedenza caratterizzava soprattutto i personaggi, stavolta si concentra sulla storia principale del libro, a poco a poco suggerita dall'autore e presentata al lettore in un clima di suspense portato al suo apice nel finale della narrazione quando, di colpo, il lettore si accorge dell'enigma che quasi silenziosamente gli era stato proposto. Tuttavia non bisogna lasciarsi ingannare: più che un romanzo di gelosia e adulterio, ispirato semmai a un Otello assai ironico, *Dom Casmurro* è la storia di una disillusione intesa di incurabile malinconia. La vita è implacabile nei suoi disegni, sembra annunciare l'autore, e certamente, colpevoli o innocenti, le delicate e complicate mani di Capitu meritavano quei guanti migliori che Bentinho non aveva potuto o saputo offrirle.

Nel successivo romanzo del 1904, *Esau e Jacó*, si ritorna allo scontro di caratteri sullo sfondo di una difficile situazione politico-sociale, che abbiamo visto essere caratteristica anche di altre storie machadiane. La caduta della monarchia

si intreccia stavolta con la contrapposizione politica, psicologica e morale dei gemelli Pedro e Paolo, il cui irresolvibile conflitto, cominciato nell'utero materno, era già stato preannunciato dalla *cabocla*-medium del Morro do Castelo. In un momento di crisi profonda nel paese e di serrati dibattiti sui vuoti da riempire, la superficialità delle dispute fra i due gemelli allude alla mancanza di rigore ideologico dei politici, che si muovono fra i partiti a seconda delle convenienze. Pedro è monarchico e conservatore, Paolo repubblicano e rivoluzionario, ma il tutto si risolve nell'arrampicata sociale di una famiglia, che accetta il cambiamento solo per restare al centro della scena. Secondo lo schema di *Memórias Póstumas* e di *Dom Casmurro*, il romanzo si presenta come metanarrativa a struttura complessa, in cui si ha un incrocio fra presente e passato fortemente centralizzati nella scrittura in termini intertestuali: l'intreccio fra la storia biblica della moglie di Isacco, gravida di gemelli che "litigavano dentro di lei" (*Genesi*, III, 121) e quella classico-pagana di Castore e Polluce, adombrata nel finale, in un costante contrappunto con la torbida contemporaneità brasiliana.

Nell'avvertenza iniziale il romanzo è presentato come "il libro VII di una serie scritta dal Consigliere Aires", poi protagonista anche del successivo e ultimo romanzo, secondo il consueto schema di Machado per cui la scrittura ripiega su se stessa:

Questa è stata la conclusione di Aires, secondo quanto si legge nel Memoriale. Tale sarà quella del lettore, se gli piace concludere. Noti che gli ho risparmiato il lavoro di Aires; non l'ho obbligato a trovare da sé, cosa che altre volte è obbligato a fare.

Il Consigliere Aires, che esercita con maestria e equilibrio la sua funzione di vecchio diplomatico, destreggiandosi con abilità fra i conflitti dell' Impero in declino e della Repub-

blica che tarda a nascere, lega dunque *Esau e Jacó* al *Memorial de Aires* (1908) che chiude, nell'anno della morte, la serie dei romanzi machadiani. La sterilità e la rinuncia, l'arte e la morte sono i temi già presenti nei romanzi della fase matura, che tornano in quest'ultima opera, annotati frammentariamente nelle memorie del Consigliere, che senza ottenere grandi successi sul piano professionale e su quello personale (si sposerà solo per convenienza di carriera), non riuscirà neppure a dar sfogo ai suoi desideri più intimi, come il piacere della musica o l'improvvisa fiamma, che gli suscita la bella e colta Fidelia. "Qui sto, qui vivo, qui morirò", annuncia Aires nella prima pagina del suo diario, dopo essere tornato definitivamente, da pensionato, a Rio de Janeiro. E nella seconda, quasi a chiudere simbolicamente un cerchio che si era aperto con *Brás Cubas*, eccolo al cimitero accompagnato dalla sorella, vedova e sola come lui, a ridimensionare le tempeste della vita attraverso la solita nota ironica, temperata da tristezza e una buona dose di scetticismo. Manca, piuttosto, il tono corrosivo di certi personaggi precedenti. Al *Brás Cubas*, che non aveva voluto aver figli per non trasmettere "a nessuna creatura l'eredità della nostra miseria", si contrappone qui il tenace cruccio della coppia Aguiar che, nonostante la lunga felicità coniugale, non riesce a darsi ragione della mancanza di prole, tentando di porvi rimedio in tutti i modi.

Per il resto Aires si presenta, nel panorama dei narratori machadiani in prima persona, come autore - anche se ciò non sempre traspare a livello sintagmatico - di osservazioni più argute, ma non meno aspre sul panorama socio-politico brasiliano, mantenendo sempre lo spirito di superiore tolleranza. Così, quando il retorico e superficiale Felix, tenta di giustificarsi per la sua naturalizzazione portoghese, nonostante i sentimenti per la patria d'origine, il Consigliere taglia corto affermando "che l'adozione di una nazionalità è un atto politico e molte volte può essere un

dovere umano, che non fa perdere l'identità, né la memoria della culla". Una straordinaria ed emblematica risposta, nella sua concreta saggezza, ai tanti proclami retorici che, come abbiamo visto, avevano costellato il dibattito tardo-ottocentesco sul sentimento di nazionalità. È così che una storia, a prima vista banale, sulla vecchiaia si trasforma nel canto del cigno di uno scrittore per il quale la letteratura non aveva misteri. Impossibile infatti non associare il *Memorial de Aires* al percorso biografico di Machado de Assis: dall'allusione alla mancanza di figli al personaggio di Dona Carmo Aguiar, direttamente ispirato, secondo Mário de Alencar, alla moglie Carolina, tanto che il sempre discreto Machado scrive al critico suo amico che "a rispetto di Dona Carmo, non confidi nulla a nessuno" e poi aggiunge "resti fra noi due!"

Machado, insomma, scrive fino alla fine con levità, nel senso che Italo Calvino dà al termine; e in questo gioco sottile va liberando un *humour* temperato, che si rivela anche nella cura particolare, quasi certosina, da lui riservata a dediche, prefazioni e appunti (proprio come quelli del Consigliere Aires) apparentemente d'occasione. Non è un caso del resto che l'ultimo protagonista machadiano sia un vecchio, sperimentato diplomatico, che conosce tutti i segreti di un difficile equilibrio con il mondo che lo circonda: estrema metafora di uno scrittore al vertice della piramide letteraria senza aver mai rinunciato a un forte spirito critico nei confronti di una società contemporanea, che continuò ciononostante ad applaudirlo come pochi. Destreggiandosi con abilità simultaneamente fra le frontiere di classe, di corrente ideologica e di stile narrativo, i romanzi di Machado rappresentano, dunque, il principale prodotto di una scrittura, simultaneamente semplice e complessa, che a tuttoggi è rimasta insuperata nel panorama brasiliano.

### 3. I RACCONTI

Machado de Assis è stato considerato da diversi critici come il miglior autore di racconti di lingua portoghese. Se ci ha lasciato, oltre ai romanzi, una incredibile quantità di monologhi, dialoghi e cronache, espressioni contemporaneamente di necessità giornalistiche e di libero esercizio della scrittura, è stato tuttavia nel racconto, che ha realizzato la sintesi perfetta, riuscendo a esprimere in vere e proprie favole filosofiche la maestria formale acquisita con l'esercizio di una pluralità di generi. Fra questi ultimi, le cronache cominciano ad essere studiate solo recentemente, portando alla ribalta una Rio de Janeiro, centro culturale e mondano, che si presenta al tempo stesso come metafora letteraria e come movimentato acquerello della società di fine secolo.

Ma è soprattutto nel racconto, come si è detto, che aforismi, massime e sentenze appaiono il distillato di una pratica quotidiana in cui ricerca filosofica e verità universale acquisiscono nuove risonanze nello spirito del lettore. Dialogando con quest'ultimo, come già aveva fatto nei romanzi, Machado può utilizzare tutta la sua tecnica disincantata, sperimentando in funzione eccentrica rispetto alla norma tutta una serie di temi prediletti: l'indecisione, il dubbio, l'idea fissa di perfezione e, soprattutto, la pazzia, trattata in maniera insuperabile in racconti come *o Alienista*, *A segunda vida*, *o enfermeiro*, *A causa secreta*, *Verba testamentária*, *Proventi testamentari*. L'ansia di perfezione, generalmente legata alla musica, tema che appare come panno di fondo anche in diversi romanzi, ritorna esplicitamente in racconti come *Um homem célebre*, *Cantiga de esponsais*, *o dicionário* e *Trio em lá menor*. Anche qui la fisionomia sociale dei personaggi si esprime in figure prevalentemente femminili e ambienti fra i quali lo scenario della città assume un ruolo fondamentale. Ancora una volta le varie eroine si muovono in una Rio suggerita nei minimi dettagli:

nella vivacità dei suoi tipi, nei suoi traumi quotidiani, nei suoi paesaggi che dominano un mare visto e sentito sempre come elemento essenziale. Caratteristiche queste già presenti nei racconti della prima fase: *Contos Fluminenses* (1869) e *Histórias da meia-noite* (1873), nei quali la tecnica della sorpresa all'inizio della narrazione, di cui *Miss Dollar* è un ottimo esempio, seduce subito il lettore.

Quanto agli esiti considerati come migliori dalla critica, c'è consenso su *Papéis avulsos*, Carte sparse, (1877-82), *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1896), le tre raccolte più omogenee. Nella stessa maniera fra i racconti più citati e commentati troviamo: *Noite de Almirante*, Note di Ammiraglio, sulla fragilità dell'amore; *o espelho*, lo specchio, sul dualismo essenza/apparenza; *Missa do Galo*, Messa di Mezzanotte, storia di Natale che comprende le sottigliezze di un romanzo insinuato fra un giovane e sua zia; il già citato *o Alienista*, magistrale critica alla retorica scienziata, in cui un medico decide di rinchiudere i pazzi della cittadina di Itaguaí, elaborando per l'occasione un concetto di pazzia, che finisce per coinvolgerlo direttamente; *Teoria do medalhão*, Teoria del medaglione, sull'ipocrisia del mondo intellettuale e politico; *A igreja do diabo*, La chiesa del diavolo, sulla dialettica Dio / diavolo a partire dalle contraddizioni umane; *A cartomante*, figura ricorrente nella narrativa machadiana, abordata stavolta sul filo dell'opposizione sublime / volgare.

In tutti questi esempi, Machado rivela senza dubbio la sua maestria in un genere breve in cui si concentrano, con toni e sfumature diverse, l'occhio del narratore, la perspicacia nella costruzione dei personaggi, il dialogismo narrativo e la creazione di delicate sfumature psicologiche. Così, più che narrare una storia, i racconti sembrano suggerirla, coinvolgendo il lettore in un clima di aspettativa in cui il filo narrativo segue un ritmo intenso, di profonda densità rappresentativa.

#### 4. LA POESIA

Il poeta Manuel Bandeira è stato uno dei primi ad avvertire che la critica doveva rivedere il giudizio sulla poesia machadiana a partire da uno studio comparativo con tutti gli altri poeti della seconda metà del secolo:

Machado de Assis poeta è diventato una vittima del Machado de Assis prosatore. Si tenga conto, però, che ci sono in *Ocidentais* una dozzina di poesie che hanno la stessa eccellente qualità dei suoi migliori racconti e romanzi.

Più tardi Wilson Martins avrebbe ratificato questa opinione, osservando che *Crisálidas* (1864), il suo primo libro di poesie, è chiaramente superiore al volume con cui debutta Gonçalves Dias e perfino a quelli sino ad allora pubblicati di Fagundes Varela. Si aggiunga l'osservazione che quando, nel 1901, Machado organizzò l'edizione delle *Poesias completas*, ritirò da *Falenas* (1870) numerosi testi, come *Menina e moça*, oggi generalmente apprezzati dalla critica.

Machado debutta in poesia nel 1864 con *Crisálidas* e nel successivo *Falenas*, si avverte la risonanza sociale presente anche in Castro Alves; alla stessa maniera *Americanas* (1875), eco tardivo dell'indianismo, riflette la nitida influenza di Alencar e Gonçalves Dias, in una delle poche concessioni dello scrittore al tema. Fin dal primo libro i versi sono corretti, il linguaggio chiaro, la qualità lessicale sempre superiore alla media. Manca, è vero, una prepotente ispirazione lirica, fatto che certamente portò lo scrittore ad abbandonare la poesia, ma Machado è sempre Machado, in prosa come nel verso: lo stesso scrupolo e attenzione sia con i classici che con i contemporanei, sia con gli autori nazio-

nali che con quelli stranieri.

In molti testi saranno presenti i temi di racconti e romanzi, soprattutto l'universale insoddisfazione degli uomini quanto alla loro condizione (*Círculo vicioso*), o quanto alla paradossale forza distruttiva della vita (*Uma criatura*). Fra gli altri numerosi esempi risaltano i versi di *No alto*:

Il poeta era arrivato sull'alto della montagna,  
E quando stava per discendere il versante  
ovest  
Vide una cosa strana,  
Una figura malvagia

Allora, volgendo lo sguardo al sottile, al celeste,  
Al grazioso Ariel, che dal basso lo accompagna,  
In tono intimorito e rustico  
Domanda che sarà.

Come si perde nell'aria un suono festivo e dolce,  
Oppure come se fosse  
Un pensiero vano,

Ariel si disfece senza dargli più risposta.  
Per discendere la china  
L'altro gli stese la mano.

Sempre lasciata in secondo piano, la poesia machadiana rivela interessanti invarianti di stile dell'autore, che si manifestano nella lirica in maniera, se non più esplicita, perlomeno più sintetica. È il caso dell'uso quasi ossessivo dello iato, che crea un fraseggio ancora più riflessivo e rende i suoi versi "volontari" in maniera quasi martellante. Il che conferma, anche in queste prove tutto sommato minori, che la poetica

machadiana consiste in un insieme di profonde meditazioni sulla forma letteraria, senza per questo essere formalista nel senso deteriore del termine.

## 5. LA RIFLESSIONE CRITICA

Sebbene quantitativamente modesta, la produzione critica di Machado de Assis rivela la stessa acutezza riflessiva del romanziere. Lontano dai modismi, ma ben informato, debutta nel genere intorno ai diciannove anni, ciò che certamente spiega il tono didattico, giovanile appunto, di articoli come *Idéias sobre o teatro* del 1859 e *o ideal do crítico* del 1865. Nel primo difende, in attitudine illuminista, il teatro e il giornalismo come forme di educazione del popolo; nel secondo stabilisce criteri per la formazione del critico: sincerità, sollecitudine e giustizia avrebbero dovuto opporsi all'ozio, al falso cameratismo e all'indifferenza. In un saggio del 1879, *Nova Geração*, condanna il dogmatismo della generazione moderna, seguace delle correnti scientiste, affermando di considerare "il realismo la più fragile di tutte le bandiere innalzate, perché è la negazione stessa del principio dell'arte". In questo articolo, facendo un bilancio della produzione poetica del momento, non esita a condannare Sílvio Romero, alla cui opera lirica non riconosce, a ragione, alcun valore poetico; cosa di cui Romero non lo avrebbe mai perdonato, arrivando perfino a scrivere che lo stile frammentario della narrativa di Machado era frutto di una disfunzione mentale.

Machado rappresentò una voce dissonante anche in relazione ad altri temi del momento. Nel 1858, ancora giovane, non rinuncia a dire la sua rispetto al poema *Uraguai* di Basílio da Gama, mettendo in discussione, in pieno indianismo, un'opera che

non è nazionale, perché è indigenista, e la poesia indigenista, barbara, la poesia del boré e del tupã non è la poesia nazionale. Che abbiamo a che vedere noi con questa razza, con questi primitivi abitanti del paese, se i loro costumi non sono l'aspetto caratteristico della nostra società?

In relazione al criterio di nazionalità legittimatore del fenomeno letterario, condanna la superficialità di una letteratura americana fatta di aggiustamenti fantastici intorno al tema del colore locale e con questo prende le distanze da grandi critici come Romero, Veríssimo e Araripe Júnior. In *Notícias da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*, del 1873, argomenta:

Non c'è dubbio che una letteratura, soprattutto una letteratura nascente, deve principalmente alimentarsi dei temi che gli offre la sua regione; ma non stabiliamo dottrine tanto assolute che la impoveriscano. Quello che si deve esigere dallo scrittore prima di tutto è un certo sentimento intimo, che lo rende uomo del suo tempo e del suo paese, anche quando tratti di temi remoti nel tempo e nello spazio.

Nell'ambito di una non vasta produzione critica (dedicata ad Alencar, Macedo, Castro Alves, Eça de Queirós e Garrett) Machado ha difeso il buon utilizzo dei materiali brasiliani e l'integrazione, senza servilismo, dei grandi modelli stranieri. Concretamente applicava tale indirizzo nella sua opera, rifacendosi, da una parte, al cammino già sperimentato dalla narrativa urbana di un Macedo o di un Alencar (ma senza il languore sentimentale di ambedue), dall'altra, incorporando tutta una vasta tradizione letteraria occidentale. In questo senso Machado può ben essere considerato un "antropofago" *ante litteram*, nella duplice funzione che Oswald de Andrade assegnerà al termine: il creatore di un'opera tanto più univer-

sale quanto più qualitativamente e autenticamente nazionale, e, inversamente, il primo autore ad elevare la letteratura brasiliana al livello delle grandi creazioni di tutti i tempi.

## 6. LA LINGUA

Sono numerose le concezioni teoriche relative alla lingua letteraria. La nostra prospettiva, in questo capitolo, si colloca nel panorama post-strutturalista, tenendo conto della capacità di modellizzazione della lingua letteraria, ossia, della possibilità inerente al lavoro letterario di creare mondi possibili, riferendosi al proprio universo interno e indirettamente al mondo reale, nella accezione fenomenologica del termine. Da questo punto di vista possiamo considerare l'aspetto funzionale e pragmatico della lingua letteraria, che metterebbe il testo letterario in comunicazione con piani diversi, come quelli di: autore-lettore; narratore-narratario; narratore-situazione narrata; personaggio-personaggio e così via. In questa prospettiva, il testo letterario si riferisce ad un universo immaginario e simbolico, governato da leggi interne e posto su un sfondo socioculturale e letterario. Tale contesto include una molteplicità di fattori che interagiscono tra loro, influenzando le condizioni di produzione e ricezione dei testi. Tra questi fattori dobbiamo considerare: la tradizione poetica esistente; l'orientamento poetico di cui l'enunciato letterario è rappresentativo; il genere letterario a cui l'opera appartiene o quello contro il quale è istituita; la situazione dell'opera nell'ambito della poetica dell'autore e degli autori suoi contemporanei; la lingua standard dell'epoca in cui il testo letterario è stato scritto; l'orizzonte di aspettativa del ricettore del testo letterario, determinato dalla tematica presentata e dai procedimenti poetici utilizzati.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Partendo dalla prospettiva comunicativa e funzionale, Nomura definisce il linguaggio letterario come una variante linguistica della lingua standard di comunicazione, con la motivazione pragmatica di modellizzare una concezione intenzionale del mondo possibile, avendo come sistema di riferimento il mondo letterario, con le sue

La lingua letteraria, essendo una forma di espressione storica e frutto della creatività umana, è in continua trasformazione e varia secondo la concezione sociale di arte e cultura vigente nello spazio e nel tempo storico in cui si inserisce il testo letterario considerato.

Sebbene ad orientare la nostra analisi sia una prospettiva storica della lingua letteraria brasiliana, molte linee di approccio saranno ugualmente presenti: dalla sociolinguistica all'analisi del discorso, dalla semiotica alla lessicologia e così via. Infine, in un lucido contributo, Eugenio Coseriu argomenta in merito alla relazione lingua, letteratura e cultura:

Possono la lingua e la letteratura essere insegnate razionalmente, se prese separatamente? La tesi fondamentale di questa indagine è che non possono, perché lingua e letteratura costituiscono una forma congiunta e, in realtà, una forma unitaria di cultura con due poli differenti; cioè, non si possono insegnare separatamente perché non si tratta di una lingua e di un sistema linguistico particolari, di un sistema linguistico grammaticale in senso stretto, bensì di un linguaggio, di un sapere linguistico o di ciò che, secondo formule recenti della linguistica, non può essere limitato alla competenza idiomatica, alla conoscenza di un sistema linguistico, ma a quella competenza linguistica che ingloba tutte le forme del sapere linguistico. E la letteratura, in questo senso, rappresenta la pienezza funzionale del linguag-

---

norme e principi estetici a loro volta capaci di generare nuovi significati i quali si manifestano nei procedimenti di straniamento, singolarizzazione, equivalenza sintattico-semantica, connotazione e semantizzazione o iconizzazione dei segni linguistici. Cfr. M. Nomura, *Linguagem funcional e literatura. Presença do cotidiano no texto literário*, São Paulo, Annablume, 1993.

gio: è la realizzazione delle sue virtù permanenti, all'interno di questo livello di prospettiva. Questa è la tesi: non si possono separare gli insegnamenti del linguaggio e della letteratura perché la lingua e la letteratura costituiscono, nel senso che vedremo, una formula unica della cultura, pur essendo due poli differenti di tale forma.<sup>8</sup>

A nostro avviso, quindi, la lingua letteraria di Machado de Assis deve essere compresa come parte del progetto globale della sua opera, manifestandosi nell'enunciato come un sistema di linguaggio. Tale sistema, a sua volta, si articola con l'universo letterario brasiliano del periodo e con quello più ampio del canone occidentale, nel contesto storico-culturale del secondo Ottocento.

Sarà lo stesso Machado de Assis a fornirci la sintesi migliore della propria teoria sulla lingua, espressa nel saggio critico, *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, del 1873:

Non v'è dubbio che le lingue si sviluppino e si alterino nel tempo e nei diversi usi e costumi. Desiderare che la nostra si fermi al Cinquecento è un errore simile a quello di affermare che il suo passaggio in America non le abbia procurato una nuova ricchezza. A tal riguardo, l'influenza del popolo si è mostrata decisiva. Vi sono, dunque, determinati modi di dire, nuove locuzioni che, per forza di cose, entrano nel dominio dello stile e guadagnano diritto di cittadinanza [...] Sarebbe un anacronismo insopportabile scrivere oggi come Azurara o Fernão Mendes. Ogni tempo ha il suo stile, ma studiarne le forme più sofisticate di

---

<sup>8</sup> Cfr., E. Coseriu, «Innovación en la enseñanza de la lengua y la literatura española», in *Actas y Simposios*, Madrid, Subdirección General de Formación del Profesorado, 1987, p. 155.

linguaggio, sviscerarne le mille ricchezze, talmente antiche da riscoprirsi nuove, ritengo non sia cosa da disprezzare. Né tutto possedevano gli antichi, né tutto possiedono i moderni; è con gli averi degli uni e degli altri che si arricchisce il peculio comune.<sup>9</sup>

Bisogna tenere in conto che il saggio fu composto solo otto anni dopo la pubblicazione di *Iracema*, opera che costrinse l'allora patriarca delle lettere nazionali, José de Alencar, a vari interventi e giustificazioni per difendere il "corretto" uso della lingua portoghese nella sua variante brasiliana dagli attacchi dei puristi al di qua e al di là dell'Atlantico.<sup>10</sup> Machado non aveva ancora scritto i libri della seconda e consacrata fase – iniziata nel 1881, con *Memórias póstumas de Brás Cubas* – ma già si esprimeva con sicurezza sulla *veraxata quaestio* della norma linguistica brasiliana che avrebbe dovuto attendere almeno altri cinquant'anni per essere riconosciuta come tale; e non senza polemiche che arrivano in talune occasioni fino ai nostri giorni.

L'Ottocento brasiliano è stato segnato da un dinamismo condiviso da altre lingue moderne, influenzate dai grandi cambiamenti sociali e tecnologici.<sup>11</sup> Tra gli eventi storici locali che hanno avuto importanza sulla sociolinguistica

---

<sup>9</sup> M. de Assis, *Obra completa*, cit., V. III, pp. 808-809. Citeremo sempre da questa edizione (OC), collocando fra parentesi il numero del volume e della pagina. Presenteremo la traduzione italiana a piè di pagina. Per i brani non letterari, come questo, la traduzione è nostra.

<sup>10</sup> Cfr. S. Netto Salomão, «Alencar e a 'língua brasileira': uma reconstrução», in *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Viterbo, Sette Città, 2012, pp. 208-223.

<sup>11</sup> Cfr. L. Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 109-130 e A. Morpurgo Davies, «Il dibattito linguistico alla metà dell'Ottocento», in *La linguistica dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 263-308.

stica del portoghese del Brasile, sono da sottolineare: il trasferimento della famiglia reale portoghese a Rio de Janeiro, nel 1808, durante le invasioni napoleoniche, con l'immediata apertura dei porti alle nazioni amiche; l'indipendenza dal Portogallo, nel 1822; l'abolizione della schiavitù, nel 1888, e la proclamazione della Repubblica, nel 1889.<sup>12</sup>

Il progresso generale del paese, durante la permanenza della corte portoghese (1808-1821) e la successiva indipendenza (1822), ha sviluppato una tangibile espressione culturale e letteraria nella Rio de Janeiro divenuta capitale dell'Impero. Con la relativa libertà di stampa, inoltre, si è irrobustito in tutto il Brasile un movimento di effervescente agitazione intellettuale che ha caratterizzato la fase post-indipendenza.<sup>13</sup> Cominciò così a sorgere una grande curiosità rispetto al paese, alla sua storia, alla sua vita sociale, economica e commerciale, ai gruppi etnici che lo caratterizzavano e finanche alla sua flora e alla sua fauna – da cui la fondazione dell'Instituto Histórico e Geográfico (1838), oltre ad un rinnovato interesse per le scienze naturali, la mineralogia, la chimica e la medicina. Gli studi storici abbandonano la genealogia e le vicende memorialistiche, seguendo un orientamento moderno, di tipo comparatista. La stampa politica contribuisce alla formazione dell'opinione pubblica, nonché alla nascita di un tipo particolare di pubblicista – un misto tra uomo politico e letterato – responsabile di un indubbio dilettantismo e di una certa superficialità, che Machado de Assis ha ben rappresentato nella sua «Teoria do Medalhão», *Teoria del Medaglione*. Nel noto racconto il padre illustra al figlio, appena maggiorenne, le re-

---

<sup>12</sup> Cfr. nota 1 del capitolo I. Cfr. anche: J. Murilo de Carvalho, *A Monarquia brasileira*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1993; P. Calmon, *História da civilização brasileira*, Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

<sup>13</sup> Cfr. N. Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

gole d'oro per vincere nella società brasiliana dell'epoca: imparare qualche espressione d'effetto in latino, qualche aneddoto e mantenersi sempre sul generico nelle discussioni. La critica è ripresa nel capitolo XXIV di *Memórias póstumas*, con la parodia del linguaggio accademico inserito in uno dei numerosi commenti sulla formazione del carattere di Brás Cubas:

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma [filosofia]; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação.<sup>14</sup> (OC, I: 545).

La lingua letteraria brasiliana si afferma nell'ambito del Romanticismo, almeno per quanto riguarda la narrativa. L'assenza di istituti universitari, la mancanza di un pubblico colto ed il regime coloniale molto restrittivo hanno favorito il ritardo di una narrativa che si è sviluppata soltanto a partire dall'indipendenza del paese. Al Romanticismo il Brasile deve la sua autonomia letteraria, la conquista di una libertà di pensiero e di espressione senza precedenti, e l'accelerazione di un processo letterario che, in cinquant'anni, e cioè dal 1800 al 1850, passa da una situazione indefinita, da una mescolanza di neoclassicismo decadente, illuminismo rivoluzionario ed

---

<sup>14</sup> M. de Assis, *Memorie postume di Brás Cubas*, trad. di R. Desti, Torino, Utet, 1983, p. 74: «Non dico che l'Università non me ne avesse insegnata qualcuna [filosofia]; ma io ne avevo imparato a memoria solo le formule, il vocabolario, lo scheletro. L'avevo trattata come avevo trattato il latino; avevo unicamente tre versi di Virgilio, due di Orazio, una dozzina di formule morali e politiche, per le spese della conversazione. L'avevo trattata come la storia e la giurisprudenza. Di tutto avevo colto la fraseologia, la buccia, l'ornamento...».

esaltazione nativista, ad una pleiade di poeti e narratori che non solo consolidano la letteratura nazionale ma le conferiscono un'autonomia tecnica, formale e tematica.

Machado, cosciente della mancanza di lettori e del fatto che la letteratura fosse un tema caro alle donne, in un paese ancora privo di una propria tradizione letteraria affermata, si rivolge spesso al pubblico femminile ed escogita la strategia della scrittura di un doppio messaggio: il primo, alla portata del lettore medio; il secondo, praticamente cifrato, rivolto alla critica specializzata. Di fatto, nel 1872, venne pubblicato il primo censimento della popolazione dell'Impero che divulgò – provocando una generalizzata perplessità tra gli intellettuali del paese – il tasso di analfabetismo del Brasile, intorno all'85%.<sup>15</sup> Al giorno d'oggi è noto che i potenziali utenti del portoghese del Brasile colto erano solo il 25%, mentre il 75% era rappresentato dal portoghese popolare, ossia il vernacolo, o norme vernacolari, ancora predominanti in un paese di duecento milioni di abitanti.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. J. Norberto de Souza, «Investigações sobre os recenseamentos da população geral do Império e de cada província de per si tentados desde os tempos coloniais até hoje, de 2 de maio de 1870» in AAVV. *Resumos históricos dos inquéritos censitários no Brasil: Recenseamento do Brasil, 1920*. São Paulo, Instituto de Pesquisas Econômicas, 1986; e H. de Seixas Guimarães, «A Guerra do Paraguai, o Primeiro Recenseamento e o 'Bom Ladrão' Garnier», in *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo, Nankin Editorial, EDUSP, 2004, pp. 85-96.

<sup>16</sup> Cfr. I. Ribeiro *A origem do português culto – a escolarização, Comunicação em Encontro da UNIFACS, Salvador*. (mimeo), 1999. A partire dalla seconda metà del secolo, sorsero le prime grammatiche scritte nel paese, sotto la spinta delle posizioni favorevoli alla creazione di una linguistica nazionale: *Gramática Portuguesa* (Júlio Ribeiro, 1881); *Gramática da Língua Portuguesa* (Pacheco Silva e Lameira de Andrade, 1887). È importante ricordare che già molto presto Machado si esprimerà sul valore e l'utilità della grammatica; nel 1862, quando aveva solo ventitré anni, dichiarava,

Dal punto di vista della linguistica applicata, una lingua è caratterizzata principalmente dalla sua espressione morfosintattica. Nel XIX secolo, la variante brasiliana del portoghese si distingueva da quella europea per le differenze nella prosodia, oltre che per l'utilizzo di un lessico specifico, allora conosciuto con il termine peggiorativo di "brasileirismo".<sup>17</sup> Iniziava, ugualmente, a metà del secolo, l'alterazione nell'impiego dei pronomi – con la collocazione in proclisi del pronome atono (*me, te, se, lhe, se*) – e nell'uso delle preposizioni. Nella lingua letteraria dell'Ottocento brasiliano entrano i tupinismi, che al giorno d'oggi contano circa cinquemila unità lessicali<sup>18</sup> e, in minor numero, gli africanismi<sup>19</sup> (che risultano essere pari a circa trecento unità).

---

infatti, in una recensione al *Compêndio da Gramática Portuguesa* di Vergueiro e Pertence, che «una buona grammatica è un alto servizio per una lingua e per un paese», concludendo con l'affermazione delle «regole e le basi sulle quali si deve stabilire la scienza filologica» (Cfr. M. de Assis, *Crítica Literária*. «Resenha ao Compêndio de Língua Portuguesa», por Vergueiro e Pertence, in *Crítica Literária*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson Editores, 1953, p. 21; E. Bechara, Machado de Assis e o seu ideário de língua portuguesa, in «Revista brasileira», fase VII, Apr., Magg., Giu. 2010, anno XVI, n.63, pp. 45-56).

<sup>17</sup> A. T. de Castilho, *Para a história do português brasileiro*, a cura di, São Paulo, Humanitas, 1998; S. Elia, *Fundamentos histórico-linguísticos do português do Brasil*, Rio de Janeiro, Lucerna, 2003.

<sup>18</sup> Cfr. A. D. Rodrigues, *Línguas brasileiras; para conhecer as línguas indígenas*, São Paulo, Loyola, 1986.

<sup>19</sup> D. Lucchesi e A. Baxter, *A relevância dos processos de pidginização e crioulização na formação da língua portuguesa no Brasil*, in *Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 19, p. 65-84, 1997; Cfr. Y.P. Castro, *Falares africanos na interação social do Brasil-Colônia*, Salvador, UFBA, Publ. N. 89., 1980 e idem, *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afrobrasileiro*, Rio de Janeiro, ABL / Topbooks, 2001.

La lingua classica di Machado de Assis presenta un modello che unisce la variante colta, di influenza lusitana, al portoghese brasiliano popolare.<sup>20</sup> Come sottolinea Antônio Houaiss, il suo linguaggio non presenta una fisionomia uniforme, stabile e coerente. Al di là della creatività che lo caratterizza, si fa «espressione, veicolo e strumento di uno psichismo sollecitato da molteplici strati sociali, culturali e professionali, frutto della sua convivenza con individui delle aree più differenziate del portoghese del Brasile e del Portogallo».<sup>21</sup> Possiamo aggiungere che essa è multiforme e sincretica e si è arricchita progressivamente con il lavoro proficuo della lettura (in varie lingue che lo resero coltissimo) e della scrittura portato avanti da Machado in modo autodidattico nei più svariati generi letterari, che vanno dalla “crônica”<sup>22</sup> giornalistica alla critica letteraria e teatrale,

---

<sup>20</sup> Machado apparteneva ad una eterogeneità socioculturale tipica della società carioca: nipote di schiavi, di origini umili, figlio di madre portoghese – una lavandaia originaria delle Azzorre – era marito di un’altra donna portoghese, Carolina Augusta Xavier de Novais, che possedeva una buona formazione culturale e proveniva da una famiglia di letterati e intellettuali. Il suo percorso passa dunque per una formazione linguistica che include l’ambiente tipico degli strati popolari, per arrivare a convivere, anche in ambito domestico, con ciò che vi era di migliore nella società brasiliana dell’epoca.

<sup>21</sup> A. Houaiss, «Introdução ao texto crítico das *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis», in *Suplemento da Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 7. [trad. nostra]. La citazione di cui sopra è stata estrapolata da un’introduzione all’edizione critica dell’opera machadiana, quindi, il grande filologo brasiliano fa riferimento ai problemi inerenti alla fissazione del testo. Tuttavia, in quest’analisi, Houaiss rimarca anche l’assenza di un lavoro che metta in luce la specificità della lingua letteraria machadiana.

<sup>22</sup> La *crônica* (cronaca) è un genere a metà fra la letteratura e il *fait divers* che si afferma nei giornali in Brasile proprio nell’Ottocento.

passando per i racconti, la drammaturgia e il romanzo, senza dimenticare i lavori di traduzione, tesi alla divulgazione culturale e realizzati dall'autore con disinvoltura e metodo.<sup>23</sup>

ALCUNI ESEMPI SOCIOLINGUISTICI:  
IL SISTEMA FONETICO-FONOLOGICO,  
MORFOSINTATTICO E LESSICALE

Ancor prima dell'arrivo del Modernismo dell'inizio del secolo successivo che andrà a liberare definitivamente il portoghese brasiliano dai dettami della grammatica lusitana, Machado de Assis aveva già cominciato il lavoro di sintesi che portò alla costituzione della sua lingua letteraria. È partito dal valore degli aneddoti, del senso popolare e della lingua degli schiavi, che ha annotato nei dialoghi in cui essi sono stati protagonisti molto più presenti che non nella maggior parte delle opere degli scrittori suoi contemporanei, contrariamente a quanto ancora si suppone. I vari linguaggi sociali, espressione di ideologie, classi, professioni, ambienti specifici, appaiono principalmente nella parte non dialogica, anche se il panorama della società rappresentata rinvia alla complessità della società reale, attraverso riferimenti al quadro delle manifestazioni linguistiche.<sup>24</sup> Una delle situazioni più interessanti, per configurare un vero esempio antropologico della relazione di potere tra signore e schiavo<sup>25</sup> - con uno sdoppiamento di questa azione tortuo-

---

<sup>23</sup> Cfr. J. Castelar de Carvalho, *Aspectos lexicais do português do Brasil, no século XIX*, in "Congresso Internacional de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa", Rio de Janeiro, CCAA Editora, 2007, pp. 147-162.

<sup>24</sup> G. Berruto, *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

<sup>25</sup> La schiavitù è abolita in Brasile nel 1888.

sa nel corso dei tempi – è presente nel capitolo LXVIII, «O vergalho» («La frusta»), di *Memórias póstumas*, che riproduciamo di seguito:

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: — “Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!” Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

— Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!

— Meu senhor! gemia o outro.

— Cala a boca, besta! replicava o vergalho.

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

— É, sim, nhonhô.

— Fez-te alguma coisa?

— É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

— Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

— Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!<sup>26</sup> (OC, I: 582)

---

<sup>26</sup> M. de Assis, *Memorie postume di Brás Cubas*, cit., p. 150: «Tali erano le riflessioni che andavo facendo, girovagando per il Valongo, subito dopo aver visto e combinato per la casa. Me le interruppe un piccolo assembramento: era un negro che ne stava frustando un altro nella

Il dialogo tra i due schiavi serve per introdurre la scena celebre in cui il servo da poco liberato riproduce i castighi che aveva subito per mano del suo padrone. Lo schiavo si configura ugualmente a partire dal suo modo di parlare. Si osservi l'uso di "deixei *ele*" anziché "deixei-*o*", classico esempio della forma nominativa della terza persona, con funzione di accusativo; o ancora, relativamente all'uso della preposizione, «enquanto eu ia lá embaixo *na* cidade [...] para ir *na* venda beber», invece della norma colta portoghese < ir à cidade > e < ir à venda > ; infine, la forma di trattamento, *Nhonhô*, per *Senhor*, secondo l'uso degli schiavi, che caratterizza un residuo creolo.<sup>27</sup>

Machado utilizza, poi, il dittongo *ou* (evoluzione del latino *causa* > *cousa*, nel romanzo lusitano), più comune in Portogallo, anziché *oi*, come nella domanda di Brás Cubas all'ex-schiavo : « - Fez-te alguma *cousa*? ». <sup>28</sup> Nel portoghese

---

piazza. L'altro non osava fuggire: gemeva soltanto queste due parole: «No, perdono signor mio; signor mio, perdono!». Ma il primo non gli badava e ad ogni supplica rispondeva con una nuova frustata. – Prendi, diavolo! Diceva: prendi un altro perdono, ubriacone! – Signor mio, gemeva l'altro. – Chiudi il becco, bestia! Replicava la frusta. Mi fermai, osservai... Santi numi! Chi doveva mai essere l'uomo con la frusta? Niente di meno che il mio negro Prudenzió – quello che mio padre aveva liberato alcuni anni prima. Mi avvicinai; si fermò subito e chiese la mia benedizione; gli domandai se quel negro fosse un suo schiavo. – Sì signorino. – Ti ha fatto qualche cosa? – È un vagabondo e un ubriacone. Ancora oggi l'ho lasciato nella bottega mentre scendevo in città, e lui ha abbandonato la bottega per andare nella taverna a bere. – Suvvia, perdonagli, dissi io. – E come no signorino. Lei comanda non chiede. Entra in casa, ubriacone».

<sup>27</sup> A. Baxter, «Línguas pidgin e crioulas», in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, a cura di I. Hub Faria, E. Ribeiro Pedro, I. Duarte e C. A. M. Gouveia, Lisboa, Caminho, 1996, pp. 535-549.

<sup>28</sup> Cfr. S. Netto Salomão, «Do português médio e clássico ao português moderno: principais fenômenos da evolução da língua», in Idem, *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, cit.,

contemporaneo si è affermata la forma *oi* come in ‘coisa’.

Dal punto di vista lessicale, risaltano le parole *nhonhô* (un creolismo di ‘sinhô’ < ‘senhor’) e *quitanda* (dal quimbundo *Kitanda*, ‘feira’, ‘venda’) nell’ambito degli africanismi. Per quanto riguarda l’uso pronominale e preposizionale, caratterizzeranno il portoghese vernacolare o familiare contemporaneo. L’esempio illustra, quindi, una forma già esistente alla fine del secolo XIX e confermata oggi dai parlanti colti, in situazioni linguistiche informali.<sup>29</sup>

Quanto all’uso dei pronomi allocutivi Machado registra un’ambivalenza che permane fino ad oggi nella lingua, la quale rivela sfumature molto particolari delle diverse situazioni linguistiche. Abbiamo già commentato questo caso in un nostro recente studio.<sup>30</sup> Partendo dall’analisi di *Quincas Borba* è stata rilevata una piccola differenza gerarchica nell’uso del *tu* e del *você* in una situazione discorsiva di intimità.<sup>31</sup>

---

p. 59. Cfr. ainda, J. Mattoso Câmara Jr., *História e estrutura da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Padrão, 1979; J. Dos Santos Peixoto, «O ditongo em português: história, variação e gramática», in *Teoria fonológica, variação e arquitetura de gramática*, Revista *Linguística*, Volume 7 Número 1 Junho 2011, a cura di Marília Facó Soares (UFRJ). <http://www.lettras.ufrj.br/poslinguistica/revistalinguistica/index.php/teoria-fonologica/o-ditongo-em-portugues-historia-variacao-e-gramatica/> [17-07-2014].

<sup>29</sup> Cfr. F. Tarallo, «Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d’aquém e d’além mar ao final do século XIX», in I. Roberts e M.A. Kato (a cura di), *Português brasileiro, uma viagem diacrônica*, São Paulo, Unicamp, 1996, pp. 69-105.

<sup>30</sup> S. Netto Salomão, «O uso dos pronomes de tratamento em *Quincas Borba* e na *Teoria do medalhão* e a sua tradução em italiano», in *A Língua Portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Viterbo, Sette Città, 2012, pp. 247-265.

<sup>31</sup> Cfr. L. F. Lindley Cintra, *Formas de tratamento na língua portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986; e E. Ribeiro Pedro, «Interacção verbal», in AA.VV., *Introdução à linguística geral e portuguesa*, cit.,

Com'è noto, Rubião rappresenta nel romanzo un maestro elementare provinciale e Quincas Borba invece è un filosofo di Corte, com'era conosciuta all'epoca la capitale del Brasile, Rio de Janeiro. I due godevano di intimità reciproca, in funzione del fatto che stavano per diventare cognati, se solo non fosse morta la sorella di Rubião. Dopo la scomparsa di Piedade, Rubião accudisce Quincas Borba a Barbacena, prima che si trasferisca a Rio de Janeiro dove morirà, lasciando tutta la sua ricchezza all'ingenuo Rubião. Nel capitolo IV, troviamo il seguente dialogo:

- Tu *és* bom, Rubião, suspirava Quincas Borba.  
- Grande façanha! Como se você *fosse* mau!<sup>32</sup>  
(OC, I: 645)

La stessa situazione si ripete nel capitolo V («- Desculpa-me, tu *também o és*, bem sei, e agradeço-te muito»), sempre da parte di Quincas Borba e, come risposta, Rubião usa il *você* («- Sei, sei que você *tem* umas filosofias...»). (OC, I: 646). Mentre, nel capitolo VII, troviamo questa variante di trattamento utilizzata da Quincas Borba:

Ergueu-se e pôs paternalmente as mãos sobre os ombros de Rubião.  
- Você *é* meu amigo?  
- Que pergunta!<sup>33</sup> (OC, I: 649)

---

pp. 449-475; R. Brown & A. Gilman, «The pronouns of power and solidarity», in *Style in language* (1960) edited by T.A. Sebeok, Cambridge (Mass.), The MIT Press, pp. 253-276 (trad. it. «Pronomi del potere e della solidarietà», in *Linguaggio e contesto sociale*, a cura di P. P. Giglioli & G. Fele, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 255-284).

<sup>32</sup> M de Assis, *Quincas Borba*, a cura di S. Netto Salomão, trad. di E. Tantillo, Viterbo, Sette Città, 2009, p. 19: «- Sei buono, Rubião, - sospirava Quincas Borba. / - Bella forza! Come se tu fossi cattivo!».

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 26: «Si alzò e mise paternamente le mani sulle spalle di

Nel portoghese brasiliano contemporaneo permane l'uso del *você*, con il verbo alla terza persona e del *tu* – nel sud del paese e nello stato del Maranhão – con il verbo alla seconda persona, ma anche, nella forma popolare e informale, del *tu* con il verbo alla terza persona: *tu gosta?*<sup>34</sup> Ancora una volta, la lingua letteraria di Machado de Assis registra una manifestazione dell'indole del vernacolo.<sup>34</sup>

In relazione al lessico, bisogna segnalare la presenza sostanziosa di: a) arcaismi e latinismi – generalmente nei titoli dei capitoli o come espressione parodica – insieme a vocaboli eruditi come: *omnia bona, modus vivendi, mirabile dictu, quid inde, alea jacta est, vae victis, sycophantas*; b) vocaboli popolari e familiari: *gira, rapapé, lufa-lufa, calote, caraminhola, pé-rapado, peixão, surriada*; c) vocaboli stranieri: *coupé, navette, pouf, tilbury*, d) africanismi: *cochilar, muxoxo, calundu, nhonhô, nbanhã, sinhá, sinhô, sinhazinha, sinhozinho, moleque*; e) tupinismi: *gambá, mandioca, sapê, taquara*. Tutta una ricchezza di usi che conferiscono naturalezza a personaggi di diverse estrazioni sociali, che frequentano la sua opera o che configurano contesti specifici.

Il lessico machadiano è stato incrementato anche dalla sua capacità di potente assimilatore di stili letterari classici

---

Rubião. / – Sei mio amico? / – Che domande! / – Dimmelo. / – Quanto o più di questo animale, – rispose Rubião in uno slancio d'affetto. / Quincas Borba gli strinse le mani. / – Bene». Nella traduzione si perde la sfumatura dell'uso dei pronomi *tu/você* che comentiamo in questa sede.

<sup>34</sup> Cfr. A. T. de Castilho, «Reorganização do quadro dos pronomes pessoais», in *Gramática do português brasileiro*, São Paulo, 2010, pp. 476-485; e C. Galvez e M. B. Abaurre, «Os clíticos no português brasileiro: elementos para uma abordagem sintático-fonológica», in A. T. de Castilho e M. Basílio, (a cura di), *Gramática do português falado*, Campinas, Ed. da Unicamp / Funesp, 2002, vol. IV: estudos descritivos, 1996, pp. 273-319.

e moderni. Nei suoi testi troviamo vere e proprie lezioni di trasposizione tematica e formale, presenti in quel crocevia di generi rielaborati in situazioni nuove e inaspettate. Accade quando lo scrittore si appropria di linguaggi speciali: del diritto, del giornalismo, della moda, delle donne, della politica e via dicendo. Nell'ambito della parodia, più specificamente, Machado si muove in tre grandi direzioni: a) gli stili di provenienza esplicitamente letteraria, lavorando con cliché ed elementi retorici nati dall'imitazione di modelli preesistenti; b) il linguaggio specifico di contesti sociali istituzionalizzati: area militare, medica o politica, ad esempio; c) gli stili conformatori di tipi: il basso adulatore, il furbo, il filosofo del senso comune.<sup>35</sup> Particolare attenzione meritano gli aforismi, i detti popolari, quali condensatori semantici, e le metafore e le alegorie. Per quanto riguarda queste ultime, una rapida indagine ci riconduce ad alcuni nuclei tematici. Oltre a quelli di origine biblica, mitologica e letteraria, che consentono all'autore di contrapporre la levatura e la sottigliezza dei grandi esempi e del pensiero sublime alla mediocrità umana e sociale, altre di sua preferenza si riferiscono all'area scientifica, come l'*Umanitismo* di Quincas Borba e a questioni relative alla follia. La metafora marina è un'altra costante nella sua opera, a conferma, come già si è osservato, del legame dello scrittore carioca con la città che visse dal punto di vista di un contatto fisico ed intellettuale; il mare e la risacca avranno una specifica funzione in *Dom Casmurro*, come si sa. Altre metafore ricorrenti sono quelle della vita come un libro, con edizioni e refusi, o come un'opera. La prima la ritroviamo nel capitolo XXVII di *Memórias Póstumas* in cui Brás Cubas allude così a Virgília, come sua possibile lettrice:

---

<sup>35</sup> Cfr. S. Brayner, *Labirinto do espaço romanesco. Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / INL-MEC, 1979, pp. 52-118.

Deixa lá dizer Pascal que o homem é um canhão pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.<sup>36</sup> (OC, I: 549)

Il secondo esempio, sulla vita come un'opera, stà nel capitolo IX del *Dom Casmurro*:

A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...(…) Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu.<sup>37</sup> (OC, I: 817)

Quanto al linguaggio specifico di contesti sociali istituzionalizzati (area militare, medica o politica), in *Quincas Borba*, il povero Camacho, meno possibilità ha di conquistare una

---

<sup>36</sup> M. de Assis, *Memorie postume di Brás Cubas*, cit., p. 69: «Lascia pure che Pascal dica che l'uomo è una canna pensante. No, è una *errata* pensante, questo sì. Ogni stagione della vita è un'edizione, che corregge la precedente e che sarà corretta, anch'essa, fino all'edizione definitiva, che l'editore dà gratis ai vermi».

<sup>37</sup> M. de Assis, *Dom Casmurro*, trad. di L. Marchiori, Milano, BUR, 1958, pp. 26-27: «La vita è un'opera e una grande opera. Il tenore e il baritono lottano per conquistare il soprano, in presenza del basso e dei comprimari. Vi sono numerosi cori, molti balletti, e l'orchestrazione è eccellente (...) Dio è il poeta. La musica è di Satana, giovane maestro di grande avvenire, che aveva sutiato nel conservatorio del cielo»

posizione politica a Corte, più cerca compensazione nelle iperboli con cui descrive il suo calvario:

Uns biltres! Ah! meu caro Rubião, isto de política pode ser comparado à paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo; não falta nada, nem o discípulo que nega, nem o discípulo que vende. Coroa de espinhos, bofetadas, madeiro, e afinal morre-se na cruz das idéias, pregado pelos cravos da inveja, da calúnia e da ingratidão...<sup>38</sup> (OC, I: 736)

Il luogo comune, che si serve delle metafore del discorso religioso, sarà in seguito commentato:

Esta frase, caída no calor da conversa, pareceu-lhe digna de um artigo; reteve-a na memória; antes de dormir, escreveu-a em uma tira de papel. Mas, na ocasião da conversa, enquanto a repetia consigo para fixá-la, Rubião dizia que se animasse, que ele era homem para grandes campanhas. E não fugisse de caretas.<sup>39</sup> (OC, I: 727)

Il metalinguaggio permette ugualmente il recupero di vari modi di dire (luoghi comuni e cliché), che la tradizione lin-

---

<sup>38</sup> M. de Assis, *Quincas Borba*, cit., p. 169: «Ah! mio caro Rubião, se parliamo di politica, può essere paragonata alla passione di Nostro Signore Gesù Cristo; non manca nulla, né il discepolo che rinnega, né il discepolo che vende. La corona di spine, le ingiurie, il crocifisso, e alla fine si muore sulla croce delle idee, trafitti dai chiodi dell'invidia, della calunnia e dell'ingratitudine »

<sup>39</sup> *Ibidem*, «Questa frase, sopraggiunta nel fervore della conversazione, gli sembrò degna di un articolo; la tenne a mente; prima di addormentarsi, la scrisse su un pezzo di carta. Ma durante la conversazione, mentre la ripeteva fra sé per fissarla, Rubião gli diceva di farsi coraggio, che era un uomo fatto per grandi campagne. E di non fuggire di fronte alle facce torve».

guistica offre già strutturati. L'autore carioca li utilizza in duplice maniera: come *topoi* chiamati in causa per dire qualcosa con più facilità e come decostruzione, quando in un processo di smascheramento denuncia qualcosa di obsoleto, di volgare o di caricaturale. Relativamente al gergo, comunque, è bene riprendere la lezione di Mattoso Câmara Jr.<sup>40</sup> sul carattere umoristico dell'autore il quale se ne servirebbe per introdurre una nota inaspettata nell'incoerenza dell'espressione-slogan dell'*Umanitismo*, «Ao vencedor as batatas!»; allo stesso tempo, la userebbe come forma di disprezzo per i preconetti estetici del lettore. Con questa frase, in effetti, («Ao vencedor as batatas!») chiude *Quincas Borba*, destrutturando, con un'espressione che ricorda quella popolare “vai plantar batatas!” (“vai al diavolo!”), la morale del romanzo; cioè, tanto i vinti come i vincitori hanno un destino simile, uguagliati dalla futilità delle lotte umane.<sup>41</sup>

Una considerazione meritano anche gli aggettivi. Machado de Assis, formatosi nella scuola di Victor Hugo, Baudelaire e Flaubert, conosceva bene l'effetto che l'aggettivo conferisce alla tonalità dell'espressione.<sup>42</sup> Una delle carat-

---

<sup>40</sup> J. Mattoso Câmara Jr. «A gíria em Machado de Assis», in *Ensaio machadianos*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1977, pp. 135-143.

<sup>41</sup> J. Mattoso Câmara Jr. suggerisce punti di contatto dell'Humanismo con Nietzsche che Machado conoscerebbe indirettamente tramite letture informative, quali recensioni giornalistiche e tramite Schopenhauer del quale aveva, invece, una conoscenza diretta. Cfr. *Idem*, *Ensaio machadianos*, cit., pp. 95-108; e F. I. Fonseca, «Deixis e pragmática linguística», in AA.VV., *Introdução à linguística geral e portuguesa*, cit., pp. 437-445.

<sup>42</sup> Nella sopracitata *Teoria do Medalhão*, insegnando al figlio come farsi notare nell'alta società brasiliana, il padre gli spiega che dovrà essere come l'aggettivo, «Porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário». (OC, II: 293): M. de Assis, «Teoria del medaglione», p.: «l'aggettivo è l'anima dell'idioma,

teristiche dell'aggettivo machadiano è il suo aspetto psicologico, come nella famosa espressione degli occhi di Capitu, in cui l'aggettivo (una ipallage in questo caso) ha valore quasi avverbiale: «Olhos de cigana, *oblíqua e dissimulada*». Molti sono gli esempi di aggettivi che intensificano e tra la numerosa tipologia, ricordiamo la descrizione ironica e caricaturale del personaggio José Dias – un *agregado* – sintetizzato da un aggettivo di grado superlativo, nel capitolo IV del *Dom Casmurro*: «Um dever amaríssimo!»

José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias; não as havendo, servia a prolongar as frases. [...] Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos. Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado que era dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo!<sup>43</sup> (OC, I: 812-813)

Il carattere interessato e falso dell'*agregado* José Dias è ulteriormente sottolineato dal linguaggio vuoto che usa, dagli aggettivi enfatici che, secondo Bentinho, servivano per «dare gambe lunghissime a idee brevissime».

---

la sua parte idealista e metafisica. Il sostantivo è la realtà nuda e cruda, il naturalismo del vocabolario».

<sup>43</sup> M. de Assis, *Dom Casmurro*, cit., p. 18: «José Dias amava i superlativi. Era un modo di dare un aspetto monumentale alle idee; quando ce n'erano, serviva ad allungare le frasi [...] era magro, smunto, con un principio di calvizie; doveva avere circa cinquantacinque anni. Si alzò con la sua solita andatura, lenta, non la lentezza strascicata dei pigri, ma una lentezza calcolata ed edotta, un sillogismo completo: la premessa prima della conseguenza, la conseguenza prima della conclusione. Un dovere amarissimo!».

L'IRONIA COME COMUNICAZIONE OBLIQUA:  
IL VALORE DELL'INTERDISCORSIVITÀ

La lingua letteraria machadiana è parte del progetto estetico stesso dell'opera nel suo insieme e si manifesta nell'enunciazione quale sistema di linguaggio.<sup>44</sup> Rappresenta un salto di qualità verso una letteratura critico-filosofica solidamente piantata nel terreno storico-sociale. È, pertanto, funzionale alla capacità machadiana di captare il significato multiforme delle cose. Dal punto di vista espressivo e a livello del discorso, la prosa machadiana si contraddistingue per il suo carattere dialogante, chiamando ripetutamente in causa il lettore. Esso, alla maniera di Sterne nel *Tristan Shandy*,<sup>45</sup> è costantemente ripreso, contrariato, messo alla berlina, testato nella sua attenzione verso la lettura e il minuzioso artigianato della costruzione del testo narrativo. L'ironia machadiana va ricercata in questo sistema di interlocuzione, presente lungo la sua opera, principalmente nei racconti e nelle *crônicas*, a partire dal 1882, manifestandosi, quindi, nella costruzione retorica del testo. Il procedimento è complesso e presuppone una sorta di intensificazione del senso, nelle molteplici voci che si contrappongono nella narrazione, con l'effetto di una comunicazione indiretta, la quale più che affermare suggerisce.

---

<sup>44</sup> Cfr. M. Bachtin, «Il problema del testo nella linguistica, nella filologia, e nelle altre scienze umane», in *L'autore e l'eroe, teoria letteraria e scienze umane*, [1979], a cura di C. Strada Janovic, Torino, 1988, pp. 291-319.

<sup>45</sup> Si noti l'influenza del *Tristan Shandy* (1760-1767) di Sterne dichiarata del resto nella prefazione, in cui l'autore-narratore si riferisce anche alle *Viagens na minha terra* di Garrett (1846) e al *Voyage autour de ma chambre* (1794) di Xavier de Maistre.

L'interdiscorsività,<sup>46</sup> appunto, che conduce ad una comunicazione obliqua in Machado, può essere considerata tanto come relazione tra i discorsi o enunciati che ogni testo orale o scritto mantiene con tutti i discorsi o enunciati di una determinata cultura, quanto nella sua vasta gamma di possibilità di citare la parola dell'altro, da quella più esplicita a quella più inferenziale e questo processo ci riporta, a sua volta, ad un certo effetto di ripetizione<sup>47</sup>, altra caratteristica della narrativa in causa. Il processo si collega a quanto già studiato da Bachtin alla *Rezeptionskritik* di Constança fino alle ricerche di linguistica pragmatica più recenti, che hanno messo in risalto il valore dell'*altro* come interlocutore diretto, ma anche come soggetto evocato dall'enunciato.<sup>48</sup> Si può

---

<sup>46</sup> Cfr. S. N. Salomão, «A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: as *Memórias póstumas de Brás Cubas*», in *Da palavra ao texto, estudos de linguística, filologia, literatura*, Viterbo, Sette Città, 2012, pp. 39-76; M. N. Lins Soares, *Machado de Assis e a análise da expressão*, Rio de Janeiro, INL, 1968, pp. 65-79. Si consulti a tale proposito anche l'intervista pubblicata in S. Salomão, *Tradição e invenção, a semiótica literária italiana*, São Paulo, Ática, 1993, p. 143. Il concetto di dialogismo in Bachtin equivale a quello di intertestualità in J. Kristeva (*Semiotikè. Recherches per une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969) e T. Todorov (*Mikhaïl Bachtin et le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981). C. Segre (*Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118) propone l'intertestualità come riferimento tra i testi e l'interdiscorsività per indicare le intersezioni tra i discorsi, il riferimento al "già detto" – quello che O. Ducrot chiama, a sua volta, polifonia (cfr. *Idem, Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1972).

<sup>47</sup> Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Ed. du Seuil, 1979. Compagnon, riprendendo l'analisi di Benveniste sulla distinzione *langue / discours*, affrontò l'interdiscorsività come relazione di un discorso con uno o altri discorsi che riecheggiano all'interno di quel primo discorso, essendo oggetto principale dell'interdiscorsività la ripetizione.

<sup>48</sup> Si veda a questo proposito lo studio di M. Mizzau, *L'ironia. La*

parlare dell'ironia machadiana come intenzione, inserita nel progetto comunicativo dell'emittente come duplice procedimento che il ricevente deve ricostruire e rimodulare.<sup>49</sup>

La concezione della lingua come dimensione psicologica dell'individuo quale essere fondato nell'alterità, è stata sviluppata soprattutto da Bachtin nel concetto di dialogismo della e nella parola – oggetto di studio che in Italia Cesare Segre ha preferito definire come interdiscorsività o plurivocità. L'oggetto dell'interdiscorsività, in questa prospettiva, è la ripetizione, la ripresa in modo diverso e con diversi obiettivi della parola dell'altro, costituendosi come relazione tra l'enunciazione presente e l'enunciato evocato, tra il soggetto empirico dell'enunciazione e l'altro / gli altri citati. Il lettore si trova davanti alla parola abitata da altre voci e penetrata da intenzioni diverse, che devono essere tenute in considerazione anche quando il narratore le utilizza con un senso specifico. La parola non è neutra; reca con sé, in verità, il contesto pieno di tensione sociale in cui vive, presupponendo simultaneamente un incontro di carattere psicologico e soggettivo.<sup>50</sup> È allo stesso modo interessante la

---

*contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, che, tra le altre qualità, riunisce l'insieme dei concetti derivanti dal dialogismo di Bachtin e dei principali teorici dell'ironia che lavorano sulla base linguistica.

<sup>49</sup> Cfr. W. Iser, *The implied Reader – Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 14; e U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

<sup>50</sup> Alla base di questa teoria della lingua c'è quello che Todorov, nel suo *Mikhaïl Bachtin et le principe dialogique*, cit., chiama "antropologia filosofica" di Bachtin, una specie di translinguistica che si riassume nell'impossibilità di concepire l'individuo aldilà dei suoi rapporti con l'altro. Se l'alterità è costitutiva dell'io, la percezione dell'altro è necessaria per l'identificazione dell'io fisico e psicologico. Uno dei contributi di Bachtin, (*Dostoevskij, Poetica*

prospettiva sviluppata da Sperber e Wilson<sup>51</sup> circa una pragmatica dell'inferenzialità dove l'ironia, coerentemente con il concetto di pertinenza studiato dagli autori, è espressione di un'attitudine in cui la pertinenza di un enunciato dipende dall'atteggiamento del locutore riguardo l'opinione a cui fa eco. In questo senso è facile percepire l'enfasi machadiana (l'intenzione del locutore) quanto ai suoi narratori.

Tutto il processo appena descritto prevede una forte intertestualità e, in relazione a questo ambito è interessante la prospettiva sviluppata da Jakobson, a sua volta, quando ha richiamato l'attenzione sul cambiamento di codici nel momento in cui mettiamo a confronto due lingue e due culture, nel lavoro della traduzione.<sup>52</sup> La contemporanea attenzione rivolta all'interscambio culturale, d'altro canto, ha rivelato l'importanza dell'ibridismo e dell'appropriazione linguistica di modelli letterari da parte delle letterature post-coloniali, considerate realtà *in-between* in relazione al sistema linguistico-culturale dell'Occidente. Ampliando il concetto, si può valutare come parte di questo processo il discorso ironico machadiano: una comunicazione obli-

---

*e stilistica* [1929], Torino, Einaudi, 1968, pp. 235-265, e *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"* [1975], Torino, Einaudi, 1979, pp. 167-174, per la comprensione della "parola nel romanzo" è stato quello della sua caratterizzazione stilistica. Nel romanzo si incrociano molte voci e molti linguaggi, aldilà della caratterizzazione stilistica o linguistica dei personaggi individuati attraverso il proprio discorso. I vari linguaggi sociali, espressione di ideologie, classi, professioni, ambienti, compaiono principalmente nella parte non dialogica, anche se il quadro della società rappresentata rinvia alla complessità della società reale attraverso i riferimenti al quadro delle manifestazioni linguistiche.

<sup>51</sup> Cf. D. Sperber e W. Deirdre, *Relevance* [1986], Harvard University Press, 1995.

<sup>52</sup> R. Jakobson, «Linguistic Aspects on Translation», in Brower, ed. 1959; pp. 232-239. Trad. port., *Linguística e comunicação*, cit., pp. 64-65.

qua che abbraccia la parodia, la stilizzazione e il pastiche. Nell'ambito di questi espedienti utilizzati da Machado nella costruzione della sua ironia, sono chiamati in causa romanzi canonici della letteratura Occidentale. Sarà a partire da queste nozioni di base che si potrà esaminare la costruzione dell'ironia nella sua opera, tenendo in considerazione diversi livelli di lavoro retorico e testuale.

## MODELLI E CITAZIONI

*Memórias póstumas de Brás Cubas* è senza dubbio un romanzo nel quale la strategia del mondo a rovescio – a partire dalla proposta di un “defunto autore” come narratore – propizia una libertà dialogica molto accentuata. Nei suoi diversi livelli di ripetizione, l'insieme delle citazioni nel romanzo rappresenta una specie di ripresa di modelli in cui gli stilemi mescolati raggiungono l'effetto ironico tipico della costruzione linguistica machadiana. La citazione appare subito nel noto *Prólogo da Quarta edição*:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigavelmente as *Viagens na Minha Terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.” Toda esta gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se

pode dizer que viajou à roda da vida.<sup>53</sup> (OC, I: 512)

Il prologo, assunto biograficamente dall'autore-narratore, inizia il gioco intertestuale e parodico, in una sorta di legittimazione scherzosa del romanzo che si sta per leggere, chiamando in causa i critici brasiliani: Capistrano de Abreu e Macedo Soares. Tuttavia, anche Garrett, Sterne e Xavier de Maistre, che fungono da risorsa per l'autenticazione del modello, vengono coinvolti. Com'è noto, il libro sarà paragonato, nel primo capitolo, alla Bibbia, soprattutto al Pentateuco, e all' "undiscovered country" di Amleto, per indicare somiglianze letterarie o di circostanza storica. Innumerevoli sono poi le citazioni intertestuali propriamente dette, indicate tra virgolette. La citazione del *Tartufo*: «La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir» (OC, I: 524), o delle Scritture (Atti, 9: 7), «Levanta-te, e entra na cidade...» (OC, I: 555), servono da argomento o da chiosa ai rispettivi capitoli in cui si inseriscono.

Molteplici sono anche le citazioni rielaborate quando l'autore riprende testi classici della letteratura brasiliana o della letteratura universale e li riscrive, intercalandoli o

---

<sup>53</sup> M. de Assis, *Memorie postume di Brás Cubas*, cit., pp. 3-4: «Dando notizia della pubblicazione del libro, Capistrano de Abreu si chiedeva: «Le Memorie Postume di Brás Cubas sono un romanzo?». Macedo Soares, in una lettera che mi scrisse in quel torno di tempo, ricordava amichevolmente i *Viagens na Minha Terra*. Al primo rispondeva già il defunto Brás Cubas (come il lettore ha visto e vedrà nel di lui prologo che qui segue) che sì e che no, che era romanzo per alcuni e che non lo era per altri. Quanto al secondo, così si è espressa la buonanima: «Si tratta di un'opera di ampio respiro, nella quale io, Brás Cubas, se ho adottato la forma libera di uno Sterne o di uno Xavier de Maistre, non so se vi ho aggiunto anche qualche brontolio di pessimismo». Tutta questa gente ha viaggiato: Xavier de Maistre intorno alla sua stanza, Garrett nella sua terra, Sterne in terra altrui. De Brás Cubas si può forse dire che ha viaggiato intorno alla sua vita».

adattandoli alla circostanza della trama:

E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela [...], o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu. Pobre namorado das *Mil e uma noites!* Vi-te ali mesmo correr atrás da mulher do vizir...<sup>54</sup>(OC, I: 538-539).

Un altro esempio è quello della lettera di Quincas Borba, con la quale restituisce all'amico l'orologio rubato tempo prima: «*Que voulez-vous, monseigneur?* - como dizia Fígaro, - *c'est la misère*» (OC, I: 599). O ancora, nel capitolo LVII, «Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: *Di pari, come buoi, che vanno a giogo*, e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo». (OC, I: 571)

Già il capitolo XV, *Marcela*, è un esempio di ripresa di *Lucíola* (1862), di José de Alencar, episodio ispirato alla *Signora delle Camelie* (1848), di Alexandre Dumas figlio. C'è una serie di coincidenze e allusioni che ripropongono la relazione sentimentale di Paulo e Lúcia in quella di Brás Cubas e Marcela, ma con intenzione dissacrante del celebre modello romantico.<sup>55</sup> Allo stesso modo il capitolo XXX, *A flor da moita*, suggerisce il tema celebre della deformità fisica legata alla deformità morale, trattato all'interno dell'altrettanto famoso romanzo di Alencar, *A pata da gazela* (1870). Infine, il capitolo IV, *Idéia fixa*, assumendo come modello il concetto machadiano di storia, è stato già studiato come

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

<sup>55</sup> È interessante considerare l'analisi dettagliata dell'episodio realizzata da R. Schwarz, anche se con finalità diverse dalle nostre, in Id, *Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1990.

esempio dell'influenza di Luciano e della satira menippea in *Memórias póstumas de Brás Cubas*,<sup>56</sup> rappresentando un'eccellente esempio di interdiscorsività, nel senso che le abbiamo attribuito in questo studio.

Possiamo parlare, infine, della citazione implicita, costruita strutturalmente. In questo caso il narratore fa parlare un personaggio al suo posto o insinua un determinato significato attraverso delle storie che inserisce nella narrazione, esigendo quel lavoro di decodificazione, complesso ma seducente, che attira il lettore dentro la narrativa. Il capitolo L si chiude con il delirante valzer di Brás Cubas e Virgília. Era l'inizio della loro storia che cominciava circondata dai dubbi morali di adulterio e si affermava con il delirio del possesso. Così, il capitolo *É Minha!* comincia recando nel titolo la stesa frase esclamativa di Brás Cubas:

É minha! disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se-me a idéia entranhando no espírito, não à força do martelo, mas da verruma, que é mais insinuativa.<sup>57</sup> (OC, I: 566).

In questa fase iniziale della conquista della moglie di Lobo Neves si inserisce la storia della moneta d'oro trovata da Brás Cubas sulla porta di casa. Ridendo, Brás Cubas ripete, in un momento di auto-ironia: «É minha!» e la mette in

---

<sup>56</sup> Cf. E. Sá Rego, *O Calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989 e J. G. Merquior, «Machado em perspectiva», in *Machado de Assis, uma revisão*, Rio de Janeiro, In- Fólio, 1998, pp. 33-76.

<sup>57</sup> M. de Assis, *Memorie postume di Brás Cubas*, cit., p.119: «È mia! Dissi tra me e me, non appena la passai a un altro cavaliere; e confesso che per tutto il resto della serata, l'idea mi si andò radicando nello spirito, non a forza di martello, ma di bulino, che è ben più insinuante».

tasca. Il giorno dopo, attraverso un meccanismo di compensazione, si decide a restituire la moneta d'oro tramite il Capo della Polizia, accompagnandola ad una lettera in cui gli chiede di impegnarsi nel compito di trovare il vero proprietario. L'auto-ironia allontana il narratore dal personaggio, rendendolo simultaneamente soggetto e oggetto dell'azione narrata. Il movimento è cosciente ed esplicito nella sua intenzione perchè il narratore stesso confessa che Brás Cubas aveva scoperto la «lei das equivalências das janelas» («legge dell'equivalenza delle finestre»), stabilendo che l'unico modo in cui la morale potesse ventilare la coscienza era quello di stabilire una finestra aperta per ogni finestra chiusa. Brás Cubas restituisce la moneta d'oro, ma non la moglie di Lobo Neves.

Nel capitolo seguente il processo dell'auto-ironia sarà sviluppato, accentuando ulteriormente tanto lo sdoppiamento del soggetto e dell'oggetto, quanto il procedimento metanarrativo del dialogo. Sempre rivolgendosi direttamente al lettore, il narratore specula sulla chiarezza dell'esempio dato con la moneta: «Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma cousa mais concreta, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso». (OC, I: 567). Il capitolo LII si intitola appunto *O embrulho misterioso* (Il pacco misterioso), dove il processo delle equivalenze morali si sviluppa alla rovescia, in modo da mantenere la simmetria. Cioè, anche se Brás Cubas ha restituito la moneta d'oro trovata sulla porta di casa sua, non restituirà un pacco trovato sulla spiaggia di Botafogo, contenente cinquemila milioni di réis.<sup>58</sup> L'equivalenza dei capitoli si risolve,

---

<sup>58</sup> *Réis*, singolare *real*, è il plurale del nome delle unità monetarie di Portogallo (c. 1380 al 1911), Brasile (dopo l'indipendenza fino al 1942) e altri paesi lusofoni, durante un certo periodo storico. *Conto de réis* è un'espressione adottata in Brasile e in Portogallo per indicare un milione di réis.

così, a livello strutturale, con due capitoli che si negano e si compensano reciprocamente. In questo modo il lettore è informato, per mezzo del ricorso alla citazione implicita, che Brás Cubas si è tormentato un pò con la questione morale dell'adulterio, consolandosi però con l'idea secondo cui si stava riprendendo la donna che era stata rubata a lui anni prima, quando Virgília era praticamente la sua fidanzata ed era apparso Lobo Neves.<sup>59</sup>

L'ironia machadiana, costruita attraverso il complesso intersecarsi delle citazioni, costituisce un processo strutturale dell'opera, rimandando il lettore fuori o dentro il testo, a seconda della necessità di creare un determinato effetto. L'aspetto più saliente del discorso machadiano è, pertanto, il suo carattere metalinguistico e interdiscorsivo. È questo fondamento che spiega come l'enunciazione possa essere costruita a partire dalla risposta dell'interlocutore. Machado non solo collocherà in scena il proprio lettore virtuale, ma userà i personaggi per esprimere opinioni sue, utilizzando il discorso indiretto libero.

## IL PUNTO DI VISTA

In sintesi possiamo affermare che Machado de Assis avvicina la lingua scritta alla lingua orale, come il suo contemporaneo portoghese Eça de Queirós. Però abbiamo visto che, nel caso della variante brasiliana, i due registri si presentavano abbastanza differenziati, quasi come se esistessero due lingue diverse: quella scritta e quella orale. Machado ha dovuto imparare a calibrare questo dislivello, usando a tal fine i dialoghi e il discorso indiretto libero. La frase machadiana può essere breve, sintetica ed asciutta, così come

---

<sup>59</sup> Cfr. C. Perelman e L. Olbrechtes-Tytega, «O ridículo e seu papel na argumentação», in *Tratado da Argumentação*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 233-238.

può ramificarsi, soprattutto nel discorso indiretto libero, quando esprime le sinuosità logiche, filosofiche o metafisiche dei suoi personaggi e narratori. In questo modo, dalle frasi colloquiali, succinte e dinamiche, possiamo passare a periodi più lunghi ed elaborati. Di taglio particolare sono le frasi con doppia negazione che caratterizzano la litote e l'ironia dell'autore, illustrative, generalmente, del realismo impressionista della seconda fase, di profonda introspezione psicologica.<sup>60</sup> Un buon esempio della frase machadiana ci viene fornito nel capitolo iniziale del *Dom Casmurro*, contraddistinto dal tono colloquiale, dai parallelismi che creano humour e ironia («conheço de vista e de chapéu» [...]; «falou da lua e dos ministros e acabou recitando-me versos») e che servono a giustificare il soprannome “Casmurro” affibbiato a Bentinho dal poeta del treno:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos

---

<sup>60</sup> Cfr. H. Martins, «A litotes em Machado de Assis», in *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Topbooks / Academia Brasileira de Letras, 2005, pp. 309-334. Osserva Hécio Martins che : «la frase machadiana è perifrastica, mai diretta e continua, non si può dire di essa, come si tende a fare, che sia una frase chiara e precisa, sobria e cose simili, al contrario, la frase di Machado de Assis è oscura nell'uso e ampollosa nella sua costituzione strutturale, ricercata e addirittura artificiale, nella misura in cui si pone a servizio dell'espressione di uno spirito ugualmente ricercato e smodato nell'ansia di captare il significato poliedrico delle cose». [alla p. 322].

três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

— Continue, disse eu acordando.

— Já acabei, murmurou ele.

— São muito bonitos.

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro.<sup>61</sup>(OC, I: 809)

L'espressione della relatività delle cose e della caducità dei beni terreni, in una realtà complessa, è manifestata linguisticamente attraverso compensazioni, contrapposizioni, frasi avversative, concessive e numerosi parallelismi, come nel capitolo CLVII di *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: «foi esta a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi,

---

<sup>61</sup> M. de Assis, *Dom Casmurro*, cit., p. 11: «- Una sera, tornando dalla città verso il sobborgo dell'Engenho Novo, incontrai nel treno della Centrale un giovane del mio quartiere, che conosco solo di vista e di cappello. Mi salutò, si sedette accanto a me, parlandomi di luna e di ministri, e finì col recitarmi una poesia. Il tragitto era breve, e forse i versi non erano decisamente brutti. Ma siccome mi sentivo stanco, mi capitò di chiudere gli occhi tre o quattro volte, e questo bastò perché il giovanotto interrompesse la lettura, rimettendosi i versi in tasca.

- Continui, - gli dissi, svegliandomi.

- Ho già finito, - mormorò.

- Sono molto belli.

Vidi che stava per tirarli fuori ancora una volta dalla tasca, ma si limitò a fare il gesto; era imbronciato. Il giorno dopo incominciò a dir male di me, e finì con l'affibbiarmi il nomignolo di “ Don Casmurro”».

nada, não digo absolutamente nada». <sup>62</sup> (OC, I: 637)

La narrativa machadiana della seconda fase, se consideriamo la tetralogia, presenterà due romanzi che potremmo definire di “memorialismo narrativo” in prima persona (*Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*) e due romanzi in terza persona: *Quincas Borba* e *Esau e Jacó*. Nell’ultimo caso troviamo una maggiore incidenza del discorso indiretto libero, con continue interruzioni della trama in un’enunciazione metalinguistica amalgamata al discorso dei personaggi, risultando nella maestria della costruzione ironica.

Un tipico esempio, in *Quincas Borba*, è incarnato dal filosofo strampalato, quando illustra l’Umanitismo nel capitolo VI. <sup>63</sup> L’enunciazione passa dal narratore in terza persona a Quincas Borba, ma, fino a quel momento il discorso indiretto libero era dominante e Quincas Borba stava lì per esprimere una prospettiva morale e filosofica dell’autore. La malattia mentale di Borba – confermata solo nel finale del romanzo – è, a sua volta, un altro elemento che aggiunge all’enunciazione un tono di dubbio e ambiguità. La teoria dell’Umanitismo è una delle più consistenti critiche machadiane al determinismo presente nelle teorie scientifiche

---

<sup>62</sup> M. de Assis, *Memorie postume di Brás Cubas*, cit., p. 277: «Ciononostante taccio, non dico nulla, non racconto i servigi, ciò che feci ai poveri e agli infermi, nè le ricompense che ricevetti; nulla, non dico assolutamente nulla».

<sup>63</sup> Machado comprese gli eccessi dello scientismo di fine secolo, soprattutto quando questo si trapiantava meccanicamente dalle scienze naturali alla sfera delle scienze umane e lo demistificò in opere come *Quincas Borba*, o nel racconto *O alienista*, creando la figura dello scienziato studioso della follia, il quale classifica i suoi concittadini di provincia, anticipando in maniera stupefacente tutta la riflessione moderna, in particolare quella di Michel Foucault, sulla malattia mentale, l’isolamento e i rapporti fra alienazione collettiva e potere, ma senza proselitismi e volontà di teorizzare, che appesantirebbero la narrativa.

della fine del secolo scorso, essendo l'Umanesimo un'interpretazione meccanicistica della vita, espressa attraverso il vocabolario classico del Positivismo. La riuscita ironica sta nello squilibrio tra il tema sviluppato e la forma, perché la spiegazione della teoria parte dall'aneddoto della morte della nonna di Quincas Borba. La signora attraversava banalmente il sagrato per raggiungere la portantina poco distante, quando una delle bestie di una carrozza inaspettatamente si spaventò, creando una gran confusione. La nonna cadde e tanto le mule quanto la carrozza le passarono sopra. Secondo il filosofo strambo, Humanitas aveva fame. Se invece di sua nonna fosse stato un topo o un cane, è certo che lei non sarebbe morta, ma il fatto sarebbe stato identico; Humanitas ha bisogno di mangiare. Se invece di un topo o di un cane fosse stato un poeta, come Byron o Gonçalves Dias, il caso sarebbe stato differente nel senso che avrebbe fornito materiale per diversi necrologi; ma la sostanza sarebbe rimasta la stessa. La sintesi della teoria è la seguente:

- Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos que assim adquire forças para transpor a montanha e e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais feitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais

demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.

- Mas a opinião do exterminado?

- Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Há de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.<sup>64</sup> (OC, I: 648-649).

---

<sup>64</sup> M. de Assis, *Quincas Borba*, cit., pp. 24-25. « - Non c'è alcuna morte. L'incontro di due espansioni, o l'espansione di due forme, può determinare la soppressione di una di esse; ma a onor del vero non c'è morte, c'è vita, perché la soppressione di una è la condizione di sopravvivenza dell'altra, e la distruzione non coinvolge il principio universale e comune. Di qui il carattere conservativo e benefico della guerra. Immagina un campo di patate e due tribù affamate. Le patate bastano appena per alimentare una delle tribù, che così acquista le forze per oltrepassare la montagna e andare sull'altro versante, dove ci sono patate in abbondanza; ma se le due tribù dividono in pace le patate del campo non arrivano a nutrirsi a sufficienza e muoiono d'inanizione. La pace, in questo caso, è la distruzione; la guerra è la conservazione. Una delle tribù stermina l'altra e ne raccoglie il bottino. Di qui la gioia della vittoria, gli inni, le acclamazioni, le pubbliche ricompense e tutti gli altri effetti delle azioni belliche. Se la guerra non fosse questo, simili dimostrazioni non avrebbero luogo, per il motivo concreto che l'uomo commemora ed ama soltanto ciò che per lui è piacevole o vantaggioso, e per il motivo razionale che nessuno celebra un'azione che potenzialmente può distruggerlo. Al vinto, odio o compassione; al vincitore, le patate.

- Ma l'opinione dello sterminato?

- Non c'è uno sterminato. Svanisce il fenomeno; ma la sostanza è la stessa. Non hai mai visto l'acqua bollire? Ti ricorderai che le bolle si fanno e si disfano di continuo, e resta tutto nella stessa acqua. Gli individui sono queste bolle transitorie».

Tutto il capitolo sarà costruito attraverso quel gioco paradossale del linguaggio logico e causale, intervallato dalla semplificazione banale, che conferisce al discorso il senso ironico della decostruzione, proprio con i commenti del narratore: «Rubião ascoltava con tutta l'anima negli occhi, sinceramente desideroso di capire; ma non ravvisava la necessità cui l'amico imputava la morte della nonna». Il capitolo, d'altro canto, è fortemente intertestuale, citando personaggi, dottrine, esempi classici che servono, a livello di enunciazione, a legittimare il discorso di Quincas Borba. Ancora una volta la parodia del Positivismo è costruita con gli espedienti qui sottolineati: citazione, replica, sdoppiamento, polemica accentuata, e infine, interdiscorsività, che consente l'effetto retorico dell'ironia con funzione interlocutoria e naturalmente dissacrante.

#### CONCLUSIONE SINTETICA

Possiamo concludere questa sintesi, sottolineando che la lingua letteraria di Machado – che naturalmente interagisce nell'ambito della lingua comune, specie in un momento socialmente dinamico e di trasformazione come il secondo Ottocento brasiliano – conserva in sé tanto la memoria letteraria quanto la memoria linguistico-letteraria della cultura luso-brasiliana. È responsabile della modifica dei circuiti dell'enunciazione e del riferimento, sollecitando la lingua letteraria verso nuovi spazi del discorso e nuovi interlocutori, fuori dai conventi, dalle accademie e dagli ambienti retorici giuridico-amministrativi. Simultaneamente Machado si apre all'intertestualità, recuperando con l'uso della parodia, della satira e del pastiche sia la tradizione classica greco-latina sia i modelli topici della tradizione occidentale, da Dante a Cervantes e Flaubert e da Shakespeare a Sterne ed Edgar Allan Poe. La sua

frase può presentarsi semplificata, valorizzando l'accumulo paratattico invece che il concatenamento ipotattico. Ciononostante, nei testi di analisi introspettiva – che sono la maggior parte e i migliori – la frase sarà tortuosa e piena di litoti, per esprimere le sfumature della complessità psicologica in cui Machado è un maestro. L'autore carioca amplia gli espedienti lessicali, introducendo, con moderazione, in contesti sociolinguistici specifici, il linguaggio popolare e familiare. Lo stesso vale per quanto riguarda gli indianismi e gli africanismi che caratterizzano il contesto linguistico multiculturale brasiliano. L'attenzione agli autori canonici della lingua, a sua volta, darà alla sua prosa quel sapore classico e al tempo stesso fluido, che la distinguono. Machado combatterà la retorica romantica, ampollosa ed enfatica, legata all'esotismo delle costruzioni linguistiche dove i tupinismi abbondavano, come in *Y-Juca Pirama* (1851), di Gonçalves Dias, o in *Iracema*, (1865) di Alencar. Prenderà le distanze anche dalla lingua nuda e cruda del Realismo-Naturalismo, consolidando nella seconda fase del suo percorso un impressionismo variegato e suggestivo. Come abbiamo visto, l'aggettivo oltrepassa in Machado la funzione tradizionale di epiteto, diventando uno strumento ludico e sovvertitore della prevedibilità e della monotonia della sequenza testuale. Come il suo maestro portoghese, Almeida Garrett, Machado è stato un attento studioso della lingua portoghese e come lui « junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade». <sup>65</sup> Dobbiamo d'altra

---

<sup>65</sup> M. de Assis, *Obra completa*, cit., vol. III, pp. 931-933: «Quem disse de Garrett que ele só por si valia uma literatura disse bem e breve o que dele se poderá escrever sem encarecimento nem falha. (...) o escritor, um dos maiores da língua, um dos primeiros do século, e o que junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade». («Chi disse di Garrett che egli da solo valeva una letteratura ha ben riassunto ciò che di lui si potrà scrivere senza esagerazione nè difetto. (...) lo scrittore, uno dei maggiori della lingua, uno dei

parte ricordarci della grande rivoluzione linguistica realizzata da Eça de Queirós in Portogallo e da José de Alencar in Brasile, per accantonare il cliché di autore-isola attribuito a Machado nel panorama brasiliano. Partito dal “Morro do Livramento”, per costruire una solida cultura letteraria e linguistica, Machado de Assis si conferma ancora oggi come autore massimo della Città delle Lettere che lui tanto apprezzava e tanto ha contribuito a costruire in Brasile.

---

primi del secolo, colui che unisce nei suoi libri l'anima della nazione con la vita dell'umanità».

### III. BIBLIOGRAFIA

#### OPERE GENERALI:

- COUTINHO, Afrânio (a cura di), *A Literatura no Brasil*, 6 voll., Rio de Janeiro, Sul América, 1955-1959.
- BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970.
- CÂNDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*, 2 voll., São Paulo, Martins, 1969.
- CARVALHO, Ronald de, *Pequena história da Literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Briguiet, 1919.
- MARTINS, Wilson, *História da inteligência brasileira*, voll. IV e V. São Paulo, Cultrix, 1977-78.
- MERQUIOR, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1950.
- ROMERO, Sílvio, *História da literatura brasileira*, 5a. ed., 5 voll., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969 [1a. ed. 1888].
- SODRÉ, Nelson Werneck, *História da literatura brasileira. Seus fundamentos econômicos*, São Paulo, Cultura Brasileira, 1938.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *La letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997 [1a. ed. 1972].
- VERÍSSIMO, José, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916.

#### MACHADO DE ASSIS

ASSIS, Machado de. (Joaquim Maria M. de A.: Rio de Janeiro, RJ, 21-06-1839 - Rio de Janeiro, RJ, 29-09-1908). Principali pseudonimi e sigle usati principalmente nella collaborazione ai giornali: M. as., A. A., M.de A., Gil, M.,

Eleazar, Lélío, Lara, Sileno, Vítor de Paula, Platão, Manassés, Marco Aurélio, B.B., Otto, O.O., X., Max., B.B., Próspro, Gláucus, Camilo da Anunciação.

#### TESTI:

*Obras completas*, a cura di W. M. Jackson, 1936 (con riedizioni successive), 31 voll.; *Obras completas*, a cura di Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959 (con ristampe succ.), 3 voll. (1. Romances: *Ressurreição*; *A mão e a luva*; *Helena*; *Iaiá Garcia*; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Quincas Borba*; *Dom Casmurro*; *Esau e Jacó*; *Memorial de Aires*; 2. Conto e Teatro: *Contos Fluminenses*; *Histórias da meia-noite*; *Papéis avulsos*; *Histórias sem data*; *Várias histórias*, *Páginas recolhidas*; *Relíquias de casa velha*; Altri racconti: *Tu só, tu, puro amor*; *Não consultes médico*; *Lição de botânica*; 3. Poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário: *Crisálidas*; *Falenas*; *Americanas*, *Ocidentais*; *Poesias coligidas*; *História de quinze dias*; *Notas semanais*; *Balas de estalo*; *Bons dias!*; *A semana*; *Crítica*; *Miscelânea*; *Epistolário*; *Apêndices*). Ed. critica delle *Obras completas*, Rio de Janeiro, INL, 1960 (fino ad adesso sono usciti *Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*). ASSIS, Joaquim M. Machado de, *Correspondência de Machado de Assis*, coord. De S. P. Rouanet, Rio de Janeiro, ABL, 2011. Per le opere disperse: *Dispersos di M. de A.*, a cura di Jean-Michel Massa, Rio de Janeiro, 1965; *Poesia e prosa*, a cura di J. Galante de Sousa, Rio de Janeiro, 1957- le raccolte di racconti e “crônicas” non riuniti dall’autore: *Contos recolhidos*, *Contos esparsos*, *Contos sem data*, *Contos avulsos*, *Contos esquecidos*, *Contos e crônicas*, *Crônicas de Lélío*, *Diálogo e reflexões de um relojoeiro* (crônicas) a cura di R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, dal 1956; il romance *Casa velha*, a cura di L. Miguel-Pereira, São Paulo, 1944.

## OPERE TRADOTTE IN ITALIA:

- *Memorie postume di Braz Cubas (Memórias póstumas de Brás Cubas, 1881)*, trad. di Mario da Silva, Milano, Corbaccio, 1928.
- *Memorie postume di Braz Cubas (Memórias póstumas de Brás Cubas, 1881)* trad. di Giuseppe Alpi, Lanciano, Carabba, 1929.
- *Memorie dell'aldilà (Memórias póstumas de Brás Cubas, 1881)*, trad. di Laura Marchiori, Milano, Rizzoli, 1953.
- *Memorie postume di Brás Cubas (Memórias póstumas de Brás Cubas, 1881)*, trad. di Rita Desti, Torino, Utet, 1983.65
- *Gioachin Borba. L'uomo o il cane? (Quincas Borba, 1891)*, trad. di Giuseppe Alpi, Milano, Corticelli, 1930.
- *La fortuna di Rubiano (Quincas Borba, 1891)*, trad. di Giuseppe Alpi, Milano, Corticelli, 1935.
- *Quincas Borba (Quincas Borba, 1891)*, trad. di Laura Marchiori, Milano, Rizzoli, 1967.
- *Don Casmurro (Dom Casmurro, 1899)*, trad. di Giuseppe Alpi, Roma, Istituto C. Colombo, 1930.
- *Don Casmurro (Dom Casmurro, 1899)*, trad. di Liliana Boria, Roma, Fratelli Bocca, 1954.
- *Don Casmurro (Dom Casmurro, 1899)*, trad. di Laura Marchiori, Milano, Rizzoli, 1958.
- *Racconti di Rio de Janeiro (Contos fluminenses, 1869)*, trad. di L. Aghito, Milano, Ceschina, 1962.
- *L'alienista (O alienista, 1896)*, trad. di Cesare Guadalupi, Milano, Franco Ricci, 1976.
- *L'alienista (O alienista, 1896)*, trad. di Allotti, Angeletti, Bonsignori, Branche, Cardaiolo, Colli, De Gregori, Delle Fratte, Anselmi Desideri, Gentile, Guadagno, Masella, Mauro, Mazzitelli, Sambataro, Sani, Titta, Trapani; supervisione di Rita Desti e Wagner Novaes, prefazione di Rita Desti, Roma, Bulzoni, 1984.
- *Memoriale di Aires (Memoriale di Aires, 1908)*, trad. di Giuliana Segre Giorgi, Torino, Il Quadrante, 1986.
- *Storie senza data (Histórias sem data, 1884)*, a cura di Amina

- Di Munno, Roma, Lucarini, 1989.
- *La cartomante e altri racconti*, a cura di Amina Di Munno, Torino, Einaudi, 1990.
  - *La cartomante e altri racconti* (dalla raccolta *Várias histórias*, 1896), traduzione di Paolo Brera, Milano, Viator, 2011.
  - *Histórias*, traduzione di Amina di Munno, Roma, Viviani, 1995.
  - *Galleria postuma e altri racconti* (dalla raccolta *Histórias sem data*, 1884), traduzione di Giuliana Segre Giorgi, Torino, Lindau, 2002.
  - *Helena* (*Helena*, 1876), a cura di Maria Luisa Cusati, traduzione di Carla Cirillo, Napoli, Liguori, 2006.
  - *Teoria del medaglione* (*Teoria do medalhão*, dalla raccolta *Papéis avulsos*, 1882), traduzione di E. Tantillo, in S. Netto Salomão, *Machado de Assis: dal Morro do Livramento alla Città delle Lettere*, Viterbo, Sette città, 2005.
  - *La pantofola turca* (*A chinela turca*, dalla raccolta *Papéis avulsos*, 1882), traduzione di E. Tantillo, in S. Netto Salomão, *Machado de Assis: dal Morro do Livramento alla Città delle Lettere*, Viterbo, Sette città, 2005.
  - *La felicità è un paio di stivali*, traduzione di Angela Masotti, Ghezzeno: San Giuliano Terme, ed. Felici, 2010.

#### STUDI CRITICI:

- ATAÍDE, Tristão de, *Machado de Assis, o crítico* (1939), in Machado de Assis, *Obras completas*, a cura di Afrânio Coutinho, vol. III, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.
- BARRETO, Filho, *Introdução a Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Agir, 1947.
- BASNETT, Susan, *La traduzione, teoria e pratica*, Milano, Bompiani.
- BIZZARRI, Edoardo, "Machado de Assis e a Itália", in *Caderno nº1*, São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961.
- BOSI, Alfredo, *Machado de Assis, O enigma do olhar*, São Paulo, Ática, 1999.

- BRAYNER, Sonia, *Labirinto do espaço romanesco. Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL-MEC, 1979.
- CALDWELL, Helen, *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio, “Esquema de Machado de Assis”, in *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria, “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis”, in *Reflexo e Realidade* (1940), Rio de Janeiro, Fontana, 1976.
- CHALHOUB, Sidney *Machado de Assis, historiador*, São Paulo, Companhia das letras, 2003.
- CINTRA, Luís Felipe Lindley, *Formas de tratamento na língua portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- DIXON, Paul, *Retired Dreams, Dom Casmurro, Myth and Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 1989.
- FAORO, Raymundo, *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2º ed., 1976.
- FARIA, José Roberto (a cura di), *Machado de Assis, do teatro, textos críticos e escritos diversos*, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- FERREIRA, Eliane Fernanda C., *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*, São Paulo, ed. Cone Sul, 1998.
- FERREIRA, Eliane Fernanda C., *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, São Paulo, Annablume, 2004.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas, «A Guerra do Paraguai, o Primeiro Recenseamento e o ‘Bom Ladrão’ Garnier», in *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo, Nankin Editorial, EDUSP, 2004.
- GLEDSON, John, *Machado de Assis, ficção e história*, Rio de Janeiro, 1986.
- GLEDSON, John, *Machado de Assis, impostura e realismo* [1984], São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- GOMES, Eugênio, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- GOMES, Eugênio, *Espelho contra espelho*, São Paulo, Ipê,

1948.

- GOMES, Eugênio, «O testamento estético de Machado de Assis», in *Machado de Assis, Obras Completas*, a cura di Afrânio Coutinho, vol. III, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.
- GOMES, Eugênio, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- GOMES, Eugênio, “Machado de Assis, censor dramático”, in *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- GOMES, Eugênio, “Absolvição de Capitu”, in *Correio da manhã*, Segundo Caderno, 23-07-1960.
- HORTA, Luís Paulo, “Machado de Assis e a Música”, in *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, Unirio, vol. 10, nº1, 2009.
- (KHÉDE), Sonia Salomão, *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- LIMA, Luís Costa, “Sob a face de um bruxo”, in *Dispersa demanda*, São Paulo, 1981.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo, *Vida e obra de Machado de Assis*, 4 voll., Rio de Janeiro, 1981.
- MASSA, Jean-Michel, *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870, Ensaio de biografia intelectual*. Trad. de M. A. M. Matos, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- MASSA, Jean-Michel, *Machado de Assis tradutor*, Belo Horizonte, Crisálida, 2008.
- MARTINS, Hélcio, «A litotes em Machado de Assis», in *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2005.
- MATOS, Mário, *Machado de Assis, desconhecido*, Rio de Janeiro, 1955; id. *Ao redor de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, 1958.
- MATTOSO CÂMARA JR, Joaquim, *Ensaio machadiano, língua e estilo*, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1962.
- MAYA, Alcides, *Machado de Assis, algumas notas sobre o humor*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de letras, 1912.

- MERQUIOR, José Guilherme, «Machado em perspectiva», in AA.VV., *Machado de Assis, uma revisão*, Rio de Janeiro, In Fólho, 1998.
- MERQUIOR, José Guilherme, «Gênero e Estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas», in *Colóquio Letras*, 1972.
- MEYER, Augusto, “O delírio de Brás Cubas”, in *Machado de Assis (1935-1958)*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia, *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, São Paulo, 1936.
- MONTELLO, Josué, *O presidente Machado de Assis*, São Paulo, Livraria Martins, 1961.
- MURICY, Kátia, *A razão cética. Machado de Assis e as questões de seu tempo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- PEREIRA, Astrojildo, Machado de Assis, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.
- PEREIRA, Astrojildo, *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*, a cura di Por M. Cezar Feijó, Brasília, Fundação Astrojildo Pereira, 2008.
- PINHEIRO PASSOS, *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*, São Paulo, Annablume, 2000.
- PUJOL, Alfredo, Machado de Assis, São Paulo, 1917.
- REALE, Miguel, *A filosofia na obra de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Pioneira, 1982.
- REGO, Enylton de Sá, *O calundu e a panacéia (Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica)*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- RIEDEL, Dirce Côrtes, *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1974.
- ROCHA João César de Castro, *Machado de Assis, uma poética da emulação*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.
- ROMERO, Silvio, *Machado de Assis*, 2º edição, Rio de Janeiro, 1936.
- ROUANET, Sérgio Paulo, *O riso e a melancolia; a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*, São Paulo, Companhia das Le-

- tras, 2007.
- SALOMÃO, Sonia Netto, *A ironia como interdiscursividade: as memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Da palavra ao texto*, Viterbo, Sette Città, 2012.
  - SALOMÃO, Sonia Netto, *A identidade irônica na narrativa de Machado de Assis*, in AA.VV., “Identidade e Literatura”, Rio de Janeiro, Casa Doze, 2006.
  - SALOMÃO, Sonia Netto, *Machado de Assis no “Inferno” de Dante*, in *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário da sua morte*, a cura di A. C. Secchin, D. Bastos, J. L. Jobim, Rio de Janeiro, De Letras/EdUFF, 2008.
  - SALOMÃO, Sonia Netto, “Alencar e a língua brasileira: uma reconstrução”, in *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Roma, Nuova Cultura, 2012.
  - SALOMÃO, Sonia Netto, “O uso dos pronomes de tratamento em Quincas Borba e na Teoria do Medalhão e a sua tradução em italiano”, in *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Roma, Nuova Cultura, 2012.
  - SALOMÃO, Sonia Netto, «Tradução e recepção de Machado de Assis na Itália: a função dos paratextos», in *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli*, a cura di S. Netto Salomão, G. de Marchis, S. Celani, Roma, Nuova Cultura, 2014.
  - SCHWARZ, Roberto, *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Duas cidades, 1990.
  - SCHWARZ, Roberto, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas cidades, 1977.
  - SCHWARZ, Roberto, *Duas meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
  - SONTAG, Susan, «Afterlives: The Case of Machado de Assis», in *The New Yorker*, May 7, 1990.
  - SOUSA, José Galante de, *Bibliografia de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, 1955. SOUSA, José Galante de, *Fontes para o estudo de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, 1958.
  - TELES, Adriana da Costa, *Machado de Assis: Ristori, Salvini e Rossini nos palcos cariocas e a encenação das tragédias de Shakespeare*, Universidade de São Paulo / FAPESP, São

- Paulo, 2011.
- VERÍSSIMO, José, “Um irmão de Brás Cubas”, in *Estudos de literatura brasileira*, Rio de Janeiro, 1916.
  - VIANA, G., *Reverendo a biblioteca de Machado de Assis*, in JOBIM, José Luís. “A Biblioteca de Machado de Assis”. Rio de Janeiro: ABL / Topbooks. 2000.
  - VIRGÍLIO, Carmelo, *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*, Rio de Janeiro, INL.Ministério da Educação e Cultura, 1969.
  - WEHRS, Carlos, *Machado de Assis e a magia da música*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 1997.

### BIBLIOGRAFIA GENERALE

- ALIGHIERI, Dante, “Inferno”, in *La Divina Commedia* (1955), a cura di Natalino Sapegno, Milano, La Nuova Italia, 2010.
- ANDRADE, Aires de, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, 2 voll., Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Mario de, “Crônicas” (À Raimundo de Moraes), in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, ed. critica a cura di Telê Porto Ancona López, São Paulo, SCCT, 1978.
- ANDRADE, Oswald de, *Ponta de lança*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRADE, Oswald de, *A marcha das utopias*, Rio de Janeiro, MEC, 1966.
- ARENDT Hannah, *La banalità del male – Eichmann a Gerusalemme*, a cura di Piero Bernardini, Collana Universale Economica, Feltrinelli, 2003.
- BACHTIN, Michail, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, in *Estetica e romanzo*, trad. italiana di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1997.
- BACHTIN, Michail, *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, [1929] Turim, Einaudi, 1968.

- BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecè, 1960.
- BYRON, Lord, *Complete Poetical Works*, Oxford Paperbacks, 1970.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurelio, *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, Curitiba, 2009.
- CAETANO, João, *Lições dramáticas*, Rio de Janeiro, Tipografia de J. Villeneuve & C., 1862.
- CAGNIN, A. Luis, *Diabo coxo, o primeiro jornal ilustrado de São Paulo (1864-1894)*, in D. O. Leitura, São Paulo, 1994.
- CALVINO, Italo, “Sul tradurre” (1963), in *Opere complete*, vol. II, Milano, 1995.
- CARDOSO, A. E., (org.) *As aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora*, Brasília, Senado Federal, 2002.
- CINTHIO G. Giraldi, “Terza decade, novella VII”, in *Hecatommithi, ovvero cento novelle*, 2 vols, Mondovì, 1565.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.
- DEVOTO G., Oli, G. C., *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, 1995.
- DUCIS, Jean-François, *Othello*, ed. crítica de C. Smith, Exeter, University of Exeter Press, 1991.
- DUCROT, Oswald, in *Le mots du discours*, Paris, Minuit, 1972.
- ECO, Umberto, in *Lector in favola, cit., e in M. Corti, Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- ECO, Umberto, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ECO, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario” (1995), in *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002.
- FRANCO, M. S. C., *Homens livres na ordem escravocrata*,

- São Paulo, IEB, 1969.
- FREYRE, Gilberto, *Ordem e progresso*, Rio de Janeiro, Record, 2000.
  - FUMAGALLI, Giuseppe, *La stampa periodica all'estero. Studio storico edito in occasione della Mostra "Gli italiani" all'estero*, Milano, 1909.
  - GASPARETTI A., G. G. Cinthio, L. de Vega, in *Bulletin Hispaniche*, vol. 32, n° 32-32, 1930.
  - GENËTTE, Gerard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
  - GINSBURG, Carlo, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
  - GOMES, C. Moreira, *William Shakespeare no Brasil: bibliografia*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura, Biblioteca Nacional, 1965.
  - GOMES, Eugênio, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura, Serviço de Documentação, 1961.
  - GUICHARD, Leon, *La musique e les lettres au temps du Romantisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
  - HUTCHEON, Linda, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media (2006)*, Roma, Armando, 2011.
  - IOVINO R., Sciaccaluga, M., *Verdi e Shakespeare, un dialogo*, Genova, Le Mani edizioni, 2012.
  - ISER, Wolfgang, *Latto della lettura (1978)*, trad. italiana, Bologna, Il Mulino, 1987 e R. Jauss "A literatura como provocação", in *História da literatura como provocação literária (1970)*, São Paulo, Ática, 1994.
  - JAKOBSON, Roman, "Linguistic Aspects on Translation", in *Brower*, ed. 1959 (tradução portuguesa, in *Linguística e cominuação*, São Paulo, Cultrix, 1971).
  - JANKÉLEVITCH, Vladimir, *Il non-so-che e il quasi-niente [1908]*, Torino, Einaudi, 2011.
  - JAUSS, Hans Robert, *A História da literatura como provocação à teoria literária*, trad. di Teresa Cruz, Vega, Lisboa, 1993.
  - KRISTEVA, Julia, *Introdução à semanálise (1969)*, São

- Paulo, Persepectiva, 1974.
- LAUSBERG, Hans, *Elementi di retorica*, trad. italiana, Bologna, Il Mulino, 1969.
  - LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
  - LEOPARDI, Giacomo, *Operette morali*, Milano, 1979.
  - MAIRA, Mariano, *Um resgate do teatro nacional. O teatro brasileiro nas revistas de São Paulo*, (1901-1922), São Paulo, USP, 2008.
  - MAISTRE, Xavier de, *Viagem á roda do meu quarto* (1794), tradução de C. Henriques, Lisboa, 2002.
  - MARQUESE Rafael, PARRON Tâmis, “Revolta escrava e política da escravidão: Brasil e Cuba, 1791-1825”, in *Revista de Índios*, 2011, vol. LXXI.
  - MARTINS, Ana Luísa, *Revistas em Revista. Imprensa e práticas culturais em tempos de República*, São Paulo, Edusp, 2001.
  - MARTINS, Ana Luísa, *Revistas na emergência da grande imprensa: entre práticas e representações*, (1890-1930), Mimeo.
  - MIZZAU, Marina, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1979.
  - MUSSET, Alfred de, *Voyage pittoresque en Italie*, Libraire Urbain, Canel, Libraire, 1830.
  - NABUCO, Joaquim, *Escritos e discursos literários*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939.
  - NATI, M., “Breve storia della stampa italiana in Brasile”, in *Rassegna storica del Risorgimento*, aprile-giugno, 1967.
  - NEWMARK, Peter, “Traduzione comunicativa e semantica”, in *La traduzione: problemi e metodi* (1981), Milano, Garzanti, 1994.
  - NIDA Eugenio, Taber C., *The theory and Practice of Translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969.
  - NUNES, Benedito, “Metafísica bárbara”, in *Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, (1972), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
  - PETTINATI, Franco, *O elemento italiano na formação do Brasil: de Amerigo Vespucci a Libero Badaró*, São Paulo, 1939.

- PRADO, D. Almeida, *Jão Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- RABETTI, Maria de Lourdes, “Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro”, in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, nº 15, jul-dez. 2007.
- RICOEUR, Paul, “Il sé e l’identità narrativa”, in *Percorsi del riconoscimento*, (1990), Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978.
- RORTY, R., *The linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, The university of Chicago. tr. it. a cura di D. Marconi, *La svolta linguistica. Tre saggi sul linguaggio e filosofia*, Milano, Garzanti, 1994.
- RUTA, Maria Caterina, “Lecturas italianas de Cervantes”, in *Penínsulas, Revista de estudos Ibéricos*, nº4, 2007.
- SÁ REGO, Enyldo, *O Calundu e a Panacéia, Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- SAMÓSATA, Luciano de, *Diálogo dos mortos*, Brasília, Editora UnB, 1998. Tradução de Américo Costa Ramalho.
- SAMÓSATA, Luciano de, “La nave o i castelli in aria”, in *Dialoghi e storie vere*, org. Por N. Marziano e g. Verdi, Milano, Mursia, 1999.
- SCHOPENHAUER, A., “Parêneses (exortações) e Máximas”, in *Aforismos para a sabedoria da vida (Aphorismen zur lebensweisheit, 1851)*, tradução, prefácio e notas de J. Barboza, São Paulo, Martins fontes, 2002.
- SCHWARCZ Lília Moritz, *As barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SHAKESPEARE, William, *Othelo*, London, Oxford University Press, 1914.
- SHAKESPEARE, William, *Otelo*, a cura di O. de Penaforte, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- SHAKESPEARE, William, *Otello*, a cura di C. Rusconi, Padova, Minerva, 1838.
- SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

- SODRÉ, N. W., *A história da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- SPERBER Dan, DEIRDRE Wilson, *Relevance*, Harvard University Press, 1995.
- STENDHAL, H. B., *Promenades dans Rome* (1829), édition complète de préfaces et fragments entièrement inédits, voll. I e II, Paris, Michel Lévy, 1873.
- TAMMARO, F., “Ambivalenza dell’Otello Rossiniano”, in AA.VV., *il Melodramma Italiano dell’Ottocento. Studi per massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977.
- TANNER, Tony, *Venice Desired*, Oxford, Blackwell, 1992.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Édition du Seuil, 1981.
- TOROP, Peter, *La traduzione totale (1995)*, trad. de B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010.
- TRENTO, Aangelo, *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*, São Paulo, Instituto Italiano de Cultura de São Paulo / Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro / Studio Nobel, 1989.
- VANNUCCI, Alessandra (a cura di), *Uma amizade revelada, correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de suo tempo*, Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional, 2004.
- VARA, Teresa Pires, «Dom Casmurro e a ópera», in *Revista de Letras*, São Paulo, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, vol. 6, 1965.
- VERDI, Giuseppe, *Lettere*, Milano, Mondadori, 2000.
- VLASTOS, Gregory, *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus, e Quaderni 1914-1916*, a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino, 1968.



#### IV. DUE RACCONTI INEDITI IN ITALIA FRA DISCORSO IRONICO E FANTASTICO.

Si presentano in questo volume due dei più significativi racconti machadiani, ancora inediti in Italia: *Teoria do Medalhão*, e *A Chinela Turca*, della raccolta *Papéis avulsos* (1877-82) che appartengono alla piena maturità letteraria dell'autore.

I racconti scelti sono due esempi del virtuosismo tecnico machadiano. La *Teoria do Medalhão* è il ritratto di certa intellettualità brasiliana, ma non solo, che attraverso l'ironico dialogo fra padre e figlio si va costruendo come modello di una società consacrata all'apparenza e alla futilità. Una intellettualità votata più alla retorica che al contenuto, in un mondo di arrivisti. Lo scenario di fondo è il Brasile da poco indipendente, alla ricerca di una propria identità, diviso fra le arretrate strutture coloniali da un lato e l'impulso verso il progresso dall'altro. Machado ha saputo cogliere certa schizofrenia sociale espressa nella psicologia di persone che avevano a che fare con la complessa società che abbandonava vecchi modelli per aderire a nuove proposte molte volte imposte dall'esterno e senza tener conto delle necessità locali. Da qui la sensazione di inadeguatezza dei personaggi che per sopravvivere devono, come consiglia il padre a suo figlio nel ventunesimo compleanno, imparare come si crea una gamma di conoscenze e una rete di influenze - nella cosiddetta *sociedade do favor*, - che, combinate con una scrupolosa adesione alle ideologie dominanti e alle mode del momento, propizieranno l'ascesa del nostro rampollo al culmine della piramide sociale. Nella sua godibilità e leggerezza narrativa, il *medalhão* è la versione tropicale dell'uomo senza qualità di Musil, già preannunciato in *Sterne*, ma anche in Dickens e, principalmente, nell'*Eça de Queirós* della *Correspondência de Fradique Mendes*, tutti autori minuziosamente studiati da Machado, secondo la sua massima: "Pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de

sua fábrica” (Puoi cercare le spezierie altrui, ma solo per condirle con la tua salsa casereccia).

E la salsa, appunto, è quella teoria del doppio tanto cara all'autore. Machado l'ha delineata in racconti come *O espelho*, e, principalmente, in *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando un “defunto autore” può parlare liberamente di se stesso dall'aldilà. Come si vedrà in questa bella traduzione di Elena Tantillo, il modello narrativo è il dialogo che rende possibile lo scambio di frasi brevi ed ellittiche in modo da evitare il tono didattico o moralista che un tale tema potrebbe comportare.

Maestro indiscutibile del racconto, ne *A Chinela Turca* Machado presenterà un'altra tecnica e un'altra proposta: un racconto fantastico che combinerà insieme tutti i cliché del feuilleton romantico, dopo una apertura di grande effetto scenico in cui il lettore è subito chiamato in causa attraverso il tono imperativo di apertura e convocato per un rapido riassunto di poche frasi:

Osservate l'Avvocato Duarte. Ha appena fatto il nodo alla cravatta più teso e impeccabile che si sia visto in quell'anno 1850, e gli stanno annunciando la visita del Maggiore Lopo Alves. Badate che è sera, e sono le nove passate. Duarte rabbrividi, e per ben due ragioni. La prima era che il maggiore, in qualunque occasione, era uno degli individui più noiosi del tempo. La seconda era che si stava appunto preparando per andare ad un ballo, per incontrare i capelli biondi più fini e gli occhi azzurri più pensierosi che il nostro clima, in questo tanto avaro, avesse mai prodotto.

Il racconto sarà, allora, la narrazione di come Duarte tenterà di liberarsi da tale terribile incomodo. In verità, non potrà far molto, giacché il maggiore è amico di famiglia e imparentato con la sua innamorata. Così, si lascia cadere su una poltrona, rassegnato, ad ascoltare il dramma, perché di ciò si trattava e non solo in

senso metaforico; l'aspirante letterato veniva proprio intenzionato a leggergli un testo teatrale.

È allora che il lettore si trova di fronte a un vero e proprio *qui pro quo*, nell'ambito di una narrazione agile, coinvolgente e piena di azione, descrizioni, equivoci, per scoprire poi, nel finale del racconto, che il nostro Avvocato era nel mondo dei sogni, in quanto si era messo a disposizione del maggiore per poi addormentarsi. Machado chiude la storia con una morale che conferma la necessità di chiamare il lettore a cooperare con il testo: "mi hai provato ancora una volta che il meglio del dramma sta nello spettatore e non sul palcoscenico".

Il segreto de *A Chinela Turca* sta proprio nel mutamento brusco della narrazione, quando il lettore, dopo essersi deliziato con una storia rocambolesca, scopre la sottile ironia del testo e il finale sorprendente. In questo fare e disfare, Machado gioca anche con la sua stessa poetica, dal momento che per lui i sentimenti intimi e l'individuo nella sua soggettività e nella sua azione sociale, sono sempre più importanti. Da questo punto di vista, le descrizioni, l'azione intensa e l'ambiente, interessano secondariamente. Prevale, dunque, l'ironia e l'enigma che nuovamente viene riproposto ai suoi *finos leitores*, ai suoi raffinati e affezionati lettori.

TEORIA DEL MEDAGLIONE<sup>1</sup>  
DIALOGO

- Hai sonno?

- Nossignore.

- Nemmeno io; parliamo un po'. Apri la finestra. Che ore sono?

- Le undici.

- L'ultimo invitato della nostra modesta cenetta se n'è andato. E così, giovanotto, sei giunto al tuo ventunesimo anno di età. Esattamente ventun anni fa, il 5 agosto del 1854, venivi alla luce tu, un bimbetto minuscolo, ed eccoti già uomo: baffi lunghi, qualche storiella...

- Papà...

- Non ci perdiamo in smancerie, e parliamo come due buoni amici. Chiudi quella porta; devo dirti una cosa importante. Siediti e parliamo. Dunque, vediamo... Ventun anni, qualche investimento, un diploma: puoi entrare in parlamento, nella magistratura, nell'editoria, nell'agricoltura, nell'industria, nel commercio, nelle lettere o nelle arti. Hai davanti a te infinite possibilità di carriera. Ventun anni, ragazzo mio, sono solo la prima sillaba del nostro destino. Nemmeno Pitt e Napoleone, per quanto precoci, erano quel che erano a ventun anni. Qualunque professione tu scelga, però, è mio desiderio vederti diventare una personalità illustre - o perlomeno rispettabile - ed emergere al di sopra del comune anonimato. La vita, Janjão, è un' enorme lotteria; i premi sono pochi, i perdenti sono innumerevoli, e i so-

---

<sup>1</sup> Il termine portoghese "medalhão" sta a indicare comunemente proprio un "medaglione" o un "gioiello portaritratti", ed in senso figurato un uomo importante ma di nessun valore, giunto a posizioni di prestigio grazie al denaro o ad amicizie altolocate.

spiri di una generazione si confondono con le speranze di un'altra. Così è la vita; inutile piangere o imprecare, bisogna accettare le cose nel loro insieme, con gli oneri e gli imprevisti, la gloria e il disonore, e andare avanti.

- Sissignore.

- Tuttavia, così come è buon principio economico mettere da parte la pagnotta per la vecchiaia, allo stesso modo è buona consuetudine sociale assicurarsi un'occupazione nell'ipotesi che gli altri falliscano, o non compensino a sufficienza gli sforzi della nostra ambizione. Questo è il consiglio che ti do oggi, giorno della tua maggiore età.

- E io ve ne sono grato, credetemi; ma non mi dite di che occupazione si tratta?

- A mio parere niente è più utile e indicato che fare il *medaglione*. Da ragazzo era il mio sogno; ma mi sono venuti a mancare i consigli di un padre e sono finito così, come vedi, senza altra consolazione e prestigio morale oltre alle speranze che ripongo in te. Ascoltami bene, figlio mio caro, ascoltami e cerca di capire. Sei giovane, e ovviamente hai la passione, l'esuberanza, l'irruenza dell'età. Non devi rinnegarle, ma temperarle in modo tale che a quarantacinque anni potrai entrare con disinvoltura nel regime dell'aplomb e della misura. Il saggio che ha detto: "la gravità è un mistero del corpo", ha definito la compostezza del medaglione. Non confondere questa gravità con l'altra, che sebbene risieda nell'aspetto, è un puro riflesso o manifestazione dell'animo; questa è del corpo, solo del corpo, un segno della natura o un'abitudine di vita. Quanto ai quarantacinque anni...

- Già, è vero: perché proprio quarantacinque?

- Non è, come puoi supporre, un limite arbitrario, figlio del puro capriccio; è l'età in cui normalmente il fenomeno si verifica. Di solito, il vero medaglione comincia a manifestarsi tra i quarantacinque e i cinquant'anni, anche se si hanno casi tra i

cinquantacinque e i sessanta, ma sono rari. Ne esistono anche di quaranta, e altri ancora più prematuri, di trentacinque o trenta; ma non sono comuni. Per non parlare di quelli di venticinque anni: una precocità simile è privilegio dei geni.

- Capisco.

- Veniamo al nocciolo. Una volta in carriera, devi prestare la massima attenzione alle idee da coltivare ad uso personale ed altrui. La cosa migliore sarà non averne affatto; e questo lo comprenderai bene se provi ad immaginare, per esempio, un attore privo dell'uso di un braccio. Grazie ad una prodigiosa abilità, può dissimulare il difetto agli occhi del pubblico; tuttavia sarebbe molto meglio disporre di entrambe le braccia. Con le idee accade la stessa cosa: si possono soffocare con violenza, nascondere fino alla morte; ma questa capacità non è comune, né uno sforzo così costante, oltretutto, non si adatterebbe al vivere quotidiano.

- Ma chi vi dice che io...

- Tu, figlio mio, se non mi inganno sembri dotato di quella perfetta inopia mentale, utile all'esercizio di questa nobile occupazione. Non mi riferisco tanto alla fedeltà con cui ripeti in un salotto le opinioni sentite per strada, e viceversa, perché un fatto del genere, per quanto indichi una certa carenza di idee, può comunque non essere niente di più di un tradimento della memoria. Niente affatto. Mi riferisco invece all'azione precisa e definita con cui abitualmente esponi con spigliatezza le tue simpatie o antipatie a proposito del taglio di un gilet, delle dimensioni di un cappello, dello scricchiolio o meno di un paio di stivali nuovi. Ecco un sintomo eloquente, ecco una speranza. Ciononostante, poiché con l'età ti potrà capitare di essere afflitto da una qualche idea personale, urge rafforzare le naturali inclinazioni. Le idee sono per natura spontanee ed improvvise; per quanto cerchiamo di reprimerle, quelle irrompono e ci assalgono. Di qui la sicurezza con cui il volgo, il cui fiuto è estremamente delicato, distingue

il medaglione perfetto da quello imperfetto.

- Credo abbiate ragione; ma un ostacolo simile è insormontabile.

- No, invece; una soluzione c'è, ed è adottare un regime debilitante, leggere compendi di retorica, ascoltare determinati discorsi, e così via. Il tressette, il domino e il *whist*<sup>2</sup> sono rimedi approvati. Il *whist*<sup>2</sup> ha pure il raro vantaggio di assuefare al silenzio, che è la forma più accentuata di circospezione. Non si può dire altrettanto del nuoto, dell'equitazione e della ginnastica, benché facciano riposare il cervello; ma proprio perché lo fanno riposare, gli rendono le energie e l'operosità perdute. Il biliardo è eccellente.

- Com'è possibile, se è anche un esercizio fisico?

- Non lo nego, ma ci sono cose in cui l'osservazione diretta smentisce la teoria. Se ti consiglio in particolar modo il biliardo è perché le statistiche più scrupolose mostrano che i tre quarti degli appassionati della stecca condividono le opinioni della stecca stessa. La passeggiata per le vie della città, specie nei punti di sosta e di ristoro, è utilissima, a patto di non andarci senza compagnia, perché la solitudine è fucina di idee, e l'intelletto lasciato a se stesso, anche se in mezzo alla folla, può acquisire una certa attività.

- Ma se non ho a portata di mano un amico adatto e disposto a venire con me?

- Non importa; puoi contare sul valido stratagemma di intrufolarti nei luoghi di ritrovo dei perdigiorno, dove tutta la polvere della solitudine si dissolve. Le librerie, o per l'atmosfera del posto, o per qualche altro motivo che mi sfugge, non sono propizie al nostro scopo; eppure, entrarci di tanto in tanto è mol-

---

<sup>2</sup> Gioco inglese, simile al bridge, in cui ciascuna delle due coppie di giocatori cerca di conquistare il maggior numero di carte.

to utile, non dico di nascosto, ma alla luce del sole. Puoi risolvere questa difficoltà in modo semplice: vai lì a parlare del pettegolezzo del giorno, dell'aneddoto della settimana, di un losco affare, di una calunnia, di una cometa, di qualsiasi cosa, sempre che tu non preferisca interpellare direttamente i lettori abituali delle belle cronache di Mazade<sup>3</sup>. Il 75% di questi distinti gentiluomini ti ripeterà le stesse opinioni, e una simile monotonia è altamente salutare. Sottoponendoti a questo regime per otto, dieci, diciotto mesi – supponiamo due anni – riduci l'intelletto, per quanto prodigo, alla sobrietà, alla disciplina, all'equilibrio comune. Tralascio il vocabolario, perché è implicito nella pratica abituale delle idee; ovviamente dovrà essere semplice, scialbo, misero, privo di note vivaci e di colori squillanti.

- Che diamine! Non poter abbellire lo stile, almeno ogni tanto...

- Certo che puoi; puoi utilizzare un certo numero di immagini colorite, l'idra di Lerna, per esempio, la testa della Medusa, la botte delle Danaidi, le ali di Icaro, e altre ancora che romantici, classici e realisti usano impunemente, in caso di bisogno. Sentenze latine, detti storici, versi celebri, aforismi giuridici, massime, è consigliabile portarli con te per i discorsi di fine pranzo, di congratulazioni o di ringraziamento. *Caveant consules* è un'eccellente conclusione per un articolo politico; lo stesso direi di *Si vis pacem, para bellum*. Alcuni sono soliti rinnovare il sapore di una citazione intercalandola ad una frase nuova, bella e originale, ma ti sconsiglio un trucco del genere; significherebbe corromperne l'antica grazia. Meglio ancora di tutto questo, però, che in fondo non va oltre il mero ornamento, sono le frasi fatte, le espressioni convenzionali, le formule consacrate dal tempo,

---

<sup>3</sup> Charles de Mazade (1820-1893), poeta, critico, cronista politico per riviste come la *Revue de Paris*.

scolpite nella memoria individuale e pubblica. Queste formule hanno il vantaggio di non costringere gli altri ad uno sforzo inutile. Non sto a riferirtele ora, ma lo farò per iscritto. Del resto, sarà l'occupazione stessa ad insegnarti via via i rudimenti di questa difficile arte del pensare il già pensato. Quanto all'utilità di un tale sistema, basta fare un'ipotesi. Si fa una legge, la si applica, non sortisce effetto, il male sussiste. Ecco una questione in grado di stuzzicare la curiosità oziosa, fornire il pretesto per un'inchiesta pedantesca, per una noiosa raccolta di documenti e osservazioni, per un'analisi di cause certe, cause possibili e cause probabili, per uno studio inesauribile delle tendenze del soggetto riformato, della natura del male, della preparazione del rimedio, delle circostanze di applicazione; materiale, insomma, per tutto un castello di parole, concetti e vaneggiamenti. Tu risparmi ai tuoi simili tutta quest' interminabile tiritera, e di' semplicemente: Prima delle leggi, riformiamo i costumi! – E questa frase sintetica, limpida, trasparente, tratta dal patrimonio comune, risolverà il problema più rapidamente e penetrerà negli animi come un improvviso sprazzo di sole.

- Ne deduco che condannate qualsiasi applicazione dei metodi moderni.

- Intendiamoci: condanno l'applicazione, ne approvo la denominazione. Lo stesso direi di tutta la recente terminologia scientifica; devi impararla a memoria. Sebbene il tratto peculiare del medaglione sia un certo atteggiamento da dio della Temperanza, e le scienze siano opera dell'attività umana, dato che in futuro dovrai diventare un medaglione, conviene usare le armi del tuo tempo. E delle due l'una: o saranno impiegate e diffuse da qui a trent'anni, o resteranno ignote. Nel primo caso, ti appartengono di diritto; nel secondo, puoi permetterti il vezzo di portarle con te, per dimostrare che sei anche un'artista. Stando a quel che si dice, col tempo imparerai a quali leggi, casi e feno-

meni corrisponde tutta questa terminologia. Perché il metodo di interpellare direttamente i professori e gli assistenti del mondo della scienza attraverso i loro libri, studi e memorie, oltre ad essere noioso e stancante, comporta il rischio di instillare nuove idee, ed è fondamentalmente erraneo. Per di più, il giorno in cui dovessi riuscire ad impadronirti del senso di quelle leggi e quelle formule, saresti probabilmente indotto ad usarle con una certa parsimonia, come la sarta – scaltra ed affermata - che secondo un poeta classico,

Più panno ha, più stoffa risparmia,  
E meno mucchi di ritagli ostenta; e questo fenomeno, trattandosi di un medaglione, non sarebbe affatto scientifico.

- Caspita! E' proprio una professione difficile.
- E non abbiamo ancora finito.
- Bè, finiamo, allora.

- Non ti ho ancora detto dei benefici della pubblicità. La pubblicità è una signora seducente ed elegante, da corteggiare a colpi di pensierini, dolcetti, ninnoli, cosette che esprimono la costanza dell'affetto più che l'audacia e il desiderio. Che Don Chisciotte ne richieda i favori attraverso imprese ardue o eroiche è una mania tipica di questo illustre eccentrico. Il vero medaglione fa una politica diversa. Lungi dall'escogitare un *Trattato Scientifico sull'Allevamento dei Montoni*, compra un montone e lo offre agli amici per cena, e questa notizia non può lasciare i suoi concittadini indifferenti. Una notizia tira l'altra; metti il tuo nome sotto gli occhi del mondo per cinque, dieci, venti volte. Commissioni o delegazioni per presentare delle congratulazioni a un decorato, un benefattore, un forestiero, sono particolarmente apprezzate, e così pure le varie confraternite e associazioni, sia mitologiche, che cinegetiche o coreografiche. Si possono portare alla luce fatti

di un certo tipo, anche se di scarsa importanza, purchè mettano in risalto la tua persona. Mi spiego. Se cadi da una carrozza, senza altri danni oltre allo spavento, è utile farlo gridare ai quattro venti, non per il fatto in sé, che è insignificante, ma per l'effetto di rammentare un nome caro alla generale simpatia. Capito?

- Sì.

- Questa è pubblicità costante, a buon mercato, facile, di tutti i giorni. Ma ce n'è un'altra. Qualunque sia la teoria dell'arte, è fuor di dubbio che il senso della famiglia, l'amicizia personale e la pubblica stima inducono alla riproduzione delle fattezze di un uomo amato o benemerito. Nulla vieta che tu sia oggetto di un simile privilegio, soprattutto se la sagacità degli amici non troverà in te alcuna resistenza. In tal caso, non saranno solo le norme più elementari di buona educazione a farti accettare un ritratto o un busto, come sarebbe sconveniente anche impedire che quegli amici lo esponessero in un qualunque edificio pubblico. In questo modo il nome resta legato alla persona; chiunque abbia letto il tuo recente discorso – supponiamo – alla seduta inaugurale dell'Unione Parrucchieri, riconoscerà nella compostezza dei lineamenti l'autore di quest'importante opera, dove la “spinta del progresso” e il “sudore della fronte” sconfiggono le “fauci spalancate” della miseria. Nel caso in cui una commissione ti consegni a casa il ritratto, devi ringraziarli dell'omaggio con un discorso colmo di gratitudine e un bicchier d'acqua: è una vecchia usanza, onesta e ragionevole. A quel punto inviterai i tuoi migliori amici, i parenti e, se ti sarà possibile, un paio di persone di rappresentanza. Non solo. Se quello è un giorno di gloria o di giubilo, non vedo come tu possa degnamente rifiutare un posto a tavola ai *reporters* dei giornali. In ogni caso, se gli impegni di questi cittadini dovessero trattenerli altrove, puoi aiutarli in qualche maniera, redigendo tu stesso il resoconto della festa; e dato che, per un certo scrupolo, del resto perdonabile, non vorrai di tuo pugno as-

sociare al tuo nome gli attributi che merita, incarica della notizia un amico o parente.

- Dico solo che quel che mi insegnate non è affatto semplice.

- E io non te lo nascondo. E' difficile, ruba tempo, molto tempo, porta via anni, pazienza, lavoro, e beati quelli che riescono ad entrare nella terra promessa! Quelli che non entrano vengono inghiottiti dall'anonimato. Ma quelli che trionfano...! E tu trionferai, credimi. Vedrai crollare le mura di Gerico allo squillo delle sacre trombe. Solo allora potrai dire di essere ben saldo nella tua posizione. Quel giorno comincerà la tua fase di indispensabile ornamento, di figura d'obbligo, di marchio di qualità. Venuta meno la necessità di inseguire occasioni, commissioni, confraternite, saranno loro a venirti incontro con quell'aria aspra e indolente di sostantivi privi di aggettivazione, e sarai tu l'aggettivo di quei discorsi sbiaditi, il *fragrante* dei fiori, l'*indaco* del cielo, il *cortese* dei cittadini, l'*esauriente* e il *succulento* delle relazioni. E questa è la cosa fondamentale, perché l'aggettivo è l'anima dell'idioma, la sua parte idealista e metafisica. Il sostantivo è la realtà nuda e cruda, il naturalismo del vocabolario.

- E vi sembra che questa occupazione sia solo un sovrappiù per i *deficits* della vita?

- Certo; nessun'altra attività resta esclusa.

- Neanche politica?

- Neanche quella. Tutto sta nel non infrangere le regole e gli obblighi fondamentali. Puoi appartenere a qualsiasi partito, liberale o conservatore, repubblicano o clericale, con la sola clausola di non dare nessun significato speciale a questi vocaboli, e di riconoscere loro soltanto l'utilità dello *scibboleth*<sup>4</sup> biblico.

---

<sup>4</sup> Grafia inglese *shibboleth*: si tratta di una parola, di un principio o di una frase di vecchio uso non più accettati dalla maggioranza come importanti o adeguati alla vita moderna, o che differenziano un gruppo di persone da

- Se vado in parlamento, posso occupare la tribuna?
- Puoi e devi; è un modo per attirare l'attenzione pubblica.

Quanto all'argomento dei discorsi, puoi scegliere: o le questioni di poco conto, o la metafisica politica, ma privilegia la metafisica. Le piccole questioni, bisogna ammetterlo, non smentiscono quella piattezza da bon ton, tipica di un medaglione consumato; ma se puoi adotta la metafisica: è più facile e più seducente. Supponi che io voglia sapere per quale motivo la 7° compagnia di fanteria è stata trasferita da Uruguaiana a Canguçu;<sup>5</sup> sarai ascoltato solo dal Ministro della Guerra, che ti spiegherà in dieci minuti le ragioni di questo atto. Con la metafisica è diverso. Un discorso di metafisica politica appassiona naturalmente i partiti ed il pubblico, stimola monologhi e risposte. E poi non obbliga a pensare e a scoprire. In questo ramo delle conoscenze umane tutto è già stato trovato, formulato, etichettato, incassato; si tratta solo di rifornire le tasche della memoria. In ogni caso, non oltrepassare mai i limiti di un'invidiabile banalità.

- Farò il possibile. Nessuna creatività?
- Nessuna. Piuttosto fai correr voce che una dote simile è infima.
- Niente filosofia?
- Intendiamoci: sulla carta e nei discorsi sì, ma nella pratica niente. "Filosofia della storia", ad esempio, è un'espressione da utilizzare con frequenza, ma ti proibisco di arrivare a conclusioni che non siano quelle già trovate da altri. Evita tutto ciò che sa di riflessione, di originalità, ecc. ecc.
- Anche il riso?

---

un altro. Qui designa una terminologia biblica svuotata di ogni significato simbolico e religioso e unicamente utilizzata come segno di distinzione.

<sup>5</sup> Due città dello stato di Rio Grande do Sul, lo stato più meridionale del Brasile, confinante con Uruguay ed Argentina.

- Come, il riso?  
- Devo restare sempre serio, serissimo...  
- Dipende. Hai un carattere allegro, gioviale, non devi correggerlo né sopprimerlo; qualche volta potrai ridere e scherzare. Essere un medaglione non vuol dire essere triste. Un tipo serio può avere i suoi momenti di allegra espansività. Solo che... e questo è un punto delicato...

- Continuate.

- Solo che non devi usare l'ironia, quel movimento agli angoli della bocca, pieno di mistero, inventato da qualche greco del periodo di decadenza, contratto da Luciano e poi trasmesso a Swift e a Voltaire, tratto tipico degli scettici e dei disillusi. Quella proprio no. Usa invece il motteggio, il nostro caro, vecchio motteggio, grassoccio, rotondo, schietto, senza veli, né ipocrisia, che si posa sul viso della gente, schiocca come un buffetto, fa pulsare il sangue nelle vene e saltare le bretelle dalle risate. Usa quello. Che ora si è fatta?

- Mezzanotte.

- Mezzanotte? Entri ora nel tuo ventiduesimo anno di età, signorino. Sei decisamente maggiorenne. Andiamo a dormire che è tardi. Rimugina bene quel che ti ho detto, figliolo. Fatte le dovute proporzioni, la conversazione di stasera vale il *Principe* di Machiavelli. Andiamo a dormire.

*Traduzione di Elena Tantillo*

## LA PANTOFOLA TURCA

Osservate l'Avvocato Duarte. Ha appena fatto il nodo alla cravatta più teso e impeccabile che si sia visto in quell'anno 1850, e gli stanno annunciando la visita del Maggiore Lopo Alves. Badate che è sera, e sono le nove passate. Duarte rabbrivì, e per ben due ragioni. La prima era che il maggiore, in qualunque occasione, era uno degli individui più noiosi del tempo. La seconda era che si stava appunto preparando per andare ad un ballo, per incontrare i capelli biondi più fini e gli occhi azzurri più pensierosi che il nostro clima, in questo tanto avaro, avesse mai prodotto. Quella storiella risaliva alla settimana precedente. Il suo cuore, lasciandosi prendere nel giro di due valzer, aveva affidato ai propri occhi – castani – una dichiarazione in piena regola che puntualmente essi trasmisero alla ragazza dieci minuti prima della cena, ricevendo una risposta favorevole subito dopo il dessert. Tre giorni dopo, la prima lettera aveva già preso la sua strada, e dal modo in cui si mettevano le cose nessuno si sarebbe stupito se, entro la fine dell'anno, entrambi avessero preso la strada della chiesa. In tali circostanze, l'arrivo di Lopo Alves era un'autentica calamità. Al maggiore, vecchio amico di famiglia, compagno d'esercito del suo defunto padre, era dovuto ogni riguardo. Impossibile congedarlo o trattarlo con freddezza. Fortunatamente, vi era un'attenuante: il maggiore era imparentato con Cecilia, la ragazza dagli occhi azzurri; in caso di necessità, era un voto assicurato. Duarte s'infilò una veste da camera e si diresse verso il salotto, dove Lopo Alves, con un rotolo sotto braccio e gli occhi fissi per aria, sembrava non essersi minimamente accorto dell'arrivo dell'avvocato.

- Qual buon vento la porta a Catumbi<sup>6</sup> a quest'ora? - domandò Duarte, dando alla voce un tono di piacevole sorpresa,

---

<sup>6</sup> Quartiere di Rio de Janeiro, come del resto Rio Comprido, menzionato più avanti.

suggerito dall'interesse non meno che dal bon ton.

- Non so se il vento che mi porta sia buono o cattivo, - rispose il maggiore sorridendo sotto i folti baffi grigi; - ma so che è un vento impetuoso. Sta per uscire?
- Vado a Rio Comprido.
- Lo so; a casa della vedova Meneses. Mia moglie e le ragazze dovrebbero già essere lì. Io andrò più tardi, se posso. Mi sembra presto, no?

Lopo Alves estrasse l'orologio e vide che erano le nove e mezzo. Si liscì i baffi, si alzò, fece qualche passo su e giù per il salotto, tornò a sedersi e disse:

- Le do una notizia che certamente la sorprenderà. Deve sapere che ho scritto...Ho scritto un dramma.
- Un dramma! - esclamò l'avvocato.
- Che vuole... Fin da bambino ho sofferto di questi disturbi letterari. Il servizio militare non è stato una medicina in grado di curarmi, ma un palliativo. La malattia è tornata con la violenza dei primi tempi. Ormai l'unico rimedio è lasciarla fare, e assecondare semplicemente la natura.

Duarte si rammentò che effettivamente il maggiore aveva parlato, tempo addietro, di certi discorsi inaugurali, di due o tre nenie e di un buon numero di articoli scritti sulle campagne di Rio della Plata. Da molti anni, però, Lopo Alves aveva lasciato in pace i generali platensi e i defunti, e nulla faceva supporre che il disturbo si ripresentasse, specialmente caratterizzato da un dramma. Una simile circostanza l'avvocato avrebbe potuto spiegarsela, se avesse saputo che Lopo Alves, qualche settimana prima, aveva assistito alla rappresentazione di un'opera di genere ultraromantico, che apprezzò molto e gli suggerì l'idea di affrontare le luci della ribalta. Il maggiore non entrò in questi indispensabili minuziosità, e così l'avvocato ignorò sempre il motivo dell'esplosione della passione drammatica del militare. Non

lo seppe, nè se ne curò. Esaltò le facoltà intellettive del maggiore, espresse calorosamente l'ambizione che nutriva di vederlo uscire trionfante da quell'esordio, promise di raccomandarlo a degli amici che aveva al *Correio Mercantil*, e si interruppe, sbiancando, solo quando vide il maggiore, tremante di felicità, aprire l'involto che portava con sé.

- La ringrazio delle buone intenzioni, - disse Lopo Alves - e accetto il favore che mi promette; prima, però, glie ne chiedo un altro. So che lei è colto e intelligente: mi deve dire francamente cosa pensa di questo lavoro. Non le chiedo elogi, esigo franchezza, una spietata franchezza. Se non lo trova valido, lo dica sinceramente.

Duarte tentò di allontanare da sé quel calice amaro, ma era difficile chiederlo, e impossibile ottenerlo. Consultò sconsolato l'orologio che segnava le nove e cinquantacinque, mentre il maggiore sfogliava amorevolmente le centottanta pagine del manoscritto.

- Faremo presto, - disse Lopo Alves; - so cosa vuol dire essere giovani e cosa significhi un ballo. Stia tranquillo, che stasera potrà ancora danzare due o tre valzer con *lei*, se ce n'è una, o con le altre. Non pensa sia meglio andare nel suo studio?

Per l'avvocato era indifferente il luogo del supplizio; si rimise al desiderio dell'ospite. Quest'ultimo, con la libertà che gli garantivano i rapporti, ordinò al *moleque*<sup>7</sup> di non far entrare nessuno. Il carnefice non voleva testimoni. La porta dello studio si richiuse; Lopo Alves prese posto accanto alla scrivania, con l'avvocato di fronte che sprofondò il corpo e la sua disperazione in

---

<sup>7</sup> Africanismo usato per indicare un fanciullo di colore, ma più specificamente, come in questo caso, un piccolo servitore negro che prestava servizio presso le famiglie agiate, con mansioni varie.

una grande poltrona di marocchino, determinato a non aprir bocca per arrivare prima alla conclusione. Il dramma era diviso in sette scene. Questa indicazione provocò un brivido nell'ascoltatore. Non vi era nulla di nuovo in quelle centottanta pagine, eccetto la grafia dell'autore. Per il resto erano i casi, i caratteri, le *ficelles*<sup>8</sup> e persino lo stile del romanticismo più logoro e arruffato. Lopo Alves aveva pensato di realizzare un'invenzione, quando non faceva altro che imbastire le sue reminiscenze. In circostanze diverse, l'opera sarebbe stata un bel passatempo. All'inizio, nella prima scena, vi era una specie di prologo, con una bambina sottratta alla famiglia, un avvelenamento, due uomini dal volto coperto, la lama di un pugnale e una quantità di aggettivi non meno spuntati del pugnale stesso. Nella seconda scena si narrava la morte di uno dei due incappucciati che sarebbe resuscitato nella terza, per poi essere catturato nella quinta e uccidere il tiranno della settima. Oltre alla morte apparente dell'incappucciato, nella seconda scena vi erano il rapimento della giovane, ormai una ragazza di diciassette anni, un monologo che pareva durare altrettanto, e il furto di un testamento. Erano quasi le undici quando ebbe terminato la lettura di questa seconda scena. Duarte riusciva a malapena a contenere la collera; ormai era impossibile recarsi a Rio Comprido. Non è del tutto fuori luogo immaginare che, se il maggiore fosse spirato in quel preciso istante, Duarte avrebbe accolto quella morte come un dono della Provvidenza. Il temperamento dell'avvocato non lasciava supporre una simile crudeltà, ma la lettura di un cattivo libro è capace di produrre fenomeni ancora più spaventosi. Oltretutto, mentre agli occhi fisici dell'avvocato appariva in tutta la sua compattezza la chioma intricata di Lopo Alves, nella sua mente risplendevano i fili d'oro che ornavano la bella testa di Cecilia; la vedeva, con quegli occhi azzurri, la carnagione bianco-rosata, le movenze soavi ed aggraziate, primeggiare su tutte le altre signore presenti nel salone della vedova Meneses. Vedeva tutto questo, e

---

<sup>8</sup> Trucco, astuzia. Nel caso specifico dunque "espediente, artificio tecnico".

mentalmente sentiva la musica, il conversare, il rumore dei passi, e il fruscio di sete; mentre la voce rauca e monotona di Lopo Alves continuava a dipanare scene e dialoghi, con l'impassibilità di una ferma convinzione. Il tempo volava e l'ascoltatore aveva ormai perso il conto delle scene. La mezzanotte era suonata da un pezzo; il ballo era perduto. Ad un tratto, Duarte vide il maggiore riarrotolare il manoscritto, alzarsi, irrigidirsi, piantargli addosso uno sguardo pieno di odio, e uscire con furia dallo studio. Duarte voleva chiamarlo, ma lo stupore gli aveva paralizzato la voce e il corpo. Quando riuscì a riprendersi, sentì lo sbattere potente e stizzito dei tacchi del drammaturgo sul selciato. Andò alla finestra ma non vide né sentì nulla; autore e dramma erano spariti.

- Perché non l'ha fatto prima? - disse il giovane sospirando.

Il sospiro ebbe appena il tempo di dispiegare le ali e uscire dalla finestra alla ricerca di Rio Comprido, quando il moleque dell'avvocato venne ad annunciargli la visita di un uomo basso e grasso.

- A quest'ora!- esclamò Duarte.
- A quest'ora, - ripeté l'uomo basso e grasso entrando nel salone.
- A questa e a qualunque ora, la polizia può entrare in casa di un cittadino quando si tratta di un grave crimine.
- Un crimine!
- Dovrebbe conoscermi...
- Non ho quest'onore.
- Sono un funzionario di polizia.
- Ma che c'entro io con lei? Di che crimine si tratta?
- Poca cosa: un furto. Lei è accusato di aver sottratto una pantofola turca. In apparenza vale poco o niente. Ma c'è pantofola e pantofola. Tutto dipende dalle circostanze.

L'uomo disse questo con riso sarcastico, piantando

sull'avvocato due occhi indagatori. Duarte non sapeva nemmeno dell'esistenza dell'oggetto rubato. Ne dedusse che si trattava di un equivoco di nomi e non si adirò per l'offesa arrecata alla sua persona, e in qualche modo al suo rango, nell'attribuirgli quel furtarello. E lo disse chiaramente anche al funzionario, aggiungendo che non era un buon motivo, in ogni caso, per disturbarlo a quell'ora.

- Deve scusarmi, - disse il rappresentante dell'autorità. - La pantofola in questione vale alcune decine di *contos*<sup>9</sup>; è ornata di diamanti purissimi che la rendono particolarmente preziosa. Non è turca solo nella forma, ma anche di origine. La proprietaria, una delle nostre distinte concittadine che viaggiano di più, circa tre anni fa è stata in Egitto, dove l'ha acquistata da un ebreo. La storia che questo discepolo di Mosè ha riportato di questo prodotto della manifattura musulmana è davvero straordinaria, e, a mio parere, assolutamente falsa. Ma non è il caso di raccontarla. Ciò che conta sapere è che è stata rubata e che la polizia è in possesso di una denuncia contro di lei.

A questo punto, l'uomo si era avvicinato alla finestra, e a Duarte venne il sospetto che si trattasse di un pazzo o di un ladro. Ma non ebbe il tempo di esaminare il sospetto perché, nel giro di qualche secondo, vide entrare cinque uomini armati che lo afferrarono per le mani e lo condussero giù per le scale, incuranti delle urla che lanciava e della resistenza disperata che faceva. In strada li attendeva una carrozza in cui lo introdussero a forza. All'interno si trovavano l'uomo basso e grasso ed un individuo alto e magro, che lo presero e lo fecero sedere in fondo. Si udì schioccare la frusta del conducente e la carrozza partì di corsa.

- Ah, ah! - disse l'uomo grasso. - E così pensava di poter

---

<sup>9</sup> Si intende qui *contos de réis*: un *conto* equivale ad un milione di reali, antica unità del sistema monetario del Brasile.

impunemente rubare pantofole turche, corteggiare ragazze bionde, magari sposarle... e per giunta farsi beffe del genere umano?

Nel sentire l'allusione alla regina dei suoi pensieri, Duarte rabbrivì. A quanto sembrava, si trattava della vendetta di un rivale soppiantato. O l'allusione era casuale ed estranea alla vicenda? Duarte si smarrì in un labirinto di congetture, mentre la carrozza proseguiva sempre al galoppo. Poco dopo, azzardò un'osservazione.

- Qualunque sia il mio crimine, suppongo che la polizia...
- Noi non siamo della polizia, - lo interruppe con freddezza l'uomo magro.
- Ah!
- Questo signore ed io formiamo una coppia. Lui, lei ed io faremo un trio. Ora, un trio non è meglio di una coppia; no: non può esserlo. La coppia è l'ideale. Forse non sono stato chiaro?
- No.
- Presto capirà meglio.

Duarte si rassegnò all'attesa e ammutolì, si afflosciò sul sedile, e lasciò proseguire nella corsa carrozza ed avventura. Nel giro di cinque minuti fermarono i cavalli.

- Siamo arrivati, - disse l'uomo grasso.

Detto questo, si tolse un fazzoletto di tasca e lo porse all'avvocato perché si bendasse. Duarte si rifiutò, ma l'uomo magro gli fece notare che sarebbe stato più prudente obbedire che opporsi. L'avvocato allora non si oppose: si legò il fazzoletto e scese. Di lì a poco sentì una porta cigolare; due persone – probabilmente le stesse che lo avevano accompagnato in carrozza – gli immobilizzarono le mani e lo condussero per un'infinità

di corridoi e scale. Durante il cammino, l'avvocato sentiva voci sconosciute, parole sparse, frasi troncate. Finalmente si fermarono; gli ordinarono di sedersi e di togliersi il fazzoletto. Duarte obbedì, ma quando si sbendò non vide più nessuno. Era una sala ampia, piuttosto illuminata, arredata con lusso ed eleganza. La varietà di suppellettili era forse eccessiva, ma la persona che le aveva scelte doveva avere gusti raffinati. I bronzi, le lacche, i tappeti, gli specchi, – la straordinaria abbondanza di oggetti che riempivano la stanza, erano tutti della migliore fattura. Quella vista restituì all'avvocato una certa serenità d'animo: era improbabile che li abitassero dei ladri. Il giovane si adagiò nell'ottomana... L'ottomana! Questa circostanza gli fece venire in mente l'inizio dell'avventura e il furto della pantofola. Qualche minuto di riflessione fu sufficiente a capire che la pantofola in questione era ormai a dir poco problematica. Scavando più a fondo nel terreno delle congetture, gli parve di trovare una spiegazione nuova e definitiva. La pantofola diventava una semplice metafora: in realtà era il cuore di Cecilia, che aveva rubato, crimine per il quale voleva punirlo il già supposto rivale. A questo ovviamente andavano ricollegate le misteriose parole dell'uomo magro: la coppia è meglio del trio; la coppia è l'ideale.

- Deve essere così, - concluse Duarte; - ma chi sarà questo pretendente sconfitto?

In quel momento si aprì una porta in fondo alla sala e apparve la nera veste di un prete pallido e calvo. Duarte si alzò, come per effetto di una molla. Il prete attraversò lentamente la sala, gli diede la benedizione nel passargli davanti e se ne uscì da un'altra porta apparsa sulla parete di fronte. L'avvocato restò immobile a guardare la porta, guardava senza vedere, completamente inebetito. Quell'apparizione inattesa scompigliò del tutto le precedenti teorie sulla vicenda. Ma non ebbe il tempo di pensare ad un'altra spiegazione, perché la prima porta si aprì di nuovo lasciando entrare un'altra figura, stavolta l'uomo magro, che venne dritto verso di lui e lo invitò a seguirlo. Duarte non

oppose resistenza. Uscirono da una terza porta, e attraversati dei corridoi più o meno illuminati, sbucarono in un'altra stanza, che si poteva definire tale solo per la presenza di due candele poste in candelieri d'argento. I candelieri erano su di un grande tavolo. Ad un'estremità sedeva un uomo anziano dell'età apparente di cinquantacinque anni; era una figura atletica, pieno di capelli in testa e di peli sul viso.

- Mi conosce? - chiese il vecchio, non appena Duarte entrò nella stanza.
- No.
- Non occorre. Ciò che ci accingiamo a fare esclude totalmente la necessità di qualunque presentazione. Saprà innanzitutto che il furto della pantofola è stato un semplice pretesto...
- Oh, certo! - lo interruppe Duarte.
- Un semplice pretesto, - proseguì il vecchio - per condurla in casa nostra. La pantofola non è stata rubata; è rimasta sempre in possesso della proprietaria. João Rufino, vai a prendere la pantofola.

L'uomo magro uscì, e il vecchio confessò all'avvocato che la famosa pantofola non aveva alcun diamante, e non era stata comprata da nessun ebreo d'Egitto; era però turca, come gli era stato detto, e di proporzioni incredibilmente ridotte. Duarte ascoltò la spiegazione, e facendosi coraggio chiese con risolutezza:

- Ma vuole dirmi una volta per tutte che volete da me e cosa ci faccio io in questa casa?
- Lo scoprirà, - rispose tranquillamente il vecchio.

Si aprì la porta e comparve l'uomo magro con la pantofola in mano. Duarte, invitato ad avvicinarsi alla luce, ebbe modo di verificare che le dimensioni erano davvero straordinariamente microscopiche. La pantofola era di marocchino assai pregiato; nell'interno, imbottito e foderato di seta azzurra, risplendevano

due lettere ricamate in oro.

- Non le sembra la pantofola di una bambina? - disse il vecchio.
- Suppongo di sì.
- Bè, suppone male; è la pantofola di una ragazza.
- Sarà come dice lei; ma io non c'entro niente con tutto questo.
- Mi scusi, ma lei c'entra, perché ne sposerà la proprietaria.
- Sposare? - esclamò Duarte.
- Proprio così. João Rufino, va' a prendere la proprietaria della pantofola.

L'uomo magro uscì, per tornare subito dopo. Affacciatosi alla porta, sollevò la tenda e fece passare una donna, che camminò verso il centro della stanza. Non era una donna: era una silfide, una visione poetica, una creatura divina. Era bionda, e aveva gli occhi azzurri come quelli di Cecilia, trasognati, occhi che cercavano il cielo o sembravano viverne. I capelli, neglimentemente pettinati, quasi formavano intorno alla testa un alone luminoso, da santa; santa, però, non martire, perché il sorriso che le sbocciava sulle labbra era un sorriso di beatitudine, come raramente se ne vedono sulla terra. Un abito bianco, di cambrì finissimo, ne avvolgeva castamente il corpo, di cui del resto disegnava le forme, lasciando poco agli occhi, ma molto all'immaginazione. Un giovane come l'avvocato non perde il senso dell'eleganza anche in simili fragenti. Nel vedere la ragazza, si aggiustò la veste da camera, si tastò la cravatta e fece un ossequioso inchino, cui la donna rispose con tale grazia e gentilezza da far sembrare quell'avventura molto meno terribile.

- Mio caro dottore, questa è la sposa.

La giovane abbassò lo sguardo; Duarte rispose che non aveva alcuna intenzione di sposarsi.

- Adesso lei farà tre cose,- continuò impassibile il vecchio: - la

prima è sposarsi; la seconda scrivere il suo testamento; la terza inghiottire una certa droga d'Oriente...

- Veleno! - lo interruppe Duarte.
- Quello è il suo nome comune; ma io ne preferisco un altro: passaporto per il paradiso.

Duarte era pallido e gelato. Voleva parlare, ma non vi riusciva. Neppure un gemito gli uscì dal petto. Sarebbe crollato sul pavimento, se non vi fosse stata lì accanto una sedia, su cui si lasciò cadere.

- Lei, - continuò il vecchio - possiede una piccola fortuna di centocinquanta *contos*. Questa perla sarà sua erede universale. João Rufino, va' a prendere il prete.

Il prete entrò, lo stesso prete calvo che lo aveva benedetto poco prima; entrò e andò dritto verso il giovane, biascicando sonnacchioso un passo di Neemia o di qualche altro profeta minore; gli afferrò la mano e disse:

- Si alzi!
- No! Non voglio! Non mi sposerò!
- Ah, sì? - disse da dietro il tavolo il vecchio, puntandogli contro una pistola.
- Ma questo è un omicidio!
- Infatti; cambia solo il genere di morte: o violenta con questa, o dolce con la droga. Scegli!

Duarte sudava e tremava. Voleva alzarsi e non poteva. Le ginocchia battevano fra loro. Il prete gli si avvicinò ad un orecchio e disse a bassa voce:

- Vuole fuggire?
- Oh, sì!, - esclamò, non a voce, perché potevano sentirlo, ma con gli occhi, in cui ripose tutta la vita che gli restava.

- Vede quella finestra? E' aperta; dà su un giardino. Si lanci da lì senza timore.
- Oh, padre!, - disse in un sussurro l'avvocato.
- Non sono padre, sono tenente dell'esercito. Non dica nulla.

La finestra era socchiusa; attraverso lo spiraglio si vedeva uno spicchio di cielo, già mezzo chiaro. Duarte non esitò, raccolse tutte le energie, spiccò un salto e si buttò giù raccomandandosi a Dio. Non era molto alto, il balzo fu piccolo; il giovane si risollevò velocemente, ma l'uomo grasso, che era già in giardino, lo raggiunse.

- Che succede?, - chiese ridendo.

Duarte non rispose, serrò i pugni, li battè con violenza sul petto dell'uomo e si mise a correre attraverso il giardino. L'uomo non cadde, avvertì solo una forte scossa, e, una volta passata quella sensazione, si diede all'inseguimento del fuggitivo. Iniziò così una corsa sfrenata. Duarte non faceva che scavalcare muri e steccati, calpestando aiuole, urtando contro gli alberi che prima o poi gli si paravano davanti. Il sudore gli scorreva a fiumi, il cuore gli scoppiava, le forze gli stavano venendo meno un po' alla volta; aveva una mano ferita, la camicia inzaccherata di resina di foglie, per due volte era stato sul punto di essere preso, la vestaglia gli si era attaccata addosso, puntellata di spine. Alla fine, stanco, ferito, ansimante, cadde sui gradini di pietra di una casa, situata nel mezzo dell'ultimo giardino che aveva attraversato. Si guardò alle spalle, ma non vide nessuno: l'inseguitore non l'aveva rincorso fin lì. Poteva arrivare da un momento all'altro, però. Duarte si rialzò a stento, salì i restanti quattro gradini, ed entrò nella casa, la cui porta d'ingresso, aperta, dava su una stanza piccola, angusta. Un uomo che era lì, e leggeva un numero del *Jornal do Comércio*, non sembrò averlo visto entrare. Duarte si lasciò cadere su una sedia. Fissò lo sguardo sull'uomo. Era il Maggiore Lopo Alves. Il maggiore, impugnando il foglio, le cui dimensioni si stavano

facendo estremamente ridotte, esclamò all'improvviso:

- Dio del cielo, sei stato ricompensato! Fine dell'ultima scena.

Duarte guardò lui, poi il tavolo, poi le pareti, si stropicciò gli occhi, tirò un profondo sospiro di sollievo.

- Allora, che glie ne pare?
- Ah, eccellente!, - rispose l'avvocato, alzandosi.
- Emozioni forti, vero?
- Fortissime. Che ore sono?
- Sono scoccate le due proprio adesso.

Duarte accompagnò il maggiore alla porta, sospirò di nuovo, si tastò qua e là, andò alla finestra. Non si sa cosa abbia pensato nei primi minuti; ma, dopo un quarto d'ora, eccolo dire fra sé e sé:

- Musa, dolce amica, fantasia inquieta e feconda, mi hai salvato da una brutta opera teatrale con un sogno originale, hai scambiato la noia con un incubo: è stato un buon affare. Un buon affare e una bella lezione: mi hai dimostrato ancora una volta che il miglior dramma è nello spettatore e non sulla scena.

*Traduzione di Elena Tantillo*





