

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Anna Palma

**LA POETICA DELLA TRADUZIONE
DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIANO:
*O ANJO RAFAEL***

Florianópolis

2010

Anna Palma

**LA POETICA DELLA TRADUZIONE
DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIANO:
*O ANJO RAFAEL***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Doutor em Estudos da Tradução

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andréia Guerini (UFSC)

Co-orientador: Prof. Dr. John Gledson (University of Liverpool)

Florianópolis

2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

P171p Palma, Anna

La poetica della traduzione di Machado de Assis in italiano [tese] : o Anjo Rafael / Anna Palma ; orientadora, Andréia Guerini. - Florianópolis, SC, 2010.

317 p.: il., graf., tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Tradução e interpretação. 3. Crítica da tradução. 4. Poética da tradução. 5. Teoria da tradução. I. Guerini, Andréia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

CDU 801=03

Anna Palma

**LA POETICA DELLA TRADUZIONE
DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIANO:
*O ANJO RAFAEL***

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 25 de junho de 2010.

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Presidente (UFSC)

Prof^ª. Dr^ª. Luana Ferreira de Freitas (UFC)

Prof. Dr. Maurizio Babini (UNESP)

Prof. Dr. Marco Lucchesi (UFRJ)

Prof^ª. Dr^ª. Karine Simoni (UFSC)

Ad Anibal e Adriano

RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto ringraziare la Professoressa Dr^a. Andréia Guerini, per le numerose ore dedicate alla mia tesi, per la guida particolarmente presente e per l'incentivo che è stata per me durante i mesi, quelli più difficili, della redazione finale.

Ringrazio il Professor Dr. John Gledson, la cui presenza come professore visitante del "Programa de Pós-Graduação da PGET", i suoi studi su Machado de Assis e le sue traduzioni hanno rafforzato e stimolato in modo costante le mie ricerche.

Ringrazio poi i Professori: Dr. Walter Costa, Dr^a. Marie-Hélène Torres e Dr^a. Luana Freitas, Dr^a. Karine Simoni, Dr. Maurizio Babini, Dr^a Luana Ferreira de Freitas e Dr. Marco Lucchesi per le attente letture e i preziosi suggerimenti durante il processo di qualificazione e nella discussione di questa tesi di dottorato.

Ringrazio il Prof. Dr. Bruno Osimo, che attraverso le sue pubblicazioni e le sue traduzioni italiane mi ha permesso di accedere agli studi di Peeter Torop e di altri studiosi di paesi di lingua slava.

Intendo poi ringraziare: la CAPES, per la borsa di studi concessami da ottobre 2009 a luglio 2010, la gentile cooperazione della Biblioteca Provinciale di Teramo e quella di tutte le biblioteche italiane che hanno messo a disposizione il servizio di prestito a distanza.

Ringrazio inoltre tutti gli amici, gli alunni ed i colleghi sempre presenti nei momenti più difficili e più importanti e in modo speciale Tânia Mara, Karine e Paula, e tutti i professori che hanno in qualche modo hanno partecipato alla mia formazione.

Desidero ringraziare con eterno affetto i miei genitori per tutto il loro appoggio ed il preziosissimo aiuto, per quello che mi hanno insegnato, per l'amore che mi hanno donato e di cui mi hanno trasmesso il segreto, per l'orgoglio che sento di loro, così come delle mie amatissime sorelle Diana e Antonella, sempre presenti nonostante la distanza. Infine dichiaro tutta la mia gratitudine ad Anibal e a Adriano, per tutto il paziente affetto e le attenzioni con cui mi hanno circondata in questi anni passati insieme, loro che sono "l'amor che [tutto] move".

Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro.

(Carlos Drummond de Andrade)

RIASSUNTO

La presente tesi parte da un lavoro di ricerca sulle traduzioni di Machado de Assis in Italia, che servono per verificare in che misura e con quali caratteristiche l'autore brasiliano sia inserito nella cultura letteraria italiana, e da cui si parte per delineare l'importanza dell'attività traduttiva e dell'attività critica nella ricezione di uno scrittore appartenente a un sistema letterario periferico in un'altro sistema letterario. Il concetto di traduzione totale di Peeter Torop è stato il riferimento teorico principale adottato per l'individuazione delle strategie traduttive dell'opera di Machado de Assis in generale, in base alla descrizione stilistica rilevata nelle parole dei suoi critici, e de *O Anjo Rafael* in particolare. Si tratta di un racconto poco conosciuto di Machado de Assis che viene qui presentato, analizzato e tradotto per la prima volta in italiano. Le osservazioni e i commenti sul processo produttivo concludono il presente lavoro, e mettono in evidenza la poetica della traduzione adottata nella traduzione specifica di questo racconto di Machado de Assis.

Parole-chiave: Critica della traduzione. Machado de Assis. *O Anjo Rafael*. Poetica della traduzione. Teoria della traduzione.

ABSTRACT

This thesis is based on a research project on the translations of Machado de Assis published in Italy. It aims to verify how and in what way the Brazilian author is positioned in Italian literary culture, and based on this it moves on to describe the importance of translational and critical activities in the reception of a writer from a peripheral literary system by another literary system. Peeter Torop's concept of total translation is the main theoretical reference adopted for the individuation of the translational strategies for Machado de Assis' works in general, based on the stylistic description of his criticism, and of *O Anjo Rafael* [The Angel Raphael] in particular. This little known short story by Machado de Assis is presented, analysed and translated for the first time into Italian. In conclusion observations and commentaries on the translational process will show the poetics of translation adopted in this particular translation of Machado de Assis' short story.

Key words: Translation Criticism. Machado de Assis. *O Anjo Rafael*. Poetics of Translation. Translation Theory.

RESUMO

Esta tese parte de um trabalho de pesquisa sobre as traduções de Machado de Assis publicadas na Itália para verificar em que medida e com quais características o autor brasileiro esteja inserido na cultura literária italiana, e da qual se parte para delinear a importância das atividades tradutória e crítica na recepção de um escritor pertencente a um sistema literário periférico em outro sistema literário. O conceito de tradução total de Peeter Torop é a principal referência teórica adotada para a individuação das estratégias tradutórias da obra em geral de Machado de Assis, com base na descrição estilística de seus críticos, e de *O Anjo Rafael* especialmente. Trata-se de um conto pouco conhecido de Machado de Assis que vem aqui apresentado, analisado e traduzido pela primeira vez para o italiano. As observações e os comentários sobre o processo tradutório concluem este trabalho, evidenciando a poética da tradução adotada na tradução específica deste conto de Machado de Assis.

Palavras-chave: Crítica da tradução. Machado de Assis. *O Anjo Rafael*. Poética da tradução. Teoria da tradução.

ELENCO FIGURE

Figura 1 - Traduzioni italiane di opere di Machado de Assis.....	54
Figura 2 - Quantità di libri per traduttore.....	56
Figura 3 - Case editrici con più di una pubblicazione di Machado de Assis.....	56
Figura 4 – Memorie postume di Braz Cubas (1928).....	58
Figura 5 – Memorie dell’aldilà (1953).....	60
Figura 6 – Memorie postume di Bras Cubas (1983).....	64
Figura 7 – Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno (2005).....	66
Figura 8 – Don Casmurro (1930).....	67
Figura 9 – Don Casmurro (1997).....	69
Figura 10 – Gioachin Borba: l’uomo o il cane? (Quincas Borba) (1930).....	71
Figura 11 – La fortuna di Rubiano (1934).....	73
Figura 12 – Memoriale di Aires (2009).....	74
Figura 13 – Helena (2009).....	76
Figura 14 – Racconti di Rio de Janeiro (1962).....	79
Figura 15 – Storie senza data (1989).....	81
Figura 16 – La cartomante e altri racconti (1990).....	83
Figura 17 – Messa del gallo: sei variazioni sullo stesso tema (1994).....	85
Figura 18 – Galleria postuma e altri racconti (2002).....	86
Figura 19 – L’alienista (2002).....	87

ELENCO TABELLE

Tabella riassuntiva 1 – Mario da Silva.....	41
Tabella riassuntiva 2 – Giovanni Alpi.....	42
Tabella riassuntiva 3 – Rita Desti.....	42
Tabella riassuntiva 4 – Laura Marchiori.....	43
Tabella riassuntiva 5 – Silvia Marianecci.....	43
Tabella 1 - Traduzioni italiane di "memórias Póstumas de Bras Cubas" (1881) (totale 6 volumi di cui 1 ristampa).....	44
Tabella riassuntiva 6 – Liliana Borla.....	44
Tabella riassuntiva 7 – Gianluca Manzi e Léa Machbin.....	44
Tabella riassuntiva 8 – Guia Boni.....	45
Tabella 2 - Traduzioni italiane di "Dom Casmurro" (1899) (totale di 6 volumi di cui 1 ristampa).....	45
Tabella riassuntiva 9 – Elena Tantillo.....	46
Tabella 3 - Traduzioni italiane di "Quincas Borba" (1891) (totale di 4 volumi di 1 ristampa).....	46
Tabella riassuntiva 10 – Giuliana Segre Giorgi.....	47
Tabella 4 - Traduzioni italiane di "Memorial de Aires" (1908) (totale di 2 volumi di 1 ristampa).....	47
Tabella riassuntiva 11 - Carla Cirillo.....	47
Tabella 5 - Traduzioni italiane di "Helena" (1876).....	48
Tabella 6 - Romanzi in italiano di Machado de Assis ordinati per titoli originali (5 titoli e 19 volumi).....	48
Tabella 7 - Romanzi in italiano di Machado de Assis ordinati per quantità di traduttori.....	48
Tabella riassuntiva 12 – Lorenza Ester Aghito.....	49
Tabella riassuntiva 13 – Gianni Guadalupi.....	50
Tabella riassuntiva 14 – Amina Di Munno.....	51
Tabella riassuntiva 15 – Andrea Ciacchi.....	51
Tabella riassuntiva 16 – Sonia Netto Salomão.....	52
Tabella 8 - Traduzioni italiane di racconti di Machado de Assis ordinati per data (totale di 10 volumi con 8 titoli diversi).....	53
Tabella 9 - Traduzioni italiane di romanzi di Machado de Assis ordinati per data (totale di 18 volumi con 5 titoli diversi).....	56
Tabella 10 - Traduzioni italiane di Machado de Assis disponibili per l'acquisto	

(periodo 01/2007 - 12/2009) [a].....	89
Tabella 11 - Traduzioni italiane di Machado de Assis disponibili per l'acquisto (periodo 01/2007 – 12/2009) [b].....	90
Tabella riassuntiva 17 – Machado de Assis nelle pubblicazioni italiane osservate.....	91
Tabella riassuntiva 18 – Elementi in comune tra <i>O Anjo Rafael</i> e il <i>Libro di Tobia</i>	245
Tabella 12 - Le date in "O Anjo Rafael".....	249
Tabella 13 - Avvenimenti storici e diegetici in "O Anjo Rafael".....	254
Tabella 14 - Avvenimenti biografici e diegetici.....	255

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	25
I - MACHADO DE ASSIS IN ITALIA.....	35
1.1 LE PUBBLICAZIONI DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIA.....	35
1.2 LE OPERE DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIANO: PIÙ RACCONTI O ROMANZI?.....	41
1.3 DA <i>MEMORIE POSTUME DI BRAS CUBAS A HELENA</i> : UN VIAGGIO NELLE TRADUZIONI DEI ROMANZI.....	57
1.4 RACCOLTE E SELEZIONI DI RACCONTI.....	78
1.5 LA CULTURA LETTERARIA E LA RICEZIONE DELLA TRADUZIONE.....	91
II – STRATEGIA TRADUTTIVA DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIANO.....	97
2.1 <i>LA TRADUZIONE TOTALE</i> DI PEETER TOROP E I PROBLEMI DELLA TRADUZIONE TESTUALE.....	97
2.1.1 <i>La traduzione totale e la traducibilità</i>	104
2.1.2 <i>L’analisi traduttologica nella traduzione totale</i>	107
2.2 LA SCELTA DELLA DOMINANTE NELLA TRADUZIONE DI MACHADO DE ASSIS.....	109
2.3 LA TRADUZIONE METATESTUALE: PRIMO ATTO CRITICO (E POLITICO) DEL TRADUTTORE.....	119
2.4 STORIA LETTERARIA E LETTERATURA: LA VITA LETTERARIA COME ELEMENTO DELLA TRADUZIONE TOTALE.....	129
2.4.1 <i>La scelta (critica?) del racconto O Anjo Rafael</i>	139
III – <i>L’ANGELO RAFAEL</i>, TRADUZIONE CON TESTO A FRONTE DE <i>O ANJO RAFAEL</i> DE MACHADO DE ASSIS.....	144
IV – ANALISI TRADUTTOLOGICA E PROCESSO TRADUTTIVO: LA CRITICA DELLA TRADUZIONE.....	226
4.1 I RACCONTI NELLA BIOBIBLIOGRAFIA DI MACHADO DE ASSIS.....	226
4.2 <i>O ANJO RAFAEL</i> DE MACHADO DE ASSIS: ANALISI TRADUTTOLOGICA E TRADUZIONE	

METATESTUALE.....	236
4.2.1 Il diavolo in <i>O Anjo Rafael</i>: segnale di genere narrativo.....	237
4.2.2 <i>O Anjo Rafael</i> e il <i>Libro di Tobia</i>: due trame a confronto.....	241
4.2.3 Le date: chiavi di lettura dell'intertesto storico.....	247
4.2.4 Antero, "o nosso herói": elementi per la scelta delle dominanti.....	254
CONCLUSIONE.....	286
BIBLIOGRAFIA.....	295

INTRODUZIONE

La tesi di dottorato *La poetica della traduzione di Machado de Assis in italiano: O Anjo Rafael* ha come obiettivo individuare la poetica della traduzione di Machado de Assis in italiano, partendo dall'ipotesi, di cui si parlerà più avanti, per cui questo autore considerato uno dei principali della letteratura brasiliana ancora non è conosciuto all'estero come meriterebbe per la peculiarità della sua produzione e l'originalità letteraria. A questo fine, si è andati alla ricerca di una teoria della traduzione che si preoccupasse in modo particolare della gestione dei "residui" generati dal processo traduttivo di un testo letterario in un'altra cultura, originati dalle differenze linguistiche e culturali della traduzione testuale, definendo un metodo che ne prendesse atto e offrisse delle strategie per trovare delle soluzioni. Parallelamente, una ricerca sulle pubblicazioni in italiano di libri di Machado de Assis permette di avere una visione complessiva dei libri di questo autore pubblicati fino ad oggi in Italia, delle case editrici e dei traduttori che se ne sono occupati, presentata come un esame critico delle opere nel modo in cui esse si presentano e vengono presentate ai lettori italiani. Infine, la traduzione de *O Anjo Rafael*, l'analisi del racconto, le osservazioni sul metodo e le strategie adottate, alla luce della teoria scelta come teoria di riferimento, svelano una poetica della traduzione utilizzata nel racconto specifico ma che può essere considerata, per i motivi che saranno esposti lungo il lavoro, un riferimento importante per la definizione di una poetica della traduzione di tutta l'opera di Machado de Assis, in qualsiasi cultura.

Machado de Assis è considerato da molti critici e storici della letteratura, come Luciana Stegagno Picchio (1997, p. 275), il più grande scrittore brasiliano di tutti i tempi. Antonio Candido è stato uno dei primi critici a dare una pista della sua universalità ed attualità, dicendo che nei racconti e romanzi dello scrittore "encontramos, disfarçados [...], alguns dos temas que seriam característicos da ficção do século XX" (1970, p. 17). Nonostante ciò, continua il critico storico brasiliano: "permaneceu quase totalmente desconhecido fora do Brasil" (p. 17). Questa percezione per cui Machado all'estero è ancora poco conosciuto è viva tutt'oggi a più di un anno dal centenario della sua morte, un avvenimento questo che in Brasile ha portato alla realizzazione di innumerevoli eventi in suo omaggio, ma che è passato inosservato, per esempio, in Italia. L'Italia che, con i suoi personaggi, la sua letteratura, ma anche con la sua storia e politica, era costantemente presente nella

produzione machadiana, come è stato dettagliatamente mostrato da Bizzarri nel suo articolo *Machado de Assis e a Itália* (1961), sembra di non avere ancora assimilato l'autore brasiliano nella sua cultura letteraria.

La mancanza di studi specializzati sull'autore carioca, così come di traduzioni che indichino un progetto cosciente per la divulgazione di Machado de Assis in Italia, ha stimolato in me il desiderio della ricerca i cui frutti sono riferiti in questa tesi. L'autore brasiliano, uno tra i cento geni letterari eletti dal critico nord-americano Harold Bloom (2002, pp. 770-777), non è certo tra gli autori stranieri più diffusi nella terra di Dante. Un esempio è dato dal fatto che, nel 2007, ad esempio, erano quattro i libri in commercio di Machado de Assis in italiano: tre raccolte di racconti e un romanzo, *Don Casmurro*. Due di essi, editi dalla Lindau, *L'alienista* (2002) e *Galleria postuma e altri racconti* (2002), oltre al testo presentavano una brevissima presentazione ed una ancor più breve biografia dell'autore sul retro del libro, senza ulteriore paratesto, come note a piè di pagina, prefazione e postfazione. Una ricerca fatta sul sito del *Sistema Bibliotecario Nazionale* italiano (<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/informazioni.jsp>) ha rivelato che le traduzioni sono state numerose e che sono cominciate dalla fine degli anni '20 del secolo scorso, ma né le diverse case editrici, né i diversi traduttori che se ne sono occupati, mostrano qualche tipo di progetto, passato o presente, di diffusione dell'opera completa di Machado de Assis e/o di studi critici su di lui nella cultura letteraria italiana.

Si può quindi, in una prima conclusione, affermare che Machado de Assis, in Italia, è stato tradotto in maniera frammentata, senza che ci si sia preoccupati di presentare la sua produzione letteraria in maniera tale che la sua complessità e la sua rilevanza possano essere comprese dal lettore in lingua italiana. Sembra quindi che la critica letteraria del paese in questione non sia arrivata ad appropriarsi di una conoscenza dell'autore di *Memorie Postume di Bras Cubas*, tale da influire, attraverso recensioni, articoli, studi (ossia paratesto e metatesto¹), diffusi in differenti media, sulle scelte delle politiche editoriali. C'è una forte probabilità che questo sia dovuto alla mancanza di traduzioni di gran parte della sua opera e dei principali studi critici sulla sua produzione. Tale circolo vizioso: meno critica → meno

¹ Metatesto è l'insieme dei testi che parlano di un testo specifico, di un autore, ecc. Quando tali testi accompagnano e sono accessori di un testo a stampa, prendono il nome di paratesto.

traduzioni → meno critica → meno traduzioni, si crea anche perché, in Italia, sono pochi ad avere la possibilità di accedere alla lettura di testi originali in portoghese, e che sono per la maggior parte ricercatori e studenti di letteratura brasiliana e portoghese.

In un tale scenario, la richiesta di letture specializzate su colui che è stato amichevolmente soprannominato “lo stregone di Cosme Velho”², può al massimo provenire dagli ambienti accademici che si dedicano agli autori portoghesi e/o brasiliani, una fetta sicuramente molto sottile della critica letteraria italiana e senza quindi la forza necessaria per poter introdurre nella loro cultura il mondo machadiano (perché di un mondo si tratta) nella giusta proporzione che merita l’eccezionalità della sua produzione. Affinché una tale e auspicabile politica sia possibile, un progetto traduttivo ben strutturato, in cui quantità, qualità e tempismo nella produzione di testi e metatesti siano attentamente programmati e presi in considerazione, è probabilmente il miglior cammino da prendere in considerazione e da intraprendere.

È importante qui introdurre, per essere più avanti approfondito, quello che è ovvio per i letterati brasiliani, ma non per quelli italiani in generale e che può essere sintetizzato utilizzando le parole della Stegagno Picchio, la quale definisce “Machado como ‘ilha’ na literatura brasileira” (1997, p. 275). L’osservazione della studiosa italiana membro dell’*Academia Brasileira de Letras* ci permette di fare una riflessione sul significato, per un italiano medio che conosce il Brasile attraverso i media, dell’aggettivo “brasiliano”. Ossia, come la cultura brasiliana è vista e rappresentata in Italia, miti e leggende che si creano nell’immaginario popolare, di un paese lontano geograficamente e raffigurato come “esotico” dai mezzi di comunicazione in generale. Dire che Machado è un’“isola”, un’“oasi”, vuol dire che differisce dalle caratteristiche brasiliane comunemente riconosciute dal lettore italiano.

A questo punto già risulta evidente che studi dedicati a rivelare il genio dell’autore brasiliano del XIX secolo che continua, in maniera incredibilmente attuale, a sfidare le capacità analitiche e critiche di numerosi critici e appassionati lettori, devono essere divulgati anche in Italia, come metatesto aggiuntivo delle traduzioni dei suoi racconti e dei romanzi, così come dei suoi saggi brevi (*crônicas*) e delle sue poesie. Le premesse fin qui esposte ci fanno credere che un procedimento valido, in vista di una giusta e meritata interpretazione di Machado de Assis,

² Da una poesia di Carlos Drummond de Andrade a lui dedicata

potrebbe essere la traduzione dei testi principali appartenenti alla vasta fortuna critica dedicata al creatore di *Capitù*³, per non correre il rischio che la mancanza di conoscenze approfondite sul tema porti ad un'interpretazione inconsistente o fuorviata delle sue creazioni. Un tale timore, oltre ad esser stato generato dalla presentazione e dalla lettura dei metatesti dei suoi libri in italiano, descritte più dettagliatamente in uno dei capitoli della tesi che qui presentiamo, sorge anche a causa di un articolo di Roberto Schwarz (2006), in cui si parla della ricezione di Machado in inglese e di come, finalmente, l'autore brasiliano sia entrato a far parte del canone mondiale. Tutto ciò a dispetto, secondo il critico brasiliano, di non essere interpretato "realmente" come dovrebbe.

La trascrizione del riassunto dell'articolo di Schwarz può dare un'idea della connotazione politico-sociale che permea il mondo della critica tutte le volte che decide di canonizzare un autore fino a quel momento sconosciuto nei sistemi culturali centrali (o che tali si ritengono):

O artigo acompanha a recepção da obra de Machado de Assis no Brasil e no exterior. Em confronto com a noção corrente de "universalidade", demonstra-se o prejuízo estético contido na opção de ignorar as particularidades locais formalizadas pelo autor. Com base na crônica "O punhal de Martinha", procura-se demonstrar a complexidade e a tensão da dialética entre local e universal sugerida pela obra machadiana (SCHWARZ, 2006, s.p.).

La visione di "pregiudizio estetico" di Schwarz ha un legame diretto con il fatto che all'estero non si conosce l'enorme fortuna critica scritta, in Brasile, intorno alle opere machadiane, fatto che influisce direttamente sul modo in cui studiosi e critici dei sistemi culturalmente "centrali", analizzano gli autori dei paesi "periferici", come il Brasile. I criteri analitici utilizzati dai primi, infatti, non sono tali da poter intendere totalmente realtà diverse, anche se la loro cultura è dotata di una ricchissima storia letteraria, base della cultura umanistica occidentale. Così avviene che, come ha esposto Schwarz nell'articolo succitato, si arriva ad una lettura parziale della grandezza di un autore

³ *Capitu* [si legge Capitù] è il personaggio femminile da lui creato più conosciuto dal grande pubblico brasiliano.

come Machado de Assis, il cui genio è comparato a quello di autori come Shakespeare, Sterne, Henry James e viene elevato ad una posizione di rinomanza internazionale, ma senza la capacità di scoprirne “la complessità e la tensione della dialettica tra locale e universale suggerita dall’opera machadiana”, come citato sopra.

Tale dialettica tra locale e universale, che Schwarz sottolinea come particolarmente complessa, da identificare e valorizzare nell’autore carioca, è una caratteristica molto ben definita da Antonio Candido che afferma, nel suo saggio *Dialética da malandragem* (1970, p. 19-54), che la letteratura rappresenta sempre una riduzione sociale dei dati esterni, costituendo così una formalizzazione della realtà. Queste riflessioni permettono di introdurre un’altra particolarità dell’opera machadiana che deve essere considerata durante il lavoro di critico e di traduttore: il suo stile, direttamente legato alla forma come sintesi storico-sociale, ma di non facile (nel senso soprattutto di immediata) interpretazione. John Gledson, traduttore e critico inglese di diversi scritti del nostro autore, può essere citato a questo proposito visto che espone, nel suo saggio *Traduzindo Machado de Assis* (2006), le difficoltà affrontate da uno straniero nella lettura di Machado. In primo luogo perché è un autore unico in stile e forma, non potendo essere inquadrato in nessun gruppo di scrittori di racconti e romanzi latino-americani che abbiano raggiunto un certo successo all’estero; in secondo luogo, per la “própria essência da obra de Machado” (2006, p. 71), che provoca, secondo Gledson, un certo sconcerto nel lettore straniero.

La difficoltà nella lettura di romanzi e racconti del nostro autore è comune anche nel lettore brasiliano contemporaneo. Prova ne è la necessità di produrre testi didascalici nei testi stampati per le scuole, necessario per chiarire aspetti storico-politici e culturali (leggere anche linguistici) di un Brasile (quello del XIX secolo) già lontano. Tali paratesti, ugualmente indispensabili per un lettore straniero, non sono però sufficienti a trasportare Machado nella cultura di un altro paese dove è ancora conosciuto, possiamo dire, parzialmente. Così si fa necessario anche paratesto (metatesto) di tipo interpretativo, che non deve esser visti come limitativo della libertà del lettore. Indicativa, a questo proposito, l’opinione di Torop riportata di seguito:

[...] il lettore ha bisogno di un certo spazio ludico, ha diritto di conoscere la polisemia del testo, ma anche il meccanismo del testo, le sue dominanti. A questo servono poco i commenti neutrali

informativi di nomi o eventi citati nel testo (TOROP, 2010, p. 108).

Le premesse fin qui collocate permettono di formulare le seguenti ipotesi: 1) Machado non è tradotto e non è conosciuto in Italia come meriterebbe; 2) affinché Machado sia conosciuto in maniera approfondita in un'altra cultura è necessario un lavoro che preveda traduzioni pianificate, accompagnato da studi della sua opera fatti da specialisti e/o da traduzioni della fortuna critica principale già prodotta su di lui; 3) il traduttore deve avere una conoscenza profonda di gran parte della sua opera e della critica relativa, per poter egli stesso produrre metatesto come appoggio alla traduzione testuale e che possa successivamente anche ausiliare il lettore del testo tradotto. Giacché: “la filologia è contemporaneamente una postedizione del prototesto e una preedizione del metatesto” (TOROP, 2010, p. 144).

La teoria di riferimento di questo lavoro, per quanto riguarda gli studi della traduzione, è stata estratta dall'opera di uno studioso estone ancora poco conosciuto in occidente, Peeter Torop. I concetti da lui formulati che saranno presi in considerazione in modo particolare per lo svolgimento della tesi sono: la traduzione metatestuale ed il processo traduttivo ad essa relativo.

La traduzione metatestuale è una delle divisioni introdotte da Peeter Torop (2000) all'interno del concetto semiotico di traduzione totale, da lui elaborato nella sua tesi di dottorato pubblicata per la prima volta in russo nel 1995 con il titolo *Total'nyi perevod* [La traduzione totale]. La versione qui utilizzata è stata la traduzione in italiano, l'unica in lingua occidentale fino al presente lavoro, opera del traduttore e traduttore Bruno Osimo, la cui seconda ristampa è uscita nel gennaio 2010, ma con una prima versione già disponibile on-line nel Multilingual Translation Portal di LOGOS⁴.

Torop si preoccupa anche di definire una terminologia traduttologica il più possibile tendente a definire “totalmente” il processo traduttivo, e che possa un giorno essere condivisa dai diversi ricercatori di questa nuova scienza, e chiama traduzione metatestuale la traduzione testuale accompagnata da paratesto, con il quale si gestisce il residuo della traduzione. Quest'ultimo è costituito da quegli elementi culturali del “prototesto”, o testo di partenza, che non sono trasmessi alla cultura del “metatesto”, o testo d'arrivo, solamente con la

⁴ Accesso all'indirizzo Web: http://www.logos.it/language/translations_it.html

traduzione testuale (o residuo comunicativo del processo traduttivo). Metatesto, termine già conosciuto in linguistica, creato da Genette (1997) con il significato di testo che contiene altri testi o che a essi allude, continua ad essere utilizzato con questo significato nella terminologia toropiana, costituendo quindi un termine duplice. Ossia, oltre ad essere la traduzione *scriptu sensu*, è metatesto anche l'insieme di testi che, nella cultura ricevente, accompagnano la traduzione (come biografie, prefazione, postfazione, critiche, recensioni, voci in enciclopedie, programmi di radio e tv, riassunti, e così via).

L'utilizzazione di metatesto da parte del traduttore e anche dell'editore apre la possibilità di minimizzare i residui comunicativi durante la trasmissione di un testo da una cultura ad un'altra, ossia rende possibile pensare ad una "traduzione totale", utilizzando l'espressione di Torop, in un'ottica semiotica della traduzione, sulla scia degli studi già intrapresi in questo campo dal linguista Jakobson prima e, più tardi, dallo studioso di comunicazione Popovič. In base soprattutto agli studi di questi autori Torop, nel 1995, definisce il *processo traduttivo* attraverso un modello universale, ossia applicabile per qualsiasi tipo di traduzione. A partire dal concetto di "traduzione totale" infatti, l'autore estone ha ampliato quantitativamente il numero dei fenomeni oggetto della scienza della traduzione (2010, p. 10). Da questo punto di vista si ha un processo traduttivo in qualsiasi tipo di trasferimento da un prototesto ad un metatesto ed esso diventa l'oggetto della traduttologia (o studi della traduzione).

Nella ricerca effettuata in questa tesi è il Machado de Assis scrittore di racconti quello preso in considerazione, inquadrato a sua volta dentro questo genere nella letteratura occidentale. Tale scelta ci permette un'analisi critico-letteraria più legata a questa categoria ancora difficile da definire univocamente. A proposito dell'importanza del racconto in Machado, José Veríssimo in *História da Literatura Brasileira* afferma che:

Do conto foi ele [Machado], se não o iniciador, um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa. [...] [Neles contou] [h]istórias de amor, estados d'alma, rasgos de costume, tipos, ficções da história ou da vida, casos de consciência, caracteres, gente e hábitos de toda a casta, feições do nosso viver, nossos mais íntimos sentimentos e

mais peculiares idiosincrasias, acha-se tudo superior e excelentemente representado, por um milagre de transposição artística, nos seus contos. E sem vestígio de esforço, naturalmente, num estilo maravilhoso de vernaculidade, de precisão, de elegância (VERÍSSIMO, 1981, p. 284).

Da queste premesse, che vedono il traduttore letterario dell'autore di *Memorial de Aires* anche come conoscitore di critica letteraria e di critica della traduzione, vengono definite le fasi di ricerca da cui scaturisce la stesura della presente tesi. Esse sono:

- a) un esame dei libri di Machado pubblicati in Italia, con una sintesi della produzione in base all'epoca, alle case editrici, alle opere scelte ed ai traduttori, tenendo conto soprattutto di quale e quanto paratesto le traduzioni testuali sono affiancate;
- b) presentazione e lettura critica della teoria della traduzione scelta come referenziale della tesi;
- c) lettura dell'opera machadiana e della principale fortuna critica scritta su di lui;
- d) lettura critica dei racconti di Machado in generale e della teoria letteraria sui racconti;
- e) analisi letteraria e traduzione del racconto *O Anjo Rafael*, con la produzione di metatesto da utilizzare sia per la scelta della dominante e della strategia traduttiva, sia per la produzione di paratesto per la gestione del residuo comunicativo della traduzione;
- f) riflessioni, commenti e conclusioni sul processo traduttivo messo in pratica.

È bene qui sottolineare quanto appena accennato in precedenza, ossia l'elevata quantità di articoli e libri di studi ispirati ai romanzi e ai racconti, ma anche alle poesie e ai saggi brevi di Machado de Assis, e di come tale fortuna critica sia l'espressione delle innumerevoli interpretazioni che i suoi testi permettono. Non si tratta sicuramente di una novità per i critici e gli storici letterari in Brasile o specializzati in questo campo di studi, ma la possibilità di tante e multiple letture da parte dei teorici o dei lettori in generale all'estero è quasi nulla. L'assenza di materiale (metatesto critico) che permetta una conoscenza approfondita dello scrittore nella cultura, nel nostro caso, italiana, può essere considerata frutto soprattutto delle idee che le culture centrali,

spesso imbevute di preconcetto, si costruiscono su quelle considerate periferiche.

L'immagine chiaramente limitata che critici e lettori fuori del Brasile hanno di autori periferici dipende, anche dalla mancanza di traduzioni che seguono il *principio di adeguatezza* ideato da Toury (1995), che sono quelle in cui il traduttore si concentra sui tratti distintivi (lingua, stile, cultura) dell'originale. Le politiche editoriali (forse più che i traduttori) preferiscono seguire il *principio di accettabilità* (TOURY, 1995), in cui la traduzione del testo è resa facilmente leggibile e questa scelta sembra avere una corrispondenza diretta con il tipo di sistema a cui la cultura del metatesto appartiene. Quanto più il sistema culturale è centrale e organizzato, più periferico è in esso il sottosistema *letteratura tradotta*, giacché le "altre" culture non sono considerate importanti da essere introdotte nel proprio sistema integralmente⁵.

La tesi è strutturata in quattro capitoli, introduzione e conclusione. Il capitolo I: *Machado de Assis in Italia*, introduce ed esamina le pubblicazioni in italiano dell'autore carioca dalla fine degli anni '20 fino ad oggi. I volumi sono stati acquistati o reperiti in varie biblioteche sparse nella penisola italiana, e sono stati raggruppati secondo i titoli, gli anni in cui sono stati stampati, le case editrici e i traduttori, raccogliendo in questo modo dati che ne offrono una comprensione sia diacronica che sincronica. È possibile così vedere quali sono stati i romanzi ed i racconti scelti dagli editori e dai traduttori e se, tra questi ultimi, ce ne sono alcuni che possono essere considerati specializzati in questo autore. Successivamente i libri sono stati descritti dal punto di vista dell'opera, di come è presentata al lettore, dalla copertina con le informazioni biografiche di Machado e sul testo tradotto, alla presenza di testi critici nell'introduzione o in prefazioni e postfazioni, di note del traduttore e così via. Da questo esame emergeranno, poi, gli elementi con cui i lettori italiani possono costruirsi un'immagine sia dell'autore che della sua produzione, che porteranno successivamente ad una riflessione sulla cultura letteraria e la ricezione della traduzione e, in particolar modo, sul ruolo che la critica svolge in tutto questo.

⁵ È usato qui l'aggettivo "integrale" con il significato di "non ridotto, né espurgato o censurato" (La Repubblica.it >> Dizionari. Disponibile in: <http://dizionari.repubblica.it/?ref=repbpsbx>. Accesso in: 20/01/2010).

Il capitolo II è intitolato *Strategia traduttiva di Machado de Assis in italiano*. Vi sono presentati studi teorici traduttologici presi come riferimento per affrontare i problemi connessi con la traduzione di un autore universale e con riferimenti locali di notevole importanza, come Machado de Assis, in una cultura, quella italiana, in cui ancora non è ancora conosciuta la numerosissima fortuna critica creata sulla sua opera. *La Traduzione Totale* di Peeter Torop, uno studioso estone docente presso la Scuola di Tartu, offre nel suo lavoro un interessante approccio multidisciplinare della traduzione dentro un'ottica metacomunicativa, fornendo gli elementi per un'analisi della strategia traduttiva e del metodo che risponde alle esigenze dei testi in generale e dei testi letterari in particolare. Torop ci insegna anche che la capacità d'individuazione della dominante dipende dalla qualità dell'analisi traduttologica del testo da tradurre, da cui dipende poi la competenza nelle scelte strategiche di cui le traduzioni sono il frutto. La funzione critica del traduttore verrà messa in particolare evidenza giacché è su tale abilità che si vuole richiamare l'attenzione quando si parla di inserire un autore come Machado all'estero, anche in vista dei risultati ricavati dai dati raccolti e mostrati nel capitolo I.

Il capitolo III contiene *L'angelo Rafael*, la traduzione italiana (con testo a fronte) fatta dall'autrice della presente tesi del racconto di Machado selezionato. L'analisi traduttologica, precedente alla stesura della traduzione, è stata invece inserita nel capitolo IV. Questa parte della tesi, *Analisi traduttologica e processo traduttivo, la critica nella traduzione* comincia con una presentazione dei racconti dell'autore carioca all'interno della sua biobibliografia, seguita dall'analisi di *O Anjo Rafael*. La prima parte è frutto degli studi preparativi all'attività traduttiva vera e propria, mentre l'ultima parte del capitolo, e della tesi, analizza il processo traduttivo rivelandone le principali strategie adottate nella sua realizzazione. I capitoli III e IV sono rispettivamente traduzione testuale e metatestuale del racconto di Machado de Assis, secondo la terminologia di Torop (2010) illustrata nel capitolo II e che verrà ripresa in quest'ultimo. Infine viene tracciato un parallelo tra la poetica di Machado e la poetica della traduzione, indicando come è dalla particolare trama del racconto selezionato, piena di rimandi ad altri testi di varia natura, che derivano le scelte traduttive. L'attività del traduttore machadiano dipende in modo particolare, come si deduce da questo capitolo, dalla disponibilità di accedere alla principale fortuna critica di questo autore che possa fare da guida durante l'analisi traduttologica.

CAPITOLO I MACHADO DE ASSIS IN ITALIA

1.1 LE PUBBLICAZIONI DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIA

In questa prima parte della tesi si va alla ricerca di quegli elementi statistici che possano dare una visione complessiva delle pubblicazioni nel Bel Paese dei libri di Machado de Assis. È un tipo di studio che appartiene all'area della critica storico-letteraria delle traduzioni, visto che ha come scopo quello di ricostruire la storia delle pubblicazioni di Machado de Assis in italiano. I libri sono ancora i mezzi più utilizzati per diffondere la letteratura in una cultura, e quindi anche la traduzione di una cultura letteraria in un'altra. Da questo punto di vista rilevare il volume della letteratura straniera tradotta in un paese aiuta a delineare la maggiore o minore "apertura" per la ricezione di ogni cultura straniera. Quest'ultima a sua volta è frutto di politiche di mercato che possono essere mosse da diverse motivazioni, che vanno da quelle economiche, dipendenti dalla domanda dei consumatori, a quelle più strettamente culturali dirette al lettore interessato anche alla conoscenza di autori stranieri delle realtà più svariate. In tutto questo bisogna considerare che ogni casa editrice segue poi tendenze delineate anche da politiche più strettamente legate agli editori e ai redattori responsabili. Così può accadere, facendo un esempio sempre relativo a Machado de Assis, che una casa editrice come la londinese Bloomsbury, diventata famosa ed arricchitasi negli ultimi anni grazie all'acquisto dei diritti per la pubblicazione della famosa serie di romanzi su *Harry Potter*, si interessi anche a stampare traduzioni di Machado de Assis e della sua fortuna critica, avendo dato praticamente carta bianca al critico e traduttore John Gledson nella scelta dei testi, basata sulla sua competenza ed esperienza in materia machadiana.

La scelta da parte delle maggiori case editrici di quali libri tradurre è probabilmente spinta dalla politica del *best-seller* che, nei sistemi letterari dei paesi di cultura occidentale è attratta dalla produzione in lingua inglese, pubblicizzata nel mercato spesso anche da grandi produzioni cinematografiche. I grandi gruppi di distribuzione sono, infatti, quelli che mantengono alto il livello delle vendite nelle librerie. Dati in questo senso sono forniti dalla sintesi del *Rapporto sullo*

stato dell'editoria in Italia 2009 (con i dati del 2008) a cura dell'Ufficio studi di AIE (Associazione Italiana degli Editori) e messo a disposizione sul sito [aie.it](http://www.aie.it)⁶, in cui viene riferito che il canale di vendite costituito dalle librerie sta cambiando completamente e forse, per questo motivo, ha mantenuto le vendite al livello dell'anno precedente, nonostante i segni negativi che hanno contraddistinto il mercato editoriale italiano nel 2008 (-3% il giro d'affari; 2mila titoli in meno pubblicati; -12% numero di copie). Il 2008 è stato caratterizzato, sempre secondo lo stesso rapporto, “dalla sperimentazione di nuovi format di libreria per andare incontro a un pubblico sempre più ‘multicanale’ e da logiche di network e di franchising dei grandi gruppi della distribuzione”⁷. In questo modo il numero dei punti vendita appartenenti alle catene di librerie si è rinnovato fino a contare circa la metà delle 1.880 librerie sull'intero territorio nazionale. Se poi le vendite nelle librerie hanno conservato lo stesso livello, le librerie on-line hanno invece registrato un aumento del 26,8%⁸.

Nergaard (2006), in uno studio sulle traduzioni di letteratura straniera in Italia, rivela che nel decennio 1990-2000, i titoli stranieri dei testi narrativi tradotti erano aumentati del 37,5%, mentre le copie distribuite lo erano dell'86,6%. Ossia, se nel 1990 la letteratura tradotta costituiva il 54,1% delle copie stampate dalle case editrici, nel 2000 questa percentuale era salita al 62,2%. Nergaard (2006, p. 32) attribuisce tale quantità alla politica dei best-seller di autori stranieri, soprattutto in lingua inglese, nel periodo 1990-2000; infatti, i titoli tradotti dall'inglese hanno subito un aumento del 46,2%, quando le copie distribuite sono cresciute il 101,8%. Dopo l'inglese, la seconda e la terza lingua più tradotte in italiano sono il francese ed il tedesco, seguite dallo spagnolo, dalle lingue slave e infine da “altre lingue” (NERGAARD, 2006, p. 32).

Si registra nei dati del 2008, invece, un'inversione di tendenza nel rapporto tra traduzioni e vendite di diritti all'estero. Lo stesso studio dell'AIE sopra citato segnala infatti che l'export sale dello 0,9% e, se fino al 2002 un libro su quattro pubblicato (non solo letteratura) in Italia era una traduzione da lingua straniera (il 48% libri per ragazzi), negli ultimi anni si sta riducendo, attestandosi al 19% nel 2007. Il numero di titoli di cui gli editori italiani cedono il diritto di edizione è aumentato

⁶ *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2008*. A cura dell'Ufficio studi di AIE. Disponibile in: www.aie.it. Accesso in: 17 aprile 2010.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

del 91% dal 2001 fino ad oggi e l'importazione di titoli è nello stesso periodo del 43%, di cui il 34% sono libri di narrativa.

È a questo brulicante mercato editoriale che si sta delineando mondialmente che bisogna pensare quando si parla della traduzione di un autore come Machado de Assis, a cui sono state unanimemente attribuite dalla critica qualità letterarie e stilistiche forse uniche che continuano ad essere scoperte da nuovi studi. Si tratta di lettori che, grazie all'internet, possono in teoria accedere ad informazioni in diverse lingue e di diversi paesi, ma che hanno ancora bisogno di una traduzione per leggere un'opera letteraria straniera e fruire pienamente di tale lettura⁹. Una traduzione va inquadrata dentro il sistema culturale di un paese e la maggiore o minore efficacia della comunicazione di un autore e della sua cultura (in un'altra cultura) può essere rilevata attraverso dati che mostrano con quali mezzi e che tipo di informazioni vengono utilizzati per veicolare e motivare la lettura dei suoi libri.

Considerate da un punto di vista metacomunicativo, le traduzioni sono senz'altro un fenomeno culturale e sociale. Il fatto stesso che veicolare un'opera ha a che fare con scelte politiche e/o economiche è un esempio banale come il fatto che la diffusione della cultura sia influenzata da realtà come l'esistenza di un mercato e di un territorio da ricoprire, di cui il lettore è solo una proiezione astratta. Bisogna sempre tener presente che, utilizzando le parole di Peeter Torop "[t]ranslation is a cultural phenomenon and thus everything associated with translation is connected to culture. As such, translation studies cannot be treated apart from culture and the various sciences of culture". (2009a, s.p.). La quantità delle traduzioni attualizzate, la facilità di accesso a tali letture, la specializzazione del traduttore in una letteratura specifica, sono tutti elementi che appartengono al fenomeno culturale delle traduzioni da cui dipende l'effettiva ricezione di un autore in un altro tempo (se non sono autori contemporanei) e spazio. Tra gli aspetti della cultura da prendere in considerazione vi è poi quello più specifico della critica come lettura preliminare e rilettura della traduzione che aiuta ad inserire il testo tradotto in una cultura testuale (TOROP, 2010, p. 30). È possibile perciò affermare che la critica aiuta nella produzione

⁹ La rappresentazione acustico-visiva che il lettore immagina abbandonandosi all'interpretazione di un'opera, e su cui si ritornerà nel capitolo II, è possibile solo dal momento in cui la comprensione testuale è piena, abilità difficile da raggiungere in una lingua straniera e che comunque non è possibile avere in tutte le lingue che interessano un determinato lettore.

di quel “contesto” in cui la comunicazione del messaggio (in questo caso la traduzione di un testo) effettivamente avviene, nel tentativo di diminuire il più possibile le interferenze tra emittente e ricevente di tale messaggio (traduzione), create dalle differenze linguistiche e culturali (OSIMO, 2004, p. 10).

Risposte a questioni del tipo: quanti e quali libri di Machado de Assis sono stati tradotti e pubblicati in italiano, con quale frequenza, individuare i traduttori e cos’altro hanno tradotto, esaminare i tipi di testo che accompagnano le traduzioni, costituiscono strumenti che aiutano a capire come l’autore brasiliano di *Dom Casmurro* sia proiettato nella cultura letteraria del paese di Dante e Leopardi; aiutano a vedere come Machado de Assis autore, ma anche uomo, opera e fortuna critica, si rivela ai lettori italiani nelle traduzioni, nelle letture introduttive, nei commenti e nelle recensioni. Tale studio, oltre ad essere una guida per coloro che si accingono a tradurre un’opera machadiana in italiano rivelano, fra le altre cose, la maggiore o minore presenza della critica letteraria nell’attività di inserimento di Machado in Italia, una volta che ogni tipo di attività traduttiva può esser vista con questa finalità: trasportare, diffondere e quindi comunicare un testo da una lingua all’altra, da una determinata cultura verso determinati lettori di un’altra cultura. In un approccio analitico-descrittivo della traduzione si vuole, in una prospettiva metacomunicativa, mettere in rilievo il ruolo del critico/traduttore come agente, cosciente o no, della sua funzione nella divulgazione di un autore della portata di Machado de Assis in un altro sistema letterario. È importante a questo proposito sottolineare che nel presente lavoro il concetto di critica della traduzione viene utilizzato con una connotazione di polifunzionalità, nel senso descritto da Torop (2010, p. 30), di cui riportiamo la citazione di alcune sue possibili funzioni:

1. **Critica storico-letteraria.** Definizione della posizione dell’autore nella letteratura nazionale/mondiale, e dell’opera tradotta nel macrotesto dell’autore. Loro importanza storico-letteraria. Fondatezza della scelta di autore e testo.
2. **Critica informativa.** Pubblicità letteraria.
3. **Critica adattiva.** Relazione fra metatesto [il testo di arrivo] e letteratura ricevente, proiezioni possibili, valore per la cultura che la accoglie [...].

4. Critica specificante. Novità, esotismo, peculiarità del metatesto per una data cultura. Livello di alterità del prototesto [il testo di partenza] per la letteratura ricevente.

5. Critica ricettiva. Guida ricettiva del lettore, commenti, distinzione della dominante.

6. Critica teorica. Testo del metatesto e poetica del metatesto. Raffronto tra prototesto e metatesto come problema di traducibilità del linguaggio, dello stile, del genere testuale, della cultura, dell'epoca eccetera.

7. Critica del metodo traduttivo. Definizione del metodo, raffronto della dominante di prototesto e metatesto, fondatezza del metodo e dello stile della traduzione, caratterizzazione ontologica del metatesto (cosa appare al lettore) [...] (TOROP, 2010, p. 30).

Nel caso delle opere di Machado de Assis in italiano, uno dei parametri di riferimento da cui nasce questo tipo di ricerca è vedere se l'autore carioca del XIX secolo, riconosciuto come appartenente al canone della letteratura mondiale, sia riportato nella cultura specifica tenendo conto della numerosa e complessa fortuna critica che, in Brasile principalmente, è prodotta con una frequenza sempre maggiore, a conferma dell'appellativo di genio con cui ultimamente anche critici nordamericani come Harold Bloom (2004) si sono riferiti al nostro autore. Parlare di Machado de Assis in italiano implica, in questo studio, riferirsi ai vari modi in cui la sua opera e la sua figura di grande autore sono stati realizzati in Italia, e vedere se tra queste realizzazioni esiste una complementarità di ordine metacomunicativa. Tale complementarità è bene che sia osservata tenendo conto della differenza tra quanto sia disponibile attualmente nel mercato editoriale e quanto invece sia stato prodotto lungo i decenni trascorsi dalla prima traduzione. Saranno utilizzati alcuni grafici per comparare il numero e le opere tradotte in base agli anni, così come per mettere in evidenza traduttori e case editrici, con la funzione di darne una visione sintetica immediata seguita poi da descrizioni più specifiche dei libri reperibili attualmente in commercio e che sono disponibili in alcune biblioteche¹⁰. È stato il

¹⁰ Per far ciò si è ricorso al sistema di prestiti messo a disposizione dal SBN, ma a causa dei tempi per le consegne, a volte molto lunghi, non si è riusciti ad accedere a tutti i libri com'era

Sistema Bibliotecario Nazionale (SBN), a sua volta gestito dall'*Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche* (ICCU)¹¹, a permettere, attraverso il motore di ricerca messi a disposizione, di poter cercare tutti i libri di Machado de Assis disponibili in almeno una biblioteca italiana¹².

Alla pagina web dell'ICCU digitando il nome *Machado de Assis* per la ricerca nel Catalogo SBN, si ottengono circa 190 risultati. Raffinando la ricerca ai testi scritti in lingua italiana, il numero dei libri di questo autore in italiano si riduce a 48 tra quelli pubblicati in Italia. Questi risultati devono però essere ulteriormente filtrati, perché non raramente avviene che i titoli si ripetono, solo le biblioteche in cui si trovano non coincidono, quindi è necessario verificare tutti i risultati selezionando solo i libri diversi. In questo modo, nell'aprile 2010 sono state contate 30 traduzioni di Machado de Assis in italiano, nell'arco di tempo che va dal 1928, data della pubblicazione del romanzo *Memorie postume di Braz Cubas*, a cura di Mario da Silva, fino al 2009. Certamente non poche se comparate con quelle fatte in altre lingue e paesi¹³, ma il cui numero deve essere anche visto alla luce di una proiezione sul mercato dei libri per vedere il numero delle traduzioni effettivamente disponibili, che possono essere acquistate in un periodo determinato. Se consideriamo, per esempio, l'arco di tempo utilizzato per la ricerca qui presentata, i testi reperibili per l'acquisto da gennaio 2007 a dicembre 2009 sono stati in numero di sette, anche con mesi di attesa dalla richiesta d'acquisto.

Saranno perciò considerate una visione diacronica delle opere machadiane e un'altra sincronica di quelle stampate nel paese di Eco e Calvino. Quella sincronica descrive i libri a disposizione del lettore nel periodo dei tre anni della ricerca. I volumi saranno presentati anche in

in progetto. La mancanza della descrizione di alcuni volumi non invalida, comunque, i risultati ottenuti dalla ricerca.

¹¹ Disponibile in: <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/informazioni.jsp> Accesso: 7 aprile 2010.

¹² Sia il sito dell'UNESCO (http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), che quello dell'*Academia Brasileira de Letras* (<http://www.machadodeassis.org.br/>), che raccolgono dati sulle traduzioni nei vari paesi membro, nel primo caso e sui libri di Machado de Assis all'estero, nel secondo, non vengono aggiornati ormai da anni, quindi i dati relativi non sono stati considerati validi ai fini della presente ricerca.

¹³ Informazione questa tratta dal sito dell'Associação Brasileira de Letras (disponibile in: <http://www.machadodeassis.org.br/>. Accesso: 9 aprile 2010) dove, tra le opere tradotte di Machado de Assis, quelle in italiano risultano le più numerose, anche se aggiornate solo fino al 1980.

base alle case editrici e ai traduttori che se ne sono occupati, cercando altresì di capire se questi ultimi si possono considerare degli specialisti in traduzioni del nostro autore e/o di altri autori brasiliani o di lingua portoghese¹⁴.

1.2 LE OPERE DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIANO: PIÙ I RACCONTI O I ROMANZI?

Il primo libro di Machado de Assis in italiano è stato, come sopra già citato, *Memorie postume di Braz Cubas* tradotto da Mario da Silva che, anche se negli anni successivi si è dedicato ad altre traduzioni (tra cui *Terre del finimondo* di Jorge Amado), sembra che non sia più tornato a dedicarsi al nostro autore.

Memorie postume di Braz Cubas. Traduzione, introduzione e note di Mario da Silva. Milano: Corbaccio, 1928

Mario da Silva: ha tradotto anche *Terre del finimondo* di Jorge Amado

Totale traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 1 – Mario da Silva

Un anno più tardi un'altra casa editrice pubblica lo stesso romanzo di Machado. Il traduttore, Giuseppe Alpi, farà poi altre traduzioni dello stesso autore: *Don Casmurro* (1930); *Gioachin Borba: l'uomo o il cane?* (1930) dopo quattro anni ristampato, sempre dalla stessa casa editrice Corticelli, con il titolo *La fortuna di Rubiano: (Quincas Borba)* (1934). Da quanto è stato possibile intuire anche dal resto delle pubblicazioni di Giuseppe Alpi, questi doveva essere un docente di letteratura brasiliana, ma non sono stati trovati dati sulla sua vita professionale che lo confermino.

¹⁴ Le informazioni sulla produzione bibliografica dei traduttori sono anch'esse disponibili nel sito del SBN, infatti i nomi dei traduttori sono altrettanti link che permettono di accedere alla lista delle loro pubblicazioni.

Memorie postume di Braz Cubas. Traduzione, introduzione biografiche e note del dr. Giuseppe Alpi. Lanciano: Carabba, 1929.

Don Casmurro. Per la prima volta tradotto in italiano da Giuseppe Alpi. Roma: Ist. Cristoforo Colombo, 1930.

Gioachin Borba: l'uomo o il cane? Prima traduzione italiana di su la 2. ed. originale e note del dott. G. Alpi. Milano: Corticelli, 1930.

La fortuna di Rubiano: (Quincas Borba). Traduzione italiana di G. Alpi. Milano: Corticelli, 1934.

Giovanni Alpi: ha scritto anche *Carlos Magalhães de Azeredo poeta e umanista americano: profilo biografico* (1931) e *Sommario storico della letteratura brasiliana* (1937); ha tradotto inoltre *Il gigante giacente: note e ricordi di dodici anni di vita in Brasile* (1929) di Manuel Bernardez e *La nuova Costituzione della Repubblica degli Stati Uniti del Brasile, promulgata il 13 luglio 1934* (1935).

Totale traduzioni: 4

Tabella riassuntiva 2 – Giovanni Alpi

Nel 1983 uscirà *Memorie postume di Bras Cubas* a cura di Rita Desti che tradurrà, l'anno seguente, anche *L'alienista* (1984). Rita Desti è senza dubbio la traduttrice più importante dal portoghese nell'editoria italiana, essendo circa 300 le pubblicazioni in cui il suo nome appare con questa attribuzione. Tra i diversi autori le cui opere rende in italiano spiccano Paulo Coelho e Saramago.

Memorie postume di Bras Cubas. A cura di Rita Desti. Torino: UTET, 1983.

L'alienista. Traduzione e testo con introduzione a cura di Rita Desti. Roma: Bulzoni, 1984.

Rita Desti: con circa 300 libri, è la traduttrice di Paulo Coelho e di Saramago.

Totale traduzioni: 2

Tabella riassuntiva 3 – Rita Desti

Memorie dall'aldilà (1953) sarà il titolo della versione di Laura Marchiori, ristampata nel 1991 con l'introduzione di Susan Sontag. Questa traduttrice si occuperà anche di tradurre *Don Casmurro*, in

un'edizione del 1958 per la Rizzoli, poi ristampata dalla Fabbri nel 2001 e, nel 1967, *Quincas Borba*.

Memorie dall'aldilà. Traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1953.

Memorie dall'aldilà. Introduzione di Susan Sontag; traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1991.

Don Casmurro. Traduzione di Laura Marchiori. Milano, Rizzoli: 1958.

Don Casmurro. Traduzione di Laura Marchiori. Milano, Fabbri: c1996, 2001.

Quincas Borba. Traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1967.

Laura Marchiori: traduttrice versatile, lavora con originali in inglese e francese oltre a quelli in portoghese e portoghese brasiliano.

Totale traduzioni: 5

Tabella riassuntiva 4 – Laura Marchiori

Infine nel 2005 esce un'ultima versione di *Memórias Póstumas* intitolata *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno* di Silvia Marianecchi¹⁵.

Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno. Traduzione di Silvia Marianecchi. Roma: Azimut, 2005.

Silvia Marianecchi

Totale traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 5 – Silvia Marianecchi

Nella tabella che segue sono riportate tutte le traduzioni e le ristampe italiane di quello che è stato il primo romanzo di Machado de Assis ad accendere l'attenzione del lettore/traduttore italiano nella tabella che segue:

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno*. Traduzione di Silvia Marianecchi. Roma: Azimut, 2005.

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1928	<i>Memorie postume di Braz Cubas</i>	Mario da Silva	Corbaccio
1929	<i>Memorie postume di Braz Cubas</i>	Giuseppe Alpi	Carabba
1953	<i>Memorie dall'aldilà</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
1983	<i>Memorie postume di Bras Cubas</i>	Rita Desti	UTET
1991	<i>Memorie dall'aldilà</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
2005	<i>Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno</i>	Silvia Marianecchi	Azimut

Tabella 1 - Traduzioni italiane di "memórias Póstumas de Bras Cubas" (1881)
(totale 6 volumi di cui 1 ristampa)

Il secondo libro di Machado de Assis ad esser stato tradotto in italiano è *Dom Casmurro*, la cui prima edizione risale al 1930 di Giuseppe Alpi, seguita più di vent'anni dopo dall'omonima di Liliana Borla e, nel 1958, da quella di Laura Marchiori sopra citata e riedita nel 2001.

Don Casmurro. Traduzione dal portoghese di Liliana Borla. Milano-Roma: F.lli Bocca, 1954.

Liliana Borla

Totali traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 6 – Liliana Borla

Nel 1997 apparirà una traduzione a quattro mani di Gianluca Manzi e Léa Machbin. Il primo è uno scrittore che si è dedicato solo a questa traduzione e ad un'altra dal francese, della seconda non si conoscono altri lavori.

Don Casmurro. A cura di Gianluca Manzi e Léa Machbin.
Roma: Fazi Editore, 1997.

Gianluca Manzi: scrittore che ha tradotto questo libro di Machado e un altro autore francese

Léa Machbin

Totali traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 7 – Gianluca Manzi e Léa Machbin

La traduzione più recente di questo grande romanzo del “bruxo do Cosme Velho” è quella di Guia Boni, del 2006. Quest’ultima è una traduttrice con un importante repertorio di traduzioni dal portoghese e dal portoghese brasiliano, oltre a qualcosa dal francese. Di Machado de Assis ha solo tradotto quest’opera ma ha anche reso in italiano il romanzo di Dominicio Proença Filho, intitolato *Capitu: memorie postume* in cui la protagonista di *Dom Casmurro* riscrive le vicende della narrazione machadiana dal suo punto di vista.

Don Casmurro. Traduzione e prefazione di Guia Boni. Cagliari: Fabula, 2006.

Guia Boni: ha tradotto diversi libri dal portoghese e dal portoghese brasiliano e alcune opere francesi.

Totali traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 8 – Guia Boni

Ricapitolando, si ottiene la seguente tabella:

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1930	<i>Don Casmurro</i>	Giuseppe Alpi	Ist. Cristoforo Colombo
1954	<i>Don Casmurro</i>	Liliana Borla	F.lli Bocca
1958	<i>Don Casmurro</i>	Laura Marchiori	Biblioteca Universale Rizzoli
1997	<i>Don Casmurro</i>	Gianluca Manzi e Léa Machbin	Fazi editore
2001	<i>Don Casmurro</i>	Laura Marchiori	Fabbri
2006	<i>Don Casmurro</i>	Guia Boni	Fabula

Tabella 2 - Traduzioni italiane di "Dom Casmurro" (1899) (totale di 6 volumi di cui 1 ristampa)

Nel 1930 usciva anche un altro romanzo del nostro autore, anch'esso tradotto da Giuseppe Alpi, con il nome creativo di *Gioachin Borba, l'uomo o il cane?* di cui si è già parlato e che sarà seguito da una ristampa nel 1934 con un altro titolo: *La fortuna di Rubiano: (Quincas Borbas)*. Laura Marchiori lo tradurrà con il nome originale *Quincas Borba* nel 1967, mentre ultima e recentissima è la pubblicazione tradotta da Elena Tantillo, del 2009.

Quincas Borba. A cura di Sonia Netto Salomão; traduzione di Elena Tantillo. Viterbo: Sette città, 2009.

Elena Tantillo

Totali traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 9 – Elena Tantillo

La tabella 3 mostra tutte le traduzioni di *Quincas Borba*.

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1930	<i>Gioachin Borba, l'uomo o il cane?</i>	Giuseppe Alpi	Corticelli
1934	<i>La fortuna di Rubiano: (Quincas Borbas)</i>	Giuseppe Alpi	Corticelli
1967	<i>Quincas Borba</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
2009	<i>Quincas Borba</i>	Elena Tantillo	Sette città

Tabella 3 - Traduzioni italiane di "Quincas Borba" (1891)
(totale di 4 volumi di cui 1 ristampa)

Continuando la presentazione dei romanzi si arriva alle due uniche pubblicazioni di *Memoriale di Aires*, la prima del 1986 e la seconda del 2009, tutte e due a cura di Giuliana Segre Giorgi la quale conta un'importante bibliografia di traduzioni dal portoghese, di opere di autori come Jorge Amado, Mario de Andrade, Osman Lins, Eça de Queiros e che di Machado de Assis ha tradotto anche due raccolte di racconti: *L'alienista* (2002) e *Galleria postuma e altri racconti* (2002).

Memoriale di Aires. A cura di Giuliana Segre Giorgi. Torino: Il quadrante, 1986.

Memoriale di Aires. A cura di Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2009.

L'alienista. A cura di Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2002.

Galleria postuma e altri racconti. A cura di Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2002.

Giuliana Segre Giorgi: traduttrice dal portoghese, ha tradotto anche Jorge Amado, Mario de Andrade, Osman Lins, Eça di Queiros

Totale traduzioni: 4

Tabella riassuntiva 10 – Giuliana Segre Giorgi

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1986	<i>Memoriale di Aires</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau
2009	<i>Memoriale di Aires</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau

Tabella 4 - Traduzioni italiane di "Memorial de Aires" (1908)
(totale di 2 volumi di cui 1 ristampa)

L'ultimo romanzo dello scrittore carioca uscito in Italia è stato *Helena* (2006)¹⁶, con la traduzione di Carla Cirillo, che conta solo un'altra esperienza traduttiva fino ad oggi, dallo spagnolo.

Helena. A cura di Maria Luisa Cusati; traduzione di Carla Cirillo. Napoli: Liguori, 2006.

Carla Cirillo: ha solo un'altra traduzione dallo spagnolo

Totale traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 11 - Carla Cirillo

¹⁶ ASSIS, Machado de. *Helena*. A cura di Maria Luisa Cusati; traduzione di Carla Cirillo. Napoli: Liguori, 2006.

Per completare le tabelle dei romanzi:

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
2006	<i>Helena</i>	Carla Cirillo	Liguori

Tabella 5 - Traduzioni italiane di "Helena" (1876)

La tabella 6 di seguito riassume la quantità di pubblicazioni dei romanzi di Machado de Assis in italiano per titoli originali:

Q.tà	Titolo originale	Anni delle pubblicazioni italiane
6	<i>Memórias Póstumas de Bras Cubas</i> (1881)	1928/29/53/83/91/2005
6	<i>Dom Casmurro</i> (1899)	1930/54/58/97/2001/06
4	<i>Quincas Borba</i> (1891)	1930/34/67/2009
2	<i>Memorial de Aires</i> (1908)	1986/2009
1	<i>Helena</i> (1876)	2006

Tabella 6 - Romanzi in italiano di Machado de Assis ordinati per titoli originali (5 titoli e 19 volumi)

Mentre la tabella 7 elenca i romanzi in base al numero dei traduttori:

Q.tà traduttori	Titolo originale	Anni pubblicazioni
6 (in 5 traduzioni diverse)	<i>Dom Casmurro</i> (1899)	1930/54/58/97/2001/06
5	<i>Memórias Póstumas de Bras Cubas</i> (1881)	1928/29/53/83/91/2005
3	<i>Quincas Borba</i> (1891)	1930/34/67/2009
1	<i>Memorial de Aires</i> (1908)	1986/2009
1	<i>Helena</i> (1876)	2006

Tabella 7 - Romanzi in italiano di Machado de Assis ordinati per quantità di traduttori

Le ultime due tabelle permettono una prima riflessione critica sul quadro delle traduzioni presentato fin qui. Il rilevante numero di traduzioni e traduttori di *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro* in vari

decenni può avere almeno due cause: a) si tratta di due romanzi considerati dalla critica i più importanti che questo autore abbia scritto, quelli che lo hanno proiettato nella letteratura mondiale e quindi meno rischiosi dal punto di vista del successo editoriale; b) l'invecchiamento delle traduzioni dovuto principalmente al fatto che le lingue cambiano nel tempo, così come cambiano i gusti e gli interessi del lettore di una data società, influenzati a loro volta dagli stimoli sempre più numerosi che questi riceve attraverso i media o in altre realizzazioni artistiche (cinema, teatro). Dai dati emerge inoltre che le pubblicazioni dei romanzi, cominciate negli anni '30, sono completamente assenti negli anni '40 (seconda guerra mondiale?) e praticamente anche negli anni '60 e '70, se si considera che in questo periodo sia stato pubblicato solo *Quincas Borba* (1967), mentre nel decennio 2000-2009 si può dire che si è raggiunta una concentrazione di pubblicazioni di romanzi machadiani mai vista prima, già che ne sono stati ritradotti o ripubblicati quattro (*Don Casmurro* anche due volte) e uno, *Helena*, edito per la prima volta¹⁷. Dopo quella dei romanzi passiamo ad osservare la storia delle edizioni dei racconti di Machado de Assis, in cerca di risultati complementari a quelli fin qui raggiunti, prima delle osservazioni più specifiche sui libri.

Compagnano al lettore italiano per la prima volta nel 1962, nella raccolta *I racconti di Rio de Janeiro*, tradotta da Lorenza Aghito (titolo originale *Contos fluminenses*, del 1870). Di questa traduttrice si sa anche che ha tradotto nel 1929 e poi riedito diverse volte fino al 2008, *L'isola misteriosa* di Jules Verne.

Racconti di Rio de Janeiro. Traduzione di Lorenza Aghito; prefazione di Mario Graciotti. Milano: Ceschina, 1962.

Lorenza Ester Aghito: come traduttrice oltre a questo libro di Machado ha tradotto *L'isola misteriosa* di Julio Verne nel 1929 che viene poi riedito costantemente fino ad oggi (2008)

Totale traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 12 – Lorenza Ester Aghito

¹⁷ Il fatto che nel 2008 sia stato commemorato il centenario della morte di Machado de Assis non sembra esser stato un motivo per l'aumento dei libri pubblicati, visto che non ci sono stati in Italia eventi o seminari dedicati a tale anniversario e nei libri, come si vedrà, non è un elemento che viene messo in evidenza.

Nel 1976 sarà la volta de *L'alienista* reso in italiano da Gianni Guadalupi, che nel 1984 sarà tradotto anche da Rita Desti e da Giuliana Segre Giorgi, nei libri sopra già citati. Guadalupi ha prodotto una notevole bibliografia come traduttore, in cui quella di Machado de Assis sembra esser stata più che altro un incidente di percorso. Con quasi 300 titoli alle spalle¹⁸, Guadalupi ha tradotto soprattutto dallo spagnolo nomi come Jorge Luis Borges, Isabel Allende, Ricardo Piglia, Mario Benedetti, Eduardo Mendoza, Octavio Paz e così via.

L'alienista. Traduzione di Gianni Guadalupi. Parma; Milano: F. M. Ricci, 1976.

Gianni Guadalupi: traduttore con circa 300 titoli, ha tradotto tra gli altri: Jorge Luis Borges, Isabel Allende, Ricardo Piglia, Mario Benedetti, Eduardo Mendoza, Octavio Paz.

Totale traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 13 – Gianni Guadalupi

Amina Di Munno, a sua volta, tradurrà *Storie senza data* nel 1989, *La cartomante e altri racconti* un anno più tardi e, nel 1995, *Historias*. Tra le sue pubblicazioni ci sono diversi libri di autori brasiliani e portoghesi, come: Vinicius de Moraes, Eça de Queiros, Fernando Pessoa, Milton Hatoum, Raduan Nassan, Chico Buarque, Heloneida Studart, oltre a Machado de Assis¹⁹.

¹⁸ Informazioni tratte dal sito del SBN, disponibile in:

http://www.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=iccu&nentries=20&select_db=iccu&from=21&searchForm=opac/iccu/error.jsp&resultForward=opac/iccu/brief.jsp&do=search_show_cmd&format=xml&rpnlable=+Autore+%3D+Guadalupi%2C+Gianni+&rpquery=%40attrset+bib-1+++40attr+1%3D1003+%40attr+4%3D1+%22Guadalupi%2C+Gianni%22&totalResult=293&ricerca=navigazione. Ultimo accesso: 9/04/2010.

¹⁹ Informazioni tratte dal sito del SBN, disponibile in:

http://www.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=iccu&nentries=1&from=29&searchForm=opac/iccu/error.jsp&resultForward=opac/iccu/full.jsp&do=search_show_cmd&rpnlable=+Autore+%3D+Di+++Munno+%2C+Amina+&rpquery=%40attrset+bib-1+++40attr+1%3D1003+%40attr+4%3D1+%22Di+++Munno+%2C+Amina%22&totalResult=33&ricerca=navigazione&fname=none&brief=brief. Ultimo accesso in: 9/04/2010.

Storie senza data. A cura di Amina Di Munno. Roma: Lucarini, 1989.

La cartomante e altri racconti: A cura di Amina Di Munno. Torino: Einaudi, 1990.

Historias. A cura di Amina Di Munno. Roma: Viviani, 1995.

Amina Di Munno: traduce libri di altri autori brasiliani e portoghesi, tra cui citiamo: Vinicius de Moraes, Eça de Queiros, Fernando Pessoa, Milton Hatoum, Raduna Nassan, Chico Buarque, Heloneida Studart

Totale traduzioni: 3

Tabella riassuntiva 14 – Amina Di Munno

Messa del gallo: sei variazioni sullo stesso tema, a cura di Andrea Ciacchi, contiene racconti di diversi autori insieme a *Messa di Natale* di Machado de Assis, resi in italiano da altrettanti traduttori: Adelina Aletti, Enzo Barca, Guia Boni, Andrea Ciacchi, Rita Desti, Amina Di Munno e Ugo Serani. Andrea Ciacchi, il curatore dell'edizione, ha tradotto altri diversi autori famosi tutti della letteratura lusofona, come: Mario de Andrade, Fernando Pessoa, Paulo Lins, Gracilino Ramos, Rubem Fonseca.

Messa del gallo: sei variazioni sullo stesso tema. A cura di Andra Ciacchi, Traduzioni di Adelina Aletti et al. Roma: Biblioteca del Vascello, 1994.

Andrea Ciacchi: traduce libri di altri autori lusofoni, tra cui: Mario de Andrade, Fernando Pessoa, Paulo Lins, Graciliano Ramos, Rubem Fonseca.

Totale traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 15 – Andrea Ciacchi

Infine è dovere citare anche il seguente libro: *Machado de Assis: dal Morro do Livramento alla città delle lettere: con la traduzione di due racconti*, a cura di Sonia Netto Salomão del 2007. Nonostante la data di pubblicazione non sia recente, purtroppo questo volume non appariva nel catalogo del SBN fino a dicembre 2009, come non appariva nella ricerca effettuata presso le librerie in Italia alla voce Machado de Assis.

Machado de Assis: dal Morro do Livramento alla città delle lettere: con la traduzione di due racconti. Traduzione di Sonia Netto Salomão. Viterbo: Sette città, 2007.

Sonia Netto Salomão

Totale traduzioni: 1

Tabella riassuntiva 16 – Sonia Netto Salomão

Oltre ai romanzi e ad alcune selezioni di racconti che saranno dettagliate più avanti, non si trovano in italiano altri generi letterari a cui Machado si è dedicato, come le poesie, le *crônicas* (saggi brevi e editoriali), saggi critici, teatro, delineando in queste scelte la ricerca di una produzione prettamente “commerciale” con finalità erudite limitate circa la complessità e la ricchezza degli scritti lasciatici dal “bruxo do Cosme Velho”. Visto che tra i risultati delle voci relative al nome del nostro scrittore, nel SBN, il numero dei libri in portoghese di Machado de Assis era di gran lunga maggiore rispetto a quello delle traduzioni italiane, e per il fatto che il portoghese non è una lingua straniera diffusa nel territorio come seconda lingua, si può dedurre che i testi in lingua originale siano destinati agli studenti ed ai ricercatori di letteratura brasiliana dei corsi universitari. Tra questi volumi si trovano anche alcuni studi critici sulle opere dell’autore, disponibili solo in pochissime università. Sono le biblioteche di Milano e di Padova a concentrare la quasi totalità dei volumi in lingua portoghese²⁰. Nella pagina seguente, la tabella 8 che riassume i libri di racconti di Machado tradotti in Italia.

²⁰ Più specificatamente, la Biblioteca del Centro interdipartimentale di servizi di Palazzo Maldura dell’Università di Padova e la Biblioteca del Dipartimento di scienze del linguaggio e letterature straniere comparate dell’Università degli studi di Milano, anche se di Milano figurano altre biblioteche tra quelle fornite di opere dell’autore e della sua fortuna critica (informazioni tratte dal sito SBN, disponibile in: http://www.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=iccu&nentries=50&select_db=iccu&from=51&searchForm=opac/iccu/error.jsp&resultForward=opac/iccu/brief.jsp&do=search_show_cmd&format=xml&rpnlabel=+Any+head+%3D+machado+de+assis++AND++Lingua+di+pubblicazione+%3D+por+&rpnquery=%40attrset+bib-1+%40and++%40attr+1%3D1016+%40attr+4%3D2+%22machado+assis%22+%40attr+1%3D54+%40attr+4%3D2+%22por%22&totalResult=121. Accesso: 10 aprile 2010.

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1962	<i>Racconti di Rio de Janeiro</i>	Lorenza Aghito	Ceschina
1976	<i>L'alienista</i>	Gianni Guadalupi	F. M. Ricci
1984	<i>L'alienista</i>	Rita Desti	Bulzoni
1989	<i>Storie senza data</i>	Amina Di Munno	Lucarini
1990	<i>La cartomante e altri racconti*</i>	Amina Di Munno	Einaudi
1994	<i>Messa del gallo: sei variazioni dello stesso tema</i>	Adelina Aletti, Enzo Barca, Guia Boni, Andrea Ciacchi, Rita Desti, Amina Di Munno e Ugo Serani	Biblioteca del Vascello
1995	<i>Historias</i>	Amina Di Munno	Viviani
2002	<i>Galleria postuma e altri racconti</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau
2002	<i>L'alienista</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau
2007	<i>Machado de Assis: dal Morro do Livramento alla città delle lettere: con la traduzione di due racconti</i>	Sonia Netto Salomão	Sette città

* Raccolta che contiene *L'alienista*.

Tabella 8 - Traduzioni italiane di racconti di Machado de Assis ordinati per data (totale di 10 volumi con 8 titoli diversi)

Riassumendo quanto visto fin qui, le pubblicazioni italiane si sono dedicate, come già sottolineato, esclusivamente alla versione di romanzi e di racconti di Machado de Assis. Più esattamente dei nove romanzi che lo scrittore ha lasciato ai posteri, ne sono stati pubblicati cinque nella lingua di Leopardi e se sono state otto le selezioni di

racconti edite dallo stesso Machado, in Italia troviamo otto titoli diversi contenenti i suoi racconti, di cui solo due, *Racconti di Rio de Janeiro* (1962) e *Storie senza data* (1989), corrispondono alle raccolte originali *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias sem data* (1884). L'interesse per questi ultimi sembra, inoltre, che sia arrivata solo in un secondo momento, visto che la prima edizione di racconti risale agli anni '60 e tutti i decenni successivi ne conoscono almeno un esemplare nuovo. Gli anni '90 e il periodo 2002-2007 sono quelli con il numero più grande di pubblicazioni di racconti (vedere tabella 23 alla pagina seguente).

Il grafico che segue sintetizza i dati sui libri in base agli anni (per decenni), da cui si delinea un'iperbole ascendente costituita dalle pubblicazioni dei racconti nel mercato di libri italiano, che parte dagli anni '60 e aumenta nei periodi successivi e una parabola formata dai romanzi che inizia negli anni '30 con cinque volumi pubblicati, scende graduatamente fino allo zero negli anni '70 e '80, per risalire poi fino al picco massimo di otto edizioni nel decennio conclusosi nel 2009.

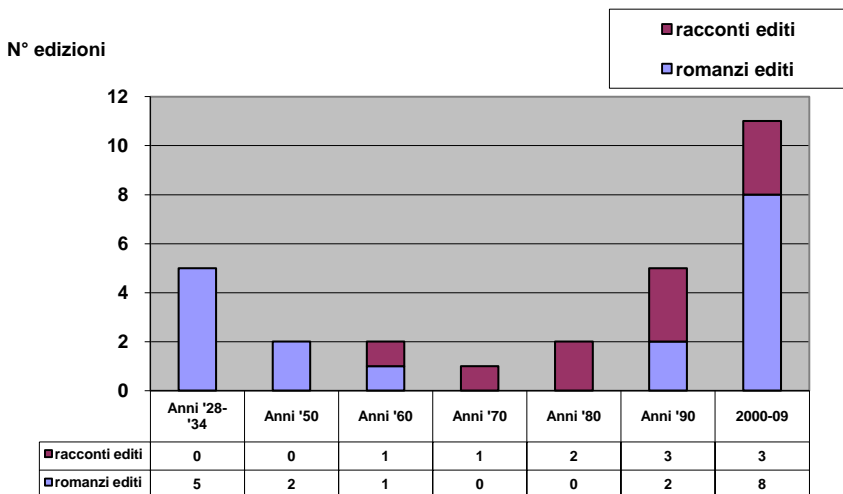


Figura 1 - Traduzioni italiane di opere di Machado de Assis

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1928	<i>Memorie postume di Braz Cubas</i>	Mario da Silva	Corbaccio
1929	<i>Memorie postume di Braz Cubas</i>	Giuseppe Alpi	Carabba
1930	<i>Don Casmurro</i>	Giuseppe Alpi	Ist. Cristoforo
1930	<i>Gioachin Borba, l'uomo o il cane?</i>	Giuseppe Alpi	Corticelli
1934	<i>La fortuna di Rubiano: (Quincas Borbas)</i>	Giuseppe Alpi	Corticelli
1953	<i>Memorie dall'aldilà</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
1958	<i>Don Casmurro</i>	Laura Marchiori	Biblioteca Universale Rizzoli
1967	<i>Quincas Borba</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
1983	<i>Memorie postume di Bras Cubas</i>	Rita Desti	UTET
1986	<i>Memoriale di Aires</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau
1991	<i>Memorie dall'aldilà</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
1997	<i>Don Casmurro</i>	Gianluca Manzi e Léa Machbin	Fazi editore
2001	<i>Don Casmurro</i>	Laura Marchiori	Fabbri
2005	<i>Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno</i>	Silvia Marianecchi	Azimut
2006	<i>Don Casmurro</i>	Guia Boni	Fabula
2006	<i>Helena</i>	Carla Cirillo	Liguori
2009	<i>Memoriale di Aires</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau

2009	<i>Quincas Borba</i>	Elena Tantillo	Sette città
------	----------------------	----------------	-------------

Tabella 9 - Traduzioni italiane di romanzi di Machado de Assis ordinati per data (totale di 18 volumi con 5 titoli diversi)

I traduttori, un totale di quattordici per ventinove libri, sono mostrati nel grafico nella figura 2 a seguire.

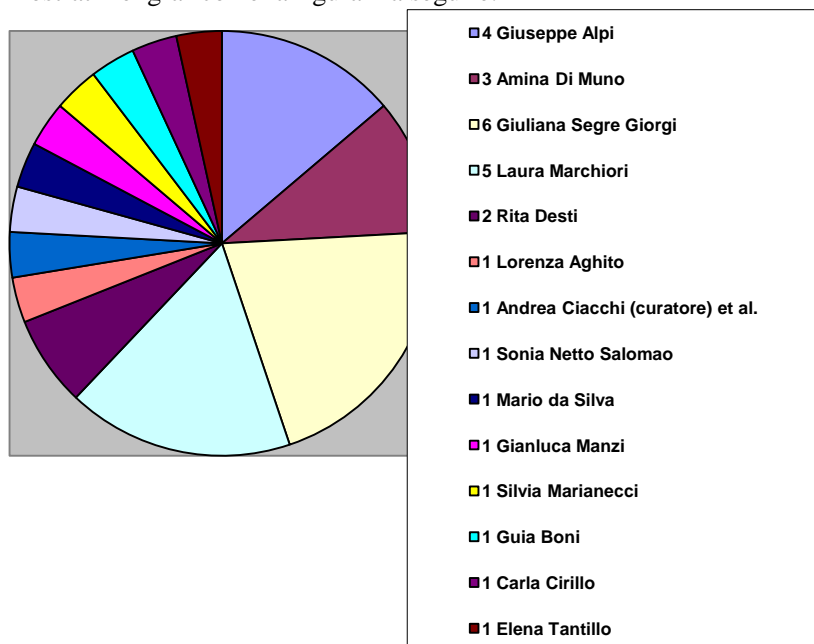


Figura 2 - Quantità di libri per traduttore

Infine, il grafico della Fig. 3 illustra le case editrici che hanno pubblicato più di un libro del nostro autore.

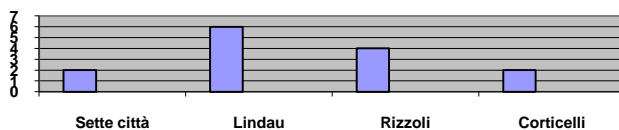


Figura 3 - Case editrici con più di una pubblicazione di Machado de Assis

Con i risultati dell'indagine svolta e facendo uso di una dose di creatività, cerchiamo di immaginare un lettore italiano che, amante di letteratura "esotica", si sia imbattuto, per caso e in una libreria qualsiasi, in un libro di Machado de Assis e l'abbia comprato. Continuiamo ad ipotizzare che la lettura gli abbia fatto nascere il desiderio di conoscere meglio l'autore e altre sue opere e che ha le seguenti alternative: cercarli tra quelli indicati al lettore nello stesso libro, se c'è questo tipo di indicazione, utilizzare un motore di ricerca su Internet (o una libreria on line) oppure chiedere gentilmente al libraio di fiducia di vedere tra gli archivi digitali delle case editrici cosa è stato pubblicato in Italia dello stesso autore. Nella biblioteca della sua città si può considerare fortunato se vi trova un volume, magari uno stampato negli anni '30, non proprio attualizzato.

1.3 DA *MEMORIE POSTUME DI BRAS CUBAS A HELENA*: UN VIAGGIO NELLE TRADUZIONI DEI ROMANZI

In questo sottocapitolo viene presentata l'analisi delle pubblicazioni fatta attraverso osservazioni critiche delle traduzioni e dei testi complementari utilizzati per adattarli alla cultura ricevente, considerando anche eventuali recensioni o altre forme pubblicitarie a disposizione delle case editrici. Tale ricerca mira ad individuare quegli elementi che serviranno a poter meglio comprendere come Machado de Assis e la sua letteratura sono presentati al lettore italiano, facendo così luce sia sul metodo traduttivo che sulle strategie da cui tali scelte si muovono.

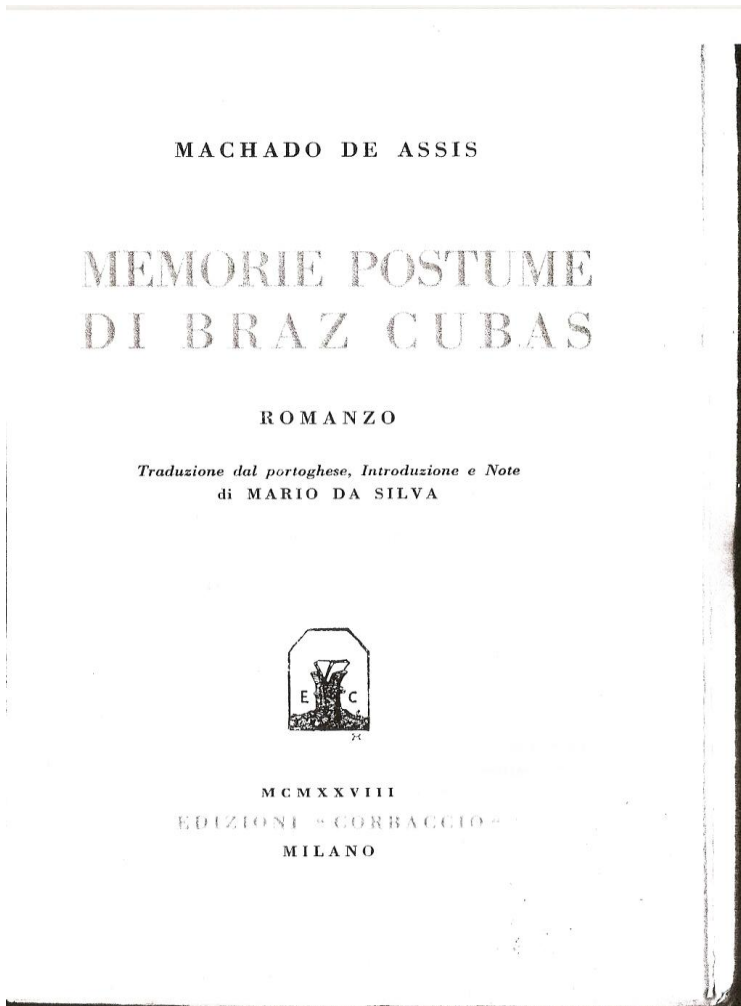


Figura 4 – Memorie postume di Braz Cubas (1928)

Machado de Assis fece il suo ingresso nel paese di Dante, come già riferito sopra, con *Memorie postume di Braz Cubas* (ASSIS, 1928), grazie alla traduzione di Mario da Silva. Questi, nella brevissima introduzione di due pagine, lo presenta come “il più noto dei suoi romanzi, e, insieme al *Memoriale di Ayres*, il migliore” (p. 6) e

sottolinea che, anche se secondo i critici era ispirato agli scritti di Sterne e del De Maistre, era importante:

aggiungere che le somiglianze riguardano soltanto il procedimento letterario, e cioè la forma apparente, non quella vera delle *Memorie di Braz Cubas*, che sono a tutt'oggi il più originale e umano romanzo che possenga la letteratura brasiliana e uno fra i più profondi di tutta la letteratura della lingua portoghese; certamente superiore ai romanzi di Eça de Queiroz, più scintillante ma più superficiale (ASSIS, 1928, p. 7).

Conclude parlando brevemente del pessimismo machadiano, delle sue caratteristiche e del perché la sua personalità era tenuta in gran simpatia da Anatole France, giacché “sarebbe ingiusto [...] intrattenere sulla soglia del libro il lettore” (p. 7). Ma non dimentica di indicare a chi volesse proprio informarsi più minutamente sullo scrittore “un ampio studio pubblicato su di lui in Francia da Victor Orban, con prefazione di Anatole France” (p. 7). In Italia, lui stesso conclude, su Machado de Assis esisteva solo un saggio scritto dallo stesso Mario da Silva.

I capitoli corrispondono rigorosamente a quelli dell'originale e le note, otto a fine testo, spiegano in maniera abbastanza approfondita personaggi e eventi storici del Brasile. Se si prende in considerazione il fatto che l'autore di *Memorie Postume* era scomparso da soli 20 anni e il testo originale era stato pubblicato nel 1899, si può dire che lo scritto di Machado e la prima traduzione italiana appartengono quasi alla stessa generazione. Nella sua introduzione il curatore si rivolge a lettori eruditi, conoscitori degli scrittori che lui cita e capaci di poter leggere la critica scritta in francese e, pensando all'Italia dell'epoca, dovevano costituire un'esigua parte della popolazione. Da qui si può dedurre anche il motivo per il quale non crede sia necessario fornire troppe spiegazioni, visto che immagina un lettore all'altezza di fare un'interpretazione dello stesso livello di quella del traduttore.

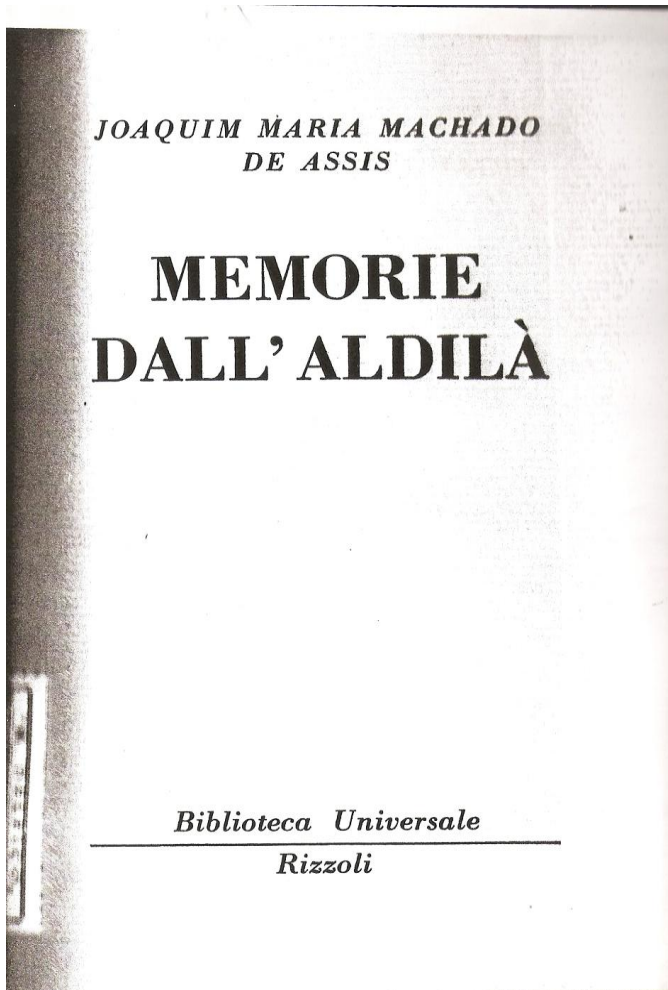


Figura 5 – Memorie dell'aldilà (1953)

Nel 1953 ne usciva una nuova traduzione di Laura Marchiori, *Memorie dall'aldilà* (1953), con una nota introduttiva scritta da lei stessa di sei pagine, in cui Machado viene presentato come “il massimo romanziere brasiliano” anche se “a quasi cinquant’anni dalla morte, è, per la grande parte del pubblico europeo, ancora un ignoto” (ASSIS, 1953, p. 5) ed è “uno degli scrittori più universali del suo tempo” (p. 5)

nella cui opera, in cui prendono luogo conflitti psicologici, “invano si cercherà [...] l’interferenza del folklore” (p. 5). E aggiunge, prima della biografia di Machado e di presentare *Memórias Póstumas*, come solo lo studio dell’animo umano attirò l’attenzione di questo autore che, per la sua genialità e universalità, “merita di essere conosciuto e amato ovunque, [e] di occupare finalmente il posto che gli spetta, fra i grandi scrittori di tutti i tempi e di tutti i paesi” (p. 5).

Le origini umili, come il resto delle informazioni biografiche, vi sono descritti con toni romantici degni di un’agiografia, probabilmente nello stile dell’epoca:

Figlio di poveri meticci, l’avvilente umiltà delle origini, i fermenti del sangue misto, la paurosa tara dell’epilessia che lo tormentò spietatamente, la morte prematura della madre e di una sorella amatissima, le ristrettezze lo votarono a un morboso pessimismo, che più tardi non valsero a dissipare né l’affermazione della sua opera letteraria, né le gioie di una serena vita coniugale (ASSIS, 1953, p. 5).

Lo descrive inoltre come un idealista che utilizza il sarcasmo per sfogare le sue delusioni causate dalla perfidia umana, influenzato dalla dottrina di Schopenhauer. I dati biobibliografici sono abbastanza approfonditi e completi e considera come capolavori quattro dei suoi romanzi “*Memorie postume di Biagio Cubas*, *Quincas Borba*, *Don Casmurro* ed *Esau e Giacobbe*” (ASSIS, 1953, p. 7), di cui descrive lo stile e la filosofia “pessimistica”, per poi passare a esaminare il libro da lei tradotto e che intitola *Memorie dall’aldilà*. Di quest’opera narrativa di Machado, “in cui meglio si rispecchia la sua personalità” (p. 8) dice che è quella in cui l’autore accentua ed esaspera la sua maniera di scrivere, che spiega con le seguenti parole: “Egli rifuggiva sempre dagli intrecci aggrovigliati e complessi, e preferiva tessere intorno a una trama semplice, scarna, il gioco seducente delle sue scoppiettanti divagazioni” (p. 8). Viene annunciato come romanzo psicologico, in cui “le memorie di Biagio Cubas sono, naturalmente, le memorie stesse del loro autore” (p. 9) e allo stesso tempo originalissimo, per le “felici, gustose, surrealistiche trovate di quest’opera – inattese anche dal punto di vista tipografico” (p. 9).

Nell'appassionata presentazione dell'opera da lei tradotta, Laura Marchiori fa quasi un'apoteosi dello scrittore e della sua opera, con l'intenzione probabilmente di entusiasmare alla lettura coloro che vi si accingevano. Non esiste però nessun riferimento al metodo traduttivo utilizzato anche se, solo alla lettura della prima pagina, quella scritta dall'autore per il suo lettore, si nota un'attualizzazione che predilige alla ricodifica della forma espressiva la trasposizione del contenuto (vedere capitolo II del presente lavoro), e in alcuni momenti la trama semplice dell'autore da lei messa in evidenza nell'introduzione risulta alquanto compromessa.

La traduzione di questo libro, ristampato nel 1991 dalla Rizzoli, non è stata reperibile per l'acquisto durante il periodo della ricerca effettuata e il prestito sollecitato alle biblioteche non ha dato, purtroppo, i suoi frutti, visto che il libro non è arrivato fino al giorno della stesura di questo capitolo. Si tratta di una grande perdita per il lettore italiano il fatto che questa edizione non sia più in commercio, per l'importante saggio scritto come prefazione da Susan Sontag, di cui si è venuto a conoscenza grazie al fatto che è stato pubblicato sulla rivista elettronica *Sagarana*²¹ e che s'intitola: *Notizie dall'aldilà, il caso di Machado de Assis*. In essa, la scrittrice e teorica americana dopo una breve biografia di Machado, scritta con un accattivante stile narrativo, poetico, introduce il suo studio sul romanzo con le seguenti parole:

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** (1880) (SONTAG, s.d., s.p.).

In esso la struttura narrativa utilizzata da Machado viene attentamente riportata, mettendone a nudo il ritmo scandito dalle digressioni e da altre tecniche con cui il narratore richiama l'attenzione del lettore. Modello principale di tali "procedimenti saporiti" è, per la Sontag, *La vita e le opinioni di Tristran Sandy*, di Sterne, dal quale autore partono i romanzi che definisce "della tradizione di buffonerie

²¹ Disponibile in: <http://www.sagarana.it/rivista/numero1/critico.html>. Accesso: 13 aprile 2010.

narrative” creati poi, tra gli altri, anche da Svevo e Beckett²². Infine il frammento del testo che riportiamo ricorda che, negli anni '90 del secolo scorso ancora non si era avverato quello che Giuseppe Alpi pensava che stesse accadendo in Italia nel 1930, ossia che tutti ormai cominciavano a conoscere Machado:

Sono stupita che uno scrittore di siffatta grandezza non occupi ancora il posto che merita. Fino a un certo punto, il parziale oblio di Machado fuori dal Brasile non deve sorprendere più della sorte di un altro scrittore prolifico di genio, Šoseki Natsume. Senza dubbio, Machado sarebbe più noto se non fosse stato brasiliano e se non avesse trascorso tutta la vita a Rio de Janeiro. Se fosse stato, diciamo, italiano o russo o perfino portoghese. Ma la difficoltà non scaturisce soltanto dal fatto che Machado non fu uno scrittore europeo. Ancor più notevole della sua assenza dal panorama della letteratura mondiale è il fatto che egli sia stato molto poco conosciuto e letto nel resto dell'America Latina, come se fosse tuttora difficile da digerire che il maggior autore prodotto dall'America Latina abbia scritto in portoghese e non in spagnolo. (SONTAG, s.d., s.p.).

²² L'articolo di Susan Sontag continua con altre osservazioni critiche approfondite, che portano la scrittrice a riferirsi a Biagio Cubas come a un antieroe poststerniano che parodia il protagonista delle grandi autobiografie spirituali e come questi è sempre visceralmente celibe.



Figura 6 – Memorie postume di Bras Cubas (1983)

Rita Desti si occuperà di una delle traduzioni “dal brasiliano” di *Memorie postume di Brás Cubas* (1983). Nella sua introduzione inizia constatando come, a settantacinque anni dalla sua morte, Machado de Assis sia ancora il maggiore scrittore del Brasile, anche se dalla critica è stato definito il meno brasiliano dei letterati brasiliani. Sottolinea poi come sia impossibile etichettare Machado di realista o romantico perché “i grandi della tempra di Machado sfuggono alle etichette di scuola” (ASSIS, 1983, p. III), ma bisogna vedere nelle sue opere la descrizione (intelligenza) della rappresentazione totale dell’Uomo. Rita Desti informa il lettore della mancanza di tropicalismo nell’opera machadiana,

“nel senso cui ci hanno avvezzato in tempi più recenti formule e definizioni dirette a cogliere in questa direzione la peculiarità stilistica di una letteratura latino-americana in senso lato” (p. IV), mentre quello che Machado ci ha lasciato meglio di qualcun altro è, secondo la traduttrice, una “impietosa radiografia” della società coloniale che lo circonda.

Nella biobibliografia, anch'essa scritta nell'introduzione, la Desti non dimentica di citare le origini umili dell'autore di *Capitu*, ma la politica nelle scelte delle informazioni fa sì che quelle qui riportate assumano caratteristiche nuove e forse uniche tra le biografie italiane di Machado de Assis. Così, per esempio, la matrigna è definita “una donna di colore che lo aveva aiutato anche nella conquista delle prime lettere” (p. V) e non dimentica di dire che in politica, era stato “acceso liberale sostenitore della causa abolizionista nel Brasile patriarcale del secondo Impero”, affermazione questa che assume una connotazione critica rispetto alle altre biografie scritte sull'autore, in cui il distacco dalla politica (con un senso negativo) viene considerata come parte del suo carattere, troppo indifferente verso la classe sociale degli umili dal quale proveniva.

Nel parlare del romanzo *Memorie postume di Brás Cubas* che definisce “libro paradigmatico di un memorialismo che la condizione di defunto autore dell'estensore rende assolutamente oggettivo”, la traduttrice presenta Machado come “il primo e il più significativo degli scrittori impressionisti brasiliani” (p. VIII). L'impressionismo in letteratura implicherebbe introspezione psicologica e lo straniamento dell'io d'oggi nei riguardi del passato, in cui si trova l'io di ieri che viene, quindi, “rivisitato con tenera ironia”.

L'attenzione con cui questo romanzo è stato editato e che, purtroppo, è da anni indisponibile nel mercato editoriale, non poteva far mancare note sulla traduzione, in cui la scelta del metodo viene giustificata al lettore. Viene spiegato che lo scrittore di *Memorie* non è apparentemente autore difficile ma, se non lo è lessicalmente lo è, secondo la Desti, stilisticamente, “perché il perfetto equilibrio di ogni frase, di ogni connessione aggettivo-sostantivo non ammettono inversioni, stravolgimenti, manomissioni”. Continua dicendo: “Per quanto me lo consentiva la norma italiana, ho cercato molte parole nella loro forma originaria: a cominciare dall'onomastica” (pp. X-XI). E nuovamente raffrontando il suo dialogo con le precedenti edizioni, dice che solo quest'ultima scelta [conservazione dell'onomastica] basterà a

giustificare questa nuova traduzione, “aver mantenuto al libro più intatto il suo intrinseco sapore” (p. XI).



Figura 7 – *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno* (2005)

Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno (2005), ultima versione italiana di *Memórias* vuol dimostrare, sin dal titolo, una certa atipicità rispetto a quelle che l’hanno preceduta. Nella copertina a colori vivaci, l’originale interpretazione artistica di Adriana Merla ha se non altro il merito di stimolare l’immaginazione del lettore con un’immagine in versione burlesca di un salotto di una qualunque corte europea a cavallo tra il XIX e XX secolo, che contrasta con l’idea nell’immaginario che si ha del Sud-America, a cui fa richiamo la frase di Susan Sontag “Il più grande autore che sia mai esistito in america latina”, citata sul verso. All’interno della copertina

poche righe per la trama e una succinta biografia di Machado de Assis. Le note a fine testo sono circa settanta, in esse nomi e personaggi storici, mitologici, letterari vengono chiariti per il lettore. Nella *Nota* alla fine del libro invece, la traduttrice descrive la sua esperienza traduttiva come qualcosa del tutto personale, comparandola ad un viaggio fatto, insieme al narratore, nel labirinto intricato dell'animo umano. Il Brasile ottocentesco ivi descritto è, per Silvia Marianecci, “caratterizzato dal dualismo tra il modello liberale proveniente dall'Europa – dove impera ormai un'economia capitalista -, ed il sostrato ideologico di una società razzista – che si alimenta ancora attraverso il latifondismo e il traffico dei negri” (ASSIS, 2005, p. 198). Lo definisce, infine, come il libro della vita che Machado seppe leggere con magistrale ironia.

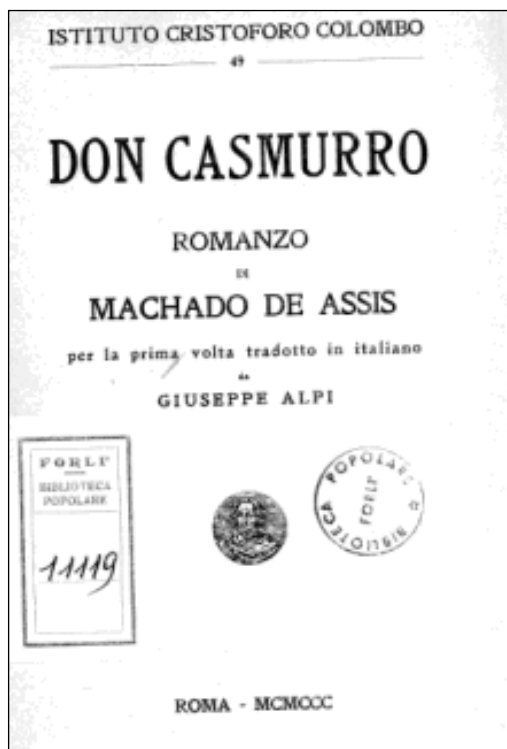


Figura 8 – Don Casmurro (1930)

Passiamo adesso a *Don Casmurro* (1930) “per la prima volta tradotto in italiano da Giuseppe Alpi”. Nel testo questi scrive *Al lettore* che notizie sulla vita e le opere sono, per chi le desideri, in un altro libro da lui pubblicato. Presenta *Don Casmurro* come il capolavoro dei quattro capovalori di Machado de Assis (insieme a *Momórias Póstumas, Quincas Borba* e *Esaù e Jacob*). Difende il romanzo da chi lo ha definito “crudele”, visto che “non è crudeltà mostrare agli uomini quel che essi sono” (ASSIS, 1930, p. VI), creando subito dopo una specie di invocazione poetica dedicata all’autore, in cui lo definisce “solitario mite e buono, forse ingenuo” ma anche “buon cristiano incredulo” ma, a ottantant’anni dall’uscita della sua traduzione, è il traduttore colui che ci appare del tutto “ingenuo”. È importante comunque ai fini di uno studio filologico dell’edizione fare attenzione a queste parole, in effetti Alpi sembra star difendendo l’autore fluminense da idee ingiustamente “cattive” su di lui, e traspare l’intenzione di voler accendere nel lettore un sentimento di pietà verso Machado. Lo stesso si augura, inoltre, che la comprensione che lo scrittore non ha ancora ottenuto nel suo paese, perché uomo molto superiore al suo tempo e all’ambiente, venga col tempo e “col perfezionamento fatale della cultura” quando, finalmente, “la storia della cultura americana” potrà giustamente “gloriarsi del grandioso monumento da lui a sé stesso eretto” (p. VI).

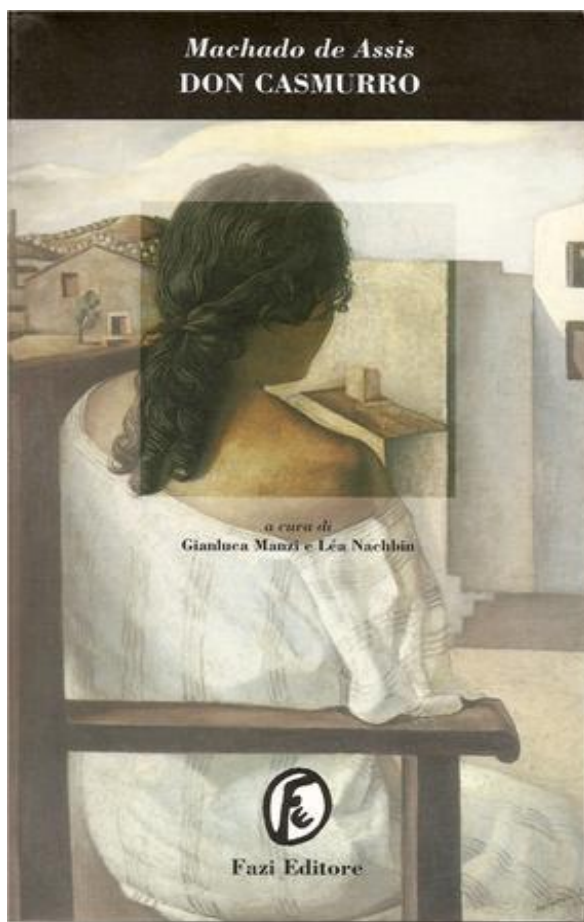


Figura 9 – Don Casmurro (1997)

Don Casmurro (1997) era l'unico romanzo di Machado de Assis in italiano disponibile nel mercato italiano nel mese di aprile 2008, anno di commemorazione del centenario dalla morte dell'autore brasiliano. Si tratta di un'edizione del 1997 della Fazi Editore, tradotta a quattro mani da Gianluca Manzì (italiano) e Léa Nachbin (brasileña). In copertina, su sfondo nero con la riproduzione del quadro di Salvador Dalí, *Donna seduta vista di spalle* (1925), si trovano, oltre al titolo del libro e al nome dell'autore, i nomi dei curatori, che sono gli stessi traduttori succitati e, ovviamente, il nome della casa editrice. Sul verso,

un ritaglio dello stesso quadro di Dalí (cm 2x2), in cui appare la nuca della donna e la spalla scoperta. Sotto, la seguente citazione tratta dal romanzo in italiano (tra virgolette anche se non corrisponde ad una parte identica del testo): “I suoi occhi erano occhi da zingara, obliqua e dissimulatrice; avevano una forza che trascinava dentro, come un’onda che si ritira dalla spiaggia, nei giorni di risacca”. Una breve recensione sul romanzo si trova stampata nel trafiletto all’interno della copertina, mentre sull’altro si può leggere una biografia di Machado de Assis di non più di cinquanta parole e informazioni sui due traduttori.

Come postfazione, *Il resto dei resti*, un saggio che ricostruisce in parte la psicologia con cui l’autore ha creato la trama, scritto da Lea Nachbin e tradotto da Gianluca Manzi. Vi si affrontano temi come “il presunto adulterio” di Capitù e Escobar, l’onestà o meno di lei, il significato della morte nell’esistenza di Santiago, il carattere di Dona Glória, la mancanza della figura paterna per Bentinho e così via. Subito dopo, un testo intitolato *Note biobibliografiche* su Machado de Assis, accompagnato dalla lista delle traduzioni uscite in Italia fino a quel momento. Le note, in tutto 47, sono state messe alla fine del romanzo e contengono brevi spiegazioni storico-geografiche, anche relative ai personaggi citati in questo testo narrativo di Machado.

Una cosa che salta agli occhi è la differenza tra la poetica delle traduzioni dei testi scritti fino agli anni ’50-’60 e di quest’ultimo *Don Casmurro* del ’97. Il normale invecchiamento che tutte le traduzioni subiscono e di cui si parlerà più dettagliatamente nel capitolo II di questa tesi, sembra infatti particolarmente causato dal fatto che i nomi dei personaggi venivano tutti italianizzati, fatto che li rende un po’ buffi al lettore odierno e che era già stato sottolineato come elemento negativo da Rita Desti nella prefazione della sua traduzione. All’epoca attuale, almeno in Italia, già vi è una “regola” diffusa nella poetica delle traduzioni: lasciare l’onomastica intatta. In verità, si tratta di una decisione che comunque dovrebbe prendere in considerazione anche la fonetica di tali nomi perché, se da un lato la scelta dei traduttori della prima metà del 1900 può dare una sensazione di straniamento al lettore del secolo XXI, dall’altro è difficile poter immaginare un lettore italiano che non abbia familiarità con la lingua portoghese, pronunciare *Capitu* con l’accento tonico sull’ultima sillaba senza l’accento grafico sulla *u*, o senza una nota che ne spieghi brevemente la pronuncia. Così, il nome più famoso della storia narrata da Don Casmurro è reso con le regole fonetiche della pronuncia italiana come qualcosa di simile al verbo

“capito”²³. L'eccessivo rigore con i nomi non viene poi mantenuto, in un esempio di questa traduzione, con espressioni come “O Agregado”, il titolo del capitolo V che viene tradotto da Manzi e dalla Nachbin con “L'adottato” (ASSIS, 1997, p. 15), mentre “o agregado” è una figura propria della società brasiliana del tempo in cui si svolge la storia, che non esiste nella cultura italiana o europea e le cui caratteristiche sono fondamentali per capire la psicologia ed il comportamento di José Dias, “o agregado” appunto, che non ha molto a che vedere con una persona adottata anche se vive presso una famiglia che non è quella di origine. Le scelte traduttive fatte in base agli scopi che ci si prefigge con la traduzione risultano sempre più efficaci quando sono chiarite in una nota o in una prefazione al lettore, ma di questo si tornerà a parlare più dettagliatamente nel capitolo dedicato agli studi della traduzione.

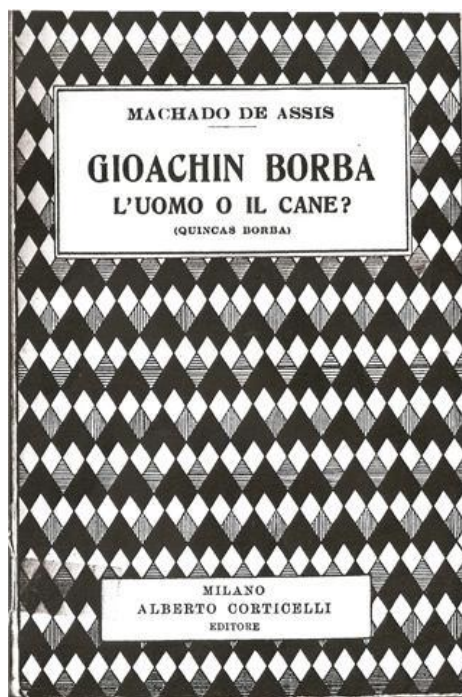


Figura 10 – Gioachin Borba: l'uomo o il cane? (Quincas Borba) (1930)

²³ Mentre Capitu è il diminutivo di Capitolina e, secondo alcuni critici, può far riferimento indiretto all'Impero

Gioachin Borba: l'uomo o il cane? (Quincas Borba) (1930) viene tradotto per la prima volta da Giuseppe Alpi che, un anno prima, aveva già pubblicato la sua versione di *Memorie Postume di Braz Cubas* (1929). Al lettore dedica un'unica prima pagina in cui cita Carlos Magalhães de Azeredo e il suo libro *Homens e livros* che non esita ad indicare come lettura agli italiani visto che è ben poco conosciuto in Italia. Interessante le sue osservazioni da traduttore che verranno riportate integralmente di seguito:

In considerazione della grandezza dell'artista e del filosofo, abbiamo voluto tradurre il presente romanzo con uno scrupolo che a qualcuno parrà, e forse non senza ragione, eccessivo: anche in particolari in cui avremmo potuto ben correre o sorvolare. Abbiamo detto il perché: trattandosi di grandi, una fedeltà quasi assoluta al testo non pare mai considerarsi pedantesca (ASSIS, 1930a, s.p.).

Alpi traccia dunque la sua poetica della traduzione, in cui la “fedeltà quasi assoluta” appare come un dovere verso la grandezza dell'opera resa in italiano. Anche qui si nota il dialogo con un lettore colto, che poi è lo stesso lettore del libro tradotto da Mario da Silva, e che ha accesso a libri in lingua straniera. Per le informazioni sulla vita e le opere di Joaquim Maria Machado de Assis, Alpi rinvia alla lettura della sua traduzione di *Memorie Postume* anche se, secondo lui, pubblicazioni di altri autori “ormai devono aver fatto noto anche in Italia il grande scrittore, il più profondo dell'America latina, umorista amarissimo, filosofo pessimista, ma umano, in vero, e non scevro di carità” (ASSIS, 1930a, s.p.). Quest'ultimo quindi, a differenza del suo predecessore che si limita ad una proiezione dentro la letteratura portoghese, già inquadra Machado nel quadro degli autori latino-americani²⁴.

²⁴ Il sistema dei prestiti bibliotecari del SBN, a cui si è ricorso per questo ed altri libri non più sul mercato o irripetibili, ha fornito solo tre fotocopie tra cui solo la prima pagina del I capitolo del romanzo. L'unica nota ivi presente è una spiegazione geografica della baia davanti alla spiaggia “bellissima” di Botafogo, che cerca di dare al lettore un'immagine incantevole del luogo, visto che nel testo non viene descritto. Forse il traduttore si riferiva a questo tipo di osservazioni nel parlare di “fedeltà... pedantesca”.



Figura 11 – La fortuna di Rubiano (1934)

Nel 1934 esce una seconda edizione di *Quincas Borba*, a cura dello stesso Giuseppe Alpi nel cui *Proemio dell'autore alla seconda edizione* spiega che nel nuovo volume sono state fatte alcune correzioni, “e forse non sufficienti” (ASSIS, 1934, p. IV) e che il titolo del libro è tolto dal nome di uno dei personaggi di *Memorie postume di Braz Cubas*. Conclude sottolineando che questo è l'unico nesso fra i due romanzi, mentre la forma differisce nel tipo di narrazione.

Memoriale di Aires è stato tradotto per la prima volta nel 2009 da Giuliana Segre Giorgi per la Lindau, della stessa casa editrice saranno esaminati anche due libri di racconti nel prossimo sottocapitolo, sempre a cura della Giorgi. A differenza di questi ultimi, in cui non esistono testi aggiuntivi oltre alle pochissime informazioni sul verso della copertina, questo romanzo di Machado ha una postfazione della stessa traduttrice: *Una nota*.

Nella copertina, creata dalla società di designer grafico Dada Effe di Torino, vi è raffigurato un parco o grande giardino con un uomo

ed una donna con vestiti d'epoca e sembra estratto da una pittura su tela mentre, nel trafiletto della parte interna, viene velocemente presentata quella che è definita “opera estrema di quello che è senz'altro il maggiore scrittore brasiliano, [in cui] lo scrittore disegna un dramma e un contrasto senza tempo” (ASSIS, 2009, s.p.). Il dramma sarebbe quello della vecchiaia mentre il contrasto nascerebbe dal diritto dei giovani di vivere ed amare da un lato, e il desiderio dei vecchi di trovare conforto dalla vicinanza dei più giovani, dall'altro.

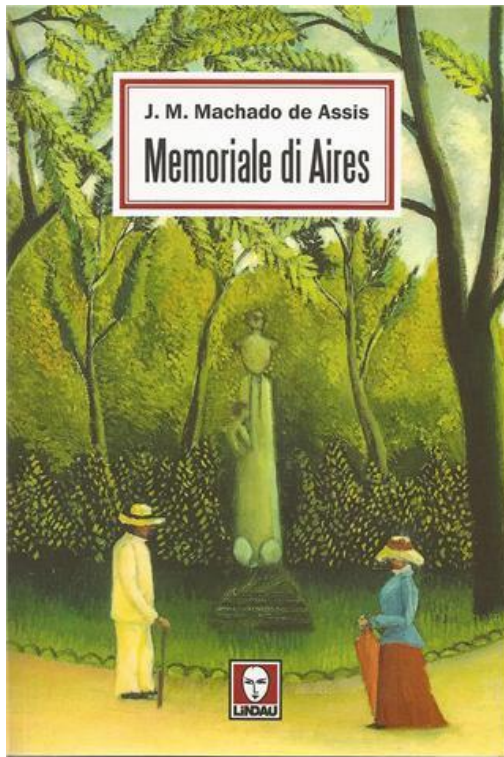


Figura 12 – Memoriale di Aires (2009)

Le note a piè di pagina sono brevi ed utilizzate per spiegare toponimi e personaggi storici, nei casi in cui costituirebbero un'incognita per il fruitore italiano per quanto concepito dalla politica editoriale e dalla strategia traduttiva. Informazioni più specifiche su questo libro e Machado sono frutto di un'analisi interpretativa fatta dalla

stessa traduttrice nello scritto *Una nota* a cui si è già fatto riferimento. Qui ci si riferisce allo scrittore fluminense come a “uno dei più notevoli rappresentanti del cosiddetto ‘realismo’ a cavallo tra il secolo XIX e il XX” (ASSIS, 2009, p. 225) e, poche righe più avanti, si aggiunge che, nel momento del massimo fulgore della narrativa realista, le opere che influenzarono il nostro autore furono “piuttosto quelle di autori come Sterne, De Maistre, Leopardi e finalmente Schopenhauer” (p. 266), più consoni sia al fondamentale pessimismo e all’umorismo sardonico che quelle di Zola, Flaubert, Maupassant. La sintesi dei romanzi machadiani più noti e che segue questa esposizione, suona di ingenuo e probabilmente il lettore a cui è rivolta non viene immaginato come qualcuno molto interessato ad un approfondimento critico-letterario, ma solo a conoscere la trama romanzesca. Così, *Memórias Póstumas* “è la storia di un infelice amore che si finge narrato dall’oltretomba” (p. 226); *Quincas Borba* “narra di un vecchio scapolo, un filosofastro, che inventa una nuova religione e poi brucia il manoscritto e muore pazzo, dopo aver vissuto a sua volta una malinconica storia d’amore sullo sfondo lussureggiante della baia di Guanabara” (p. 226) e *Dom Casmurro* sarebbe “il più famoso, il più perfetto formalmente, e anche il più completo come trama, che è poi la storia di un marito tradito” (p. 226). Dell’ultimo romanzo di Machado, la Giorgi ricorda che “la forma di diario permette un’introspezione particolarmente approfondita, senza pregiudicare la trama, che ancora una volta è una storia d’amore e di morte” (pp. 226-7) in un ambiente che è più un “fondale appena accennato: un’idillica Rio de Janeiro di quasi cent’anni fa” (p. 227). Infine, parlando della personalità dell’autore, ne sottolinea il “carattere schivo e scontroso e talmente chiuso in se stesso, che dalla critica brasiliana gli fu rimproverata un’indifferenza per i problemi politici e sociali” (p. 230) però, per la traduttrice, “[d]istacco e indifferenza spesso più formali che realmente sentiti”. In *Memoriale di Aires*, secondo lei, quello che “più abbia a colpire oggi in questo piccolo capolavoro [sarebbe] l’attualità del tema proposto attraverso il raffinato realismo di una ricerca psicologica, che a tratti sembra quasi evocare il ‘quotidiano’ di Freud” (p. 231).

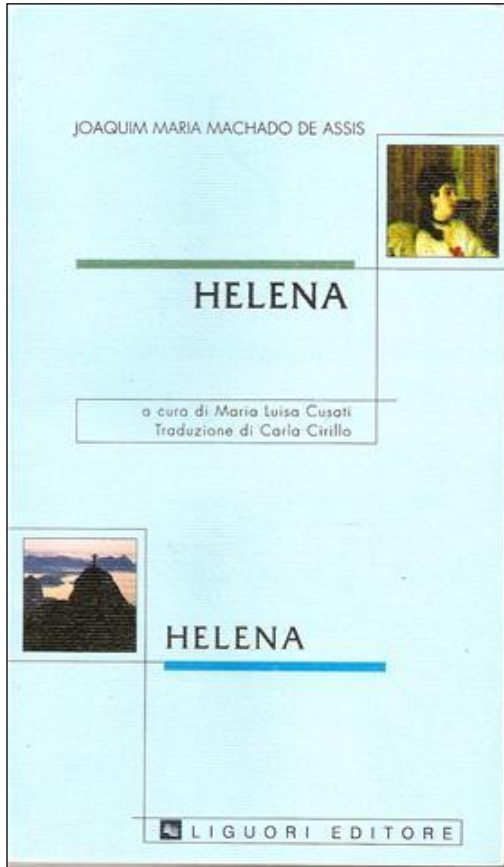


Figura 13 – Helena (2009)

Helena, anche se stampato nel 2006, è diventato reperibile nel mercato italiano di libri solo nel 2009. È a quanto pare l'unica opera di Machado de Assis con testo a fronte già stampata in Italia e questo, da un punto di vista della critica della traduzione, costituisce un elemento che agevola la comparazione fra i due testi. Nella copertina, celeste, il titolo Helena viene scritto due volte ad indicare il doppio testo che il volume contiene, e viene riprodotto in italiano, così come il nome del

resto dei personaggi, con la grafia dell'originale portoghese²⁵. Vi è un'assoluta mancanza di note, ma un *Piccolo glossario* (p. 435) alla fine della lettura spiega il significato delle seguenti quattro voci: *caiporismo*, *chácara*, *fazenda*²⁶, *jacarandá*, *luzia o saquarema*. I trafiletti all'interno della copertina sono dedicati: il primo, alla presentazione della collana *Lusitana italiaca* di cui *Helena* fa parte; il secondo, a una brevissima presentazione dello scrittore, una sintesi biografica in cui è così descritto dalla curatrice Maria Luisa Cusati: “Di famiglia umile, autodidatta, a sedici anni scrisse la sua prima poesia. In uno sforzo costante di migliorare se stesso e la propria posizione sociale, ottenne i massimi riconoscimenti, in un Brasile ancora monarchico e schiavista, sostenuto con entusiasmo dall'Imperatore D. Pedro II” (s.p.), e infine dati sulla curatrice e sulla traduttrice, Carla Cirillo, di cui si sottolinea che traduce sia dal portoghese che dallo spagnolo.

Nell'introduzione di tre pagine, sempre scritta dalla Cusati, gli elementi biografici di Machado sono approfonditi mettendone in evidenza di nuovo le origini umili, il fatto che rimase orfano in giovane età, l'infanzia povera, che era epilettico e balbuziente. Con tutte queste difficoltà, “[u]na grande ansia di apprendere lo portò a studiare e leggere con costanza” (ASSIS, 2006, p. VII). Spicca anche, in questa biografia, un elemento estraneo a qualsiasi altra biografia di Machado letta finora, e che sembra più che altro creata da una confusione dal punto di vista della conoscenza delle differenze culturali tra i popoli di lingua e cultura spagnola e quelli di lingua e cultura portoghese. Questo elemento è introdotto insieme ad altre informazioni da cui traspare un leggero tono di riprovazione verso la persona di cui si parla, e che riportiamo di seguito:

Possiamo affermare che la sua vita [di Machado de Assis] è caratterizzata dallo sforzo continuo di “costruire” se stesso. Anche la scelta del cognome, che modella ponendo alla fine il cognome paterno diversamente da quanto avveniva normalmente, è foneticamente ineccepibile. Il suo matrimonio con una bianca,

²⁵ Nel caso di una traduzione con testo a fronte, tale accorgimento può sembrare superfluo, giacché ancora una volta non viene data al lettore nessuna indicazione sulla corretta pronuncia dei nomi in portoghese.

²⁶ Fazenda nel 2006 era già è stata inclusa tra le voci dei principali dizionari di lingua italiana, non ne sarebbe necessaria ancora una spiegazione

Carolina Augusta de Novais, è apparso ai biografici un ulteriore tentativo di conquistare un posto da pari tra i bianchi (ASSIS, 2006, p. VII-VIII).

Viene ricordato poi che Machado è riconosciuto il maggiore scrittore brasiliano e le opere ritenute più importanti sono, per la lusitanista docente presso l'Università degli Studi di Napoli, tutti i suoi nove romanzi di cui accenna la divisione fatta dai critici tra i primi quattro, un gruppo da considerare di preparazione all'opera della piena maturità a cui appartenerebbero gli altri cinque e questo, secondo lei, ha fatto sì che non venisse data debita importanza ad *Helena*.

Infine viene introdotto il romanzo sottolineandone la capacità "di farci intravedere nelle sue sfaccettature più intime ed inquietanti l'animo umano con sottile ed elegante ironia, mentre rispetta tutti gli elementi d'obbligo della costruzione romantica" (ASSIS, 2006, p. VIII). Una bibliografia dei titoli pubblicati da Machado de Assis chiude la parte introduttiva di *Helena* (2006). In *Poscritta* (pp. 437-440), la direttrice della collana *Lusitana Italica* spiega i propositi di questa iniziativa editoriale: "offrire al pubblico italiano opere in lingua portoghese preferibilmente non ancora tradotte. Nel contempo, vuole presentare le sfaccettature che questa lingua ha assunto in scrittori diversi per collocazione geografica e temporale costruendo quindi una piccola galleria storico-geografica della lingua²⁷" (p. 437).

Concludiamo così il nostro percorso tra i romanzi in italiano di Machado de Assis, il cui scopo non era la comparazione dei testi delle traduzioni con quelli originali, ma un'analisi come queste sono presentate al lettore e come sono giustificate le decisioni relative alla scelta del titolo e dell'autore tradotto e quelle relative allo stile della traduzione. In esse, pessimismo dell'autore e analisi psicologica dei personaggi narrati sono peculiarità dei suoi romanzi unanimemente messe in evidenza. Dopo le primissime edizioni di Da Silva e Alpi, che sono state citate anche per soddisfare una certa curiosità visto che appartengono ad un'epoca ancora vicinissima a quella dell'autore brasiliano, Laura Marchiori ci dice che negli anni '50 Machado era ancora praticamente sconosciuto in tutta Europa nonostante la sua

²⁷ Affermazioni queste che rasentano il paradossale, visto che capire le sfaccettature di una lingua attraverso traduzioni è impensabile, e nei casi in cui il lettore italiano è capace di leggere gli originali e conosce il portoghese tanto bene da percepirne le differenze tra quello parlato in diversi paesi e in epoche distinte, vuol dire che non ha bisogno delle traduzioni.

genialità e universalità. Anche per questa opinione probabilmente la traduttrice ha pochi anni dopo riedito il libro con una prefazione critica di Susan Sontag, adatto ad un pubblico con una certa familiarità in questioni letterarie, e che ci si augura torni presto in commercio.

Un salto di qualità nella traduzione dei romanzi si ha sicuramente con la versione di *Memorie postume* di Rita Desti, la prima dopo gli anni '50, la quale traccia il suo metodo in una prefazione scritta a partire da uno studio approfondito dell'autore e della sua opera e in cui la strategia traduttiva mira alla conservazione dello stile machadiano attraverso il rispetto, il più possibile, della sintassi dell'originale. È questa la prima volta in cui i nomi dei personaggi del romanzo citato rimangono scritti in originale, importante secondo la curatrice nel mondo globalizzato in cui viviamo, ma in cui non ci si preoccupa nell'indicare la corretta pronuncia fonetica delle parole brasiliane. Rita Desti dimostra quindi di aver letto e considerato le precedenti traduzioni prima di dedicarsi al suo lavoro, fatto poi che non è stato riscontrato nelle traduzioni posteriori, o che i traduttori successivi non hanno creduto doveroso dimostrare.

1.4. RACCOLTE E SELEZIONI DEI RACCONTI



Figura 14 – Racconti di Rio de Janeiro (1962)

Le pubblicazioni dei racconti di Machado de Assis sono cominciate, in Italia, negli anni '60 con *Racconti di Rio de Janeiro* (1962). L'autore della *Prefazione*, Mario Gracioti, introduce il suo contributo avvertendo che questo autore brasiliano non può essere apprezzato a vent'anni, età in cui manca non solo la capacità di comprenderlo, “ma soprattutto la predisposizione per ammirarlo e rispettarlo” (ASSIS, 1962, p. 5). Solo più avanti con gli anni sarà possibile, secondo Gracioti, comprendere perché l'opera “raggiunge le vette della genialità” (p. 5) e che, nel paragonarlo ad altri scrittori che si conoscono durante la vita l'ammirazione per questo autore aumenta spontaneamente. Segue poi parlando brevemente dello stile “asciutto,

scarno, pregevole” e del linguaggio che lo caratterizzano: “Tutto in lui è calcolato, preciso, rigoroso, sicuro. Non c’è una parola di più, né una di meno” (p. 6) mezzi con cui farebbe una nitida tipografia umana che stupisce. L’ammirazione dell’autore della prefazione è tale che arriva a confessare che, come direttore del Club de Livro [Clube do Livro de São Paulo] da quindici anni, aveva avuto modo di coltivare la conoscenza di “luminari della letteratura antica e moderna” e che, se davanti ad alcuni tra loro era rimasto stupefatto, davanti a Machado si era ammutolito (p. 7). Lo affianca, infine, “alle figure più significative delle lettere universali” (p. 8). La traduttrice, Lorenza Aghito, aggiunge poche osservazioni sull’autore e sulla traduzione e ritiene opportuno appena puntualizzare il perché abbia tradotto il titolo trasformando l’aggettivo *fluminenses* dell’originale con “di Rio de Janeiro”.

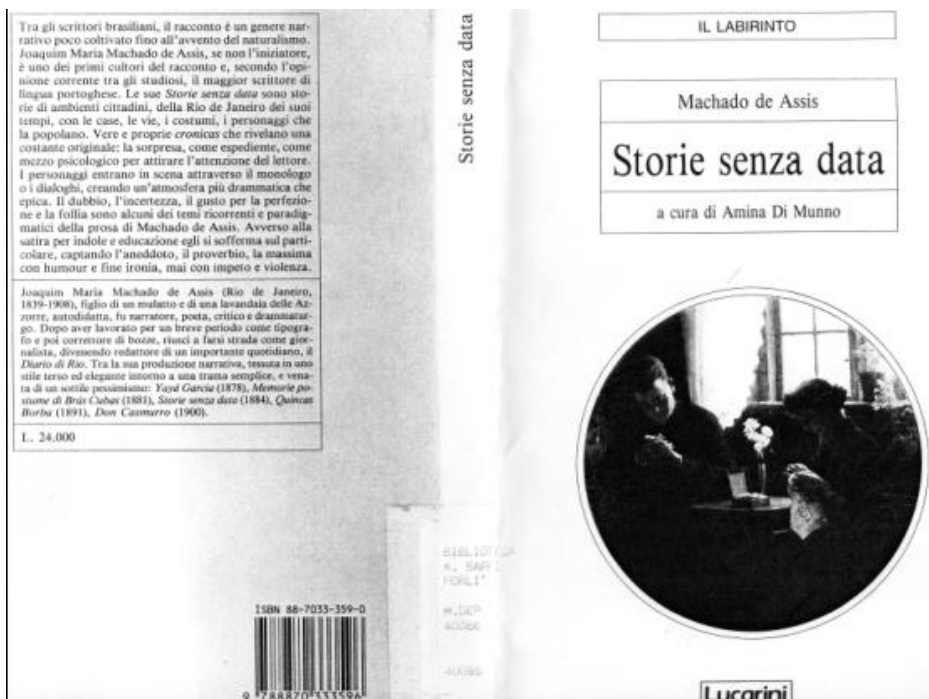


Figura 15 – *Storie senza data* (1989)

Storie senza data (1989) è il primo dei libri di Machado de Assis tradotti da Amina Di Munno, tutti di racconti. Sulla copertina è rappresentata una scena di vita domestica che potrebbe appartenere ad una cultura occidentale qualsiasi, e sul verso una breve recensione che parte dalla nascita del racconto per dire che il nostro autore è considerato, in questo genere, il migliore in lingua portoghese e per introdurre le storie narrate nella selezione presentata: “vere e proprie *cronicas* che rivelano una costante originale: la sorpresa, come espediente, come mezzo psicologico per attirare l’attenzione del lettore” (ASSIS, 1989, copertina). I temi ricorrenti individuati sono “il gusto per la perfezione e la follia” e altro elemento dell’autore rivelato: “avverso alla satira per indole e educazione” e che utilizza invece l’humour e la fine ironia. Segue la consueta brevissima biografia e le indicazioni di altre sue opere, tutti romanzi.

La biografia nell’introduzione è, invece, approfondita da dettagli che vanno dalla sua formazione (lingue straniere, letture) ai suoi contatti con altri scrittori brasiliani, passando per le sue esperienze lavorative fino ad arrivare ad essere impiegato della Segreteria dell’Agricoltura che gli permetterà di svolgere anche l’attività di scrittore. Nel parlare delle sue opere la traduttrice si sofferma, ovviamente, sui racconti, partendo da un panorama della prima produzione brasiliana e portoghese in questo genere, precisando infine che Machado va al di là di ogni schematismo e classificazione, inventore “di una nuova esperienza narrativa, tanto sul piano dei contenuti quanto a livello di espressione” (ASSIS, 1989, p. IX). La novità sarebbe soprattutto il modo in cui il lettore è coinvolto. Ritorna l’argomento del pessimismo cosmico di Machado, che si avvicinerrebbe, secondo la Di Munno, a quello di Schopenhauer e di Leopardi (ritorno al mito della natura matrigna e al senso acuto del relativo). Un’interessante sequenza dei principali eventi storico-politici avvenuti in Brasile durante il periodo in cui Machado è vissuto appare come un importante procedimento per preparare alle letture di questo autore ed è seguita da brevi sintesi di alcuni dei testi della raccolta.

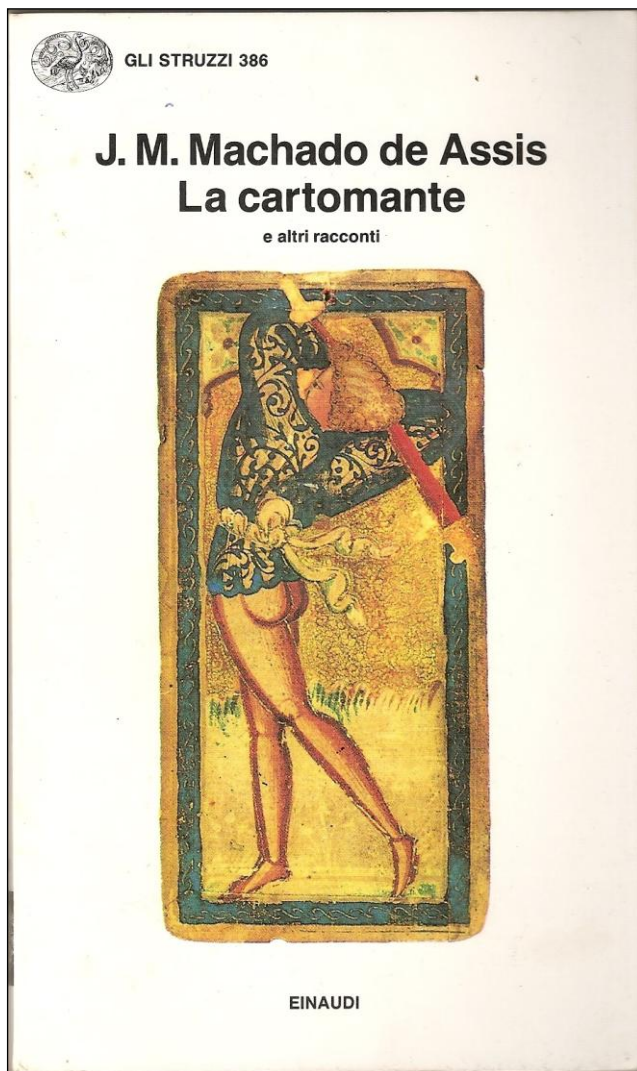


Figura 16 – La cartomante e altri racconti (1990)

La casa editrice Einaudi ha pubblicato un unico libro di Machado de Assis, il numero 386 della collana *Gli struzzi*. Così è chiamata una raccolta di libri di autori italiani e stranieri, canonici e non canonici, di letteratura o su altri argomenti. *La cartomante e altri*

racconti (1990) riporta solo nella pagina con le indicazioni bibliografiche anche il nome della curatrice della selezione: Amina Di Munno. La Di Munno, che è anche la traduttrice, sceglie i seguenti racconti da presentare al pubblico italiano, nell'ordine in cui sono di seguito elencati: *L'alienista*; *Donna Benedita*; *Il prestito*; *Lo specchio*; *L'infermiere*; *La cartomante*; *Il segreto*; *Braccia*; *Vivere!*; *La desiderata da tutti*; *Un uomo celebre*; *Il caso della bacchetta*; *Messa di Natale*; *Padre contro madre*; *Lo scrivano Coimbra*. Il libro non fornisce spiegazioni in note all'interno delle traduzioni, tutte le informazioni extratestuali sono contenute nella postfazione intitolata *Note del curatore*, in cui si parla dei racconti di Machado de Assis, della sua biografia letteraria, situandolo nella letteratura brasiliana "per definizione il maggior scrittore del Brasile" (ASSIS, 1990, p. 201) ed internazionale della sua epoca e parlando dei temi e dello stile dei suoi racconti più famosi, quelli da lei prescelti perché "fra i più noti e ubiquitariamente apprezzati" (p. 201). Secondo la Di Munno "Nonostante la sua fama sia legata ai grandi romanzi [...] Machado resta essenzialmente un creatore di racconti" (p. 201) e questo perché la misura del racconto gli consentirebbe lo scavo nella psicologia del Secondo Impero, "sua costante materia poetica" (p. 201). Si inserirebbe perciò nella tradizione del racconto francese così come nel filone nazionale. Definisce infine il suo stile "limpido, scarno e allo stesso tempo colloquiale" (p. 201). La presentazione dei racconti sintetizza una conoscenza approfondita del genere ed è *L'alienista* quello che stimola la critica di questa traduttrice e ricercatrice specializzata in letteratura lusofona. Il suo discorso sulla pazzia e di come Machado fa un'analisi *ante-litteram* del concetto di normalità sono mirati ad anticipare, ai lettori della traduzione, che ne rimarranno molto sbalorditi.

La copertina del libro è bianca, con il titolo, il nome dell'autore e della casa editrice, quello della collana e con la riproduzione del tarocco conosciuto come "Rothschild"; nel retro del libro una breve bibliografia dell'autore e una citazione tratta dalle note della curatrice sulle caratteristiche peculiari delle storie narrate da Machado de Assis.

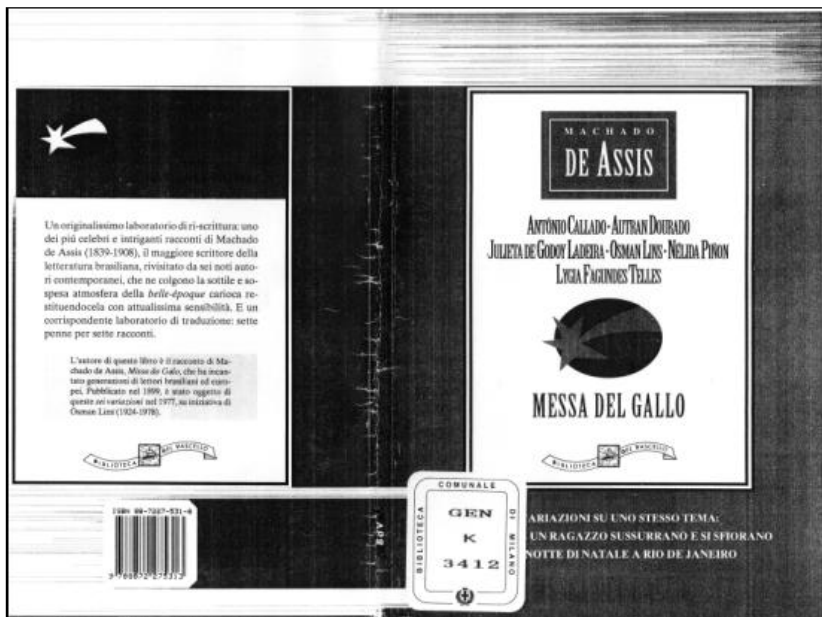


Figura 17 – Messa del gallo: sei variazioni sullo stesso tema (1994)

La raccolta *Messa del gallo: sei variazioni sullo stesso tema* (1994) è presentata sul verso della copertina come un originalissimo laboratorio di riscrittura in cui uno dei più celebri e intriganti racconti del “maggiore scrittore della letteratura brasiliana” è rivisitato da sei noti autori contemporanei. L’ *Introduzione* comincia come una coinvolgente narrativa di finzione che introduce all’atmosfera dei racconti ed è seguita dalla biografia di tutti gli autori della selezione.

Tra le più recenti pubblicazioni di racconti ci sono anche due libri editi dalla Lindau nello stesso anno, appartenenti ad una collana chiamata *L’Isola. L’alienista e Galleria postuma e altri racconti* sono stati tradotti da Giuliana Segre Giorgi, che è anche la curatrice dei due volumi, il primo uscito a gennaio ed il secondo a settembre 2002.



Figura 18 – Galleria postuma e altri racconti (2002)

In *Galleria postuma e altri racconti*, i racconti resi in italiano sono i seguenti: *Galleria postuma*; *Il prestito*; *Lo specchio*. *Abbozzo di una nuova teoria dell'animo umano*; *Una notte da ammiraglio*; *Evoluzione*; *Un uomo celebre*; *Messa di mezzanotte*; *Padre contro madre*; *Il cancelliere Coimbra*. Le note del traduttore, quando ci sono, possono essere lette alla fine di ogni racconto e sono sempre brevissime. In copertina, un ritratto: “James Whistler, *Accordo in grigio e Nero*, n. 2: *Thomas Carlyle*, 1872-1873, Glasgow, corporation Art Gallery and Museum”; sul verso la curatrice Giuliana Segre Giorgi commenta la fama di Machado come “massimo scrittore brasiliano” e parla del ristretto pubblico italiano che la sua opera ha, nonostante l'autore sia all'altezza dei migliori scrittori francesi, russi e inglesi e, oltretutto, per il fatto di essere sorprendentemente moderno. Poche righe successive a questo commento sintetizzano le peculiarità dei racconti contenuti nel libro, richiamano l'attenzione sull'umorismo e sulla melanconia

utilizzati dal narratore brasiliano. Infine, la biografia di Machado, la stessa che si trova nell'altro libro, *L'alienista*.

È importante sottolineare che, nonostante la possibilità di scegliere tra un grande numero di racconti dell'autore brasiliano da tradurre, la scelta fatta da Giuliana Segre Giorgi pubblicata dalla Lindau nel 2002 sia molto simile a quella fatta da Amina Di Munno nel 1990. Infatti ben sette sui dieci racconti editi dalla casa editrice di Torino erano già stati pubblicati dalla Einaudi. La scelta di variare i titoli di alcuni racconti tradotti da Giuliana Giorgi possono far pensar che questi presentino differenze sostanziali da quelli ma, come già è stato accennato, in questo studio non sarà fatta nessuna analisi comparativa. Ciò che comunque resta evidente è che, per i lettori di Machado in italiano, la “cerchia ristretta” come la stessa traduttrice sottolinea nella copertina dell'edizione dei racconti, non deve essere molto gratificante ripetere la lettura già fatta di racconti, specialmente quando i libri che li contengono non sono arricchiti da testi aggiuntivi che accrescano la quantità di particolari sulla complessa opera di questo autore e che ne aiutino la diffusione nella cultura letteraria italiana.

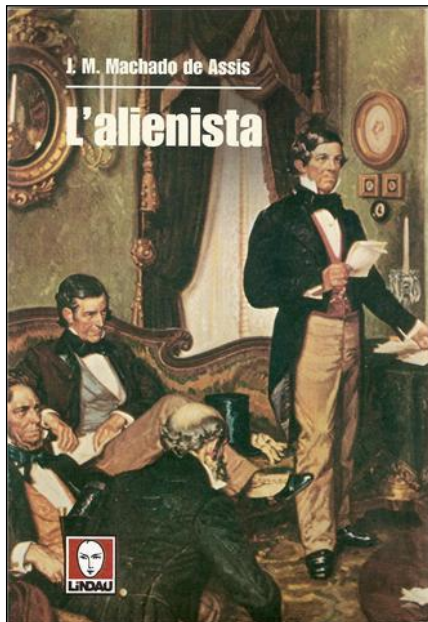


Figura 19 – *L'alienista* (2002)

L'alienista si presenta al lettore con alcune note a piè di pagina, brevissime e nel numero di quattro, senza l'aggiunta di prefazione o postfazione. Sulla copertina è raffigurato il quadro in cui "Oliver Wendell Holmes legge il suo saggio sul contagio della febbre puerperale di fronte alla Boston Society for Medical Improvement nel 1843 (Filadelfia, Wyeth Laboratories)"; sul retro una recensione succinta del racconto, seguita da una minuscola biografia (di sei righe) di Joaquim Maria Machado de Assis.

Nei libri di racconti osservati, Machado de Assis è sempre il migliore autore della letteratura brasiliana, la Di Munno lo considera il migliore autore di racconti in lingua portoghese, e Graciotti, il curatore della prima edizione di racconti in italiano, lo eleva tra i migliori autori della letteratura universale. Nelle prefazioni dei racconti, come in quelle viste dei romanzi, spesso ne viene ricordato lo stile asciutto e il linguaggio preciso, indicazioni queste che possono risultare importanti anche per coloro che hanno intenzione di tradurre per la prima volta un suo lavoro, visto che suggeriscono come forma e contenuto siano talmente interlegati nella poetica di questo autore, specialmente in quei testi cosiddetti frutto della sua età matura, e che il traduttore cosciente si sente con una grande responsabilità. Rimandiamo a questo proposito alle parole citate della Desti nell'introduzione delle sue *Memorie Postume*. Ma tutto dipende dalle scelte del traduttore e della politica editoriale, che può anch'essa interferire a favore di un testo più facilmente "leggibile" per il lettore di una determinata epoca e cultura.

Dai libri esaminati non è comunque rimasta molto chiara la politica della traduzione dei libri di Machado de Assis. Giuliana Segre Giorgi nota che il pubblico italiano di Machado de Assis è ristretto, il che è sicuramente un fatto. Ma allora, qual è il lettore a cui si rivolgono i tanti e diversi (per stile e formazione) traduttori e le tante case editrici che abbiamo visto susseguirsi in questo capitolo? E cosa dire delle letture critiche che vengono scritte sotto forma di introduzione, prologo, postfazione o che sono completamente assenti? L'accento sul fatto che sia considerato uno tra i migliori o addirittura il migliore scrittore della letteratura brasiliana, concetto costantemente presente e del tutto relativo, sembra un'informazione utile più per un lettore che abbia letto molti testi che appartengono a questa letteratura.

È importante a questo punto ricordare come dei libri sopra analizzati solo una parte era disponibile per l'acquisto e per descrivere

in uno schema il tipo di paratesto che accompagnava le traduzioni (vedere tabelle che seguono).

1990	<i>La cartomante e altri racconti</i>	Amina Di Munno	Einaudi
2002	<i>Galleria postuma e altri racconti</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau
1997	<i>Don Casmurro</i>	Gianluca Manzi e Léa Machbin	Fazi editore
2002	<i>L'alienista</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau
2005	<i>Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno</i>	Silvia Marianecchi	Azimut
2006	<i>Helena</i>	Carla Cirillo	Liguori
2009	<i>Memoriale di Aires</i>	Giuliana Segre Giorgi	Lindau

Tabella 10 - Traduzioni italiane di Machado de Assis disponibili per l'acquisto (periodo 01/2007 - 12/2009) [a]

Anno	Titolo	Prefazione	Postfazione	Note	Indicazioni altre letture (traduzioni) dello stesso autore
1990	<i>La cartomante e altri racconti</i>		4 pagine		
2002	<i>Galleria postuma e altri racconti</i>			15	3 romanzi e 1 racconto di Machado
1997	<i>Don Casmurro</i>		Articolo di 13 pagine e note biobibliografiche 4 pagine	47	Tutte le traduzioni italiane fino al 1991
2002	<i>L'alienista</i>			4	3 romanzi di Machado
2005	<i>Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno</i>		2 pagine	69	
2006	<i>Helena</i> (con testo a fronte)	Introduzione 4 p.	Proscritta 4 pagine	Glossario 4 voci	

2009	Memoriale di Aires	-----	7 pagine	-----	2 libri di racconti di Machado
------	-----------------------	-------	----------	-------	-----------------------------------

Tabella 11 - Traduzioni italiane di Machado de Assis disponibili
per l'acquisto (periodo 01/2007 – 12/2009) [b]

Da questi libri si possono estrarre le caratteristiche principali
con le quali l'autore e le sue opere vengono delineati:

Dati su Machado de Assis:

figlio di un imbianchino mulatto e di una lavandaia delle Azzorre
 imparò diverse lingue straniere
 si sforza per ascendere socialmente
 di famiglia poverissima
 autodidatta
 abbandonò presto la casa paterna
 lavorò come giornalista
 superò le difficoltà economiche e i pregiudizi razziali e
 diventò un alto funzionario dello stato e
 presidente dell'*Academia Brasileira de Letras*
 scrisse poesie, critiche, racconti e romanzi
 migliore scrittore del Brasile
 cagionevole di salute
 sofferente di epilessia e di balbuzie
 non si allontanò mai dalla città natale
 a sedici anni pubblica il suo primo testo poetico
 grandissimo al di là di ogni confine geografico
 famoso per i romanzi ma
 essenzialmente scrittore di racconti

Dati sulle sue opere:

umorismo sottile
 scrittura avversa alla satira politica e sociale
 utilizza aforismi
 tema della pazzia
 stile limpido, scarno e colloquiale
 finezza del linguaggio
 facilità espressiva
 attualità delle sue opere
 raffinato realismo di una ricerca psicologica
 influenzato dalla tradizione letteraria europea

offre varie letture
umorismo lieve per contemplare l'assurdo girotondo delle vite umane

Tabella riassuntiva 17 – Machado de Assis nelle pubblicazioni italiane osservate

Fin qui ci si è soffermati sulla descrizione di traduzioni italiane, ma è stato anche pubblicato recentemente un libro dedicato al nostro autore. *Machado de Assis: presenze italiane nell'opera di uno scrittore brasiliano* (2009), di Francesca Barraco, frutto di una dissertazione di *Mestrado* presso la USP²⁸. La *Prefazione*, a cura di Lucia Wataghin, comincia col dire che le traduzioni di Machado in Italia, nel periodo 1984-2002 sono poche, nel caso dei romanzi o, nel caso dei racconti, gli stessi titoli sono ripetuti in diverse antologie. Un'altra constatazione analoga a quella esposta in questo lavoro è che “ogni edizione riparte da zero, come se le altre non fossero mai esistite” (BARRACO, 2009, p. 9). Vengono delineate in questo studio, sempre secondo L. Wataghin, le basi “per una storia della ricezione della sua opera in Italia” (p. 9). Ma il contributo principale dello studio di F. Barraco è l'indicazione degli autori della letteratura italiana che hanno più ispirato Machado de Assis, che erano da lui ammirati e citati²⁹.

Manca però in tutto questo ancora qualcosa. La critica più recente di Machado de Assis, numerosa e variata, ha tra i suoi nomi qualcuno che ha, si può dire, rivoluzionato le letture dei suoi testi, non nel senso di annullare le precedenti, ma introducendo nuovi elementi nell'universo costituito ormai dalla sua fortuna critica. Si tratta di John Gledson, professore presso l'Università di Liverpool del dipartimento di Studi Ispanici e dell'Istituto di Studi latino-americani ed il cui studio *Machado de Assis: Ficção e História* (2003 traduzione in portoghese), è uno di quei rari casi in cui un libro, secondo N. Sevcenko (autore della prefazione), riunisce tutte e tre le seguenti qualità: marca un'epoca, trasforma un campo di studi e libri e dà un'altra configurazione alla percezione di un repertorio già conosciuto. Quello di cui si parla è di

²⁸ Questo lavoro, nonostante sia stato scritto in Brasile, non sarebbe venuto a mia conoscenza se non fosse per la pubblicazione italiana e quindi già alla fine della mia ricerca.

²⁹ Già Edoardo Bizzarri aveva, nel 1961, pubblicato un saggio in lingua portoghese mai tradotto in italiano, intitolato *Machado e a Itália* in cui riesce a sintetizzare tutte le relazioni di Machado de Assis con la lingua e la cultura italiana, senza dimenticare di citare i suoi amici italiani a Rio de Janeiro, fatta in base alla biografia dell'autore, alle sue opere, alla sua corrispondenza, alla sua biblioteca e alla vita artistico-culturale della Rio de Janeiro dell'epoca (cantanti e attori di teatro provenienti dall'Italia).

una vera e propria “descoberta, na obra madura de Machado de Assis, de uma visão profunda, articulada, crítica e lúcida da história do Brasil” (SEVCENKO, 2003, p. 13), che contribuisce in modo notevole anche alla “compreensão das relações entre as criações estéticas e os contextos sociais” (p. 13). La rilettura che John Gledson fa, per esempio, di *Dom Casmurro* scopre un narratore che “inganna” il lettore, nel senso che mentre racconta una storia in realtà ne sta raccontando un’altra, non solo nel senso allegorico del termine, ma nel senso che sta raccontando, e a suo modo commentando, altre storie, attraverso un secondo narratore che è l’autore Machado, mentre il vero narratore, in questo romanzo specifico *Bentinho*, non è consapevole delle altre storie che vi sono raccontate a sua insaputa (GLEDSON, 2005, p. 22).

Quello che Gledson riesce a rivelare non è facile da spiegare senza numerosi esempi, e non ne è questa la sede. Si può però paragonare ad una specie di codice di lettura che, una volta che se ne scopre il funzionamento, permette di fare letture sorprendenti. Più che parlare di un diverso codice forse sarebbe più corretto parlare di una diversa sintassi, ma non una struttura fissa, un crittogramma che, una volta decifrato, possa essere facilmente messo in pratica. Si tratta di un sistema complesso di citazioni, testi e frammenti di testi travestiti da aforisma o da “lieve ironia”, nomi propri scelti con criterio, date di nascita che possono indicare un altro evento, frasi brevi e aggettivi scelti sempre con un proposito, titoli, nomi di grandi personaggi, numero dei capitoli. Il contributo di Gledson mostra la possibilità di leggere il Machado del periodo della maturità facendo attenzione a certi dettagli nascosti dall’abilità con cui il narratore descrive con attenzione la psicologia della natura umana e diverte il lettore stimolando la sua intelligenza con ironia e humour, abilità questa in cui più di un critico lo ha considerato un maestro. In questo modo, come lo studioso inglese ha dimostrato nei suoi libri e articoli, è la stessa storia del Brasile che si scopre narrata nell’opera matura di Machado. In ogni romanzo da *Memórias Póstumas de Memorial de Aires*, c’è nello schema di Gledson (2003, p. 293) una parte della storia brasiliana del XIX secolo, dal 1805 al 1889. Più tardi il critico inglese farà nuove letture anche dei racconti, e anche in esse appariranno storie che raccontano anche la Storia³⁰.

Questo “realismo enganoso” di Machado de Assis sicuramente non è stato ancora presentato al pubblico italiano, così come tutta la sua

³⁰ L’analisi del racconto, presentata nel capitolo III *O Anjo Rafael* rivela anch’essa letture sorprendenti.

principale fortuna critica che, se fosse tradotta, farebbe più chiarezza sul perché questo autore riesce a stimolare l'intelligenza del lettore tanto da poterlo "viziare" in un gioco che richiede le abilità di un grande investigatore, che seduce la mente e sorprende per il fatto che non si riesce a comprendere quali sono le tecniche per una tale scrittura, le arti di una poetica in cui tanti testi e tipi di testi sono legati fra loro in un intessio unico e la cui trama visibile ne nasconde altre più "sottili", che solo con la lente appropriata possono essere messe a fuoco.

1.5 LA CULTURA LETTERARIA E LA RICEZIONE DELLA TRADUZIONE

La ricerca sulle pubblicazioni di Machado de Assis in italiano aveva come obiettivo principale quello di riuscire ad avere una comprensione complessiva di come le opere letterarie del nostro autore sono presentate e si presentano al lettore delle traduzioni. La distinzione tra come sono presentate e come si presentano è meno sottile e più importante di quanto possa apparire, e richiede approcci distinti. Si può rispondere al primo obiettivo procedendo, per esempio, a: a) fare l'analisi delle opere, formato del libro e le informazioni trasmesse dai diversi linguaggi e dai diversi testi che lo compongono; b) individuare il profilo del traduttore, se ha già tradotto opere dello stesso autore o di autori provenienti dalla stessa cultura e del curatore, capire se in caso di letture critiche se queste sono approfondite, aggiornate, se indicano al lettore una bibliografia a cui possa fare riferimento; c) vedere se la casa editrice della pubblicazione ha tradotto altre opere dello stesso autore e/o presenta un progetto che preveda la traduzione dell'opera completa, la pubblicazione o la traduzione di critica a essa riferita; d) rilevare la presenza di strategia traduttiva esplicitata accompagnata dalla giustificazione delle scelte o di osservazioni che l'hanno motivata. Per rispondere alla questione su come queste effettivamente le traduzioni si presentano al lettore, i punti da prendere in considerazione sono numerosi, tra questi: la disponibilità per la vendita nelle librerie, la quantità e varietà dei titoli nelle biblioteche, la pubblicità attraverso recensioni nei diversi mezzi di comunicazione, la corrispondenza tra il numero delle edizioni e l'effettiva disponibilità sul mercato, l'esistenza di materiale critico anch'esso tradotto, la traduzione (almeno) delle

opere considerate principali a cura possibilmente della stessa casa editrice. È importante che i libri tradotti e la critica relativa costituiscano un insieme di testi che tra loro si completino e accrescano in qualità ed efficacia l'inserzione di una letteratura in un'altra, di un autore letterario in un'altra cultura, che esista per esempio un dialogo tra ogni responsabile di una pubblicazione con quelle anteriori o dello stesso periodo, in modo da creare una catena tra i vari testi in cui il lettore possa muoversi con facilità e sentire le sue aspettative soddisfatte. Quanto appena esposto fa parte di una prospettiva metacomunicativa della letteratura tradotta vista all'interno del cerchio più ampio della cultura letteraria.

La cultura letteraria di un paese ha un legame fortissimo con la ricezione delle traduzioni. Si può dire, in effetti, che è essa che determina la struttura della coscienza percettiva (come la letteratura viene percepita) e la percezione della traduzione letteraria, secondo quanto descrive Torop in *La traduzione totale* (2010). Per cultura letteraria lo studioso estone intende la sfera della comunicazione nella società, comunicazione che gestisce le differenti posizioni e concezioni in essa esistenti (TOROP, 2010, p. 22). La critica, come rappresentante più significativa della cultura letteraria e la cultura letteraria nel suo insieme, costituiscono un codice peculiare per la ricezione del metatesto. Questo si spiega in quanto un metatesto (il testo d'arrivo nella terminologia usata da Torop), che è un testo di un'altra cultura, frequentemente risulta, per il lettore, privo di nazionalità, età e perfino di autore, ossia ha bisogno di un linguaggio di intermediazione culturale, il linguaggio della cultura letteraria. La critica della traduzione, che include la critica del prototesto (il testo di partenza) e/o la critica del metatesto, appartiene all'ambito della critica letteraria. La critica del metatesto occupa un posto a parte e in essa Torop (2010) distingue due forme: quella applicata e quella sociale. La prima si realizza durante la preparazione del metatesto per la stampa ed il principale critico in questa fase è il redattore, la seconda riflette la reazione al testo stampato, sottoforma di articoli, recensioni, ecc. Tali aspetti, quello della critica della traduzione e quello della critica letteraria in generale, e l'importanza del loro ruolo di intermediazione per la leggibilità del testo tradotto di un'altra cultura, delucidano il motivo della difficoltà nella ricezione di testi machadiani in un'altra cultura senza l'intervento della cultura letteraria e, di conseguenza, della critica della traduzione.

Nel caso di Machado de Assis, possiamo segnalare ancora un ulteriore fattore peculiare dell'opera di questo autore: le rinnovate e sorprendenti letture che gli studiosi della cultura d'origine, quella brasiliana, continuano producendo. Letture critiche che fanno da intermediazione tra il lettore in lingua portoghese attuale e uno scrittore la cui opera ha l'impressionante qualità di ispirare interpretazioni che, fino agli anni '30 del secolo scorso, erano impensabili e a cui si è accennato nel precedente sotto-capitolo. Tali studi machadiani non sono alla portata di un critico non specialista in letteratura brasiliana, così come di un lettore straniero che, volendo approfondire la conoscenza delle opere di questo autore, analizzarle, avrebbe come unica opzione la ricerca dei testi in lingua originale e quindi dovrebbe aver familiarità con il portoghese brasiliano. Abbiamo già visto che le librerie italiane hanno scarsità di gran parte dell'opera di Machado de Assis, che va dalle prime poesie ai saggi brevi, agli oltre 200 racconti e ai dieci romanzi, così come della sua fortuna critica³¹. Tutto ciò porta ad una conclusione: l'impossibilità, da parte della critica del metatesto, di sviluppare il suo ruolo di intermediaria nella cultura d'arrivo, rendendo Machado leggibile solo "parzialmente", senza le potenzialità di lettura di cui la sua opera è un crogiolo.

Roberto Schwarz (2006), in un articolo sulla ricezione dello scrittore in inglese dice che, nonostante Machado abbia fatto il suo ingresso nel canone mondiale, non è "realmente" interpretato come dovrebbe essere. La nozione di "universalità" con la quale la critica internazionale si riferisce alla sua opera dimostra, secondo questo critico, il pregiudizio estetico implicito nella scelta di ignorare le particolarità locali presenti nell'opera di Machado. Si può interpretare come una "lente" con la quale i sistemi culturali centrali filtrano le culture periferiche, quella "universalità" costituita dall'insieme delle loro conoscenze, considerate più complesse e, quindi, superiori, capaci di leggere ed interpretare correttamente le espressioni di qualsiasi cultura. In quest'ottica al massimo un Machado de Assis può essere elevato all'altezza del canone mondiale, ma non ci si aspetta un comportamento per il quale si cerchi nelle sue opere qualcosa di unico ed incomparabile da parte dei critici di altri paesi.

Allo stesso modo si può giustificare la mancanza di traduzioni in italiano di parte della produzione di Machado. Dalle analisi sulle

³¹ Solo pochissime biblioteche come già citato in questo capitolo possiedono l'opera completa di Machado de Assis in portoghese.

pubblicazioni nascono alcune conclusioni: a) i traduttori partecipano con gli editori alla preparazione dell'edizione, avendo presente e "comunicando" in modo esplicito che Machado è un autore le cui opere sono destinate a pochi lettori; b) nonostante alcuni traduttori abbiano prodotto articoli sullo scrittore carioca, nessuno di loro può essere definito uno "specialista" in studi machadiani e neanche in letteratura brasiliana o in letteratura del secolo XIX; c) la ripetizione dei titoli tradotti in italiano dimostra che, nell'opinione degli editori, sono pochi gli scritti dello stregone del Cosme Velho che vale la pena diffondere in Italia, dimostrando poco interesse o ignoranza, da parte della critica "applicata", di quanto sia importante far conoscere l'intera opera di questo autore affinché la critica "sociale" (TOROP, 2000, p. 21) possa produrre studi di qualità e in numero tale, che la letteratura tradotta di questo importante autore possa entrare a far parte della cultura letteraria di un altro paese, in questo caso dell'Italia; d) non c'è fino ad oggi in Italia una casa editrice che si sia preoccupata di tradurre e pubblicare tutte le opere principali di Machado.

I punti appena esposti permettono di abbozzare alcune conclusioni sul ruolo fondamentale di critico che è destinato al traduttore, parlando di traduzioni con le caratteristiche presentate da quekke dei testi machadiani. Non a caso il più grande diffusore di Machado de Assis all'estero attualmente sembra sia il critico e traduttore inglese John Gledson. Professore di letteratura ibero-americana dell'Università di Liverpool, Gledson ha cominciato la sua traiettoria come critico di Machado e, dopo aver studiato i suoi romanzi e racconti, si è dedicato alle traduzioni, senza dimenticare di rendere in inglese lavori di critici come quelli di Roberto Schwarz. Nel fare tali scelte, Gledson è stato il primo traduttore di Machado a prendere in considerazione l'importanza della critica del prototesto (del paese di origine), affinché l'autore di *Memorias Postumas* sia interpretato con il giusto peso anche all'estero.

Prima di Gledson però, è stato l'olandese August Willemsen a cominciare quello che Walter Costa (2008) chiama "Progetto Machado de Assis". Sono sei volumi organizzati da lui (traduttore e critico), tra il 1983 e il 1992, costituiti da 4 romanzi e da una selezione di racconti in due volumi. Nella postfazione del primo libro di Machado in olandese, *Postume herinneringern vas Bras Cubas* Willemsen, come osserva Costa (2008, p. 11-12), fa un'attenta analisi di Machado, comprendente la biografia e l'opera letteraria nel suo insieme, visto che lo studioso di

letteratura portoghese e brasiliana dell'Università di Amsterdam costruisce un profilo completo dell'autore carioca considerando tutti i generi da lui sperimentati. Con un'analisi psicologica compara la biografia di Machado e quella di Mozart, dimostrando come fatti esterni abbiano scatenato, nella vita di ambedue, una seconda fase nella composizione letteraria nel primo e musicale nel secondo. In questo studio, Willemsen esalta la genialità di Machado de Assis, non a caso comparata al genio della musica di Mozart e arriva alla conclusione per cui la sua opera annuncia, tra le altre cose, i labirintici mondi di Freud e Proust (COSTA, 2008, p. 12). Tra i traduttori italiani spiccano Rita Desti e Amina Di Munno per la qualità delle loro prefazioni, ma la prima non si dedica alla critica letteraria e la seconda non si è dedicata specificatamente, durante la sua carriera, agli studi su Machado de Assis. Inoltre, come è stato possibile già constatare, non si sono occupate con un ritmo costante a tradurne l'opera completa e non hanno mai manifestato di avere un progetto in questo senso.

Gledson e Willemsen sono esempi di come, fino ad oggi, la comprensione delle più svariate dimensioni raggiunte dalla produzione letteraria del maggiore scrittore brasiliano può essere percepita solo dai critici stranieri se specialisti in letteratura brasiliana. Il successo di un'attività traduttiva, delle opere di una cultura o di un autore, dipende da un'efficace strategia traduttiva che preveda la produzione di traduzioni e di testi aggiuntivi, in modo che entrino a far parte della cultura letteraria del metatesto permettendo, così, che la critica di questa cultura possa comprendere e quindi studiare un autore straniero a partire dal testo tradotto.

Un autore “monumento” della cultura di origine che è stato elevato negli ultimi anni allo status di capolavoro della letteratura mondiale, come nel caso di un autore come Machado de Assis, implicherebbe un progetto ampio e attento, ma non impossibile da realizzare come già dimostrato da Willemsen e Gledson. Roberto Schwarz osserva che tradurre Machado non è compito facile giacché, “[...] a prosa narrativa machadiana è das rarissimas que pelo seu mero movimento constitui um espetaculo historico-social completo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano” (GLEDSON, 2006, s.p.). È su questo che John Gledson, in *Traduzindo Machado de Assis* (2006), riflette, sulla situazione delle traduzioni di Machado e di come il loro successo sia importante affinché l'autore carioca del secolo XIX venga riconosciuto ed apprezzato come merita

all'estero. La principale conclusione a cui Gledson arriva “é que Machado não deve ser traduzido com precipitação e nem com preguiça” (2006, p. 85) e il motivo sarebbe, sempre secondo il ricercatore inglese, nel tipo “coeso de construção, em que cada palavra é ponderada e somente são usadas as palavras necessarias, o que, já constitui um desafio para o tradutor” e su cui sono stati registrati anche i commenti di diversi traduttori italiani (p. 86).

Machado de Assis, torniamo ad affermare, è un autore la cui opera molte volte allegorica indica altre storie inimmaginabili in una prima lettura e che con molta frequenza, la forma e lo stile da lui scelto nella costruzione di periodi e testi permettono che queste storie si rivelino a un lettore attento ed esperto. Da ciò l'attenzione che il traduttore di Machado deve avere per riuscire a produrre o ad indicare testi aggiuntivi tali da permettere al lettore della cultura di arrivo di avere gli stessi strumenti interpretativi (o della stessa qualità) a disposizione del lettore brasiliano, saper altresì percepire la presenza del testo dell'altro (memoria testuale dell'autore) nel testo che sta traducendo, e renderne conto al lettore della traduzione, utilizzando prefazioni, commenti, illustrazioni, glossari, note a piè di pagina, ecc. Tale insieme critico fornisce al lettore di appropriarsi della cultura del testo letterario che sta leggendo, ed è questa la situazione che manca nel mercato editoriale italiano affinché l'opera di Machado possa essere realmente fruita al pieno delle sue potenzialità dai suoi lettori. Solamente così il “preconcetto estetico”, usando le parole di Roberto Schwarz, può essere sanato.

Dopo questa analisi dei libri italiani di Machado de Assis si passa adesso, nel capitolo II, a presentare le basi teoriche e critiche per una strategia traduttiva di Machado de Assis nella cultura italiana, che poi si cercherà di mettere in pratica sia nella traduzione di *O Anjo Rafael* (capitolo III), sia nell'analisi traduttologica che la precede e in quella del processo traduttivo che conclude la tesi (capitolo IV).

CAPITOLO II

STRATEGIA TRADUTTIVA DI MACHADO DE ASSIS IN ITALIANO

2.1 LA TRADUZIONE TOTALE DI PEETER TOROP E I PROBLEMI DELLA TRADUZIONE TESTUALE

Peeter Torop, professore del Dipartimento di Semiotica della Scuola di Tartu (Estonia), università di studi semiotici che ha come suo esponente più famoso Juri Lotman ha pubblicato, nel 1995, il libro *Total'nyi perevod*, “La Traduzione Totale”, lavoro con il quale ha ottenuto il titolo di Dottore presso l’Università di Helsinki³² e la cui prima traduzione dal russo in una lingua occidentale è stata quella italiana, apparsa per la prima volta in un’edizione della Guaraldi nel 2000 e stampata in una nuova versione dalla Hoepli nel gennaio 2010, ambedue curate da Bruno Osimo, italiano, professore e traduttore. Il lavoro di ricerca di Torop, in cui le circa 300 citazioni indicano la vastità del campo bibliografico che ricopre, costituisce un’originale sintesi degli studi della traduzione fatti fino al momento in cui redige il suo lavoro, nei paesi dell’occidente ed anche dell’est europeo, sintesi poi risultata nella teoria della Traduzione Totale. È un’opera che contribuisce in certa maniera alla diffusione di concetti traduttologici scritti in lingue slave che in grandissima maggioranza non circolano negli ambienti occidentali, europei e americani, che si occupano degli stessi temi.

Imbattersi nello studio che poi è stato scelto come base teorica è stato rilevante per vari aspetti toccati dalla presente ricerca. L’approccio in base alla scienza della comunicazione da cui parte il suo autore sintetizza in uno schema, che non deve essere però considerato rigidamente, i vari contributi negli studi traduttologici che erano fino ad ora dedicati a capire il meccanismo della comprensione a livello di testo e di cultura. Probabilmente il salto in questo senso è avvenuto nel momento in cui i problemi di realizzazione di traduzione automatica focalizzavano per la prima volta l’attenzione dei linguisti su una

³² Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. *Peeter Torop*. Disponibile in: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/notatorop.htm>. Accesso: 12 giugno 2009.

grammatica transfrasale, testuale, in cui anche i testi (come cultura) a cui ci si riferiva in maniera più o meno esplicita svolgevano un ruolo importante nella comprensione degli intertesti, i quali a loro volta erano connessi ad una rete di rinvii senza fine (ipertesto) e in cui gli elementi culturali ne strutturavano il discorso. Tutte le volte che un testo è tradotto da una cultura all'altra, da un linguaggio ad un altro, da un tipo di testo ad un altro, appaiono in maggiore o minore misura problemi che toccano tali livelli di comprensione e disturbano la comunicazione in senso lato, e lo stesso accade nelle traduzioni letterarie tra lingue e culture diverse. Si è parlato, nell'introduzione del presente lavoro, del problema che i critici si pongono circa la maggiore o minore comprensione di Machado de Assis da parte di altre culture, dall'importanza data dagli stessi a citazioni, allusioni, parodie, allegorie che, nei suoi scritti, si trasformano in chiavi di nuove e sorprendenti letture. Tali considerazioni indicavano la necessità di una traduzione che trasportasse "totalmente" in un'altra cultura, tanto quanto possibile, la poetica di questo autore nato a Rio de Janeiro nel 1839.

Già Holmes, nella sua celebre "mappa" (1988, p. 71), rendeva una visione completa degli Studi della Traduzione distinguendoli in due categorie principali, quello degli studi "puri" e quello degli studi applicati. Un unico schema proposto da Torop classifica invece i risultati di diversi processi traduttivi, in cui i testi frutto della traduzione (metatesti) sono riconducibili ad otto tipologie principali. Il processo traduttivo diventa così l'oggetto di studi sia del teorico della traduzione, sia del critico e del traduttore, che ne deve prendere atto durante la fase di analisi, in modo da delineare le strategie in base agli scopi che si prefigge di raggiungere. Il "modello di traduzione adeguata" di Torop, quindi, contribuisce almeno nei seguenti aspetti agli Studi della Traduzione: a) unifica il concetto di metatesto interpretandolo dal punto di vista semiotico (giacché il suo schema si adatta anche alle traduzioni filmiche), b) le fasi dell'analisi e della sintesi del processo traduttivo (dentro quelle di "ricodifica" del piano dell'espressione e "trasposizione" del piano del contenuto) riguardano tanto la prospettiva teorica che quella pratica della traduttologia e c) inquadra questa nuova scienza dentro limiti molto più ampi ed "elastici", proiettandola nel terreno della multidisciplinarietà, in cui la divisione tra studi teorici ed applicati non sembra più avere senso.

Torop, a differenza di Jakobson (1977, pp. 63-64) che, nella sua classica distinzione tra traduzione intralinguistica, interlinguistica e

intersemiotica (o trasmutazione), si basava sui concetti della linguistica, dichiara nel suo lavoro:

Vorrei basarmi sulla scienza della traduzione come scienza interdisciplinare e proporre, in primo luogo, un modello sufficientemente universale di processo traduttivo e, in secondo luogo, descrivere sulla base di questo modello i vari aspetti dell'attività traduttiva e i suoi riflessi sulla disciplina (TOROP, 2010, p. 8).

Un altro predecessore di Torop negli studi semiotici della traduzione è lo slovacco Anton Popovič (1933-1984) che può essere considerato uno dei precursori di questa scienza. Infatti il suo libro *La scienza della traduzione: aspetti metodologici; la comunicazione traduttiva* (2006, edizione italiana), presenta le basi per la rifondazione della disciplina ed una nuova e più scientifica terminologia. Prototesto e metatesto, per esempio, riutilizzati più tardi da Torop nella *Traduzione totale*, furono introdotti da Popovič al posto di termini come “testo di partenza” e “testo d’arrivo”. Con prototesto s’intende il testo originale, considerato dallo studioso slovacco come modello primario, base delle manipolazioni testuali di secondo grado (come per esempio la traduzione). Il metatesto è da lui definito come il modello del prototesto, la modalità di realizzazione dell’invariante³³ intertestuale tra i due testi. “L’invariante intertestuale è l’incrocio della semantica del metatesto con la semantica del prototesto” (POPOVIČ, 2006, p. 56), mentre è variante quella “parte della traduzione soggetta a modifiche (omissioni, aggiunte)” (p. 57) che si creano “necessariamente” a causa delle particolarità culturali e linguistiche diverse, oppure derivano dalle “inclinazioni espressive del traduttore”. Empiricamente si considerano varianti “tutti gli elementi del testo che non coincidono in tutte le versioni della stessa opera” (p. 57).

Popovič nel suo lavoro dimostra che la traduzione è una disciplina autonoma, una volta che è studiata da un punto di vista semiotico ed interdisciplinare. Può essere tracciato quindi un percorso che parte dai concetti di traduzione nel breve saggio di Jakobson *Aspectos lingüísticos da tradução* scritto nel 1959 (JAKOBSON, 1977,

³³ Il concetto di invariante nasce da quello di “struttura profonda” creato dalla grammatica generativa. Si “considera la possibilità di fissare l’invariante semantica nella struttura profonda del testo” (POPOVIČ, 2006, p. 55).

p. 63-72), sviluppati più tardi nel concetto di comunicazione traduttiva di Popovič, a sua volta base per le idee che hanno generato la *Traduzione Totale* di Peeter Torop.

Torop identifica nel suo lavoro quattro tipi di traduzione: testuale, metatestuale, intestuale e intertestuale e quella deverbalezzante. Con **traduzione testuale** s'intende la traduzione da un testo intero ad un altro testo intero, quella nel significato più comune del termine, e che sarà utilizzato "da base per la costruzione di un modello di processo traduttivo" (TOROP, 2010, p. 11) valido anche per gli altri tipi di traduzione.

La **traduzione metatestuale** è "la traduzione di un testo intero non in un altro testo intero, ma in una cultura" (TOROP, 2010, p. 11). È costituita dagli strumenti metacomunicativi con cui un testo "penetra" in un'altra cultura (voci d'enciclopedia, recensioni, pubblicità, critica e così via) e spesso accompagna anche la traduzione testuale (es.: note a piè di pagina, prefazione, postfazione, immagini, ecc., chiamato anche paratesto). Lo stesso autore si scusa per l'imprecisione terminologica, giacché metatesto è anche il nome del prodotto della traduzione testuale. Nel presente lavoro il termine metatesto sarà utilizzato per indicare tutti i metatesti prodotti a partire da un prototesto che, nel lavoro specifico, è "Machado de Assis" in senso lato, indicando sia lo scrittore brasiliano che la sua biografia e le sue opere. Nei metatesti della traduzione letteraria si riflette l'interrelazione tra vita, cultura e politica letteraria che, aiutando a dar forma all'immagine del prototesto, ne diventano "una lettura preventiva o complementare o una rilettura" (p. 11).

La **traduzione intestuale**³⁴ e **intertestuale** nasce dalla constatazione che sia l'autore, sia il lettore e sia il traduttore comprendono un testo a partire dalla propria memoria testuale, che però non sempre basta per capire i rimandi del prototesto, espliciti o impliciti, frutto della memoria testuale dell'autore. Elemento dell'interpretazione

³⁴ "Intesto" e "intestuale" sono neologismi creati dalla traduzione del libro di Torop, e non si trovano riferimenti con lo stesso nome e significato neanche in lingua inglese. Il concetto di "intesto", invece, non è nuovo, e si riferisce ai testi interi o ai frammenti di altri testi presenti dentro un dato testo, come citazioni esplicite e implicite, allusioni, parafrasi, travestimenti, ecc. Le fonti da cui l' "intesto" viene "tradotto" costituiscono l'intestesto. Il concetto di "intesto" è tratto da Šmidt (1978, p. 108 apud TOROP, 2010, p. 127) ed è utilizzato dallo studioso per indicare una "parte semanticamente sostanziale del testo, il cui senso e la cui funzione sono definiti perlomeno da una doppia descrizione". E ancora: "Gli intesti attivano una struttura attualizzando nella coscienza (memoria) del ricevente un certo testo" (TOROP, 2010, pp. 127-128).

testuale, questo tipo di traduzione fa riflettere sui meccanismi che il lettore empirico utilizza nella sua lettura della traduzione, e come tale lettura può aver bisogno di riferimenti tutte le volte che la formazione culturale dello stesso lettore (come può essere chiamata la memoria testuale) non gli offra gli elementi per una comprensione de “gli elementi altrui (citazioni, parafrasi, allusioni e così via)” (TOROP, 2010, p. 12) che rendono più ricca e approfondita la conoscenza di un testo. Secondo il traduttologo estone, mentre “[n]ella traduzione intestuale è importante il sistema, la struttura dei vari intesti come elemento della poetica autoriale” (p. 12), in quella intertestuale bisogna capire le fonti a cui la strategia autoriale fa riferimento. In questo tipo di traduzioni la strategia traduttiva (dominante) consiste nel decidere per la “conservazione/non conservazione della parola altrui” (p. 12) nella traduzione in un’altra lingua.

Nelle opere di Machado de Assis, in cui citazioni ed allusioni ad altri testi letterari, o a personaggi e a fatti storici, costituiscono le chiavi per innumerevoli letture, si può dire che il riconoscimento di alcuni intesti e non di altri da parte del lettore, con la specifica lettura che da ciò ne deriva, dimostra che “nell’ambito di uno stesso testo esistono varie poetiche e la loro scelta è arbitraria” (TOROP, 2010, p. 128).

L’ultima divisione che Torop prospetta è la **traduzione deverbalizzante**, quella in cui il testo in lingua naturale è trasmesso per mezzo di codici diversi, che possono essere linguistici ed extralinguistici (es. un romanzo che diventa film). La comparazione tra prototesto e metatesto ha bisogno di altri parametri giacché la natura dei testi è diversa, quindi non direttamente raffrontabile. Così: “la traduzione filmica può essere paragonata alla lettura di un libro in cui i personaggi parlano in una lingua, le descrizioni della natura sono in un’altra lingua, le riflessioni dell’autore in una terza e così via” (TOROP, 2010, p. 14). Questo esempio servirebbe anche per spiegare l’invecchiamento delle traduzioni rispetto al testo originale, giacché “la coesione linguistica della traduzione è incomparabilmente inferiore a quella dell’originale” (p. 14). Continua poi dicendo che la traduzione testuale, così come un film, stimola l’immaginazione, liberando i canali della percezione e creando una percezione di “un’unità visivo-acustica” in cui la lingua passa in secondo piano.

Tale constatazione ci permette di riflettere sul fatto che la coesione del metatesto si ottiene quando il livello linguistico è solo un mezzo per la creazione dell’unità visivo-acustica, che il fruitore della

traduzione ricrea nel suo immaginario a somiglianza di un film, e che nell'attività traduttiva probabilmente è più importante riuscire ad ottenere la coesione percettiva che quella linguistica. Coesione questa che si può raggiungere a livello della stessa traduzione testuale, o può aver bisogno di altri metatesti come commenti, note, analisi critiche, ecc. Quanto appena illustrato è chiaramente legato alle memorie testuali (incluso la cultura in generale), prima citate, del lettore empirico e del traduttore, visto che sono esse a fornire i mezzi percettivi. Sembra qualcosa di ovvio ma non sempre si riflette sul fatto che si può immaginare soltanto ciò che si conosce, o immaginare in base a ciò che si conosce. Come sapere, allora, se la memoria del traduttore di un'opera letteraria sia tale da intendere la lingua e la cultura di un prototesto creato in uno spazio-tempo specifico, in modo poi che il metatesto da lui prodotto possa ricreare nel lettore la percezione dell'unità visivo-acustica accessibile al lettore del prototesto?

Trattandosi di una scienza umanistica, quella che studia le traduzioni deve comunque creare dei modelli astratti per poter parlare, per esempio, di lettori. Si è creata, quindi, l'idea del lettore modello³⁵ del prototesto e del metatesto, per riferirsi ai soggetti i quali, rispettivamente, l'autore dell'opera e il traduttore considerano destinatari dei loro lavori. Si potrebbe affermare, quindi, che una traduzione ideale sia quella che permette al lettore modello del metatesto le percezioni di lettura il più possibile simili a quelle del lettore modello del prototesto, senza dimenticare che si tratta di una caratterizzazione utopica.

Torop sostiene che nell'attività traduttiva si è ancora agli inizi nella presa di coscienza del fatto che “il testo letterario comunica con il lettore non solo per mezzo della lingua” (TOROP, 2010, p. 15) e che il traduttore ha la possibilità, o la necessità, di suddividere il testo in parti alla ricerca del plurilinguismo semiotico coesistente al suo interno. Dal punto di vista semiotico, tradurre un testo vuol dire “sempre tradurre simultaneamente alcuni linguaggi, e il problema principale sta nell'individuare il modo di conservare la coesione senza mescolare questi linguaggi” (p. 16). Continuando il parallelo già citato con la traduzione filmica, lo studioso estone sottolinea come il traduttore, non possedendo il sincretismo dell'autore del prototesto, si avvicina molto di

³⁵ Il Lettore Modello è stato inserito negli studi letterari da Umberto Eco (1991) per indicare il lettore che l'autore di un testo si immagina nel momento che scrive, per cui scrive e che esiste anche per il traduttore di un'opera.

più al regista della traduzione filmica, costretto com'è a “concretizzare gli elementi non concreti e a esplicitare gli elementi impliciti, a concepire i linguaggi del testo separati uno dall'altro per riunirli di nuovo nella traduzione” (p. 16).

Affinché ciò avvenga, Torop sostiene che studiare la struttura del testo non basta, ma è necessario studiare la struttura del mondo nel testo, quello che lui chiama di interrelazioni tra il cronotopo della rappresentazione della realtà dell'autore, il cronotopo della concezione artistica dell'opera e il cronotopo dei personaggi. Il concetto di cronotopo, ricorda Torop, ha un approccio diverso da quello di Bachtin, anche se da esso scaturisce, costruito com'è dall'opposizione “mondo proprio/mondo altrui”³⁶.

Bachtin, creatore del cronotopo letterario, fa un'analisi approfondita dei cronotopi dei vari generi di romanzo prodotti nella storia dell'umanità, e la prima delle conclusioni che mette in evidenza è il loro “significato *tematico*”. E inoltre, “[è] no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado gerador do enredo” (BAKTHIN, 1998, p. 35)³⁷. Oltre a quello tematico, Bachtin ne sottolinea il significato *figurativo*, considerato che il tempo si concretizza attraverso il cronotopo, “no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (p. 35).

Nella sua *Traduzione totale*, Torop prevede, ai fini traduttivi, un'analisi cronotopica su tre livelli, che sono: “il **cronotopo topografico**, legato al tempo e al luogo di svolgimento dell'intreccio; [...] il **cronotopo psicologico**, legato al mondo soggettivo dei personaggi [e] il **cronotopo metafisico**, detto anche cronotopo della concezione autoriale, relativo all'interpretazione dell'autore o alla sua mentalità” (TOROP, 2010, p. 19). Essi costituiscono, rispettivamente,

³⁶ Bachtin definisce cronotopo la “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKTHIN, 1998, p. 211) e sarebbe il termine utilizzato nelle scienze matematiche, che significa tempo-spazio. E da lui è considerata “como uma categoria conteudístico-formal da literatura” (p. 211), senza relazione con altre sfere della cultura. Bachtin spiega anche che il cronotopo ha un significato fondamentale per i generi della letteratura, dicendo che “as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (Ibid, p. 212).

³⁷ La differenza ortografica tra Bachtin e Bakhtin rispecchia l'utilizzazione che se ne fa rispettivamente in italiano e in portoghese. La scritta Bahtin, che corrisponde alla norma ISO R 9 sulla traslitterazione latina delle lingue scritte con caratteri cirillici, non viene qui utilizzata per evitare possibili confuzioni nella comprensione, visto che non è ancora molto diffusa nella pratica.

“un mondo immaginato o rappresentato, un mondo vissuto e un mondo concepito” (p. 19).

2.1.1 La traduzione totale e la traducibilità

I “problemi legati alla traducibilità della lingua e della cultura e alla cultura della traduzione” (TOROP, 2010, p. 54) possono essere considerati come i punti di contatto tra lo studio della lingua e della struttura del prototesto, da un lato, e lo studio del metatesto e della cultura ricevente, dall'altro. Si tratta di questioni interrelate proprie del rapporto tra lingua e cultura, tra le quali il limite di separazione è più che altro una convenzione da stabilire. Se una lingua deve essere considerata una cultura o se, per esempio, il plurilinguismo dentro una stessa cultura o il multiculturalismo che utilizza una stessa lingua sono situazioni possibili e/o reali. Ma quello che interessa a livello di traducibilità sono più che altro le comparazioni tra le lingue e le culture del prototesto e del metatesto. L'importante è che il traduttore sappia individuare delle caratteristiche linguistiche e culturali del prototesto da paragonare con lingua e cultura del metatesto, in vista della traducibilità. I criteri di sistematizzazione a questo fine possono essere creati da ciascun traduttore per un determinato tipo di testo da tradurre. Torop (p. 54) distingue le lingue in diversi gradi di affinità, da quello più basso, in cui le lingue sono diverse sia nella loro struttura che nella cultura, a quello più alto, quando sono affini in tutti e due i campi; a livello di testo, si va dal “testo monolingue monoculturale” al “testo plurilingue multiculturalale” (p. 54), con situazioni intermedie in ambedue le strutturazioni.

Una volta che il traduttore abbia impostato la sua strategia traduttiva, tutti i problemi di traducibilità possono essere risolti dai mezzi che “[i]n linea di principio, la lingua umana possiede” (TOROP, 2010, p. 55). La traducibilità non dev'essere osservata con un'ottica generalizzante, ma nel caso concreto di ogni strategia traduttiva. Ossia, “non può esistere [...] una definizione universale di ‘traducibilità’, possono esservi soltanto tipi o livelli di traducibilità” (p. 60). Nell'affrontare la traducibilità della cultura, Torop distingue due possibilità diverse: “1) la traducibilità del prototesto (come cultura) nel testo (come cultura); 2) la traducibilità del prototesto (come cultura) in

cultura (come somma dei testi che vi funzionano all'interno)" (p. 62). In seguito dice nuovamente quanto sopra già introdotto, ossia: al sincretismo (intuizione dell'autore) del prototesto si contrappone il metatesto analitico e razionalizzato (conoscenza o incomprendimento) del traduttore.

Può quindi accadere che le proprietà implicite del prototesto debbano essere messe a nudo, affinché un'opera possa fare il suo ingresso come metatesto in un'altra cultura. Torniamo così alla traduzione metatestuale, e riconduciamola, per esempio, ad un libro come frutto di una traduzione. In esso, oltre alla traduzione, esistono testi sotto forma di glossario, note, commenti, prefazione e postfazione, tutti accessori che potenzialmente costituiscono metatesto, di cui il traduttore e/o l'editore si possono avvalere o no. Tale procedimento traduttivo è sempre valido tutte le volte che la sola traduzione testuale non permette la comprensione, da parte del suo lettore, degli aspetti culturali (e anche linguistici) e che, senza un'adeguata introduzione, potrebbero passare inosservati o interpretati erroneamente, ossia i mezzi offerti dalla cultura del metatesto possono non essere sufficienti per la comprensione di quella del prototesto³⁸. Si può concludere che la traduzione metatestuale comprende sia l'insieme dei testi secondari (metatesti) prodotti a partire da un testo primario (prototesto) all'interno di una determinata cultura, sia traduzione e metatesti all'interno di un libro, utilizzati dal traduttore nell'analisi traduttologica e poi riscritti nel libro per una fruizione più ampia della traduzione testuale. L'utilizzazione di tali risorse è molte volte necessaria per evitare l'appiattimento culturale a cui un prototesto, nato in un tempo-spazio distanti dal lettore della traduzione, è molte volte ridotto. Dietro certe attitudini ci sono, tra le altre componenti, scelte ideologiche.

La posizione ideologica del traduttore che si compromette a risolvere problemi di traducibilità della cultura traspare nelle seguenti parole dello studioso estone:

Considero una delle missioni dell'attività traduttiva (idealmente) la lotta contro la neutralizzazione culturale, il livellamento, che porta nelle varie società, da una parte, all'indifferenza nei confronti degli "indizi"

³⁸ Situazione scatenata anche dalla cosiddetta visione "monolitica" della cultura (SARANGI, 1994 apud TOROP, 2010, p. 63).

culturali dell'uomo o del testo (soprattutto negli stati multietnici); dall'altra, la lotta contro la neutralizzazione aiuta a ricercare l'identità nazionale e le radici culturali (TOROP, 2010, p. 64).

Non si può confondere, perciò, la traduzione totale con una traduzione totalitaria, quella che tende a neutralizzare le differenze, ad universalizzare le culture. Ciò che può esser frutto semplicemente di una mancata comprensione da parte del traduttore, o di non voler, da sua parte, approfondire le conoscenze che il prototesto permette, optando per lasciarsi trascinare dall'intuito. Se, da un lato, l'autore del prototesto può farsi trasportare da un'ispirazione creativa del tutto intuitiva, lo stesso non potrebbe fare, evidentemente, il traduttore letterario.

2.1.2 L'analisi traduttologica nella traduzione totale

La funzione dell'analisi traduttologica è quella di individuare la dominante, quel livello dell'elemento su cui si basa l'unità di testo, non essendo sufficiente la sua analisi dettagliata, ma l'individuazione della struttura del mondo del testo (TOROP, 2010, p. 16). Tale obiettivo può essere raggiunto mediante l'analisi linguistico-stilistica o mediante l'analisi cronotopica sopra citata. La dominante non coincide sempre con il tema, che è un "concetto [...] perlopiù semantico" (OSIMO, 2006, p. 113). Inoltre l'analisi traduttologica si basa, in principio, sulle peculiarità del processo traduttivo, giacché in esso "inevitabilmente si ha a che fare con l'interrelazione di elementi tradotti, omissi, modificati e aggiunti" (TOROP, 2010, p. 78).

Torop distingue una serie di "parametri di traducibilità" della cultura come l'insieme di problemi di natura non solo linguistica, ma anche storico-culturale, letteraria, artistica e comunicativa, che devono essere presi in considerazione per una strategia traduttiva. A questo fine sono dall'autore presentati in una tabella divisa in due colonne (parametri e strategie relative) e sei righe in cui i parametri di traducibilità sono raggruppati per categoria (lingua, tempo, spazio, testo, opera e manipolazione sociopolitica) (TOROP, 2010, p. 77).

Lo schema riprodotto dall'autore estone serve anche come guida per coloro che si accingono ad una traduzione letteraria. Nel caso

di questa tesi, sarà preso come riferimento per la strategia traduttiva del racconto di Machado de Assis *O Anjo Rafael* in italiano. Considerare la traducibilità partendo da parametri specifici aiuta non solo il traduttore ad avere una visione globale della traduzione dal punto di vista culturale, ma anche il critico che voglia analizzare il processo realizzato nella traduzione di un'opera. Nella pratica è possibile riscontrare facilmente che quando il traduttore non si prepara a risolvere certe difficoltà traduttive attraverso strategie, ideate in funzione della dominante del metatesto, può incorrere nell'adottare soluzioni divergenti anche per problemi della stessa natura, senza un criterio logico e dimostrando la pratica intuitiva delle scelte, non sempre con risultati positivi³⁹.

La consapevolezza delle conseguenze nelle scelte durante il processo traduttivo nel metatesto come cultura è tra le riflessioni più importanti a cui la *traduzione totale* induce. Il traduttore testuale (in senso semiotico) diventa un professionista capace di programmare la sua attività in vista di ottenere un metatesto il più possibile vicino a quanto pianificato, in cui le attività di critico e traduttore si alternano e uniscono senza però confondersi. L'analisi traduttologica, che determina la dominante del prototesto, può essere tanto più complessa quanto lo è l'analisi cronotopica sopra descritta e che prende in considerazione, oltre al tempo-spazio in cui si svolge la narrazione, il mondo dei personaggi e la concezione dell'autore, la sua mentalità, il suo mondo. Vedremo come nell'analisi del testo machadiano scelto per questa ricerca, la complessità della struttura richiede un'attenzione ed un'applicazione abbastanza intense, e come tale posizionamento indagante può portare il traduttore a scoprire caratteristiche stilistiche dell'autore di *Helena* che possono sfuggire ai critici letterari. Inoltre, la posizione di intermediatore culturale del traduttore metatestuale e/o totale, gli richiedono conoscenze relative alla scienza della comunicazione (POPOVIČ, 2006), considerata la necessità di introdurre un testo dentro un'altra cultura. Si comprende così l'essenza multidisciplinare, a cui si è già fatto riferimento in questo lavoro, della Traduttologia o Studi della Traduzione che, a differenza di quanto

³⁹ In una traduzione, soluzioni di problemi di traducibilità effettuate attraverso una strategia determinata sono spesso spiegate e giustificate dal traduttore in note. Tale attitudine, dimostrativa di un processo traduttivo cosciente, produce sempre un'impressione positiva nel lettore e/o critico della traduzione, a prescindere dal fatto che la soluzione adottata sia condivisa o no.

ancora è considerata negli ambienti accademici, incorpora (e non fa parte di) elementi della critica letteraria e della linguistica, per esempio.

Torniamo ai “parametri di traducibilità” suggeriti dal lavoro di Peeter Torop per farne una brevissima presentazione. I primi tre, della lingua, del tempo e dello spazio, sono strettamente legati fra loro e sono importanti per gestire espressioni linguistiche del prototesto particolari, come *realia*, modo di trattamento, visione del mondo, discorso sul tempo storico dell’autore, differenze nello spazio sociale, geografico e psicologico. Il parametro del testo osserva la poetica dell’autore e le tecniche letterarie utilizzate, mentre quello dell’opera considera anche la presenza di metatesti (es.: il libro) con funzione didascalica e/o interpretativa. La quantità dei commentari dovrebbe essere direttamente proporzionale alla cerchia dei lettori⁴⁰. Nella traduzione o nelle ripubblicazioni di testi classici greci, ma anche di opere come *La Divina Commedia*, per esempio, le didascalie sono fondamentali, così come saggi critici interpretativi. La “reazione del lettore” (uno degli elementi del parametro del testo) è senz’altro prevista nella produzione di testo aggiuntivo. L’ultimo parametro preso in considerazione da Torop, quello della manipolazione sociopolitica, considera possibili “purificazioni”, ossia orientamenti e censure a cui i testi possono essere sottoposti (TOROP, 2010, pp. 77-78).

I suddetti parametri sono, quindi, riferimenti generali da prendere in considerazione nel valutare la traducibilità o meno di un testo. Torop si astiene dal fornire dettagli approfonditi sulle scelte per le quali il traduttore può optare, che si possono trovare invece ne *La scienza della traduzione* di Popovič (2006). Tenendo sempre conto del fatto che i criteri subiscono le influenze delle lingue e culture specifiche coinvolte, i diversi parametri interessano, comunque, conoscenze relative a differenti ma complementari campi del sapere, il cui studio può essere più o meno approfondito a seconda del problema specifico che il traduttore intenda affrontare. Nel capitolo I di questa tesi, per esempio, che si occupa delle traduzioni pubblicate in Italia di libri di Machado de Assis, quello dell’opera tradotta era il parametro di riferimento in generale, visto che sono stati descritti e in parte commentati i libri come si presentavano al lettore, in modo da capire a quale pubblico è rivolto e se esiste una linea che accomuna le scelte fatte

⁴⁰ “Più ampia è la cerchia dei lettori ai quali il libro è rivolto, più spazio ci vuole per il commentario” (GASPAROV, 1988, p.48 apud TOROP, 2010, p. 100).

dalle diverse case editrici e dai diversi traduttori che si sono dedicati a condurre (o no) Machado nella cultura italiana⁴¹.

2.2 LA SCELTA DELLA DOMINANTE NELLA TRADUZIONE DI MACHADO DE ASSIS

La scelta della dominante è un atto critico, visto che sarà intorno ad essa che viene modellata la struttura della traduzione. Si può quindi dire che la dominante della traduzione è ciò che caratterizza il metodo traduttivo, ne è lo scopo da un punto di vista globale. Anche se abbiamo visto che lo scopo dell'analisi traduttologica è la scelta della dominante, Torop ci insegna anche che non sempre essa è eletta in questo modo, ma può “essere imposta dal traduttore, o anche dal lettore” (TOROP, 2010, p. 34) se viene costruita in base alle aspettative generate dal testo. Quindi, uno dei compiti della critica del metodo traduttivo può essere il confronto tra le dominanti del prototesto e del metatesto, mentre dentro la “funzione valutativa” (p. 31) dell'attività critica del metodo traduttivo, Torop include “la competenza di percezione della dominante (scelta del metodo traduttivo)” (p. 41).

Condivido quanto sopra esposto in modo particolare per lo studio sulle traduzioni di Machado de Assis in italiano (presentato nel capitolo I della presente tesi), dove lo scopo della ricerca è proprio quello di capire la dominante scelta che si svela dalla presentazione dei libri pubblicati (testi e metatesti, immagini). Quando la scelta della dominante è fatta in base a un criterio selezionato dal traduttore e/o dall'editore, il processo traduttivo dovrebbe essere coerente e giustificato da tale scelta. I criteri utilizzati mettono a nudo, si può concludere, lo scopo della pubblicazione della traduzione.

Tutte le volte che il critico analizza una traduzione, dovrebbe occuparsi “della ricostruzione concreta dell'attualizzazione del processo traduttivo” (TOROP, 2010, p. 26) ed il primo passo è quello di individuare la dominante del prototesto. Sarà essa infatti a determinare i percorsi teorici che portano alla produzione dei metatesti che “circondano la traduzione adeguata” (p. 129). In uno schema riprodotto

⁴¹ Nei commenti su queste pubblicazioni è preso in considerazione anche il parametro della manipolazione sociopolitica che, si può considerare senza estremizzare, è sempre presente e influenza specialmente le scelte editoriali.

nella pagina seguente (Schema 1), Torop presenta otto tipi di traduzione testuale, creati a partire dalla “distinzione tra piano del contenuto e piano dell’espressione⁴², indispensabile nell’attività traduttiva, e la loro rispettiva unificazione [che può] essere considerat[a] ‘traduzione totale’” (p. 8). La struttura del prototesto letterario, che è unica, viene scissa quindi in due processi, che corrispondono a due fasi, durante il processo traduttivo: a) il piano dell’espressione, che passa attraverso una ricodifica “con i mezzi offerti dall’altra lingua e cultura” (p. 25); b) il piano del contenuto, che viene invece trasposto, in “un processo prevalentemente letterario-artistico” (p. 25). Questi due processi dovrebbero essere tra di essi interrelati per arrivare ad un’“attualizzazione ideale” che è per Torop la “traduzione adeguata”⁴³, ma sono diverse, come già introdotto sopra, “le possibilità teoriche di realizzazione del modello di processo traduttivo” e che vengono presentate in una rapida sintesi, di seguito.

Dove prevale il piano dell’espressione (traduzione ricodificante), troviamo: 1) la **traduzione precisa** (interlineare); 2) la **traduzione macrostilistica** (contenuto subordinato alla forma); 3) la **traduzione-citazione** (imita forma e contenuto lessicale); 4) la **traduzione microstilistica** (rende in forma le peculiarità del prototesto). Nella “traduzione traspositiva” la dominante è il piano del contenuto, e vi sono: 5) la **traduzione descrittiva** (parafrasi); 6) la **traduzione tematica** (rende il senso in una forma facile da recepire); 7) la **traduzione libera** (il contenuto del testo è reso in forma libera); 8) la **traduzione espressiva** (orientata alla ricezione, anche con mezzi che non derivano dal prototesto) (TOROP, 2010, p. 129).

⁴²Espressione: “LING Aspetto esteriore e concreto di un fatto linguistico”
[<http://dizionari.repubblica.it/?ref=rephsbsx>]

⁴³ Toury (1995, p. 56-57), nel libro *Descriptive translation studies and beyond* distingueva le nozioni di **adeguatezza** (questa tradotta dal concetto di “adequate translation” di Even-Zohar) e **accettabilità** per riferirsi rispettivamente alle traduzioni che si adattavano più alle caratteristiche linguistiche e culturali del prototesto (*source text*) e a quelle che si sottomettevano alle norme culturali del metatesto (*target culture*).

TRADUZIONE ADEGUATA							
ricodifica				trasposizione			
analisi		sintesi		analisi		sintesi	
autonomia	dominante	autonoma	dominante	autonomia	dominante	autonoma	dominante
precisa	macrostilistica	citazionale	microstilistica	descrittiva	tematica	libera	espressiva
1	2	3	4	5	6	7	8

Schema 1 - Schema di processo traduttivo

Le 8 possibili realizzazioni del processo traduttivo sopra esposte, sono state ulteriormente catalogate dallo studioso della Scuola di Tartu come segue: le 1), 2), 5) e 6) sono quelle orientate al prototesto, *source-oriented* e che seguono il principio di adeguatezza se si vuole utilizzare la terminologia di Toury (1995, p. 56-57), o con la “dominante dell’analisi”, se preferiamo quella di Torop (2010, p. 226), mentre le 3), 4), 7) e 8) , con la “dominante della sintesi” (TOROP, 2010, p. 227) o che seguono il principio dell’accettabilità (orientate al metatesto o *target-oriented*). La “traduzione adeguata” ha per Torop un significato diverso da quello utilizzato da Even-Zohar e ripreso da Toury (*source-oriented*). A proposito delle fasi del processo traduttivo reale, è importante sottolineare che “il carattere [delle fasi] dipende dall’individualità del traduttore e dallo specifico dell’originale” (p. 100) e che i due concetti di “analisi” e “sintesi” sono convenienti dal punto di vista della descrizione scientifica. Torop considera l’analisi come “una descrizione che tende alla completezza” (p. 100), in cui si individuano le dominanti che poi, nella sintesi, vengono viste nella relazione che le unisce una volta che “l’analisi chiarisce i fatti, la sintesi chiarisce i rapporti” (p. 100)⁴⁴.

Per una più facile comprensione il modello dello studioso di Tartu può essere letto come una piramide, al cui vertice si trova un concetto ideale di traduzione, la “traduzione adeguata” appunto, e alla cui base ha invece le realizzazioni concrete, che possono essere classificate come appartenenti a uno degli 8 criteri di realizzazione stilistico-linguistici e tematici che, quindi, possono essere considerati ciascuno come un “genere di traduzione testuale” in base a cui

⁴⁴ Torop cita Ârho (1969) per definire i suoi concetti di analisi e sintesi, secondo cui se da una parte l’analisi è descrizione, la sintesi è lo sforzo che una persona fa per comprendere l’essenza, distinguendo ciò che è importante da ciò che è secondario.

classificare le realizzazioni concrete⁴⁵. Queste a loro volta possono appartenere alla “classe” delle realizzazioni autonome, quella in cui avviene la “resa isolata di uno dei piani”, le situazioni limite in cui solo l’espressione o solo la forma sono “tradotte”, o alla “classe” delle traduzioni “dominanti”, in cui la dominante del processo traduttivo è individuata su uno dei due piani, ma senza che l’altro sia completamente ignorato. “Si tratta di uno ‘spazio di gioco’ del traduttore, nel quale vengono a contatto le dominanti dei traduttori, le proprietà reali dei testi e gli interessi dei loro fruitori appartenenti ad altre culture” (TOROP, 2010, pp. 25-26).

Lo schema 1, in conseguenza della descrizione sopra esposta, permette di considerare la traduzione adeguata idealmente come la somma di tutti i tipi concreti di traduzione possibili, nel tempo e nello spazio, di uno stesso testo, ma si può anche leggere diversamente, ossia che i vari tipi di processi traduttivi appartengono tutti ad una traduzione ideale e quindi, come era già stato intuito da Borges (1997, p. 256), tutto è traducibile, visto che qualsiasi testo si può “tradurre” almeno in un “genere di traduzione”.

Secondo Torop c’è anche “la possibilità che esistano varie traduzioni adeguate di uno stesso prototesto” e questo avviene tutte le volte che “la trasposizione e la ricodifica attraversano le fasi di analisi e sintesi conservando le peculiarità delle interrelazioni”, il che è possibile “facendo ricorso a mezzi diversi” (TOROP, 2010, p. 102). Gli esempi riportati dallo studioso estone sono basati su materiale della traduzione poetica, e si possono così riassumere: a) *Traduzione macrostilistica*, ricodifica analitica con la dominante sul piano dell’espressione del prototesto, base anche per ricercare il piano del contenuto, il cui metatesto è caratterizzato da “equimetricità, equilinearità, dall’osservazione precisa degli schemi ritmici e strofici” (p. 102). b) *Traduzione precisa*, ricodifica analitica dove il piano dell’espressione è dominante e la traduzione si limita a questo e il cui esempio classico è la traduzione interlineare anche se per Torop su di essa “non esistono ancora indagini approfondite” (p. 102). c) *Traduzione microstilistica*, come quella macrostilistica, ricodifica sintetizzante con dominante sul piano dell’espressione sulla cui base si ricrea il piano del contenuto. Tra queste la traduzione esotizzante, localizzante e tropica⁴⁶. d) *Traduzione-*

⁴⁵ Concetto che si sta introducendo nel presente lavoro.

⁴⁶ L’obiettivo principale della traduzione tropica è ricreare i mezzi espressivi del prototesto, in particolare i tropi (OSIMO, 2010, p. 232).

citazione, ricodifica sintetizzante “allo scopo di ottenere una precisione lessicale nell’ambito di limiti formali” (p. 102), così come la traduzione letterale. e) *Traduzione tematica*, trasposizione analitica con la dominante sul piano del contenuto, a cui il piano dell’espressione viene subordinato, come “la resa in rima di una poesia in *vers libre*” (p. 103). f) *Traduzione descrittiva*, che è una trasposizione analitica autonoma, “un rifiuto consapevole dell’integrità dell’opera” (p. 103) come la trasposizione dei versi in prosa (p. 103). f) *Traduzione espressiva (o ricettiva)*, trasposizione sintetizzante con dominante sul piano del contenuto, da cui derivano le caratteristiche del piano dell’espressione. Da qui si può verificare, nell’opinione di Torop, “la transnazionalizzazione dell’opera, il rifacimento del contenuto allo scopo di conservare l’espressività” (p. 103)⁴⁷. g) *Traduzione libera*, una trasposizione sintetizzante “che si limita alla libera interpretazione del piano del contenuto del prototesto” (p. 103), spesso identificate dalle poesie liberamente ispirate a un’altra opera.

Nel caso della “traduzione intestuale e intertestuale”, l’esempio del testo poetico è solo quello di sostituire l’intesto in ognuna delle attualizzazioni e, come spiegato da Torop, alla traduzione precisa corrisponderanno la citazione, il centone, l’applicazione; a quella formale (macrostilistica) il *pastiche*; alla traduzione-citazione la perifrasi, la glossa; a quella linguistica (microstilistica) si rifanno la reminiscenza e la stilizzazione; a quella descrittiva la parafrasi; a quella tematica l’antonomasia, l’adattamento, l’irradiazione; a quella libera l’allusione; a quella espressiva il *burlesque*, il travestimento, il *kenning*. Questi esempi saranno anche una guida per analizzare le relazioni tra testi che sono create dalla poetica dell’autore del racconto di Machado de Assis intitolato *O Anjo Rafael* che è tradotto nel capitolo III della presente tesi.

In un prototesto possono essere rilevate anche diverse dominanti, in questo caso la traduzione metatestuale sembra quella che più si avvicina ad una traduzione adeguata, visto che è possibile prevedere diversi metatesti con dominanti distinte. Parlando di Machado de Assis, a causa delle rinnovate letture delle sue opere che si moltiplicano con il passare degli anni, la ricerca di una traduzione che riesca a combattere meglio l’effetto logorante del tempo e allo stesso

⁴⁷ Per Torop coincide con il concetto di “equivalenza dinamica”, in cui tutte le modifiche sono giustificate dal conseguimento di probabili reazioni simili dei lettori del prototesto e del metatesto (TOROP, 2010, p. 103).

tempo possa fornire al lettore della traduzione le possibilità della lettura dell'originale (grazie al suo sincretismo) fa intravedere una soluzione possibile in una poetica della traduzione in cui la traduzione testuale e quella metatestuale seguano processi traduttori distinti: la prima con la dominante sul piano dell'espressione, rivolta al prototesto e la seconda con la dominante sul piano del contenuto, rivolta al metatesto e quindi alla sua ricezione in un'altra cultura.

Torop preferisce parlare di poetica, come forma di espressione di uno scrittore o di un movimento, di un traduttore o della traduzione in generale, ma i suoi “modelli di realizzazione” del processo traduttivo rientrano nei concetti di stile, visto che appartengono alle categorie di elementi linguistici e non linguistici che costruiscono un testo. Popović ricorda che lo stile “è l'unificazione funzionale degli elementi eterogenei a un livello” (POPOVIČ, 2006, p. 70) i quali possono essere divisi in: a) linguistici; b) paralinguistici; c) tematici e d) tettonico-compositivi (tropi, figure, schemi di genere) e che nella poetica tradizionale “si distinguono a), b), d) da c), in quanto ‘forma’ dal ‘contenuto’” (p. 70). Ma, continua lo stesso autore, l'idea “dell'omogeneità della struttura” richiede, per esprimere questa unità degli elementi, di “basarsi su una concezione ampliata dello stile dell'opera”, secondo la quale la forma non si divide dal tema “ma unifica funzionalmente gli elementi di diverso carattere” (pp. 70-71). È in questa prospettiva che il piano dell'espressione di Torop può essere inteso sotto due aspetti: quello della forma “pura”, nei tipi concreti di traduzione ricodificanti autonome (precisa e citazionale) e quello della forma legata al contenuto, nelle traduzioni ricodificanti dominanti (macrostilistica e microstilistica) (TOROP, 2010, p. 25). La “‘macrostilistica’ è stilistica del tema, dell'unità superfrastica della composizione, mentre la ‘microstilistica’ dell'opera indaga lo stile ai livelli inferiori, soprattutto linguistici, dal livello della frase al livello della parola” (POPOVIČ, 2006, p. 71).

Lo schema sopra descritto è applicato da Torop anche nella descrizione del processo della traduzione deverbalizzante (in questo caso si parla di traduzione filmica precisa, macrostilistica, citazionale e così via) (p. 177-182), di cui non ci si occuperà più a fondo in questa sede, e di quella intestuale, visto che “[l]a traduzione da un testo a un altro testo è raffrontabile alla traduzione del testo da una lingua all'altra” (TOROP, 2010, p. 153). È importante sottolineare, per l'analisi traduttologica del racconto di Machado de Assis che si traduce per

questa tesi, che “l’esame dell’intesto nei suoi mondi possibili facilita la sua ri-creazione nel processo traduttivo” (p. 130). L’intesto può far parte del cronotopo dei personaggi e/o del mondo dell’autore e può aver bisogno di analisi per individuarne la dominante specifica nell’ideazione della strategia.

Nel caso più specifico della traduzione testuale e metatestuale del racconto *O Anjo Rafael* di Machado de Assis in italiano, oggetto del capitolo III del presente lavoro, è necessario considerare quanto segue: a) le caratteristiche di questa narrativa di Machado, in cui intesto e intratesto si rivelano importantissimi nell’individuazione della poetica autoriale; b) l’obiettivo della traduzione metatestuale, è quello di un approccio metacomunicativo in vista dell’inserimento di Machado de Assis nella cultura italiana. Quest’ultima è la prospettiva essenziale, a mio parere, per far giustizia agli appellativi di genio e classico attribuiti allo scrittore affinché sia debitamente interpretato in Italia. Partendo da questi punti, rimane abbastanza chiaro che la dominante nella traduzione della letteratura machadiana deve essere orientata al prototesto, una volta fattane l’analisi. In quest’ultima, l’individuazione dell’intesto e dell’intratesto a cui il racconto rimanda e la strategia per la loro ri-creazione nella traduzione hanno un ruolo tutt’altro che secondario all’interno del processo traduttivo. La loro presenza nel prototesto è la fonte delle innumerevoli letture che ancor oggi ispirano i critici e i lettori machadiani, e per l’inserimento di questo autore in un’altra cultura la funzione da essi svolta non può essere trascurata. Anche per questo, i piani del contenuto e dell’espressione, come si vedrà meglio nell’analisi testuale, si trovano legati in un delicato equilibrio che il traduttore deve considerare con una certa attenzione in vista della ricodifica e della trasposizione nel metatesto. Se la dominante non viene indirizzata al prototesto machadiano, si corre il rischio di proiettare nel metatesto esclusivamente alcune letture e non altre, ed anche che la traduzione invecchi molto velocemente. L’ideale, per quanto ci appare finora, sarebbe che la penetrazione nell’Italia del terzo millennio, ma anche in altre culture, deve avvenire attraverso metatesti che accompagnano il testo letterario (in un libro) o distribuito in altri mezzi e che potranno essere aggregati, riscritti, proposti anche in tappe successive (o anteriori, come recensioni pubblicitarie) a quella della pubblicazione della traduzione letteraria.

Si può arrivare quindi a una prima conclusione: la fase dell’analisi e della comprensione del testo originale, nel caso delle

traduzioni di Machado de Assis, deve essere effettuata con particolare attenzione nei casi in cui, come sarà mostrato meglio nel capitolo dedicato alla traduzione de *O Anjo Rafael*, è presente in un intersecato gioco di diversi livelli testuali, introdotti da strutture e forme proprie che trasportano, qualora il lettore lo voglia, in altre storie.

Alla fine del lavoro di ricerca di questa tesi, potrebbe sorgere, quindi, un primo abbozzo di “poetica della traduzione”, definita da Torop come una sfera “dove vengono concepiti i principi generali della traduzione”, che discendono dalla comprensione, da parte del critico, del processo traduttivo, “oggetto fondamentale della scienza della traduzione” (TOROP, 2010, p. 32) e che, nata a partire dall’analisi traduttologica del racconto tradotto e tenendo conto dei metatesti su Machado de Assis già pubblicati in Italia, potrebbe essere considerata anche una guida per i traduttori in italiano di altre opere dello stesso autore. Così, come un processo giuridico può servire a giudici e a avvocati nella risoluzione di casi simili, anche quello traduttivo può e deve, in certi casi, utilizzare problematiche precedenti ove vi siano riscontrati problemi affini. Anche se tutte le culture hanno elaborato principi generali per la traduzione di tipologie differenti di testo, come ricordato da Torop (p. 24), la poetica della traduzione non è stata fino ad oggi, almeno per quanto egli ne sia a conoscenza, presentata in maniera sistematica⁴⁸. Per lo studioso estone, una poetica della traduzione sistematizzata sarebbe molto conveniente nella preparazione dei traduttori, affinché l’intuizione d’artista sia sostituita da concezioni teoriche⁴⁹. Nel caso specifico di questa tesi, si vuole dimostrare, tra le altre cose, che l’intuizione del traduttore non è una condizione sufficiente per la traduzione delle opere machadiane, le quali possono richiedere una poetica specifica. Gli studi di Anton Popovič sono stati fondamentali per avere una visione totale della traduzione, e di seguito sarà fatta la sintesi dei suoi contributi in questo ambito.

Popovič, con il suo studio dei problemi traduttologici dal punto di vista della comunicazione, collocava già i pilastri per un approccio

⁴⁸ Da parte di alcuni autori, come Popovič (2006) con il suo capitolo su *La comunicazione nello stile traduttivo* (pp. 69-100) sono stati fatti tentativi di formalizzazione di regole specifiche da seguire, ma non saranno qui analizzate.

⁴⁹ Torop cita qui un autore di cui non è stato possibile accedere alle fonti, Žotvis (1970, p. 387 apud TOROP 2010, p. 36), ma si tratta di un concetto che esprime una necessità molto visibile tra gli alunni di traduzione letteraria, visto che conferenze e articoli il cui tema è la soluzione di un problema traduttorio specifico (p.es.: i modi di dire, i proverbi, le metafore) sono quelli che di solito richiamano più pubblico tra gli studiosi.

globale del processo traduttivo. Nell'introduzione al suo libro *La scienza della traduzione* (2006) afferma: “[c]on questo lavoro desidero dare un panorama delle questioni traduttive fondamentali dal punto di vista della teoria della comunicazione” (p. XXVIII) e risponde a questioni fondamentali come cos'è la traduzione, come nasce, qual è il tipo di testo di cui tratta, poiché secondo lo studioso, all'epoca in cui scrive erano pochi i lavori teorici solidi relativi alla traduttologia. La teoria della traduzione da lui proposta si sviluppa sotto l'egida della teoria semiotica della comunicazione, aprendosi così per il campo interdisciplinare.

Nel suo libro Popovič (2006, p. 3) distingue tre gruppi di studiosi della traduzione: a) quello dei “ricercatori solitari”, da lui criticati perché non si muovono in base alla letteratura già prodotta, la cui conoscenza considera fondamentale ai fini della ricerca; b) il gruppo dei centri di ricerca su traduzione letteraria, importanti anche per la diffusione del loro lavoro; c) il gruppo delle scuole di ricerca traduttiva. La scuola sovietica è considerata, in quest'ultima categoria, al primo posto a livello mondiale. Il concetto della formazione multidisciplinare del traduttore da lui esposto considera che, oltre al talento stilistico, questi debba conoscere le lingue ed il loro sistemi (linguistica contrastiva) ed il significato ideologico (socio-culturale) del lavoro traduttivo.

Il contributo più specifico degli studi di Popovič può essere considerato il concetto di la traduzione come processo comunicativo, in cui il processo traduttivo è analizzato in base a quello comunicativo. Lo studioso produce anche un'interessante critica alla traduzione come genere, e affronta il problema della “traduzionalità” della comunicazione testuale, definita come contraddizione tra proprio *versus* altrui nel testo, che può essere suddivisa in una serie di opposizioni (naturalizzazione *versus* esotizzazione, folklorizzazione *versus* urbanizzazione, storicizzazione *versus* modernizzazione, ne sono alcuni esempi). (POPOVIČ, 2006, p. 48).

I ruoli del lettore e del redattore durante la composizione della traduzione diventano importanti quando osservati dal punto di vista della comunicazione, così come il metatesto dettagliato in un'analisi della struttura secondo le nozioni di invariante e delle trasformazioni stilistiche, per giungere a quelli della struttura linguistica e della tipologia della traduzione. Lo stile traduttivo, lo stile del testo e la stilistica del traduttore sono analizzati come elementi per la

comprensione a livello testuale e del discorso, così come la maniera in cui vengono trasposti nel metatesto. Considerazioni centrali quando si parla di traduzione letteraria visto che, come Popovič ci ricorda “[I]a traduzione non è semplice sostituzione di parole a livello linguistico e tematico secondo regole grammaticali” (POPOVIČ, 2006, p. 69). Le norme stilistiche della cultura ricettiva e del metatesto sono incluse nel suo studio. Lo stile è il principio integratore dell’opera che unifica i suoi elementi eterogenei.

Tra i problemi di semiotica troviamo il fattore intertemporale della traduzione, il concetto che esprime la divergenza cronologica tra i ricettori del prototesto e del metatesto (problema di differenze tra tempo e spazio della cultura del metatesto e del prototesto) (POPOVIČ, 2006, p. 101). Il traduttore, che scrive il suo libro alla fine degli anni ’70, si dedica, tra gli altri approfondimenti, alla traduzione intra-culturale, conosciuta anche come attualizzazione di testi antichi o di traduzioni antiche, agli altri testi vicini al metatesto della traduzione, alla dimensione testuale definita “meta-comunicazione”, ossia a tutto quello che avviene con il testo (anche la traduzione) dentro la catena comunicativa dopo la sua produzione.

2.3 LA TRADUZIONE METATESTUALE: PRIMO ATTO CRITICO (E POLITICO) DEL TRADUTTORE

Il metatesto, con il quale mi riferisco sia al testo letterario tradotto, sia ai testi su di esso o che ne aiutino in qualche modo l’ingresso in un’altra cultura, sono chiamati dalla terminologia di Popovič “metacomunicazione” (2006, p. 125). Tutti coloro che utilizzano prototesto come base per le loro produzioni, collaborano in qualche modo alla sua diffusione attraverso dei metatesti, che costituiscono a loro volta metacomunicazione. Tali testi sono quindi di natura secondaria (TOROP, 2010, p. 108) e vengono prodotti da critici, professori, traduttori, studiosi, altri autori, giornalisti, lettori, e così via.

Nonostante siano di diversa natura, i metatesti hanno in comune il legame con il prototesto. Torop fa l’esempio di citazioni e traduzioni, che hanno con il prototesto una relazione di imitazione [metatesto imitativo]; parodia e *pastiche*, in cui il rapporto è di selezione [metatesto selettivo]; commentari, *abstract* e riassunto, il cui legame è di riduzione

[metatesto riduttivo]; prefazione e postfazione, la cui relazione invece è di complementarità [metatesto complementare]⁵⁰. “La traduzione metatestuale si realizza nella somma di tutti i metatesti e tipi di relazioni esistenti” (TOROP, 2010, p. 140). Da questa collocazione e da quanto fin qui esposto della traduzione totale, non sembra arrischiato dedurre che: ogni genere di metatesto sopra elencato è una traduzione, ed essi sono rappresentati da testi interi, da intesti (testi o frammenti che, all’interno di un testo, costituiscono rimandi intertestuali) o da traduzione deverbalizzante filmica. Torop concepisce la traduzione filmica come “una traduzione intraletteraria, per esempio come una traduzione di testi per adulti in testi per l’infanzia.” In generale si possono considerare in questo genere anche i giornali e le riviste “dove le immagini spesso occupano più spazio del testo verbale” (p. 160).

Tutti i prototesti e i metatesti nel loro insieme formano un sistema nel quale si possono distinguere almeno tre livelli: della vita letteraria, della cultura letteraria e della politica letteraria (TOROP, 2010, p. 108). Il primo, la vita letteraria, è la sfera della comunicazione sociale, della formazione dei gusti, degli interessi di consumo e così via; la cultura letteraria sarebbe quella creata dalla somma di testi e metatesti di non facile accesso per il lettore comune di quella cultura, e in essa la politica letteraria svolge un ruolo molto importante insieme alla vita letteraria “come sistema di regolazione politica dei processi culturali” (p. 109).

Dentro un polisistema letterario, i testi da tradurre e il modo in cui sono tradotti costituiscono una scelta politica molto importante giacché, come ricorda Venuti (1998, p. 68), quando le traduzioni circolano nella sfera religiosa, nello stato, nelle scuole (il sistema culturale di Torop) possono avere il potere di mantenere o sovvertire il sistema di valori nel linguaggio della traduzione:

A calculated choice of foreign text and translation strategy can change or consolidate literary canons, conceptual paradigms, research methodologies, clinical techniques, and commercial practice in the domestic culture. Whether the effects of a

⁵⁰ Gli aggettivi “imitativo”, “selettivo”, “riduttivo” e “complementare” sono utilizzati da Torop nella classificazione del metatesto (p. 161), che in questo lavoro verrà utilizzato, da qui in poi, per identificare meglio di quale metatesto si sta parlando, soprattutto s’intende utilizzare “metatesto imitativo” quando si parlerà di testo tradotto, per non confonderlo con altri tipi di metatesto.

translation prove to be conservative or transgressive depends fundamentally on the discursive strategies developed by the translator, but also on the various factors in their reception, including the page design and cover art of the printed book, the advertising copy, the opinions of reviewers, and the use made of the translation in cultural and social institutions, how it is read and taught (VENUTI, 1998, p. 68).

Il sistema culturale determina quindi, tra le altre cose, la memoria testuale dei lettori e, quindi, la maniera e la capacità di ricezione dei metatesti. Se una cultura non riesce a leggere e percepire i testi di un autore di un'altra cultura, come già è stato segnalato da critici (vedere introduzione di questa tesi) per quanto riguarda il brasiliano Machado de Assis, la condizione ideale diventa, a nostro parere, una traduzione metatestuale che sia, allo stesso tempo, lettura preventiva e/o supplementare. I metatesti prodotti all'interno di una cultura influenzano a loro volta il lavoro del traduttore, provocando così una reazione a catena che vede i metatesti come lettura preventiva, la traduzione del prototesto, i metatesti complementari coinvolti in un processo costante di ritraduzione. Torop cita, a proposito di questo argomento, la seguente affermazione di Mounin: "la philologie est une traduction" o più esattamente: "la philologie est une *pré-édition* du texte à traduire, ainsi qu'une *post-édition* de ce même texte"⁵¹ (MOUNIN, 1963, p. 242-243). L'immagine di un testo o di un autore che si proietta in una cultura letteraria, a conclusione di quanto esposto, sarebbe tutto il sistema dei metatesti prodotto compreso il frutto della traduzione testuale, che può essere anche chiamato metatesto imitativo (TOROP, 2010, p. 144).

In questo concetto totale di traduzione, che abbiamo visto nascere dal concetto semiotico di traduzione e comunicazione, il traduttore non è sicuramente colui che, ispirato da un testo letterario scritto in un'altra cultura, lo riproduca con passione e creatività nella sua lingua, di cui si considera o è considerato un buon conoscitore. Se prendiamo in considerazione quanto teorizzato da Popovič dentro il modello di comunicazione, il processo traduttivo nasce dal raffronto di

⁵¹ Mounin utilizza il termine filologia per indicare quella che lui chiama: "une ethnographie non-organique du passé" (MOUNIN, 1963, p. 243), ossia lo studio dei testi del passato considerando la lingua e la civilizzazione in cui sono stati prodotti, visto che è dalla conoscenza di queste ultime due che un testo può essere compreso.

due catene comunicative: quella del prototesto e quella del metatesto. La prima, da lui chiamata “atto di comunicazione culturale primaria”: autore → prototesto → ricevente del prototesto; la seconda, “atto di comunicazione (meta)culturale secondaria”: traduttore (autore del metatesto) → metatesto → ricevente del metatesto. Il modello della comunicazione permette dunque di allargare le ricerche tradizionali sulla traduzione in tre direzioni:

1. Le relazioni tra autore e traduttore dal punto di vista delle principali posizioni comunicative e delle possibilità di scelta delle strategie traduttive;
2. la differenza del metatesto dal prototesto nella struttura testuale (carattere stilistico o di genere), la loro dipendenza dalle entità che comunicano;
3. la situazione dei riceventi del prototesto e del metatesto. Occorre ricordarsi dei cambiamenti temporali e spaziali e delle loro conseguenze per la comunicazione traduttiva (POPOVIČ , 2006, p. 37).

Quanto sopra esposto traccia il cammino verso la “traduzione totale” mentre il traduttore, la cui arte può essere considerata minore di quella di uno scrittore, in realtà supera quest’ultimo perché “deve confrontarsi con tutti gli scrittori che traduce, conoscere ciò che hanno conosciuto loro, saper unire il pensiero analitico alla capacità creativa [sintesi], creare secondo regole predefinite e inserire il prototesto in un contesto nuovo” (p. 38). In questa visione comunicativa, il lettore [modello] acquisisce anche lui una visibilità che prima non aveva, visto che il traduttore crea un metatesto prendendolo in considerazione.

L’affermazione di Popovič: “[i]l processo traduttivo comincia sempre dallo studio del prototesto” (2006, p. 27), che in un primo momento può sembrare banale, costituisce un punto centrale per questo studio sulla traduzione metatestuale di Machado de Assis in italiano, in cui tra le altre cose si vuole indagare la presenza e l’assenza di meccanismi per i quali l’autore di *O Alienista* ancora non è riconosciuto all’estero in proporzione alla grandezza della sua opera.

Riguardo all’analisi del testo letterario, Popovič ne individua le tappe dell’approccio analitico. Per elaborarne gli aspetti comunicativi e testuali si basa sulla teoria slovacca della comunicazione letteraria. All’origine si trovano le informazioni fattuali del testo, nella tappa

descrittiva e di osservazione. È il cosiddetto piano “analitico”, che comprende oggetti della poetica e della retorica (struttura, tema, lingua, composizione, struttura stilistica, organizzazione fonica, grammaticale e morfosintattica del testo, i segnali di genere, il repertorio e i metodi della retorica del testo). Ciò che Popovič aggiunge, con sensibilità ed acutezza, è che l’aspetto analitico di osservazione di un testo per una traduzione letteraria non si può concludere nella descrizione di ciascun fenomeno isolatamente, ma il suo compito è definire “il modo in cui gli elementi fondamentali del testo interagiscono e partecipano alla struttura testuale unitaria” (POPOVIČ, 2006, p. 28). Per considerare tale unità come oggetto di studi non basta il testo, ma è necessario anche il contesto dell’opera, nella misura in cui si riflette nella struttura del testo.

Nella poetica machadiana si riscontra, come sarà approfondito nel capitolo IV, che il contesto si riflette nell’opera in maniera molto peculiare. In Machado gli elementi stilistici non solo partecipano interagendo, in una struttura testuale unitaria, come avviene in tutti i testi letterari, ma sembrano gestiti in modo da creare letture alternative previste e dirette dall’autore, che ne diventa quasi un invisibile regista, riproponendo sotto luci nuove il significato di “intenzione d’autore”, spesso contestato dai critici letterari.

Tali strategie di costruzione testuale sono state già comparate, per esempio, a una partita di scacchi, passione di Machado de Assis (SOARES, 2008. p. 20). L’esempio degli scacchi è una metafora che si adatta molto bene al narratore Machado, che sembra prevedere ogni possibile lettura dei suoi testi, ogni “movimento” nel gioco di tutte le letture possibili e, in questo modo, produrre diverse “storie”, da poter leggere isolatamente o parallelamente (anche se quest’ultima opzione è piuttosto difficile da applicare nel racconto *O Anjo Rafael*, analizzato e tradotto nel capitolo III). Ne risulta un tessuto dalle trame complicate da cui eventuali letture “diverse”, se così si può dire, da quelle previste dall’autore, possono risultare alquanto ingenuie agli occhi dei più grandi conoscitori dell’autore carioca e, probabilmente, lo sono. Considerazioni, queste, che il traduttore che si accinge a proiettare le creazioni letterarie di questo autore in un’altra cultura, deve tener presente nello sviluppo delle strategie legate a tale impresa.

Dalla conoscenza approfondita del testo, il traduttore può dedurre “istruzioni semantiche e stilistiche” da seguire durante la produzione del metatesto, difficilmente possibile in caso di “errori di lettura” (POPOVIČ, 2006, p. 27). La sua “posizione interpretativa” e la

sua “concezione dell’opera” possono influenzare la ricostruzione dei “valori” del prototesto e, nel caso della produzione di Machado de Assis, la lettura della principale fortuna critica scritta su di essa è, nella mia opinione, l’unica possibilità per non incorrere in “posizioni interpretative” inopportune. Più che mai, quindi, condivido l’opinione descritta nelle seguenti parole dello studioso slovacco: “il traduttore deve compiere un viaggio nel testo, cercando di ricostruire la sua genesi e il suo processo. In caso contrario, il suo sguardo sul testo non sarebbe sufficientemente acuto e penetrante” (p. 27) in modo da farne un’analisi obiettiva.

Tra gli aspetti più specifici della poetica machadiana da tener in conto durante il lavoro di traduzione, vi è l’interrelazione dei suoi testi con la letteratura occidentale. Si tratta di un dialogo continuo che lo scrittore ha con le letture dei classici e non solo, presente in molti scrittori come ricorda Torop, in forma di “citazioni, allusioni e di altre parole altrui [e che] costringe a pensare continuamente alla correlazione proprio/altrui nella struttura dei testi” (TOROP, 2010, p. 133). E se “lo studio della poetica dello scrittore è legato in modo strettissimo allo studio del tipo di lettore (tipo di coscienza) codificato nella struttura del testo” (p. 134), che cosa dire della poetica di Machado, nei testi in cui sembra aver previsto vari tipi di letture e di lettori? Probabilmente è proprio la “**poetica dell’intesto** come sistema dei vari tipi di rappresentatività dei testi altrui nelle opere di uno scrittore, dalle citazioni alle allusioni” (p. 134) che dev’essere specialmente presa in considerazione dal traduttore machadiano. Presente sia a livello di espressione che di contenuto, e in diversi tipi di resa, il processo traduttivo prototesto → intesto nell’opera di Machado de Assis è stato da molti critici analizzato e messo in evidenza come fonte d’ispirazione della sua produzione. Essendo alcune citazioni tradotte da autori stranieri, Machado produce anche traduzione intestuale interlinguistica. Questo artista dell’intertesto creava anche *pastiche* e se ne serviva a volte con fini satirici, parodiando frequentemente avvenimenti e personaggi politici e sociali nelle sue *crônicas*, poi spesso riprodotti nei suoi racconti e nei suoi romanzi. La sua capacità di narrare era tale per cui le storie e i personaggi potevano essere interpretati in una maniera e in tutto il loro contrario:

Brás Cubas, Bento e Aires possuem todos uma espécie de sofisticação, um conhecimento dos caminhos do mundo, que pode facilmente passar

por sabedoria. Uma das intuições de Machado foi a de que não há contradição alguma entre semelhante sofisticação e a estupidez. Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos. (GLEDSON, 2005, p. 9).

I preconcetti a cui si riferisce Gledson nella citazione sopra riportata diventano visibili man mano che ci si allontana dall'epoca in cui Machado scrive, così come il tono sarcastico del narratore che li ritrae con tali caratteristiche. Come osserva il critico inglese “segue-se que – dentro de certos limites, é claro – quanto mais nos afastamos da sociedade em que ele viveu, e para a qual escreveu, tanto mais chances temos de nos afastar desses preconceitos e de compreender o que ele pretendia” (GLEDSON, 2005, p. 9). Non si ha ovviamente una certezza assoluta che era proprio questo ciò che pretendeva, ma osservandone la poetica si può concludere che probabilmente giocava con la possibilità di esporre fatti reali e anche un suo discorso senza che il lettore se ne avvedesse. La “boa sorte” di averlo letto e interpretato con un'altra ottica è dovuta, secondo Gledson, al fatto che i tempi oggi sono più maturi per capire quello che abbiamo chiamato, nella terminologia di Torop, il “cronotopo metafisico”, la visione del mondo dell'autore Machado risulta più comprensibile, a quanto pare, alle generazioni di lettori a lui postere.

Popovič sottolinea come è solo a partire da un certo momento degli studi della traduzione che nasce l'interesse per le possibilità creative del traduttore. Il contributo in questo senso sarebbe venuto proprio dall'applicazione delle teorie della comunicazione alla cultura, visto che “[l]a situazione creativa in cui nasce il metatesto è vista come armonia di diversi fattori della comunicazione” (POPOVIČ, 2006, p. 36). Le strategie creative del traduttore, ossia la poetica del traduttore, così come il ruolo del lettore, sono viste da quel momento come elementi contributivi alla formulazione del metatesto giacché “[p]eculiarità di ogni comunicazione (opera, traduzione) è la sua esistenza per qualcuno” (p. 36) e, affinché la comunicazione letteraria sia completa, è necessaria la presenza di tutti i tre gli elementi della catena comunicativa: autore, opera e lettore.

Affinché la traduzione letteraria produca metatesto capace d'inserirsi in un'altra cultura, si può ritenere essenziale che il traduttore conosca anche i metatesti già prodotti sull'autore e le sue opere, non

solo di tipo imitativo ma anche riduttivo, complementare e selettivo. Il capitolo I, dedicato alla presentazione dei libri in italiano sull'autore raccolti tra le pubblicazioni in Italia, vuol essere pertanto un contributo in questo senso.

A questo punto appare difficile definire i confini tra analisi critica e analisi traduttologica nelle opere del fondatore dell'*Acadêmia Brasileira de Letras* di cui si cita, di seguito, un frammento tratto da un saggio, *Ideal do Crítico* (1953)⁵² in cui nell'indicare una delle condizioni per poter esercitare tale professione, dice:

longe de resumir em duas linhas [...] o julgamento de uma obra, cumpre-lhe [ao crítico] meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. Deste modo, as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião (ASSIS, 1953, p. 13).

Allo stesso modo nel processo traduttivo le conclusioni del critico/traduttore servono tanto all'interpretazione del prototesto quanto al metatesto "em embrião". Questo ci mostra il cammino ideale per trasportare la letteratura del "bruxo do Cosme Velho" in un'altra cultura. E continuando il brano succitato:

Para realizar tão multiplicadas obrigações, compreendo eu que não basta uma leitura superficial dos autores, nem a simples reprodução das impressões de um momento; pode-se, é verdade, fascinar o público, mediante uma fraseologia que se emprega sempre para louvar ou deprimir; mas no ânimo daqueles para quem uma frase nada vale, desde que não traz uma idéia, - esse meio é impotente, e essa crítica negativa (ASSIS, 1953, p. 13).

È tale "fraseologia", frasi fatte, informazioni prese da altre fonti ma non veramente comprese, quella che compone molti dei testi che

⁵² Pubblicato originalmente l'8 ottobre 1865, nel *Diário do Rio de Janeiro*.

accompagnavano l'opera machadiana in italiano osservata nel capitolo I. Metaforicamente trasportata nel processo traduttivo letterario e, più esattamente, nella traduzione di opere di Machado de Assis, si può dire inoltre che una lettura superficiale porta ad una traduzione superficiale, a “frasi senza idee” e ad una “traduzione negativa”, parafrasando le espressioni sopra citate.

Il narratore machadiano dialoga con altri testi della letteratura occidentale, in una continua ricerca di risposte sull'esistenza e sul mondo. La cultura di Machado de Assis è il frutto di questo dialogo costante, giacché lo si trova in tutti i generi di cui si occupa (dalla poesia ai saggi brevi, dai racconti ai romanzi) e, in maggior o minor misura, in tutta la sua vasta produzione. In questo modo l'autore ha prodotto una letteratura che, anche se solo recentemente, è stata riconosciuta universalmente allo *status* di canone mondiale (BLOOM, 2004) giacché il suo dialogo con il pensiero filosofico occidentale, dal classico al contemporaneo [per lui] è attualissimo e stimola delle interrogazioni sorprendenti anche per il lettore degli inizi del XXI secolo.

Il mondo di questo scrittore era frutto di letture approfondite, anche in diverse lingue europee (francese, inglese, italiano e negli ultimi anni della sua vita anche in tedesco), ma i discorsi partivano sempre dalla sua realtà politico-sociale, della quale era un attento conoscitore e su cui scriveva acuti ed ironici commenti su importanti quotidiani di Rio de Janeiro. L'analisi cronotopica, di cui si è parlato al sotto-capitolo 2.1, necessita anche di elementi della vita storico-letteraria in cui si forma l'autore, giacché è a partire da essa che la creatività artistica (ri)produce i luoghi, i personaggi e la metafisica o concezione di mondo della produzione letteraria. Il prossimo sotto-capitolo (2.4) è quindi dedicato alla vita, alla cultura letteraria e alla loro importanza nel concetto di traduzione totale.

2.4 STORIA LETTERARIA E LETTERATURA: LA VITA LETTERARIA COME ELEMENTO DELLA TRADUZIONE TOTALE

Ora, eu não tenho outro desejo senão falar e escrever corretamente a minha língua; e se descubro que muita coisa que dizia até aqui, não

tem foros de cidade, mando este ofício à fava, e passo a falar por gestos.

(Machado de Assis)

In questo stesso capitolo si è già parlato di come i prototesti e i metatesti costituiscano un sistema politico e culturale che funziona almeno su tre livelli, denominati da Torop livello della vita letteraria, della cultura letteraria e della politica culturale. Nel caso del nostro Machado de Assis, nella cui opera, come abbiamo preannunciato, l'intesto e l'intertesto assumono un ruolo identificativo della sua poetica, il contatto con il sistema culturale della sua formazione si fa necessario ogni volta che rimandi più o meno espliciti indicano la necessità di conoscenze socio-storico-politiche della realtà machadiana. Anche se la lettura di nuovi testi può significare la possibilità di conoscere ed apprendere nuove culture, non bisogna dimenticare che la percezione del lettore dipende dalla sua esperienza culturale. Ossia, si può "leggere" ciò che si sa e un testo, "nelle mani di un lettore [...] viene subito convenzionalizzato" (TOROP, 2010, p. 70). Le esperienze culturali istruiscono i lettori anche a percepire le culture dei paesi considerati periferici, di cui normalmente si hanno opinioni standardizzate anche sui loro autori letterari. Da qui discendono metatesti interpretativi devianti, come certe biografie di Machado descritte nel capitolo I, (addirittura con esempi di preconcetto denigrante della persona dell'autore) ma anche analisi traduttologiche senza approfondimenti necessari o senza preoccuparsi di produrre metatesto a fianco della traduzione testuale del libro (paratesto). Certe attitudini indicative di conoscenza superficiale della cultura con cui l'opera machadiana dialoga può essere solo pregiudizievole all'inserimento e alla ricezione dell'autore di *Memórias Póstumas* nella cultura italiana e in quelle straniere in generale. Traduttori come Gledson e Willemsen lo comprendono e fanno del loro lavoro di traduttori una "missione" di reinterpretazione nella loro cultura, rispettivamente quella inglese (ma anche americana) e olandese, del nostro autore. A questo fine, ambedue si dedicano a studi critici approfonditi con cui arricchiscono di preziosi metatesti le pubblicazioni nei loro paesi. In questo senso, Walter Carlos Costa osserva:

Muito se tem dito, sobre a exotização, ou pasteurização, por que passam tantos escritores criativos do hemisfério sul ao serem traduzidos no

emisfério norte. No entanto, na Holanda, sobretudo no caso do projeto tradutório de August Willemssen, os autores brasileiros, e especialmente Machado de Assis, são tratados como autores do mesmo nível que os grandes autores ocidentais. [...] A própria apresentação gráfica dos livros, de um total despojamento, revela como a literatura de Machado é tratada (COSTA, 2008, p. 202).

Di seguito un panorama sull'origine e il significato delle storie letterarie, tra gli strumenti della politica della cultura delle nazioni, permettere di riflettere su come esse collaborano nel far sì che un autore, nazionale o straniero che sia, sia percepito in maniera convenzionale dagli appartenenti degli stessi sistemi letterari, influenzando anche la maniera in cui un autore poco conosciuto in una data cultura vi viene tradotto.

Le storie letterarie cominciano a esser scritte durante quel processo di unificazione e nazionalizzazione degli stati europei (XIX secolo) in cui l'esistenza di un certo numero di testi letterari in lingua nazionale era fondamentale nel processo di unione culturale in corso. Si trattava, in alcuni casi, di unificare anche diversi popoli, con lingua e tradizioni proprie, all'interno di uno stesso territorio. L'identità di appartenenza alla nazione nasceva, per forza di cose, dall'alto delle istituzioni governative, per entrare a far parte dell'"incoscio collettivo" come qualcosa che esisteva da sempre, ossia come se si trattasse solo di "rinfrescare la memoria" di un'identità comune che i cittadini già possedevano, ma di cui non erano coscienti. Stabilire qual era la letteratura nazionale, la lingua standard per la sua propagazione e, quindi, creare una "memoria collettiva" che potesse unire le diverse genti sotto un'unica bandiera erano, in gran parte, funzioni dei letterati e degli intellettuali. I loro mezzi erano i testi letterari scritti e orali. Ma quali tra essi erano i più adatti a svolgere tale funzione?

Come ricorda Ventura nel suo articolo *História e crítica em Silvio Romero* (1994), le storie della letteratura includevano quelle opere considerate grandi e scritte da personalità geniali, nelle quali il carattere nazionale si sarebbe manifestato in modo pieno⁵³, senza dimenticare che

⁵³ “Nas histórias da literatura de Gervinus e Scherer na Alemanha, de De Sanctis na Itália, ou de Lanson na França, as individualidades nacionais são abordadas como série de ‘grandes obras’ e de escritores de ‘gênio’, nos quais o

“A definição de literatura depende da rede de inclusões e exclusões, por meio da qual se formam as matrizes institucionais que regulamentam as práticas de leitura e o repertório das obras e autores integrados à história literária” (VENTURA, 1994, p. 36). E tale rete di inclusioni ed esclusioni è stata, nel caso specifico della formazione degli stati europei, direttamente influenzata dalle politiche nazionaliste dell'epoca.

Even-Zohar chiarisce molto bene la funzione della letteratura nella creazione delle nazioni europee, risalendo ai primordi della storia letteraria occidentale che, per quanto sia possibile concludere dai documenti storici ed archeologici a disposizione degli storici contemporanei, ci porta alla civilizzazione sumera in Mesopotamia (EVEN-ZOHAR, 1994, p. 358). Nella cultura sumera era preminente la preoccupazione per i testi, scritti e letti, ai quali avevano accesso oltre alle elite, anche parte del resto della popolazione durante le diverse occasioni festive. Ma la cosa più importante di questa cultura, come sottolineato da Even-Zohar, è l'affermazione della scuola come istituzione di potere, così come “la institución socio-semiótica del canon” da parte della cultura sumera:

Escuela y canon sirvieron para organizar la vida social, básicamente, mediante la creación de un repertorio de modelos semióticos a través de los cuales “el mundo” se explicaba con un conjunto de narraciones, inter alia, naturalmente, para dar gusto a los grupos dominantes (EVEN-ZOHAR, 1994, p 359).

Basandosi sulla spiegazione che sembra oggi la più plausibile, Even-Zohar (p. 360) crede che il passaggio dalla “letteratura” dalla Mesopotamia alla Grecia sia avvenuta con l’intermediazione degli ittiti. Dalla cultura greca più tardi, in un processo di concatenamento, si è estesa da una società europea all'altra durante varie epoche. È importante sottolineare che con il termine “letteratura” questo autore intende “todo un conjunto de actividades, solo parte de las cuales son los ‘textos para ser lidos’, o ‘textos para ser escuchados’, o incluso ‘comprendidos’” (p. 361). Vi include anche la produzione ed il consumo, il mercato e le relazioni di negoziazione tra le norme.

carácter nacional teria se manifestato en sua ‘plenitude’” (VENTURI, 1994, p. 39).

Tornando alla formazione delle nazioni europee durante il XIX secolo, casi come Francia, Germania e Italia possono essere presi come esempio per la loro peculiarità. Si tratta infatti di paesi la cui “unione” linguistica e culturale ha avuto bisogno anche di atti “violenti” attraverso i quali una delle variazioni linguistiche territoriali era imposta come lingua nazionale standard, e le altre erano ridotte a “dialetti”. Definire una lingua dialetto porta con se tutta una serie di giudizi negativi, derivati dal carattere d’inferiorità attribuito sia alla lingua sia alle persone che la utilizzano. I professori e gli intellettuali erano gli agenti socio-semiotici ai quali apparteneva il ruolo di diffondere, mediante testi scritti e orali, la cultura e la lingua nazionale. Testi che attuavano come perfetti generatori di una coesione socio-culturale completamente inesistente prima di quel momento, il tutto in detrimento delle diverse culture locali. Anzi, si può parlare di una vera distruzione delle culture locali o, utilizzando le parole di Pasolini citate da Even-Zohar (1994, p. 370), di veri e propri “genocidi culturali” avvenuti in Italia dal 1961 al 1975.

Questa breve introduzione sulla formazione delle identità letterarie vuol far riflettere su come, ognuno di noi, sia anche il frutto linguistico-culturale della letteratura che ha letto e ascoltato durante la sua formazione e che, forse, sia il caso di distinguere una “nazione letteraria” a cui appartengano tutte quelle persone legate dalla letteratura con cui hanno avuto contatto, a prescindere dalla loro nazionalità o dalle radici etniche. In questo tipo di formazione svolge un ruolo importante anche la letteratura tradotta, come parte del repertorio testuale a disposizione di un lettore di un determinato paese, così come la letteratura straniera in lingua originale che vi circolava in mancanza di traduzioni o ad esse parallela. Da qui si arriva facilmente ad una constatazione, che la formazione degli scrittori e dei lettori/traduttori non dipende esclusivamente dalla letteratura delle nazioni a cui appartengono, essendo gli unici confini da prendere in considerazione quelli delle culture a cui hanno avuto ed hanno accesso. Essendo un tale compito abbastanza arduo, si potrebbe optare parlando di letteratura in lingua italiana, portoghese, inglese, e così via, visto che le lingue rimangono quelle che più si adattano ad essere identificate dagli aggettivi di nazionalità.

Machado de Assis, nato in Brasile, autore in lingua portoghese di letteratura, è entrato a far parte del canone mondiale anche per la sua ricchissima formazione letteraria che gli ispirava originalissimi dialoghi

metafisici con gli autori classici della letteratura occidentale, ancor oggi oggetto di studi comparati. Ma, ancora in vita, era criticato per non rappresentare la realtà brasiliana nelle sue opere. Un esempio viene da Silvio Romero, autore della *História da literatura brasileira*, del 1888. Romero apparteneva alla *Escola de Recife*, formata da critici che hanno introdotto in Brasile il concetto di naturalismo ed evolucionismo e che, quindi, “abordavam o texto como *reflexo de condições sociais e naturais* e adotavam, como critério de valor, o grau de correspondência entre literatura e sociedade” (VENTURA, 1994, p. 41), adottando attraverso il naturalismo il considerare la letteratura e la cultura da un punto di vista storico-sociale. Tale posizione critica portò Silvio Romero ad attaccare duramente Machado de Assis, da lui considerato come uno scrittore lontano “das questões político-sociais e pela propensa falta de representação do meio” (p. 42).

La posizione di Romero nei confronti di Machado de Assis fu più tardi criticata e poco considerata da José Verissimo, anche lui autore di una *História da literatura brasileira* in cui adotta “uma concepção estrita e estética de literatura, tomada como sinônimo de ‘belas artes’” (VENTURA, 1994, p. 47), abbandonando quella della rappresentatività utilizzata da Romero e considerando Machado de Assis come il rappresentante di una letteratura di valore universale. I critici più recenti delle opere di questo grande autore brasiliano rivelano *altri* Machado. John Gledson è uno di questi. Critico e studioso di Machado de Assis, ma anche traduttore in inglese di alcuni dei suoi romanzi e di alcune raccolte di racconti, Gledson rivela un aspetto fino a quel momento poco esplorato, il “realismo ingannevole” di Machado. Nicolau Sevcenko lo descrive come:

Um procedimento pelo qual o artista, por um lado, representa a realidade através das convenções doutrinárias da estética realista dominante, enquanto, pelo outro, solapa, suspende e compromete todas elas ao mesmo tempo. O resultado não é a ausência ou a negação do referente, mas o desafio para que o leitor o encontre lendo os textos a contrapelo na narrativa, buscando seus lapsos, seus atos falhos, suas hesitações, suas referências cifradas e seu substrato histórico (SEVCENKO, 2003, p. 15).

La citazione sopra mostra come attualmente Machado sia visto molto più compromesso con la realtà della sua epoca di quanto Romero e Veríssimo, suoi contemporanei, riconoscessero. La storiografia letteraria contemporanea ha inoltre smesso di affrontare i suoi studi sulla relazione tra letteratura e nazione, tenendo in considerazione anche “outras ‘comunidades imaginárias’, baseadas em referenciais de sorte diferente, como língua, etnia ou religião, que dispunham de produção vigorosa” (COUTINHO, 2003, p. 19). E ancora:

[...] não se pode mais restringir a produção de um povo a um espaço arbitrariamente construído por razões de hegemonia político-econômica, mas, ao contrário, encarar esse espaço como um *locus* móvel e plural; [...] os *corpus* que serviram de base às histórias literárias tradicionais perdem sua fixidez, tornando-se múltiplos e dinâmicos, e dão margem à coexistência de cânones distintos dentro de um mesmo contexto (COUTINHO, 2003, pp. 19-20).

Sarebbe corretto affermare che autori come Machado de Assis abbiano una nazionalità “propria”? È un paradosso affermare che il sentimento di nazionalità possa essere diverso in ciascun individuo. Considerato però che la nazionalità è qualcosa di “costruito” attraverso un insieme di testi veicolati, in modo da entrar a far parte della “memoria collettiva” di una nazione, è lecito anche affermare che i monumenti/documenti⁵⁴ possano essere interpretati diversamente e sotto l’influenza anche di monumenti/documenti di altre “nazioni”, accessibili nella forma di letteratura straniera tradotta o meno.

Infine è un dovere citare che lo stesso Machado de Assis considerava “erronea” l’opinione che si manifestava “a volte” nella sua epoca: “a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1953, p. 134). Questo perché, nell’opinione del critico Machado:

[...] não há nessa vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os

⁵⁴ Per capire meglio il concetto di documento/monumento vedere J. Le Goff (1992).

nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo (ASSIS, 1953, p. 134).

Nelle letterature nazionali svolge un ruolo importante anche l'insieme della letteratura tradotta ma, utilizzando le parole di Even-Zohar (1999, p. 223), “[a] pesar del amplio reconocimiento entre los historiadores de la cultura del papel esencial que la traducción ha desempeñado en la cristalización de las culturas nacionales, son relativamente pocos los trabajos de investigación llevados a cabo en este ámbito”, ed è difficile farsi un'idea di quale sia la funzione della letteratura tradotta nell'insieme della letteratura o quale sia la sua posizione all'interno di una letteratura. In realtà ancora non esiste una coscienza per cui “la literatura traducida pueda existir como sistema literario particular” (p. 223). Sempre secondo lo stesso studioso, la letteratura tradotta “puede poseer un repertorio propio y hasta cierto punto exclusivo” (p. 224), giacché tra essa ed il sistema letterario ci sono due maniere di rapportarsi: la prima è il modo in cui i testi di origine sono selezionati dalla letteratura ricettiva, e la seconda è come questa adotta norme, abiti e criteri specifici risultanti dalle relazioni con altri co-sistemi locali.

Studi storiografici della traduzione cominciano sempre più ad esser oggetto di ricerche in ambito traduttologico, con la speranza che un giorno siano sistematizzati e presentati anche all'interno delle storie letterarie. Il contenuto del capitolo I può essere considerato un piccolo contributo alla storiografia della traduzione anche se si concentra su un unico autore brasiliano tradotto in italiano, anche se si tratta di uno scrittore che, nella sua cultura di origine, è forse colui su cui è stata prodotta più fortuna critica, in libri e riviste specializzate.

Nel capitolo dedicato alle pubblicazioni in italiano di libri del nostro autore, si percepisce la presentazione a volte molto “ingenua” che viene fatta dell'opera e/o dell'autore, e sorgono diverse domande circa i motivi e/o le cause di tali metatesti miseri in contenuto e a volte anche fuorvianti. Saranno stati concepiti in questo modo perché si è ritenuto che il lettore italiano a cui sono dirette le traduzioni non sarebbe in grado di comprendere testi più complessi o ci si annoierebbe? O deriva dal fatto che è scarso il materiale critico a disposizione dei traduttori in italiano o da parte loro non c'è tempo o interesse di approfondire le loro

conoscenze? Oppure viene da un atteggiamento, dettato anch'esso dalla scarsa informazione, per cui un autore brasiliano, la cui letteratura è pur sempre frutto di quella occidentale con più storia e prestigio, non può aver bisogno di tanto studio per essere interpretato e quindi tradotto?

Le ipotesi sopra illustrate potrebbero essere tutte valide, quello che si constata sicuramente è che non è ancora visibile, nella storia delle traduzioni di Machado in italiano, un segnale di cambiamento di attitudini né da parte dei traduttori né da parte delle case editrici, visto che nessuna tra le tante che si sono cimentate a pubblicare libri dell'autore brasiliano sembra disposta ad un lavoro sistematico che guidi all'introduzione dell'autore carioca nella cultura italiana in modo più serio e approfondito, in modo da destare una curiosità specifica verso un autore con caratteristiche forse uniche nella letteratura mondiale. Inoltre, una conoscenza della vita e della cultura letteraria in cui egli è immerso aiutano a poter capire anche il "cronotopo metafisico" o della concezione autoriale, ossia della concezione di mondo con cui viene influenzata la narrazione delle sue opere e che guida il lettore alla conoscenza del "cronotopo dei personaggi" e di quello "topografico". I cronotopi, che nascono dall'opposizione proprio/altrui, si intendono dal momento in cui l'altrui viene percepito innescando il dialogismo da cui deriva la comprensione e l'apprendimento.

Tali concetti sono alla base della comprensione testuale che permette al lettore di interagire con il testo, in quel dialogismo alla base della formazione linguistico-culturale difesa per primo da Vygotskij e poi da Bachtin, e che avviene a livello testuale in tutte le sue realizzazioni, inteso anche come "discorso" nell'ambito della linguistica testuale; si può infatti dire che comprendere il discorso o i discorsi (nel caso di un testo letterario sono possibili più discorsi legati, per esempio, a diversi personaggi, ossia ciò che viene definito da Bachtin polifonia) di un testo solo è possibile dal momento che si è nelle condizioni di dialogare con esso. La responsabilità per cui tale possibilità sia a disposizione del lettore della traduzione è del traduttore e/o dell'editore del libro di una traduzione inter-culturale.

Ci si chiede a questo punto che mezzi critico-letterari sono a disposizione dei traduttori italiani di Machado di Assis per poter approfondire la loro conoscenza sulla produzione di questo autore lontano nello spazio e nel tempo. La *Storia della letteratura brasiliana* di Luciana Stegagno Picchio, riferimento bibliografico d'obbligo nei corsi universitari italiani che si dedicano a questo studio, ha anche una

versione di circa 200 pagine, che si chiama appunto *Breve storia della letteratura brasiliana*. Si tratta di uno studio della ricercatrice italiana che è stata membro dell'Accademia Brasiliana di Lettere, le cui fonti bibliografiche sono attentamente descritte alla fine del libro e soprattutto alla fine di ogni capitolo, permettendo a chi voglia di poter approfondire le conoscenze che la studiosa riesce a sintetizzare con grande competenza. Potremmo dire che con tali indicazioni il traduttore che abbia bisogno di dettagli anche storico-sociali, oltre che letterari, del Brasile ha, in questo libro, le indicazioni necessarie per farlo. A Machado de Assis, la Stegagno Picchio dedica il capitolo VIII, intitolato: *O século XIX: Machado de Assis* (nella versione brasiliana, PICCHIO, 1997, p. 273-298). Saranno velocemente presentati tratti che più spicchano nella presentazione biografica di questo autore, visto che sono le biografie, molte volte brevissime, i metatesti immancabili nei libri italiani. È bene tener conto che, nello scrivere la sua Storia, la brasilianista probabilmente avrà pensato ad un pubblico italiano, ossia aveva come “dominante” della sua “traduzione” il chiarimento di quegli elementi caratteristici dell'uomo e del letterato che più avrebbero indotto il lettore italiano a errori interpretativi dovuti alle differenze culturali e agli elementi che dispone per interpretarli (ossia la sua cultura)⁵⁵. La storiografa spesso presenta i dati “dubbi” che trae dalle sue fonti con uno stile che punta al paradosso, come volendo che sia una posizione che il suo opposto vi si possano leggere. Così, la prima caratteristica che appunta in Machado è quella di essere una “ilha”, un'isola nella letteratura brasiliana, anche se si chiede quanto tale affermazione di taluni sia lecita; nella sua biografia, anche se non condivide la preoccupazione della critica di rialzare il colore della pelle di Machado, così come la sua epilessia e la balbuzie, utilizza una ventina di righe per parlare del fatto che era mulatto, del suo “progressivo ‘embranquecimento’” (PICCHIO, 1997, p. 276) durante la sua *escalation* sociale che avrebbe percorso con scelte precise come i temi poetici di cui trattava, la “branquíssima” Carolina Augusta de Novais che aveva sposato e “a montagem calculada de um clichê de ‘respeitável e benévolo senior branco’” (p. 276), ossia il *look* che aveva adottato. Della famiglia di origine, l'autrice non dimentica di sottolineare come, anche dopo l'aiuto dei genitori alfabetizzati ed anche

⁵⁵ Si può a priori concludere che tali accorgimenti non abbiano dato sempre esito, considerate alcune biografie e recensioni “reinterprete” visibilmente a partire dai testi su Machado della Stegagno Picchio, commentati nel capitolo I di questa tesi.

della matrigna a dedicarsi agli studi anche se sempre come autodidatta, “Machado ocupou-se, depois, a vida toda, a dela [da primeira infância] esquecer-se” (p. 277). Il resto della biografia è dedicata dettagliatamente alla produzione bibliografica dell'autore carioca, prima che il capitolo passi a parlare più specificamente del narratore, dei romanzi, dei racconti, dei modi di narrare, del poeta, ma anche dell'autore di teatro, del critico e dell'epistolografo. Lo studio è attento ma sempre basato sulla fortuna critica scritta in Brasile, anche se citata mostrando una profonda conoscenza dell'assunto, ma non si evince dall'esposizione della Stegagno Picchio nessuno studio autonomo approfondito su Machado de Assis, con la conseguenza di trasformare il capitolo VIII in una sorta d'interpretazione della critica machadiana.

A livello enciclopedico, l'Enciclopedia della Letteratura Garzanti (1999) dedica mezza pagina all'autore brasiliano, nella quale sono abilmente sintetizzati biografia, bibliografia, poetica, stile, e narratore, di cui si dice “unico nel suo genere (e non solo nella letteratura brasiliana) e ritenuto, per quasi unanime consenso, l'autore di maggior prestigio del suo paese”. la prima edizione de *Il Genio* di Harold Bloom in italiano uscirà nel 2004 in Italia, e Joaquim Maria Machado de Assis si è visto catapultato nel gruppo dei “cinque maestri della letteratura capaci di fondere ironia e tragedia” (BLOOM, 2004, p. 749), insieme a Gustave Flaubert, José Eça de Queirós, Jorge Luis Borges e Italo Calvino. Sicuramente si sarebbe sentito orgoglioso di tale prestigiosissima compagnia “geniale” e già nella seconda delle 8 pagine a lui dedicate (pp. 770-777), il critico americano elogia l'autore carioca con queste parole: “Il genio dell'ironia ha saputo darci ben pochi eguali al brasiliano africano Machado de Assis, che credo di poter ritenere il supremo artista nero di tutti i tempi. E a Machado, forse, questo non sarebbe affatto importato” (p. 771). Del resto, chi voglia trovare una tale collocazione velata da una sorte di preconcetti, sarebbe subito smentito da quanto affermato da Bloom nella pagina successiva:

Machado de Assis è una sorta di miracolo, un'ennesima dimostrazione dell'autonomia del genio letterario riguardo a spazio e tempo, politica e religione, e a tutte quelle altre contestualizzazioni che si ritiene falsamente debbano determinare i doni umani. Ho letto e amato la sua opera, [...] prima di sapere che Machado era un mulatto nipote di schiavi, in un

Brasile, per giunta, che avrebbe abolito la schiavitù solo nel 1888, quando egli era ormai cinquantenne. [...] leggendo per la prima volta Machado de Assis mi sbagliai ritenendo che egli fosse ciò che noi chiamiamo ‘bianco’. [...] Machado, nelle *Memorie dell’aldilà*, adotta ironicamente la prospettiva decadente dei bianchi portoghesi-brasiliani⁵⁶ (BLOOM, 2004, p. 772).

Comunque sia, per l’analisi traduttologia di opere di Machado de Assis, specialmente di quelle più complesse dal punto di vista strutturale, una conoscenza più approfondita della società brasiliana e della sua formazione diventano forse imprescindibili per un lettore/traduttore straniero. Rilevante è la testimonianza di John Gledson che, anche se già da anni studioso di Carlos Drummond de Andrade, confessa che sarà solo a partire da letture specifiche⁵⁷ che riesce a vedere Machado con altri occhi, e da quel momento in poi ne è diventato uno dei critici più innovativi e sicuramente il più importante traduttore in lingua inglese. La proprietà principale di tali letture avrebbe contribuito a svelargli caratteristiche sociali brasiliane come “o grupo intermediário de ‘agregados’ e o fenômeno do favor” (GLEDSON, 2005, p. 9) e a fargli capire a fondo caratteristiche particolari della società ma anche della letteratura dell’ex-colonia portoghese in sud America.

Un traduttore di testi letterari di una cultura poco conosciuta e lontana anche nel tempo, si trova davanti a un compito di filologo, nel dover interpretare la narrativa e i fatti a cui si riferisce ha bisogno infatti di comprendere la lingua ed il contesto in cui si scrive, come nel concetto di Mounin già citato in questa testi. Ma nel campo letterario la struttura del mondo nel testo richiede più attenzione, visto che, come appreso da Torop, è composta dalle interrelazioni tra il cronotopo della rappresentazione della realtà dell’autore, il cronotopo della concezione artistica dell’opera e il cronotopo dei personaggi. Per il traduttore

⁵⁶ Bloom ha scritto queste cose collocandosi su un piedistallo che si è costruito in base al concetto di superiorità etnico-culturale a cui visibilmente crede di appartenere, valutando uno scrittore brasiliano con la sua visione “monolitica” della cultura.

⁵⁷ Gledson cita Machado de Assis: *a pirâmide e o trapézio* de Raymundo Faoro e *Ao vencedor as batatas* de Roberto Schawrz tra le principali letture per lui e alcune opere di critica letteraria come *Dialética da malandragem* de Antonio Candido (GLEDSON, 2005, p. 9).

italiano di Machado de Assis, i testi critici a disposizione in italiano sono molto ridotti se comparati all'enorme fortuna critica sviluppata in Brasile su questo autore, a cui dovrà far riferimento per capire le sue produzioni, molto più complesse di quanto possano apparire ad una prima lettura.

L'analisi traduttologica delle opere machadiane, come quella del racconto analizzato e scelto nel capitolo III, *O Anjo Rafael*, ha bisogno di studi critici come riferimento per risolvere sia problemi di traducibilità dei parametri della lingua, del tempo e dello spazio, sia del parametro del testo visto che la poetica utilizzata da questo autore, come già introdotto in questo capitolo, è strutturata in una maniera piuttosto originale difficile da individuare, in cui le assi dell'espressione e del contenuto si muovono all'interno di un complesso gioco d'intesti.

Si può concludere inoltre che anche la critica della traduzione, considerata secondo le tre funzioni di Popovič (2006, p. 144), che sono: 1. funzione postulativa (scelta del testo da tradurre) rivolta al traduttore; 2. funzione analitica rivolta al testo; 3. funzione operativa rivolta al lettore, quando si tratta di traduzioni di Machado de Assis in italiano, si trova a carico quasi totalmente dei traduttori e degli editori la cui strategia traduttiva, o "progetto traduttivo", risulta difficile da interpretare o da individuare.

Nel prossimo paragrafo una presentazione dell'autore e della sua biografia, soprattutto di Machado scrittore di racconti, che ha fornito alla traduzione del racconto del capitolo III una serie di parametri per valutare questa specifica produzione machadiana relativamente al resto della sua produzione e ai racconti di altri autori della stessa epoca.

2.4.1 La scelta (critica?) del racconto *O Anjo Rafael*

Machado de Assis ha scritto più di 200 racconti durante la sua vita, pubblicati in giornali e riviste di Rio de Janeiro. Avendo organizzato personalmente selezioni di racconti da ripubblicare in forma di raccolte, lo stesso autore lasciò che molti di essi rimanessero nell'ombra, considerati a priori come "minori" dai suoi lettori e dai critici, o rimanendo addirittura anonimi, firmati con pseudonimi che gli sono stati attribuiti postumamente non sempre senza controversie.

Il conto scelto per l'analisi traduttiva (che include anche metatesto interpretativo) e la traduzione in italiano, *O Anjo Rafael*, è stato originalmente pubblicato nel *Jornal das Famílias* nel 1869, solo recentemente ripubblicato in raccolte contenenti tutti i racconti di Machado, ma fino ad oggi non gli sono stati dedicati studi specifici. Non si tratta di un racconto con caratteristiche tali da poter essere approvato dalla cosiddetta “funzione postulativa della traduzione” (POPOVIĆ, 2006, p. 143-144), quella che si occupa di valutare la pertinenza della scelta del prototesto, prendendo in considerazione anche l'eventuale valore come metatesto nella cultura ricevente, se visto isolatamente. Ma dal punto di vista del metatesto interpretativo, costituisce un importantissimo elemento per capire più a fondo la poetica machadiana anche nel sistema letterario italiano, utile nel suo piccolo per chi sia interessato ad approfondire gli studi machadiani. Anche per questo l'intenzione era la traduzione di un racconto che fosse inedito in Italia. L'analisi traduttiva, la discussione dei parametri di traducibilità, la strategia adottata e giustificata possono essere considerati come strumenti utili non soltanto per questa traduzione, ma anche come una guida per traduzioni di altri testi dello stesso autore, così come, durante il processo traduttivo, lo studio del capitolo I sui metatesti in italiano di e su Machado de Assis è stato sempre considerato come un riferimento di base nelle scelte adottate.

Come ogni volta in cui si deve far cadere la scelta su un oggetto tra i tanti possibili l'elemento “curiosità” ha svolto un ruolo importante nell'individuare questo racconto, giacché la caratteristica unica di non essere mai stato stampato in italiano ne restringeva solo esiguamente il numero a disposizione, rimanendone almeno circa 150 tra cui scegliere. Sicuramente *O Anjo Rafael* ha una caratteristica che lo distingue tra i tanti: è il racconto tra i più lunghi di Machado de Assis composto da quasi 12.500 parole, viene subito dopo *O Alienista* che ne conta circa 17.000. Nel repertorio del nostro autore si tratta di una peculiarità inusitata, essendo tutti gli altri scritti dello stesso genere visibilmente molto più brevi. Nella trama elementi atti a destare più attenzione sono stati la presenza di un personaggio doppio (il maggiore Tomàs ma che dice di essere l'angelo Rafael) e la presenza di un misterioso diavolo che muore nel mezzo della storia, nel capitolo centrale.

Il racconto è diviso in XIV capitoli e narra la storia del giovane dott. Antero che, deluso della vita e soprattutto pieno di debiti, decide di suicidarsi. Ma quando è sul punto di spararsi, nella sua stanza, qualcuno

bussa alla porta, è un messaggero con un biglietto del suo padrone che lascia tanto incuriosito il giovane medico da fargli interrompere il suo progetto di morire per seguire, nella stessa notte, il misterioso accompagnatore fino alla casa del maggiore Tomàs, autore del messaggio oscuro che gli prometteva una grande fortuna. Così comincia il viaggio-avventura, che approderà ad un soggiorno forzato per alcuni giorni nella casa del suo ospite e in una serie di incontri con strani personaggi che gli cambieranno la vita, in un'atmosfera mista tra sogno e realtà.

Dal punto di vista della traduzione *O Anjo Rafael* è un testo che si è rivelato interessante nell'applicazione dei concetti della traduzione totale di Torop, visto che la sua traduzione comprende testo, metatesto, intesto ed intertesto ed anche un riferimento alla traduzione filmica (o deverbalizzante). Anzi, la presenza di intesto in questo racconto si rivela così marcante da far pensare che Machado stesse sperimentando, in questo racconto, le basi per una poetica basata proprio sull'intesto e a cui si è già accennato in questo capitolo.

I prossimi due capitoli sono dedicati alla traduzione testuale e metatestuale del racconto. Più esattamente il capitolo III contiene la traduzione italiana con testo a fronte, *L'angelo Rafael*, mentre il IV contiene sia l'analisi che è stata fatta prima della traduzione (traduttologica), di cui una parte ha lo scopo di situare questo racconto nella biobibliografia di Machado de Assis, sia l'esposizione del metodo traduttivo in base alla "traduzione totale" di Peeter Torop introdotta, come riferimento teorico della traduzione, nel presente capitolo. Così per quanto è stato esposto su tale teoria, il capitolo IV è costituito da traduzioni metatestuali preventive, interpretative e complementari, visto che tutti i testi in esso contenuti costituiscono metatesto critico che, una volta adattato e pubblicato insieme alla traduzione del racconto, per esempio, costituisce un materiale fondamentale in vista dell'inserimento di Machado de Assis nella cultura italiana e nel suo polisistema letterario. La sola traduzione testuale del racconto, invece, non avrebbe la stessa efficacia in questo senso.

CAPÍTULO III
L'ANGELO RAFAEL, TRADUZIONE ITALIANA DE
O ANJO RAFAEL DE MACHADO DE ASSIS

Edição referência:

<http://www2.uol.com.br/machadodeassis>

Publicado originalmente em *Jornal das Famílias* 1869

I

Cansado da vida, descrente dos homens, desconfiado das mulheres e aborrecido dos credores, o dr. Antero da Silva determinou um dia despedir-se deste mundo.

Era pena. O dr. Antero contava trinta anos, tinha saúde, e podia, se quisesse, fazer uma bonita carreira. Verdade é que para isso fora necessário proceder a uma completa reforma dos seus costumes. Entendia, porém, o nosso herói que o defeito não estava em si, mas nos outros; cada pedido de um credor inspirava-lhe uma apóstrofe contra a sociedade; julgava conhecer os homens, por ter tratado até então com alguns bonecos sem consciência; pretendia conhecer as mulheres, quando apenas havia praticado com meia dúzia de regateiras do amor.

O caso é que o nosso herói determinou matar-se, e para isso foi à casa da viúva Laport, comprou uma pistola e entrou em

CAPÍTULO III
L'ANGELO RAFAEL⁵⁸, TRADUZIONE ITALIANA DE
O ANJO RAFAEL DE MACHADO DE ASSIS

Edizione originale di riferimento:

<http://www2.uol.com.br/machadodeassis>⁵⁹

Publicato originalmente in *Jornal das Famílias* 1869⁶⁰

Traduzione di Anna Palma

I

Stanco della vita, miscredente degli uomini, sospettoso delle donne ed infastidito dai creditori, il dott. Antero da Silva decise un giorno di andarsene da questo mondo.

Era una pena. Il dott. Antero⁶¹ aveva trent'anni, aveva salute, e poteva, se avesse voluto, fare una bella carriera. Vero è che per far ciò era necessario procedere ad una completa riforma dei suoi costumi. Capiva, però, il nostro eroe che il difetto non era in sé, ma negli altri; ogni richiesta di un creditore gli ispirava un'apostrofe contro la società; giudicava di conoscere gli uomini, per aver trattato fino a quel momento con alcuni fantocci senza coscienza; pretendeva di conoscere le donne, quando aveva appena praticato con mezza dozzina di alcune mercanti dell'amore.

Il fatto è che il nostro eroe decise di uccidersi, e per questo si recò alla bottega della *Viúva Laport*⁶², comprò una pistola ed entrò in

⁵⁸ Rafael (Raffaele), è uno dei tre arcangeli insieme a Michele e Gabriele. Appare nella Bibbia un'unica volta, nel *Libro di Tobia*, ed è a causa di questa storia biblica considerato il protettore dei medici, dei matrimoni e viaggiatori.

⁵⁹ L'edizione fa parte dell'opera completa di Machado de Assis on-line organizzata dal nucleo di ricerche NUPILL dell'Università Federale di Santa Catarina (UFSC) insieme al MEC, e si è preferita questa versione perché permette di lavorare nella traduzione al computer con una minore probabilità di errore.

⁶⁰ Il 1869 è anche l'anno in cui si svolge la storia narrata.

⁶¹ I nomi in portoghese dei personaggi verranno accompagnati da una nota con la trascrizione fonetica in nota a piè di pagina, la prima volta che appaiono nella lettura e solo nel caso che sia necessario per un lettore di lingua italiana.

⁶² Nel testo originale: *Casa da Viúva Laport* [casa della vedova Laport], era un negozio di armi e munizioni abbastanza conosciuto nella Rio de Janeiro dell'epoca.

casa, que era à rua da Misericórdia.

Davam então quatro horas da tarde.

O dr. Antero disse ao criado que pusesse o jantar na mesa.

— A viagem é longa, disse ele consigo, e eu não sei se há hotéis no caminho.

Jantou com efeito, tão tranqüilo como se tivesse de ir dormir a sesta e não o último sono. O próprio criado reparou que o amo estava nesse dia mais folgazão que nunca. Conversaram alegremente durante todo o jantar. No fim dele, quando o criado lhe trouxe o café, Antero proferiu paternalmente as seguintes palavras:

— Pedro, tira de minha gaveta uns cinqüenta mil-réis que lá estão, são teus. Vai passar a noite fora e não voltes antes da madrugada.

— Obrigado, meu senhor, respondeu Pedro.

— Vai.

Pedro apressou-se a executar a ordem do amo.

O dr. Antero foi para a sala, estendeu-se no divã, abriu um volume do Dicionário filosófico e começou a ler.

Já então declinava a tarde e aproximava-se a noite. A leitura do dr. Antero não podia ser longa. Efetivamente daí a algum tempo levantou-se o nosso herói e fechou o livro.

Uma fresca brisa penetrava na sala e anunciava uma agradável noite. Corria então o inverno, aquele benigno inverno que os fluminenses têm a ventura de conhecer e agradecer ao céu.

O dr. Antero acendeu uma vela e sentou-se à mesa para escrever. Não tinha parentes, nem amigos a quem deixar carta; entretanto, não queria sair deste mundo sem dizer a respeito dele a sua última palavra. Travou da pena e escreveu as seguintes linhas:

Quando um homem, perdido no mato, vê-se cercado de animais ferozes e traiçoeiros, procura fugir se pode. De ordinário a fuga é impossível. Mas estes animais meus semelhantes tão traiçoeiros e ferozes como os outros, tiveram a inépcia de inventar uma arma, mediante a qual um transviado facilmente lhes escapa das unhas.

É justamente o que vou fazer.

Tenho ao pé de mim uma pistola, pólvora e bala; com estes três elementos reduzirei a minha vida ao nada. Não levo nem deixo saudades. Morro por estar enjoado da vida e por ter

casa, che era nella *Rua da Misericórdia*⁶³.

Erano in quel momento le quattro del pomeriggio.

Il dott. Antero disse al servo di mettere la cena in tavola.

- Il viaggio è lungo, disse a se stesso, ed io non so se ci sono alberghi sul cammino.

Cenò in effetti, tanto tranquillo come se dovesse dormire una siesta e non l'ultimo sonno. Lo stesso servo notò che il padrone era quel giorno più giocherellone che mai. Avevano chiacchierato allegramente durante tutta la cena. Alla fine, quando il servo gli portò il caffè, Antero proferì paternamente le seguenti parole:

- Pedro, prendi dal mio cassetto i cinquantamila *reis*⁶⁴ che sono là, sono tuoi. Trascorri la notte fuori e non tornare prima dell'alba.

- Grazie, mio signore, rispose Pedro.

- Va' pure.

Pedro corse ad eseguire l'ordine del padrone.

Il dott. Antero andò nella sala, si stese sulla poltrona, aprì un volume del Dizionario Filosofico e cominciò a leggere.

Intanto il pomeriggio già si calava e si avvicinava la sera. La lettura del dott. Antero non poteva dilungarsi. In effetti dopo qualche tempo il nostro eroe si alzò e chiuse il libro.

Una fresca brezza penetrava nella sala ed annunciava una gradevole serata. Trascorrevano allora l'inverno, quel benigno inverno che i fluminensi hanno la ventura di conoscere e per cui ringraziano il cielo.

Il dott. Antero accese una candela e si sedette al tavolo per scrivere. Non aveva parenti, neanche amici a cui lasciare una lettera; nonostante ciò, non voleva uscire da questo mondo senza dire a suo rispetto la sua ultima parola. Afferrò la penna e scrisse le seguenti linee:

Quando un uomo, perso nella macchia, si vede circondato da animali feroci e infidi, cerca di fuggire se può. Di norma la fuga è impossibile. Ma questi animali a mia somiglianza tanto viscidati e feroci come gli altri, hanno avuto l'inezia di inventare un'arma, mediante la quale uno sviato facilmente gli scappa dalle unghie.

È giustamente quello che farò.

Ho con me una pistola, polvere e proiettile; con questi tre elementi ridurrò la mia vita al nulla. Non porto con me e non lascio rimpianti. Muoio per la nausea che provo verso la vita e perché ho una

⁶³ È una via del centro di Rio de Janeiro.

⁶⁴ Plurale di *real*, l'unità monetaria in Brasile e Portogallo dell'epoca del racconto. Anche oggi l'unità monetaria brasiliana si chiama *real*, ma il plurale che si utilizza attualmente è *reais*.

certa curiosidade da morte.

Provavelmente, quando a polícia descobrir o meu cadáver, os jornais escreverão a notícia do acontecimento, e um ou outro fará a esse respeito considerações filosóficas. Importam-me bem pouco as tais considerações.

Se me é lícito ter uma última vontade, quero que estas linhas sejam publicadas no Jornal do Commercio. Os rimadores de ocasião encontrarão assunto para algumas estrofes.

O dr. Antero releu o que tinha escrito, corrigiu em alguns lugares a pontuação, fechou o papel em forma de carta, e pôs-lhe este sobrescrito: Ao mundo.

Depois carregou a arma; e, para rematar a vida com um traço de impiedade, a bucha que meteu no cano da pistola foi uma folha do Evangelho de S. João.

Era noite fechada. O dr. Antero chegou-se à janela, respirou um pouco, olhou para o céu, e disse às estrelas:

— Até já.

E saindo da janela acrescentou mentalmente:

— Pobres estrelas! Eu bem quisera lá ir, mas com certeza não de impedir-me os vermes da terra. Estou aqui, e estou feito um punhado de pó. É bem possível que no futuro século sirva este meu invólucro para macadamizar a rua do Ouvidor. Antes disso; ao menos terei o prazer de ser pisado por alguns pés bonitos.

Ao mesmo tempo que fazia estas reflexões, lançava mão da pistola, e olhava para ela com certo orgulho.

— Aqui está a chave que me vai abrir a porta deste cárcere, disse ele.

Depois sentou-se numa cadeira de braços, pôs as pernas sobre a mesa, à americana, firmou os cotovelos, e segurando a pistola com ambas as mãos, meteu o cano entre os dentes.

Já ia disparar o tiro, quando ouviu três pancadinhas à porta. Involuntariamente levantou a cabeça. Depois de um curto silêncio repetiram-se as pancadinhas. O rapaz não esperava ninguém, e era-lhe indiferente falar a quem quer que fosse. Contudo, por maior que seja a tranqüilidade de um

certa curiosità della morte.

Probabilmente, quando la polizia scoprirà il mio cadavere, i giornali scriveranno la notizia dell'avvenimento, e l'uno o l'altro farà a questo proposito considerazioni filosofiche. Mi importano molto poco le tali considerazioni.

Se mi è lecito avere un'ultima volontà, voglio che queste linee siano pubblicate nel *Jornal do Commercio*⁶⁵. I rimatori di occasione troveranno argomento per qualche strofa.

Il dott. Antero rilesse quello che aveva scritto, corresse in qualche parte la punteggiatura, chiuse il foglio in forma di lettera, e ci mise questo destinatario: Al mondo.

Dopo caricò l'arma e, per finalizzare la vita con un tratto di empietà, lo stoppaccio che mise nella canna della pistola era un foglio del Vangelo di S. Giovanni.

Era notte fonda. Il dott. Antero si avvicinò alla finestra, respirò un poco, guardò verso il cielo, e disse alle stelle:

- A tra poco.

E allontanandosi dalla finestra aggiunse mentalmente:

- Povere stelle! Io sì che ci andrei, ma certamente me lo dovranno impedire i vermi della terra. Sono qui, e sono un pugno di polvere. È molto probabile che nel futuro secolo serva questo mio involucre per macadamizzare la *Rua do Ouvidor*⁶⁶. Magari! almeno avrò il piacere di essere calpestato da qualche bel piede.

Nello stesso momento in cui faceva queste riflessioni, prendeva la pistola e la guardava con un certo orgoglio.

- Ecco la chiave che mi aprirà la porta di questo carcere, disse lui.

Poi si sedette su una sedia con braccioli, mise le gambe sul tavolo, all'americana, piantò i gomiti, e tenendo la pistola con ambedue le mani, si mise la canna tra i denti.

Stava per sparare, quando sentì tre lievi colpi alla porta. Involontariamente alzò la testa. Dopo un certo silenzio si ripeterono i lievi colpi. Il ragazzo non aspettava nessuno e gli era indifferente parlare con chiunque fosse. Tuttavia, per più grande che sia la tranquillità di un

⁶⁵ [ʒɔɾˈnal] [do] [koˈmɛɾsiu] Si trattava di un quotidiano tradizionale di Rio de Janeiro fondato nel 1827, uno dei più antichi in circolazione nell'America Latina e che circolò ininterrottamente per 181 anni.

⁶⁶ Antica e tradizionale via di Rio de Janeiro con caffè e negozi frequentati da persone dell'alta società e borghesia.

homem quando resolve abandonar a vida, é-lhe sempre agradável achar um pretexto para prolongá-la um pouco mais.

O dr. Antero pôs a pistola sobre a mesa e foi abrir a porta.

II

A pessoa que batera à porta era um homem grosseiramente vestido. Trazia uma carta na mão.

— Que me quer? perguntou-lhe o dr. Antero.

— Trago esta carta, que lhe manda meu amo.

O dr. Antero aproximou-se da luz para ler a carta.

A carta dizia assim:

Uma pessoa que deseja propor um negócio ao sr. dr. Antero da Silva pede-lhe que venha imediatamente à sua casa. O portador desta o acompanhará. Trata-se de uma fortuna.

O rapaz leu e releu a carta, cuja letra não conhecia, e cujo laconismo trazia um ar de mistério.

— Quem é teu amo? perguntou o dr. Antero ao criado.

— É o sr. major Tomás.

— Tomás de quê?

— Não sei mais nada.

O dr. Antero franziu a testa. Que mistério seria aquele? Uma carta sem assinatura, uma proposta lacônica, um criado que não sabia o nome do patrão, eis quanto bastou para despertar vivamente a curiosidade do dr. Antero. Apesar de não ter o espírito propenso às aventuras, esta o impressionara a tal ponto que esqueceu por um instante a lúgubre viagem tão friamente planeada.

Olhou para o criado atentamente; as feições eram comuns, o olhar pouco menos de estúpido. Evidentemente não era um cúmplice, se é que no fundo daquela aventura havia um crime.

— Onde mora teu amo? perguntou o dr. Antero.

— Na Tijuca, respondeu o criado.

— Mora só?

— Com uma filha.

uomo quando risolve di abbandonare la vita, gli è sempre gradevole trovare un pretesto per prolungarla un poco di più.

Il dott. Antero pose la pistola sul tavolo ed andò ad aprire la porta.

II

La persona che aveva bussato alla porta era un uomo grossolanamente vestito. Teneva una lettera in mano.

- Chi mi vuole? gli domando il dott. Antero.

- Porto questa lettera, che le invia il mio padrone.

Il dott. Antero si avvicinò alla luce per leggere la lettera.

La lettera diceva così:

Una persona che desidera proporre un affare al sig. Antero da Silva gli chiede di venire immediatamente a casa sua. Il portatore di questa lo accompagnerà. Si tratta di una fortuna.

Il ragazzo lesse e rilesse la lettera, la cui scrittura non conosceva, e la cui laconicità aveva un'aria di mistero.

- Chi è il tuo padrone? domandò il dott. Antero al servo.

- È il signor maggior Tomàs.

- Tommaso di cosa?

- Non so nient'altro.

Il dott. Antero corrugò la fronte. Che mistero sarebbe mai quello? Una lettera senza firma, una proposta laconica, un servo che non sapeva il nome del padrone, ecco quanto bastò per suscitare la curiosità del dott. Antero. Anche se non aveva lo spirito predisposto alle avventure, questa lo aveva impressionato a tal punto da fargli dimenticare per un istante il lugubre viaggio tanto freddamente pianificato.

Guardò il servo attentamente; i tratti erano comuni, lo sguardo poco meno di quello di uno stupido. Evidentemente non era un complice, nel caso che in fondo a quella avventura ci fosse un crimine.

- Dove vive il tuo padrone? domandò il dott. Antero.

- A *Tijuca*⁶⁷, rispose il servo.

- Vive da solo?

- Con una figlia.

⁶⁷ ['tiʒukɐ] Oggi è un quartiere di Rio de Janeiro, al tempo del racconto era una zona fuori città, in campagna.

— Menina ou moça?

— Moça.

— Que qualidade de homem é o major Tomás?

— Não lhe posso dizer, respondeu o criado, porque fui para lá há oito dias apenas. Quando entrei, disse-me o patrão: “. Até hoje tenho executado a ordem do patrão.

— Há mais criados em casa? perguntou o dr. Antero.

— Há uma criada, que serve à filha do amo.

— Ninguém mais?

— Ninguém mais.

A idéia do suicídio já estava longe do espírito do dr. Antero. O que o prendia agora era o mistério daquela missão noturna e as singulares referências do portador da carta. Varreu-lhe do espírito igualmente a suspeita de um crime. A sua vida tinha sido tão indiferente ao resto dos homens, que não podia ter inspirado a ninguém a idéia de uma vingança.

Contudo, hesitava ainda; mas relendo o misterioso bilhete, reparou nas últimas palavras: trata-se de uma fortuna; palavras que nas duas primeiras leituras apenas lhe causaram uma ligeira impressão.

Quando um homem quer deixar a vida por um simples aborrecimento, a promessa de uma fortuna é razão bastante para suspender o passo fatal. No caso do dr. Antero a promessa da fortuna era razão decisiva. Se averiguarmos bem a causa principal do tédio que este mundo lhe inspirava, veremos que não é outra senão a falta de cabedais. Desde que estes lhe batiam à porta, o suicídio já não tinha razão de ser.

O doutor disse ao criado que o esperasse, e tratou de vestir-se.

— Em todo o caso, disse ele consigo, a todo tempo é tempo; se não morrer hoje posso morrer amanhã.

Vestiu-se, e lembrando-se de que seria conveniente ir armado, meteu a pistola no bolso, e saiu acompanhado pelo criado.

Quando os dois chegaram à porta da rua, já os esperava um carro. O criado convidou o dr. Antero a entrar, e foi sentar na almofada com o cocheiro.

- Una bambina o una ragazza?

- Una ragazza.

- Che tipo di uomo è il maggior Tomàs?

- Non glielo posso dire, rispose il servo, perché sono arrivato là da appena otto giorni. Quando arrivai, mi disse il padrone: “José⁶⁸, hai l’obbligo di servire molto, parlare poco e non vedere niente”. Fino ad oggi ho seguito l’ordine del padrone.

- Ci sono altri servi nella casa? domandò il dott. Antero.

- C’è una domestica che serve la figlia del padrone.

- Nessun altro?

- Nessun altro.

L’idea del suicidio già si trovava lontano dallo spirito del dott. Antero. Ciò che lo tratteneva adesso era il mistero di quella missione notturna e le singolari referenze del portatore della lettera. Gli si allontanò ugualmente dallo spirito il sospetto di un crimine. La sua vita era stata così differente dal resto degli uomini, che non poteva aver ispirato a nessuno l’idea di una vendetta.

Tuttavia esitava ancora; ma rileggendo il misterioso biglietto, fece attenzione alle ultime parole: si tratta di una fortuna; parole che nelle due prime letture gli avevano appena causato una leggera impressione.

Quando un uomo vuol lasciare la vita per un semplice contrattempo, la promessa di una fortuna è ragione sufficiente per sospendere il passo fatale. Nel caso del dott. Antero la promessa della fortuna era una ragione decisiva. Se appuriamo bene la causa principale del fastidio che questo mondo gli ispirava, vedremo che non è altro che la mancanza di capitali. Dal momento che questi gli bussavano alla porta, il suicidio già non aveva ragione di essere.

Il dottore disse al servo di aspettarlo, e andò a vestirsi.

- In tutti i casi, disse a se stesso, ogni cosa a suo tempo; se non muoio oggi posso morire domani.

Si vestì, e ricordandosi che sarebbe conveniente andare armato, si mise la pistola in tasca ed uscì accompagnato dal servo.

Quando i due arrivarono al portone, li aspettava già una carrozza. Il servo invitò il dott. Antero ad entrare, e andò a sedersi a cassetta con il cocchiere.

⁶⁸ [ʒoˈzɛ], Giuseppe in portoghese.

Conquanto os cavalos fossem a trote largo, longa pareceu a viagem ao doutor, que, apesar das circunstâncias singulares daquela aventura, tinha ânsia por ver-lhe o desfecho. Entretanto, à proporção que o carro se ia afastando do centro populoso da cidade, o espírito do nosso viajante tomava-se de certa apreensão. Era ele mais estouvado que animoso; a sua tranqüilidade diante da morte não era resultado do valor de ânimo. No fundo do seu espírito havia uma extrema dose de fraqueza. Podia disfarçá-la quando dominava os acontecimentos; mas agora que os acontecimentos dominavam a ele, facilmente desaparecia o simulacro de coragem.

Enfim o carro chegou à Tijuca, e, depois de andar um grande espaço, parou diante de uma chácara completamente separada de todas as demais habitações.

O criado veio abrir a porta, e o doutor apeou-se. As pernas tremiam-lhe um pouco, e o coração pulsava-lhe apressadamente. Estavam diante de um portão fechado. A chácara era cercada por um muro um tanto baixo, por cima do qual o dr. Antero pôde ver a casa de habitação, colocada no fundo da chácara perto da encosta de uma colina.

O carro deu volta e partiu, enquanto o criado abria o portão com uma chave que trazia no bolso. Entraram os dois, e o criado fechando por dentro o portão indicou o caminho ao dr. Antero.

Não quero dar ao meu herói proporções que ele não tem; confesso que naquele momento o dr. Antero da Silva estava bem arrependido de ter aberto a porta ao importuno portador da carta. Se pudesse fugir, fugia, ainda correndo o risco de passar por covarde aos olhos do criado. Mas era impossível. O doutor fez das tripas coração, e caminhou na direção da casa.

A noite era clara, mas sem lua; soprava um vento que agitava brandamente as folhas das árvores.

O doutor caminhava por uma alameda acompanhado pelo criado; rangia a areia debaixo de seus pés. Apalpou o bolso para verificar se tinha a pistola consigo; em todo o caso era um recurso.

Quando chegaram ao meio do caminho o doutor perguntou ao criado:

— O carro não volta?

— Suponho que sim; meu amo o informará melhor.

O doutor teve uma idéia súbita: empregar o tiro no criado, saltar o muro e voltar para casa. Chegou a engatilhar a arma, mas imediatamente refletiu que o ruído despertaria

Nonostante i cavalli tenessero un trotto sostenuto, lungo sembrò il viaggio al dottore che, malgrado le circostanze singolari di quella avventura, era ansioso di vederne l'epilogo. A mano a mano che la carrozza si allontanava dal centro popoloso della città, lo spirito del nostro viaggiatore si faceva prendere da un certa apprensione. Era lui più avventato che animoso; la sua tranquillità davanti alla morte non era il risultato della sua valentia. In fondo al suo spirito c'era un'estrema dose di fiacchezza. La poteva mascherare quando dominava gli avvenimenti, ma adesso che gli avvenimenti dominavano lui, facilmente spariva ogni simulacro di coraggio.

Finalmente la carrozza arrivò a Tijuca e, dopo aver percorso un grande spazio, si fermò davanti ad un podere completamente isolato da tutte le altre abitazioni.

Il servo venne ad aprire la porta, e il dottore scese. Le gambe gli tremavano un poco, e il cuore gli batteva affrettatamente. Si trovavano davanti ad un cancello chiuso. Il podere era circondato da un muro alquanto basso, sopra il quale il dott. Antero riuscì vedere l'abitazione, collocata nel fondo della proprietà alle pendici di una collina.

La carrozza fece il giro e ripartì, mentre il servo apriva il cancello con una chiave che aveva in tasca. I due entrarono e il servo, chiudendo da dentro il cancello, indicò il cammino al dott. Antero.

Non voglio dare al mio eroe proporzioni che lui non ha; confesso che in quel momento il dott. Antero da Silva si era molto pentito di aver aperto la porta all'importuno portatore della lettera. Se avesse potuto sarebbe fuggito, anche correndo il rischio di apparire vigliacco agli occhi del servo. Ma era impossibile. Il dottore cercò con tutte le forze di farsi coraggio e camminò verso quella casa.

La notte era chiara, ma senza la luna; soffiava un vento che agitava soavemente le foglie degli alberi.

Il dottore camminava lungo un viale alberato accompagnato dal servo; l'arena scricchiolava sotto i suoi piedi. Tastò la tasca per verificare se aveva la pistola con sé; in tutti i casi era una risorsa.

Quando arrivarono alla metà del cammino il dottore domandò al servo:

- La carrozza non torna?
- Immagino di sì; il mio padrone lo informerà meglio.

Il dottore ebbe un'idea repentina: sparare al servo, saltare il muro e tornare a casa. Arrivò al punto di armare il cane, ma immediatamente rifletté sul fatto che il rumore avrebbe richiamato

a atenção, e a sua fuga tornava-se improvável.

Resignou-se, pois, à sorte, e caminhou para a casa misteriosa.

Misteriosa é o termo; todas as janelas estavam fechadas; não havia uma única réstia de luz; não se ouvia o menor rumor de fala.

O criado tirou do bolso outra chave, e com ela abriu a porta da casa, que tornou a fechar apenas o doutor entrou. Aí tirou o criado do bolso uma caixa de fósforos, acendeu um, e com ele um rolo de cera que trazia consigo.

O doutor viu então que se achava em uma espécie de pátio, tendo ao fundo uma escada comunicando para o sobrado. Perto da porta de entrada havia um cubículo tapado por um gradil de ferro, e que servia de casa a um enorme cão. O cão entrou a rosnar quando pressentiu gente; mas o criado fê-lo calar, dizendo:

— Silêncio, Dolabela!

Subiram a escada até acima, e depois de atravessarem um extenso corredor, acharam-se diante de uma porta fechada. O criado tirou do bolso uma terceira chave, e depois de abrir a porta convidou o dr. Antero a entrar, dizendo:

— Queira o senhor esperar aqui, enquanto eu vou dar parte a meu amo da sua chegada. Entretanto, deixe-me acender-lhe uma vela.

Efetivamente acendeu uma vela que se achava dentro de um castiçal de bronze em cima de uma pequena mesa redonda de mogno, e saiu.

O dr. Antero achava-se num quarto; havia a um lado uma cama alta; a mobília era de um gosto severo; o quarto tinha apenas uma janela, mas gradeada. Sobre a mesa havia alguns livros, pena, papel e tinta.

É fácil imaginar a ânsia com que o doutor esperou a resposta do seu misterioso correspondente. O que ele queria era pôr termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann. A resposta não se demorou. O criado voltou dizendo que o major Tomás não podia falar imediatamente ao doutor; oferecia-lhe quarto e cama, e adiava a explicação para o dia seguinte.

O doutor insistiu em falar-lhe naquela ocasião, pretextando ter importante motivo de voltar à cidade; no caso de não poder o major falar-lhe, propunha ele voltar

l'attenzione, e la sua fuga sarebbe diventata improbabile.

Si rassegnò, quindi, alla sorte, e camminò verso la casa misteriosa.

Misteriosa è il termine giusto; tutte le finestre erano chiuse; nessuna luce filtrava da esse; non si sentiva il minimo rumore di voci.

Il servo prese dalla tasca un'altra chiave e con essa aprì il portone della casa, che chiuse nuovamente subito dopo che il dottore era entrato. Quindi il servo prese dalla tasca una scatola di fiammiferi, ne accese uno, e con esso un rotolo di cera che portava con sé.

Il dottore vide che si trovava in una specie di patio, che aveva sul fondo una scala comunicante con il piano di sopra. Vicino alla porta d'ingresso c'era un cubicolo tappato da una grata di ferro, e che serviva da casa ad un enorme cane. Il cane cominciò a ringhiare quando presentì gente; ma il servo lo fece zittire, dicendo:

- Silenzio, Dolabela!

Salirono le scale fino in cima, e dopo aver attraversato un esteso corridoio, si trovarono davanti ad una porta chiusa. Il servo si tolse dalla tasca una terza chiave, e dopo aver aperto la porta invitò il dott. Antero ad entrare, dicendo:

- Voglia aspettare qui, signore, mentre io vado a comunicare al mio padrone il suo arrivo. Nel frattempo, mi lasci accenderle una candela.

Accese una candela che si trovava in un candelabro di bronzo in cima ad un piccolo tavolo rotondo di mogano, ed uscì.

Il dott. Antero si trovava in una camera; c'era da un lato un letto alto; l'arredamento era di un gusto severo; la camera aveva una sola finestra, ma con la grata. Sul tavolo c'erano alcuni libri, penna, carta ed inchiostro.

È facile immaginare l'ansia con cui il dottore aspettò la risposta del suo misterioso corrispondente. Ciò che lui voleva era porre termine a quella avventura che aveva arie di un racconto di Hoffmann⁶⁹. La risposta non tardò. Il servo tornò dicendo che il maggior Tomàs non poteva parlare immediatamente al dottore; gli offriva camera e letto, e posticipava la spiegazione al giorno dopo.

Il dottore insistette nel volergli parlare in quell'occasione, con il pretesto di avere un importante motivo per tornare in città; nel caso che il maggiore non avesse potuto parlargli, proponeva che sarebbe tornato

⁶⁹ Autore tedesco del 1800, Hoffman ha scritto racconti fantastici, inverosimili, horror.

no dia seguinte. O criado ouviu-o com todo o respeito, mas declarou que não voltaria ao patrão, cujas ordens eram imperiosas. O doutor ofereceu dinheiro ao criado; mas este recusou os presentes de Artaxerxes com um gesto tão solene, que tapou a boca ao moço.

— Tenho ordem, disse finalmente o criado, de trazer-lhe uma ceia.

— Não tenho fome, respondeu o dr. Antero.

— Nesse caso, boa noite.

— Adeus.

O criado dirigiu-se para a porta, enquanto o doutor o seguia ansiosamente com os olhos. Iria ele fechar-lhe a porta por fora? Realizou-se a suspeita; o criado fechou a porta e levou a chave consigo.

É mais fácil imaginar que narrar a noite aflitiva do dr. Antero. Os primeiros raios do sol, penetrando através das grades da janela, acharam-no vestido sobre a cama, onde só conseguira adormecer pelas quatro horas da madrugada.

III

Ora, o nosso herói teve um sonho durante o curto espaço de tempo que dormiu. Sonhou que tendo executado o seu plano de suicídio, fora levado para a cidade das dores eternas, onde Belzebu o destinava a ser perpetuamente queimado numa imensa fogueira. O infeliz fazia as suas objeções ao anjo do reino escuro; mas este, com uma única resposta, reiterava a ordem dada. Quatro chanceleres infernais lançaram mão dele e o lançaram ao fogo. O doutor deu um grito e acordou.

Saía de um sonho para entrar em outro.

Levantou-se espantado; não conhecia o quarto em que se achava, nem a casa em que dormira. Mas pouco a pouco foi-lhe reproduzindo a memória todos os incidentes da véspera. O sonho tinha sido um mal imaginário; mas a realidade era um mal positivo. O rapaz teve ímpetos de gritar; reconheceu, porém, a inutilidade do recurso; preferiu esperar.

Não esperou muito; daí alguns minutos ouviu o ruído da chave na fechadura.

Entrou o criado.

Trazia na mão as folhas do dia.

— Já de pé!

il giorno dopo. Il servo lo ascoltò con tutto il rispetto, ma dichiarò che non sarebbe tornato dal padrone, i cui ordini erano perentori. Il dottore offrì denaro al servo; ma questi rifiutò i doni di Artaserse⁷⁰ con un gesto così solenne, che tappò la bocca al ragazzo.

- Ho l'ordine, disse infine il servo, di portarle una cena.
- Non ho fame, rispose il dott. Antero.
- In questo caso, buona notte.
- Addio!

Il servo si diresse verso la porta, mentre il dottore lo seguiva ansiosamente con gli occhi. Gli avrebbe chiuso la porta da fuori? Si realizzò quanto sospettato; il servo chiuse la porta e portò via la chiave.

È più facile immaginarla che narrarla la notte tormentata del dott. Antero. I primi raggi del sole, penetrati attraverso la grata della finestra, lo trovarono vestito sul letto, dove era riuscito ad addormentarsi solo verso le quattro del mattino.

III

Dobbiamo sapere che il nostro eroe ebbe un sogno durante il breve tempo in cui dormì. Sognò che avendo eseguito il piano del suo suicidio, era stato portato alla città dell'eterno dolore, dove Belzebù lo aveva destinato ad essere perpetuamente bruciato in un immenso rogo. L'infelice faceva le sue obiezioni all'angelo del regno oscuro; ma questi, con un'unica risposta, ribadiva l'ordine dato. Quattro cancellieri infernali lo afferrarono e lo gettarono nel fuoco. Il dottore gridò e si svegliò.

Usciva da un sogno per entrare in un altro.

Si alzò spaventato; non riconosceva la stanza in cui si trovava, né la casa in cui dormiva. A poco a poco, però, gli tornarono in mente tutti gli incidenti della sera prima. Il sogno era stato un male immaginario; ma la realtà era un male positivo. Il ragazzo ebbe l'impeto di gridare; riconobbe, però, l'inutilità della risorsa; preferì aspettare.

Non aspettò molto; dopo pochi minuti sentì il rumore della chiave nella serratura.

Entrò il servo.

Portava in mano i giornali del giorno.

- Già in piedi?!

⁷⁰ Satrapo dell'impero persiano, famoso per i ricchi regali che faceva ai suoi ospiti.

— Sim, respondeu o dr. Antero. Que horas são?

— Oito horas. Aqui tem as folhas de hoje. Olhe, ali tem um lavatório

O doutor não havia reparado ainda no lavatório; a preocupação tinha-lhe feito esquecer a lavagem do rosto; tratou de remediar o esquecimento.

Enquanto lavava o rosto, perguntou-lhe o criado:

— A que horas almoça?

— Almoçar?

— Sim, almoçar.

— Pois eu vou ficar aqui?

— São ordens que tenho.

— Mas, enfim, estou ansioso por falar a esse major que não conheço, e que me tem preso sem que eu saiba por que motivo.

— Preso! exclamou o criado. O senhor não está preso; meu amo quer falar-lhe, e por isso é que eu o fui chamar; deu-lhe quarto, cama, dá-lhe um almoço; creio que isto não é tê-lo preso.

O doutor tinha enxugado o rosto, e sentou-se numa poltrona.

— Mas que me quer teu amo? perguntou-lhe.

— Isso não sei, respondeu o criado. A que horas quer o almoço?

— A que for do teu gosto.

— Bem, respondeu o criado. Aqui tem as folhas.

O criado fez um respeitoso cumprimento ao doutor e saiu fechando a porta.

Cada minuto que passava era para o desgraçado moço um século de angústia. O que mais o torturava eram precisamente aquelas atenções, aqueles obséquios sem explicação possível, sem presumível desfecho. Que homem seria esse major, e que lhe queria ele? O doutor fez mil vezes esta pergunta a si mesmo sem achar resposta possível.

Do criado já sabia ele que nada poderia alcançar; além de novo na casa, parecia absolutamente estúpido. Seria honesto?

O dr. Antero fez esta última reflexão metendo a mão no bolso e tirando a carteira. Restavam-lhe ainda uns cinqüenta mil-réis.

— É quanto basta, pensou ele, para conseguir deste pateta que me ponha fora daqui.

O doutor esquecia que já na véspera o criado

- Sì, rispose il dott. Antero. Che ore sono?

- Le otto. Qui ci sono i giornali di oggi. Guardi, lì c'è un lavabo.

Il dottore non aveva ancora fatto caso al lavabo; la preoccupazione gli aveva fatto dimenticare di lavarsi il viso; cercò di rimediare alla dimenticanza.

Mentre si lavava il viso, gli domandò il servo:

- A che ora pranza?

- Pranzare?

- Sì, pranzare.

- Perché io rimango qui?

- Sono gli ordini che ho.

- Ma insomma, sono curioso di parlare a questo maggiore che non conosco, che mi tiene prigioniero senza che io ne sappia il motivo.

- Prigioniero! esclamò il servo. Lei non è prigioniero; il mio padrone vuol parlarle, ed è per questo che sono venuto a chiamarla; le ha dato stanza, letto, le dà un pranzo; credo che questo non è tenerlo prigioniero.

Il dottore si era asciugato la faccia, e si sedette su una poltrona.

- Ma che vuole il tuo padrone? gli domandò.

- Questo non lo so, rispose il servo. A che ora vuole il pranzo?

- A quella che più ti piace.

- Bene, rispose il servo. Qui ci sono i giornali.

Il servo fece un rispettoso saluto al dottore ed uscì chiudendo la porta.

Ogni minuto che passava era per il disgraziato ragazzo un secolo di angoscia. Quello che più lo torturava erano giustamente quelle attenzioni, quegli ossequi senza spiegazione possibile, senza presumibile soluzione [del caso]. Che uomo sarebbe questo maggiore, e che voleva da lui? Il dottore fece migliaia di volte questa domanda a se stesso senza trovare risposta plausibile.

Dal servo già lo sapeva che non avrebbe ottenuto niente; oltre che nuovo della casa, sembrava assolutamente stupido. Sarà stato onesto?

Il dott. Antero fece quest'ultima riflessione mettendosi la mano in tasca e tirandone fuori il portafoglio. Gli rimanevano ancora circa cinquantamila reis.

- È quanto basta, pensò, per convincere questo imbranato a mettermi fuori di qua.

Il dottore dimenticava che appena la sera prima il servo aveva

recusara dinheiro em troca de um serviço menos importante.

Às nove horas o criado voltou trazendo numa bandeja um almoço delicado e apetitoso. Apesar da gravidade da situação, o nosso herói atacou o almoço com uma intrepidez de verdadeiro general de mesa. Dentro de vinte minutos só restavam nos pratos mortos e feridos.

Ao mesmo tempo que comia ia ele interrogando o criado.

— Dize-me cá; queres fazer-me um grande favor?

— Qual?

— Tenho aqui cinqüenta mil-réis à tua disposição, e amanhã posso dar-te mais cinqüenta, ou cem, ou duzentos; em troca disto peço-te que arranjes meio de me pôr fora desta casa.

— Impossível, senhor, respondeu o criado sorrindo; eu só obedeco a meu amo.

— Sim; mas teu amo nunca virá a saber que eu te dei dinheiro; tu podes dizer-lhe que a minha fuga foi devida a um descuido, e deste modo ficamos ambos salvos.

— Eu sou honrado; não posso aceitar o seu dinheiro.

O doutor ficou desanimado com a austeridade do fâmullo; bebeu o resto do borgonha que tinha no copo, e levantou-se fazendo um gesto de desespero.

O criado não se impressionou; preparou o café para o hóspede e foi oferecer-lhe. O doutor bebeu dois ou três goles e restituiu-lhe a xícara. O criado arrumou a louça na bandeja e saiu.

No fim de meia hora voltou o criado dizendo que seu amo estava pronto para receber o dr. Antero.

Conquanto o doutor desejasse sair da situação em que se achava, e saber o fim para que o haviam mandado buscar, nem por isso o impressionou menos a idéia de ir ver enfim o terrível e desconhecido major.

Lembrou-se que podia haver algum perigo, e instintivamente apalpou a algibeira; esquecia-se de que ao deitar-se tinha posto a pistola debaixo do travesseiro. Era impossível tirá-la à vista do criado, resignou-se.

O criado fê-lo sair primeiro, fechou a porta e seguiu adiante para guiar o mísero doutor. Atravessaram o corredor por onde haviam passado na véspera; depois entraram em outro corredor que ia ter a uma pequena sala. Aí disse o criado ao doutor que esperasse enquanto ia dar parte a seu amo, e penetrando numa sala que ficava à esquerda, voltou pouco depois dizendo que o major esperava

rifiutato denaro in cambio di un servizio meno importante.

Alle nove il servo tornò portando in un vassoio una colazione delicata ed appetitosa. A prescindere dalla gravità della situazione, il nostro eroe attaccò la colazione con l'ardimento di un vero generale della tavola. In venti minuti rimanevano nel piatto solo morti e feriti.

Allo stesso momento che mangiava interrogava il servo.

- Dimmi un po'; vuoi farmi un grande favore?

- Quale?

- Ho qui cinquantamila *reis* a tua disposizione, e domani posso dartene altri cinquanta, o cento, o duecento; in cambio ti chiedo che arrangi un modo di mettermi fuori da questa casa.

- Impossibile, signore, rispose il servo sorridendo; io obbedisco solo al mio padrone.

- Sì, ma il tuo padrone non verrà mai a sapere che ti ho dato del denaro; tu puoi dirgli che la mia fuga è avvenuta per una disattenzione, e in questo modo rimaniamo tutti e due salvi.

- Io sono onorato; non posso accettare il suo denaro.

Il dottore rimase disanimato dall'austerità del famulo; bevve il resto del borgogna che c'era nel bicchiere, e si alzò facendo un gesto di disperazione.

Il servo non si impressionò; preparò il caffè per l'ospite e glielo offrì. Il dottore ne bevve due o tre sorsi e gli restituì la tazza. Il servo raccolse le stoviglie nel vassoio ed uscì.

Passata mezz'ora tornò il servo dicendo che il suo padrone era pronto a ricevere il dott. Antero.

Anche se il dottore desiderava uscire da quella situazione in cui si trovava, e sapere il fine per cui lo avevano mandato a prendere, non per questo lo impressionò meno l'idea di andare a vedere finalmente il terribile e sconosciuto signore.

Si ricordò che si poteva nascondere qualche pericolo, e istintivamente si palpò la tasca; si era dimenticato che nello sdraiarsi aveva posto la pistola sotto il cuscino. Era impossibile tirarla fuori davanti al servo, si rassegnò.

Il servo lo fece uscire per primo, chiuse la porta e lo sopravanzò per guidare il misero dottore. Attraversarono il corridoio per dove erano passati la sera prima; dopo entrarono in un altro corridoio che immetteva in una piccola sala. Lì il servo disse al dottore di aspettare mentre andava ad avvisare il suo padrone, e penetrando in una stanza che rimaneva a sinistra, tornò poco dopo dicendo che il maggiore aspettava

o dr. Antero.

O doutor passou à outra sala.

IV

Estava ao fundo, sentado numa poltrona de couro, um velho alto e magro, envolvido num largo chambre amarelo.

O doutor deu apenas alguns passos e parou; mas o velho, apontando-lhe para uma cadeira que lhe ficava defronte, convidou-o a sentar.

O doutor obedeceu imediatamente.

Houve um curto silêncio, durante o qual o dr. Antero pôde examinar a figura que tinha diante de si.

Os cabelos do major Tomás eram completamente brancos; a tez era pálida e macilenta. Os olhos vivos, mas encovados; dissera-se a luz de uma vela prestes a extinguir-se, e soltando do fundo do castiçal os seus últimos lampejos.

Os beiços do velho eram finos e brancos; e o nariz, curvo como um bico de águia, assentado sobre um par de bigodes da cor dos cabelos; os bigodes eram a base daquela enorme coluna.

O aspecto do major poderia causar menos desagradável impressão, se não fossem as bastas e cerradas sobranceiras, cujas pontas internas vinham ligar-se na parte superior do nariz; além disso o velho contraía constantemente a testa, o que lhe produzia uma enorme ruga que, vista de longe, dava ares de ser uma continuação do nariz.

Independentemente das circunstâncias especiais em que o doutor se achava, a figura do major inspirava um sentimento de medo. Podia ser uma excelente pessoa; mas o seu aspecto repugnava à vista e ao coração.

O dr. Antero não ousava romper o silêncio; e limitava-se a contemplar o homem. Este olhava alternativamente para o doutor e para as unhas. As mãos do velho pareciam garras; o dr. Antero já as estava sentindo cravadas em si.

— Estou falando ao dr. Antero da Silva? perguntou lentamente o major.

— Um seu criado.

— Criado de Deus, respondeu o major com um sorriso estranho. Depois continuou:

il dott. Antero.
Il dottore passò nell'altra stanza.

IV

Si trovava nel fondo, seduto in una poltrona di pelle, un vecchio alto e magro, avvolto in una lunga veste da camera gialla.

Il dottore fece appena alcuni passi e si fermò; ma il vecchio, indicandogli una sedia che gli rimaneva di fronte, lo invitò a sedersi.

Il dottore obbedì immediatamente.

Ci fu un breve silenzio, durante il quale il dott. Antero poté esaminare la figura che aveva davanti a sé.

I capelli del maggiore Tomàs⁷¹ erano completamente bianchi; la cute era pallida e macilenta. Gli occhi vivi, ma incavati; si direbbe la luce di una candela vicina all'estinzione, e che libera dal fondo del candelabro i suoi ultimi lampeggi.

Le labbra del vecchio erano sottili e bianche; e il naso, curvo come un becco d'aquila, situato sopra un paio di baffi del colore dei capelli; i baffi erano la base di quella enorme colonna.

L'aspetto del maggiore avrebbe potuto causare meno sgradevole impressione se non fosse per le abbondanti e folte sopracciglia, le cui punte interne arrivavano a legarsi nella parte superiore del naso; inoltre il vecchio contraeva costantemente la fronte, cosa che gli produceva un'enorme ruga che, vista da lontano, appariva essere la continuazione del naso.

Indipendentemente dalle circostanze speciali in cui il dottore si trovava, la figura del maggiore ispirava un sentimento di paura. Poteva essere un'eccellente persona; ma il suo aspetto ripugnava la vista ed il cuore.

Il dott. Antero non osava rompere il silenzio; e si limitava a contemplare l'uomo. Questi guardava alternativamente il dottore e le sue unghie. Le mani del vecchio sembravano artigli; il dott. Antero già se le sentiva conficcate dentro di sé.

- Sto parlando con il dott. Antero da Silva? domandò lentamente il maggiore.

- Servo suo.

- Servo di Dio, rispose il maggiore con un sorriso strano.

Dopo continuò:

⁷¹ Tommaso in italiano, vuol dire gemello.

— Doutor em medicina, não?

— Sim, senhor.

— Conheci muito seu pai; fomos companheiros no tempo da independência. Era ele mais velho do que eu dois anos. Pobre coronel! ainda hoje sinto a sua morte.

O moço respirou; a conversa levava um bom caminho; o major confessava-se amigo de seu pai, e lhe falava nele. Animou-se um pouco, e disse:

— Também eu, sr. major.

— Bom velho! continuou o major; sincero, alegre, valente...

— É verdade.

O major levantou-se um pouco, apoiando as mãos nos braços da poltrona, e disse com voz surda:

— E mais que tudo, era obediente àqueles que têm uma origem no céu!

O doutor arregalou os olhos; não compreendera bem o sentido das últimas palavras do major. Não podia supor que aludisse aos sentimentos religiosos de seu pai, que era tido no seu tempo como um profundo materialista.

Contudo, não quis contrariar o velho, e procurou ao mesmo tempo obter uma explicação.

— É exato, disse o rapaz; meu pai era profundamente religioso.

— Religioso não basta, respondeu o major brincando com os cordões do chambre; conheço muita gente religiosa que não respeita os enviados do céu. Creio que o senhor foi educado com as mesmas idéias de seu pai, não?

— Sim, senhor, balbuciou o dr. Antero aturdido com as palavras enigmáticas do major.

Este, depois de esfregar as mãos e torcer o bigode repetidas vezes, perguntou ao seu interlocutor:

— Diga-me, foi bem tratado em minha casa?

— Magnificamente.

— Pois aqui vai morar a seu gosto e o tempo que lhe parecer.

— Teria muita honra nisso, respondeu o doutor, se pudesse dispor do meu tempo; há de consentir, pois, que eu recuse por enquanto o seu oferecimento. Apressei-me a vir ontem por causa do bilhete que me mandou. Que me quer V. Excia.?

- Dottore in medicina, no?

- Sì, signore.

- Ho conosciuto molto bene suo padre; siamo stati compagni al tempo dell'indipendenza. Lui era più grande di me di due anni. Povero colonnello! ancora oggi mi affligge la sua morte.

Il ragazzo respirò; le parole portavano su una buona strada; il maggiore si confessava amico di suo padre, e gli parlava di lui. Si animò un poco, e disse:

- Anch'io, signor maggiore.

- Buon uomo! continuò il maggiore; sincero, allegro, valoroso...

- È vero.

Il maggiore si alzò un poco, appoggiando le mani sui braccioli della poltrona, e disse con voce sorda:

- E soprattutto, era obbediente a quelli che hanno un'origine in cielo!

Il dottore spalancò gli occhi; non aveva capito bene il senso delle ultime parole del maggiore. Non poteva supporre che stesse alludendo ai sentimenti religiosi di suo padre, che era considerato nel suo tempo come un profondo materialista.

Comunque, non volle contrariare il vecchio, e cercò allo stesso tempo di ottenere una spiegazione.

- Esatto, disse il ragazzo; mio padre era profondamente religioso.

- Religioso non è abbastanza, rispose il maggiore toccando ripetutamente i cordoni della veste da camera; conosco molta gente religiosa che non rispetta gli inviati dal cielo. Credo che lei sia stato educato con le stesse idee di suo padre, no?

- Sissignore, balbettò il dott. Antero attonito di fronte alle parole enigmatiche del maggiore.

Questi, dopo essersi sfregato le mani ed essersi attorcigliato il baffo ripetute volte, domandò al suo interlocutore:

- Mi dica, è stato ben trattato nella mia casa?

- Magnificamente.

- Sappia che qui può abitarci a suo piacere e il tempo che gli pare.

- Ne sarei molto onorato, rispose il dottore, se potessi disporre del mio tempo; mi consenta, però, di rifiutare per il momento la sua offerta. Mi sono affrettato a venire a causa del biglietto che mi ha mandato. Cosa vuole da me Sua Eccellenza?

— Duas coisas: a sua companhia e o seu casamento; dou-lhe em troca uma fortuna.

O doutor olhou espantado para o velho, e este, compreendendo o espanto do rapaz, disse-lhe sorrindo:

— De que se admira?

— Eu...

— Do casamento, não é?

— Sim, confesso que... Não sei como mereço essa honra de ser convidado para noivo mediante uma fortuna.

— Compreendo o seu espanto; é próprio de quem foi educado lá fora; eu cá procedo de modo contrário ao que se pratica nesse mundo. Mas, vamos: aceita?

— Antes de tudo, sr. major, responda: por que se lembrou de mim?

— Fui amigo de seu pai; quero prestar-lhe esta homenagem póstuma, dando ao senhor em casamento a minha única filha.

— Trata-se então de sua filha?

— Sim, senhor; trata-se de Celestina.

Os olhos do velho tornaram-se mais vivos que nunca ao pronunciar o nome da filha.

O dr. Antero olhou algum tempo para o chão e respondeu:

— Bem sabe que o amor é que faz os casamentos felizes. Entregar uma moça a um rapaz a quem ela não ama é dar-lhe um suplício...

— Suplício! Ora, aí vem o senhor com a linguagem lá de fora. Minha filha ignora até o que seja amor; é um anjo na raça e na candura.

Dizendo estas últimas palavras o velho olhou para o teto e ficou assim durante algum tempo como se contemplasse alguma coisa invisível aos olhos do rapaz. Depois, abaixando outra vez os olhos, continuou:

— A sua objeção não vale nada.

— Tenho outra; é justo que aqui dentro não exista a mesma ordem de idéias que há lá fora; mas é natural que os que são lá de fora não partilhem as mesmas idéias cá de dentro. Por outros termos, eu não desejaria casar com uma moça sem amá-la.

— Aceito a objeção; estou certo que apenas a vir ficará morrendo por ela.

- Due cose: la sua compagnia e il suo matrimonio; le do in cambio una fortuna.

Il dottore guardò spaventato il vecchio, e questi, comprendendo lo spavento del ragazzo, gli disse sorridendo:

- Di che si meraviglia?

- Io...

- Del matrimonio, non è vero?

- Sì, confesso che... Non capisco questo onore di essere invitato e diventare sposo per mezzo di una fortuna.

- Comprendo la sua sorpresa; è proprio di chi è stato educato là fuori; io qui procedo in modo contrario a ciò che si pratica in questo mondo. Ma forza: accetta?

- Prima di tutto, signor maggiore, risponda: perché si è ricordato di me?

- Sono stato amico di suo padre; gli voglio offrire questo omaggio postumo, dandole in matrimonio la mia unica figlia.

- Si tratta quindi di sua figlia?

- Sissignore; si tratta di Celestina⁷².

Gli occhi del vecchio divennero più vivi che mai nel pronunciare il nome della figlia.

Il dott. Antero guardò un momento per terra e rispose:

- Sa bene che è l'amore a fare i matrimoni felici. Consegnare una ragazza ad un ragazzo che non ama è darle un supplizio...

- Supplizio! Adesso mi viene lei con il linguaggio di là fuori. Mia figlia ignora perfino cosa sia l'amore; è un angelo nella razza e nel candore.

Dicendo queste ultime parole il vecchio guardò il soffitto e rimase così alcuni istanti come se contemplasse qualcosa di invisibile agli occhi del ragazzo. Dopo, abbassando un'altra volta gli occhi, continuò:

- La sua obiezione non vale niente.

- Ne ho un'altra; va bene che qui dentro non esiste lo stesso ordine di idee di là fuori; ma è naturale che quelli che sono di là fuori non partecipino delle stesse idee di qua dentro. In altri termini, io non vorrei sposarmi con una ragazza senza amarla.

- Accetto l'obiezione; sono sicuro che appena la vedrà morirà per lei.

⁷² [seles'tinɐ]

— É possível.

— É certo. Ora, pois, vá para o seu quarto; à hora do jantar mandá-lo-ei chamar; jantaremos os três.

O velho levantou-se e foi a um canto da sala puxar pelo cordão de uma campainha. O dr. Antero teve ocasião de ver então a estatura do major, que era alta e até certo ponto majestosa.

Acudiu o criado e o major deu-lhe ordem de conduzir o doutor para o quarto.

V

Quando o doutor se achou só no quarto entrou a meditar na situação conforme se lhe desenhara ela depois da conversa com o major. O velho parecia-lhe singularmente extravagante, mas falava-lhe do pai, mostrava-se afável, e afinal de contas oferecia a filha e uma riqueza. O espírito do moço estava mais um pouco tranqüilo.

É verdade que ele opusera objeções à proposta do velho, e parecera agarrar-se a todas as dificuldades, por menores que fossem. Mas eu não posso ocultar que a resistência do rapaz era talvez menos sincera do que ele próprio pensava. A perspectiva da riqueza disfarçou por algum tempo a singularidade da situação.

A questão agora era ver a moça; se fosse bonita; se tivesse uma fortuna, que mal havia em se casar ele com ela? O doutor aguardou a hora do jantar com uma impaciência a que já não eram estranhos os cálculos da ambição.

O criado tinha-lhe posto à disposição um guarda-roupa, e meia hora depois serviu-lhe um banho. Satisfeitas essas necessidades de asseio, o doutor deitou-se na cama e tirou à vontade um dos livros que se achavam sobre a mesa. Era um romance de Walter Scott. O rapaz, educado com o estilo de telegrama dos livros de Ponson du Terrail, adormeceu logo à segunda página.

Quando acordou era tarde; recorreu ao relógio, e achou-o parado; esquecera-se de lhe dar corda.

Receava que o criado o tivesse vindo chamar, e se retirasse por encontrá-lo a dormir. Era estrear mal

- È possibile.

- È sicuro. Bene, allora, vada in camera sua; all'ora di cena la manderò a chiamare; ceneremo tutti e tre.

Il vecchio si alzò e se ne andò in un angolo della stanza per tirare il cordone di una campanella. Il dott. Antero ebbe allora l'occasione di vedere la statura del maggiore, che era alta e fino ad un certo punto maestosa.

Accorse il servo ed il maggiore gli diede l'ordine di condurre il dottore nella sua camera.

V

Quando il dottore si trovò solo in camera cominciò a meditare sulla situazione secondo le impressioni che si erano formate nella sua mente dopo la conversazione con il maggiore. Il vecchio gli sembrava singolarmente stravagante, ma gli aveva parlato di suo padre, si mostrava affabile, e alla fine dei conti offriva la figlia ed una ricchezza. Lo spirito del ragazzo era un poco più tranquillo.

È vero che lui aveva fatto obiezioni alla proposta del vecchio, ed era sembrato afferrarsi a tutte le difficoltà, per piccole che fossero. Ma io non posso occultare che la resistenza del ragazzo era forse meno sincera di quanto lui stesso pensasse. La prospettiva di una ricchezza camuffò per alcuni istanti la singolarità della situazione.

La questione adesso era vedere la ragazza; se era carina; se avesse ricevuto una fortuna, che male c'era nello sposarsi con lei? Il dottore aspettò l'ora di cena con un'impazienza a cui già non erano estranei i calcoli dell'ambizione.

Il servo gli aveva messo a disposizione un armadio di vestiti, e mezz'ora dopo gli serviva un bagno. Soddisfatte queste necessità di accuratezza personale, il dottore si distese sul letto e prese a suo piacere uno dei libri che si trovavano sul tavolo. Era un romanzo di Walter Scott. Il ragazzo, educato ad uno stile telegrafico dei libri di Ponson du Terrail⁷³, si addormentò subito alla seconda pagina.

Quando si svegliò era tardi; guardò l'orologio, e vide che era fermo; si era dimenticato di dargli la corda.

Temeva che il servo fosse venuto a chiamarlo e che si fosse ritirato dopo averlo trovato addormentato. Sarebbe stato un cattivo

⁷³ Autore della serie di romanzi il cui protagonista è *Rocambole*, scritti tra il 1857 e il 1870.

a sua vida na casa de um homem que talvez fizesse dele aquilo de que já nem tinha esperanças.

Imagine-se, pois, a ansiedade com que ele esperou as horas.

Valia-lhe, porém, que, apesar dos receios, a sua imaginação trabalhava sempre; e era de ver o quadro que ela desenhava no futuro, os castelos que construía no ar; credores pagos, casas magníficas, salões, bailes, carros, cavalos, viagens, mulheres enfim, porque nos sonhos do dr. Antero havia sempre uma ou duas mulheres.

O criado veio enfim chamá-lo.

A sala do jantar era pequena, mas ornada com muito gosto e simplicidade.

Quando o doutor entrou não havia ninguém; mas pouco depois entrou o major, já vestido com uma sobrecasaca preta abotoada até o pescoço e contrastando com a cor branca dos seus cabelos e bigodes e a tez pálida do rosto.

O major sentou-se à cabeceira da mesa, e o doutor à esquerda; a cadeira da direita estava reservada para a filha do major.

Mas onde estava a moça? O doutor quis fazer a pergunta ao velho; mas reparou a tempo que a pergunta seria indiscreta.

E sobre indiscreta, seria inútil, porque alguns minutos depois abriu-se uma porta que ficava fronteira ao lugar em que o doutor estava sentado, e apareceu uma criada anunciando a chegada de Celestina.

O velho e o doutor levantaram-se.

A moça apareceu.

Era uma figura delgada e franzina, nem alta nem baixa, mas extremamente airosa. Não andou, deslisou da porta à mesa; seus pés deviam ser asas de pomba.

O doutor ficou profundamente surpreendido com a aparição; até certo ponto contava com uma rapariga nem bonita nem feia, uma espécie de fardo que só podia ser carregado aos ombros de uma fortuna. Pelo contrário, tinha diante de si uma verdadeira beleza.

Era, com efeito, um rosto angélico; transluzia-lhe no semblante a virgindade do coração. Os olhos serenos e doces pareciam feitos para a contemplação; os cabelos louros e caídos em cachos naturais assemelhavam-se a uma auréola. A tez era alva e finíssima; todas as feições eram de uma harmonia e correção admiráveis. Rafael podia copiar dali uma das suas virgens.

debutto della sua vita nella casa di un uomo che forse avrebbe fatto di lui quello di cui già non aveva più speranze.

Si immagini, quindi, l'ansietà con cui aspettò il passare delle ore.

Gli giovava però che, anche considerando i timori, la sua immaginazione lavorava sempre; e bisognava vedere il quadro che essa disegnava nel futuro, i castelli che costruiva in aria; creditori pagati, case magnifiche, saloni, balli, carrozze, cavalli, viaggi, donne infine, perché nei sogni del dott. Antero c'erano sempre una o due donne.

Il servo venne finalmente a chiamarlo.

La sala da pranzo era piccola, ma decorata con molto gusto e semplicità.

Quando il dottore entrò non c'era nessuno; ma poco dopo entrò il maggiore, ora vestito con una casacca nera abbottonata fino al collo che contrastava con il bianco dei suoi capelli e baffi e la cute pallida del volto.

Il maggiore si sedette a capotavola, e il dottore alla sua sinistra; la sedia a destra era riservata alla figlia del maggiore.

Ma dov'era la ragazza? Il dottore voleva domandarlo al vecchio; ma si rese conto in tempo che la domanda sarebbe stata indiscreta.

E oltre che indiscreta, sarebbe stata inutile, perché alcuni minuti dopo si aprì una porta che si trovava di fronte al posto in cui il dottore era seduto, e apparve una serva annunciando l'arrivo di Celestina.

Il vecchio ed il dottore si alzarono.

La ragazza apparve.

Era una figura magra e fragile, né alta né bassa, ma estremamente garbata. Non camminò, scivolò dalla porta al tavolo; i suoi piedi dovevano essere ali di colomba.

Il dottore rimase profondamente sorpreso dall'apparizione; contava su una ragazzina né bella né brutta, una specie di fardello che solo potrebbe essere caricato sulle spalle di una fortuna. Al contrario, aveva davanti a sé una vera bellezza.

Era, in effetti, un viso angelico; traluceva dalle sue sembianze la virginità del cuore. Gli occhi sereni e dolci sembravano fatti per la contemplazione; i capelli biondi e cadenti in riccioli naturali assomigliavano ad un'aureola. La cute era candida e finissima; tutti i tratti erano di un'armonia e correttezza ammirabili. Raffaello poteva copiarvi una delle sue vergini.

Vestia de branco; uma fita azul, presa à cintura, delineava-lhe o talhe elegante e gracioso.

Celestina dirigiu-se ao pai e beijou-lhe a mão: depois cumprimentou sorrindo ao dr. Antero, e sentou-se na cadeira que lhe estava destinada.

O doutor não tirava os olhos dela. No espírito superficial daquele homem entrava a descobrir-se uma profundidade.

Pouco depois de sentar-se, a moça voltou-se para o pai e perguntou-lhe:

— Este senhor é o que vai ser meu marido?

— É, respondeu o maior.

— É bonito, disse ela sorrindo para o rapaz.

Havia tanta candura e simplicidade na pergunta e na observação da moça, que o doutor voltou instintivamente a cabeça para o major, com ímpetos de perguntar-lhe se devia acreditar nos seus ouvidos.

O velho compreendeu o espanto do rapaz, e sorriu maliciosamente. O doutor olhou outra vez para Celestina, que o contemplava com uma admiração tão natural e tão sincera, que o rapaz chegou... a corar.

Começaram a jantar.

A conversa começou tolhida e esquerda, por causa do doutor, que caminhava de espanto em espanto; mas dentro de pouco tornou-se expansiva e franca.

Celestina era a mesma afabilidade do pai, realçada pelas graças da juventude, e mais ainda por uma singeleza tão agreste, tão nova, que o doutor se julgava transportado a uma civilização desconhecida.

Quando acabaram o jantar passaram à sala da sesta. Chamava-se assim uma espécie de galeria de onde se descortinavam os arredores da casa. Celestina deu o braço ao doutor sem que este lhe oferecesse e seguiram os dois adiante do major, que ia resmungando uns salmos de Davi.

Na sala da sesta sentaram-se os três; era a hora do crepúsculo; as montanhas e o céu começavam a despir os véus da tarde para vestir os da noite. A hora era propícia aos enlevos; o dr. Antero, posto que educado em outra ordem de sensações, sentia-se arrebatado nas asas da fantasia.

A conversa versou sobre mil coisas de nada; a moça

Era vestita di bianco; un nastro azzurro, allacciato alla cintura, le delineava il taglio della vita elegante e grazioso.

Celestina si diresse verso il padre e gli baciò la mano: dopo salutò sorridendo il dott. Antero, e si sedette sulla sedia che gli era destinata.

Il dottore non gli toglieva gli occhi d'addosso. Nello spirito superficiale di quell'uomo cominciava a scoprirsi una profondità.

Poco dopo essersi seduta, la ragazza si girò verso il padre e gli domandò:

- Questo signore è quello che sarà mio marito?

- Sì, rispose il maggiore.

- È bello, disse lei sorridendo al ragazzo.

C'era tanto candore e semplicità nella domanda e nell'osservazione della ragazza, che il dottore girò istintivamente la testa verso il maggiore, con l'impeto di domandargli se doveva credere alle sue orecchie.

Il vecchio comprese la sorpresa del ragazzo, e sorrise maliziosamente. Il dottore guardò un'altra volta Celestina, che lo contemplava con un'ammirazione così naturale e così sincera, che il ragazzo arrossì.

Cominciarono a cenare.

La conversazione cominciò stentata e maldestra, a causa del dottore, che andava da sorpresa in sorpresa; ma dopo poco diventò espansiva e franca.

Celestina possedeva la stessa affabilità del padre, rialzata dalle grazie della gioventù, e ancor di più da una semplicità così agreste, così nuova, che il dottore si giudicava trasportato in una forma di civiltà sconosciuta.

Quando terminarono la cena passarono nella sala della siesta. Si chiama così una specie di galleria da cui si avvistavano i dintorni della casa. Celestina diede il braccio al dottore senza che questi glielo avesse offerto e i due seguirono davanti al maggiore, che andava borbottando dei salmi di Davide.

Nella sala della siesta i tre si sedettero; era l'ora del crepuscolo; le montagne e il cielo cominciavano a spogliarsi dei veli del pomeriggio per vestire quelli della sera. L'ora era propizia alle elevazioni; il dott. Antero, considerato che era stato educato ad un altro ordine di sensazioni, si sentiva lanciato sulle ali della fantasia.

La conversazione trattava di mille cose da niente; la ragazza

disse ao doutor que tinha dezessete anos, e perguntou a idade dele. Depois, contou por menor todos os hábitos da sua vida, as suas prendas e seu gosto pelas flores, o seu amor às estrelas, tudo isso com uma graça que tirava um pouco da juventude e um pouco da infância.

Voltou-se ao assunto do casamento, e Celestina perguntou se o rapaz tinha dúvida em casar com ela.

— Nenhuma, disse ele; pelo contrário, tenho sumo prazer... é uma felicidade para mim.

— Que lhe disse eu? perguntou o pai de Celestina. Eu já sabia que bastava vê-la para ficá-la amando.

— Então posso contar que seja meu marido, não?

— Sem dúvida, disse o doutor sorrindo.

— Mas o que é marido? perguntou Celestina, depois de alguns instantes.

A esta pergunta inesperada, o rapaz não pôde reprimir um movimento de surpresa. Olhou para o velho major; mas este, encostado na larga poltrona em que se achava sentado, começava a adormecer.

A moça repetia com os olhos a pergunta feita com os lábios. O doutor envolveu-a com um olhar de amor, talvez o primeiro que teve em sua vida; depois pegou docemente na mão de Celestina e levou-a aos lábios.

Celestina estremeceu toda e soltou um pequeno grito, que fez acordar sobressaltado o major.

— Que é? disse este.

— Foi meu marido, respondeu a moça, que tocou com a boca dele na minha mão.

O major levantou-se, olhou severamente para o rapaz, e disse à filha:

— Está bem, vai para o teu quarto.

A moça ficou um pouco surpreendida com a ordem do pai, mas obedeceu imediatamente, despedindo-se do rapaz com a mesma descuidosa simplicidade com que lhe falara pela primeira vez.

Quando os dois ficaram sós, o major pegou no braço do doutor, e disse-lhe:

— Meu caro senhor, respeite as pessoas do céu; quero um genro, não quero um tratante. Ora, cuidado!

E saiu.

O dr. Antero ficou atônito com as palavras do major; era a terceira vez que lhe falava em pessoas ou enviados do céu. Que queria

disse al dottore che aveva diciassette anni, e gli domandò la sua età. Dopo, raccontò nei dettagli tutti i costumi della sua vita, le sue abilità e il suo gusto per i fiori, il suo amore per le stelle, tutto ciò con una grazia che attingeva un poco dalla gioventù e un poco dall'infanzia.

Si tornò all'argomento del matrimonio, e Celestina domandò se il ragazzo aveva dei dubbi sul matrimonio con lei.

- Nessuno, disse lui; al contrario, ne ho sommo piacere... è una felicità per me.

- Che le avevo detto? domandò il padre di Celestina. Io già lo sapevo che bastava vederla per innamorarsene.

- Allora posso contare sul fatto che sarà mio marito, no?

- Senza dubbi, disse il dottore sorridendo.

- Ma cos'è un marito? domandò Celestina, dopo alcuni secondi.

A questa domanda inaspettata, il ragazzo non poté reprimere un movimento di sorpresa. Guardò il vecchio maggiore; ma questi, appoggiato alla larga poltrona in cui si trovava seduto, cominciava ad addormentarsi.

La ragazza ripetette con gli occhi la domanda fatta con le labbra. Il dottore l'avvolse con uno sguardo d'amore, forse il primo che aveva avuto nella sua vita; dopo prese dolcemente la mano di Celestina e la portò alle labbra.

Celestina rabbrivì tutta ed emise un piccolo grido, che fece svegliare di soprassalto il maggiore.

- Che è? disse questi.

- È stato mio marito, rispose la ragazza, che ha toccato con la sua bocca la mia mano.

Il maggiore si alzò, guardò severamente il ragazzo, e disse alla figlia:

- Va bene, va' in camera tua.

La ragazza rimase un poco sorpresa dall'ordine del padre, ma obbedì immediatamente, salutandolo il ragazzo con la stessa disattenta semplicità con cui gli aveva parlato per la prima volta.

Quando i due rimasero soli, il maggiore prese il braccio del dottore, e gli disse:

- Mio caro signore, rispetti le persone del cielo; voglio un genero, non voglio un trafficchino. Perciò, attenzione!

E se ne andò.

Il dott. Antero rimase attonito dalle parole del maggiore; era la terza volta che gli parlava di persone o inviati dal cielo. Che voleva dire

dizer com aquilo?

Pouco depois veio o criado com ordem de acompanhá-lo até o quarto; o doutor obedeceu sem fazer objeção.

VI

A noite foi má para o dr. Antero; acabara de assistir a cenas tão estranhas, ouvira palavras tão misteriosas, que o pobre moço perguntou a si mesmo se não era vítima de um sonho.

Infelizmente não era.

Aonde iria dar aquilo tudo? Qual o resultado da cena da tarde? O rapaz temia, mas já não ousava pensar na fuga; a idéia da moça começava a ser um vínculo.

Dormiu tarde e mal; foram-lhe agitados os sonhos.

No dia seguinte levantou-se cedo, e recebeu do criado as folhas do dia. Enquanto não vinha a hora do almoço, quis ler as notícias do mundo, do qual parecia estar separado por um abismo.

Ora, eis aqui o que encontrou no Jornal do Commercio:

Suicídio. — Anteontem, à noite, o dr. Antero da Silva, depois de dizer ao seu criado que saísse e só voltasse de madrugada, encerrou-se no quarto da casa que ocupava à rua da Misericórdia, e escreveu a carta que os leitores encontrarão adiante.

Como se vê dessa carta, o dr. Antero da Silva declarava a sua intenção de matar-se; mas a singularidade do caso é que, voltando o criado para casa de madrugada, encontrou a carta, mas não encontrou o amo.

O criado deu imediatamente parte à polícia, que empregou todas as diligências a ver se obtinha notícia do jovem doutor.

Com efeito, depois de bem combinadas providências, encontrou-se na praia de Santa Luzia um cadáver que se reconheceu ser o do infeliz moço. Parece que, apesar da declaração de que empregaria a pistola, o desgraçado procurou outro meio menos violento de morte.

Supõe-se que uma paixão amorosa o levou a cometer este ato; outros querem que fosse por fugir aos credores. A carta entretanto reza de outros motivos. Ei-la.

con quello?

Poco dopo venne il servo con l'ordine di accompagnarlo in camera; il dottore ubbidì senza fare obiezioni.

VI

La notte fu travagliata per il dott. Antero; aveva appena assistito a scene tanto strane, aveva ascoltato parole tanto misteriose, che il povero ragazzo si domandò se non fosse vittima di un sogno.

Purtroppo non lo era.

Dove avrebbe portato tutto quello? Qual'era il risultato della cena della sera prima? Il ragazzo temeva, ma ormai non osava pensare alla fuga; l'idea della ragazza cominciava ad essere un vincolo.

Dormì tardi e male; i suoi sogni furono agitati.

Il giorno seguente si alzò presto, e ricevette dal servo i giornali del giorno. Mentre arrivava l'ora di pranzo, volle leggere le notizie del mondo, dal quale sembrava esser separato da un abisso.

Orbene, ecco qui quello che trovò nel *Jornal do Comércio*:

Suicidio. - L'altro ieri, di sera, il dott. Antero da Silva, dopo aver detto al suo servo di uscire e di tornare solo la mattina dopo, si è rinchiuso nella camera da letto della casa che occupava nella *Rua da Misericórdia*, e ha scritto la lettera che i lettori troveranno più avanti.

Da come si vede in questa lettera, il dott. Antero da Silva dichiarava la sua intenzione di uccidersi; ma la singolarità del caso è che, tornato il servo a casa la mattina dopo, ha trovato la lettera, ma non ha trovato il padrone.

Il servo ha avvisato immediatamente la polizia, che ha impiegato tutte le diligenze per vedere se otteneva notizie del giovane dottore.

Effettivamente, dopo molte fortunate coincidenze, è stato trovato sulla spiaggia di *Santa Luzia*⁷⁴ un cadavere che è stato riconosciuto come quello dell'infelice ragazzo. Sembra che, anche se aveva dichiarato che avrebbe impiegato la pistola, il disgraziato ha cercato un altro mezzo meno violento di morte.

Si suppone che una passione amorosa lo abbia portato a commettere questo atto; altri vogliono che sia stato per fuggire dai creditori. La lettera intanto celebra altri motivi. Eccola.

⁷⁴ [lu'ʒiɐ]

Aqui seguia a carta que vimos no primeiro capítulo.

A leitura da notícia produziu no dr. Antero uma impressão singular; estaria ele morto deveras? Teria já saído do mundo da realidade para o mundo dos eternos sonhos? Era tão extravagante tudo o que lhe acontecia desde a antevéspera, que o pobre rapaz sentiu por um instante vacilar-lhe a razão.

Mas pouco a pouco voltou à realidade das coisas; interrogou a si e a tudo o que o rodeava; releu atentamente a notícia; a identidade reconhecida pela polícia, que ao princípio o impressionara, fê-lo sorrir depois; e não menos o fez sorrir um dos motivos que se dava ao suicídio, o motivo da paixão amorosa.

Quando o criado voltou, pediu-lhe o doutor notícia circunstanciada do major e de sua filha. A moça estava boa; quanto ao major, disse o criado que lhe ouvira de noite alguns soluços, e que de manhã se levantara abatido.

— Admira-me isto, acrescentou o criado, porque não sei que tivesse motivo para chorar, e além disso o amo é um velho alegre.

O doutor não respondeu; sem saber por que, atribuía-se a causa daqueles soluços do velho; foi a ocasião do seu primeiro remorso.

O criado disse-lhe que o almoço o esperava; o doutor dirigiu-se para a sala de jantar onde achou o major realmente um pouco abatido. Foi direito a ele.

O velho não se mostrou ressentido; falou-lhe com a mesma bondade da véspera. Pouco depois chegou Celestina, bela, descuidosa, inocente como da primeira vez; beijou a testa do pai, apertou a mão ao doutor e sentou-se no seu lugar. O almoço correu sem incidente; a conversa nada teve de notável. O major propôs que na tarde desse dia Celestina executasse ao piano alguma composição bonita, para que o doutor pudesse apreciar os seus talentos.

Entretanto a moça quis mostrar ao rapaz as suas flores, e o pai deu-lhe licença para isso; a um olhar do velho a criada de Celestina acompanhou os dois futuros noivos.

As flores de Celestina estavam todas em meia dúzia de vasos, postos sobre uma janela do seu gabinete de leitura e trabalho. Chamava ela aquilo o seu jardim. Bem pequeno era ele, e pouco tempo exigia para o exame; ainda assim, o doutor tratou de prolongá-lo o mais que pôde.

— Que me diz a estas violetas? perguntou a moça.

Qui seguiva la lettera vista nel primo capitolo.

La lettura della notizia produsse nel dott. Antero un'impressione singolare; sarebbe lui morto davvero? Sarebbe già uscito dal mondo della realtà verso il mondo degli eterni sogni? Era così stravagante tutto quello che gli succedeva da due giorni, che il povero ragazzo sentì per un istante vacillargli la ragione.

Ma a poco a poco tornò alla realtà delle cose; interrogò se stesso e tutto ciò che lo circondava; rilesse attentamente la notizia; l'identità riconosciuta dalla polizia, che al principio lo aveva impressionato, lo fece sorridere dopo; e non meno lo fece sorridere uno dei motivi che davano per il suicidio, il motivo della passione amorosa.

Quando il servo tornò, il dottore gli chiese notizie circostanziate del maggiore e di sua figlia. La ragazza stava bene; mentre sul maggiore, disse il servo che gli aveva sentito di notte alcuni singhiozzi, e che la mattina si era alzato abbattuto.

- Ciò mi meraviglia, aggiunse il servo, perché non so che motivo avesse per piangere, e inoltre il padrone è un vecchio allegro.

Il dottore non rispose; senza saperne il perché, si attribuiva la causa di quei singhiozzi del vecchio; fu l'occasione del suo primo rimorso.

Il servo gli disse che il pranzo lo aspettava; il dottore si diresse verso la sala da pranzo dove trovò il maggiore realmente un poco abbattuto. Si mosse diretto verso di lui.

Il vecchio non si mostrò risentito; gli parlò con la stessa bontà della sera prima. Poco dopo arrivò Celestina, bella, gentile, innocente come la prima volta; baciò la fronte del padre, strinse la mano del dottore e si sedette al suo posto. Il pranzo si svolse senza incidenti; la conversazione non ebbe niente di notevole. Il maggiore propose che nel pomeriggio di quel giorno Celestina eseguisse al piano qualche composizione bella, perché il dottore potesse apprezzare i suoi talenti.

Intanto la ragazza volle mostrare al ragazzo i suoi fiori, e il padre gliene diede il permesso; ad uno sguardo del vecchio la serva di Celestina accompagnò i due futuri sposi.

I fiori di Celestina si trovavano tutti in una mezza dozzina di vasi, messi su una finestra del suo studio di lettura e lavoro. Lei chiamava quello di suo giardino. Era proprio piccolo, e poco tempo esigea per l'esame; anche così, il dottore fece in modo di prolungarlo il più che potette.

- Cosa mi dice di queste violette? domandò la ragazza.

— São lindíssimas! respondeu o doutor.

Celestina arranjou as folhas com sua mãozinha delicada; o doutor adiantou a sua mão para tocar nas folhas também; os dedos de ambos se encontraram; a moça estremeceu, e baixou os olhos; um leve rubor coloriu-lhe as faces.

O rapaz receou que daquele involuntário encontro pudesse nascer algum motivo de remorso para ele, e tratou de retirar-se. A moça despediu-se, dizendo:

— Até logo, sim?

— Até logo.

O doutor saiu do gabinete de Celestina, e já entrava a pensar como daria com o caminho para o seu quarto, quando encontrou à porta o criado, que se preparou para acompanhá-lo.

— Tu pareces a minha sombra, disse-lhe o doutor sorrindo.

— Sou apenas um criado do senhor.

Entrando no quarto ia o rapaz cheio de vivas impressões; a pouco e pouco sentia-se transformado pela moça; até os receios se lhe dissipavam; parecia-lhe que ao pé dela não devia recear coisa nenhuma.

Os jornais estavam ainda em cima da mesa; perguntou ao criado se seu amo costumava a lê-los. O criado respondeu que não, que ninguém os lia em casa, e tinham sido assinados só por causa dele.

— Só por minha causa?

— Só.

VII

O jantar e a música reuniram os três convivas durante perto de quatro horas. O doutor estava no sétimo céu; já começava a enxergar a casa como sua; a vida que levava era para ele a melhor vida deste mundo.

— Um minuto mais tarde, pensava ele, e eu tinha perdido esta felicidade.

Com efeito, pela primeira vez o rapaz amava seriamente; Celestina aparecera-lhe como a personificação da ventura terrestre e das santas efusões do coração. Contemplava-a com respeito e ternura. Podia viver ali eternamente.

Entretanto a conversa sobre o casamento não se repetiu; o major esperava que o rapaz se declarasse, e o rapaz aguardava oportunidade para fazer a sua declaração ao major.

- Sono bellissime! rispose il dottore.

Celestina dispose meglio le foglie con la sua manina delicata; il dottore sparse la sua mano per toccare anche lui le foglie; le dita dei due si incontrarono; la ragazza rabbrivì, ed abbassò gli occhi; un leggero rossore le colorì le guance.

Il ragazzo temette che da quell'involontario incontro potesse nascere qualche motivo di rimorso per lui, e cercò di ritirarsi. La ragazza lo salutò, dicendo:

- Arrivederci, sì?

- Arrivederci.

Il dottore uscì dallo studio di Celestina, e già cominciava a pensare come avrebbe trovato il cammino per la sua camera, quando incontrò alla porta il servo, che si dispose ad accompagnarlo.

- Tu sembri la mia ombra, gli disse il dottore sorridendo.

- Sono appena un servo del signore.

Entrava il ragazzo in camera pieno di vive impressioni; poco a poco si sentiva trasformato dalla ragazza; perfino i suoi timori si dissipavano; gli sembrava che accanto a lei non dovesse temere nulla.

I giornali erano ancora sul tavolo; domandò al servo se il suo padrone aveva il costume di leggerli. Il servo rispose di no, che nessuno li leggeva in quella casa, e che si erano abbonati solo per lui.

- Solo per me?

- Sì, solo per questo.

VII

La cena e la musica riunirono i tre commensali durante circa quattro ore. Il dottore era al settimo cielo; ormai cominciava a vedere la casa come sua; la vita che trascorreva era per lui la miglior vita di questo mondo.

- Un minuto più tardi, pensava lui, e io avrei perso questa felicità.

Infatti, per la prima volta il ragazzo amava seriamente; Celestina gli appariva come la personificazione della ventura terrestre e delle sante effusioni del cuore. La contemplava con rispetto e tenerezza. Avrebbe potuto vivere lì eternamente.

Nel frattempo la conversazione sul matrimonio non si era ripetuta; il maggiore aspettava che il ragazzo si dichiarasse, e il ragazzo attendeva l'opportunità per fare la sua dichiarazione al maggiore.

Quanto a Celestina, apesar de seu angélico estouvamento, evitava falar do assunto. Seria recomendação do pai? O doutor chegou a supô-lo; mas a idéia varreu-se-lhe do espírito ante a consideração de que era tudo tão franco naquela casa que uma recomendação desta ordem só podia ter por causa um grande acontecimento. O ósculo na mão da moça não lhe pareceu acontecimento de tanta magnitude.

Cinco dias depois da sua estada ali, o major disse-lhe ao almoço que desejava falar-lhe, e com efeito, apenas se acharam os dois a sós, o major tomou a palavra, e expressou-se nestes termos:

— Meu caro doutor, já deve ter percebido que eu não sou um homem vulgar; nem sou mesmo um homem. Gosto do senhor porque tem respeitado a minha origem celeste; se eu fugi ao mundo é porque ninguém me queria respeitar.

Conquanto já tivesse ouvido do major algumas palavras dúbias nesse sentido, o dr. Antero ficou assombrado com o pequeno discurso, e não achou resposta que lhe desse. Arregalou muito os olhos e abriu a boca; todo ele era um ponto de admiração e interrogação ao mesmo tempo.

— Eu sou, continuou o velho, eu sou o anjo Rafael, mandado pelo Senhor a este vale de lágrimas a ver se colho algumas boas almas para o céu. Não pude cumprir a minha missão, porque apenas disse quem era fui tido em conta de impostor. Não quis afrontar a ira e o sarcasmo dos homens; retirei-me a esta morada, onde espero morrer.

O major dizia tudo com uma convicção e serenidade que, dado o caso de falar a um homem menos mundano, vê-lo-ia logo ali a seus pés. Mas o dr. Antero não viu na origem celeste do major mais do que uma monomania pacífica. Compreendeu que era inútil e perigoso contestá-lo.

— Fez bem, disse o moço, fez bem em fugir ao mundo. Que há aí no mundo que valha um sacrifício verdadeiramente grande? A humanidade já se não regenera; se Jesus apparecesse hoje é duvidoso que lhe deixassem fazer o discurso da montanha; matavam-no logo no primeiro dia.

Brilharam os olhos do major ouvindo as palavras do doutor; quando ele acabou, o velho saltou-lhe ao pescoço.

— Disse pérolas, exclamou o velho. Isso é que é ver as coisas. Bem vejo, saí a seu pai; jamais ouvi daquele amigo palavra que não fosse de veneração para mim. Tem

Mentre Celestina, nonostante la sua angelica leggerezza, evitava di trattare l'argomento. Era forse una raccomandazione del padre? Il dottore arrivò a supporlo; ma l'idea gli svanì davanti alla considerazione che era tutto così franco in quella casa che una raccomandazione di questo tipo sarebbe stata giustificata solo da un grande avvenimento. Il bacio sulla mano della ragazza non gli sembrava un avvenimento di tanta magnitudine.

Dopo cinque giorni di permanenza lì, il maggiore gli disse a pranzo che desiderava parlargli, e di fatto, appena si trovarono i due da soli, il maggiore prese la parola, e si espresse in questi termini:

- Mio caro dottore, già deve aver capito che non sono un uomo volgare; e non sono nemmeno un uomo. Lei mi piace perché sta rispettando la mia origine celeste; se io sono fuggito dal mondo è perché nessuno mi voleva rispettare.

Anche se aveva già sentito dal maggiore alcune parole dubbie in quel senso, il dott. Antero rimase terrorizzato dal piccolo discorso, e non trovò risposta da dargli. Spalancò molto gli occhi ed aprì la bocca; tutto lui era un punto di ammirazione e interrogazione allo stesso tempo.

- Io sono, continuò il vecchio, io sono l'angelo Rafael, mandato dal Signore in questa valle di lacrime a vedere se colgo alcune buone anime per il cielo. Non ho potuto compiere la mia missione, perché appena ho detto chi ero sono stato considerato un impostore. Non ho voluto affrontare l'ira e il sarcasmo degli uomini; mi sono ritirato in questa abitazione, dove spero di morire.

Il maggiore diceva tutto con una convinzione e serenità che, in caso avesse parlato ad un uomo meno mondano, lo avrebbe visto subito lì ai suoi piedi. Ma il dott. Antero non vide nell'origine celeste del maggiore più di una monomania pacifica. Comprese che era inutile e pericoloso contestarlo.

- Ha fatto bene, disse il ragazzo, ha fatto bene a fuggire dal mondo. Cosa c'è lì nel mondo che valga un sacrificio veramente grande? L'umanità ormai non si rigenera; se Gesù apparisse oggi è in dubbio che gli avrebbero lasciato fare il discorso della montagna; lo avrebbero ucciso subito il primo giorno.

Brillarono gli occhi del maggiore ascoltando le parole del dottore; quando lui finì, il vecchio gli saltò al collo.

- Ha detto perle di saggezza, esclamò il vecchio. Questo vuol dire vedere le cose. Vedo bene, ha ripreso a suo padre; giammai ho sentito da quell'amico parole che non fossero di venerazione per me. Ha

o mesmo sangue nas veias.

O dr. Antero respondeu como pôde à efusão do anjo Rafael, por cujos olhos saíam chispas de fogo.

— Ora, pois, continuou o velho sentando-se outra vez, é isso mesmo o que eu desejava encontrar; um rapaz de bom caráter, que pudesse fazer de minha filha aquilo que ela merece, e não duvidasse da minha natureza nem da minha missão. Diga-me, gosta de minha filha?

— Muito! respondeu o rapaz; é um anjo...

— Pudera! atalhou o major. Que queria então que ela fosse? Há de casar com ela, não?

— Sem dúvida.

— Bom, disse o major olhando para o doutor com um olhar cheio de tão paternal ternura, que o moço sentiu-se comovido.

Nesse momento, a criada de Celestina atravessou a sala, e passando por trás da cadeira do major abanou a cabeça com ar de compaixão; o doutor apanhou o gesto que a criada fizera só para si.

— O casamento há de ser breve, continuou o major quando os dois se acharam sós, e, como lhe disse, dou-lhe uma riqueza. Quero que acredite; vou mostrar-lhe.

O dr. Antero recusou ir ver a riqueza, mas pede a verdade que se diga que a recusa era simples formalidade. A atmosfera angélica da casa já o tinha melhorado em parte, mas havia nele ainda uma parte do homem, e do homem que passara metade da vida em dissipações de espírito e sentimento.

Como o velho insistisse, o doutor declarou-se pronto a acompanhá-lo. Passaram dali a um gabinete onde o major tinha a biblioteca; o major fechou a porta com a chave; depois disse ao doutor que tocasse uma mola que desaparecia no lombo de um livro fingido, no meio de uma estante.

O doutor obedeceu.

Toda aquela fileira de livros era simulada; ao toque do dedo do doutor abriu-se uma portinha que dava para um vão escuro onde se achavam cinco ou seis caixinhas de ferro.

— Nessas caixas, disse o major, tenho eu cem contos de réis: são seus.

Os olhos do dr. Antero faiscaram; via diante de si uma

lo stesso sangue nelle vene.

Il dott. Antero corrispose come potette all'effusione dell'angelo Raffaele, dai cui occhi uscivano scintille di fuoco.

- Bene, continuò il vecchio sedendosi di nuovo, è appunto quello che io desideravo trovare; un ragazzo di buon carattere, che potesse fare di mia figlia quello che lei merita, e non dubitasse della mia natura e neanche della mia missione. Mi dica, le piace mia figlia?

- Molto! rispose il ragazzo; è un angelo...

- Ma certo! si affrettò a dire il maggiore. Che voleva altrimenti che fosse? Si sposerà con lei, no?

- Senza dubbi.

- Bene, disse il maggiore guardando il dottore con uno sguardo pieno di così paternale tenerezza, che il ragazzo si sentì commosso.

In quel momento, la serva di Celestina attraversò la sala, e passando dietro alla sedia del maggiore, tintinnò la testa con aria di compassione; il dottore prese al volo il gesto che la serva aveva fatto solo per lui.

- Il matrimonio dovrà avvenire in breve, continuò il maggiore quando i due si trovarono da soli e, come le ho detto, le dò una ricchezza. Voglio che ci creda; gliela mostro.

Il dott. Antero si rifiutò di andare a vedere la ricchezza, ma richiede la verità che si dica che il rifiuto era una semplice formalità. L'atmosfera angelica della casa già lo aveva migliorato in parte, ma c'era in lui ancora una parte dell'uomo, e dell'uomo che aveva passato metà della vita in dissipazioni di spirito e sentimento.

Siccome il vecchio insisteva, il dottore si dichiarò pronto ad accompagnarlo. Passarono da lì in uno studio in cui il maggiore aveva la biblioteca; il maggiore chiuse la porta a chiave; dopo disse al dottore di toccare una molla che si nascondeva nella costola di un libro finto, in mezzo ad uno scaffale.

Il dottore obbedì.

Tutta quella fila di libri era simulata; al tocco del dito del dottore si era aperta una porticina che portava in un vano scuro dove si trovavano cinque o sei cofanetti di ferro.

- In queste casse, disse il maggiore, ho io un centinaio di *contos de reis*⁷⁵: sono suoi.

Gli occhi del dott. Antero scintillavano; vedeva davanti a sé una

⁷⁵ Un *conto de reis* valeva 1 milione di *reis*.

fortuna, e só dependia dele possuí-la.

O velho mandou que fechasse outra vez o esconderijo, processo que lhe ensinou também.

— Fique sabendo, acrescentou o major, que é o primeiro a quem mostro isto. Mas é natural; já o considero como filho.

Com efeito, foram para a sala da sesta, aonde Celestina foi ter pouco depois; a vista da moça produziu no rapaz a boa impressão de fazer-lhe esquecer as caixas de ferro e mais os cem contos.

Ali mesmo se marcou o dia do casamento, que devia ser um mês depois.

O doutor estava disposto a tudo de tão boa vontade, que a reclusão forçada terminou logo; o major permitiu-lhe sair; mas o doutor declarou que não sairia dali senão depois de casado.

— Depois será mais difícil, disse o velho major.

— Pois bem, não sairei.

A intenção do rapaz era sair depois de casado, e para isso inventaria algum meio; por enquanto, não queria comprometer a sua felicidade.

Celestina estava contentíssima com o casamento; era uma diversão na monotonia de sua vida.

Separaram-se depois do jantar, e já então o doutor não encontrou o criado para o conduzir ao quarto; tinha a liberdade de ir aonde quisesse. O doutor foi direito ao quarto.

A sua situação tomava um novo aspecto; não se tratava de um crime nem de uma emboscada; tratava-se de um monomaníaco. Ora, por felicidade do moço, esse monomaníaco exigia dele exatamente aquilo que ele estava disposto a fazer; tudo bem considerado, entrava-lhe pela porta uma felicidade inesperada, que nem era lícito sonhar quando se está à beira do túmulo.

No meio de belos sonhos o rapaz adormeceu.

VIII

O dia seguinte era um domingo.

O rapaz, depois de ler as notícias dos jornais e alguns artigos políticos, passou aos folhetins. Ora, aconteceu que um

fortuna, e solo dipendeva da lui il possederla.

Il vecchio gli comandò di chiudere un'altra volta il nascondiglio, processo che gli insegnò.

- Sappia, aggiunse il maggiore, che è il primo a cui mostro tutto questo. Ma è naturale; già lo considero mio figlio.

In effetti, si incamminarono verso la sala della siesta, dove Celestina li raggiunse poco dopo; la vista della ragazza produsse nel ragazzo la buona impressione di fargli dimenticare le cassette di ferro con i cento *contos*.

Ancora lì si fissò il giorno del matrimonio, che sarebbe dovuto avvenire un mese dopo.

Il dottore era disposto a tutto con tanta buona volontà, che la reclusione forzata terminò subito; il maggiore gli permise di uscire; ma il dottore dichiarò che sarebbe uscito da lì solo dopo essersi sposato.

- Dopo sarà più difficile, disse il vecchio maggiore.

- Benissimo, non uscirò.

L'intenzione del ragazzo era di uscire dopo essersi sposato, e per questo avrebbe inventato qualsiasi pretesto; non voleva compromettere la sua felicità.

Celestina era contentissima per il matrimonio; era una diversione nella monotonia della sua vita.

Si separarono dopo cena, e il dottore già da quel momento non trovò il servo per condurlo in camera sua; aveva la libertà di andare dove voleva. Il dottore si recò dritto in camera.

La sua situazione assumeva un nuovo aspetto; ma non si trattava di un reato e neanche di un'imboscata; si trattava di un monomaniaco. Ora, per la felicità del ragazzo, quel monomaniaco esigeva da lui esattamente quello che lui era disposto a fare; considerando il tutto bene, gli entrava dalla porta una felicità inaspettata, che non era neanche licito sognare quando ci si trova sul bordo del tumulto.

Nel mezzo dei bei sogni il ragazzo si addormentò.

VIII

Il giorno dopo era domenica.

Il ragazzo, dopo aver letto le notizie dei giornali ed alcuni articoli politici, passò alla letteratura d'appendice. Succedeva che uno

deles tratava precisamente do suicídio do dr. Antero da Silva. A carta póstuma servia de assunto para as considerações galhofeiras do folhetinista.

Um dos períodos dizia assim:

Se não fosse o suicídio do homem, eu não tinha assunto ameno para tratar hoje. Felizmente lembrou-se de morrer a tempo, coisa que nem sempre acontece a um marido, nem a um ministro de Estado.

Mas morrer era nada; morrer e deixar uma carta desfrutável como a que o público leu, isso é que é ter compaixão de um escritor aux abois.

Desculpe o leitor o termo francês; vem do assunto; eu estou convencido que o dr. Antero (que pelo nome não perca) leu algum romance parisiense em que viu o original daquela carta.

Salvo se nos quis provar que não era simplesmente um espírito medíocre, mas também um formidável tolo.

Tudo é possível.

O doutor amarrotou o jornal quando acabou de ler o folhetim; mas depois sorriu filosoficamente; e acabou achando razão no autor do artigo.

Com efeito, aquela carta, que ele escrevera com tanta alma, e que contava fizesse impressão no público, parecia-lhe agora uma famosa tolice.

Dera talvez uma das caixas de ferro do major para não tê-la escrito.

Era tarde.

Mas o desgosto do folhetim não foi o único; adiante encontrou um convite para uma missa por sua alma. Quem convidava para a missa? os seus amigos? Não; o criado Pedro, que, ainda comovido com a dádiva dos cinquenta mil-réis, achou que cumpria um dever sufragando a alma do amo.

— Bom Pedro! disse ele.

E assim como tinha tido naquela casa o primeiro amor, e o primeiro remorso, teve ali a primeira lágrima, uma lágrima de gratidão pelo fiel criado.

Chamado para almoçar, o doutor foi ter com o major e Celestina. Já então a chave do quarto ficava com ele mesmo.

dei testi parlava precisamente del suicidio del dott. Antero da Silva. La lettera postuma serviva come argomento per le considerazioni canzonatrici dell'autore di tale scritto.

Una delle frasi diceva così:

Se non fosse per il suicidio del giovane, io non avrei avuto argomento ameno di cui trattare oggi. Fortunatamente si è ricordato di morire in tempo, cosa che non sempre succede ad un marito, o ad un ministro di Stato.

Ma morire non era niente; morire e lasciare una lettera sfruttabile come quella che il pubblico ha letto, questo sì che è aver compassione per uno scrittore *aux abois*⁷⁶.

Chiedo scusa al lettore per il termine francese; fa a proposito; io sono convinto che il dott. Antero (che con il nome non ci perde) ha letto qualche romanzo parigino in cui ha visto l'originale di quella lettera.

Salvo che non abbia voluto provare che non era semplicemente uno spirito mediocre, ma anche un formidabile scemo.

Tutto è possibile.

Il dottore accartocciò il giornale dopo aver finito di leggere l'opuscolo; ma dopo sorrise filosoficamente; e finì dando ragione all'autore dell'articolo.

Infatti quella lettera, che lui aveva scritto con tanta anima, e che riteneva avesse impressionato il pubblico, gli sembrava adesso una famosa scemenza.

Darebbe forse uno dei cofanetti di ferro del maggiore per non averla scritta.

Era tardi.

Ma il dispiacere per l'appendice non fu l'unico; più avanti trovò un invito per una messa per la sua anima. Chi era a fare l'invito per la messa? i suoi amici? No; il servo Pedro che, ancora commosso per il dono dei cinquantamila *reis*, pensò che avrebbe compiuto un dovere suffragando l'anima del padrone.

- Buon Pedro! disse lui.

E così come aveva avuto in quella casa il primo amore, e il primo rimorso, vi ebbe la prima lacrima, una lacrima di gratitudine per il fedele servo.

Chiamato per pranzare, il dottore andò all'incontro del maggiore e Celestina. Ormai la chiave della camera rimaneva con lui.

⁷⁶ Locuzione francese che vuol dire "disperato".

Sem saber por que, achou Celestina mais celeste que nunca, e também mais séria do que costumava. A seriedade queria dizer que o rapaz já lhe não era indiferente? O dr. Antero pensou que sim, e eu, na qualidade de romancista, direi que pensava bem.

Contudo a seriedade de Celestina não excluía a sua afabilidade, nem ainda o seu estouvamento; era uma seriedade intermitente, uma espécie de enlevo e cisma, a primeira aurora do amor, que enrubesce a face e cerca a fronte de uma espécie de auréola.

Como já houvesse liberdade e confiança, o doutor pediu a Celestina, no fim do almoço, que fosse tocar um pouco. A mocinha tocava deliciosamente.

Encostado ao piano, com os olhos postos na moça, e a alma embebida nas harmonias que os dedos dela desferiam do teclado, o dr. Antero esquecia-se do resto do mundo para viver só daquela criatura que dentro de pouco tempo ia ser sua mulher.

Durante esse tempo o major passeava, com as mãos cruzadas sobre as costas, e gravemente pensativo.

O egoísmo do amor é implacável; diante da mulher que o seduzia e atraía, o moço nem tinha um olhar para aquele pobre velho demente que lhe dava mulher e fortuna.

O velho de quando em quando parava e exclamava:

— Bravo! bravo! Assim tocarás um dia nas harpas do céu!

— Gosta de me ouvir tocar? perguntou a moça ao doutor.

— Valia a pena morrer ouvindo esta música.

No fim de um quarto de hora, o major saiu, deixando os dois noivos na sala.

Era a primeira vez que ficavam a sós.

O rapaz não ousava reproduzir a cena da outra tarde; podia haver um novo grito da moça e tudo estava perdido para ele.

Mas os seus olhos, esquecidamente embebidos nos da moça, falavam melhor que todos os ósculos deste mundo. Celestina olhava para ele com essa confiança da inocência e do pudor, essa confiança de quem não suspeita o mal e só conhece o bem.

O doutor compreendeu que era amado; Celestina não compreendeu, sentiu que estava presa àquele homem por alguma coisa mais forte que a palavra do pai. A música cessara.

O doutor sentou-se defronte da moça, e disse-lhe:

— Casa-se comigo por vontade?

— Eu? respondeu ela; certamente que sim; gosto do senhor;

Senza sapere perché, trovò Celestina più celeste che mai, ed anche più seria del solito. La serietà voleva dire che il ragazzo ormai non gli era indifferente? Il dott. Antero penso di sì, e io, in qualità di romanziere, direi che pensava bene.

Tuttavia la serietà di Celestina non escludeva la sua affabilità, e neanche la sua leggerezza; era una serietà intermittente, una specie di incanto e fissazione, la prima aurora dell'amore, che arrossisce le guance e circonda la fronte di una specie di aureola.

Visto che già vi era libertà e confidenza, il dottore chiese a Celestina, alla fine del pranzo, di andare a suonare un poco. La ragazzina suonava deliziosamente.

Appoggiato al piano, con gli occhi posti sulla ragazza, e l'anima imbevuta nelle armonie che le sue dita emettevano dalla tastiera, il dott. Antero si dimenticava del resto del mondo per vivere solo di quella creatura che in poco tempo sarebbe stata sua moglie.

Durante questo tempo il maggiore passeggiava, con le mani incrociate dietro la schiena, e seriamente pensieroso.

L'egoismo dell'amore è implacabile; davanti alla donna che lo seduceva e attraeva, il ragazzo non aveva neanche uno sguardo per quel povero vecchio demente che gli dava moglie e fortuna.

Il vecchio di tanto in tanto si fermava ed esclamava:

- Brava! brava! Così suonerai un giorno le arpe del cielo!
- Le piace sentirmi suonare? domandò la ragazza al dottore.
- Varrebbe la pena morire sentendo questa musica.

Passato un quarto d'ora, il maggiore uscì, lasciando i due fidanzati nella sala.

Era la prima volta che rimanevano soli.

Il ragazzo non osava riprodurre la scena dell'altra sera; poteva esserci un nuovo grido della ragazza e tutto sarebbe andato perso per lui.

Ma i suoi occhi, perdutoamente imbevuti in quelli della ragazza, parlavano meglio di tutti i baci di questo mondo. Celestina lo guardava con quella fiducia dell'innocenza e del pudore, quella fiducia di chi non sospetta e solo conosce il bene.

Il dottore comprese che era amato; Celestina non lo comprese, sentì che era legata a quell'uomo da qualcosa più forte della parola del padre. La musica si era fermata.

Il dottore si sedette di fronte alla ragazza, e le disse:

- Si sposa con me per sua volontà?
- Io? rispose lei; sì, certamente; lei mi piace; inoltre, mio padre

além disso, meu pai quer, e quando um anjo quer...

— Não zombe assim, disse o doutor; não é culpa...

— Zombar de quê?

— De seu pai.

— Ora essa!

— É um desgraçado.

— Não conheço anjos desgraçados, respondeu a moça com uma graça tão infantil e um ar de tanta convicção que o doutor franziu a testa com um gesto de espanto.

A moça continuou:

— Bem feliz que ele é; quem me dera ser anjo como ele! é verdade que filha dele devo ser também... e, na verdade, sou também angélica...

O doutor ficou pálido, e levantou-se com tanta precipitação, que Celestina não pôde reprimir um gesto de susto.

— Ah! que tem?

— Nada, disse o rapaz passando a mão pela testa; foi uma vertigem.

Nesse momento entrou o major. Antes que tivesse tempo de perguntar nada, a filha correu a ele e disse que o doutor se achava incomodado.

O moço declarou achar-se melhor; mas pai e filha foram de opinião que devia ir descansar um pouco. O doutor obedeceu.

Quando chegou ao quarto atirou-se à cama e esteve alguns minutos sem movimento, mergulhado em reflexões. As palavras incoerentes da moça diziam-lhe que não havia naquela casa só um doido; tanta graça e beleza nada valiam; a infeliz estava nas condições do pai.

— Coitada! também é louca! Mas por que singular acordo de circunstâncias ambos eles estão de acordo nesta monomania celestial?

O doutor fazia esta e mil outras perguntas a si mesmo, sem achar resposta plausível. O que havia de certo é que o edifício da sua ventura acabava de esboroar-se.

Só lhe restava um recurso; aproveitar a licença concedida pelo velho e sair daquela casa, que parecia encerrar uma história sombria.

Com efeito, ao jantar o dr. Antero declarou ao major que tinha intenção de ir à cidade ver uns papéis, no dia seguinte de manhã; voltaria de tarde.

lo vuole, e quando un angelo lo vuole...

- Non lo prenda in giro così, disse il dottore; non è colpa...

- Prendere in giro chi?

- Suo padre.

- Ma che assurdo!

- È un disgraziato.

- Non conosco angeli disgraziati, rispose la ragazza con una grazia così infantile ed un'aria così convinta che il dottore arrugò la fronte con un gesto di sorpresa.

La ragazza continuò:

- Lui è proprio felice; magari fossi un angelo come lui! è vero che come figlia sua devo anche essere... e, in verità, sono anch'io angelica...

Il dottore impallidì, e si alzò con tanta precipitazione, che Celestina non riuscì a reprimere un gesto di spavento.

- Ehi! cos'ha?

- Niente, disse il ragazzo passandosi la mano sulla fronte; è stata una vertigine.

In quel momento entrò il maggiore. Prima di avere il tempo di domandare qualcosa, la figlia corse verso di lui e disse che il dottore non si sentiva bene.

Il ragazzo dichiarò di sentirsi meglio; ma padre e figlia erano dell'opinione che doveva andare a riposarsi un poco. Il dottore obbedì.

Quando arrivò in camera si buttò sul letto e rimase alcuni minuti senza muoversi, immerso in riflessioni. Le parole incoerenti della ragazza gli dicevano che non c'era in quella casa solo un matto; tanta grazia e bellezza non valevano niente; l'infelice si trovava nelle condizioni del padre.

- Poverina! anche lei è pazza! Ma per quale singolare accordo di circostanze ambedue sono d'accordo in questa monomania celestiale?

Il dottore faceva questa e mille altre domande a se stesso, senza trovare risposta plausibile. Quello che c'era di sicuro era che l'edificio della sua ventura era appena crollato.

Gli rimaneva solo una risorsa: approfittare della licenza concessa dal vecchio e uscire da quella casa, che sembrava rinchiudere una storia oscura.

Infatti, a cena il dott. Antero aveva dichiarato al maggiore che aveva intenzione di andare in città a vedere delle carte, la mattina del giorno dopo; sarebbe tornato di sera.

No dia seguinte, logo depois do almoço, preparou-se o rapaz para ir embora, não sem ter prometido a Celestina que voltaria o mais cedo que pudesse. A moça pedia-lhe com alma; ele hesitou por um momento; mas que fazer? era melhor fugir dali quanto antes.

Estava já pronto, quando sentiu bater-lhe à porta muito ao de leve; foi abrir; era a criada de Celestina.

IX

Esta criada, que se chamava Antônia, representava ter quarenta anos de idade. Não era feia nem bonita; tinha umas feições comuns e irregulares. Mas bastava olhá-la para ver nela o tipo da bondade e da dedicação.

Antônia entrou precipitadamente, e ajoelhou-se aos pés do doutor.

— Não vá! sr. doutor! não vá!

— Levante-se, Antônia, disse o rapaz.

Antônia levantou-se e repetiu as mesmas palavras.

— Que eu não vá? perguntou o doutor; mas por quê?

— Salve aquela menina!

— Pois quê! ela está em perigo?

— Não; mas é preciso salvá-la. Pensa que eu não adivinhei o seu pensamento? O senhor quer ir-se embora de uma vez.

— Não; prometo...

— Quer, e eu lhe peço que não vá... pelo menos até amanhã.

— Mas não me explicará...

— Agora, é impossível; pode vir gente; mas esta noite; olhe, à meia-noite, quando ela já estiver dormindo, eu virei aqui e lhe explicarei tudo. Mas promete que não vai?

O rapaz respondeu maquinalmente.

— Prometo.

Antônia saiu precipitadamente.

No meio daquela constante alternativa de boas e más impressões, naquele desenrolar de emoções diversas, de mistérios diferentes, era de admirar que o espírito do rapaz não ficasse abalado, tão abalado como o do major. Parece que chegou a recear de si.

Il giorno seguente, subito dopo il pranzo, il ragazzo si prepara per andarsene, non senza aver promesso a Celestina che sarebbe tornato il più presto che poteva. La ragazza glielo chiedeva con l'anima; lui esitò per un momento; ma che fare? era meglio fuggire da lì il prima possibile.

Era già pronto, quando sentì bussare alla sua porta molto lievemente; andò ad aprire; era la serva di Celestina.

IX

Questa serva, che si chiamava Antonia, dimostrava avere quarant'anni d'età. Non era brutta e neanche bella; aveva dei lineamenti comuni e irregolari. Ma bastava guardarla per vedere in lei il tipo della bontà e della dedizione.

Antonia entrò precipitosamente, e s'inginocchiò ai piedi del dottore.

- Non se ne vada! sig. dottore! non se ne vada!

- Alzati, Antonia, disse il ragazzo.

Antonia si alzò e ripeté le stesse parole.

- Che io non vada via? domandò il dottore; ma perché?

- Salvi quella bambina!

- Ma perché? si trova in pericolo?

- No; ma si deve salvarla. Pensa che io non ho indovinato il suo pensiero? Lei vuole andarsene per sempre.

- No; prometto...

- Lo vuole sì, e io la prego di non andarsene... almeno fino a domani.

- Ma non mi spiegherai...

- Adesso è impossibile; può venire qualcuno; ma stanotte; guardi, a mezzanotte, quando lei già si sarà addormentata, io verrò qui e le spiegherò tutto. Ma promette che non se ne va?

Il ragazzo rispose macchinalmente.

- Prometto.

Antonia uscì precipitosamente.

In mezzo a quella costante alternativa di buone e cattive impressioni, in quello svolgimento di emozioni diverse, di misteri differenti, era da meravigliarsi che lo spirito del ragazzo non ne rimanesse colpito, tanto colpito come quello del maggiore. Forse arrivò a dubitare di sé.

Logo depois que saiu Antônia, sentou-se o doutor, e entrou a conjecturar que perigo seria aquele de que era preciso salvar a pequena. Mas não atinando com ele, resolveu ir ter com ela ou com o major, e já se preparava para isso, quando o futuro sogro lhe entrou pelo quarto.

Vinha alegre e lépido.

— Ora, guarde-o Deus, disse ele ao entrar; é a primeira vez que o visito no seu quarto.

— É verdade, respondeu o doutor. Queira sentar-se.

— Mas também o motivo que me traz aqui é importante, disse o velho assentando-se.

— Ah!

— Sabe quem morreu?

— Não.

— O diabo.

Dizendo isto deu uma gargalhada nervosa que fez estremecer o doutor; o velho continuou:

— Sim, senhor, morreu o diabo; o que é grande fortuna para mim, porque me dá a maior alegria da minha vida. Que lhe parece?

— Parece-me que é uma felicidade para nós todos, disse o dr. Antero; mas como soube da notícia?

— Soube por carta que recebi hoje do meu amigo Bernardo, também amigo de seu pai. Não vejo o Bernardo há doze anos; chegou agora do Norte, e apressou-se a escrever-me para dar esta agradável notícia.

O velho levantou-se, passeou pelo quarto sorrindo, murmurando algumas palavras sozinho, e parando de quando em quando para contemplar o hóspede.

— Não acha, disse ele numa das vezes que parou, não acha que esta notícia é a melhor festa que posso ter por ocasião de casar minha filha?

— Com efeito, assim é, respondeu o rapaz levantando-se; mas, visto que o inimigo da luz morreu, não falemos mais nele.

— Tem muita razão; não falemos mais nele.

O doutor dirigiu a conversa para assuntos diversos; falou de campanhas, de literatura, de plantações, de tudo quanto afastasse o major dos assuntos angélicos ou diabólicos.

Finalmente saiu o major dizendo que esperava o coronel Bernardo,

Subito dopo che Antonia era uscita, il dottore si sedette, e cominciò a fare congetture su che pericolo sarebbe quello da cui si doveva salvare la piccola. Ma non trovandolo, decise di andare da lei o dal maggiore, e già si preparava a farlo, quando il futuro suocero entrò dentro la sua camera.

Veniva allegro e lepido.

- Bene, che Dio lo protegga, gli disse mentre entrava; è la prima volta che lo visito in camera sua.

- È vero, rispose il dottore. Si sieda pure.

- Ma c'è anche che il motivo che mi porta qui è importante, disse il vecchio sedendosi.

- Ah!

- Lei sa chi è morto?

- No.

- Il diavolo.

Dicendo questo rise in modo tanto sgangherato e nervoso che fece rabbrivire il dottore; il vecchio continuò:

- Sissignore, è morto il diavolo; cosa che è una grande fortuna per me, perché mi dà la più grande allegria della mia vita. Che gliene pare?

- Mi pare che è una felicità per noi tutti, disse il dott. Antero; ma come ha saputo della notizia?

- L'ho saputo da una lettera che ho ricevuto oggi dal mio amico Bernardo, anche lui amico di suo padre. Non vedo Bernardo da dodici anni; è arrivato adesso dal Nord, e si è affrettato a scrivermi per darmi questa gradevole notizia.

Il vecchio si alzò, passeggiò per la stanza sorridendo, mormorando alcune parole da solo, e fermandosi ogni tanto per contemplare l'ospite.

- Non trova, disse lui una delle volte in cui si fermò, non trova che questa notizia è la migliore festa che posso avere per l'occasione di sposare mia figlia?

- Infatti così è, rispose il ragazzo alzandosi; ma, visto che il nemico della luce è morto, non parliamo più di lui.

- Ha proprio ragione; non ne parliamo più.

Il dottore diresse la conversazione verso temi diversi; parlò di campagne, di letteratura, di piantagioni, di tutto quanto allontanasse il maggiore da argomenti angelici o diabolici.

Infine il maggiore uscì dicendo che aspettava il colonnello

seu amigo, para jantar, e que teria sumo prazer em apresentar-lhe.

Mas a hora do jantar chegou sem que chegasse o coronel, de maneira que o doutor ficou convencido de que o coronel, a carta e o diabo não passavam de criações do major. Devia estar convencido desde princípio; e se estivesse convencido estaria em erro, porque o coronel Bernardo apresentou-se em casa às ave-marias.

Era um homem cheio de corpo, robusto, vermelho, olhos vivos, falando apressadamente, um homem sem cuidados nem remorsos. Representava quarenta anos e tinha cinqüenta e dois; vestia uma sobrecasaca militar.

O major abraçou o coronel com uma satisfação ruidosa, e apresentou-o ao dr. Antero como um dos seus melhores amigos. Apresentou o doutor ao coronel declarando ao mesmo tempo que ia ser seu genro; e finalmente mandou chamar a filha, que não tardou muito a chegar à sala.

Quando o coronel pôs os olhos em Celestina arrasaram-se-lhe os olhos de lágrimas; tinha-a visto pequena e achava-a moça feita, e moça bonita. Abraçou-a paternalmente.

Durou a conversa entre os quatro uma meia hora, tempo em que o coronel, com uma volubilidade que contrastava com a frase pausada do major, contou mil e uma circunstâncias da sua vida de província.

No fim desse tempo, o coronel declarou que queria falar em particular ao major; o doutor retirou-se para o seu quarto, deixando Celestina, que poucos minutos depois retirou-se também.

O coronel e o major fecharam-se na sala; ninguém ouvia a conversa, mas o criado viu que só à meia-noite saiu da sala o coronel, dirigindo-se para o quarto que lhe haviam preparado.

Quanto ao doutor, apenas entrou no quarto viu sobre a mesa uma carta, com sobrescrito para ele. Abriu e leu o seguinte:

Meu noivo, escrevo-lhe para dizer não se esqueça de mim, que sonhe comigo, e que goste de mim como eu gosto do senhor. — Sua noiva, Celestina.

Nada mais.

Era uma cartinha de amores pouco parecida com as que se escrevem em casos tais, uma carta simples, ingênua, audaz, sincera.

Bernardo, suo amico, per cena, e che avrebbe avuto un sommo piacere di presentarglielo.

Ma l'ora di cena arrivò senza che arrivasse il colonnello, di modo che il dottore rimase convinto che il colonnello, la lettera e il diavolo non erano altro che creazioni del maggiore. Doveva esserne convinto fin dall'inizio; e se ne fosse stato convinto sarebbe stato un errore, perché il colonnello Bernardo si presentò a casa all'ora dell'Ave Maria⁷⁷.

Era un uomo pieno di corpo, robusto, rosso, occhi vivi, parlava velocemente, un uomo senza attenzioni né rimorsi. Dimostrava quarant'anni e ne aveva cinquantadue; vestiva una casacca militare.

Il maggiore abbracciò il colonnello con una soddisfazione incontenibile, e lo presentò al dott. Antero, come uno dei suoi migliori amici. Presentò il dottore al colonnello dichiarando allo stesso tempo che sarebbe stato suo genero; ed infine mandò a chiamare la figlia, che non tardò molto ad arrivare nella sala.

Quando il colonnello pose gli occhi su Celestina gli occhi gli si gonfiarono di lacrime; l'aveva vista da piccola e la trovava ragazza fatta, e ragazza bella. L'abbracciò paternamente.

La conversazione tra i quattro durò una mezz'ora, tempo in cui il colonnello, con una volubilità che contrastava con la frase pausata del maggiore, raccontò migliaia di circostanze della sua vita di provincia.

Alla fine, il colonnello dichiarò che voleva parlare in privato al maggiore; il dottore si ritirò in camera sua, lasciando Celestina, che pochi minuti dopo si ritirò anche lei.

Il colonnello ed il maggiore si chiusero nella sala; nessuno ascoltava la conversazione, ma il servo vide che solo a mezzanotte il colonnello uscì dalla sala, dirigendosi verso la camera che gli avevano preparato.

Per quanto riguarda il dottore, appena entrato in camera vide sul tavolo una lettera, intestata a lui. La aprì e lesse quanto segue:

- Sposo mio, le scrivo per dirle di non dimenticarsi di me, che mi sogni, e che mi voglia bene come io gliene voglio. - la sua fidanzata, Celestina.

Nient'altro.

Era un biglietto d'amore poco simile a quelli che si scrivevano in questi casi, un biglietto semplice, ingenuo, audace, sincero.

⁷⁷ Le ore 18:00

O rapaz releu-a, beijou-a e levou-a ao coração.

Depois preparou-se para receber a visita de Antônia, que, como os leitores se devem lembrar, estava marcada para a meia-noite.

Para matar o tempo o rapaz abriu um dos livros que estavam sobre a mesa. Acertou de ser Paulo e Virgínia; o doutor nunca havia lido o celeste romance; o seu ideal e a sua educação o afastavam daquela literatura. Mas agora tinha o espírito preparado para apreciar páginas tais; sentou-se e leu rapidamente metade da obra.

X

À meia-noite ouviu bater à porta; era Antônia.

A boa mulher entrou com preparação; receava que o menor ruído a compromettesse. O rapaz fechou a porta, e fez com que Antônia se sentasse.

— Agradeço-lhe o ter ficado, disse ela sentando-se, e vou dizer-lhe que perigo ameaça a minha pobre Celestina.

— Perigo de vida? perguntou o doutor.

— Mais do que isso.

— De honra?

— Menos que isso.

— Então...

— O perigo da razão; eu receio que a pobre moça fique louca.

— Receia? disse o doutor sorrindo tristemente; está certa de que ela já o não está?

— Estou. Mas pode vir a ficar, tão louca como o pai.

— Esse...

— Esse está perdido.

— Quem sabe?

Il ragazzo lo rilesse, lo baciò e se lo portò al cuore.

Dopo si preparò a ricevere la visita di Antonia che, come i lettori ricorderanno, era stata fissata per mezzanotte.

Per passare il tempo il ragazzo aprì uno dei libri che erano sul tavolo. Volle il caso che parlava di Paolo e Virginia⁷⁸; il dottore non aveva mai letto il celeste romanzo; il suo ideale e la sua educazione lo allontanavano da quella letteratura. Ma adesso aveva lo spirito preparato ad apprezzare tali pagine; si sedette e lesse velocemente metà dell'opera.

X

A mezzanotte sentì bussare alla porta; era Antonia.

La buona donna entrò con circospezione; temeva che il più piccolo rumore la potesse compromettere. Il ragazzo chiuse la porta, e fece in modo che Antonia si sedesse.

- La ringrazio per essere rimasto, disse lei sedendosi, e le dirò che pericolo minaccia la mia povera Celestina.

- Pericolo di vita? domandò il dottore.

- Ancora più grave.

- Di onore?

- Meno.

- E allora...

- Il pericolo della ragione; io temo che la povera ragazza diventi pazza.

- Lo temi? disse il dottore sorridendo tristemente; sei sicura che lei non lo sia già?

- Ne sono sicura. Ma lo può diventare, tanto pazza come lo è il padre.

- Questo...

- Questo è perso ormai.

- Chi lo può sapere?

⁷⁸ Si tratta di un romanzo breve scritto da Bernardin de Saint-Pierre, del 1787, che narra il tragico idillio di due giovani in un ambiente naturale esotico e incorrotto. Siamo nell'Isola Mauritius: Paolo e Virginia sono due giovani che si amano fin dall'infanzia. Lontani dai pregiudizi e dagli artifici della civiltà, essi vivono nella felicità più innocente. Una ricca zia chiama improvvisamente Virginia in Francia per darle un'educazione. La fanciulla rifiuta il mondo Parigino, si dispera, rimpiange l'amore e la felicità perduti. La zia si convince a farla tornare nell'isola. Imbarcatasi, proprio quando sta per toccare terra, Virginia muore in un naufragio sotto gli occhi atterriti di Paolo. Paolo e le madri dei due giovani non sopravvivono al dolore.

Antônia abanou a cabeça.

— Deve estar, porque há doze anos que perdeu a razão.

— Sabe o motivo?

— Não sei. Eu vim para esta casa há cinco anos; a menina tinha dez; era, como hoje, uma criaturinha viva, alegre e boa. Mas nunca tinha saído daqui; é provável que não tenha visto em sua vida mais de dez pessoas. Ignora tudo. O pai, que já então estava convencido de que era o anjo Rafael, como ainda hoje diz, repetia-o à filha constantemente, de maneira que ela acredita firmemente ser filha de um anjo. Tentei dissuadi-la disso; mas ela foi contar ao major, e este ameaçou-me de mandar-me embora se eu inculcasse más idéias à filha. Era má idéia dizer à menina que ele não era o que dizia e simplesmente um desgraçado doido.

— E a mãe dela?

— Não conheci; perguntei por ela a Celestina; e soube que ela também a não conhecera, pela razão de que não tivera mãe. Referiu-me ter sabido, por boca de seu pai, que ela viera ao mundo por obra e graça do céu. Bem vê que a menina não está louca; mas aonde irá ter com estas idéias?

O doutor estava pensativo; compreendia agora as palavras incoerentes da moça ao piano. A narração de Antônia era verossímil. Cumpria salvar a moça levando-a para fora dali. Para isso o casamento era o melhor meio.

— Tens razão, boa Antônia, disse ele, salvaremos Celestina; descansa em mim.

— Jura?

— Juro.

Antônia beijou a mão ao rapaz, derramando algumas lágrimas de contentamento. É que Celestina era para ela mais do que ama, era uma espécie de filha criada na solidão.

Saiu a criada, e o doutor deitou-se, não só porque a hora era adiantada, como porque o seu espírito pedia algum repouso ao cabo de tantas e novas emoções.

No dia seguinte falou ao major na necessidade de abreviar o casamento, e por consequência na de arranjar os papéis.

Concordou-se que o casamento seria na capela de casa, e o major concedeu licença para que um padre

Antonia tintinnò la testa.

- Lo deve essere, perché è da dodici anni che ha perso la ragione.

- Ne sai il motivo?

- Non lo so. Io sono venuta in questa casa cinque anni fa; la bambina ne aveva dieci; era, come oggi, una creatura vivace, allegra e buona. Ma non era mai uscita da qui; è probabile che non abbia visto nella sua vita più di dieci persone. Ignora tutto. Il padre, che già allora era convinto di essere l'angelo Raffaele, come ancor oggi dice, lo ripeteva alla figlia costantemente, in modo che lei credesse fermamente di esser figlia di un angelo. Ho cercato di dissuaderla di questo; ma lei lo è andata a raccontare al maggiore, e questi mi ha minacciata di mandarmi via se io avessi inculcato cattive idee a sua figlia. Era cattiva idea dire alla bambina che lui non era quello che diceva e che era semplicemente un disgraziato matto.

- E sua madre?

- Non l'ho conosciuta; ho domandato di lei a Celestina; e ho saputo che neanche lei l'ha conosciuta, per la ragione che non aveva avuto una madre. Mi ha riferito aver saputo, dalla bocca di suo padre, che lei era venuta al mondo per opera e grazia del cielo. Vede bene che la bambina non è pazza; ma dove andrà a finire con queste idee?

Il dottore era pensieroso; comprendeva adesso le parole incoerenti della ragazza al piano. La narrazione di Antonia era verosimile. Era doveroso salvare la ragazza portandola fuori da lì. Per questo il matrimonio era il miglior mezzo.

- Hai ragione, buona Antonia, disse lui, salveremo Celestina; riponi la tua fiducia in me.

- Giura?

- Lo giuro.

Antonia baciò la mano al ragazzo, versando alcune lacrime di contentezza. E' che Celestina era per lei più di una padrona, era una specie di figlia creata nella solitudine.

La serva se ne andò, e il dottore si sdraiò, non solo perché si era avanti con le ore, ma anche perché il suo spirito chiedeva un po' di riposo alla fine di tante e nuove emozioni.

Il giorno dopo parlò al maggiore della necessità di accelerare il matrimonio, e di conseguenza di quella di preparare le carte.

Ci si mise d'accordo che il matrimonio sarebbe avvenuto nella cappella della casa, ed il maggiore concesse il permesso perché un prete

os casasse; isto pela consideração de que, se Celestina, como filha de um anjo, estava acima de um padre, não acontecia o mesmo com o doutor, que era simplesmente um homem.

Quanto aos papéis, levantou-se uma dúvida relativamente à declaração do nome da mãe da moça. O major declarou peremptoriamente que Celestina não tinha mãe.

Mas o coronel, que estava presente, interveio no debate, dizendo ao major estas palavras, que o doutor não compreendeu, mas que lhe fizeram impressão:

— Tomás! lembra-te de ontem à noite.

O major calou-se imediatamente. Quanto ao coronel, voltando-se para o dr. Antero disse-lhe:

— Tudo se há de arranjar: descanse.

A conversa ficou nisto.

Mas houve quanto bastasse para que o doutor descobrisse nas mãos do coronel Bernardo o fio daquela meada. O rapaz não hesitou em aproveitar a primeira ocasião para entender-se com o coronel a fim de o informar acerca dos mil e um pontos obscuros daquele quadro que há dias tinha diante dos olhos.

Celestina não assistira à conversa; estava na outra sala tocando piano. O doutor lá foi ter com ela, e achou-a triste. Perguntou-lhe por quê.

— Eu sei! respondeu a moça; está-me parecendo que o senhor não gosta de mim; e se me perguntar por que a gente gosta dos outros, não sei.

O moço sorriu, pegou-lhe na mão, apertou-a entre as suas, e levou-a aos lábios. Desta vez, Celestina não gritou, nem resistiu; ficou a olhar embebida para ele, pendente dos seus olhos, pode-se dizer que pendente da sua alma.

XI

Na noite seguinte, o dr. Antero passeava no jardim, justamente por baixo da janela de Celestina. A moça não sabia que ele se achava ali, nem o rapaz quis por modo nenhum chamar a atenção dela. Contentava-se em olhar de longe, vendo de quando em quando desenhar-se na parede a sombra daquele delicado corpo.

li potesse sposare; questo considerando che, se Celestina, come figlia di un angelo, era al di sopra di un prete, non era lo stesso per il dottore, che era semplicemente un uomo.

Per quanto riguardava le carte, nacque un dubbio circa la dichiarazione del nome della madre della ragazza. Il maggiore dichiarò perentoriamente che Celestina non aveva una madre.

Ma il colonnello, che era presente, intervenne nel dibattito, dicendo al maggiore queste parole, che il dottore non comprese, ma che gli fecero impressione:

- Tomàs! ricordati di ieri sera.

Il maggiore si zittì immediatamente. Mentre il colonnello, girandosi verso il dott. Antero, gli disse:

- Tutto si sistemerà: si tranquillizzi.

La conversazione si chiuse qua.

Ma ce n'era abbastanza perché il dottore scoprisse dalle mani del colonnello Bernardo il filo di quella matassa. Il ragazzo non esitò di approfittare della prima occasione per intendersi con il colonnello al fine di informarlo circa i più di mille punti oscuri che da giorni aveva davanti agli occhi.

Celestina non aveva assistito alla conversazione; era nell'altra sala e suonava il piano. Il dottore andò a vederla, e la trovò triste. Gliene chiese il perché.

- Non lo so! rispose la ragazza; mi sembra di capire che lei non mi vuole bene; e se mi domanda perché le gente vuole bene ad altri, non lo so.

Il ragazzo sorrise, le prese la mano, la strinse fra le sue, e se la portò alle labbra. Questa volta Celestina non gridò, e neanche fece resistenza; rimase a guardarlo assorta, pendente dai suoi occhi, si può dire pendente dalla sua anima.

XI

La sera seguente, il dott. Antero passeggiava in giardino, proprio sotto la finestra di Celestina. La ragazza non sapeva che lui era lì, e neanche il ragazzo volle in nessun modo richiamare la sua attenzione. Si accontentava di guardare da lontano, vedendo di tanto in tanto disegnarsi sulla parete l'ombra di quel delicato corpo.

Havia lua e o céu estava sereno. O doutor, que até ali não conhecia nem apreciava os mistérios da noite, aprazia-se agora em conversar com o silêncio, a sombra e a solidão.

Quando se achava mais embebido com os olhos na janela, sentiu que alguém lhe batia no ombro.

Estremeceu, e voltou-se rapidamente.

Era o coronel.

— Olá, meu caro doutor, disse o coronel, faz um idílio antes do casamento?

— Estou tomando fresco, respondeu o doutor; a noite está magnífica e lá dentro está calor.

— Isto é verdade; eu também vim tomar fresco. Passeamos, se lhe não interrompo as reflexões.

— Pelo contrário, e eu até estimo...

— Ter-me encontrado?

— Justo.

— Pois então melhor.

O rumor das palavras trocadas pelos dois foi ouvido no quarto de Celestina. A moça chegou à janela e procurou ver se descobria de quem eram as vozes.

— Lá está ela, disse o coronel. Olhe!

Os dois homens aproximaram-se, e o coronel disse para Celestina:

— Somos nós, Celestina; eu e o teu noivo.

— Ah! que andam fazendo?

— Bem vê; tomando fresco.

Houve um silêncio.

— Não me diz nada, doutor? perguntou a moça.

— Contemplo-a.

— Faz bem, respondeu ela; mas como o ar pode fazer-me mal, boa noite.

— Boa noite!

Celestina entrou, e pouco depois fechou-se a janela.

Quanto aos dois homens, dirigiram-se para um banco de pau que ficava na outra extremidade do jardim.

— Diz então que estimava encontrar-me?

— É verdade, coronel; peço-lhe uma informação.

— E eu vou dar-lhe.

— Sabe o que é?

C'era la luna ed il cielo era sereno. Il dottore, che fino a quel momento non aveva conosciuto e neanche apprezzato i misteri della sera, si compiaceva adesso di conversare con il silenzio, l'ombra e la solitudine.

Quando si trovava più assorto con gli occhi sulla finestra, sentì che qualcuno gli batteva sulla spalla.

Rabbrivì, e si girò rapidamente.

Era il colonnello.

- Salve, mio caro dottore, disse il colonnello, fa un idillio prima del matrimonio?

- Sto prendendo un po' di fresco, rispose il dottore; la sera è magnifica e là dentro fa caldo.

- Questo è vero; anch'io sono venuto a prender fresco. Passeggiamo, se non le interrompo le riflessioni.

- Al contrario, e io perfino apprezzo...

- Avermi incontrato?

- Proprio così.

- Allora meglio così.

Il rumore delle parole scambiate dai due si sentì in camera di Celestina. La ragazza si avvicinò alla finestra e cercò di vedere se scopriva di chi erano le voci.

- Eccola là, disse il colonnello. Guardi!

I due uomini si avvicinarono, ed il colonnello disse a Celestina:

- Siamo noi, Celestina; io ed il tuo fidanzato.

- Ah! che andate facendo?

- Come vedi, prendendo fresco.

Ci fu silenzio.

- Non mi dice niente, dottore? domandò la ragazza.

- La contemplo.

- Fa bene, rispose lei; ma siccome l'aria può far male, buonanotte.

- Buonanotte!

Celestina rientrò, e poco dopo la finestra si chiuse.

I due uomini si diressero verso una panchina di legno che si trovava nell'altra estremità del giardino.

- Ha detto allora che avrebbe voluto incontrarmi?

- È vero, colonnello; le chiedo un'informazione.

- E io gliela dò.

- Sa cos'è?

— Adivinho.

— Tanto melhor; evita-me um discurso.

— Quer saber quem é a mãe de Celestina?

— Em primeiro lugar.

— Pois que mais?

— Quero saber depois qual a razão desta loucura do major.

— Não sabe nada?

— Nada. Eu estou aqui em consequência de uma aventura singularíssima que lhe vou narrar.

O doutor repetiu ao coronel a história da carta e do recado que o chamara ali, sem ocultar que o convite do major chegara justamente na ocasião em que ele se achava disposto a romper com a vida.

O coronel ouviu atentamente a narração do moço; ouviu também a confissão de que a entrada naquela casa fizera do doutor um bom homem, quando não passava de um homem inútil e mau.

— Confissão por confissão, disse o doutor; venha a sua.

O coronel tomou a palavra.

— Fui amigo de seu pai e do major; seu pai morreu há muito; ficamos eu e o major como dois sobreviventes dos três irmãos Horácios, nome que nos davam os homens do nosso tempo. O major era casado, eu solteiro. Um dia, por motivos que não vêm ao caso, o major suspeitou que sua mulher lhe era infiel, e expulsou-a de casa. Eu também acreditei na infidelidade de Fernanda, e aprovei, em parte, o ato do major. Digo-lhe em parte, porque a pobre mulher no dia seguinte não tinha de comer; e foi de minha mão que recebeu alguma coisa. Protestou ela por sua inocência com as lágrimas nos olhos; eu não acreditei nas lágrimas nem nos protestos. O major ficou louco, e veio para esta casa com a filha, e nunca mais saiu. Acontecimentos imprevistos me obrigaram a ir pouco depois para o Norte, onde estive até há pouco. E não teria voltado se...

O coronel estacou.

— Que é? perguntou-lhe o doutor.

— Não vê um vulto ali?

— Aonde?

— Ali.

- Indovino.
- Tanto meglio; mi evita un discorso.
- Vuol sapere chi è la madre di Celestina?
- In primo luogo.
- E che altro?
- Voglio sapere dopo qual'è la ragione di questa pazzia del maggiore.

- Non ne sa niente?
- Niente. Io sono qui a causa di un'avventura singolarissima che le racconterò.

Il dottore ripeté al colonnello la storia della lettera e del messaggio che lo avevano chiamato lì, senza occultare che l'invito del maggiore era arrivato giusto nell'occasione in cui lui si trovava disposto a rompere con la vita.

Il colonnello ascoltò attentamente la narrazione del ragazzo; ascoltò anche la confessione per cui l'entrata in quella casa aveva fatto del dottore un buon uomo, quando non era altro che un uomo inutile e cattivo.

- Confessione per confessione, disse il dottore; venga la sua.

Il colonnello prese la parola.

- Sono stato amico di suo padre e del maggiore; suo padre è morto da molto tempo; siamo rimasti io ed il maggiore come due sopravvissuti dei tre fratelli Orazi, nome che ci davano gli uomini del nostro tempo. Il maggiore era sposato, io celibe. Un giorno, per motivi di cui non è il caso parlare, il maggiore sospettò che sua moglie gli fosse infedele, e la espulse di casa. Anch'io credetti nell'infedeltà di Fernanda, ed approvai, in parte, l'atto del maggiore. Le dico in parte, perché la povera donna il giorno dopo non aveva neanche da mangiare; e fu dalla mia mano che ricevette qualcosa. Protestò lei per la sua innocenza con le lacrime agli occhi; io non credetti alle lacrime e neanche alle proteste. Il maggiore diventò pazzo, e venne in questa casa con la figlia, e non ne uscì mai più. Avvenimenti imprevisi mi obbligarono ad andare poco dopo al Nord, dove sono rimasto fino a poco tempo fa. E non sarei ritornato se...

Il colonnello si fermò.

- Cosa c'è? gli domando il dottore.

- Non vede una sagoma lì?

- Dove?

- Lì.

Com efeito encaminhava-se um vulto para os dois interlocutores; a alguns passos reconheceram ser o criado José.

— Sr. Coronel, disse o criado, ando à sua procura.

— Por quê?

— O amo quer falar-lhe.

— Bem; lá vou.

O criado retirou-se, e o coronel continuou:

— Não teria voltado se não adquirisse a certeza de que as suspeitas do major eram todas infundadas.

— Como?

— Fui encontrar, depois de tantos anos, na província em que me achava, a esposa do major servindo de criada em uma casa. Tinha tido uma vida exemplar; as informações que obtive confirmavam as asseverações dela. As suspeitas fundavam-se numa carta achada em poder dela. Ora, essa carta comprometia uma mulher, mas não era Fernanda; era outra, cujo testemunho ouvi no ato de morrer. Compreendi que era talvez o meio de chamar o major à razão vir contar-lhe isso tudo. Vim, com efeito, e expus-lhe o que sabia.

— E ele?

— Não acredita; e quando parece ir-se convencendo das minhas asseverações, volta-lhe a idéia de que ele não é casado, porque os anjos não casam; enfim, o mais que o senhor sabe.

— Então está perdido?

— Creio que sim.

— Nesse caso cumpre salvar-lhe a filha.

— Por quê?

— Porque o major educou Celestina na mais absoluta reclusão possível, e desde pequena incutiu-lhe a idéia de que anda possuído, de maneira que eu tenho medo de que a pobre moça sofra igualmente.

— Descanse; o casamento será feito quanto antes; e o senhor a levará daqui; em último caso, se não pudermos convencê-lo, sairão sem que ele o saiba.

Levantaram-se os dois, e ao chegarem perto da casa, saiu-lhes ao encontro o criado, trazendo um novo recado do major.

— Parece-me que está doente, acrescentou o criado.

— Doente?

O coronel apressou-se a ir ter com o amigo, enquanto o doutor

Effettivamente una figura si incamminava verso i due interlocutori; a pochi passi riconobbero che era il servo José.

- Sig. Colonnello, disse il servo, la stavo cercando.

- Come mai?

- Il padrone le vuole parlare.

- Bene; vengo subito.

Il servo si ritirò, e il colonnello continuò:

- Non sarei tornato se non avessi acquisito la certezza che i sospetti del maggiore erano tutti infondati.

- Come?

Ho incontrato, dopo tanti anni, nella provincia in cui mi trovavo, la moglie del maggiore a servizio in una casa. Aveva avuto una vita esemplare; le informazioni da me ottenute confermavano le sue asserzioni. I sospetti si fondavano su una lettera trovata in suo possesso. Bene, quella lettera comprometteva una donna, ma non era Fernanda; era un'altra, la cui testimonianza ho ascoltato sul suo punto di morte. Compresi che era forse il mezzo di richiamare il maggiore alla ragione venire a raccontargli tutto questo. Sono venuto, in effetti, per esporgli quello che sapevo.

- E lui?

Non ci crede; e quando sta per convincersi delle mie asserzioni fondate, gli ritorna l'idea per cui lui non è sposato, perché gli angeli non si sposano; insomma, il resto lei lo sa.

- E allora non c'è scampo?

- Credo di no.

- In questo caso occorre salvargli la figlia.

- Perché?

- Perché il maggiore ha educato Celestina nella più assoluta reclusione possibile, e fin da piccola gli ha instillato l'idea da cui viene posseduto, quindi io ho paura che la povera ragazza soffra allo stesso modo.

- Tranquillo; il matrimonio sarà fatto il più presto possibile; e lei la porterà via da qui; in ultimo caso, se non possiamo convincerlo, uscirete senza che lui lo sappia.

Si alzarono tutti e due, e nell'arrivare vicino casa, venne loro incontro il servo, portando un nuovo messaggio del maggiore.

- Mi sembra che sia malato, aggiunse il servo.

- Malato?

Il colonnello si affrettò a recarsi dall'amico, mentre il dottore

foi para o quarto esperar notícias dele.

XII

Quando o coronel entrou no quarto do major achou-o muito aflito. Passeava de um lado para outro, agitado, proferindo palavras incoerentes, com o olhar desvairado.

— Que tens, Tomás?

— Ainda bem que vieste, disse o velho; sinto-me mal; veio aqui há pouco um anjo buscar-me; disse-me que eu estava fazendo falta no céu. Creio que me vou embora desta vez.

— Deixa-te disso, respondeu o coronel; foi caçoada do anjo; descansa, tranqüiliza-te.

O coronel conseguiu fazer com que o major se deitasse. Apalpou-lhe o pulso, e sentiu-lhe febre. Entendeu que era conveniente mandar buscar um médico, e deu ordem ao criado nesse sentido.

Acalmou-se a febre do major, que conseguiu dormir um pouco; o coronel mandou preparar uma cama no mesmo quarto, e depois de ir dar parte ao doutor do que acontecera, voltou para o quarto do major.

No dia seguinte o doente levantou-se melhor; o médico, tendo chegado sobre a madrugada, não chegou a aplicar-lhe nenhum remédio, mas lá ficou para o caso de ser preciso.

Quanto a Celestina, nada soube do que havia acontecido; e acordou alegre e viva como nunca.

Mas sobre a tarde voltou a febre ao major, e desta vez de um modo violento. Dentro de pouco tempo declarou-se a proximidade da morte.

O coronel e o doutor tiveram cuidado de afastar Celestina, que não sabia o que era morrer, e podia sofrer com a vista do pai moribundo.

O major, cercado pelos dois amigos, pedia-lhes com instância que lhe fossem buscar a filha; mas eles não consentiram nisso. Então, o pobre velho instou com o doutor que não deixasse de casar com ela, e ao mesmo tempo repetiu a declaração de que lhe deixava uma fortuna. Enfim sucumbiu.

Ficou assentado entre o coronel e o doutor que a morte do major seria participada à filha depois de feito o

andò in camera ad aspettare sue notizie.

XII

Quando il colonnello entrò nella camera del maggiore lo trovò molto afflitto. Camminava da un lato all'altro agitato, proferendo parole incoerenti, con lo sguardo delirante.

- Che hai, Tomás?

- Meno male che sei venuto, disse il vecchio; mi sento male; è venuto qui poco tempo fa un angelo a prendermi; mi ha detto che io stavo mancando in cielo. Credo che me ne vado questa volta.

- Ma lascia perdere, rispose il colonnello; è stato uno scherzo dell'angelo; non preoccuparti, tranquillizzati.

Il colonnello riuscì a fare in modo che il maggiore si sdraiasse. Gli tastò il polso, e gli sentì la febbre. Capì che era conveniente mandare a chiamare un medico, e diede ordini al servo in questo senso.

Si calmò la febbre del maggiore, che riuscì a dormire un poco; il colonnello si fece preparare un letto nella stessa camera, e dopo esser andato a comunicare al dottore quello che era successo, tornò nella camera del maggiore.

Il giorno dopo il malato si alzò migliorato; il medico, essendo arrivato quando era già mattina, non gli aveva applicato nessuna medicina, ma rimase lì nel caso fosse necessario.

Mentre Celestina, non seppe niente di ciò che era successo; e si svegliò allegra e più viva che mai.

Ma verso il pomeriggio tornò la febbre al maggiore; e questa volta in maniera violenta. In poco tempo fu dichiarata la prossimità della morte.

Il colonnello ed il dottore si presero cura di allontanare Celestina, che non sapeva cos'era morire, e poteva soffrire alla vista del padre moribondo.

Il maggiore, circondato dai due amici, chiedeva con insistenza di andare a prendergli la figlia; ma loro non lo consentirono. Allora il povero vecchio insistette con il dottore affinché non rinunciaste a sposarsi con lei, e allo stesso tempo gli ripeté la dichiarazione che gli avrebbe lasciato una fortuna. Alla fine cedette.

Rimase combinato fra il colonnello ed il dottore che la morte del maggiore sarebbe stata resa nota alla figlia dopo aver fatto il

enterro, e que este teria lugar com a maior discrição possível. Assim se fez.

A ausência do major ao almoço e ao jantar do dia seguinte foi explicada a Celestina como proveniente de uma conferência em que ele estava com pessoas de sua amizade.

De maneira que, ao passo que do outro lado da casa se achava o cadáver do pai, a filha ria e conversava à mesa como nos seus melhores dias.

Mas feito o enterro era preciso dizê-lo à filha.

— Celestina, disse-lhe o coronel, tu vais casar brevemente com o dr. Antero.

— Mas quando?

— Daqui a dias.

— Dizem-me isso há que tempo!

— Pois agora é de uma vez. Teu pai...

— Que tem?

— Teu pai não volta por enquanto.

— Não volta? disse a moça. Pois onde foi ele?

— Teu pai foi para o céu.

A moça ficou pálida ouvindo a notícia; não lhe ligava nenhuma idéia fúnebre; mas o coração adivinhava que por trás daquela notícia havia uma catástrofe.

O coronel procurou distraí-la.

Mas a moça, vertendo duas lágrimas, duas só, mas que valiam por cem, disse com profunda amargura:

— Papai foi para o céu e não se despediu de mim!

Depois recolheu-se ao quarto até o dia seguinte.

O coronel e o doutor passaram a noite juntos.

Declarou o doutor que a fortuna do major estava por trás de uma estante, na biblioteca, e que ele sabia o meio de abri-la. Assentaram os dois no meio de apressar o casamento de Celestina sem prejuízo dos atos da justiça.

Cumpria, porém, antes de tudo, arrancar a moça daquela casa; o coronel indicou a casa de uma parenta sua, para onde a levariam no dia seguinte. Assentados estes pormenores, o coronel perguntou ao doutor:

— Ora, diga-me; não crê agora que haja uma providência?

— Sempre acreditei.

— Não minta; se acreditasse não teria recorrido ao

funerale, e che questo avrebbe avuto luogo con la maggiore riservatezza possibile. Così fu fatto.

L'assenza del maggiore al pranzo e alla cena del giorno seguente fu spiegata a Celestina come dovuta a una conferenza in cui lui si trovava con persona di sua conoscenza.

In modo che, mentre dall'altro lato della casa c'era il cadavere di suo padre, la figlia rideva e chiacchierava a tavola come nei suoi giorni migliori.

Ma fatto il funerale bisognava dirlo alla figlia.

- Celestina, le disse il colonnello, tu ti sposerai in breve con il dott. Antero.

- Ma quando?

- Tra qualche giorno.

- Mi dicono la stessa cosa da tanto tempo!

- Ma adesso è la volta giusta. Tuo padre...

- Che c'è?

- Tuo padre non torna per il momento.

- Non torna? disse la ragazza. Ma dov'è andato?

- Tuo padre è andato in cielo.

La ragazza impallidì sentendo la notizia; non gli richiama nessuna idea funebre; ma il cuore indovinava che dietro a quella notizia c'era una catastrofe.

Il colonnello cercò di distrarla.

Ma la ragazza, versando due lacrime, due sole, ma che valevano per cento, disse con profonda amarezza:

- Papà è andato in cielo e non mi ha salutata prima!

Dopo si ritirò in camera sua fino al giorno seguente.

Il colonnello ed il dottore trascorsero la serata insieme.

Il dottore dichiarò che la fortuna del maggiore era dietro uno scaffale, in biblioteca, e che sapeva come aprirla. I due concordarono sul mezzo di affrettare il matrimonio di Celestina senza pregiudizio degli atti della giustizia.

Era dovere però, prima di tutto, strappare la ragazza da quella casa; il colonnello indicò la casa di una parente sua, dove l'avrebbero portata il giorno seguente. Concordati questi dettagli, il colonnello domandò al dottore:

- Bene, mi dica; non crede adesso che ci sia una provvidenza?

- Sempre ci ho creduto.

- Non menta; se ci avesse creduto non avrebbe fatto ricorso al

suicídio.

— Tem razão, coronel; dir-lhe-ei até: eu era um pouco de lodo, hoje sinto-me pérola.

— Compreendeu-me bem; eu não queria aludir à fortuna que veio encontrar aqui, mas a essa reforma de si mesmo, a essa renovação moral, que obteve com este ar e na contemplação daquela formosa Celestina.

— Diz bem, coronel. Quanto à fortuna, estou pronto a...

— A quê? a fortuna é de Celestina; não deve desfazer-se dela.

— Mas podem supor que o casamento...

— Deixe supor, meu amigo. Que lhe importa ao senhor que suponham? Não tem a sua consciência, que lhe não argüe coisa nenhuma?

— É verdade; mas a opinião...

— A opinião, meu caro, não é mais do que uma opinião; não é a verdade. Acerta às vezes; outras calunia, e quer a desgraça que mais vezes calunie do que acerte.

O coronel em matéria de opinião pública era um perfeito ateu; negava-lhe a autoridade e a supremacia. Umas das suas máximas era esta: “.

Foi difícil ao doutor e ao coronel convencer a Celestina de que deveria sair daquela casa; mas enfim alcançaram levá-la para a cidade de noite. A parenta do coronel, prevenida a tempo, recebeu-a em casa.

Arranjadas as coisas de justiça, tratou-se de realizar o casamento.

Antes porém de chegar a esse ponto tão almejado pelos dois noivos, foi preciso habituar Celestina à vida nova que começava a viver e que ela não conhecia. Educada entre as paredes de uma casa isolada, longe de todo o rumor, e sob direção de um homem enfermo da razão, Celestina entrou num mundo que jamais sonhara, nem dele tinha notícia.

Tudo para ela era objeto de curiosidade e espanto. Cada dia trazia-lhe uma emoção nova.

Admirava a todos que, apesar da singular educação que tivera, soubesse tocar tão bem; ela tivera

suicidio.

- Ha ragione, colonnello; le dirò persino: io ero un pezzo di fango, oggi mi sento una perla.

- Mi ha compreso bene; io non volevo alludere alla fortuna che ha trovato qui, ma a questa riforma di se stesso, a questo rinnovamento morale, che ha ottenuto con quest'aria e con la contemplazione di quella bella Celestina.

- Dice bene, colonnello. Per quanto riguarda la fortuna, sono pronto a...

- A che? la fortuna è di Celestina; non deve disfarsene.

- Ma possono supporre che il matrimonio...

- Lasci supporre, amico mio. Cosa le importa a lei che suppongano? Non c'è la sua coscienza, che non lo accusa di nessuna cosa?

- È vero; ma l'opinione...

- L'opinione, mio caro, non è niente più che un'opinione; non è la verità. Ci indovina a volte; in altre calunnia, e la disgrazia vuole che calunni più di indovinare.

Il colonnello in materia di opinione pubblica era un perfetto ateo; gli negava l'autorità e la supremazia.

Una delle sue massime era questa: "L'opinione pubblica è un muro in bianco: accetto tutto quanto gli scrivino sopra, che venga dalla mano di un ragazzino o da quella di un uomo di bene".

Fu difficile per il dottore e per il colonnello convincere Celestina di che sarebbe dovuta uscire da quella casa; ma alla fine riuscirono a portare Celestina in città durante la notte. La parente del colonnello, preavvisata in tempo, la ricevette in casa.

Arrangiate le cose della giustizia, ci si occupò di realizzare il matrimonio.

Prima però di arrivare a questo punto tanto agognato dai due sposi, era necessario abituare Celestina alla vita nuova che cominciava a vivere e che lei non conosceva. Educata tra le pareti di una casa isolata, lontano da ogni rumore, e sotto la direzione di un uomo infermo della ragione, Celestina entrò in un mondo che giammai avrebbe sognato, di cui non aveva avuto neanche notizia.

Tutto per lei era oggetto di curiosità e di sorpresa. Ogni giorno le recava un'emozione nuova.

Era ammirazione di tutti che, nonostante la singolare educazione che aveva avuto, sapesse suonare tanto bene; aveva avuto

com efeito um mestre chamado pelo major, que desejava, dizia ele, mostrar que um anjo, e principalmente o anjo Rafael, sabia fazer as coisas como os homens. Quanto à leitura e escritura, foi ele mesmo quem lhe ensinou.

XIII

Logo depois que voltou à cidade, o dr. Antero teve cuidado de escrever a seguinte carta aos seus amigos:

O dr. Antero da Silva, recentemente suicidado, tem a honra de participar a V. que voltou do outro mundo, e se acha ao seu dispor no hotel de ***.

Encheu-se-lhe a sala de gente que corra a vê-lo; alguns incrédulos supuseram simples caçoada de algum homem amigo de pregar peças aos outros. Foi um concerto de exclamações:

— Não morreste!

— Pois quê! estás vivo!

— Mas que foi isto!

— Aqui houve milagre!

— Qual milagre, respondia o doutor; foi simplesmente um meio engenhoso de ver a impressão que causaria a minha morte; já soube quanto quisera saber.

— Oh! disse um dos presentes, foi profunda; pergunta ao César.

— Quando soubemos do desastre, acudiu César, não quisemos crer; corremos à tua casa; era infelizmente verdade.

— Que marreco! exclamava um terceiro, fazer-nos chorar por ele, quando talvez se achasse perto de nós... Nunca te hei de perdoar aquelas lágrimas.

— Mas, disse o doutor, a polícia parece que chegou a reconhecer o meu cadáver.

— Disse que sim, e eu acreditei.

— Eu também.

Nesse momento entrou na sala um novo personagem; era o criado Pedro.

O doutor rompeu por entre os amigos e foi abraçar o criado, que entrou a derramar lágrimas de contentamento.

effettivamente un maestro chiamato dal maggiore, che desiderava, diceva lui, mostrare che un angelo, e specialmente l'angelo Rafael, sapeva fare le cose come gli uomini. Per ciò che riguardava la lettura e la scrittura, era stato lui stesso che gliel'aveva insegnate.

XIII

Subito dopo esser tornato in città, il dott. Antero ebbe l'accuratezza di scrivere la seguente lettera ai suoi amici:

Il dott. Antero da Silva, recentemente suicidatosi, ha l'onore di partecipare loro che è tornato dall'altro mondo, e che si trova a loro disposizione nell'hotel di ***.

Si riempì la sala di gente che era corsa a vederlo; alcuni increduli avevano supposto un semplice scherzo di qualche uomo uso a farsi beffe degli altri. Ci fu un coro di esclamazioni:

- Non sei morto!

- Ma guarda! sei vivo!

- Ma che vuol dire questo!

- Qui c'è stato un miracolo!

- Che miracolo, rispondeva il dottore; è stato semplicemente un mezzo ingegnoso per vedere l'impressione che avrebbe causato la mia morte; ho già saputo quello che volevo sapere.

- Oh! disse uno dei presenti, è stata profonda; domandalo a Cesar⁷⁹.

- Quando abbiamo saputo della disgrazia, confermò Cesar, non volevamo crederci; siamo andati correndo a casa tua; era purtroppo vero.

- Che volpe! esclamava un terzo, farci piangerti, quando forse ti trovavi vicino a noi... Non te le perdonerò mai quelle lacrime.

- Ma, disse il dottore, sembra che la polizia sia arrivata a riconoscere il mio cadavere.

- Hanno detto di sì, e io gli ho creduto.

- Anch'io.

In quel momento entra nella sala un nuovo personaggio; era il servo Pedro.

Il dottore si fece largo tra gli amici ed andò ad abbracciare il servo, che cominciò a versare lacrime di contentezza.

⁷⁹ ['sezar]

Aquela efusão em relação a um criado, comparada à frieza relativa com que o doutor os recebera, incomodou aos amigos que ali se achavam. Era eloqüente. Saíram os amigos pouco depois declarando que o contentamento de vê-lo lhes inspirava a idéia de lhe dar um jantar. O doutor recusou o jantar.

No dia seguinte, os jornais declararam que o dr. Antero da Silva, que se julgava morto, se achava vivo e aparecera; e logo nesse dia recebeu o doutor a visita dos credores, que, pela primeira vez, viam ressuscitar uma dívida já sepultada.

Quanto ao folhetinista de um dos jornais que tratara da morte do doutor e da carta que ele deixara, encabeçou o seu artigo do próximo sábado assim:

Dizem que reapareceu o autor de uma carta com que me ocupei ultimamente. Será verdade? Se voltou não é autor da carta; se é autor da carta não voltou.

A isto respondeu o ressuscitado:

Voltei do outro mundo, e apesar disso sou o autor da carta. Do mundo de que venho trago uma boa filosofia: ter em nenhuma conta a opinião dos meus contemporâneos, e em menos ainda a dos meus amigos. Trouxe mais alguma coisa, mas isso importa pouco ao público.

XIV

Efetou-se o casamento três meses depois.

Celestina estava outra; perdera aquele estouvamento ignorante que era o principal traço do seu caráter, e com ele as idéias extravagantes que o major lhe incutira.

O coronel assistiu ao casamento.

Um mês depois o coronel foi despedir-se dos noivos, voltava para o Norte.

— Adeus, meu amigo, disse-lhe o doutor; nunca esquecerei o que fez por mim.

— Eu não fiz nada; ajudei a boa sorte.

Celestina despediu-se do coronel com lágrimas.

— Por que choras, Celestina? disse o velho, eu volto breve.

— Sabe por que ela chora? perguntou o doutor; eu já lhe disse que sua mãe estava no Norte; ela sente não poder vê-la.

— Ve-la-á, porque eu vou buscá-la.

Quella effusione in relazione al servo, comparata alla freddezza relativa con cui il dottore li aveva ricevuti, diede fastidio agli amici che si trovavano lì. Era eloquente. Se ne uscirono gli amici poco dopo dichiarando che la contentezza di vederlo aveva ispirato loro l'idea di offrirgli una cena. Il dottore rifiutò la cena.

Il giorno dopo, i giornali dichiararono che il dott. Antero da Silva, che era giudicato morto, era invece vivo ed era riapparso; e subito in quel giorno ricevette il dottore la visita di creditori che, per la prima volta, vedevano resuscitare un debito già sepolto.

L'autore della sezione letteraria di uno dei giornali che si era occupata della morte del dottore e della lettera che lui aveva lasciato, aprì il suo articolo del sabato successivo così:

Dicono che sia riapparso l'autore di una lettera della quale mi sono occupato ultimamente. Sarà vero? Se è tornato non è l'autore della lettera; se è l'autore della lettera non è tornato.

A questo rispose il resuscitato:

Sono tornato dall'altro mondo, e nonostante ciò sono l'autore della lettera. Dal mondo da cui vengo porto una buona filosofia: tenere in nessun conto l'opinione dei miei contemporanei, e in meno ancora quella dei miei amici. Ho portato anche un'altra cosa, ma questo importa poco al pubblico.

XIV

Il matrimonio si celebrò tre mesi dopo.

Celestina era un'altra; aveva perso quello stordimento ignorante che era il principale tratto del suo carattere, e con esso le idee stravaganti che il maggiore le aveva inculcato.

Il colonnello assistette al matrimonio.

Un mese dopo il colonnello andò a salutare gli sposi, tornava al Nord.

- Addio, amico mio, gli disse il dottore; non scorderò mai quello che ha fatto per me.

- Io non ho fatto niente; ho aiutato la buona sorte.

Celestina salutò il colonnello in lacrime.

- Perché piangi, Celestina? disse il vecchio, io tornerò presto.

- Sa perché piange? domandò il dottore; io le ho già detto che sua madre era al Nord; a lei dispiace non poterla vedere.

- La vedrà, perché io la vado a prendere.

Quando o coronel saiu, Celestina pôs os braços à roda do pescoço do marido, e disse com um sorriso entre lágrimas:

— Ao pé de ti e de minha mãe, que mais quero eu na terra?

No ideal da felicidade da moça já não entrava o coronel. Ó amor! ó coração! ó egoísmo humano!

Quando il colonnello uscì, Celestina mise le braccia intorno al collo del marito, e disse con un sorriso tra le lacrime:

- Insieme a te e a mia madre, che cosa voglio di più io sulla terra?

Nell'ideale di felicità della ragazza già non entrava più il colonnello. Ah amore! Ah cuore! Ah egoismo umano!

CAPITOLO IV

ANALISI TRADUTTOLOGICA E PROCESSO TRADUTTIVO: LA CRITICA NELLA TRADUZIONE

4.1 I RACCONTI NELLA BIOBIBLIOGRAFIA DI MACHADO DE ASSIS

Parlare della biobibliografia di Machado de Assis vuol dire cominciare dai contributi di Jean Michel Massa (1971), il ricercatore francese che ha riscattato, per mezzo di un attento studio filologico, un profilo del nostro autore carioca libero dai pregiudizievoli assiomi ai quali da molti altri era stato legato. E lo studioso francese lo dimostra con un certo tono di soddisfazione, che trapela ogni volta che riporta le sue “scoperte” sulla vita dello scrittore con documenti che attestano l’inesattezza o la mancanza di prove su cui, storiografi prima di lui, avevano affermato episodi e caratteristiche riguardanti la vita di Machado de Assis. Forse uno dei principali contributi apportati dalla biografia scritta da Massa è l’attenzione con la quale l’attivismo politico dello scrittore è stato rivelato, sempre documentato, ma senza esagerare negli epiteti. Il biografo così definisce la sua posizione scientificamente neutra:

[...] ao mito do absentéismo, à indiferença política de Machado de Assis, a crítica opõe um outro, também discutível, o do engajamento ininterrupto. Não o seguiremos neste caminho. Com efeito, segundo épocas, Machado de Assis esteve, ou totalmente engajado, ou ausente dos conflitos e dos combates que, segundo o momento, se apresentam como políticos e ideológicos (MASSA, 1971, p. 220).

Il desiderio di far giustizia alla memoria di Machado de Assis è, quindi, molto presente nel testo di questo suo ammiratore francese e si può dire che ci sia riuscito, anche se in molte biografie scritte anche dopo la pubblicazione del suo lavoro continuano ad apparire dettagli poco utili per la figura del letterato, così come in alcune di quelle scritte nei libri delle traduzioni italiane, già presentate e commentate in

precedenza. Si tratta di quelle informazioni con connotazioni razziste e classiste sulle sue origini africane, da parte del padre, giacché nel 1839, anno di nascita di Machado, è ancora praticata la schiavitù e sulle sue malattie/deficienze, com'erano (e sono) considerate l'epilessia, che l'ha incomodato fino alla morte e la balbuzie, che ipoteticamente lo tormentava, ma sulla cui reale esistenza Massa aveva le sue riserve, visto che il creatore di *Capitu* faceva discorsi in pubblico fin dalla giovane età. Prima di parlare dei suoi racconti, sarà mostrato un breve panorama dell'uomo nell'ambiente storico, politico e sociale, un primo passo in direzione del processo traduttivo che deve sempre cominciare, come sottolineato nel capitolo II, dallo studio del prototesto, nel presente lavoro rappresentato dal racconto *O Anjo Rafael* (POPOVIČ, 2006, p. 27) Per cominciare, si parlerà del coinvolgimento di machado nella politica attraverso la sua professione di giornalista che, fin da giovane, ha cominciato ad esercitare. La scelta di questo tema è dovuta all'assenza di tale argomento nelle sue biografie italiane, mentre sono informazioni importanti per i traduttori machadiani, visti i riferimenti diretti ed indiretti alla realtà politico-sociale che il nostro autore fa anche nei suoi scritti letterari.

Machado de Assis aveva vent'anni quando si lanciò nella poesia d'ispirazione politica o sociale (MASSA, 1971)⁸⁰, ma il testo con il quale fa il suo ingresso nella lotta politica sarebbe stato *A Odisséia Econômica do Sr. Ministro da Fazenda*, pubblicato nel 1857 e subito analizzato da Brito Broca. Era un attacco alla politica di Torres Homem che, da liberale, era diventato Ministro delle Finanze di un governo conservatore. Ma fu negli anni 1860-62 che, secondo il biografo francese, per la prima volta la politica assorbì l'attività del giornalista in cui si era trasformato Machado de Assis. Scriveva i *Comentários da Semana*, e molte volte i suoi commenti (*crônicas*) sostituivano l'editoriale della rivista. Gli attacchi più diretti erano contro il governo del marchese di Caxias (del 1861), ma attaccava anche i principi morali della politica. Sembra anche che tali atteggiamenti lo portarono ad esser avvertito dall'editore della rivista, e il 22 febbraio 1862 Machado de Assis terminò il suo Commentario esprimendo disgusto e delusione. Il paragrafo s'intitolava "Desgosto pela política". Da quel momento in poi si sarebbe dedicato di più a scrivere su letteratura.

⁸⁰ Le informazioni biografiche che seguono sono tratte da MASSA, Jean-Michele. *A juventude de Machado de Assis; ensaio de biografia individual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 209-615.

Machado de Assis nel 1864 godeva di buona fama tra gli studenti universitari di San Paolo. Dalla rivista degli studenti *Imprensa* ricevette un diploma d'onore, e lui inviò dieci saggi ed una lettera alla rivista. I testi erano firmati *Sileno*. Questo fu un anno ricco, in Brasile, di avvenimenti di politica interna ed estera. Il 5 giugno il giovane Machado comincia a scrivere la serie di commentari chiamata *Ao acaso*, nel *Diário*, lo stesso giornale in cui aveva scritto i *Comentários da Semana* e dove aveva continuato a collaborare per un periodo anonimamente visto che, come dice Massa, il settore pericoloso della politica o dell'ideologia rimaneva per lui terreno proibito. In effetti sembra che Machado ricevette una sanzione per aver difeso una linea politica che non era quella del giornale e, dopo lo scritto dedicato alla nuova statua di Don Pedro II, in quel 22 febbraio 1862 succitato, fu allontanato da questo tipo di commentari. Durante l'incidente diplomatico tra gli imperi brasiliano e inglese Machado uscì dalla sua riserva ed espresse l'esaltazione della nazione nel suo *Hino Patriótico*, che subito fu musicato e recitato in diversi teatri in beneficio delle società patriottiche.

Nella serie *Ao acaso* (in tutto 42 commentari negli anni 1864-65), da lui firmata con la sigla M. A., oltre a riportare fatti dell'attualità teatrale e lirica della Rio de Janeiro in cui viveva, non si dimentica della politica. Anzi, Massa parla di cinque punti della vita politica che diventano veri punti ossessivi per il nostro autore, tra i quali la guerra imperialista che la Francia continuava in Messico, da lui severamente giudicata. Mentre da un lato combatteva l'oppressione, l'ingiustizia e la tirannia, dall'altro difendeva il suo paese da un'identica accusa. La stampa europea infatti fu molto severa nei confronti del Brasile durante i conflitti contro l'Uruguay ed il Paraguay anche se, come sottolinea Massa, giammai si leggerà dalla penna di Machado de Assis che la guerra contro l'Uruguay era "santa e giusta", come invece veniva affermato nelle colonne del *Diário*. L'ironia era un'arma da lui frequentemente usata, ma nei suoi scritti attaccava anche direttamente. Aveva idee liberali ed anti-clericali. Dopo questo periodo di "lotte" si trasformò più in spettatore, e saranno i suoi racconti e romanzi a conservare, nelle loro trame trasversali, frammenti di storia brasiliana in cui la politica fa da protagonista nel destino del paese.

Circa l'ironia del nostro autore, Massa indica come esempio le due lettere *Cartas Fluminenses*, scritte a marzo del 1867 giacché, secondo lui, il serio e l'ironia, i due marchi contraddittori e indelebili

dell'intelligenza in Machado de Assis, si manifestano in queste due epistole in cui l'autore dipinse il proprio ritratto e che il biografo definisce brillanti.

Nel periodo compreso tra il 1863 e il 1869, Machado de Assis scrisse 29 racconti nel *Jornal das Famílias*. Molti di questi gli sono stati attribuiti postumi, firmati da lui con pseudonimi. Di questi, solo alcuni sono stati da lui svelati nel momento in cui riprese alcuni racconti per pubblicarli in raccolte da lui curate, mentre altri pseudonimi gli sono stati attribuiti dopo la sua morte dai critici. Quest'ultimo è il caso anche del racconto *O Anjo Rafael*. La prima raccolta di sette racconti pubblicata nel 1870 dalla Garnier è il libro *Contos Fluminenses*⁸¹. La casa editrice Garnier, da quell'anno, ha pubblicato quasi tutti i libri del "bruxo do Cosme Velho" quando ancora in vita. Il 1869 fu un anno importante nella vita personale di Machado, fu quando si sposò con Carolina Augusta Xavier de Novais, portoghese, sorella del poeta e amico dello scrittore, Faustino Xavier de Novais. Il matrimonio si fece dopo la morte di questi, che avvenne lo stesso anno. Tali dettagli sono importanti, come si vedrà, nelle letture fatte in *O Anjo Rafael*. Nel 1873 fu pubblicata la raccolta *Histórias da Meia-Noite*, con sei racconti. *Histórias sem Datas*, libro pubblicato nel 1884 ne comprendeva diciotto. *Páginas recolhidas*, uscito per la prima volta nel 1899, era composto invece da 17 racconti. *Papéis Avulsos*, del 1882, con 12, comprendeva *O Alienista*, la più lunga tra le produzioni di questo genere di Machado e, probabilmente, il racconto suo più conosciuto all'estero. *Várias Histórias*, 1896, contiene racconti tra i più famosi dell'autore ed è stato tradotto in diverse lingue, compreso in italiano. I racconti di Machado sono stati ristampati ripetute volte. Negli ultimi anni, le case editrici si sono occupate anche di pubblicare racconti che non erano mai stati riediti dallo stesso autore.

I racconti di Machado usciti in giornali e riviste sarebbero in totale più di duecento, scritti dal 1858 al 1907, "tornando-o um gênero de ampla difusão nas revistas e jornais da época, suprimdo, com a sua atividade como contista, uma das lacunas que entrevia na incipiente literatura nacional"⁸². Tra le riviste in cui più pubblicò questo genere:

⁸¹ Nella bibliografia di Machado de Assis del sito della ABL - Accademia Brasiliana di Lettere - (<http://www.machadodeassis.org.br/>) risulta che *Contos fluminenses* constava di due volumi. Il secondo conteneva 14 racconti.

⁸² *Apresentação por João Hernesto Weber* (s.d.). Disponibile in: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/apresentacao/Weber.htm#OSCONTOS>, accesso: settembre 2009.

Jornal das Famílias, Estação e Gazeta de Notícias, le prime due erano dirette ad un pubblico femminile, e molte volte il narratore evoca direttamente la sua “lettrice”. Nelle raccolte da lui organizzate ne selezionerà in totale 76.

Tra i critici machadiani è già diventato un luogo comune considerare la produzione letteraria di questo autore in due parti, o due fasi o, con un gioco di parole di Weber, due “facce”. Tale separazione viene presa in considerazione sia per i suoi romanzi e sia per i suoi racconti. Il tratto divisorio, collocato nell’anno 1882, sono il romanzo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e il volume di racconti *Papéis Avulsos*. Tale separazione sembra quindi già assodata e, con riferimento alla narrativa breve, distingue le storie romantiche dai “racconti edificanti”. Con *Papéis Avulsos* l’autore si impegna, come Weber afferma, nell’indagine dell’animo umano, in racconti senza finale di tipo moralizzante: sono racconti aperti, in cui quello che più interessa va oltre la trama specifica del racconto, ossia sondare i nascondigli dell’anima e della psicologia dei personaggi. Un’altra caratteristica di questi racconti sarebbe la forma, più sintetica se comparata con quelli anteriori, tipica del mondo moderno, in cui Machado esercita l’ironia, lo *humour* e esplora i paradossi dell’animo umano.

Tale divisione sarà oggetto di riflessione nel capitolo dedicato all’analisi e alla traduzione de *O Anjo Rafael* visto che, anche se è stato pubblicato nel 1869, questo racconto presenta molte delle caratteristiche di quelli appartenenti alla cosiddetta “nuova fase”, il cui inizio chiaramente non va demarcato in maniera netta. *A Chinela turca*, per esempio, racconto scritto nel 1875, è stato poi pubblicato in *Papéis Avulsos* e già indicava il cammino che il “nuovo” Machado avrebbe intrapreso alla ricerca dei diversi strati dell’essere.

In questi racconti è possibile leggere la duplicità degli esseri nella realtà della società borghese. Una duplicità che comprende autori che vanno da E.T.A. Hoffmann a Kafka, passando per Poe, Gogol e Dostoevskij, per esempio. È la tradizione del “doppio”, del “sosia”, del “Doppelgängermotiv”, che darà origine a quello che sarà poi chiamato racconto fantastico, tra la percezione del reale e del possibile assurdo. “O *duplo* machadiano passa a ser a espinha dorsal de seus contos, redução estrutural, diria Antonio Candido, do Brasil, entre o atraso colonial-escravista e a ‘modernidade’ que se avizinhava, mas em que ele também não acreditava” (WEBER, s.d., s.p.).

Veríssimo (1963) già osservava il cambiamento, dagli anni 1870, nei racconti di Machado, in cui ironia e pessimismo negavano la possibilità del romanticismo, secondo questo critico della letteratura brasiliana, sarebbero precursori del “tono” di *Brás Cubas*. Da questo momento, quindi, “criava-se Machado de Assis uma maneira nova, muito sua, muito particular e muito distinta e por igual extrema daquela escola e das novas modas literárias” (VERÍSSIMO, 1963, p. 286). Lo storico letterario riconosce nelle sue opere l’influenza degli umoristi inglesi, ma lo chiama di “remoto influxo” e aggiunge che avviene più nei processi formali che di fondo, questi ultimi avrebbero radici nell’autore. Nonostante abbia dedicato molte pagine alla poesia e ai romanzi, José Veríssimo, nella sua *História da Literatura Brasileira*, dedica poche righe al racconto dello scrittore nato nel “morro do Livramento”. Il racconto forse ancora non occupava uno spazio importante nelle pagine delle storie letterarie, o forse la critica non si era dedicata molto all’analisi di queste narrazioni brevi che solo in epoche più recenti sono state collocate subito dopo la poesia, in ordine decrescente per complessità testuale e linguistica.

L’abbandono dello stile romantico e il *doppio* prima menzionati sono stati già interpretati anche come tendenza alla struttura della fiction dialogica (BRAYNER, 1979, p. 53) di Machado sempre a partire dalla seconda fase. La visione bachtiniana del dialogismo che dal linguaggio dei diversi personaggi nel romanzo lascia trasparire *l’altro*, anche se tentatrice, è difficile da percepire nella narrativa machadiana. In questo capitolo, comunque, si parlerà di come un’interpretazione in base al concetto bachtiniano di romanzo polifonico è possibile anche nell’opera dell’autore brasiliano. È preferibile ancora la strada del *doppio*, comunque, per comprendere la visione, per esempio, di *romanzo tragicomico*, con cui Souza sottolinea “o estatuto dramático do narrador” nel romanzo tragicomico di Machado de Assis (SOUZA, 2006, p. 16). Il narratore machadiano è inoltre, secondo lo stesso autore, il personaggio principale di tutta la sua opera e si rappresenta nella finzione di innumerevoli narratori con diverse funzioni visto che c’è quello sentenzioso, quello ironico, quello cinico, quello comico, quello tragico, e così via. Questo narratore di Machado sarebbe quindi lo stesso del narratore mimico-drammatico del teatro che, spersonalizzandosi, personifica ognuno dei ruoli messi a disposizione dalla diversità qualitativa dell’attuazione storico-sociale degli uomini. Si tratta quindi di un narratore che è un poeta mimetico e proprio la mutazione costante

del narratore machadiano sarebbe la realizzazione poetica meglio realizzata nella narrativa di finzione in lingua portoghese. Ciò che per Silvio Romero non era che un grande difetto nella prosa machadiana, che consisterebbe nella mancanza di narrazione progressiva di eventi consecutivi, in congiunto ad un altro grande effetto, quello della mancanza di ornamenti stilistici, è secondo Souza la “qualidade máxima do escritor que se torna incomparável, portanto estranho e suspeito, no contexto literário nacional” (p. 17).

L'idea di mobilità del narratore nell'opera machadiana sopra esposta rimette all'idea di romanzo polifonico di Bachtin, anteriormente riportato nel parlare di dialogismo. Citando Vittorio Strada, più esattamente la sua introduzione alla traduzione italiana *L'autore e l'eroe* di Bachtin, nel romanzo polifonico “ai singoli eroi viene lasciata piena libertà di ‘voce’ e la ‘voce’ dell'autore risuona tra quelle dei suoi eroi” (STRADA, 1988, p. XII). Questo non significherebbe l'eliminazione del “punto di vista” dell'autore ma una nuova e paradossale relazione tra l'autore ed i suoi eroi, in cui l'autore non è un Dio onnisciente e onnipotente. Nell'opera succitata, Bachtin redige un importante studio chiamato “Il problema dei generi del discorso”, in cui alcune riflessioni sulle enunciazioni possono aiutare ad ampliare le osservazioni del narratore Machado precedentemente esposte.

Antonio Candido, in *Esquema de Machado de Assis*, definisce a sua volta Machado “enigmatico e bifronte, [...] escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias ‘que todos podiam ler’”. Continua descrivendolo “rapaz alegre e mais tarde comedido”, sotto il quale “funcionava um escritor poderoso e atormentado”. Dei suoi libri il critico parla della loro apparenza di rispetto umano e buone maniere per poter, sotto le stesse, smascherare, investigare, sperimentare, scoprire il mondo dell'anima, ridere della società, esporre alcune delle componenti più stravaganti della personalità (CANDIDO, 1970, p. 17-18). Soprattutto quando arrivò alla maturità, ossia ai quarant'anni, l'autore raggiunse lo stile che Candido definisce “raffinato” e “ironia fine”, poiché “timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar”. Ciò mentre il naturalismo in voga si preoccupava di descrivere minuziosamente la vita fisiologica (p. 19). Il critico ricorda che, negli anni '30, appare una nuova maniera, che si può chiamare psicologica, di interpretazione letteraria. Nasceva per la critica la nozione per cui “era

preciso ler Machado, não com os olhos convencionais, não com argúcia acadêmica, mas com o senso do desproporcionado e mesmo o anormal”. È stata in modo particolare Lucia Miguel-Pereira, secondo Candido, a chiamare l’attenzione verso “os fenômenos de ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente” (p. 20). Nel centenario della sua nascita, nel 1939, Machado era quindi visto, secondo Candido, in una nuova dimensione, come il creatore di un mondo paradossale, lo sperimentatore, il desolato cronista dell’assurdo.

Eugênio Gomes riconosceva una duplicità già nella persona Machado de Assis, una specie di Dr. Jeckill e Mr. Hide. Da un lato era il “pacifico borghese” e dall’altro “la maschera dell’artista” (GOMES, 1958, p. 61). Nel saggio *O artista e a sociedade*, Gomes fa un’altra osservazione rilevante per il traduttore straniero, ossia che Machado era lo scrittore brasiliano che più s’interessava per ciò che Balzac chiamava la metafisica delle cose, soprattutto con le cose relative alla *toilette*. La prova dell’esistenza di tale filosofia nelle opere machadiane si trova nel romanzo *Quincas Borbas*, in cui il narratore dice che “as reflexões de parceria entre os homens e as coisas compõem um dos mais interessantes fenômenos da terra” (p. 69). Gledson è un altro critico che evidenzia come, dopo la cosiddetta “crisi dei quaranta”, il potere della prosa di Machado raggiunge un’intensità ed una sicurezza inedite. Inoltre la prosa sarebbe diventata multidimensionale, soprattutto a causa dello humour e, in questo processo, si distacca la dimensione storica specifica, locale (GLEDSON, 1998, p. 30-31).

Mentre la letteratura brasiliana romantica ricercava le sue forme nella tradizione francese Machado inseguiva i suoi modelli altrove. Gli scrittori inglesi, per esempio, sono considerati un’importantissima fonte d’ispirazione, e tra gli autori che lo influenzano con maggiore o minore intensità ci sono Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Lamb, Thackeray e Dickens, dai quali avrebbe appreso a fare umorismo (GOMES, 1949, P. 14).

Quanto fin qui esposto permette di fare una pausa riflessiva su come la critica machadiana, da un lato, sia evoluta dal centenario della morte del nostro autore a questa parte, in uno spettro analitico sempre più ampio, complesso, mentre la critica delle traduzioni all’estero, tranne rari e isolati casi, non sembra quasi essersene accorta. Nel caso più specifico delle traduzioni italiane, osservate da vicino, è impossibile anche tracciarne un profilo vista la discontinuità o la mancanza di strategie specifiche con cui si è prodotto metatesto su Machado de

Assis, in una politica editoriale più rivolta alla pubblicazione di specifiche opere dell'autore che all'ingresso della sua "genialità", complessità, originalità, nella cultura letteraria italiana. E si trova in uguale misura nei suoi racconti come nei suoi romanzi, anche se le opinioni dei critici a questo proposito non sono unanimi. Così, per Luis Augusto Fischer: "nos contos de Machado está um universo inteiro, que pode perfeitamente prescindir do mundo de seu romance" (FISCHER, 1998, p. 146). Bosi considera la produzione letteraria di Machado de Assis il punto più alto ed equilibrato della prosa realista brasiliana (BOSI, 1978, p. 193). Anch'egli difensore delle due fasi, Bosi afferma la possibilità di "rastrear, a partir de *Memórias Póstumas*, um processo de inversão parodística dos códigos tradicionais que o Romantismo fizera circular durante quase um século" (p. 201). Il critico autore della *História Concisa da Literatura Brasileira*, dal canto suo, dedica ai romanzi la maggior parte del suo lavoro sull'autore carioca, scegliendo nove racconti tra quelli che considera "ammirevoli", tra cui *O Alienista*, *O Espelho* e *A Sereníssima República* (p. 203).

John Gledson del passaggio alla seconda fase parla come di qualcosa che continua ancor oggi a sorprendere, del salto mortale che Machado ha dato (GLEDSON, 2004). Per lui, l'autore de *O Alienista* utilizza l'ironia come una risorsa narrativa per fare il ritratto di una società basata sulla schiavitù e sul privilegio secondo termini che potessero essere allo stesso tempo diretti e conformisti e, su tale narrativa, Gledson dice che Machado ha dovuto ricorrere ad una narrazione indiretta che non era semplicemente ironica, ma era di un'ironia totale e radicale. Considera *Papéis Avulsos* la più notevole delle raccolte di racconti dello scrittore. Il critico dell'Università di Liverpool non si avvale della teoria del *doppio* e, nell'analisi di alcuni racconti, preferisce parlare di un personaggio unico, nonostante diviso, come in *O Espelho* e *Verba testamentária*. Il suo più importante contributo critico è la tecnica che lui "scopre" nella lettura di racconti e romanzi, quella che parte dalle questioni d'identità nazionale (p. 17) per dimostrare che è la visione di Machado della storia del Brasile a provocare quel "salto radicale" sopra citato. Mentre *A Parasita Azul*, del 1873, sarebbe l'unico racconto anteriore al cambiamento in cui sono presenti tentativi, a livello ancora sperimentale, "de dar forma ficcional a ideias históricas" (p. 28). Dopo l'analisi del racconto *O Anjo Rafael*, scritto nel 1969, e esposta più avanti nel presente lavoro, la data degli inizi di tali esperimenti machadiana può essere sicuramente anteposta.

Già Roberto Schwarz ha il merito di aver, per primo, accentuato l'importanza della forma come sintesi profonda del movimento storico, in opposizione alla relativa superficialità della riproduzione documentaria. Dice inoltre che lettura estetica e globalizzazione storica sono parenti (SCHWARZ, 1987, p. 135), ossia che la giunzione tra romanzo e società si fa attraverso la forma, la quale è primieramente prodotta dal processo sociale per poi essere intuita dal romanziere (p. 141). Le opere di Machado sono pertanto realiste nel senso di raccontare fatti storico-politico-sociali non secondo la scuola del naturalismo, visto negativamente con l'appellativo di *poetica dell'inventario*, ma in modo che la "storia" debba esser letta attraverso intesi (citazioni, allusioni, parodia, *pastiche*, parafrasi) mimetizzati in una trama lineare, identificabili molte volte in successive e più attente letture. Questo non vuol dire che anche nella lettura che si può chiamare "superficiale" non ci siano rimandi interessantissimi che il lettore può con più facilità riconoscere e con esso gioirsene e divertirsi, ma Machado va più in là, utilizza altri livelli di letture di cui la prima è un mezzo piacevole di travestimento, e tutte esse sono, naturalmente, valide. Ma può il lettore straniero di una traduzione, per esempio, *Don Casmurro*, intendere questi aspetti della "genialità" machadiana a cui si è arrivati dopo anni ed anni di studi e ricerche, senza che in qualche modo gli venga esplicitato nei metatesti? È giusto tradurre Machado abbandonando il lettore a se stesso, lasciando che la critica straniera da sola, senza basi solide da cui partire, riesca ad interpretarlo come già è avvenuto in Brasile? Sono questioni che comunque fanno riflette.

Infine, è dovere ricordare le poche parole che Machado de Assis ha lasciato, come critico, sul racconto:

No gênero dos contos à maneira de Henri Muger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, tem havido [no Brasil] tentativas mais ou menos felizes, porém raras, [...]. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (ASSIS, 1953, p. 140).

Un'auto-profezia sulla sua narrativa breve che, negli ultimi anni viene riscoperta e apprezzata nella sua totalità, alla ricerca di una visione

organica dell'insieme dei racconti da lui scritti che, sommata alla quantità di metatesto interpretativo costituito da tutti gli studi e le analisi ad essi dedicati, costituiscono un piccolo sottosistema nella letteratura brasiliana.

4.2 *O ANJO RAFAEL* DI MACHADO DE ASSIS: ANALISI TRADUTTOLOGICA E TRADUZIONE METATESTUALE

Passiamo in questo sotto-capitolo ad analizzare il racconto in vista della sua interpretazione e delle scelte traduttive che da essa ne decorrono. L'analisi traduttologica infatti è, come abbiamo visto parlando della teoria totale di Torop, quella che porterà all'individuazione della dominante o delle dominanti, se sono più di una, del prototesto. Da qui poi il traduttore sceglierà le dominanti in base alle quali redigere il metatesto e le strategie in vista degli obiettivi che si propone con la sua attività. Ci troviamo quindi nella fase analitica del processo traduttivo, a cui segue la sintesi che sono il metatesto della traduzione e gli eventuali metatesti complementari ed interpretativi.

Machado de Assis ha scritto più di 200 racconti durante la sua vita pubblicati in riviste e giornali di Rio de Janeiro. Nell'organizzare le selezioni dei suoi racconti da ripubblicare l'autore ha lasciato che molti di essi rimanessero nell'ombra, considerati dai suoi lettori e dai suoi critici come "minori" o rimasti per molto tempo anonimi a causa degli pseudonimi che utilizzava in alcune occasioni. Il racconto che si presenta in questo lavoro, *O Anjo Rafael* "Publicado originalmente em Jornal das Famílias em 1869", è proprio uno di quelli visto che, fino ad oggi, non sembra sia stato oggetto di studio da parte della critica. Parte della produzione del cosiddetto primo periodo, in cui gli scritti di Machado avrebbero la caratteristica di essere più superficiali e di rincorrere il gusto romantico delle loro lettrici (visto che i racconti erano pubblicati in riviste dirette a un pubblico femminile), il fatto che si tratta di un racconto lungo se comparato con gli altri dello stesso autore (circa 12.500 parole, il più lungo dopo *O Alienista*, che ne conta 17.000) e il titolo, sicuramente poco attraente, sono tutti elementi che potrebbero aver fatto scartare questo racconto a priori dagli appassionati del nostro autore, oltre al fatto naturalmente che lo stesso Machado lo aveva lasciato da parte.

Tornando a *O Anjo Rafael* e prima di presentare l'analisi da cui poi si è arrivati ad individuare i livelli cronotopici del racconto, è interessante dire che si è trattato di una vera scoperta come lettura machadiana, avvenuta durante una ricerca dei racconti di Machado de Assis che contenessero riferimenti a Dio e/o al diavolo e che non fossero i seguenti, abbastanza conosciuti tra i lettori brasiliani: *A Igreja do Diabo* (1874), *Adão e Eva* (1896) e *O Sermão do Diabo* (1893) oggetto di interessanti analisi e studi risultati poi in diversi articoli. In *O anjo Rafael* quello che più ha incuriosito è stata la presenza di un angelo protagonista e di un diavolo che vi veniva appena nominato, nel momento di annunciarne la morte, apparentemente definitiva, in una storia il cui titolo contiene la sua antitesi: un angelo.

4.2.1 il diavolo in *O anjo Rafael*: segnale di genere narrativo

In questo racconto poco conosciuto di Machado de Assis, *O Anjo Rafael*, una frase chiama particolarmente l'attenzione del lettore: “morreu o Diabo” (cap. IX). Quando si pensa che chi la pronuncia è il maggiore Tomàs, che dice di essere l'angelo Rafael, allora la curiosità del lettore aumenta ancora di più e lo porta a voler scoprire chi è il diavolo di cui si parla. Prima che egli pronunci questa frase si crede quasi, dall'impressione che produce in Antero, che egli stesso sia una dantesca figura diabolica. Infatti viene descritto come un essere un poco ripugnante, sia fisicamente che nei modi:

Os cabelos do major Tomás eram completamente brancos; a tez pálida e macilenta. Os olhos vivos, mas encovados [...] Os beiços do velho eram finos e brancos; e o nariz, curvo como um bico de águia, assentado sobre um par de bigodes da cor dos cabelos [...] O aspecto do major poderia causar menos desagradável impressão, se não fossem as bastas e cerradas sobranceiras, cujas pontas internas vinham ligar-se na parte superior do nariz; além disso o velho contraía constantemente a testa, o que lhe produzia uma enorme ruga que, vista de longe, dava ares de ser uma continuação do nariz. [...] a figura do homem inspirava um sentimento de medo. [...] As mãos

do velho pareciam garras; o dr. Antero já as estava sentindo cravadas em si (cap. IV).

Il racconto già era stato segnalato al lettore per la sua dose di mistero che lo avvolgeva agli inizi della narrazione: “O que ele queria era pôr termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann” (cap. II). Una misteriosa storia con misteriosi personaggi che culmineranno in una ancora più misteriosa frase, di cui non si troveranno maggiori spiegazioni nel testo narrato, che è quella in cui è citato il diavolo:

— Ora, guarde-o Deus, disse ele ao entrar; é a primeira vez que o visito no seu quarto.

— É verdade, respondeu o doutor. Queira sentar-se.

— Mas também o motivo que me traz aqui é importante, disse o velho assentando-se.

— Ah!

— Sabe quem morreu?

— Não.

— O diabo.

Dizendo isto deu uma gargalhada nervosa que fez estremecer o doutor; o velho continuou:

— Sim, senhor, morreu o diabo; o que é grande fortuna para mim, porque me dá a maior alegria da minha vida. Que lhe parece? (cap. IX).

È il maggiore Tomàs a dare questa notizia al dott. Antero, proprio colui che fino a quel momento era apparso il diavolo in persona. Tale affermazione fa sorgere allora il dubbio circa l'identità di questo diavolo che è morto e su chi è veramente, nella realtà della finzione, il padre di Celestina, visto che una volta che si parlava di diavolo, cominciava ad aver più senso anche il personaggio angelo. Sul concetto antinomico di queste figure dell'immaginario popolare ricordiamo le parole di Cousté: “Por um processo antinômico típico das grandes religiões (e ainda se poderia dizer de todo o chamado ‘pensamento primitivo’) todas as coisas devem ter o seu oposto e toda força provoca uma reação que se lhe oponha” (COUSTÉ, 1991, p.18).

I personaggi di quella casa e le loro enigmatiche parole provocano nel protagonista Antero e nel lettore della sua avventura uno

stato di ansia. La struttura narrativa, a volte lenta e spossante, come la lunga attesa di Antero prima di essere ricevuto dal maggiore, il susseguirsi di capitoli che sembrano inutili ai fini della storia narrata e la descrizione di spazi claustrofobici provocano quasi un malessere durante la lettura. Questi spazi sono delimitati da cancelli, portoni e porte, all'inizio sempre aperti e poi immediatamente richiusi a chiave dopo il passaggio di Antero; poi con il passare dei giorni saranno aperti e chiusi senza più le chiavi e, infine, viene lasciato allo stesso giovane la facoltà di aprirli e chiuderli da solo. Questi percepisce la restrizione della sua libertà forse ancor prima del lettore, stimolato in un primo momento a fare attenzione ad altri particolari. Ma Antero nel capitolo III dice al servo che lo aveva accompagnato in quella casa: “Mas, enfim, estou ansioso por falar a esse major que não conheço, e que me tem preso sem que eu saiba por que motivo”. A cui il servo risponde, con tono offeso, che il suo padrone “deu-lhe quarto, cama, dá-lhe um almoço; creio que isto não é tê-lo preso”, frase che rivela con i tratti del sarcasmo machadiano, la descrizione di un carcere come luogo in cui si priva la persona della libertà di muoversi, a prescindere dal fatto che vi sia praticata o no qualche forma più esplicita di maltrattamenti.

È importante sottolineare che le impressioni qui registrate sono quelle sorte quasi intuitivamente, originate dalla lettura veloce alla rincorsa degli sviluppi dei “fatti” raccontati, quelli con cui Machado diverte i lettori e, allo stesso tempo, si diverte con loro. Altre possibili e sorprendenti letture si sono poi rivelate, stimolate da quelle frasi e parole che, messe lì come per caso, sono invece altrettante porte d'ingresso per accedere ad altre storie ed alla Storia, intesa come avvenimenti storici marcanti che Machado de Assis, il creatore di questa struttura a rete della stesura, ha deciso di registrare, a suo modo, per i posteri⁸³. Torniamo di seguito all'analisi del racconto.

Mentre il maggiore Tomàs ha un'apparenza poco piacevole Celestina, sua figlia, è descritta come un vero angelo o meglio, come indicato dallo stesso narratore, una Madonna:

Era, com efeito, um rosto angélico; transluzia-lhe

⁸³ Gledson, profondo conoscitore anche delle cronache e delle opere di finzione di Machado de Assis, sottolinea “[o] desprezo que tinha por certa história oficial” (GLEDSON, 2003, p. 304) dello scrittore di Rio de Janeiro e come probabilmente le letture di Schopenhauer lo abbiano influenzato in questo senso giacché, come lo stesso critico inglese ricorda “este filósofo ousou pensar que a história não tinha sentido, e que, como disciplina, se aproximava mais à ficção do que à ciência” (p. 315).

no semblante a virgindade do coração. Os olhos serenos e doces pareciam feitos para a contemplação; os cabelos louros e caídos em cachos naturais assemelhavam-se a uma auréola. A tez era alva e finíssima; todas as feições eram de uma harmonia e correção admiráveis. Rafael podia copiar dali uma das suas virgens (Cap. V).

Nel capitolo VII il maggiore farà un'altra affermazione che causa straniamento facendo nascere seri dubbi sul suo equilibrio mentale:

— Meu caro doutor, já deve ter percebido que eu não sou um homem vulgar; nem sou mesmo um homem. Gosto do senhor porque tem respeito da minha origem celeste; se eu fugi ao mundo é porque ninguém me queria respeitar (cap. VII).

E ancora:

— Eu sou, continuou o velho, eu sou o anjo Rafael, mandado pelo Senhor a este vale de lágrimas a ver se colho algumas boas almas para o céu. Não pude cumprir a minha missão, porque apenas disse quem era fui tido em conta de impostor. Não quis afrontar a ira e o sarcasmo dos homens; retirei-me a esta morada, onde espero morrer (cap. VII).

Antero dai dubbi arriva alle certezze e si convince, grazie al fatto che è un medico, della malattia mentale del padrone di casa:

O major dizia tudo com uma convicção e serenidade que, dado o caso de falar a um homem menos mundano, vê-lo-ia logo ali a seus pés. Mas o dr. Antero não viu na origem celeste do major mais do que uma monomania pacífica. Compreendeu que era inútil e perigoso contestá-lo (cap. VII).

A questo punto della lettura/analisi, per capire qualcosa di più di

quello che Machado “voleva dire” bisogna iniziare una serie di ricerche per rispondere a delle curiosità sorte e la prima è sapere perché proprio l’angelo Rafael, che caratteristiche di questo personaggio celestiale fanno sì che Machado lo abbia scelto per il suo personaggio “doppio” e anche per il titolo di questo racconto.

Il diavolo non meglio identificato, la cui morte non meglio specificata è annunciata circa alla metà del racconto (capitolo IX, in totale sono XIV), fa pensare che sia il mistero da svelare per capire meglio di cosa si parla veramente, ma potrebbe essere anche una tattica nella stesura per distrarre l’attenzione del lettore o per accentuare il carattere della pazzia che comincia a delinarsi sempre più nel personaggio Tomàs. Personaggio che rappresenta già “il motivo del doppio” (lo stesso nome ha questo significato), riconosciuto dai critici come presente con una certa costanza nei racconti di Machado a partire dalla “nuova” fase, marcata dalla raccolta *Papéis Avulsos* (1882). Come si è già parlato in questo capitolo della tesi la tradizione del “Doppelgängermotiv”, in cui si può leggere la duplicità degli esseri della società borghese, partiva da Hoffmann (citato anche dal narratore de *O Anjo Rafael*), ma si trovava anche in Poe, Gogol e Dostoievskij. Altre caratteristiche marcati dei racconti della fase “matura” machadiana e che sono già visibili anche in questo racconto sono l’ironia, lo *houmor* e il modo in cui vengono esplorati i paradossi dell’animo umano (WEBER, s.d., s.p.).

4.2.2 O Anjo Rafael e il Libro di Tobia: due trame a confronto

L’angelo Raffaele, conosciuto anche come arcangelo, è il terzo in ordine di importanza della triade che compone con gli altri arcangeli, Gabriele e Michele. Probabilmente uno dei motivi per questa importanza minore è che Raffaele appare nella Bibbia in un unico libro che, a sua volta, appartiene a quelli definiti deuterocanonici. Sono chiamati deuterocanonici alcuni libri e parti di libri biblici dell’Antico Testamento considerati canonici solo in un secondo momento dai cristiani cattolici ed ortodossi ma che sono ritenuti apocriefi dagli ebrei e dai cristiani evangelici. L’Angelo Raffaele è conosciuto come il protettore di viaggianti, profughi, medici, giovani e degli sposi e tutto

questo a causa della storia narrata nel *Libro di Tobia*⁸⁴, composto da 14 capitoli, lo stesso numero di quelli del racconto *O anjo Rafael*. Questa non è l'unica coincidenza nella trama dei due ed è per questo motivo che il libro biblico verrà riassunto di seguito.

Vi è narrata la storia di Tobi, della sua discendenza, le sue peregrinazioni durante l'esilio, le persecuzioni del suo popolo, le sue elemosine e così via. Prima di narrarne le vicissitudini è importante sapere che Tobi, quando aveva lavorato nella Media, aveva lasciato dei sacchetti pieni di soldi nascosti nella casa di un suo parente di nome Gabaèl, a Rage di Media. La storia comincia raccontando che una sera Tobi aveva seppellito un altro uomo ebreo trovato morto e abbandonato nella piazza. Mentre si riposava in giardino, degli uccelli volando su di lui gli sporcano gli occhi di escrementi, causando la formazione di macchie bianche che lo condanneranno alla cecità. Allora Tobi prega il Signore chiedendogli di morire, avendo interpretato l'essere diventato cieco come una punizione per aver agito contro la volontà di Dio. Contemporaneamente in un'altra città Sara, figlia di Raguele, parente di Tobi, alla quale il demonio Asmodeo aveva ucciso sette mariti, chiede anche lei in preghiera al Signore di farla morire, perché era lei ad essere accusata dalla gente di aver commesso i sette omicidi. Le preghiere di ambedue sono accolte dal Signore che manda Raffaele per aiutarli. In quello stesso giorno Tobi si ricorda del denaro nascosto nella Media e, pensando che stava per morire, chiama il figlio Tobia per dirgli di andare a Rage a recuperare la somma. Tobi dice al figlio di cercare un uomo di fiducia che conosce quelle terre per fargli da guida. Tobia incontra per strada l'angelo Raffaele, che si presenta come Azaria, figlio di Anania il grande, uno dei suoi fratelli (figlio di Israele). Tobi promette a Raffaele una grande somma di denaro per accompagnare suo figlio durante il viaggio. I due partono accompagnati da un cane. La prima notte per dormire si fermano sul fiume Tigre. Mentre Tobia si lava i piedi nel fiume, arriva un pesce che per poco non lo divora. Raffaele allora gli dice di catturare quel pesce, di aprirlo e di estrarne il fiele, il cuore e il fegato perché sono medicine efficaci. Nell'entrare nella Media Raffaele dice a Tobia di andare a casa del suo parente Raguele, presentarsi a lui e sposare Sara. Gli dice anche come fare per

⁸⁴ La versione di riferimento è quella della Bibbia approvata dalla CEI nel 2008, disponibile on-line al seguente indirizzo:

<http://www.bibbiaedu.it/pls/labibbia/GestBibbia09.Ricerca?Libro=Tobia&capitolo=1>.

Accesso: 30 aprile 2010.

liberarla dal demonio. Raguele accoglie Tobia commosso e gli concede sua figlia in nozze. Con i suffumigi fatti con il cuore ed il fegato del pesce Tobia allontana il demonio, che fugge nell'Alto Egitto, dove Raffaele va immediatamente per incatenarlo e metterlo ai ceppi. I genitori di Sara felicissimi organizzano un banchetto che dura quattordici giorni. Tobia invia Raffaele a prendere il denaro a casa di Gabaèl e gli dice di invitarlo per le nozze. Gabaèl consegna i sacchetti ancora sigillati a Raffaele e va con lui la mattina presto diretto alle nozze. Tobia dopo 14 giorni di festa chiede a Raguele di lasciarlo partire, sa che i suoi genitori lo credono ormai morto. Arrivati davanti a Ninive, Raffaele dice a Tobia di andare con lui davanti al gruppo per preparare la casa prima dell'arrivo della sposa. Quindi dà a Tobia le istruzioni per curare il padre: passargli il fiele del pesce sugli occhi e rimuovere così le scaglie bianche. Anna che era seduta guardando l'orizzonte vede il figlio arrivare con il suo accompagnatore. Tobi riesce a vedere di nuovo e benedice il Signore e gli angeli per averlo aiutato. Tobia allora gli racconta del viaggio e del matrimonio con Sara, figlia di Raguele, che stava arrivando. Allora Tobi esce e si dirige alle porte di Ninive incontro a Sara. Cominciano le feste delle nozze e continuano per sette giorni. Era arrivata l'ora di pagare la ricompensa a Raffaele, e Tobi lo chiama per dargli la metà di quello che aveva riportato, ma Raffaele si manifesta, dice di essere uno dei sette angeli che sono sempre pronti alla presenza del Signore. Gli dice di lodare Dio che l'aveva inviato, di fare elemosine sempre e di diffondere la parola di Dio.

Le due storie narrate in *O Anjo Rafael* di Machado de Assis e nel testo biblico *Libro di Tobia* presentano i seguenti elementi in comune:

<i>Il viaggio</i> , nel racconto di Machado quello di Antero dalla sua casa fino a quella del maggiore, nel <i>Libro di Tobia</i> , quello di Tobia fino alla Media;
<i>L'esistenza di un messaggero/accompagnante</i> , nel primo testo, il servo di cui poi si scoprirà il nome, José, e nel secondo Azaria, che più tardi si rivelerà come l'angelo Raffaele;
<i>La presenza di un cane</i> , nelle due storie nominati un'unica volta senza una funzione evidente nella trama;
<i>La presenza di un angelo e di un diavolo</i> , nel primo racconto, il maggiore Tomàs che dice di essere l'angelo Raffaele e il diavolo citato quando se ne annuncia la morte, nel testo biblico Raffaele e Asmodeo, il demonio che aveva ucciso sette mariti di Sara;

Disperazione e desiderio di morire dei personaggi , nel racconto di Machado è il dott. Antero, che decide di suicidarsi, in <i>Tobia</i> , Tobi e Sara chiedono al Signore di morire;
La “morte” del diavolo , quando Asmodeo è scacciato dai sulfumigi che Tobia prepara secondo le indicazioni di Raffaele che poi lo eliminerà per sempre nel deserto e, in <i>O anjo Rafael</i> , arriva da lontano la notizia che il diavolo è morto;
Un’importante somma di denaro , che sono i cento <i>contos de reis</i> contenuti nelle cassette di ferro nascoste nella casa del maggiore e i sacchetti di Tobi nascosti nella casa di Gabaèl;
Il matrimonio , di Antero e Celestina nel primo e di Tobia e Sara nel secondo, i due combinati dall’angelo Raffaele;
Ascensione al cielo dell’angelo Raffaele alla fine dei due racconti , nel <i>Libro di Tobia</i> infatti, anche se il maggiore muore, il suo corpo ed il suo funerale non sono mostrati a Celestina, alla quale dicono che il maggiore è andato in cielo;
La guarigione , del dott. Antero, che confessa al colonnello amico del maggiore di essere diventato un altro uomo, un buon uomo, mentre prima era inutile e cattivo e quella di Tobi dalla cecità.

Tabella riassuntiva 18 – Elementi in comune tra *O Anjo Rafael* e il *Libro di Robia*

Quanto sopra sintetizzato sembra non lasciar dubbi sul fatto che Machado, “intenzionalmente”, abbia scelto di trasportare o tradurre se consideriamo la traduzione intestuale ed intertestuale di cui si è parlato nel capitolo II dedicato agli studi della traduzione, la trama del racconto biblico come guida della sua stesura, ma perché? Solo perché aveva bisogno di parlare di un angelo e di un diavolo? E perché tanta attenzione alle più piccole sfumature della trama, forse per far sì che il lettore se ne accorgesse? Ma con quale probabilità poteva avvenire se l’unico nome che unisce le due storie è Raffaele, mentre il diavolo, per esempio, non viene meglio specificato, come per indicare forse che se di angeli ce n’erano tanti, il diavolo era uno, e quell’uno era morto? Per il momento si può cercare di tracciare alcune linee principali che le due opere narrative hanno in comune:

1. Esistenza del bene e del male, rappresentati dall’angelo e dal diavolo;
 2. La vittoria del bene sul male, visto che il diavolo “muore”;
 3. La salvezza dalla morte grazie all’intervento dell’angelo Raffaele;
 4. La ricchezza come incentivo nella presa di decisioni (fare un viaggio) che cambieranno totalmente la vita di due uomini.
- Ma ancora c’è un grande enigma da risolvere: chi è il diavolo in

O Anjo Rafael, visto che non se ne conosce il nome? Rimane infatti il dubbio che comunque ci deve essere un riferimento indiretto a qualche personaggio importante da identificare con questo diavolo. La fortuna critica di Machado de Assis ha insegnato che nomi e date, quando presenti nelle sue opere di finzione, hanno spesso un ruolo importante per fare anche una lettura realista, nel senso di narrazione della Storia, che tanto appassiona Machado e a cui sopra si è accennato. Ai fini di un'analisi traduttologica è importante sapere se l'onomastica di un dato prototesto letterario debba essere conservata nel metatesto anche per il motivo che costituisce un prolungamento o un simbolo allegorico della personalità del personaggio. Nel caso di *O Anjo Rafael*, per esempio, alcuni nomi di cui si parlerà di seguito mostrano di avere tali caratteristiche. Come si vedrà più avanti in questo racconto del 1869 già sono presenti tentativi, da parte di Machado, di rendere in forma narrativa concetti storici.

Tomàs, il nome del maggiore che si dice l'angelo Rafael è, secondo Scottini (1999), “de origem aramaica, significa gêmeos, por ser variante de Tomé” mentre Rafael viene dall'ebraico *Rapha* o *Rapha-El*, “Deus tem curado” (OBATA, 1994). Antero, il nome del dottore che si vuole suicidare è invece di origini greche. Fratello di Eros, Antero ha ricevuto nella storia mitologica diversi significati, Comboni (2000, s.p.) parla anzi di contraddittori significati e diverse funzioni che sono stati attribuiti a questa figura, che definisce sfuggente ed intrigante in epoca umanistico-rinascimentale e che già nella tradizione classica non aveva una caratterizzazione univoca. Infatti “poteva rappresentare sia il vendicatore dell'amore disprezzato, sia il patrono dell'amore reciproco, sia il distruttore dell'amore” (COMBONI, 2000, s.p.) anche se, sempre per lo stesso autore, la funzione di garantire la reciprocità nelle relazioni amorose sembra essere stata la funzione principale dell'Anteros classico.

Bernardo, il colonnello amico del maggiore a cui si è brevemente accennato, il maggiore Tomàs ed il padre di Antero erano chiamati da giovani gli Orazi. Bernardo è un nome di origine germanica che nel significato figurato vuol dire “guerreiro forte” (OBATA, 1994), mentre gli Orazi, i famosi fratelli della leggenda dell'antica Roma, in Francia erano diventati il simbolo della lotta per la Repubblica con il quadro dipinto da Jacques-Louis David nel 1784, chiamato “Il giuramento degli Orazi” (tela, 330 x 425 cm, Louvre, Parigi). Ma chi sono questi personaggi e perché si sono meritati questo titolo? Bernardo

ha forse qualcosa a che fare con la morte del diavolo, visto che è lui che arrivando dal Nord del paese ne dà notizia al maggiore Tomàs?: “Soube por carta que recebi hoje do meu amigo Bernardo, também amigo de seu pai. Não vejo o Bernardo há doze anos: chegou agora do Norte, e apressou-se a escrever-me para dar esta agradável notícia” (capítulo IX). Il nome Bernardo sembra alludere anche a San Bernardo nella *Divina Commedia*, colui che accompagnerà Dante nell’ultima parte del suo viaggio⁸⁵, ed infatti anche Bernardo appare alla fine del soggiorno di Antero e lo aiuta a venirne fuori.

Uno dei nomi di questo racconto risulta abbastanza curioso. Si è già detto che nelle due storie tra cui sono stati fatti dei paralleli, *Tobia* e *O Anjo Rafael*, era presente un cane, del quale però non è ben chiara la funzione che svolge nelle rispettive trame. Nel primo si dice che accompagna Tobia e Rafael nel loro viaggio, nel secondo invece lo troviamo chiuso in una gabbia sotto casa, quella sera che il dott. Antero vi fa il suo ingresso accompagnato dal servo. E, mentre il cane del racconto biblico non ha un nome proprio, quello de *O Anjo Rafael* sì: “O cão entrou a rosnar quando pressentiu gente; mas o criado fê-lo calar, dizendo: - Silêncio, Dolabela!” (Cap. II).

Dolabela, secondo il dizionario della lingua portoghese online⁸⁶: “do Lat. *dolabella*, pequena enxó - s. f., Zool. espécie de molusco”, mentre *enxó*, sempre secondo la stessa fonte, “do Lat. *asciola*, dim. de *ascia* - s. f., instrumento de carpinteiro ou tanoeiro para desbastar madeira”. Probabilmente è lo stesso strumento usato dagli antichi romani che si chiamava dolabra, “sorta di attrezzo da lavoro e per sgozzare e squartare le vittime sacrificali”⁸⁷. O meglio, un *machado*. Perché questo nome? Forse è un auto-riferimento di Machado a se stesso? Ma c’è anche un console della Repubblica Romana e poi governatore della provincia d’Asia che porta questo nome, *Public Cornelius Dolabella*⁸⁸. Considerando la presenza di altri elementi che fanno riferimento alle idee repubblicane e agli avvenimenti che in quegli

⁸⁵ Bernardo si presenta a Dante nel Canto XXII, come il fedele della Madonna, e sarà lui a pregarla per chiederle che a Dante fosse permesso di guardare la “somma luce” (Canto XXXIII).

⁸⁶ DICIONÁRIO ONLINE PRIBERAM. “Dolabela”. Disponibile in: http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx. Accesso: 5 maggio 2007.

⁸⁷ <http://www.garzantilinguistica.it/it/dizionario/it/lemma/6f77ed9ff7e277f47fc1a1635f3c9b6b0075e5d9>. Accesso: 21 aprile 2010.

⁸⁸ <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Dolabela>. Accesso: 21 aprile 2010.

anni avevano marcato la politica dell'Impero del Brasile, di cui si parlerà più avanti, forse è più lecito pensare al cane in gabbia come a un simbolo allegorico di qualche personaggio della storia di quegli anni⁸⁹.

Infine il fedele servo del dott. Antero, Pedro, che può essere un richiamo a Don Pedro II, l'imperatore conosciuto per le sue idee repubblicane e Celestina, nome con un richiamo diretto alla volta celeste, quindi ai santi e agli angeli e Antonia. Ma anche le date hanno un ruolo importante nella poetica machadiana, e il racconto che qui si presenta ne è pieno. Cercheremo di capire se sono in collegamento con eventi storici e quali sono.

4.2.3 Le date: chiavi di lettura dell'intertesto storico

O Anjo Rafael è stato originalmente pubblicato nel *Jornal das famílias*, nel 1869. È questa una data che deve esser presa in considerazione nella lettura del racconto, o almeno tutto sembra indicarlo. In base a questo anno preciso, che chiameremo data della diegesi, sembra proprio che il narratore fornisca, infatti, una serie di informazioni da cui il lettore può risalire, volendo, ad alcune date ben precise. Anche se come sarà tra poco rivelato insieme ai personaggi a cui sono legate sembrano indicare importanti avvenimenti, le date non vengono esplicitamente dichiarate, bisogna invece calcolarle e l'unica base di riferimento per tale operazione è proprio la data della pubblicazione, il 1869. Così, dalle prime righe del capitolo I si scopre che "O dr. Antero contava trinta anos", che vuol dire Antero è nato nel 1939; nel capitolo VI Celestina dirà al dottore che aveva diciassette anni, quindi la ragazza è nata nel 1852; nella descrizione del colonnello Bernardo, si narra che l'uomo "Representava quarenta anos e tinha cinquenta e dois" (capítulo IX), quindi sarebbe nato nel 1817, ma sembrava esser nato nel 1829; secondo Antonia, la serva che si prende cura di Celestina, il maggiore Tomàs "[...] está perdido" visto che "[...]

⁸⁹ Roberto Schwarz ha sottolineato, nel suo lavoro di critico, come la forma dei testi narrativi machadiana possa essere considerata la sintesi profonda del movimento storico, in opposizione alla relativa superficialità della riproduzione documentaria (SCHWARZ, 1987, p. 135), e in questo racconto il movimento storico "sintetizzato" nella forma sembra essere quello dei cambiamenti politici che in Brasile porteranno alla decadenza della Monarchia e all'avvento della Repubblica, e che già si percepiscono nel 1869, l'anno in cui è stato pubblicato *O Anjo Rafael*.

há doze anos que perdeu a razão” (cap. X), avrebbe quindi perso la ragione nel 1857. Non sa come sia esattamente successo, una volta che lei era arrivata “para esta casa há cinco anos; a menina tinha dez” (cap. X), quindi Antonia era entrata per la prima volta in quella casa nel 1864 e, se Celestina aveva dieci anni, vuol dire che secondo le parole di Antonia Celestina sarebbe nata nel 1854 e aveva quindi, nel 1869, quindici anni invece di diciassette. C’è poi anche il diavolo di cui si vorrebbe tanto scoprire di più, e di cui sappiamo solo la data della sua morte, l’anno che abbiamo preso come riferimento per forze di cose, il 1869.

In una lista, per ordine decrescente, vengono di seguito riassunte le date segnalate nella narrazione, relative ad avvenimenti specifici o corrispondenti a date di nascita di alcuni personaggi.

Anno	Fatto diegetico
1817	anno di nascita del colonnello Bernardo
1829	anno in cui sarebbe nato Bernardo se avesse 40 anni come dimostra
1839	anno di nascita del dott. Antero
1852	anno di nascita di Celestina
1854	anno di nascita di Celestina secondo Antonia
1857	anno in cui il maggiore Tomàs ha perso la ragione
1864	anno in cui Antonia è arrivata in quella casa
1869	anno in cui è morto il diavolo e in cui avvengono i fatti narrati

Tabella 12 - Le date in "O Anjo Rafael"

Per scoprire quali avvenimenti storico-politici sono avvenuti in Brasile nelle date sopra citate, si è fatto ricorso inizialmente al motore di ricerca Google, mentre poi i dati disponibili nei documenti on line sono stati confermati utilizzando materiale bibliografico specifico.

Il 1817 è l’anno marcato dalla Rivoluzione Pernambucana in quella che si chiamava la Provincia di Pernambuco, causata soprattutto dall’insoddisfazione delle provincie del nord-est del Brasile verso la corona portoghese, il cui governo era considerato responsabile per la crisi socio-economica che si abbatteva su quelle terre. Il colonnello Bernardo, nato nell’anno specifico e abitante del nord, potrebbe essere il simbolo di tale rivoluzione. Em 1829 una crise monetaria determina il fallimento del Banco do Brasil, che sarebbe stata causata da D. João VI che, tornando da Lisbona (1921) avrebbe “saccheggiato” il Paese.

Il 1839 è, oltre all’anno di nascita del dott. Antero, anche l’anno di nascita di Machado de Assis. Ma forse è importante anche un

altro avvenimento più attinente alla professione di medico del personaggio Antero: il 4 aprile 1839 è stato creato attraverso un decreto statale di Minas Gerais, la *Escola de Farmácia de Ouro Preto*, la prima facoltà indipendente del corso di medicina in Brasile. Secondo Holanda & Campos (1969, p. 484) la farmacia è stato un centro sociale di grande importanza e in essa si riunivano, durante i pomeriggi, uomini delle più svariate professioni. Gledson per questa data trova anche un altro avvenimento storico-politico: la presa di Laguna nel 1839 (GLEDSON, 2003, p. 59) durante la Rivoluzione Farroupilha, che poi è risultata nella proclamazione della Repubblica Juliana pochi giorni dopo, il 24 luglio e che durò fino al 15 novembre dello stesso anno.

Il 1852 è una data piena di possibili significati. L'anno di nascita di Celestina (se ha 17 anni come lei stessa dice ad Antero) è “quando da inauguração do Hospício de Pedro II no Rio de Janeiro em 1852” (JACO-VILELA & ESPIRITO SANTO & PEREIRA, 2005, s.p.), l'anno in cui “Manoel Antonio Dias de Castro Monteiro, em tese denominada *Alienação mental considerada debaixo do ponto de vista médico-legal*” (s.p.), esplicita le differenti classificazioni di quella che era definita come una malattia mentale, affermando che “as formas de loucura que mais interessam à justiça criminal são a monomania homicida, a piromania e a monomania de roubo” (s.p.) e, nel valutare la responsabilità del criminale, afferma che “o louco não tem consciência do bem e do mal, a consciência moral abandona o doente” (s.p.). In un'altra tesi di Azevedo Junior, sempre del 1852, l'autore arriva a “aponta[r] a gravidez como tendo influência imediata no moral da mulher, podendo levar até à alienação mental” (s.p.).

I dati sopra citati relativi all'anno in cui si suppone sia nata Celestina, fanno supporre che questo personaggio “venuto dal cielo” sia anche un richiamo all'istituzione degli ospedali psichiatrici e degli studi delle malattie mentali in Brasile. Alcune frasi del racconto richiamano anch'esse tali argomenti: “Mas o dr. Antero não viu na origem celeste do major mais do que uma *monomania pacífica*. Compreendeu que era inútil e perigoso contestá-lo” (Cap. VII, p. 9, *italico mio*), in cui il narratore descrive non senza una certa ironia la sicurezza con cui il dottore dimostra la sua competenza nelle nuove conoscenze della medicina, più precisamente gli studi di medicina forensi nati in quel periodo, gli studi dei tipi di malattie mentali che portano a commettere determinati crimini e per i quali i criminali non possono essere considerati colpevoli, ma che giustificano la nascita degli ospedali

psichiatrici. I temi della pazzia, degli ospedali e delle cure ad essa dedicati sembrano far capolino in questo racconto del 1869, e che poi raggiungeranno l'auge, stilisticamente parlando, nel racconto forse più famoso di Machado de Assis, *O Alienista*, pubblicato per la prima volta nel 1882.

Il fatto che la citazione della “monomania” appaia nel settimo dei quattordici capitoli in cui il testo narrativo è diviso, può anche essere interpretato come un fattore che indichi l'importanza centrale di tale “concetto psichiatrico”, ma è certamente l'ironia dell'aggettivo “pacifica” con cui la monomania del maggiore viene classificata a colpire nella lettura. Frutto della creatività del narratore, visto che non ne esisteva nessuna classificata dalla medicina con questo nome, questa monomania dal nome tutt'altro che spaventoso lascia ironicamente in allerta il dott. Antero contro il pericolo che rappresenta. (Cap. VII). La monomania che, invece, avrebbe senso di essere citata dentro la storia di *O Anjo Rafael* nella prospettiva della medicina dell'epoca è, con grande probabilità, la monomania suicida e dovrebbe essere diagnosticata allo stesso dott. Antero, visto che è stato lui a tentare il suicidio nel capitolo I della sua avventura. La monomania suicida è stata definita ed introdotta da Esquirol, J. E. D. nel suo *Des maladies mentales*, pubblicato a Parigi nel 1838. Secondo Ana Maria Galdini Raimundo e Saulo Veiga Oliveira, Esquirol costruisce il concetto di “monomania” a partire da quello di melanconia di Pinel. Per Esquirol le monomanie sono “loucuras de um só tema, incidindo parcialmente sobre a inteligência, o afeto ou a vontade; entre elas a monomania suicida e ainda a lipomania (monomania triste)” (GALDINI & VEIGA, 2007, pp. 3-4, nota a piè di pagina 12).

Nel 1854, l'altro anno associato a Celestina, si sono trovate informazioni più direttamente legate agli ospedali psichiatrici in Brasile. Per esempio: il presidente della Provincia di Pernambuco, José Bento da Cunha e Figueredo, trasferisce alcuni “alienati”, che sembra si trovino in pessime condizioni, presso l' “Hospital de Pedro II na Corte”, dove furono molto bene accolti “pelo incansável e magnânimo Provedor daquele grande Hospício” (ODA & DALGARRONDO, 2005, p. 998). Fatto che avrebbe potuto ispirare la scelta del nome José per il personaggio responsabile di accompagnare il dottor Antero nella sua “nuova casa”, a Tijuca.

Con relazione al 1857, l'anno in cui il maggiore Tomàs perde la ragione, non si è trovata un'informazione apparentemente legata a

quanto si sta dicendo fin qui, ma che comunque sarà riportata: “o Ministro Bernardo de Sousa Franco estabeleceu a pluralidade bancária, permitindo a vários Bancos o direito de emitir, contrariamente ao monopólio estabelecido antes” (HOLANDA & CAMPOS, 1969, p. 65), procedimento questo che “não encontrava pleno apoio do ministério nem do Imperador” (p. 66). Questa data presenta in qualche modo un legame anche con Allan Kardec, visto che è l’anno in cui sarà pubblicato il suo “O Livro dos Espíritos”.

Nel dicembre 1864 comincia la guerra del Paraguay che si estenderà fino al 1870, ossia non è ancora finita nel tempo della diegesi e della pubblicazione di questo racconto di Machado, chiamata anche la Guerra della Triplice Alleanza tra Brasile, Argentina e Uruguay. Ma nel 1864 ci fu anche il secondo governo di Zacarias de Góis e Vasconcelos, il cui ministero fu considerato progressista, ma che non era ben visto dai liberali e fu sostituito nell’agosto dello stesso anno dal gabinetto di Francisco José Furtado, con una composizione molto più liberale di quella anteriore (HOLANDA & CAMPOS, 1969, pp. 94-95). Questo governo liberale sarà poi definitivamente allontanato dal potere dall’Imperatore che lo sostituisce con quello conservatore di Itaboraì, nel “1868, em meio a cenas de tumulto na Câmara dos Deputados” (GLEDSON, 2003, p. 99). Questi eventi politici furono accompagnati e narrati da Machado de Assis nei suoi saggi brevi chiamati *Ao Acaso* (MASSA, 1971, p. 450). Nel settembre del 1864 si registra anche il fallimento della J. Alves Souto & Cia., la banca più popolare di Rio de Janeiro, che mise in gioco quasi 10 mila creditori, trascinando nella sua crisi anche altre banche motivata dal sistema finanziario a causa dell’aumento di banche e delle emissioni di cartamoneta (HOLANDA & CAMPOS, 1969, pp. 96-97).

Infine, per riuscire a capire chi possa essere il famoso diavolo che “è morto” si è andati alla ricerca di personaggi famosi scomparsi nel 1869, in Brasile. Uno di loro è il Generale Abreu e Lima, che nacque a Recife il 6 aprile 1774 e vi morì l’8 marzo 1869. Rivoluzionario figlio di Padre Roma, il Generale Abreu e Lima combattè per l’indipendenza della dominazione spagnola insieme a Simon Bolivar. Fu inoltre politico e scrittore e pubblicò, tra gli altri libri, *Compêndio de história do Brasil* (1843) e *O Socialismo* (1855). A causa delle sue idee socialiste, non permisero che il suo corpo fosse sepolto nel Cimitero di Recife e la sua tomba si trova nel Cimitero degli Inglesi della stessa città.

Nel 1869 è morto anche un altro personaggio, un francese che

però era diventato noto ancora in vita in Brasile. Si tratta di Alan Kardec, padre dello spiritismo, la religione che avrà poi molti seguaci nel paese di Machado de Assis. Se Allan Kardec è morto nel 1869 quando aveva 64 anni, un altro personaggio, uno dei più famosi della finzione letteraria machadiana, Brás Cubas, il defunto scrittore delle sue *Memórias Póstumas*, muore anche lui a 64 anni nello stesso anno 1864 (anche se l'anno di nascita dei due non corrisponde, 1806 quella del primo e 1805 quella del secondo)⁹⁰. Ma a parte questa coincidenza con Kardec, che comunque potrebbe aver ispirato Machado a pensare all'anima di un defunto che scrive l'autobiografia, quello che affiora, dopo il rimando alle malattie mentali e agli ospedali psichiatrici, in modo più immediato appare essere il riferimento agli avvenimenti politici del Brasile che più tardi potranno essere "letti" anche nel romanzo succitato. Il 1869 è un anno di cambiamenti nella storia politica del paese, comincia la crisi dell'Impero e forse il diavolo ha un valore simbolico proprio perché indica la fine della classe egemonica di un periodo che potrebbe anche essere appellato di "diavolo" da un personaggio che, come il maggiore Tomàs ed il suo amico Bernardo, sembrano rappresentare le idee repubblicane. Secondo Gledson (2003, p. 73) "Machado parece situar precisa e especificamente, no fim da década de 1860, a mudança de um tipo de sociedade para outra e, consequentemente, de um tipo de trama para outro".

C'è ancora un'altra opzione circa il diavolo. Visto che la notizia della sua morte arriva a Tomàs dall'amico Bernardo e, più avanti nella storia, Bernardo dirà ad Antero che lui è venuto dal Nord solo per dare una notizia al maggiore, il fatto che la sua ex-moglie e madre di Celestina non aveva mai tradito il marito come questi l'aveva accusata, si potrebbe pensare che il diavolo che è morto per l'angelo Rafael/maggiore Tomàs è quello che ha separato la moglie da lui (in riferimento alla storia di Sara ed i suoi sette mariti narrata nel *Libro di Tobia*). Ma questa prospettiva non esclude quella relativa alla storia del Brasile, altrimenti non si capirebbero le ripetute precisazioni circa la localizzazione (il Nord) di tale evento.

Anche se gli elementi autobiografici sono quelli che meno potrebbero interessare Machado de Assis nello scrivere una delle sue

⁹⁰ Bras Cubas è stato associato dai critici machadiani come rappresentante della classe sociale conservatrice legata all'Impero, visto che è nato nel 1805, data di arrivo della famiglia dei monarchi in Brasile e muore nel 1869, anno considerato critico, fine del decennio del 1860, che segnerà la caduta della monarchia.

storie, saranno comunque anch'essi riportati in una delle tabelle che segue e utilizzate poi per fare una sintesi di tutte le evidenze che sono state raccolte.

Anno	Avvenimento diegetico	Avvenimento storico/politico
1817	Anno di nascita del colonnello Bernardo	Comincia la rivoluzione Pernambucana
1829	Anno in cui sarebbe nato Bernardo se avesse 40 anni	Fallimento del <i>Banco do Brasil</i>
1839	Anno di nascita del dott. Antero	- Fondata a Ouro Preto la prima Scuola di Farmacia in Brasile; - Dichiarazione della Repubblica Juliana
1852*	Anno di nascita di Celestina	- inaugurazione dell' "Hospício de Pedro II no Rio de Janeiro", il primo del paese; - pubblicate due tesi sulle malattie mentali
1854*	Anno di nascita di Celestina secondo Antonia	José Bento da Cunha e Figueredo, Presidente della Provincia di Pernambuco, trasferisce alcuni <i>alienati</i> presso l' "Hospital de Pedro II na Corte"
1857**	Anno in cui il maggiore Tomàs ha perso la ragione	Stabilita la pluralità bancaria nel diritto di emettere banconote – pubblicato il libro di Allan Kardec "O Livro dos Espíritos".
1864	Anno in cui Antonia è arrivata in quella casa	Comincia la Guerra do Paraguay - governo liberale che durerà fino al 1868- crisi economica a Rio dovuta al fallimento di un' importante banca
1869	Anno in cui è morto il diavolo e in cui si svolge la diegesi	- muore a Recife il Generale Abreu e Lima; - muore in Francia Allan Kardec; - crisi dell'Impero che si avvia alla fine

Tabella 13 - Avvenimenti storici e diegetici in "O Anjo Rafael"

* gli anni 1850 sono conosciuti anche come quelli della "Conciliação" nel periodo chiamato "Segundo Reinado" e a cui potrebbe essere associato l'aggettivo pacifico che identifica la "monomania" di cui il maggiore Tomàs soffre.

** periodo di declino della Conciliação, marcata anche dalla morte del Marquês de Paranà.

Anno	Avvenimento diegetico	Avvenimento nella biografia di Machado de Assis
1839	Anno di nascita del dott. Antero	Anno di nascita di Machado de Assis

1857	Anno in cui il maggiore Tomàs ha perso la ragione	Cambio nello scrittore Machado: dalla poesia alla prosa – fondazione del giornale “O Paraíba” - pubblica il testo: <i>A Odisséia Econômica do Sr. Ministro da Fazenda</i>
1864	Anno in cui Antonia è arrivata in quella casa	Pubblicazione di <i>Crisálidas</i> - Machado commentava fatti della politica interna ed estera – diventò corrispondente della <i>Imprensa Acadêmica</i> – cominciò a scrivere le cronache della serie <i>Ao acaso</i> – cominciò a scrivere i racconti nel <i>Jornal das Famílias</i>
1869	Anno in cui il diavolo è morto e in cui si svolge la diegesi	termina la sua collaborazione con il <i>Jornal das Famílias</i> - pubblica i <i>Contos fluminenses</i> – matrimonio di Machado con Carolina - morte di Faustino de Novais, fratello di Carolina – cinque contratti chiusi con la casa editrice Garnier

Tabella 14 - Avvenimenti biografici e diegetici

4.2.4. Antero, “o nosso herói”: elementi per la scelta delle dominanti

Come i racconti *A Igreja do Diabo*, *Adão e Eva* e *O Sermão do Diabo*, anche *O Anjo Rafael* sembra esser stato scritto da Machado de Assis a partire da un testo religioso, in questo caso il *Libro de Tobias*. La scelta di un libro deuterocanonico, cioè riconosciuto solo in un secondo momento e non presente in tutte le versioni della Bibbia, non permette un immediato riconoscimento, almeno nei lettori del secolo XXI, di tale riferimento bibliografico. Se nella costruzione della trama, dei personaggi, dei temi trattati nella superficie, *O Anjo Rafael* si rispecchia nel *Libro de Tobias*, l’aspetto religioso nel racconto di Machado, scrittore del XIX secolo, sembra completamente assente. La presenza di un uomo che si definisce l’angelo Rafael, che racconta che il diavolo è morto, non vuol dire che si è davanti ad un testo che ispiri la fede in Dio. Siamo in presenza di quello che Torop ha definito traduzione intestuale e intertestuale, in cui *O Anjo Rafael* può essere considerato come metatesto di tipo imitativo del *Libro di Tobia*, (vedere più avanti al 4.4 di questo capitolo).

Il narratore diegetico si identifica con il protagonista che si chiama dott. Antero ma solo a cominciare dal capitolo II⁹¹. Nel capitolo

⁹¹ Della “mutazione costante del narratore” come caratteristica delle opere di finzione di Machado (SOUZA, 2006, p. 17) si è già parlato in questo capitolo.

I il narratore si trova presente nella narrativa con tutto il suo sarcasmo riferendosi al giovane medico come a “[...] o noosso herói” (cap. I), dando giudizi su di lui con una certa ironia, sottilmente. Lo stesso narratore fornisce al lettore gli indizi del fatto che il dott. Antero non è religioso. In verità lui si sta per suicidare, visto che non si trovava bene con il resto “da sociedade”; prima di eseguire il piano della sua morte si sdraia sul divano per leggere il “Dicionário filosófico” e, dopo aver caricato l’arma, “para rematar a vida com um traço de impiedade” usa come “bucha que meteu no cano da pistola [...] uma folha do Evangelho de S. João”⁹² (cap. I).

Se da un lato il narratore del capitolo I mostra un “eroe” positivista, che legge filosofia e non la Bibbia, dall’altro lato fornisce gli indizi della sua “religiosità” ancora radicata in lui, anche se ridotta ad una sorta di tradizione. Così, la sua casa “era à rua da Misericórdia”, e il foglio del Vangelo che usa come “bucha da pistola é de S. João” (cap. I). Sono una serie di indizi di carattere superstizioso presenti ancora nel dott. Antero anche se sembra aver chiuso dietro di sé il capitolo della fede religiosa. Un altro esempio è la reazione avuta da Antero quando Tomàs dichiara che “morreu o diabo” (cap. IX). Infatti quando il maggiore gli domanda se non trova che “esta notícia é a melhor festa que posso ter por ocasião de casar minha filha?” (cap. IX), il dott. Antero risponde: “- Com efeito, assim é [...]; mas, visto que o inimigo da luz morreu, não falemos mais nele” (cap. XII). Dimostrando quindi un certo nervosismo davanti all’argomento diavolo, non appropriato in uomo razionale, libero dalle credenze popolari e religiose.

Liberarsi della sua formazione cristiana non è facile per Antero (colui che è contrario all’amore divino?), simbolo dell’uomo occidentale, razionale, che riesce molto bene a vivere nelle circostanze a lui favorevoli, nella tranquillità del suo conforto materiale al quale è abituato, ma di cui non tardano ad apparire paure ed incertezze tutte le volte che perde il dominio della situazione. E l’ironia del narratore lo dimostra molto bene: “No fundo do seu espírito havia uma extrema dose de fraqueza. Podia disfarçá-la quando dominava os acontecimentos; mas agora que os acontecimentos dominavam a ele, facilmente desaparecia o

⁹² A questo proposito è bene ricordare che il Vangelo secondo Giovanni è considerato quello più “distante” dagli altri tre Vangeli, quindi è come se il danno recato ai testi sacri sia minore una volta che sono stati privati di un foglio del Vangelo di Giovanni.

simulacro da coragem” (cap. II)⁹³.

I sogni sono un altro esempio di questa fede sotterrata di Antero. Se nei suoi atti dimostra di disprezzare la religione, i suoi sogni invece sono ancora influenzati dalla cultura in cui si è formato come persona: “Ora, o nosso herói teve um sonho durante o curto espaço de tempo que dormiu, fora levado para a cidade das dores eternas, onde Belzebu o destinava a ser perpetuamente queimado numa imensa fogueira” (cap. III). La religione, Dio e il diavolo, fanno parte della cultura dell’uomo occidentale ed è difficile liberarsene completamente, sembra voler dire il narratore sarcastico che ritrae il medico simbolo del pensiero scientifico, darwinista, positivista. Secondo Freud, citato da Fleig, “[...] Para o cristão piedoso de séculos anteriores, a crença no Diabo era um dever não menor que a crença em Deus. Na realidade, ele precisava do Demônio, a fim de defender Deus. O posterior declínio em sua fé por diversas razões afetou primeiramente e acima de tudo a pessoa do Demônio” (FLEIG, 2003, p. 14) e il demonio sembrava che tardava a morire nella società brasiliana rappresentata dal giovane Antero e, quando avviene, viene comunicato in maniera non ufficiale e senza una prova concreta che possa attestare la veridicità del fatto. Antero, giovane medico carioca, figlio a quanto pare di un uomo dalle idee repubblicane, non riesce a liberarsi del passato conservatore e c’è anche il fatto che, nonostante abbia una professione stimata e che permetterebbe una vita agiata, è liberato dai debiti solo grazie alla fortuna, nel senso proprio di sorte, grazie alla quale entra in possesso di cento *contos de reis* per risolvere i suoi problemi finanziari. Il capitolo I di questo racconto può essere considerato come una imitazione burlesca di un giovane rappresentante della nuova classe sociale che però ancora dipende dai privilegi propri della classe dominante (grandi ricchezze accumulate soprattutto a costo di manodopera schiava) per “risolvere” i suoi problemi esistenziali.

Ma l’ironia del narratore Machado non finisce qui e, anche se apparentemente racconta le avventure di un giovane baciato dalla dea bendata pochi secondi prima di togliersi la vita, dall’osservazione attenta di certe date, personaggi e altri dettagli narrativi quella che emerge è tutta un’altra storia, quella di un persona che considerata affetta da problemi mentali viene rinchiusa per un periodo in un

⁹³ Circa il modello di narratore che “dialoga” con il lettore si è parlato nel capitolo I, circa l’influenza dell’opera di Sterne, *La vita e le opinioni di Tristran Shandy*, sia nella narrativa machadiana che in quella di altri autori della letteratura occidentale (SONTAG, s.d., s.p.).

ospedale psichiatrico. Si è arrivati quindi al punto in cui viene identificato il contenuto “tradotto” dal nostro scrittore dentro la forma che aveva scelto di imitare, quella del *Libro di Tobia* e che raccontava la storia di un viaggio che salverà un giovane dal suicidio e che lo porterà ad ottenere un’importante somma di denaro ed una moglie. Un altro contenuto nella stessa storia?

Se chi cerca di suicidarsi è per i cristiani un peccatore destinato alle pene dell’inferno, per l’uomo della fine del secolo XIX, rappresentato da Antero, il suicida è una persona affettata da una malattia mentale o, più esattamente, da una monomania suicida. La medicina forense prova che i malati mentali non sono responsabili dei loro atti, che sono persone che perdono la coscienza, non distinguono tra il bene e il male. In *O anjo Rafael* Celestina, nata con i primi ospedali psichiatrici in Brasile, è colei che possiede “essa confiança da inocência e do pudor, essa confiança de quem não suspeita o mal e só conhece o bem” (cap. VIII). L’innocenza degli esseri non contaminati dalla civilizzazione, come la ragazzina appunto, che era cresciuta in quella casa senza sapere niente del mondo fuori di lì. Lei sa che suo padre è angelo, sa che esiste il cielo, ma non sospetta del diavolo.

“Monomaniaco pacifico” è la definizione medica che il dott. Antero fa della fissazione che il maggiore ha nel credersi l’angelo Raffaele, ma in realtà è lui il malato monomaniaco suicida che percorre il suo viaggio-incubo, nello stile di Hoffman, dentro un ospedale psichiatrico, al quale lui stesso si è destinato quando ha voluto togliersi la vita: “Ao mesmo tempo que fazia estas reflexões, lançava mão da pistola, e olhava para ela com um certo orgulho. - Aqui está a *chave que me vai abrir a porta deste cárcere*, disse ele” (italico mio) (cap. I); che bisogna interpretare nel senso di aprire le porte per entrare in un carcere e non uscire dal carcere della vita in cui si sente rinchiuso.

L’ospedale psichiatrico nasceva come una grande speranza della medicina per la cura dei criminali i cui atti erano considerati irresponsabili, generati da malattie mentali, ma era anche il luogo in cui erano rinchiusi i portatori delle cosiddette “nevrosi”, tra le quali, all’epoca del racconto e per molti anni ancora, l’epilessia.

Nelle biografie di Machado de Assis non sfugge quasi mai l’indicazione che questa malattia aveva per anni, fino alla sua morte, tormentato lo scrittore carioca. È stato già detto che l’epilessia era considerata dai medici della sua epoca come una malattia mentale e ciò deve aver sicuramente interessato e forse preoccupato questo grande

genio della penna. Nella seconda metà del 1800 l'epilessia era classificata, come l'isteria, tra le nevrosi. Margarida de Souza Neves⁹⁴ (2006) mostra come nella prima tesi presentata all'università di medicina di Rio de Janeiro l'autore, il Dott. Francisco Pinheiro Guimarães, definisce l'epilessia come una "neurose de acessos intermitentes" (NEVES, 2006, p. 9). Nella stessa pagina la ricercatrice dice che, per questo motivo, l'epilessia era trattata come un'altra malattia mentale durante il periodo compreso tra il 1859 (data della prima tesi in Brasile su questo tema) e il 1906 (anno in cui la scoperta dei neuroni cambierà la prospettiva della medicina su questa malattia), essendo perciò la reclusione il trattamento più raccomandato.

Tornando al nostro racconto, dopo quanto appena esposto è più facile percepire che Machado stia denunciando l'assurdità di certi metodi prendendo come modello il tentativo di suicidio (o monomania suicida com'era chiamato) del dott. Antero, rafforzando il concetto che, come sottolineato da Amina Di Munno in una delle introduzioni alle sue traduzioni, Machado condannava *ante-litteram* certi procedimenti medici (ASSIS, 1990, p. 201) (vedere capitolo I di questa tesi). Dopo tali riflessioni si potrebbe anche ipotizzare che forse c'è un legame tra l'autore de *O anjo Rafael* e il dott. Antero, pensando sia al fatto che hanno la stessa età sia al fatto che i due, a causa del tentativo di suicidio e dell'epilessia potrebbero essere curati dalla medicina di quegli anni con metodi analoghi, considerati due tipi di disturbi mentali a cui si riservava almeno un periodo di reclusione negli ospedali psichiatrici che facevano la loro prima apparizione anche in Brasile⁹⁵.

Rileggendo il racconto da questa prospettiva, si possono delineare nitidamente, come per magia nascendo dal testo, la reclusione di un uomo, il dott. Antero, in un ospedale psichiatrico, con tutto il suo aspetto lugubre e tutte le sue caratteristiche carcerarie (soprattutto le numerose chiavi con le quali il "servo" apriva e chiudeva le porte prima e dopo il passaggio di Antero). Il modo con cui le restrizioni della libertà erano camuffate attraverso una dimostrazione di cordialità, fino a

⁹⁴ Dottoressa in Storia e professoressa del dipartimento di Storia della PUC-Rio, attualmente coordina un progetto di ricerca il cui obiettivo è la storia sociale del pensiero medico brasiliano sull'epilessia in Brasile tra il 1859 e il 1906 (Disponibile in: <http://www.historiaecultura.pro.br/cienciaepreconceito/apresentacao.htm>. Accesso: 7 maggio 2007).

⁹⁵ Una ventina d'anni più tardi, nel 1887, Lombroso pubblicherà il suo libro *O homem criminoso*, nel quale dimostra di appoggiare l'ipotesi secondo la quale tutti gli epilettici sono potenzialmente dei criminali (NEVES, 2006, p. 15)

che il “malato” Antero si abitua alla sua nuova condizione e viene “trasformato”, così come il narratore riconosce “a entrada naquela casa fizeram do doutor um bom homem, quando não passava de um homem inútil e mau” (cap. XI).

Se il concetto di traduzione intestuale e intertestuale succitato è stato utilizzato per spiegare come nella struttura narrativa del racconto biblico il narratore Machado abbia tradotto un episodio della vita del dott. Antero, bisogna qui ritornare sullo stesso concetto per capire come il tema delle persone “monomaniache” rinchiusi negli ospedali psichiatrici viene presentato camuffato nella storia del medico aspirante suicida. L’intesto in questo caso è rappresentato da un testo che parla della realtà storica di quel periodo, velata sotto la finzione narrativa.

Il tema della pazzia e di come gli “alienati” sono identificati e, quindi, portati in manicomio ricorda come già citato *O Alienista* ma anche *Memórias Póstumas* facendo del racconto qui analizzato un precursore di opere posteriori e tra le più significative della bibliografia machadiana. Non si può dimenticare neanche degli aspetti autobiografici nascosti dietro gli eventi diegetici, visto che il 1869 è anche nella vita dello scrittore un anno di cambiamenti: Machado de Assis e Carolina de Novaes si sposano dopo la morte dell’amico dello scrittore e fratello della sposa, che era molto malato, Faustino de Novaes (vedere tabella sopra).

Per quanto riguarda le osservazioni politiche, non possiamo dimenticarci che anche il maggiore Tomàs è rinchiuso, da molti anni ormai, in un manicomio. Se la sua figura rappresenta le idee repubblicane, si potrebbe dire che esprime quello che Gledson interpreta su Rubião del romanzo *Quincas Borba*, visto che si può dire anche nel caso del nostro personaggio che può essere considerato il simbolo di “um incosciente nacional ou, mais exatamente, uma personalidade dividida nacional, desejando progresso, liberdade e igualdade, enquanto gozava os frutos do boom do café e também da escravatura” (GLEDSON, 2003, p. 205). E tale “duplicità” nel maggiore Tomàs è presente anche nella sua personalità: si crede un angelo ma appare più un diavolo, si dice incompreso e ha espulso da tantissimi anni sua moglie e madre di sua figlia a causa di un presunto tradimento, accusa che poi si rivelerà falsa, dimostrando la pazzia che è il difendere le proprie idee contro ogni ragione, tanto da doversi isolare completamente dalla società.

Le ultime osservazioni non hanno portato alla scoperta di altri

testi “tradotti” si può dire integralmente nel racconto di Machado qui analizzato, anche se questo non esclude che altri lettori abbiano la capacità di trovarli, ma le varie date, gli aforismi, i nomi, hanno stimolato una ricerca dentro la storia del Brasile ed è in questo senso che tanti episodi socio-politici sono stati scoperti o rivisitati. In questo senso il racconto funziona come un ipertesto grazie alla possibilità di attivare nella memoria del lettore altri episodi storici o stimolare nel lettore di oggi il desiderio di volerli conoscere. È in questo senso che deve essere interpretata l’affermazione di Gledson per cui è con Machado de Assis che ha conosciuto veramente la storia del Brasile, grazie anche alle sue *crônicas* a cui spesso i rimandi intertestuali fanno riferimento.

Quello invece che si vuole mettere in rilievo dell’analisi del racconto *O Anjo Rafael* è la complessità della poetica intestuale e intertestuale, già presente in un quest’opera del periodo prima della nota crisi dei quarant’anni, che proietterà Machado tra gli autori classici della letteratura universale. L’intesto e l’intertesto sembra che siano utilizzati in tutti i possibili tipi di attualizzazione all’interno dell’opera narrativa tanto che, alla fine di questa analisi, si rimane con la sensazione che molti elementi trascurati erano forse altrettanto importanti o forse lo erano più di quelli presi in considerazione. Sembra quasi che, con molta pazienza, competenza e fortuna, vi si possa leggere una vera “traduzione totale” di un determinato periodo storico di una società, ma anche di un periodo autobiografico dell’autore, e così via. Rimane quindi intatta la sensazione non molto gratificante per cui siamo noi lettori del presente e del passato ad essere i veri oggetti della satira machadiana e che sia solo lui l’unico, quindi, capace di riderci sopra. Bosi (1978, p. 201) aveva parlato di inversione parodistica dei codici tradizionali del Romanticismo nelle opere di Machado a partire da *Memórias Póstumas*, ma forse, quello di cui qui si può parlare è di un’inversione della stessa forma parodistica a cui il lettore era abituato, e già presente in questo racconto del 1869.

Al traduttore non resta che fissare la dominante nella ricodifica dell’espressione e “tradurre” altre eventuali letture (sue o di altri critici) attraverso presentazioni di analisi in metatesti che accompagnano la traduzione testuale, incentivando così anche nel lettore della traduzione la ricerca di altri testi possibili e soprattutto aiutandolo a intendere la capacità forse unica di questo autore di “tradurre” episodi della storia reale nella forma espressiva che utilizzava per scrivere testi di finzione. Un’unica forma espressiva che codifica quindi diverse storie, diversi

contenuti.

Nel capitolo II di questa tesi si è parlato del sincretismo del prototesto, sincretismo che in questo racconto di Machado de Assis (ma non solo in questo) assume realtà plurime, varie unità visivo-acustiche, varie traduzioni della realtà in un unico testo di finzione narrativa unite da coincidenze di dati e nomi e dalla trama che le può contenere tutte. In questo racconto sembra che ogni dettaglio sia parte di una traduzione al linguaggio di finzione della storia reale che Machado de Assis vuole raccontare, in cui le caricature burlesche rivelate dall'ironia del narratore (la descrizione di Antero ne è un esempio) sono solo alcuni indizi di un grande piano di ricreazione della realtà attraverso la sua opera letteraria che, come Gledson è riuscito a rivelare, fa parte di un disegno machadiano in cui ogni romanzo della sua fase matura può essere considerato parte di una superstruttura in cui viene riprodotta la storia del Brasile, in una parodia⁹⁶ elevata alle estreme conseguenze e che per questo diventa impercettibile, trasformando il lettore da potenziale fruitore di una sofisticata ironia al vero oggetto di una satira per lui indecifrabile, quella della vita. E *O anjo Rafael* dimostra che già nel 1869 Machado sperimentava il modo di fare una "traduzione totale" di diverse storie di un determinato periodo della sua realtà (tutte?), ma anche dei diversi aspetti dell'animo umano, "traducendo" tutto in un solo racconto, in una trama scelta a causa di alcuni elementi della diegesi che voleva riprodurre e che decide di osservare nei minimi dettagli, dimostrando che è possibile scrivere fatti reali senza far ricorso alla "poetica dell'inventario", come chiamava i romanzi naturalisti, sintetizzando le sue conoscenze filosofiche, letterarie, storiche, politiche, poetiche, religiose o meglio universali con un sincretismo espressivo degno solo di una mente geniale⁹⁷.

Se tutte le letture critiche e interpretative dell'opera

⁹⁶ Nel linguaggio musicale la parodia, priva del comune significato ironico-satirico, ha un preciso significato tecnico riferito alla musica del Medioevo e del Rinascimento senza nessuna connotazione caricaturale. "Parodia significa in generale trasformazione o rielaborazione di un brano musicale preesistente, attraverso l'adattamento di un testo a un pezzo strumentale, oppure il mutamento di un testo in un brano vocale, oppure attraverso la libera ripresa di un materiale inserito in tutto o in parte in una nuova composizione" (*Parodia*. In: Sapere.it. Disponibile in: <http://www.sapere.it/enciclopedia/parod%C3%ACa.html>. Accesso: 24 aprile 2010).

⁹⁷ Fischer (1998, p. 146), aveva sottolineato come nei racconti di Machado c'è un universo intero che può molto bene prescindere da quello dei romanzi, ma quello che s'intende con l'analisi di questo racconto è forse che l'universo intero è un allegato di tutta l'opera de "o bruxo do Cosme Velho".

machadiana, una volta che sono debitamente giustificate, sono valide e non fanno altro che arricchire la sua fortuna critica e quindi le conoscenze culturali dei lettori, il traduttore dei suoi testi deve fare i conti con la ricca densità del suo sincretismo espressivo e cercare, per rispetto all'intelligenza dell'uomo che ne è l'artefice, di utilizzare i mezzi possibili per riprodurlo in un'altra cultura.

Un'ultima precisazione riguarda la classificazione di questo testo narrativo. Prendendo come riferimento le riflessioni sul genere del racconto fatte in questo capitolo, *O Anjo Rafael* potrebbe essere considerato più un romanzo breve che un racconto. La presenza di un epilogo (o falsa conclusione) e la mancanza di un finale a sorpresa e la presenza sincretica di vari generi (EICHEMBAUM, 2005, s.p.)⁹⁸, la presenza di varie "trame" e non di una e semplice, che identifica il racconto secondo Moravia (1964, p. 273-278)⁹⁹, sono elementi che pesano a favore dell'ipotesi del romanzo.

4.3 *L'ANGELO RAFAEL*: TRADUZIONE TESTUALE E METATESTUALE

⁹⁸ Il romanzo, secondo Eichembaum (2005, s.p.), sarebbe una forma sincretica, sintesi di tutti i generi poetici: il lirico, il drammatico e l'epico, mentre il racconto sarebbe una forma fondamentale, elementare. Mentre il primo avrebbe le origini nel diario di viaggio e nella storia, il secondo discenderebbe dall'aneddoto. Il racconto è poi di dimensioni ridotte e in esso l'attenzione si concentra nella conclusione; il romanzo è caratterizzato invece da una falsa conclusione, che Eichembaum chiama epilogo. Il finale a sorpresa può essere considerato, secondo lo stesso autore, proprio esclusivamente del racconto, visto che è molto raro nel romanzo. È interessante quanto da lui osservato circa la preferenza per il testo narrativo breve che era possibile percepire già agli inizi del XIX secolo negli Stati Uniti d'America, mentre in Inghilterra si prediligeva il romanzo.

⁹⁹ La differenza fondamentale tra il romanzo e il racconto si troverebbe, secondo Moravia, nell'antiprogetto (o struttura) del testo narrativo che, per semplificare la spiegazione, paragona alle ossa di uno scheletro. Così, per lo scrittore de *Gli indifferenti*, mentre il romanzo presenta un'ideologia, che è lo scheletro del tema dal quale la carne della storia prende la sua forma (MORAVIA, 1964, p. 275) il racconto non ha ossatura. E ancora dice che è l'ideologia, per imprecisa e contraddittoria che sembri, a dar luogo alle caratteristiche che fanno del romanzo quello che è, e continua dicendo che, nel caso di un bravo romanziere, la trama è costituita dalla somma dei temi ideologici, dei suoi conflitti e delle sue fusioni. L'esempio di un romanzo riuscito in questo senso è, per Moravia, *Delitto e castigo* di Dostoevskij, in cui i colpi di scena, i cambiamenti improvvisi, le sorprese della trama non sono mai il frutto dell'intervento dell'autore, ma dello sviluppo dialettico e necessario dei temi ideologici (p. 276).

Nel capitolo III è stata presentata la traduzione testuale di un racconto di Machado de Assis, le cui strategie verranno in parte definite nella seconda parte del presente capitolo, che vuol essere una riflessione sull'attività traduttiva in base ai concetti teorici introdotti nel capitolo II e a cui si farà riferimento. L'analisi del racconto presentata sopra dev'essere considerata come una traduzione metatestuale, preventiva della traduzione del testo e dalla quale sono emersi elementi che possono essere utilizzati anche nella produzione di metatesto supplementare o complementare che accompagni un'eventuale pubblicazione. Ma anche l'esame delle traduzioni già esistenti di Machado de Assis in italiano, mostrato nel capitolo I del presente lavoro, è metatesto preventivo alla traduzione, visto che il lavoro del traduttore deve tener conto di quanto, nella cultura per la quale traduce, sia stato già pubblicato sulla stessa opera e sullo stesso autore e dovrebbe avere accesso alla sua principale fortuna critica. Si può affermare quindi che tutte le conoscenze preve sullo scrittore e la sua produzione intellettuale che il traduttore acquisisce sono da considerare come metatesto preventivo utilizzabile come appoggio durante le fasi dell'analisi traduttologica e della stesura del metatesto, come è stato messo in evidenza nella presentazione del capitolo I in cui sono presentate le pubblicazioni delle traduzioni.

La traduzione testuale è costituita dal racconto in italiano e da alcune note su cui si tornerà più avanti. Non è da considerare essa sola come una traduzione adeguata ai fini dell'inserimento del testo nella cultura italiana, che solo sarebbe possibile con l'accompagnamento di metatesto complementare e interpretativo nella prospettiva di una "traduzione totale" soprattutto perché, come l'analisi del racconto ha cercato di mostrare, l'intricata trama dell'intesto e l'intertesto ricco e variato a cui essa può far richiamo richiede una conoscenza del mondo dell'autore che il lettore del XXI secolo, appartenente ad una cultura distante, non ha (non fa parte della sua memoria testuale). Come esempio, cito le seguenti frasi del capitolo I del racconto: "e para isso foi à casa da viúva Laport, comprou uma pistola e entrou em casa" e, più avanti, "a bucha que meteu no cano da pistola foi uma folha do Evangelho de S. João". Nel primo caso, è il verbo comprare che ci fa sospettare che la casa della vedova sia forse un negozio, che poi è stato confermato da una ricerca in internet. Per il secondo esempio si è dovuto

ricorrere all'aiuto di persone che conoscono bene le armi, per poter capire cos'era e poter poi tradurlo con l'aiuto di dizionari.

L'analisi del racconto può essere considerata, in vari aspetti, un'analisi traduttologica (per l'individuazione degli elementi dominanti) cronotopica, ossia di tipo concettuale-poetica¹⁰⁰. Ricordo che questo tipo di analisi, per Torop (2010, p. 19), presuppone la presenza di tre livelli: il cronotopo topografico, legato al tempo e al luogo dell'intreccio; il cronotopo psicologico, legato al mondo soggettivo dei personaggi e il cronotopo metafisico, o della concezione autoriale, relativo alla mentalità dell'autore¹⁰¹.

Dal punto di vista dei livelli cronotopici sopra citati, il racconto di Machado *O Anjo Rafael* si può dire che rivela vari intrecci (o trame), con i seguenti livelli di spazio-tempo, e che sono riassunti nel seguente schema:

- **TRAMA 1**, o della lettura superficiale: siamo nella Rio de Janeiro del 1869, si narra l'avventura di un giovane che voleva suicidarsi e che riceve l'aiuto della fortuna o divino (visto che chi gli dà una moglie e una fortuna in denaro è qualcuno che si crede un angelo), e che si svolge per la maggior parte del tempo diegetico in una residenza fuori città, isolata dal resto della civiltà.
- **TRAMA 2**, o quella a cui la struttura del racconto e il titolo rimandano: tempo e spazio biblici, in cui il diavolo è scacciato da un angelo che cura, unisce in matrimonio e recupera una fortuna in denaro¹⁰².
- **TRAMA 3**. La trama 1 a sua volta nasconde almeno un'altra trama, infatti il giovane medico, che è portato a credere che si trova nella trama 1, in realtà vive un altro spazio-tempo, quello in cui una persona che, affetta da "monomania suicida", viene curata da un soggiorno "forzato" in un ospedale psichiatrico. Il riferimento a questo luogo è indiretto, ed è emerso solo a

¹⁰⁰ L'analisi traduttologica può anche essere di tipo linguistico-stilistica secondo Torop (2010, p. 19).

¹⁰¹ Vedere capitolo II

¹⁰² Il semplice fatto per cui il lettore riconosce il riferimento nella forma narrativa al *Libro di Tobia*, lo porta a rileggere nella sua memoria testuale o nella Bibbia, com'è stato il mio caso, rende lecito affermare che anche questa seconda trama è presente nel racconto di Machado di cui si parla.

seguito di una serie di azioni e riflessioni fatte durante l'analisi: un esercizio matematico da cui sono emerse alcune date, un'attività di ricerca per abbinarle ai probabili eventi a cui si rifanno e anche un tipo di traduzione intersemiotica (o deverbalizzante), visto che solo quando le scene descritte sono state "riviste" alla luce delle scoperte fatte, come in un film, si è delineato lo spazio-tempo del nuovo intreccio.

La 1 e la 3 hanno anche un altro elemento che le distingue: il narratore diegetico. Così la 1 è narrata dal protagonista Antero, visto che può essere considerata come un suo sogno, una sua illusione, mentre quella nascosta (la 3) ha un altro narratore, quello che mette in evidenza gli elementi della prima trama, da isolare relativamente al primo contesto per unirli e ricostruire la storia che trascorre in una struttura per le cure psichiatriche.

Il cronotopo psicologico, a sua volta, svela che in realtà esiste un unico personaggio in tutto il racconto, Antero, essendo le altre figure più che altro simboliche o allegoriche, con la funzione di aiutare a delineare in maniera più completa la persona del giovane dottore, il cui carattere è inoltre accentuato dall'ironia del narratore già nella prima frase "Cansado da vida, descrente dos homens, desconfiado das mulheres e aborrecido dos credores, o dr. Antero da Silva determinou um dia despedir-se deste mundo" (Cap.I). Personaggio vittima della stessa trama ambigua, Antero personifica la giovane borghesia brasiliana che vive un'esistenza duplice, volendo da una parte abbracciare le nuove idee repubblicane e dall'altra rimanere ancorata ai privilegi dell'antica classe dominante, quella dei grandi proprietari terrieri all'interno di un'economia schiavistica. È il motivo del doppio che già si fa presente in questo racconto di Machado e che si ritroverà poi in altri suoi racconti più famosi. La duplicità tra il mondo apparente e il mondo reale, uniti nell'intreccio da riferimenti con cui il narratore richiama ad eventi storico-politici che nella storia del Brasile marcavano tali cambiamenti (solo apparenti?). Ma il personaggio Antero può narrare anche la storia di un altro personaggio che sarebbe Machado de Assis, visto che avvenimenti biografici di Antero coincidono con quelli dello scrittore. In questo modo si può pensare ad un personaggio che allude anche ad un altro personaggio: l'autore; il che suggerisce un parallelo con il testo della *Divina Commedia*, in cui il Dante personaggio coincide con il narratore e, addirittura, con l'autore.

L'allusione alla commedia dello scrittore fiorentino è creata anche dal viaggio-redenzione di Antero, che ricorda quello di Dante e da Celestina, la figura angelica al di sopra del bene e del male autrice, metaforicamente, della sua redenzione, come Beatrice lo è stata per Dante. Altri elementi a confermare questa ipotesi sono la seguente frase, che crea un certo straniamento nella lettura, a causa della citazione al "rimorso" e che sembra alludere al Purgatorio dantesco¹⁰³: "O rapaz receou que daquele involuntário encontro pudesse nascer algum motivo de remorso para ele, e tratou de retirar-se" (cap. VI), e quella del capitolo VII in cui al primo rigo il narratore osserva: "O doutor estava no sétimo céu"¹⁰⁴.

Il cronotopo metafisico, o mentalità dell'autore, può essere rivelato dal modo con cui Machado decide di descrivere la realtà che lo circonda, di cui si è già parlato all'interno dell'analisi del racconto e che può essere sintetizzata come un tentativo di travestire la realtà storica degli avvenimenti nella forma del testo narrativo dalle apparenze di un racconto "stile Hoffmann", in cui la società è riprodotta nella struttura narrativa. Scetticismo verso la società in cui vive e la storia ufficiale raccontata e, allo stesso tempo, finzione narrativa creata a partire da fatti reali, potrebbero sintetizzare la metafisica dell'autore Machado relativamente a questo racconto lungo. Da qui la sua poetica che sembra voler dimostrare come l'arte narrativa sia possibile "traducendo" nella forma della finzione realtà politiche, sociali e autobiografiche, come se l'illusione del testo letterario sia un altro modo di registrare la realtà dei fatti.

La duplicità della prima trama è in contrasto con la semplicità di quella del racconto biblico, e in questa comparazione traspare un altro aspetto della concezione autoriale, che instaura nell'opera citata un paragone tra i due racconti aiutando ad evidenziarne le differenze. Soprattutto fanno riflettere i simboli del bene e del male che, dalla chiara definizione nel *Libro di Tobia*, si mostrano in tutta la loro ambiguità e indeterminatezza nel racconto della seconda metà dell'800, di cui *O Anjo Rafael* rivendica l'appartenenza, visto che "O que ele queria era pôr termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann" (cap. II).

¹⁰³ Il Purgatorio è il luogo del rimorso, del pentimento per eccellenza. Nel canto III è Virgilio che sente rimorso (verso 7) e nel canto XIX lo stesso Dante personaggio (verso 132).

¹⁰⁴ Si è già parlato nel riferirsi al nome Bernardo che questo può alludere a San Bernardo, colui che accompagna Dante nella parte finale del suo viaggio in Paradiso.

Da queste constatazioni è nata l'idea di utilizzare le note di piè di pagina in *L'angelo Rafael* per rendere più chiari alcuni aspetti relativi alla realtà geografica e economica (quando si parla di un negozio, di vie e di luoghi, della moneta), per attivare nella memoria testuale del lettore quelle conoscenze che lui ha di luoghi lontani e del passato, e farlo sentire immerso più facilmente nel clima della storia narrata. Si è preferito però non fare molti riferimenti nelle note alle date e agli avvenimenti che rimandano a fatti storici, politici e al racconto biblico. Queste ultime informazioni andrebbero poi collocate in testi aggiuntivi di un'eventuale pubblicazione. Nella traduzione testuale *L'angelo Rafael*, quindi, la dominante si trova sul piano dell'espressione nel tentativo di conservare il più possibile il sincretismo del prototesto. Nel modello di processo traduttivo di Torop (vedere capitolo II), può essere comparato a quello in cui l'attualizzazione è costituita da una traduzione-citazione, ossia quella in cui il metatesto imita la forma del prototesto e il suo contenuto lessicale (TOROP, 2010, p. 129). Le ventidue note a piè di pagina si possono considerare metatesto complementare.

La scelta di questo tipo di attualizzazione è stata facilitata anche dal fatto che la lingua del prototesto e quella del metatesto hanno un livello di affinità molto alto. Anche dal punto di vista della comprensione culturale, il livello di lettura superficiale della "trama 1" non sembra creare dei problemi di questo tipo, basta che il lettore sia familiarizzato con testi narrativi ambientati nel 1800. Quello che però è evidente è l'insufficienza di una traduzione testuale accompagnata anche da alcune note per facilitarne la comprensione linguistico-culturale, senza ulteriore metatesto critico che aiuti a capire le possibilità di lettura di *L'angelo Rafael* che cerchi di interpretare ed esporre l'intesto e l'intertesto presente in questo racconto di Machado; quello che si rischia è quello che Torop ha definito "neutralizzazione culturale" (2010, p. 64), dovuto semplicemente al fatto che la memoria testuale del lettore italiano del 2010 non riuscirebbe mai a riconoscere i riferimenti alle realtà storiche e sociali di cui si è già parlato. Le traduzioni intestuali e intertestuali con cui Machado ha basato, si può dire, la poetica di questa opera devono essere esplicitate in un metatesto con il proposito di arricchire la memoria testuale del lettore con le informazioni che gli permettano di fruire pienamente della lettura de *L'angelo Rafael*.

4.4 PARAMETRI DI TRADUCIBILITÀ E STRATEGIE TRADUTTIVE IN *L'ANGELO RAFAEL*

I parametri di traducibilità della cultura considerati da Torop come “parte della complessa analisi dell’attività traduttiva” (2010, p. 77), saranno qui presi come guida per una descrizione delle strategie scelte nella traduzione in italiano del racconto di Machado de Assis, in modo da averne una visione d’insieme. I parametri, come è stato anticipato nel capitolo II di questo lavoro, sono i seguenti: lingua, tempo, spazio, testo, opera e manipolazione sociopolitica. Li vediamo adesso più dettagliatamente insieme alla strategia traduttiva per la stesura de *L’angelo Rafael*.

Il “**parametro della lingua** comprende le categorie grammaticali, i *realia*, l’etichetta di conversazione, le associazioni, la visione del mondo e il discorso” (TOROP, 2010, p. 71).

Per quanto riguarda le categorie grammaticali, che sono importanti nella traduzione interlinguistica, è stata fatta una scelta sul tempo verbale che in italiano avrebbe dovuto sostituire il *Pretérito Perfeito* dell’originale in portoghese. Nell’italiano standard odierno si possono usare due tempi del modo Indicativo al posto del *Pretérito*, il Passato Remoto, che nella forma gli è molto simile e il Passato Prossimo, forma composta che ha fatto ingresso nella lingua italiana per influsso del *Passé Composé* del francese. Se l’intenzione fosse quella di utilizzare una lingua letteraria il più possibile simile a quella dell’Italia della seconda metà dell’800, sarebbe utile una ricerca sui testi dell’epoca per certificarsi circa l’uso più comune. Non è questa l’intenzione rispetto all’uso linguistico in *L’angelo Rafael* e mi è sembrato più naturale non provocare uno straniamento nel lettore di oggi nell’utilizzazione dei verbi, che potrebbe essere confuso come una peculiarità dello stile dell’autore del prototesto.

Un termine culturale d’epoca, che potrebbe essere considerato un tipo di *realia*¹⁰⁵: *Casa da viúva Laport*. Il termine “casa” è utilizzato ancor oggi nei nomi di alcuni stabilimenti commerciali, ma è stato possibile solo grazie ai motori di ricerca in internet risalire a che tipo di commercio si dedicava quello della “vedova Laport”. Può essere considerato dentro un concetto di *realia* perché comunque crea dei problemi di comprensione e per la sua traduzione si è scelto: “bottega della *Viúva Laport*”, citando a piè di pagina il tipo di commercio e il

¹⁰⁵ Nella scienza della traduzione i *realia* sono quei termini di una determinata lingua e cultura che si riferiscono a concetti o ad oggetti che non esistono in altre lingue e culture.

nome completo originale. Penso che sia importante, nell'era dell'informazione elettronica in cui viviamo, che il traduttore tenga conto anche del fatto che un lettore incuriosito possa voler usare un motore di ricerca per soddisfare curiosità che sorgono durante la lettura¹⁰⁶. Tra le tante possibilità che tali strumenti offrono c'è quello di cercare le immagini corrispondenti al lessico (traduzione intersemiotica con cui sempre più si può evitare di ricorrere al dizionario bilingue in caso di lessico relativo agli oggetti) o delle vie delle città sconosciute, con le foto e le immagini, a volte accompagnate anche da cenni storici dei luoghi.

Per quanto riguarda l'etichetta di conversazione, l'affinità delle due lingue in gioco ancora una volta facilitano la traduzione. Il *tu* ed il *lei formale* hanno sostituito il *tu* e *o senhor* del portoghese. Però anche in questo caso è importante fare una precisazione circa il periodo storico della narrazione. In questo caso si è più che sicuri che nell'italiano del tempo diegetico si usava il *voi*, come può essere facilmente comprovato in un testo letterario della stessa epoca. Probabilmente però nel lettore del 2010 causerebbe un certo straniamento che, come si è già osservato parlando dei tempi verbali, non sarebbe in questo caso a favore della fruizione della lettura. Le riflessioni appena fatte comunque potrebbero essere riprese prima di un'eventuale pubblicazione della traduzione, può essere quindi considerata una questione in aperto.

Le associazioni riguardano, come dice Torop, “un problema non soltanto sul piano della comprensione dell'aura espressiva della parola, ma in qualità di segni/simboli (segni di povertà/ricchezza a livello di marche si automobili o bevande) e anche di simboli (amore, lutto e così via)” (2010, p. 71). Nel caso della traduzione di questa tesi, diciamo che i simboli e le allusioni sono relativi non tanto alla lingua portoghese in sé, ma alla poetica dello scrittore. I nomi propri però possono essere compresi come esempi di associazioni perché comunque e in genere nella letteratura (ma anche nelle telenovelle, per esempio) sono scelti con una certa attenzione¹⁰⁷. Nella traduzione italiana i nomi dei personaggi sono stati lasciati in originale e nelle note viene indicata la pronuncia fonetica (che poi in un'eventuale pubblicazione può essere inserita in

¹⁰⁶ Anche per questo motivo in *L'angelo Rafael*, i nomi non sono stati tradotti in italiano.

¹⁰⁷ Il fatto per cui sia nella cultura brasiliana che in quella italiana i nomi dei neonati sono ancora scelti in base al loro significato, e prova ne sono i numerosi dizionari dei nomi propri che si trovano in commercio, permette di affermare che in queste culture i nomi propri hanno un certo valore simbolico.

una prefazione, per esempio). Nel caso del maggiore Tomàs, è stato conservato l'accento tonico che però è trascritto secondo la fonetica italiana e in una nota se ne spiega il significato: “gemelli”. Questa è stata una scelta stilistica della traduzione, per dare una piccola indicazione della duplicità del personaggio e della trama evitando però una spiegazione più approfondita all'interno della traduzione testuale.

La visione del mondo, all'interno del parametro della lingua chiarito da Torop, “costituisce un problema particolare di traduzione in relazione alla differenza nelle due lingue tra interrelazione esplicita e implicita (di qui anche l'interrelazione verbale/iconico)” (2010, p. 71)¹⁰⁸. Non sono stati riscontrati problemi di questo tipo tra la lingua del prototesto e quella del metatesto, visto che il portoghese e l'italiano presentano, come è stato già detto, una grande affinità linguistica.

Il discorso riguarda sia i problemi degli stili funzionali, degli stili del discorso della lingua, “sia [la] comprensione dello specifico dei problemi traduttivi quando si distinguono le peculiarità del linguaggio letterario, della lingua della letteratura o della poesia (TOROP, 2010, p. 71). Nel caso di *L'angelo Rafael*, si sono riscontrate peculiarità del linguaggio letterario più legato allo specifico del testo e alla poetica dell'autore. L'utilizzazione di “parole-chiave” per l'accesso ad altre letture o trame, il rinvio a vari intertesti con riferimenti allusivi, il linguaggio in cui si manifesta(no) i(l) narratore/i, esempi individuati nell'analisi traduttologica, possono essere esplicitati solo in un'eventuale pubblicazione attraverso metatesto aggiuntivo di tipo interpretativo. Per non appesantire la lettura del racconto in italiano infatti, sono state evitate didascalie relative ad aspetti più strettamente linguistici e narrativi o letterari.

La strategia utilizzata nell'ambito del parametro della lingua può essere definita come una naturalizzazione.

Strategia 1 – Parametro della lingua

“Il **parametro del tempo** completa il parametro precedente” (TOROP., 2010, p. 72). In questo parametro si vuole distinguere non il

¹⁰⁸ Torop fa l'esempio della traduzione di *haiku*, una forma metrica di poesia giapponese in inglese, dicendo che nonostante la semplicità esteriore dei versi è complicata a causa della maggiore esplicitezza (e minore figuratività) della lingua inglese (2010, p. 71).

tempo grammaticale (visto sopra) ma quello storico e culturale e all'interno di quello storico si possono distinguere quello dell'autore e degli eventi.

Il tempo dell'autore, o della scrittura del testo, sorge come problematica ogni volta che si traduce un prototesto distante nel tempo dal metatesto. Il traduttore può decidere se mantenere la distanza temporale nella lingua della traduzione dando al suo lettore la percezione di una variazione linguistica di un altro periodo storico, o può cercare di instaurare una relazione con la lingua della traduzione identica a quella che l'autore aveva con la sua. Nella traduzione *L'angelo Rafael* e a causa delle peculiarità osservate sul testo narrativo, si è cercato di mantenere una relazione il più possibile con la lingua standard attuale dell'italiano dal punto di vista della grammatica, ma mantenendo la sintassi e il lessico il più possibile identico al prototesto a causa delle peculiarità narrative in esso riscontrate ed esposte nella prima parte di questo capitolo. C'è sicuramente un'eccezione, dovuta alla scelta problematica che è stata la traduzione di “almoço” e “almoçar” nel capitolo III. La domanda fatta dal servo la mattina al risveglio di Antero: “A que horas quer o almoço?” è stata tradotta: “A che ora vuole il pranzo?”; alcune righe sotto: “Às nove horas o criado voltou trazendo numa bandeja um almoço delicado e apetitoso” è stato invece reso utilizzando la parola colazione, visto che erano le nove del mattino e che non si tratta di un pasto abbondante da poter essere definito un pranzo: “Alle nove il servo tornò portando in un vassoio una colazione delicata ed appetitosa”. Questa decisione non è definitiva e, in caso di una pubblicazione dovrebbe essere ripensata.

Il tempo degli eventi, che poi è il 1869, non solo è stato conservato ma nel sottotitolo del racconto una nota relativa a questa data, che è quella della sua pubblicazione, serve per mettere in evidenza che si tratta dello stesso anno degli eventi narrati. Questo perché come si è visto tutta una serie di calcoli a partire da questa informazione ha permesso di trovare collegamenti tra la trama 1 e quella 3, per esempio. Questo è stato l'unico aiuto dato al lettore. Le varie letture interpretate devono anch'esse essere presentate in metatesto aggiuntivo in caso di una pubblicazione.

Il tempo culturale è legato “alla presenza/assenza di mezzi stilistici per la resa di determinati stili” (TOROP, 2010, p. 72). Per quanto riguarda i mezzi stilistici della cultura italiana per tradurre *O*

Anjo Rafael, ci sembrano essere adeguati, quindi non sono state adottate strategie per risolvere problemi di questo tipo.

Si può dire, quindi, che nella traduzione di questo racconto di Machado il tempo è storicizzato e che senza questa scelta traduttiva non sarebbe possibile leggere in *L'angelo Rafael* anche la trama 3, per esempio, o i rimandi socio-politici legati ai repubblicani e alla crisi dell'Impero che si viveva in quegli anni. Tra i più emblematici, la citazione nel racconto dei “três irmãos Horácios” (cap. XI), e la data di nascita di uno di essi, Bernardo, che coincide con l'inizio della Rivoluzione Pernambucana (1917).

Strategia 2 – Parametro del tempo

Il **parametro dello spazio** è una categoria che accorpa i problemi degli spazi sociale, geografico e psicologico” (TOROP, 2010, p. 72).

Lo spazio sociale, in cui si riflettono i problemi socio-linguistici di traduzione dei dialetti sociali, dei gerghi e quello geografico, legato alle variazioni linguistiche territoriali (dialetti), non presenta problemi di traducibilità in questo racconto di Machado in quanto non esistono variazioni linguistiche nelle parlate dei personaggi. L'unica differenza di tipo sociale è forse l'etichetta di trattamento di cui si è parlato, visto che i servi sono sempre trattati con il tu, ma non si tratta di un problema dal punto di vista della traducibilità nella cultura italiana.

Lo spazio psicologico è quello legato all'unità interna del testo, che non si consegue soltanto con la coesione linguistica ma anche con la rappresentabilità, con la visibilità del testo (TOROP, 2010, p. 73). Il traduttore deve, a mio parere, riuscire prima ad interpretare il testo in modo da riuscirlo a rappresentarselo, ad immaginare le scene, a capire il perché dei più piccoli dettagli, per poter poi ricostruire tale spazio psicologico nella traduzione. Fino a quando *O Anjo Rafael* non si è svelato nella sua poetica in cui inteso ed intertesto giocano un ruolo fondamentale e dopo aver interpretato anche altre letture nella storia di Antero, non si era raggiunti ad un'unità visivo-acustica tale da poter permettere una resa convincente del prototesto. Anche così non è che sia possibile nella traduzione testuale rivelare l'interpretazione del soggiorno di Antero che altro non è che una cura forzata in un ospedale psichiatrico, oppure far notare la presenza dell'intratesto dantesco mostrando tutte le allusioni i riferimenti gli aforismi al lettore nelle note.

Questo tipo di informazioni dovranno essere rivelate successivamente alla lettura letteraria, con testi critici adeguati al lettore a cui ci si rivolge. Ma il solo fatto che il traduttore li abbia identificati lo guiderà nelle scelte linguistiche della traduzione, visto che voler usare un sinonimo invece della parola indicata, perché in italiano suona meglio o volendo sopprimere delle frasi perché sembrano inutili ai fini della trama ed il racconto è troppo lungo, sono alcuni esempi che potrebbero eliminare o limitare nel metatesto le interpretazioni a disposizione del suo lettore. Una prefazione anche breve potrebbe essere utilizzata in un libro, per esempio, per introdurre il lettore nell'inter testo storico a cui si riferisce il racconto, facendo un breve riassunto della storia brasiliana che va dagli inizi del 1800 all'anno della trama, insieme ad una biografia dell'autore, ma senza dire direttamente che ci siano allusioni di questo tipo nel testo prima della lettura. In una postfazione poi ci sarà più libertà di approfondire i dettagli della lettura machadiana in quel racconto specifico e aprire la possibilità anche ad altri critici di intervenire con una lettura comparativa con altri autori, indicare la fortuna critica per approfondimenti, contribuendo in questo modo all'inserimento dell'opera di questo autore in una cultura letteraria che ancora non lo conosce approfonditamente. La percezione visivo-acustica da parte del traduttore nella lettura del prototesto (lo spazio psicologico) è, comunque, da ritenersi fondamentale per la scelta delle strategie durante l'attività traduttiva e, nel caso del traduttore di Machado, come Gledson ci insegna, non si può essere pigri durante la sua traduzione e, si aggiunge, durante la sua interpretazione.

Le strategie utilizzate per la traduzione dello spazio, ossia il metodo con cui si è proceduti alla “concretizzazione percettiva”, può essere definito come visualizzazione o localizzazione (TOROP, 2010, p. 73), e potrà essere trasmesso ai riceventi del metatesto con metatesto aggiuntivo all'interno della pubblicazione, prodotto in base ai risultati dell'analisi traduttologica.

Strategia 3 – Parametro dello spazio

“Il **parametro del testo** come poetica e tecnica testuale. Rientrano in questo i segnali di genere testuale, i livelli cronotopici e il sistema dei mezzi espressivi” (TOROP, 2010, p. 73).

I segnali di genere testuale sono tradotti anche in base alle convenzioni di quel genere nella determinata cultura. Normalmente è la

traduzione poetica quella “legata [...] alle convenzioni di genere testuale” (TOROP, 2010, p. 73)¹⁰⁹. Per quanto riguarda il racconto o romanzo breve del dott. Antero, le convenzioni di questo genere diffuso, in quegli anni, nelle Americhe e in Europa attraverso gli stessi autori, non creano difficoltà culturali nella traduzione (sopra si è citato che l'utilizzazione del Passato Remoto e non del Passato Prossimo o del Presente dell'Indicativo sia caratteristico di questo genere nella lingua italiana). Che nel racconto esistevano stili narrativi diversi e quale sia quello de *O Anjo Rafael* è indicato al lettore dallo stesso narratore diegetico quando, nel capitolo II, dice: “O que ele queria era pôr termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann”, anche se poi il genere che si preannuncia fantastico è sottratto in parte dall'aura di avventura-incubo in più occasioni, e non senza una certa ironia. La prima volta avviene nell'occasione del suo primo pasto nella residenza del maggiore Tomàs, quando: “Apesar da gravidade da situação, o nosso herói atacou o almoço com uma intrepidez de verdadeiro general de mesa. Dentro de vinte minutos só restavam nos pratos mortos e feridos” (capitolo III), anche se una trentina di righe prima era stato descritto il suo risveglio da un'incubo così: “Saía de um sonho para entrar em outro”. L'ironia del narratore spicca ancora di più quando l'intertesto rivela, tra le altre cose, riferimenti allegorici ad un altro racconto fantastico, forse il primo per eccellenza nella storia della letteratura occidentale, quello del viaggio di Dante nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso.

Dei livelli cronotopici individuati nel testo si è già parlato sopra e il traduttore dovrebbe essere in grado di interpretarli per poi esplicitarli nel metatesto. Nel caso della traduzione di Machado de Assis in generale ma anche nel racconto scelto in questa tesi in particolare, l'esplicitazione delle proprietà implicite del testo possono essere considerate come l'attività traduttiva principale ai fini dell'inserimento della cultura di questo autore della seconda metà del XIX secolo inizi XX, in una cultura straniera che è già entrata nel XXI secolo. E *L'angelo Rafael* dimostra che attraverso la sua lettura si possono ripercorrere vari generi letterari di diverse epoche della storia della narrativa e può esser visto anche come un viaggio letterario che va dal racconto biblico del *Libro di Tobia*, passa per la *Divina Commedia* di

¹⁰⁹ Torop fa l'esempio della sostituzione, da parte del traduttore estone del primo Novecento, del *vers libre* di Kuzmin [poeta russo a cavallo tra fine '800 e inizi del '900] con prosa ritmica.

Dante e approda al racconto fantastico di Hoffmann, ma non dimentica di citare i romanzi che circolavano tra i suoi lettori¹¹⁰.

Infine, nell'ambito del parametro del testo Torop individua il sistema dei mezzi espressivi. Secondo lo studioso estone: "A tutti i livelli linguistici (fono e morfologico, lessicale, sintattico) e anche a livello di paragrafo (strofa) c'è una regolarità nella scelta dei mezzi, nella loro ripetitività" (2010, p. 74). Se il traduttore elimina nel metatesto tale ripetitività, viene cambiato non solo lo stile verbale, ma anche il ritmo del testo. Come più volte sottolineato e giustificato si è cercato in *L'angelo Rafael* di conservare al massimo stile e ritmo della narrativa del racconto scritto da Machado.

Le strategie traduttive relative al testo sono state la conservazione sia della struttura che della coerenza linguistica.

Strategia 4 – Parametro del testo

“Il **parametro dell'opera** comprende problemi legati alla concezione del testo” (TOROP, 2010, p. 75) e riguardano la presenza di metatesti didascalici e/o interpretativi e la considerazione della reazione del lettore nella presentazione di un'opera. Nel caso della traduzione presentata nel capitolo III si considera che essa è stata pensata in funzione dei lettori di questa tesi, per i quali sono metatesti interpretativi tutti i capitoli e le parti dei capitoli in cui si parla sia del racconto che dell'autore. Può essere anticipato che, nel caso di una pubblicazione per i lettori italiani, la traduzione testuale del capitolo III può essere considerata valida e che, introduzione o prefazione e testi critici, o anche ulteriori note che la politica editoriale abbia intenzione di aggiungere, le informazioni di copertina ecc. sono tutti testi che possono essere creati a partire dalle informazioni contenute nel capitolo IV di questa tesi. Il capitolo I deve essere considerato però anch'esso una fonte per l'edizione della traduzione di un'opera di Machado de Assis in italiano e soprattutto i risultati della ricerca in esso contenuti sarebbero da

¹¹⁰ Potrebbe essere utilizzato anche come guida didattica per motivare gli studenti di letteratura alla lettura di tali fonti chiedendo loro di cercare i motivi per cui sono stati citati secondo loro, in cosa le loro trame si assomigliano, perché alcuni sono riferimenti impliciti ed altri sono esplicitati, e così via. E potrebbe essere effettuato con diversi gradi di difficoltà a seconda della preparazione che si esige dagli studenti.

considerare come base per le “Note del traduttore”, in cui il traduttore appunto espliciterebbe le scelte traduttive in funzione della contribuzione all’inserimento dell’autore brasiliano nella cultura letteraria italiana.

“Il **parametro della manipolazione sociopolitica** ci porta ai problemi di censura o alla tendenziosità della traduzione” (TOROP, 2010, p. 76). Visto che la traduzione di cui si analizza l’attività traduttiva non è stata pubblicata e non ha subito nessuna revisione da parte di editori, questo parametro non sarà preso in considerazione relativamente a *L’angelo Rafael*. Esiste comunque una manipolazione socio-politica intrinseca, si può dire, giacché lo stimolo alla ricerca da cui deriva è sorto da una constatazione che è anche sociopolitica, di cui si è parlato nell’introduzione, e per cui Machado all’estero non è compreso “totalmente”, ossia che la complessità della cultura dell’opera machadiana non è “tradotta” nelle altre culture nella sua interezza.

Si può concludere questa parte dicendo che per quello che si proponeva la traduzione del racconto *O Anjo Rafael* in italiano, tutto il contenuto in pratica di questa tesi può essere considerato una traduzione totale di questo racconto ai fini della comprensione dei suoi problemi di traducibilità in un’altra cultura. La poetica della traduzione adottata può essere presa come base per fare comparazioni con la poetica della traduzione italiana di altri testi di Machado de Assis, senza dimenticare che essa stessa è stata influenzata anche dall’esame delle opere dell’autore già pubblicate in italiano. Su queste ultime è importante sottolineare che, anche nel caso in cui prefazioni o postfazioni erano presenti, queste non contenevano analisi approfondite dei romanzi e dei racconti e neanche indicazioni di letture critiche per studiare a fondo le opere di questo grande scrittore brasiliano. Si può dire che nella maggior parte delle pubblicazioni ci si è limitati alla presentazione di questo autore, a volte in base ai dati diffusi dalle enciclopedie a volte in esposizioni più approfondite ma senza, in pratica, presentare analisi critiche che rivelano nei romanzi e nei racconti più conosciuti trame più legate ad eventi storico-politici del Brasile e alla struttura sociale di quel Paese nel tempo dell’autore.

Quello che si rischia è quindi un appiattimento culturale nelle traduzioni italiane di Machado de Assis, dettato forse dalla necessità di semplificare le traduzioni a livello di metatesto interpretativo o dal fatto che si ignorano le possibilità delle tante letture di tipo investigativo che le opere dello scrittore fluminense propiziano. Anche nel concetto

positivo che è l'attributo di universalità all'opera di questo scrittore, con cui si promuove la sua diffusione all'estero (come riscontrato nelle introduzioni dei suoi libri in Italia, per esempio), si riscontra l'elemento negativo della "neutralizzazione" a cui tale tipo di etichettatura può sottomettere. Nel caso di Machado il rischio è quello di neutralizzare appunto gli elementi locali che nella finzione letteraria di questo autore svolgono un ruolo importantissimo. Si potrebbe dire che, quando un romanzo o una raccolta di racconti del "bruxo do Cosme Velho" viene presentato con alcune caratteristiche di genere e non con altre, ha la dominante non nell'opera ma imposta dal traduttore, dalla sua versione che si è costruito dell'opera.

O Anjo Rafael può essere considerato un prototesto con più dominanti unite dal sincretismo che lo caratterizza e che ha richiesto per la sua traduzione diversi metatesti in modo da poter arrivare a una traduzione adeguata.

4.5 POETICA DELL'INTESTO E POETICA DELLA TRADUZIONE: FONTI, INTESTO ED INTERTESTO IN *O ANJO RAFAEL*

Da quanto scritto fin qui in questo capitolo, si può concludere che esiste un legame tra la poetica dell'intesto nel racconto analizzato e la poetica della sua traduzione in un'altra cultura e che questo legame avviene in diversi punti. La poetica dell'intesto è, per Torop, la poetica della parola altrui e lo studioso della Scuola di Tartu considera raffrontabile "[l]a traduzione di un testo a un altro testo [...] alla traduzione da una lingua all'altra" (2010, p. 153). Propone quindi di scrivere le basi della poetica dell'intesto in base al modello di processo traduttivo da lui proposto anche per le traduzioni testuali e metatestuali (vedere capitolo II di questa tesi). La traduzione adeguata dell'intesto potrebbe essere, nell'ipotesi di Torop, "l'inserimento di un'opera per intero in un altro testo (poesia, racconto, eccetera)" (p. 153). Ma questo sarebbe un fenomeno raro, quello che è più comune è trovare un "riferimento all'immagine del prototesto come testo intero nella struttura del testo, dove è rappresentato in parte (come intesto)" (p. 153). Un esempio di questo tipo nel racconto *O Anjo Rafael* è quello del *Libro di Tobia*, di cui si è parlato nella prima parte di questo capitolo. Nella

pagina seguente riportiamo lo schema che Torop ha adattato alla traduzione intestuale (vedere schema).

Nel caso del racconto di Machado scelto per questa tesi, ma anche per grande parte della sua opera, come la sua fortuna critica a cui si è fatto riferimento fa dedurre, l'intesto appartiene a quei casi "in cui è difficile distinguerlo formalmente dal contesto di un episodio concreto", visto che anche nell'intesto "possono prevalere elementi del piano dell'espressione o elementi del piano del contenuto" (TOROP, 2010, p. 154). Nei tipi ricodificati prevalgono i legami formali, nei tipi trasposti i legami di contenuto.

Prendiamo come esempio *O Anjo Rafael* e l'intesto in esso individuato¹¹¹, per delucidare, di seguito, meglio alcuni dei concetti sopra esposti.

Un esempio di *pastiche* (opera modellata sullo stile di altri autori), che Torop chiama anche "il proprio nell'altrui", potrebbe essere considerato lo stile dei racconti di Hoffmann, preannunciato dallo stesso narratore e che viene richiamato ogni volta che si allude al fatto che Antero vive in un'atmosfera di sogno, anzi di incubo, come "Saía de um sonho para entrar em outro" (cap. III) o "Cada minuto que passava era para o desgraçado moço um século de angústia" (cap. III). Ma c'è anche la trama 1 che può essere considerata un *pastiche* della trama 3 (nel 4.3 di questo capitolo), a cui si fa riferimento già dal titolo dell'opera e che rispecchia la struttura, anzi lo stesso "schema compositivo" utilizzando la terminologia di Propp (1997), in cui si raccontano le stesse vicissitudini ma con nuovi personaggi.

traduzione adeguata (modello)							
Ricodifica				trasposizione			
analisi		Sintesi		analisi		sintesi	
Dominan- tica	Autono- ma	Dominan- tica	Autono- ma	Dominanti- ca	Autono- ma	Dominanti- ca	Autono- ma
<i>pastiche</i>	Citazio- ne	Stilizzazio- ne	Perifra- si	Adattamen- to	Parafra- -si	<i>burlesque</i>	allusione

Schema 2 - Modello di traduzione intestuale

¹¹¹ Torop (2010, p. 154) utilizza *Delitto e castigo* di Dostoevskij per fare gli esempi di ogni tipo d'intesto, in questo lavoro gli esempi sono tratti dal racconto di Machado de Assis.

Di **citazioni** ce ne sono probabilmente diverse in *O Anjo Rafael*, era una tecnica a cui Machado de Assis ricorreva soprattutto nel formulare i dialoghi dei personaggi che, anche in questo racconto, non sembrano mai naturali ma sembrano voler citare frasi già dette da qualcun altro¹¹², e a volte sono dei veri e propri aforismi, come quello pronunciato dal servo José: “disse-me o patrão: ‘José, a tua obrigação é servir muito, falar pouco e não ver nada” (cap. II). Si riconoscono più che altro dal fatto che creano un certo estraniamento nella lettura, una forma con cui un testo spesso denuncia che si sta citando qualcuno o qualcosa. Ma spesso hanno più un’apparenza burlesca, come nel seguente frammento, in cui il discorso sembra proprio parodiare i concetti di tesi e antitesi, di verità e opinione di Hegel¹¹³:

- A opinião, meu caro, não é mais do que uma opinião; não é a verdade. Acerta às vezes; outras calunia, e quer a desgraça que mais vezes calunie do que acerte.

O coronel em matéria de opinião pública era um perfeito ateu; negava-lhe a autoridade e a supremacia. Uma das suas máximas era esta: ‘A opinião pública è um muro em branco: aceita tudo quanto lhe escrevem em cima, quer venha da mão de um garoto, quer da um homem de bem” (cap. XII).

Hegel può essere considerato anche per fare l’esempio di **parafrasi**, giacché il suo concetto di tesi, antitesi e assoluto appaiono, in questo racconto di Machado, parafrasati dalla presenza del doppio nella trama (la 1 e la 3) e nella presenza di due figure antitetiche come l’angelo e il diavolo, simbolo anch’essi di un assoluto, quello divino.

Di **allusioni** ce ne sono tantissime e la capacità di individuarle è maggiore quanto maggiore è la somiglianza tra la memoria testuale del lettore (e del traduttore) e dell’autore Machado de Assis. Alcune sono

¹¹² Torop (2010, p. 148) la definisce “**marcatezza dell’estraneità**”.

¹¹³ A Hegel si illude anche quando il narratore mostra Antero, che legge un libro di filosofia, ma che anche così è perturbato ancora da credenze religiose. Per Gramsci “secondo la concezione dell’Hegel, la religione è una filosofia mitologica e inferiore, corrispondente alla mentalità infantile ancora incapace di elevarsi alla filosofia pura, nella quale poi la religione deve essere risolta e assorbita” (GRAMSCI, 2008, p. 83). E vi si allude inoltre se pensiamo alla storia biblica e al racconto di Antero, giacché è “detto di Hegel che nella storia ogni fatto si ripete due volte” (p. 88).

state individuate e descritte nell'analisi del racconto, come quella ai Repubblicani nella storia politica dell'Impero Brasiliano e si può dire che tutti i personaggi alludono ad altri personaggi o a avvenimenti storici specifici, in un dialogo costante tra finzione narrativa e realtà storica. In questi casi l'intesto allusivo rimanda all'intertestualità, che “funzionalmente [...] può servire a legare qualsiasi opera dello scrittore alla realtà circostante, ma può anche stare alla base della creazione di strati storici o neomitologici e servire all'approfondimento dell'interpretabilità del testo” (TOROP, 2010, p. 152).

In Machado, le allusioni sono spesso veri e propri **travestimenti burleschi**, come nell'esempio di Hegel succitato, la parafrasi riesce a dare questo effetto. Nei testi di Machado le filosofie dei suoi personaggi sembrano alludere in modo burlesco a concetti di determinati filosofi ed è con l'arte dell'ironia che l'autore di *Dom Casmurro* instaura un dialogo metafisico attraverso il suo narratore. Eugênio Gomes, per esempio, riconosce in vari frammenti di *Memórias* l'allusione ai concetti di Schopenhauer¹¹⁴. Gledson, analizzando il racconto *Dona Benedita*, dice che “a visão da filosofia schopenhaueriana – o mundo [...] como vontade e representação, em que as profundidades ficam fora de qualquer conhecimento possível” (2003, p. 315) può aver ispirato l'ironia con cui il narratore mostra il livello di superficialità del personaggio principale.

Tornando a *O Anjo Rafael*, si è parlato sopra anche di un richiamo allusivo alla *Divina Commedia* e al Dante personaggio/narratore/autore, che per i tanti riferimenti lungo l'opera rivela anzi la presenza di un'intertestualità ben definita¹¹⁵. Dante è considerato tra gli autori preferiti di Machado de Assis e nei suoi scritti, come risulta dalla ricerca di Edoardo Bizzarri pubblicata nel suo articolo *Machado de Assis e a Itália* (1961, pp. 18-22), sono numerose le citazioni anche dirette dell'autore fiorentino.

Come dice Torop, “la descrizione sistematica della parola altrui è difficile [e] [p]iù importante della descrizione completa del repertorio intertestuale è stabilire principi generali di uso della parola altrui”

¹¹⁴ Gomes cita, tra gli altri, la dottrina delle tre forze psicologiche fondamentali e, secondo il critico, “Aforismos para a sabedoria na vida”, de Schopenhauer appunto, influenzeranno le citazioni machadiane, anche se il critico tedesco non viene mai nominato direttamente nelle sue opere (GOMES, 2958, pp. 91-92).

¹¹⁵ Anche il riferimento alla luce aiuta ad identificarne l'intertestualità. la prima parte del viaggio, nel buio della notte, sarebbe l'Inferno. Quella in cui Antero ammira il tramonto nella sala della siesta il Purgatorio.

(TOROP, 2010, p. 157). Gli stessi intesti possono essere concepiti in maniera diversa dipendendo dal punto di vista del lettore. Il traduttologo estone sottolinea che la poetica della parola altrui può anche essere analizzata attraverso la poetica delle fonti e la poetica dell'intertesto (l'intertestualità citata sopra).

La poetica delle fonti è anch'essa riconoscibile in *O Anjo Rafael*. Il narratore, per esempio, cita direttamente autori letterari come Hoffmann, che contribuiscono alla “**marcatezza della tradizione** [che] indica che è importante non tanto l'indicazione di un certo autore, quanto il confronto e la contrapposizione di una concezione diversa dello stesso conflitto o degli stessi mezzi espressivi” (TOROP, 2010, p. 145), e alla “**sociologia della percezione**, quando l'indicazione della fonte è indice di gusto” (p. 147) nel riferirsi a Walter Scott e a Ponson du Terrail.

La marcatezza della tradizione nelle opere più conosciute di Machado de Assis è stata analizzata attentamente e ricostruita nei saggi di Eugênio Gomes dedicati allo scrittore raccolti nel libro *Espelho contra Espelho* (1949), sulle influenze inglesi nelle sue opere. Di alcuni, il critico riconosce elementi allusivi o imitazioni nelle tecniche di scrittura. *Hamlet* e *Otello* di Shakespeare, per esempio, sono nominati direttamente, nello studio di Gomes, in alcuni racconti, come *O Espelho*, *Curta história*, *A Cartomante*, in alcune *crônicas* de *A Semana*, in molti romanzi, *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas*, *Memorial de Aires*, *Helena*, *Isau e Jacó* (GOMES, 1949, pp. 16-29). Gli altri autori inglesi riconosciuti come intesto da Gomes sono: Swift, nei racconti *O imortal* e *O Alienista* (pp. 30-37), Fielding che sarebbe stato imitato nella tecnica dei capitoli corti o cortissimi dei suoi romanzi (pp. 30-42), Sterne con il suo *Tristram Shandy*, nello stile e nella “forma livre” (p. 43) di *Memórias Póstumas*, con lo humour del narratore che dialoga con il suo lettore specialmente e di cui si è già parlato citando, nel capitolo I, una prefazione di Susan Sontag ad una delle traduzioni italiane di questo romanzo di Machado. Charles Lamb, secondo Eugênio Gomes “foi lembrado no conto *O Lapsos*, a propósito de sua teoria pela qual a humanidade se divide em duas partes – a dos que emprestam e a dos que pedem emprestado” (p. 58); Thackeray viene nominato tra le letture dei personaggi, insieme a Shelley, in *Memorial de Aires*, e secondo Gomes anche questo autore inglese influì molto sull'opera di Machado (p. 59); Su Dickens, il critico dice: “Não há dúvida, o *Dom Casmurro* torna Dickens lembrado a cada passo” (p. 66).

Le fonti, citazioni, allusioni che Gomes esamina nelle opere di Machado de Assis, in questo caso relative esclusivamente agli autori inglesi, dimostrano come la poetica dell'intesto di Machado sia particolarmente complessa da analizzare, ma sicuramente può essere considerata come marcante del suo stile e del suo linguaggio, ambedue frutto di un'attenta costruzione. Come osservava già Gomes: "Quem examina fetidamente a obra de Machado de Assis verifica que os problemas de técnica e de estilo sempre o preocuparam de maneira absorvente" (1947, p. 102). Secondo lo stesso crítico, Machado era un attento revisore della sua opera, cercando sempre la perfezione e, per lui "o artesanato literário não era um simples entretenimento de virtuosismo verbal, e sim, o labor penoso, mas atraente" (p. 103).

L'intertestualità dell'opera machadiana, presente anche in *O Anjo Rafael*, che lega i testi narrativi con la realtà storica e socio-politica brasiliana¹¹⁶, si ritrova molto bene rappresentata nel libro di John Gledson, in cui il crítico sintetizza in una tabella le associazioni da lui individuate tra i romanzi "maturi" di Machado e la storia brasiliana del XIX secolo (GLEDSON, 2003, p. 293). Il crítico e traduttore inglese accoppia i sei romanzi per periodi storici, che vanno dagli inizi del secolo fino ai primi anni della Repubblica. Dentro ciascuna delle coppie uno dei romanzi offrirebbe una visione diacronica, mentre l'altro mostrerebbe in maniera più sincronica una crisi centrale di quel periodo (p. 294). Nella tabella che segue riproduciamo tale schema¹¹⁷:

¹¹⁶ "Machado nunca escreveu um livro, um artigo que fosse, de 'pura' história, mas nas suas obras de ficção, e nas suas crônicas, há uma profusão de referências à história brasileira que nos dão acesso a um pensamento complexo, sutil, mutável, e que sabia acomodar dúvidas e ironias" (GLEDSON, 2003, p. 293).

¹¹⁷ *O Anjo Rafael* si collocherebbe come un'opera in cui gli avvenimenti diegetici sono del 1869, mentre il periodo storico diacronico sarebbe quello compreso tra il 1817 e il 1869 (vedere tab. 1 nel presente capitolo), ossia nello stesso periodo della prima coppia di romanzi.

<i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> (1880) Periodo storico: 1805-69	<i>Quincas Borba</i> (1886-91) Periodo storico: 1867-71	<i>Esau e Jacó</i> (1904) Periodo storico: 1871-94
<i>Casa Velha</i> (1885) Anni: 1839 (1857)	<i>Dom Casmurro</i> (1889) Anni: 1871 (1899)	<i>Memorial de Aires</i> (1908) Anni: 1888-89

Schema 3 - Schema di John Gledson

Il pensiero sistematico su questo argomento storico nella produzione di Machado comincia con gli studi di Raymundo Faoro, pubblicati in *A pirâmide e o trapézio* (1974). Come lo stesso Gledson sottolinea, “[c]om uma cornucópia de citações dos romances, dos contos, das crônicas, Faoro mostra que se pode construir um panorama da sociedade brasileira do século passado, entre 1840 e 1890, só a partir da obra de Machado” (2003, p. 295).

La poetica machadiana in questo racconto così bene rappresentata rimette in discussione il concetto di invariante intertestuale, di cui si è parlato nel capitolo II, con cui Popovič definisce (2001, p. 56) l’incrocio della semantica del metatesto con la semantica del prototesto, da contrapporre alla variante, che è quella parte della traduzione soggetta a modifiche (omissioni, aggiunte) (p. 57). La semantica testuale per esempio è tale, in questo racconto, che si possano leggere due trame (la 1 e la 3) in uno stesso testo e alluderne ad una terza (il racconto biblico), lasciando al traduttore interlinguistico la facoltà di conservarli tutti nel metatesto. La scelta per esempio di fare una traduzione attualizzata nel tempo, o di cambiare i nomi dei personaggi togliendo di scena l’angelo e il diavolo, ossia la sostituzione di campi semantici con altri, privilegierebbero una trama eliminandone altre. Torop, a sua volta, si è riferito direttamente alla responsabilità del traduttore nell’individuare il plurilinguismo semiotico coesistente all’interno di un testo letterario, in modo da tradurli tutti mantenendone la coesione (TOROP, 2010, p. 16). Le trame 1 e 3 individuate in *O Anjo Rafael* possono essere, con le risorse di una trasposizione filmica, per esempio, riprodotti attraverso diversi linguaggi semiotici, ma solo dopo che sono state individuate durante l’analisi testuale¹¹⁸.

¹¹⁸ Il riconoscimento del testo è stato possibile, dopo le indicazioni agli eventi storici indicati dalle date, attraverso la rilettura attenta delle percezioni sensoriali (visive, tattili ma anche acustiche) descritte dal personaggio Antero nel suo viaggio-soggiorno.

Anche i testi interpretativi della poetica delle fonti o dell'intertesto costituiscono, come già visto, metatesto interpretativo appunto. Quest'ultimo può essere prodotto nella stessa lingua dell'autore letterario, in una traduzione intralinguistica o nella lingua della traduzione interlinguistica, quando accompagna quest'ultimo come critica per l'inserimento del testo o dell'autore in un'altra cultura. Il traduttore interlinguistico può avvalersi di metatesto già prodotto nella cultura di origine per tradurlo e adattarlo per i suoi lettori (i testi di Machado sono, per esempio, accompagnati da metatesti didascalici soprattutto nelle versioni stampate per i lettori più giovani dei licei), ma questo normalmente non avviene a causa, si può dedurre, dei diritti autorali che salvaguardano anche il materiale critico. Tali spiegazioni didascaliche sono dirette più che altro a presentare i personaggi e gli avvenimenti storici direttamente citati nel testo senza la preoccupazione di mostrare letture allusive o parallele, comunque sarebbero informazioni preziose anche per il traduttore italiano che, se non è un esperto machadiano, deve essere considerato come un lettore alle prime armi di questo autore ossia come un lettore ingenuo.

È bene qui ricordare nuovamente che il racconto *O Anjo Rafael* non è stato mai studiato attentamente dai critici di Machado de Assis e la mancanza di riferimenti di altri studiosi ha generato la sensazione che si prova quando si apre una scatola senza fondo piena di sorprese senza fine, ed è rimasta l'ingrata sensazione per cui letture molto interessanti siano totalmente sfuggite. Ma dal punto di vista traduttologico, quello che è importante individuare e sottolineare è la poetica peculiare utilizzata da Machado nella costruzione di questo racconto lungo che, per il fatto di non essere stato più ripubblicato da lui, può indicare che forse contiene argomenti e tecniche sviluppati dall'autore in opere successive. Non sarà in questa sede che si inizierà uno studio di questo tipo, ma come la fortuna critica ha più volte sottolineato, legami tra *crônicas*, racconti e romanzi, rimandi e autocitazioni di vario tipo, fanno parte della poetica machadiana, la cui opera costituisce come una rete, un ipertesto, che la lega nel suo interno e con la realtà esterna che la circonda. Vista la vastità della produzione testuale del grande autore brasiliano, un ipertesto in media elettronica con tanti link che permettano l'accesso ad altri testi dello stesso autore, alla realtà dei fatti a cui fanno riferimento, alle fonti citate dalla sua poetica delle fonti, all'intertesto citato dalla poetica dell'intesto, sarebbe sicuramente uno strumento di appoggio, per ogni lettore e critico ma soprattutto per il

traduttore di un'altra cultura. La sua principale fortuna critica dovrebbe essere anch'essa a disposizione dei traduttori, perché questi siano aggiornati riguardo all'evoluzione negli studi ed informarne il lettore del metatesto, permettendogli la possibilità di approfondire le sue letture (per questo dovrebbe essere tradotta anche la critica).

Quella succitata è un'idea che, anche se audace, potrebbe essere trasformata in progetto a medio-lungo termine e il cui risultato potrebbe essere offerto in tutti i paesi dove si traduce Machado de Assis o dove si sta programmando di tradurlo. Questo ipertesto machadiano può esser visto non solo come uno strumento di appoggio per critici e traduttori, ma come la stessa poetica della traduzione di Machado de Assis, come cultura in un'altra cultura. Una poetica della traduzione perché indicherebbe il cammino di tradurre Machado nella sua totalità ma soprattutto nel rispetto della sua poetica, creata in base alla sua grande conoscenza e memoria letteraria (da intendere come testuale, non solo della letteratura), alla sua approfondita conoscenza della società carioca e della storia brasiliana, al modo ironico o sarcastico con cui “traduce” nei suoi testi il dualismo dell'umanità o la dialettica del XIX secolo, la filosofia e la scienza, la religione come il suo opposto, la politica, l'opinione pubblica e così via. E, sembra incredibile, ma un poco di tutto questo si trova anche nella poetica di *O Anjo Rafael*, racconto non famoso di Machado, ma da cui si può partire per mostrare la poetica dell'opera intera del grande “bruxo do Cosme Velho”, le possibilità di interpretazione e lettura e la mappa delle strade che si possono percorrere in cerca di nuovi siti che il narratore Machado illumina, con la sua intelligenza, per i suoi lettori.

Infine, ritornando alle definizioni di racconto citate all'inizio di questo capitolo se si utilizza, per esempio, la distinzione che Moravia fa tra questo genere e il romanzo¹¹⁹, probabilmente dobbiamo classificare questo di Machado come una forma ibrida, in cui le varie storie in esso narrate, l'intesto e l'intertesto, creano un'ulteriore trama che si sviluppa dalla dialettica di temi ideologici (MORAVIA, 1983, p. 329). Diversi intrecci che ricostruiscono il romanzo della storia¹²⁰.

¹¹⁹ La definizione di romanzo di Moravia ricorda il romanzo polifonico di Bachtin.

¹²⁰ Tale spiegazione suggerisce che nel nostro racconto esiste una struttura di romanzo polifonico. C'è una tesi di “mestrado”, pubblicata nel 2007 (disponibile in: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp030180.pdf>. Accesso: 8 maggio 2010) e intitolata *A dívida em discursividade: Machado de Assis e Dostoiévski* (PUC/SP) in cui l'autrice, Andrea de Barros, difende che “no alto grau de dialogismo de seus discursos romanescos, Machado e Dostoiévski se encontram como pares” (BARROS, 2007, p. 7) e che

Ricapitolando quanto detto in questo capitolo, la traduzione testuale del racconto *L'angelo Rafael*, presentata nel capitolo III, può essere considerata la ricodificazione dell'espressione delle varie trame citate e la trasposizione del contenuto della trama 1, mentre la traduzione metatestuale, in questa tesi costituita principalmente dall'analisi e dalla critica contenute nel presente capitolo, contiene anche la trasposizione del contenuto delle trame 2 e 3. Per l'affinità linguistica tra l'italiano ed il portoghese non si ritiene che il sincretismo del prototesto sia stato pregiudicato nel metatesto (imitativo) italiano, anche così se tale sincretismo non venisse esplicitato verrebbe tanto meno percepito e, se il lettore brasiliano possiede gli strumenti per poter, volendo, riuscirci da solo, quello italiano quasi non ne ha anche se le traduzioni già pubblicate considerate nel loro insieme potrebbero essere in qualche modo considerate un aiuto in questo senso. Si deduce quindi che il prototesto in questione presenta più dominanti e che sarà il traduttore a dover decidere come gestirle nel metatesto.

come lo scrittore russo secondo Bachtin è il fondatore del romanzo polifonico, Machado può essere considerato il precursore di questo genere nella letteratura brasiliana. La tesi difesa da Andrea de Barros si avvicina molto a quanto intuito in questa parte del presente lavoro ed il fatto che Torop, per fare l'esempio di vari tipi di intesto, utilizzi proprio un'opera di Dostoevskij avvicina questi autori, che non si conoscevano, probabilmente anche per la poetica dell'intesto.

CONCLUSIONE

L'Italia è un paese che traduce molta letteratura, soprattutto dalla lingua inglese che, come confermato nei dati statistici dell'UNESCO (anni compresi tra il 1979 e il 2005) (<http://databases.unesco.org/xtrans/stat/xTransStat.html>) è la lingua più tradotta in Italia (28.322 titoli), quasi tre volte in numero di titoli superiore alle traduzioni dal francese (10.331) e circa novanta volte di più rispetto alla quantità delle traduzioni dal portoghese (302). Si può facilmente immaginare che viviamo in un'epoca in cui il numero dei libri stampati e in commercio è il maggiore di tutti i tempi. L'era dell'informatica contribuisce in due aspetti principali alla diffusione della letteratura: per mezzo degli e-book e attraverso le librerie online. Queste ultime infatti registrano, in percentuale, un aumento delle vendite ogni anno più considerevole. Quando i diritti autorali delle opere decadono, o quando gli autori o i traduttori lo permettono, testi e traduzioni sono disponibili anche gratuitamente in internet e si può senza dubbi affermare che mai come il periodo storico in cui viviamo sia stata disponibile una così vasta biblioteca multigenere, multiculturale e multilinguistica (dal punto di vista semiotico). Questa vastissima possibilità di scelta che il lettore di una nazione come l'Italia, per esempio, ha non coincide però con un'effettiva possibilità di leggere e impadronirsi di una letteratura straniera tanto da sviluppare una certa maturità critica e una conseguente crescita culturale. L'omogeneità nel formato con cui diverse culture infatti, in diversi linguaggi verbali e non verbali, sono introdotte nel web e si rendono accessibili, minaccia un allargamento dell'appiattimento culturale. In termini pratici quello che si vuol mettere in evidenza è che, perché "tutto" sia comprensibile a "tutti", molto spesso viene veicolato con modelli simili, a danno delle peculiarità dei fenomeni culturali in generale. Per tutto questo, probabilmente mai come oggi l'attività di interprete/traduttore può essere considerata imprescindibile per l'effettiva comunicazione tra le culture e, dal punto di vista della letteratura, perché la ricezione di autori e opere straniere avvenga con una certa coscienza critica in modo che il lettore sia capace di osservare l'"altro" tenendo conto del contesto da cui proviene, apprendendo così a conoscere e valorizzare l'altruità attraverso parametri che tengano conto del locale e non solo dell'universale. E mai come oggi gli agenti coinvolti nel grande

processo di comunicazione, come può essere considerato l'inserimento di un autore come Machado de Assis, con una vasta opera pubblicata, con una fortuna critica in continua espansione, senz'altro canone e classico nella cultura da cui proviene, devono prendere in considerazione vari fattori che implicano la "traduzione" di un nome della letteratura in un'altra letteratura, dove ancora non è conosciuto nella sua totale grandezza.

Dalla prima traduzione italiana di Machado (*Memorie Postume di Braz Cuba* di Mario da Silva) del 1928, alle ultime osservate in questa tesi, del 2009 (*Memorial de Aires* di Giuliana Segre Giorgi e *Quincas Borba* di Elena Tantillo), non sembra ci sia stata un'evoluzione evidente dal punto di vista metacomunicativo. Nessuna casa editrice infatti e nessun traduttore ha realizzato, o ha dimostrato di avere in mente, un "progetto Machado de Assis in italiano" in vista dell'inserimento nella cultura italiana di questo autore, in modo che diventi un altro tra i nomi indispensabili delle letture straniere, così come merita la sua opera e come lo meritano soprattutto i lettori italiani, potenziali fruitori di una narrativa ricca di stimoli intellettuali, realtà plurime, intertesti culturali e, quindi, potenziali ricreatori della sua "genialità". Perché è questo che avviene quando una letteratura entra a far parte di un polisistema culturale, diventa una fonte di altre letterature o forme artistiche giacché l'opera di Machado, utilizzando un'espressione con cui comunemente si vogliono esaltare le qualità di un autore, è attuale.

Nessun grande cambiamento è stato riscontrato, in linea di massima, nel modo in cui l'autore di *Dom Casmurro* e la specificità del suo genio vengono presentati nelle pubblicazioni italiane. In quelle disponibili in commercio nei tre anni di ricerca, fino a dicembre 2009, si può notare anzi quasi un'involuzione se si compara il metatesto tra alcuni di questi libri e altri pubblicati in precedenza, sempre in Italia, ma che adesso sono disponibili solo in alcune biblioteche della penisola. È certo che lo stesso non succede con le opere in portoghese visto che, soprattutto nelle biblioteche legate a grandi università italiane, quelle di Milano, Padova, Roma e Bologna, c'è a disposizione l'opera completa di Machado e anche alcuni volumi di fortuna critica e di biografie, limitando comunque la lettura a buon conoscitori della lingua portoghese.

L'esame dei titoli italiani del nostro autore, l'osservazione dei testi complementari, chiamati secondo la terminologia adottata in questa

tesi di metatesti complementari e interpretativi della traduzione del testo letterario rivelano, fra le altre cose, che Machado malgrado il riconoscimento ottenuto da parte della critica letteraria internazionale ancora è poco conosciuto in Italia. Tra i traduttori si distaccano i pochi che con molta professionalità hanno presentato l'autore e la loro strategia traduttiva, in risposta anche alle traduzioni precedenti, rarissimi i casi però in cui la presentazione all'opera è affidata ad un critico diverso dal traduttore e nulla la presenza di indicazioni bibliografiche per l'approfondimento delle letture sull'autore (tranne nei casi delle traduzioni della fine degli anni venti in cui venivano indicati testi critici in francese). Tra quelli in vendita durante il periodo della ricerca effettuata si evidenziano due raccolte di racconti, il racconto lungo *L'alienista* (2002) e quattro romanzi. Di queste sette pubblicazioni tre sono a cura della traduttrice Giuliana Segre Giorgi e tutte stampate dalla Lindau. Tra queste *Memoriale di Aires* (2009), l'ultima in ordine temporale, è la prima a contenere anche una postfazione della stessa Giorgi, il che essere può interpretato come un nuovo compromesso con il pubblico italiano di Machado anche se la traduttrice nell'affermare che la trama "ancora una volta è una storia d'amore e di morte" e che "[a]nche in questo, come già nei romanzi precedenti, l'ambiente è [...] un fondale appena accennato" (p. 227), sottace su riferimenti ai principali lavori critici su questo autore. Con eccezione de *La cartomante e altri racconti* (1990), curata da Amina Di Munno, traduttrice e ricercatrice con altre pubblicazioni di Machado alle spalle e che nella sua postfazione fa un'attenta presentazione dell'autore e dei racconti che ha selezionato, gli altri libri di questa esposizione "sincronica" delle traduzioni machadiane sono stati curati da traduttori alla loro prima esperienza con il nostro autore e, per quanto si è potuto capire, probabilmente unica. Per quello che concerne la varietà dei titoli, mentre i quattro romanzi sono tutti diversi tra loro, dimostrando una certa attenzione nell'evitare ripetizioni editoriali, lo stesso non si può dire per i racconti. *Galleria postuma e altri racconti* (2002) e *L'alienista* (2002) quasi coincidono nei titoli, con otto dei dieci racconti contenuti in *Galleria postuma* pubblicati nella selezione della Di Munno del 1990, sopra citata.

I punti che hanno preso in esame libri italiani su Machado de Assis e la sua opera in Italia hanno svelato come sia ancora esigua la presenza dell'autore brasiliano nella cultura letteraria italiana e si può avanzare l'ipotesi per cui la critica letteraria in italiano (poca e poco

approfondita) possa essere considerata un fattore responsabile di ciò. Infatti è proprio la critica, come rappresentante più significativa della cultura letteraria, ad avere un ruolo peculiare nella ricezione del metatesto (TOROP, 2010, p. 22). E la critica della traduzione, sia del prototesto che del metatesto, che è apparsa nell'analisi di Machado in Italia è risultata esigua e di poca efficacia come intermediatrice della "leggibilità" dei testi machadiani nella cultura italiana, soprattutto se si considerano i vari livelli di comprensione che questi testi propiziano. Nella critica della traduzione a *L'angelo Rafael* si è visto che critica del prototesto e critica del metatesto sono intrinsecamente legate fra loro.

La traduzione totale (2010) di Peeter Torop è stata scelta come riferimento teorico per la traduzione del racconto di Machado ma anche per i concetti di critica della traduzione presi in considerazione in parte nel capitolo I per l'osservazione delle traduzioni e in parte nel capitolo IV in cui si parla della poetica della traduzione e della poetica machadiana. Tra i motivi che hanno spinto alla scelta di questa bibliografia teorica c'è la convinzione che questa che può essere considerata frutto di una sintesi degli studi della traduzione fino a quel momento, per come vi viene sottolineato l'aspetto di multidisciplinarietà della scienza della traduzione vista sotto vari aspetti. La prospettiva comunicativa di questa visione "totale" della traduzione ha suggerito metodologie per individuare le strategie traduttive per il racconto di Machado scelto nella tesi e ha suggerito dei parametri con cui "misurare" il grado di introduzione dell'opera machadiana nella cultura italiana e in quella di altri paesi. Lo schema (modello universale) di Torop individua i diversi metatesti che risultano da modi differenti in cui i processi traduttivi vengono realizzati, sviluppati sia in base alla distinzione introdotta per la prima volta da Jakobson (traduzione intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica), sia in base ai concetti di prototesto e metatesto, tratti dalla traduzione vista come atto comunicativo secondario di Popovič.

Dei quattro tipi di traduzione identificati da Torop all'interno della traduzione totale, tutti sono stati presi in considerazione nel processo traduttivo di *O Anjo Rafael*, viste le qualità specifiche di questo racconto di Machado. Quella testuale, *L'angelo Rafael*, quella metatestuale, con i testi interpretativi del prototesto e sull'attività produttiva, quella intestuale ed intertestuale presente nel prototesto sotto forma di citazioni, allusioni, travestimento, *pastiche* e così via ed individuata durante la fase dell'analisi traduttologica e anche quella

deverbalizzante, visto che è stata attraverso la nuova (ri)visualizzazione dei luoghi e dei personaggi ispirata da alcune chiavi di lettura intertestuale, come le date a cui la narrazione faceva indirettamente riferimento, a far emergere un'altra trama, "doppia" e nascosta rispetto a quella della lettura superficiale. I parametri della traducibilità e i livelli cronotopici, presentati nel capitolo II, sono poi stati messi in pratica e descritti nel capitolo IV dimostrando come la loro applicazione pratica nel processo traduttivo, nell'analisi traduttologica e quindi nella scelta delle strategie possa generare solidi risultati per la critica della traduzione, sia del prototesto che del metatesto.

L'angelo Rafael è il metatesto della traduzione testuale e, per la poetica della traduzione adottata, viene accompagnato da note a piè di pagina (venti circa), che hanno più che altro la funzione di aiutare il lettore nella percezione visivo-acustica della trama che abbiamo chiamato di 1 o superficiale. Tra queste ci sono anche alcune note che possono essere definite "strategiche", collocate con l'intenzione di incuriosire il lettore circa la possibilità che la trama possa star nascondendo altre storie.

Il capitolo IV che, dal punto di vista della traduzione testuale rappresenta metatesto complementare, lo è anche relativamente ai risultati del capitolo I. Si può dire che si riferisce a un lettore che conosce Machado de Assis a partire dalle pubblicazioni italiane e che ha appena letto *L'angelo Rafael*. La biobibliografia è, per esempio, anche una risposta indiretta ai punti conclusivi emersi dopo aver osservato che, a quanto pare, più ci si allontana dalla morte dell'autore e più schematiche diventano le informazioni su di lui e la sua opera nei libri italiani. La scelta di esaltare il giovane autore entusiasta e attivo politicamente è importante non soltanto ai fini di una semplice curiosità bibliografica, ma soprattutto nell'interpretazione dei suoi testi letterari della famosa età matura in cui, abbandonato il suo *engagement* giovanile per quanto ci comunicano i biografi, quello più rumoroso e visibile, si trasforma nel relatore di avvenimenti storico-politici del Brasile del XIX secolo che, anzi, utilizza come una vera e propria struttura profonda. Una struttura ideologica, il cui scheletro è tenuto unito dal dialogismo tra le forze sociali che si contendevano la ricchezza e l'egemonia di un paese la cui economia si appoggiava sulle grandi proprietà latifondistiche e sulla manodopera schiava. Una struttura complessa di questo tipo si delinea già in *O Anjo Rafael*, questo racconto su cui la

critica machadiana non si è ancora soffermata ma che si ritiene meriti tutta la sua attenzione.

Dalla biografia di Massa emerge, almeno nella lettura fatta e riportata nel presente lavoro che il fattore razza, come indicatore di estrazione sociale povera, tanto enfatizzato dalle biografie rivisitate nel primo capitolo come un elemento per cui Machado de Assis avrebbe dovuto penare di più per essere quel che era, non sembra avere fondamento. L'essere mulatto e nipote di schiavi liberti non pare sia stato nocivo per il livello di formazione culturale attinto dall'autore di *Memórias Póstumas*, visto che nella Rio de Janeiro della seconda metà del 1800 è riuscito comunque a leggere e ad impadronirsi intellettualmente di quello che costituiva, si può dire, la conoscenza letteraria universale dell'epoca in cui è vissuto. Tanto che nello stesso racconto che narra le avventure del dott. Antero, sono stati ritrovanti, per esempio, riferimenti, citazioni e allusioni a Dante, Hegel, al *Libro di Tobia*, mentre nella stessa diegesi sono nominati alcuni autori di libri in voga tra i lettori dell'epoca. Il tutto sempre mascherato dall'ironia del narratore che stimola l'intelligenza del lettore ad interpretare la visione del mondo in esso contenuta. Quell'ironia nella descrizione dei caratteri dei suoi personaggi che hanno reso famoso Machado anche a livello internazionale e che è solo un aspetto tra le sue qualità di scrittore.

I numerosi commenti che il nostro autore scriveva durante la sua attività di saggista nei giornali lo hanno distaccato anche per i riferimenti alla vita artistica e letteraria della città in cui viveva, a cui egli stesso partecipava e di cui divenne un testimone interessato. In questi saggi brevi interpretava avvenimenti storici contemporanei e i discorsi della politica e dei politici evitando uno stile pedante e descrittivo, cercando invece di divertire e divertirsi con brillanti giochi di parole, aforismi invertiti, travestimenti e citazioni dirette, così come è stato riscontrato nel racconto specifico e nei commenti della critica sulla sua opera in generale. Di queste *crônicas*, un genere la cui corrispondenza a un tipo di testo giornalistico italiano meriterebbe uno studio a parte, filologico e comparativo della vita letteraria dei due Paesi coinvolti, purtroppo ancora non ci sono traduzioni in italiano né riferimenti ad essi diretti nei libri delle traduzioni illustrate nel capitolo I.

Giornali e riviste erano, si può dire, centrali nella diffusione della letteratura non solo in Brasile nella seconda metà del XIX secolo, ma non era solo questo particolare tecnico ad unire la letteratura delle

lingue romaniche e anche della lingua russa, grazie alle traduzioni francesi. La capacità di citare o alludere ad autori classici nel complesso gioco degli intesti di questo autore è stata sottolineata nell'analisi fatta di *O Anjo Rafael*. Spesso questa peculiarità dello stile narrativo del nostro autore ha dato origine ad analisi comparative con i testi degli autori di cui se ne riscontravano presenze, senza però che sia stata tralasciata, da parte della critica, l'originalità con cui Machado riutilizzava i testi da cui attingeva. Ciò gli ha permesso un modo tutto suo di scrivere, rendendo difficile una sua catalogazione letteraria e che lo può far considerare un autore originalissimo sia nei suoi romanzi che nei suoi racconti.

O Anjo Rafael, racconto scritto nel 1869 quando ancora Machado non aveva ripubblicato nessuna raccolta dei suoi romanzi, si è rivelato comunque sorprendente nella sua complessità di trame e che si rivelano solo ad un'attenta lettura. Una panoramica delle opinioni che determinati autori hanno espresso circa la loro concezione del genere racconto ha mostrato che per alcune caratteristiche si tratterebbe più di un romanzo breve (forse la sua divisione in XIV capitoli ne è già un indizio). La mancanza di un finale a sorpresa con cui i racconti scritti dalla fine dell'800 possono essere riconosciuti sembra un altro segnale abbastanza evidente.

Nel testo, in cui il tema del doppio appare già dominante, così come in altri suoi racconti posteriori e oggi più famosi, è la lettura che si nasconde sotto la trama superficiale a sorprendere. Il bene ed il male identificati nell'angelo e nel diavolo del racconto biblico non hanno più ragione di essere nella filosofia dell'uomo dell'800, dell'uomo hegeliano, ormai maturo e libero da tali concetti infantili. Così il diavolo in questo racconto di Machado è in realtà nominato esclusivamente per annunciarne la morte dal maggiore Tomàs, il personaggio "doppio" che si crede un angelo e che appare un diavolo al giovane ospite. E, una volta che il diavolo è morto, lo stesso angelo non avrà più ragione di essere, tornandosene dopo poco in cielo. Il diavolo e l'angelo non più come entità separate come nel Vecchio Testamento, l'uno contro Dio e l'altro che lo serve, ma come entità dentro un essere doppio. Ma il viaggio-redenzione del protagonista e narratore Antero allude più a quello di Dante nella *Divina Commedia*, e sono vari i riferimenti disseminati lungo il testo.

Il racconto si è rivelato, così, l'esempio di una complessa rete di intesti ed intertesti che, citando Torop, possono essere vere e proprie

poetiche dell'intesto. Intesto, intertesto e fonti sono stati "scoperti" nelle varie letture fatte del racconto, in cui Machado de Assis si è rivelato uno scrittore dotato di una grande abilità, quella di "tradurre" frammenti di testi altrui o testi interi e la realtà storico-politico-sociale, usando variate risorse linguistiche come *pastiche*, travestimenti, citazioni, allusioni e trasformandosi quasi in un "traduttore totale" di una memoria testuale universale e locale insieme. L'intertestualità marcata dai riferimenti ad eventi storico-politici brasiliani, la psicologia con cui il narratore (o i narratori) mostrano il carattere del personaggio Antero attestano anch'esse che *O Anjo Rafael* è un racconto di una certa importanza all'interno dell'opera di Machado de Assis e che presenta molti elementi di valore all'interno degli studi critici su questo autore.

Il lavoro presentato in questa tesi ha portato alla produzione di *L'angelo Rafael* e del metatesto interpretativo e complementare ad esso relativo; può essere anche preso come esempio metodologico di un processo traduttivo, in cui la fase di analisi è servita all'individuazione delle dominanti che hanno suggerito la produzione di diversi metatesti in vista di una traduzione adeguata nei termini di Torop, che sono: il metatesto della traduzione testuale (costituito da una traduzione interlinguistica di tipo citazionale) in cui la ricodifica sul piano dell'espressione contempla la conservazione della forma e del lessico del prototesto; i metatesti complementari e interpretativi. Questi ultimi, individuabili facilmente nelle note alla traduzione, sono anche quelli che hanno dato forma al capitolo IV e costituiscono sia metatesto preventivo alle traduzioni nella cultura italiana di *O Anjo Rafael*, sia una fonte per scrivere testi aggiuntivi ad un'eventuale pubblicazione del racconto tradotto.

Questo vuol dire leggere un classico, sapere che per interpretarlo non bastano solo le proprie risorse se non si è dei grandi specialisti in materia, e questo vuol dire leggere Machado de Assis, avere il tempo, gli strumenti e la motivazione per cercare tra la sua fortuna critica analisi e studi tali da poter, ognuno a suo modo, leggerlo davvero. Essere cioè un potenziale ricevente della sua comunicazione culturale, una comunicazione culturale che non si completa al solo livello superficiale, anche se esso stesso sembra già interessante e intrigante. Perché quello che, nell'esempio della tesi, *O Anjo Rafael* ha insegnato, è che c'è sempre qualcosa in più, sempre qualcos'altro da aggiungere e la nostra memoria testuale non sembra mai sufficiente e il nostro sapere sembra sia provocato in continuazione. Anche questo vuol

dire essere un testo classico, esser capace di incuriosire e quindi motivare l'intelletto del lettore. Quando il traduttore come ricevente del prototesto capisce cosa c'è dietro una narrativa di questo tipo e si trasforma nell'autore dell'atto di comunicazione (meta)culturale, vuol dire che si trasforma nell'interprete di quella cultura e deve prevedere testi e metatesti che "traducano" tale cultura per il lettore della traduzione, rendendolo così un potenziale ricevente della cultura del prototesto.

Dall'esperienza di questa tesi la figura del traduttore è emersa in modo pieno, come un agente responsabile della comunicazione in un'altra cultura di un testo letterario. Ciò significa che il traduttore deve individuare le dominanti in base ad un'analisi traduttologica approfondita che riveli i livelli cronotopici legati allo spazio-tempo, alla psicologia dei personaggi e quello metafisico dell'autore. Le dominanti del testo e le caratteristiche linguistiche del prototesto e del metatesto entrano in gioco soprattutto nel momento di scegliere le strategie da utilizzare. Queste ultime infatti devono offrire le soluzioni di "traducibilità in una cultura" del testo da tradurre esaminato, in base alla poetica della traduzione che sarà applicata. Tale poetica della traduzione dovrà poi essere esplicitata al lettore in note introduttive visto che si può considerare da un lato un altro elemento importante ai fini della ricezione della traduzione e, dall'altro, un modo per far capire al lettore che le scelte traduttive sono basate su un attento lavoro di analisi.

Questa mia ricerca rappresenta un primo tentativo della traduzione totale di Torop. Altre ricerche e studi potranno successivamente ampliare gli orizzonti che ho cercato di delineare.

BIBLIOGRAFIA

ALMUQAFFA, Ibn. *Kalīla e Dimna*. Traduzione di Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARARIPE Junior. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.

ARISTOTELE. *Dell'arte poetica*. Carlo Gavallotti (a cura di). 9ª ed. Milano: Mondadori, 1999.

_____. *Poetica*. Trad. Guido Paduano. 3ª ed. Bari: Editori laterza, 2001.

_____. *Retorica*. Trad. Armando Plebe. Bari: Editori Laterza, 1961.

_____. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

ASSIS, Machado de. *Crítica literaria*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953.

_____. *Dom Casmurro*. Traduzione inglese di John Gledson. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. *Don Casmurro*. Traduzione di Giuseppe Alpi. Roma: Ist. Cristoforo Colombo, 1930.

_____. *Don Casmurro*. Traduzione di Gianluca Manzi & Léa Nachbin. Roma: Fazi Editore, 1997.

_____. *Don Casmurro*. Traduzione di Guia Boni. Cagliari: Fabula, 2006a.

_____. *Don Casmurro*. Traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1958.

_____. *Don Casmurro*. Traduzione di Laura Marchiori. Milano, Fabbri: c1996, 2001.

_____. *Don Casmurro*. Traduzione di Liliana Borla. Milano-Roma: F.lli Bocca, 1954.

_____. *Galleria postuma e altri racconti*. Traduzione di Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2002.

_____. *Gioachin Borba: l'uomo o il cane?* Traduzione di G. Alpi. Milano: Alberto Corticelli, 1930.

_____. *Helena*. Traduzione di Carla Cirillo. Napoli: Liguori, 2006b.

_____. *Histórias sem data*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. *L'alienista*. Traduzione di Giuliana Segre Giorgi. Torino: Lindau, 2002.

_____. *L'alienista*. Traduzione di Rita Desti. Roma: Bulzoni, 1984.

_____. *La cartomante e altri racconti*. Traduzione di Amina Di Munno. Torino: Einaudi, 1990.

_____. *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente meno*. Traduzione di Silvia Marianecchi. Roma: Azimut, 2005.

_____. *Memorial di Aires*. Traduzione di Giuliana Segre Giorgi. (1986). 2° ed. Torino: Lindau, 2009.

_____. *Memorie dall'aldilà*. Traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1953.

_____. *Memorie dall'aldilà*. Introduzione di Susan Sontag; traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1991.

_____. *Memorie postume di Bras Cubas*. A cura di Rita Desti. Torino: UTET, 1983.

_____. *Memorie postume di Braz Cubas*. Traduzione di Mario da Silva. Milano: Corbaccio, 1928.

_____. *Memorie postume di Braz Cubas*. Traduzione, introduzione biografiche e note del dr. Giuseppe Alpi. Lanciano: Carabba, 1929.

_____ et al. *Messa del gallo: sei variazioni sullo stesso tema*. A cura di Andrea Ciacchi. Traduzioni di Adelina Aletti et al. Roma: Biblioteca del Vascello, 1994.

_____. *O Anjo Rafael*. Disponibile in: <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0037-01441.html>.

_____. *Obras completas em quatro volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

_____. *Quincas Borba*. Traduzione di Laura Marchiori. Milano: Rizzoli, 1967.

_____. *Várias histórias*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BAKHTIN, Michail. *L'autore e l'eroe: Teoria letteraria e scienze umane*. Traduzione di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. 4ª ed. Tradução de Bernardini A. & Pereira Júnior J. & Góes Júnior A. & Nazário H. & Freitas de Andrade H. São Paulo: Unesp, 1998.

BARRACO, Francesca. *Machado de Assis: presenze italiane nell'opera di uno scrittore brasiliano*. Aosta: Keltia, 2009.

BARROS, A. de. *A dúvida em discursividade: Machado de Assis e Dostoiévski*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, PUC, São Paulo.

BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. “La lotta con l’angelo: analisi testuale di Genesi 32, 23-33”. In: BARTHES et al. *Analisi strutturale ed esegesi biblica*. Traduzione di Cesare Greppi Torino: Società Editrice Internazionale, 1973.

BATES, H. E. “El cuento moderno”. Traducción de Adriana Cicero. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorias del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 133-150.

BENEDETTI, Mario. “Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos”. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorias del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 217-232.

_____. “Tres géneros narrativos” (1953). In: *Sobre artes y oficios: ensayo*, Montevideo, Editorial Alfa, 1968.

BERARDI, Roberto. *Dizionario di termini della critica letteraria*. Firenze: Felice Le Monnier, 1989.

BREMOND, Claude. “A lógica dos possíveis narrativos”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 110-135.

BIOY CASARES, Adolfo. “Acerca del cuento y la novela”. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorias del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 41-47.

BIZZARRI, E. Machado de Assis e a Itália. Machado de Assis e a Itália, São Paulo, Instituto cultural ítalo-brasileiro, caderno nº 1, p 5-38, 1961.

BLOOM, Harold. *Il genio*. Traduzione di Elisa Banfi et al. Milano: RCS libri, 2002.

BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. “Half-way house, de Ellery Queen”. In: *Obras completas IV Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. “Las dos maneras de traducir”. In: *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997, pp. 256-259.

BOSCH, Juan. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 253-281.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1976.

BOTTIROLI, G. *Che cos'è la teoria della letteratura*. Torino: Einaudi, 2006.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CALVINO, Italo (org). AA.VV. *Contos fantásticos do século XIX*. Traduttori vari. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In: Candido, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 19-54.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

_____. *Silvio Romero: teoria, crítica e história literaria*. São Paulo: EDUSP, 1978.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Nacional, 1969.

CERVANTES, Miguel de. *Don Qiojote de la mancha*. Edición del IV cenetnario. Real Academia Española & Asociación de academias de la lengua española, s.d.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1998.

CHALHOUB, Sidney. “Diálogos políticos em Machado de Assis”. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1998.

CHÉJOV, Anton. “La técnica del cuento”. Trad. [do russo ao inglês] Constance Garnett; trad. [do inglês ao espanhol] Hernán Lara Zavala. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 19-26.

COMBONI, Andrea. *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca*. In: AA.VV. **Italique** [on line], v. III, 2000. Disponibile in: <http://italique.revues.org/index183.html#ftn5>. Ultimo accesso in: 20 aprile 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Mourão Paes Barreto & Consuelo Santiago Fortes. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Aspectos del cuento*. Ciudad Seva: 2005. Disponibile in: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm>. Accesso in: 02 febbraio 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*. Ciudad Seva: 2005. Disponibile in: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>. Accesso in: 02 febbraio 2009.

COSTA, Walter. *Il Machado de Assis olandese di August Willemsen*. Traduzione di Anna Palma. Mosaico Italiano, Rio de Janeiro, Ano VII ,número 59, p. 10-12, 2008.

_____. *O Machado de Assis holandês de Augus Willemsen*. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Helene; COSTA, Walter (orgs.). *Literatura traduzida & literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 195-204.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1969.

_____. “Machado de Assis na literatura brasileira”. In: *Machado de Assis: obra completa*, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

COUTINHO, Eduardo. “Comparativismo e historiografia literária”. In Moreira M. E. org. *Histórias da literatura; teorias temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

DANTE ALIGHIERI. *La divina commedia*. Milano: Rizzoli, 2007.

DE SANCTIS, Francesco *Storia della letteratura italiana*. Introduzione di René Wellek. 2º ed. Milano: BUR Rizzoli, 2009.

ECHEVARRÍA, Roberto G. *The oxford Book of Latin American Short Stories*. Oxford: OUP, 1997.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa: esperienza di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.

_____. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.

_____. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1991.

EAGLETON, Terry . *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltenir Dutra. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1994.

EICHEMBAUM, Boris. *Sobre la teoría de la prosa*. Ciudad Seva: 2004. Disponível in: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/prosa.htm>. Acesso in: 02 febbraio 2009.

ENCICLOPEDIA DELLA LETTERATURA. Milano: Garzanti, 1999.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “La función de la literatura em la creación de las naciones de Europa”. In Villanueva D. (org). *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377.

_____. *La posición de la literatura traducida en el polisistema literario*. Trad. Montserrat Iglesias Santos. In Montserrat Iglesias Santos (org.) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco, 1999, pp. 223-231.

_____. *Polysystem Studies, in Poetics Today*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1976.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. Sao Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FISCHER, Luis Augusto. *Contos de Machado: da ética à estética*. In: *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

FLEIF, Mario. “Da possessão demoníaca à hipocondria”. *C. da APPOA*, Porto Alegre, n. 116, ago. 2003. Disponível in: www.apboa.com.br/download/correio116.pdf. Acesso in: 08 maggio 2007.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & Senzala. 51 ed. 3ª reimp. São Paulo: Global, 2009.

GALDINI Raimundo Oda, A. M. & VEIGA Oliveira, S., “Registros de suicídios entre escravos em São Paulo e na Bahia (1847-1888): notas de pesquisa”. Disponível in: <http://www.labhstc.ufsc.br/pdf2007/6.6.pdf>. Acesso in: 7 maggio 2007.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. *La idea parte de uma imagen*. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorias del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 53-54.

GAVALLOTTI, Carlo. *Introduzione*. In: ARISTOTELE. *Dell'arte poetica*. Carlo Gavallotti (org.). 9ª ed. Milano: Mondadori, 1999, p. IX-XXV.

GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Martins Fernando Cabral. Lisboa: Vega/Universidade, s.d.

_____. *Introdução ao arquiteyto*. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega/Universidade, s.d.

_____. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Traduzione di Raffaele Novità. Torino: Einaudi, 1997.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. 2.ed. São Paulo: Madras, 2009.

GLEDSON, John (org.). *Contos, uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

_____. *A história do Brasil em Papéis Avulsos de Machado de Assis*. Tradução de Hélia Neves. In: Sidney Chaloub & Leonardo Affonso de Miranda Pereira (org.). Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998.

_____. *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*. In: GLEDSON (org.). *Contos, uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998. p. 15-55.

_____. *Machado de Assis: Ficção e História*. Tradução de Sônia Coutinho. Tradução Fernando Py. (SEVCENKO, 2003, p. 13) 2ª ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Por um novo Machado de Assis*. Tradutores vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Traduzindo Machado de Assis*. Tradução de Luana F. de Freitas. In AA.VV. “A Obra de Machado de Assis. Ensaios premiados”. Gráfica e Editora Bandeirantes para o MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES: 2006, p. 65-118.

GOGOL, Nikolai. *O capote / O retrato*. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

GOMES, André Luis (org.). *1908 – Machado de Assis e Guimarães rosa: aspectos linguísticos e literários*. Vol. 1. n. 24. Brasília: ANPOLL, jul. 2008, p. 1-382.

GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. Rio de Janeiro: Progresso Editorial, 1949.

_____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

_____. *O enigma de Capitu (Ensaio de interpretação)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GOYANES, Mariano Baquero. *¿Qué es el cuento?*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.

GRAMSCI, Antonio. *Passato e presente*. A cura di Valentino Gerratana. Edizione elettronica del 6 giugno 2008. Tratto da: GRAMSCI, Antonio. *Passato e presente*. 3° ed. Roma: Editori riuniti, 1996. XIX. Disponibile in: http://www.liberliber.it/biblioteca/g/gramsci/passato_e_presente/pdf/pas_sat_p.pdf.

GRANJA, Lúcia; GUIDIN, Márcia Lígia; RICIERI, Francine Weiss (orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: editora UNESP, 2008.

GUERINI, Andréia; PALMA, Anna. “A crítica na recepção de Machado de Assis na Itália”. *Graphos*. João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 45-53, dez. 2009.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Helene; COSTA, Walter (orgs.). *Literatura traduzida & literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

HEMINGWAY, Ernest. “El arte del cuento”. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 233-251.

HOLANDA, Sergio Buarque de; CAMPOS, Pedro Moacyr. *Historia geral da civilização brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969.

HOLMES, James, S. *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Leuven: ACCO, 1988.

IRWIN, John T. *The mystery to a solution: Poe, Borges, and the analytic detective story*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.

JACO-VILELA, Ana Maria, ESPIRITO SANTO, Adriana Amaral do e PEREIRA, Vivian Ferraz Studart. “Medicina legal nas teses da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (1830-1930): o encontro entre medicina e direito, uma das condições de emergência da psicologia jurídica”. *Interações*. [online]. jun. 2005, vol.10, no.19, p.9-34. Disponível in: http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072005000100002&lng=pt&nrm=isso. Acesso in: 07 maggio 2007. ISSN 1413-2907.

JAKOBSON, Roman. *Language in literature*. Krystyna Pomorska e Stephen Rudy (org.). Cambridge, MA: Belknap, 1987.

_____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?* Tradução de A. Varvaro. Napoli: Guida Editori, 1969.

JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman*. The Haque-Paris: Mouton, 1970.

_____. *A expansão da semiótica*. In: Julia Kristeva, Josette Rey-Debove, Donna J. Umilker (org.). *Ensaíos de semiologia*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1971, p.26-40.

LAGE, Verônica L. Coutinho (org.). *Literatura, Crítica e Cultura II: Diálogos com Machado de Assis: Caminhos da crítica literária*. Fuiz de Fora: Editora UFJF, 2008.

LAWRENCE, James Cooper. "A theory of the short story". In: *The short story theories*. Edited by Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1987.

LEVEVERE, André. *Translation History Culture* (edited by). London and New York: Routledge, 1992.

LE GOFF J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LOTMAN, Iuri M. "Investigaciones semióticas". In: *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. N. 10. Granada: Novembro 2007. p. 1-15. Disponible in: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre10/pdf/investigaciones.pdf>. Acceso in: 21 luglio 2009.

_____. "Los estudios literarios deben ser una ciencia". In: *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. N. 3. Granada: Maio 2004.

LUCCHESI, Marco. *Machadiana da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

_____. *Machado de Assis: 100 anos de uma cartografia inacabada*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

MARCHESE, Angelo. *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*. Milano: Mondadori, 1983.

MAGALHAES J. R. *A arte do conto. Sua história, seus gêneros, sua técnica seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis; ensaio de biografia individual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MASSAUD, Moisés. *O Conto Português*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MATTHEWS, Brander. "The philosophy of the short-story". In: *The short story theories*. Edited by Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1987.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis; estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MONTELLO, Josué. *O Presidente Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MONTERROSO, Augusto. "Decálogo del escritor" In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 49-52.

MONTOYA, Victor. *El origen de los cuentos*. (2007) Disponível in: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/montoya1.htm> . Acesso in: 02 febbraio 2009.

MORAVIA, Alberto. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964.

_____. "The short story and the novel". In: *The short story theories*. Edited by Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1987.

MOUNIN, Georges. *Le problèmes théorique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1963.

_____. *Teoria e storia della traduzione*. Traduzione di Stefania Moranti. Torino: Einaudi, 1965.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1936). In: *Il significato dell'estetica*. Traduzione di Sergio Corduas. Torino: Einaudi, 1973.

NEERGARD, Siri (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 1993.

_____. (a cura di). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1993.

_____. "Traduzione in Italia oggi". In: PROFETI (org.). *Il viaggio nella traduzione*, Atti del convegno. Firenze: University Press, 2006, pp. 27-42.

Disponibile in:
<http://books.google.com/books?hl=it&lr=&id=rBUrUwIcbm0C&oi=fnd&pg=PA3&dq=letteratura+tradotta&ots=mK9pUaKnYX&sig=H5k8tbhBcuivWepcXizqGHy2b50#PPA32,M1>. Accesso in: 19 maggio 2009.

NEVES, Margarida de Souza. "Pela saúde da nação. O pensamento médico sobre a epilepsia e a construção da ordem no Brasil". Capítulo do livro que recolhe os resultados do seminário comemorativo dos 21 anos do Museu de Astronomia (MAST) (abril de 2006), em elaboração.

Disponibile in:
<http://www.historiaecultura.pro.br/cienciaepreconceito/producao/capitulo/osdelivros.htm>. Accesso in: 07 maggio 2007.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text*

Analysis. Tradução do alemão de C. Nord e P. Sparrow. Amsterdã: Rodopi, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

OBATA, Regina. *O Livro dos Nomes*. 13ª ed. São Paulo: Nobel, 1994.

O'CONNOR, Frank. *El cuento es lo más próximo a la poesía*. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 283-301.

ODA, A. M. G. R; DALGALARRONDO, P. "História das primeiras instituições de alienados no Brasil". *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, v. 12, n. 3, p. 939-1010, set-dez 2005. Disponível in: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12n3/19.pdf>. Acesso in: 07 maggio 2007.

OSIMO, Bruno. *Corso di traduzione, prima parte*. Modena: Guaraldi-Logos, 2000. Disponível in: http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it".

_____. *Corso di traduzione, seconda parte*. Modena: Guaraldi-Logos, 2003. Disponível in: http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it".

_____. *Glossario*. In: TOROP, P. *La traduzione totale*. Milano: Hoepli, 2010, pp. 211-232.

_____. *Introduzione*. In TOROP, 2000, http://www.logoslibrary.eu/pls/wordtc/new_wordtheque.w6_context.more_context?parola=0&n_words=1&v_document_code=52173&v_sequencer=61312&lingua=it.

_____. *La traduzione totale*. Udine: Editrice Universitaria Udinese, 2004.

_____. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli editore, 2006.

PALMA, Anna. “O duplo nos contos de Machado de Assis: Capítulo dos Chapéus”. *Outra Travessia: revista de Pós-Graduação em Literatura*. No. 6 (1º sem., 2007). Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge : Belknap Press, 1931-1966.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Escritos da maturidade : seleta de textos publicados em periodicos (1944-1959)*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis : (estudo critico e biografico)*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.

PIGLIA, Ricardo. *Tesis sobre el cuento*. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorias del cuento I. Teoria de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993. p. 55-59.

POE, Edgar Allan. *Ensayos y crítica*. Traducción, prólogo y notas de Julio Cortázar. Madrid:Alianza Editorial, 1973.

_____. “Review of Twice-told tales”. In: *The short story theories*. Edited by Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1987.

_____. “A filosofia da composição”. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. “The philosophy of composition”. In: *Essays and reviews*. New York: The library of America, 1984.

POPOVIČ, Anton. *La scienza della traduzione (1975)*. Traduzione di Daniela Laudani e Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2006.

PRINCE, Gerald. *Narratologia*. Traduzione di Mario Salvatorelli. Parma: Pratiche Editrice S.c.r.l., 1984.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abilio e Paulo Bezerra. Sao Paulo: Martins Fontes: 1997.

ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATION STUDIES. Edit by Mona Baker; assisted by Kirsten Makmkjær. New York, Taylor e Francis Group, 2005.

QUIROGA, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista”. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993, p. 29-30.

_____. “Manual del perfecto cuentista”. In: ZAVALA, Lauro (org.). *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993, p. 31-36.

Rapporto sullo stato dell’editoria in Italia 2008. A cura dell’Ufficio studi AIE. Disponibile in: www.aie.it. Accesso in: 17 aprile 2010.

RAIMONDI, Ezio; BOTTONI, Luciano (orgs.). *Teoria della letteratura*. Bologna: Mulino, 1975.

REVISTA DA ANPOLL. 1908 – Machado de Asis e Guimarães Rosa. Brasília, v. 1, n. 24, 1994-

ROHRBERGER, Mary. “The short story: a proposed definition”. In: *The short story theories*. Edited by Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1987.

ROSENBLAT, María Luiza. *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila Editores/Equinoccio.1988.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. *Leituras em competição*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 75, 2006. Disponível in:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200005&lng=pt&nrm=iso. Acesso in: 04 novembre 2007.

_____. *Que horas são?* (Ensaio). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCOTTINI, Alfredo. *Dicionário de nomes*. Blumenau: EKO, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. “A ficção capciosa e a história traída”. In: Gledson, J. *Machado de Assis: Ficção e História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2003, pp. 13-20.

SOARES, Cláudio S. “Mente de estrategista” in *História da Biblioteca Nacional*, setembro 2008, ano 3 nº 36, p. 20-23.

SONTAG, Susan. “Notizie dall’aldilà: il caso Machado de Assis”. In: *Sagarana*. Traduzione di Oriana Palusci. Disponibile in: <http://www.sagarana.it/rivista/numero1/critico.html>. Ultimo accesso: 13 aprile 2005.

SOUZA, Eneida M. de, *Critica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. RJ: Editora Nova Aguilar, 1997.

STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1984.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

TYNJANOV, Jurij N. *Formalismo e storia letteraria*. Traduzione di Maria Di Salvo. Torino: Einaudi, 1973.

TOBIA. Disponibile in: <http://www.bibbiaedu.it/pls/labibbia/GestBibbia09.Ricerca?Libro=Tobia&capitolo=1>. Accesso in: 17 maggio 2010.

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: vozes, 1971, p. 209-254.

_____. “Poetica”. In: *Che cos'è lo strutturalismo?* Milano: ISEDI, 1971, p. 142-152.

TOROP, Peeter. “Culture and translation”. *Applied Semiotic/Sémiotique appliqué*. Toronto, v. 9, n° 24, 2010. pp. 11-17. Disponibile in: <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No24/Article1en.html>. Accesso in: 11 aprile 2009.

_____. *La traduzione totale*. Traduzione di Bruno Osimo. Modena: Guaraldi, 2000.

_____. *La traduzione totale*. Traduzione di Bruno Osimo. Revisione della traduzione di Ksenija Eliseeva. Milano: Hoepli, 2010.

_____. “Translation as Communication and Auto-communication”. *Applied Semiotic/Sémiotique appliqué*. Toronto, v. 9, n° 24, 2010. pp. 3-10. Disponibile in: <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No24/Article1en.html>. Accesso in: 11 aprile 2009.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, 1995.

_____. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

VAN DIJK, Teun A. *La metateoria del racconto*. In: *Strumenti critici*, II (1970), pp. 148-164.

VENTURA Roberto. *História e crítica em Sílvia Romero*. In Mallard L. [et al.] *História fa literatura: esnasios*. Campinas, SP: Editora da UNICMP, 1994.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. London: Routledge, 1998.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª ed. 1ª reimpressão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WEBER, João Hernesto. *Machado de Assis: uma apresentação*. Disponível in: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/apresentacao/Weber.htm#OSCONTOS>. Acesso in: 23 settembre 2009.

ZAVALA, Lauro (org.). *Teorias del cuento I. Teoria de los cuentistas: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993.

_____. *Teorias del cuento II. Teoria de los cuentistas: La escrita del cuento*. México: UNAM, 1996.

_____. *Teorias del cuento III. Teoria de los cuentistas: Poéticas de la brevedad*. México: UNAM, 1996.

_____. *Teorias del cuento IV. Teoria de los cuentistas: Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM, 1998.

DIZIONARI - RISORSE ONLINE

ABL – Machado de Assis. Disponível in: <http://www.machadodeassis.org.br/>.

BORBA, Francisco S. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

DE MAURO PARAVIA on-line. Disponível in: <http://old.demauroparavia.it/>.

DICIONÁRIO ON-LINE PRIBERAM. “Dolabela”. Disponibile in http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx.

DIZIONARIO ETIMOLÓGICO. Disponibile in: <http://www.etimo.it/>.

GARZANTI LINGUISTICA. *Dizionario italiano*. Disponibile in: <http://www.garzantilinguistica.it/it/dizionario/it>.

ICCU. Disponibile in: <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/informazioni.jsp>.

INDEX TRANSLATIONUM: UNESCO Culture Sector. Disponibile in: <http://databases.unesco.org/xtrans/stat/xTransStat.html>.

MACHADO DE ASSIS – Apresentação. Disponibile in: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/>.