

**La prosa dell'ironia.**  
**L'aggettivazione qualificativa in *Singularidades de uma rapariga loira* di Eça de Queirós.<sup>1</sup>**

*Maria Serena Felici*  
*Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT;*  
*Università “G. d’Annunzio” di Chieti - Pescara*

La prosa di José Maria Eça de Queirós (1845-1900), che si inserisce nel panorama realista-naturalista della letteratura portoghese ed europea nella sua prima fase, per assumere contorni più sfumati sul declinare della vita dell'autore, è dotata di un significativo testuale di grande rilevanza nella struttura narrativa. Vogliamo qui soffermarci, in particolare, sul valore dell'aggettivazione ai fini della trasmissione di un messaggio letterario che occupa grande spazio all'interno della scrittura queirosiana: la critica alla letteratura e cultura romantica. Il testo che scegliamo come *focus*, in virtù della grande densità linguistica che presenta da questo punto di vista è il racconto *Singularidades de uma rapariga loira* (1874).

Come noti e illuminati studi hanno costantemente rilevato, lo stile dell'autore di *Os Maias* si caratterizza per un'ironia pungente nella critica ai costumi della società coeva, che nella produzione saggistico-giornalistica appare più esplicita, mentre nella narrativa si costituisce quale strumento retorico atto far filtrare la posizione dell'autore, senza il suo intervento diretto. Scrive António Campos Matos:

A ironia e o humor, componentes vitais da sua escrita, temperam a visão decadentista a que deu expressão literária, visão essa que nem sempre foi bem aceite pelos seus contemporâneos. A ironia, traduzia uma reacção desesperada à chateza do meio nacional. O humor trazia consigo o riso, o chamado "riso que peleja", como ele escreveu na advertência de *Uma Campanha Alegre* em 1890, e este atributo seria um factor decisivo para provocar nos seus leitores brasileiros uma maior empatia do que aquela que alcançou no seu país.<sup>2</sup>

Secondo Mário Sacramento, autore di un illustre saggio intitolato *Eça de Queirós. Uma estética da ironia*, il costante ricorso stilistico dello scrittore all'ironia è intrinsecamente legato alla sua scelta di aderire alla corrente letteraria realista, che da Flaubert a Stendhal a Balzac ne fa, com'è noto, ampio uso; l'uso dell'ironia, secondo lo studioso, è lo strumento testuale attraverso il quale Eça mette esemplarmente in evidenza le contraddizioni intrinseche alla società ottocentesca portoghese. Sacramento individua, e noi con lui, una parabola nell'uso queirosiano dell'estetica

---

<sup>1</sup> Pubblicato nel volume *Português em ação* a cura di Kátia de Abreu Chulata (Bracciano, Tuga 2018).

<sup>2</sup> António Campos Matos, *Sobre a recepção literária de Eça de Queiroz*, in “Estudos em homenagem a João Francisco Marques”, Porto, FLUP, 2001, p. 125.

ironica, più mordace negli anni giovanili e più sottile, quasi rassegnata, aperta al dubbio e alla possibilità di non fornire tesi puntuali e perentorie agli interrogativi esistenziali nella fase corrispondente alla scrittura di *A Cidade e as Serras*.<sup>3</sup>

Secondo Michail Bachtin, caratteristica della prosa ironica è la pluridiscorsività, ovvero la voce data a un ventaglio più ampio, rispetto ad altri generi testuali, di livelli linguistici:

La forma più esteriormente evidente e nello stesso tempo storicamente essenziale di introduzione e organizzazione della pluridiscorsività è data dal cosiddetto romanzo umoristico, classici rappresentanti del quale in Inghilterra furono Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Thackeray, ecc. e in Germania Hippel e Jean Paul.

Nel romanzo umoristico inglese troviamo la riproduzione parodico-umoristica di quasi tutti gli strati della lingua letteraria parlata e scritta ad esso contemporanea. Quasi ogni romanzo dei citati rappresentanti classici di questa varietà del genere è un'enciclopedia di tutti gli strati e di tutte le forme della lingua letteraria: il racconto, a seconda dell'oggetto della raffigurazione, riproduce parodicamente sia tutte le forme dell'eloquenza parlamentare o giuridica, sia le specifiche forme dei resoconti delle sedute parlamentari o giudiziarie, sia un servizio giornalistico, l'arida lingua del mondo degli affari, le maldicenze dei pettegoli, un pedantesco discorso scientifico, il nobile stile epico o biblico, lo stile della predica moralistica e, infine, il modo di parlare di un personaggio concreto e socialmente determinato.<sup>4</sup>

Vogliamo qui notare che, nel racconto che prendiamo in esame, intriso di ironia al punto di poter essere definito senza troppo timore umoristico, la pluralità discorsiva di cui parla Bachtin è votata proprio all'ultimo dei fini citati dallo studioso, la parodizzazione di un personaggio socialmente determinato: il giovane borghese ammaliato dalle letture romantiche. A questo scopo, riteniamo concorra fortemente l'uso dell'aggettivazione qualificativa.

*Singularidades de uma rapariga loira* risale al soggiorno cubano dell'autore e fu pubblicato nel 1874 sul "Brinde aos Senhores Assinantes", appendice del "Diário de Notícias" di Rio de Janeiro. Successivamente, uscì postumo nel 1902, insieme ad altre narrative brevi nell'edizione dei *Contos* curata da Luís de Magalhães. Nel 2009, Marie-Hélène Piwnik ne ha curato una nuova edizione critica insieme agli altri racconti pubblicati in vita dall'autore.<sup>5</sup>

«Começou por me dizer que o seu caso era simples» esordisce l'opera «e que se chamava Macário»<sup>6</sup>. Il primo aggettivo qualificativo del racconto è ironico: la storia viene definita come

---

<sup>3</sup> Cfr. Mário Sacramento, *Eça de Queirós. Uma estética da ironia*, INCM, Lisboa, 2002.

<sup>4</sup> Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 109. Sottolineatura mia.

<sup>5</sup> José Maria Eça de Queirós, *Singularidades de uma rapariga loira*, in *Contos I* (edição de Marie-Hélène Piwnik), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 167-193. Tra le variazioni rilevate dalla studiosa nelle edizioni del racconto oggetto del presente studio, non si individuano cambiamenti di rilievo nell'ambito dell'aggettivazione; segnaliamo soltanto una ripetizione dell'aggettivo: "[...] Macário era desconhecido, e desconhecidos por igual a sua dignidade e o seu hábil trabalho" nell'edizione del 1902 rispetto a "Macário era desconhecido, e a sua dignidade e o seu hábil trabalho" di quella del 1874; "estava louco por ela" nell'edizione di Magalhães, invece del "doudo" della versione pubblicata nel Diário de Notícias. Cfr. *Ivi*.

<sup>6</sup> *Id.*, *Singularidades de uma rapariga loira*, in *Id.*, *Contos*, Livros do Brasil, Lisboa, 2013, p. 9.

«semplice», mentre il lettore si accorgerà che è alquanto complessa. Il protagonista, di seguito, viene definito nel seguente modo:

Era alto e grosso: tinha uma calva larga, luzidia e lisa, com repas brancas que se lhe eriçavam em redor: e os seus olhos pretos, com a pele em roda engelhada e amarelada, e olheiras papudas, tinham uma singular clareza e rectidão – por trás dos seus óculos redondos com aros de tartaruga. Tinha a barba rapada, o queirxo saliente e resoluto. Trazia uma gravata de cetim negro apertada por trás com uma fivela; um casaco comprido cor de pinhão, com as mangas estreitas e justas e canhões de veludilho. E pela longa abertura do seu colete de seda, onde reluzia um grilhão antigo – saíam as prega moles de uma camisa bordada.<sup>7</sup>

Se le ampie descrizioni dei personaggi principali sono caratteristiche della letteratura realista e naturalista, Eça ne fa un uso maggiore a causa dell'obiettivo parodizzatore; si veda quanto scrive Ernesto Guerra Cal nel suo celebre studio sullo stile queirosiano:

O pendor do romancista para o excesso não se manifesta apenas na direcção das impressões, subjetivas. Tem outro sentido paralelo, que exerce um importante papel na sua estética: a demasia na atribuição das dimensões físicas. Eça amava a hipérbole e a caricatura, e o adjectivo era para ele o veículo mais espontâneo e natural para verbalizar essas preferências físicas.<sup>8</sup>

Abbiamo sottolineato, nel brano sopra riportato, un aggettivo che ricorre in tutta l'opera e ne richiama significativamente il titolo: «singular». “Singolare” è l'ingenuità di Macário e singolare è la vicenda in cui proprio essa lo condurrà. Poco più avanti, il narratore, che è l'avventore della locanda a cui Macário decide di raccontare le proprie vicissitudini, avverte la necessità di rendere nota al pubblico la vicenda dalle tinte fosche che precede il suo arrivo all'ostello, ponendolo in uno stato d'animo particolarmente languido:

Era isto em Setembro; já as noites vinham mais cedo, com uma friagem  fina e seca  e uma escuridão  aparatosa . Eu tinha descido da diligência,  fatigado, esfomeado , tiritando num cobrejão de listras  escarlates .

Vinha de atravessar a serra e os seus aspectos  pardos e desertos . Eram oito horas da noite. Os céus estavam  pesados e sujos . E, ou fosse um certo adormecimento cerebral produzido pelo rolar  monótono  da diligência, ou fosse a debilidade  nervosa  da fadiga, ou a influência da paisagem  descarpada e chata , sob o  côncavo  silêncio  nocturno , ou a opressão da electricidade, que enchia as alturas – o facto é – que eu, que sou naturalmente  positivo e realista  – tinha vindo  tiranizado , pela imaginação e pelas quimeras. Existe, no fundo de cada um de nós, é certo – tão friamente educados que sejamos –, um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem  soturna , o velho muro de um cemitério, um ermo  ascético , as  emolientes  brancuras de um luar – para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim o mais  matemático , ou o mais  crítico  – tão  triste , tão  visionário , tão  idealista  –, como um velho monge poeta. A mim, o que me lançara na quimera e no sonho, fora o aspecto do Mosteiro de Rostelo, que eu tinha visto, na claridade suave e outonal da tarde, na sua doce colina. Então, enquanto anoitecia, a diligência rolava continuamente ao trote esgaldado dos seus magros cavalos brancos, e o cocheiro, com o capuz do gabão enterrado na cabeça, ruminava no seu cachimbo – eu pus-me

<sup>7</sup> *Ivi.*

<sup>8</sup> Ernesto Guerra Cal, *Linguagem e estilo de Eça de Queirós*, Livraria Almedina, Lisboa, 1981, pp. 177-178.

elegiacamente, ridicolamente, a considerar a esterilidade da vida: e desejava ser um monge, estar num convento, tranquilo, entre arvoredos, ou na murmuosa concavidade de um vale, e enquanto a água da cerca canta sonoramente nas bacias de pedra, ler a Imitação, e ouvindo os rouxinóis nos loureirais ter saudades do Céu. – Não se pode ser mais estúpido.<sup>9</sup>

«Friagem fina e seca» – in cui si nota un'allitterazione tra il sostantivo e il primo aggettivo – «céus pesados e sujos», «côncavo silêncio», «paisagem soturna», «ermo ascético», sono accoppiamenti linguistici sinestetici in cui si riconosce quella che Guerra Cal chiama «adjectivo moral» o «psicológico», ossia l'epiteto che allude a un giudizio appartenente alla soggettività di un determinato personaggio.<sup>10</sup> Altra ricorrenza evidente di questo uso giunge nell'introduzione del racconto di Macário della propria storia personale al compagno di stanza: «Nas estalagens do Minho, às vezes» riflette il narratore «cada quarto é um dormitório impertinente.»<sup>11</sup> E ancora:

[...] ele teve raivas inesperadas e dominantes para a sua larga e sentida confiança. [...] Talvez a história seja julgada trivial: a mim, que nessa noite estava nervoso e sensível, pareceu-me terrível – mas conto-a apenas como um acidente singular da vida amorosa...  
[...] os Macários eram uma antiga família, quase uma dinastia de comerciantes, que mantinham com uma severidade religiosa a sua velha tradição de honra e de escrúpulo.<sup>12</sup>

Più avanti, inoltre, la prima donna che Macário vede dalla propria finestra è descritta dall'autore come «uma mulher de quarenta anos, vestida de luto, uma pele branca e baça, o busto bem feito e redondo e um aspecto desejável»<sup>13</sup>; quando, però, la descrizione vuole esprimere l'impressione del giovane alla prima vista della vicina, l'aggettivazione assume un tono decisamente più soggettivo:

Macário [...] dizia mentalmente que aquela mulher, aos vinte anos, devia ter sido uma pessoa cativante e cheia de domínio: porque os seus cabelos violentos e ásperos, o sobrolho espesso, o lábio forte, o perfil aquilino e firme, revelavam um temperamento activo e imaginações apaixonadas.<sup>14</sup>

Nella ricorrenza di attributi quali «nocturno», «murmuroso», «côncavo», «soturno», si nota inoltre una scelta onomatopeica da ricondursi alla volontà di creare uno scenario dalle tinte gotiche come parodia del romanzo sentimentale. Il riferimento oppositivo alla personalità «positiva e realista» suggella, infine, la caricatura romantica.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 9-10. Sottolineature mie.

<sup>10</sup> Ernesto Guerra Cal, *op. cit.*, pp. 108-117.

<sup>11</sup> *Singularidades de uma rapariga loir*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 12. Sottolineature mie.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

Allitterazione e sinestesia tornano in accostamenti aggettivali nella descrizione della reazione di Macário all'allusione dell'interlocutore alle donne, ferita ancora aperta nella sua coscienza: «O homem contraiu-se num silêncio saliente. Até aí estivera alegre, rindo dilatadamente; loquaz e cheio de bonomia. Mas então imobilizou o seu sorriso fino».<sup>15</sup> Da ciò, il narratore comprende che il caso dell'uomo deve essere «grottesco»<sup>16</sup>, contraddicendo l'iniziale aggettivazione relativa al caso, «simples». Nella stessa scena, Macário «foi à janela com um passo pesado», ove l'allitterazione in *p* giunge a ribadire la tristezza ancora viva del protagonista. L'uso dell'allitterazione ricompare nel paragrafo successivo, quando all'io narrante viene portato un candeliere «de latão lustroso e antigo»<sup>17</sup> che si fa metafora della vetustà culturale che si muove nella scena.

Disse-me ele que sendo naturalmente linfático e mesmo tímido, a sua vida tinha nesse tempo uma grande concentração. Um trabalho escrupuloso e fiel, algumas raras merendas no campo, apuro saliente de fato e de roupas brancas, era todo o interesse da sua vida. A existência, nesse tempo, era caseira e apertada. Uma grande simplicidade social aclarava os costumes: os espíritos eram mais ingénuos, os sentimentos menos complicados.<sup>18</sup>

La coppia aggettivale «linfático» e «tímido», che costituisce l'autoanalisi di Macário, è antitetica come saranno effettivamente le pulsioni del personaggio, che non esiterà, una volta scoperto il furto operato dalla fidanzata, ad abbandonarla seduta stante, a dispetto del grande amore precedentemente dimostrato da imprese onerose quali la rinuncia alla protezione dello zio, la povertà e il trasferimento a Capo Verde. La seconda coppia aggettivale, «escrupuloso» e «fiel» riferito al lavoro, allude all'appartenenza del giovane a una precisa classe sociale, esplicitata poco dopo ancora facendo uso di una significativa aggettivazione:

Jantar alegremente numa horta, debaixo das parreiras, vendo correr a água das regas – chorar com os melodramas que rugiam enre os bastidores do Salitre, alumiados a cera, eram contentamentos que bastavam à burguesia cautelosa. Além disso, os tempos eram confusos e revolucionários; e nada torna o homem recolhido, conchegado à lareira, simples e facilmente feliz – como a guerra.<sup>19</sup>

È evidente, qui, il valore ironico intrinseco nell'aggettivo «cautelosa» riferito a una borghesia considerata da Eça semplicemente gretta e all'impattante accostamento dell'aggettivo «feliz» – che corona i precedenti «recolhido», «conchegado» e «simples» – a un tempo di guerra.

---

<sup>15</sup> *Ivi.*

<sup>16</sup> *Ivi.*

<sup>17</sup> *Ivi.*

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 13. Sottolineature mie.

<sup>19</sup> *Ivi.*

Tale trascorso verrà ricordato come «simples, retirado, plácido»<sup>20</sup> da Macário ai tempi della dolorosa e forzata partenza per Capo Verde.

Molto interessante è poi una sostituzione aggettivale, una circonlocuzione che sostituisce l'aggettivo “virgem” – troppo audace per il pudico lessico del giovane Macário: «Macário, aos vinte e dois anos, ainda não tinha – como lhe dizia uma velha tia, que fora querida do desembargador Curvo Semedo, da Arcádia – conhecido Vénus».<sup>21</sup>

A differenza di quanto accade in altre opere queirosiane, le letture romantiche di Macário non vengono citate in modo diretto, ma il loro radicamento nella mente del giovane si riconosce nel suo approccio sentimentale alla vita – reso struttura testuale attraverso l'aggettivazione psicologica:

Era em Julho e a atmosfera estava eléctrica e amorosa: a rebecca de um vizinho gemia uma xácara mourisca, que então sensibilizava, e era de um melodrama; o quarto estava numa penumbra doce e cheia de mistério – e Macário, que estava em chinelas, começou a lembrar-se daqueles cabelos negros e fortes e daqueles braços que tinham a cor dos mármoreos pálidos: espreguiçou-se, rolou morbidamente a cabeça pelas costas da cadeira de vime, como os gatos sensíveis que se esfregam, e decidiu bocejando que a sua vida era monótona. E ao outro dia, ainda impressionado, sentou-se à sua carteira com a janela toda aberta, e olhando o prédio fronteiro, onde viviam aqueles cabelos grandes – começou a aparar vagorosamente a sua pena de rama. Mas ninguém se chegou à janela do peitoril, com caixilhos verdes. Macário estava enfasiado, pesado e o trabalho foi lento. Pareceu-lhe que havia na rua um sol alegre, e que nos campos as sombras deviam ser mimosas e que se estaria bem, vendo o palpitante das borboletas brancas nas madressilvas!<sup>22</sup>

Nel salotto aristocratico, la testa di Luísa è percepita dall'innamorato come «amorosa»<sup>23</sup> e il suo sorriso «claro [...] distraído, espiritual, arcangélico»;<sup>24</sup> si noti anche che, quando l'aggettivazione è psicologica, l'aggettivo è spesso seguito da una similitudine, come nella prima descrizione di Luísa: «fina e fresca como uma vinheta inglesa»,<sup>25</sup> secondo uno stile che, ancora una volta, riecheggia l'estetica romantica.

Il titolo del racconto pone l'accento su un aggettivo relativo alla ragazza: «loira». A dimostrazione del valore di significante testuale dell'aggettivazione, noteremo che, in Eça de Queirós, tutti i personaggi femminili biondi sono accomunati da precisi tratti caratteriali, riconducibili al comune denominatore della debolezza di carattere: Maria da Piedade, eroina del

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>24</sup> *Ivi*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 14.

racconto *O Moinho* (1879),<sup>26</sup> amorevole anjo del focolare campagnolo finché non riceve le lusinghe di un poeta cittadino, cui cede impulsivamente; Luísa, protagonista di *O Primo Basílio* (1878),<sup>27</sup> che non esita a colmare le proprie giornate vuote con le emozioni donate dal tradimento; Maria Eduarda, infelice amante di Carlos in *Os Maias* (1888), la cui debolezza risiede in una certa superficialità sentimentale.<sup>28</sup> La Luísa del racconto oggetto del presente studio è debole, *in primis*, nella dipendenza all'impulso cleptomane, ma anche nella frivolezza, nella banalità, nell'assoluta incapacità di esercizio critico, in sintesi nella profonda ignoranza rivelata, testualmente, dall'assenza di discorsi diretti che non siano costituiti da frasi minime:

[...] era muito singular o temperamento de Luísa. Tinha o carácter louro como o cabelo – se é certo que o louro é uma cor fraca e desbotada: falava pouco, sorria sempre com os seus brancos dentinhos, dizia a tudo «pois sim»; era mais simples, quase indiferente, cheia de transigências. Amava decerto Macário, mas com todo o amor que podia dar a sua natureza débil, aguada, nula.<sup>29</sup>

La scena in cui il protagonista annuncia la partenza per l'Africa, paradigmatica, è densa di aggettivi:

Macário chorou. Ela, com a sua passiva e loura doçura, disse-lhe:

---

<sup>26</sup>Non a caso, anche in questo racconto l'aggettivazione svolge un ruolo di estrema importanza nell'allusione alla perversione generata in Maria dalla conoscenza della cultura romantica urbana: “Começou a ler versos. Passava horas só, num mutismo, à janela, tendo sob o seu olhar de virgem loura toda a rebelião dum apaixonada. Acreditava nos amantes que escalam os balcões, entre o canto dos rouxinóis: e queria ser amada assim, possuída num mistério de noite romântica...”

O seu amor desprende-se pouco a pouco da imagem de Adrião e alargou-se, estendeu-se a um ser vago que era feito de tudo o que a encantara nos heróis de novela; era um ente meio príncipe e meio facínora, que tinha, sobretudo, a fôrça. Porque era isto que admirava, que queria, porque ansiava nas noites cálidas em que não podia dormir – dois braços fortes como aço, que a apertassem num abraço mortal, dois lábios de fogo que, num beijo, lhe chupassem a alma. Estava uma histérica.

Às vezes, ao pé do leito do marido, vendo diante de si aquele corpo de tísico, numaimobilidade de entrevado, vinha-lhe um ódio torpe, um desejo de lhe apressar amorte...

E no meio desta excitação mórbida do temperamento irritado, eram fraquezas súbitas, sustos de ave que pouasa, um grito ao ouvir bater uma porta, uma palidez de desmaio se havia na sala flores muito cheirosas... À noite abafava; abria a janela; mas o cálido ar, o bafo môrno da terra aquecida do sol, enchiam-na dum desejo intenso, dum ânsia voluptuosa, cortada de crises de chôrô...

A Santa tornava-se Vénus.

E o romantismo mórbido tinha penetrado tanto naquele ser, e desmoralizara-o tão profundamente, que chegou ao momento em que bastaria que um homem lhe tocasse, para ela lhe cair nos braços: – e foi o que sucedeu emfim, com o primeiro que a namorou, daí a dois anos. Era o praticante da botica.

Por causa dêle scandalizou toda a vila. E agora deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e ramelosos, em farrapos, sem comer até altas horas, o marido a gemer abandonado na sua alcôva, toda a trapagem dos emplastos por cima das cadeiras, tudo num desamparo torpe – para andar atrás do homem, um maganão odioso e cebento, de cara balôfa e gordalhufa, luneta preta com grossa fita passada atrás da orelha, e bonésinho de sêda posto à catita. Vem de noite às entrevistas de chinelo de ourelo: cheira a suor: e pede-lhe dinheiro emprestado para sustentar uma Joana, criatura obesa, a quem chamam na vila a bola de unto.” *Id.*, *No Moinho, Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>27</sup> Cfr. *Id.*, *O Primo Basílio*, Porto Editora, Porto, 2010.

<sup>28</sup> Cfr. *Id.*, *Os Maias*, Porto Editora, Porto, 2011.

<sup>29</sup> *Id.*, *Singularidades de uma rapariga loira, op. cit.*, p. 26.

- Fazes bem. Talvez ganhes.

E ao outro dia Macário partiu.

Conheceu as viagens trabalhosas nos mares inimigos, o onjoo monótono num beliche abafado, os duros sóis das colónias, a brutalidade tirânica dos fazendeiros ricos, o peso dos fardos humilhantes, as dilacerações da ausência, as viagens ao interior das terras negras e a melancolia das caravanas que costeiam por violentas noites, durante dias e dias, os rios tranquilos, donde se aexala a morte.<sup>30</sup>

E proprio questi aggettivi contrasteranno con quelli riferiti a Luísa, che, al ritorno del fidanzato, è «fresca», «clara», «repousada»<sup>31</sup> a differenza di lui. Dall'uso di questa aggettivazione, il lettore può comprendere che profondamente diversa è l'entità dei sentimenti che legano i due giovani, l'uno pronto ad affrontare peripezie per coronare il sogno d'amore, l'altra del tutto indifferente alle sue fatiche.<sup>32</sup> A proposito dell'aggettivazione riservata a Luísa, scrive Cláudia Martha de Oliveira:

Notamos um certo tom irônico do narrador, principalmente ao final da passagem, quando ele enumera vários adjetivos para referir-se à beleza de Luísa. No segundo exemplo, há referências ao caráter de Luísa, “fraco” conforme o narrador, ou mesmo segundo o próprio Macário que, olhando para Luísa, depois de ter descoberto como ela era realmente, conseguiu ir além da beleza aparente da moça. Neste exemplo, temos novamente o toque irônico e até mesmo cruel do narrador, ao referir-se à interioridade de Luísa. Podemos concluir que Macário e o narrador, juntos, descrevem-na fisicamente e “psicologicamente”, mas não chegamos a vê-la durante a história. Em outras palavras, não há a presença da interioridade de Luísa. Todas as informações que nos chegam partem de Macário e são trabalhadas pelo narrador, que não tem acesso às outras personagens interiormente.<sup>33</sup>

Estremamente significativa è, poi, la frase «E a loura ergueu para ele o seu olhar azul»,<sup>34</sup> ove il colore degli occhi passa a trasmettere una sensazione al destinatario dello sguardo.

Anche Macário è «loiro»<sup>35</sup> ed è debole: quando vede che l'amata si sta dirigendo verso il negozio dello zio si precipita a riceverle «trémulo, sôfrego, apaixonado e com palpitações»;<sup>36</sup> la sua debolezza, messa in risalto dall'insistenza nell'aggettivazione, risiede nell'effetto della rigida etichetta borghese e dal suo contrasto irrisolto con l'emotività sollecitata dalle pagine romantiche lette.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>31</sup> *Ivi*.

<sup>32</sup> La ditta che cercava un uomo per quel viaggio, d'altronde, richiedeva che il candidato fosse “hábil, resoluto e duro”. (*Ibidem*, p. 28). Nessuno di questi aggettivi si addice a Macário, ma egli è capace di forgiare dal nulla tali qualità dall'unica materia del proprio amore.

<sup>33</sup> Cláudia M. Oliveira, *Um estudo do conto “Singularidades de uma rapariga loura”*, de Eça de Queiroz, in “Mimesis”, v. 20, n. 1, Bauru, 1999, p. 96.

<sup>34</sup> José Maria Eça de Queirós, *Singularidades de uma rapariga loira*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 16.



Da quando il lettore sa che il cognome attribuito alle due donne è Vilaça, esse passano a essere distinte unicamente dagli aggettivi: «a loira» la giovane e «a soberba mulher pálida» l'anziana.<sup>37</sup> Le riunioni in casa del notaio, presso cui Macário si reca ingenuamente con l'unico scopo di parlare con Luísa, sono definiti «assembleias simples e pacatas»<sup>38</sup>, la moglie dell'anfitrione è «uma pessoa seca e aguçada, com um vestido bordado a matiz, um nariz adunco, uma enorme luneta de tartaruga, a pluma de *marabout* nos seus cabelo grisalhos.»<sup>39</sup> Risalta l'ironia insita in questa sequenza di aggettivi, che mirabilmente descrivono un'atmosfera cristallizzata in un passato rievocato nostalgicamente da una classe sociale ottocentesca aristocratica e alto-borghese dedita a vizi e sterili dibattiti ideologici, incapace di dare alla nazione un lustro simile a quello di un'epoca oltrepassata. Nella stessa scena, l'umoristico aggettivo «nupcial» («E, desde esse momento, envolveu-os um destino nupcial»)<sup>40</sup> rivela l'impetuosità del sentimentalismo di Macário, perché posto come conseguenza del primo e minimale dialogo avuto tra i due giovani («– Então, noutro dia, gostou das casimiras? – Muito.»<sup>41</sup> Fortemente ironizzante è anche il risalto dell'aggettivo “podre”, che chiude un paragrafo: «[...] o corregedor, desviando a luneta, cumprimentava sorrindo – e via-se-lhe um dente podre.»<sup>42</sup>

Gli altri ospiti del salotto sono D. Jerónima da Piedade e Sande, donna conservatrice e intellettualmente banale, il cui cognome costituisce un'allusione ironica alla scrittrice e intellettuale progressista francese George Sand; D. Jerónima intona arie filo monarchiche con «maniera comovidas»;<sup>43</sup> il giudice «apoplécico»,<sup>44</sup> il cavaliere di Malta «trôpego, estúpido e surdo».<sup>45</sup> La *soirée* è «literária, pachorrenta, erudita, requintada e toda cheia de musas»<sup>46</sup>, aggettivi in cui Piwnik riconosce la critica sociale che caratterizza il racconto.<sup>47</sup>

Nell'omonimo film di Manoel de Oliveira (1908-2015), uscito nel 2009, l'aggettivazione usata da Eça nel racconto appare magistralmente trasposta, come si può notare nelle immagini sottostanti, nel linguaggio cinematografico, anzitutto attraverso la riproduzione fedele della fisionomia dei personaggi, del loro vestiario e degli ambienti in cui si muovono, a dispetto della

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>38</sup> *Ivi*.

<sup>39</sup> *Ivi*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 19. L'ironia dell'autore nei confronti di tale decisione romanticamente impetuosa è incrementata dalla coppia aggettivale allitterata che definisce la risoluzione “profunda e perpétua”. *Ib.*, p. 23.

<sup>41</sup> *Ivi*.

<sup>42</sup> *Ivi*.

<sup>43</sup> *Ivi*.

<sup>44</sup> *Ivi*.

<sup>45</sup> *Ivi*.

<sup>46</sup> *Ivi.*, p. 20.

<sup>47</sup> Cfr. José Maria Eça de Queirós, *Contos I* (edição de Marie-Hélène Piwnik), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009, p. 20 e Marie-Hélène Piwnik, *Ensaio Queirosianos*, Opera Omnia, Guimarães, 2012, pp. 211-235.

scenografia in epoca contemporanea: Luísa è una fanciulla «loura, tinha um vestido de cassa com pintas azuis [...], as mangas pendidas com rendas, e tudo aquilo era asseado, moço, fresco, flexível e tenro»;<sup>48</sup> il suo ventaglio è una «ventarola chinesa, redonda, de seda branca com dragões escarlates bordados à pena, uma cercadura de plumagem azul fina e trémula como uma penugem e o seu cabo de marfim, donde pendiam duas borlas de fio de ouro, tinha incrustações de nácar à linda maneira persa».<sup>49</sup> Ma anche la cinesica dell'attrice, il suo sguardo, sono perfettamente in linea con il «brando movimento do seu leque chinês».<sup>50</sup> In tutte le scene riecheggiano gli aggettivi qualificativi di Eça de Queirós.



Figura 1. Luísa (Catarina Wallenstein) e Macário (Ricardo Trêpa) nel film di Manoel de Oliveira.



Figura 2. Luísa (Catarina Wallenstein) al primo incontro con Macário.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, 14-15.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 30.



Figura 3. Macário (Ricardo Trêpa) e lo zio Francisco (Diogo Dória).

Macário, impersonato dall'attore Ricardo Trêpa, è alto, biondo e vigoroso proprio come descritto nel racconto; risaltano le basette su cui Eça si sofferma nelle prime righe dell'opera e il suo abbigliamento è elegante e sobrio. Lo zio Francisco ha tutti i tratti fisionomici e fisiognomici che attestano l'atteggiamento che, nel racconto, è descritto come «celibatário»<sup>51</sup>, «terrível»,<sup>52</sup> «brutal e idiota»,<sup>53</sup> i suoi principi «antigos, autoritários e tirânicos»<sup>54</sup> e la sua prosa riproduce alla lettera il «laconismo majestoso» che Eça gli attribuisce.<sup>55</sup> Da notare la ricorrenza di un aggettivo, «estúpido», sostituito talvolta dal suo sinonimo «burro», che costantemente il cinico Francisco attribuisce al sentimentale nipote<sup>56</sup>.

Ma l'aderenza di Oliveira all'originale queirosiano non riguarda soltanto i particolari fisici dei personaggi; appare altrettanto evidente la volontà del regista di riprodurre fedelmente i particolari psicologici, sociali e culturali così come descritti da Eça, come il «brando movimento»<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>53</sup> *Ivi*. L'aggettivo "idiota" ha a che vedere con la superficialità della rigida etichetta borghese, che Francisco osserva e impone al nipote.

<sup>54</sup> *Ivi*.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.17.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 30.

del ventaglio di Luísa e la solennità nostalgica dei frequentatori del salotto. Se l'attenzione alla riproduzione delle descrizioni queirosiane fosse dettata dalla mera volontà di portare sullo schermo il racconto del 1874, il film sarebbe, probabilmente, ambientato nella stessa epoca del racconto; invece, Oliveira cambia alcuni particolari rispetto all'opera queirosiana: le coordinate temporali in cui si situa il lungometraggio, il riferimento al circolo intitolato a Eça de Queirós e il sesso del personaggio narratore – un uomo in Eça, una donna in Oliveira, interpretata dall'attrice Leonor Silveira. Nessuno di tali particolari, tuttavia, incide nella caratterizzazione dei personaggi, che non mostra alterazioni rispetto all'opera del 1874.

A determinare le scelte sceniche dell'illustre cineasta portoghese sarà stata, dunque, la piena comprensione del valore dell'aggettivazione nella struttura linguistico-narrativa dell'Eça degli anni '70: un Eça autore di una caustica critica sociale e di una polemica contro la letteratura romantica, considerata travicante e mendace, condotta con un'ironia affilata, come nel caso delle *Farpas* (1871-1872), scritte a quattro mani con Ramalho Ortigão,<sup>58</sup> della Conferenza *O Realismo como nova expressão da arte* (1871) e di vari altri articoli giornalistici.

La scena finale del racconto è densissima di aggettivazione, posta spesso in sequenze multiple con valore rafforzativo: «o dia estava de Inverno, claro, fino, frio, com um grande céu azul-ferrete, profundo, luminoso, consolador». <sup>59</sup> Il primo gruppo di tre aggettivi, gli ultimi due dei quali allitterati, richiamano gli epiteti di Luísa, che di qui a poco saranno infranti dall'onda distruttiva del furto svelato; l'ultimo, «consolador», allude al dolore che la verità scoperta provocherà. Il viavai delle persone per strada, in deciso contrasto con la catastrofe che sta per abbattersi sui fidanzati, è una moltitudine «cheia, ruidosa, viva, feliz e coberta de sol». <sup>60</sup>

Nella bottega ove sta per scegliere l'anello di fidanzamento, Luísa rifiuta uno dei monili che le vengono proposti, definendolo «feio», «pesado» e «largo»<sup>61</sup> con una veemenza che non le si addice e che, probabilmente, allude all'attrazione suscitata in lei dai pezzi preziosi – attrazione più forte di quella esercitata dal promesso sposo; la scena della scoperta della malefatta di Luísa è preceduta da un'ultima descrizione della fanciulla in termini positivi: «Luísa trazia um vestido de lã azul, que arrastava um pouco, dando uma ondulação melodiosa ao seu passo, e as suas mãos pequeninas estavam escondidas num regalo branco.»<sup>62</sup> Proprio queste mani, di lì a poco, si sarebbero nascoste per celare qualcosa di meschino: accusata dal commesso, la giovane appare

<sup>58</sup> Cfr. *Id.*, *Uma Campanha Alegre*, Livros do Brasil, Lisboa, [s.d.].

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 32. Sottolineature mie.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>62</sup> *Ivi*.

«trémula, assombrada, enfiada, descomposta»<sup>63</sup> e subito dopo, ammesso il furto dell'anello, «inerte, passiva, extinguida e aterrada».<sup>64</sup>

Macário, non potendo celare il proprio sconcerto, ha «os braços caídos, o ar abstarcto, os beiços brancos».<sup>65</sup> L'ultima battuta del protagonista è quella che rivela l'unica vera definizione che Luísa merita; non un aggettivo, ma un più lapidario predicato nominale, che cancella come un colpo di spugna tutti i precedenti attributi sublimi, sacrificando sull'altare della rispettabilità borghese l'anelito romantico che aveva portato Macário ad amari sacrifici per riuscire a sposare l'amata.<sup>66</sup> Luísa non è più «fresca», «clara»; non «amorosa», né «tenra» né tanto meno «espiritual» o «angélica»: «És uma ladra!».<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 34. Sottolineature mie.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 35. Sottolineature mie. Si veda quanto scrive Guerra Cal a proposito dell'aggettivazione quaternaria di cui abbiamo appena esposto due esempi: "O ritmo quaternário também apresenta uma grande densidade, e a sua utilização tem uma linha de crescimento contínuo ao longo da obra queiroziana. Isto torna muito evidente o processo de exteriorização progressiva da sua secreta inclinação para a eloquência." Ernesto Guerra Cal, *op. cit.*, p.296. L'aggettivazione, nel racconto, è spesso anche ternaria, come nel caso del primo bacio "fugitivo, superficial, efêmero" (*Ibidem*, p. 24.), la cui fuggevolezza è sottolineata ancora una volta dall'allitterazione che ne risalta il contrasto con la decisione tutta romantica che scaturisce da tale evento: quella, da parte di Macário, di sposare Luísa.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>66</sup> Secondo Marie-Hélène Piwnik, che nota analogie con il racconto di Balzac *La Bourse*, Macário, nel corso della storia, conosce un processo di progressiva emulazione dello zio, che culmina nella decisione di sacrificare l'amore all'etichetta. Cfr. Marie-Hélène Piwnik, *Eça de Queirós revisitado. Propostas de leitura*, Opera Omnia, Guimarães, 2012, pp. 214-215.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 36.