



Il mondo finisce a Rio: «Demônios» di Aluísio Azevedo

di Giorgio de Marchis

Holroyd aveva dato per scontato che un giorno sulla terra avrebbero ovunque prevalso l'aratro e gli allevamenti, le strade lastricate e i tramvai, l'ordine e la sicurezza. In quel momento, tuttavia, ne dubitò. La foresta era senza fine, pareva invincibile, e l'Uomo sembrava, nel migliore dei casi, un intruso estemporaneo ed effimero. Si potevano percorrere miglia e miglia nella mischia silenziosa e immobile degli alberi giganteschi, dei rampicanti che tutto strangolavano, dei fiori risoluti, e dappertutto gli alligatori, le tartarughe, le infinite varietà di insetti e uccelli erano a casa loro, inamovibili – e l'uomo invece, l'uomo al massimo poteva avere accesso a una qualche radura astiosa, e doveva lottare contro piante, belve e insetti anche solo per mantenere la posizione, e veniva presto spazzato via, vittima dei serpenti e degli altri animali, degli insetti e della febbre. Lungo il fiume, nei molti luoghi dai quali era stato palesemente respinto, questa o quell'ansa deserta recava ancora il nome di una casa, e qua e là rovine di muri bianchi e un moncone di torre ribadivano la lezione. Quello era il regno del puma e del giaguaro... (Wells 2012: 42-43)

Nel 1893, Aluísio Azevedo, pochi anni prima di intraprendere la carriera diplomatica e abbandonare definitivamente la letteratura, pubblica una delle sue ultime opere: la raccolta di racconti *Demônios*, che si apre con un testo che dà il titolo al volume e che più di un critico ha considerato tra i primi e più significativi esempi di fantascienza brasiliana (Otero 2009; Ferreira 2011)¹. *Demônios* è, in effetti, un curioso racconto in cui Azevedo si cimenta in una rappresentazione distopica di Rio de Janeiro e, da una prospettiva carioca, il lettore assiste a una fine del mondo provocata forse da un contagio virale, più probabilmente da un cataclisma naturale.

¹ Curiosamente Roberto de Sousa Causo (2003) non prende in considerazione quest'opera che, d'altra parte, non figura neanche nei due volumi della sua antologia *Os melhores contos brasileiros de ficção científica* pubblicati rispettivamente nel 2007 e nel 2009.



Nel cuore della notte, uno scrittore si sveglia con la sensazione di aver dormito molto. La città, tuttavia, continua "afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio!" (Azevedo 2007: 8). Approfittando dell'insonnia, il giovane comincia a scrivere e viene subito rapito da un'eccezionale febbre creativa in cui le idee, caotiche come uno stormo di demoni (i *demônios* del titolo), si succedono divorandosi a vicenda. Dopo alcune ore, il protagonista esce dalla stanza per andare in cerca degli altri ospiti della *casa de pensão* in cui abita. Dopo averli trovati tutti morti – "Era a morte geral! A morte completa! Uma tragédia silenciosa e terrível, com um único espectador, que era eu." (Azevedo 2007: 16) – in preda al terrore, il giovane decide di attraversare una Rio immersa nel buio più assoluto e recarsi a casa di Laura, la sua promessa sposa. Anche i genitori della ragazza sono morti, ma Laura si risveglia, mostrandosi curiosamente indifferente al buio, al freddo, all'umidità e al fetore nauseante che arriva dalle altre stanze. In un mondo ormai privo di suoni, i due comunicano telepaticamente e decidono di raggiungere il mare per suicidarsi. Le strade della città, ricoperte di cadaveri e fango, sono sempre più anguste anche perché, nel frattempo, sono spuntati enormi spore e disgustosi funghi – "monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos, cujas polpas esponjosas, como imensos túberculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar." (Azevedo 2007: 37).

I due amanti, tuttavia, non provano più repulsione per il fango, perdono le scarpe e i vestiti e anche i pensieri si diradano – "Nossos cérebros principiavam a bestializar-se" (Azevedo 2007: 39) confessa il protagonista. Se il cervello si atrofizza, in compenso i muscoli si irrobustiscono e i corpi acquistano un rinnovato vigore. Il sistema muscolare si sviluppa, insomma, a scapito di quello nervoso, trasmettendo agli unici due sopravvissuti del genere umano un irresistibile bisogno di movimento. Abbandonata l'idea del suicidio, i due superstiti si inseguono a vicenda, "quadrupendo" (Azevedo 2007: 44), mentre i loro corpi, ormai ricoperti di pelo, cominciano a trasformarsi: le mascelle si dilatano, il cranio si schiaccia e la parte inferiore del volto si prolunga in avanti. L'olfatto ha ormai sostituito il tatto e ciò che restava dell'intelligenza e, mentre grufolano nel fango, i due amanti sperimentano una felicità ebete e indolore.

Un giorno, però, le zampe si appesantiscono e, come avidi tentacoli di un polipo, si immergono nel fango. Gli arti superiori si irrigidiscono, il sangue si trasforma in linfa e, scrive Azevedo, "nós fomos surdamente nos lignificando, nos encascando, a fazer-nos fibrosos desde o tronco até às hastes e às estípulas" (Azevedo 2007: 48). Gli ultimi due abitanti di Rio de Janeiro cominciano, quindi, a vivere un'altra vita: quella imperturbabile e sorda degli alberi. Questo fino a quando non sopraggiunge una "nova imobilidade", ancora più profonda, che si sostituisce a quella vegetale. Fibre e tessuti si induriscono e, mentre il midollo si trasforma in una soluzione argillosa di silicio e calcare, i protagonisti del racconto perdono la natura di materia organica. Infine, con il passare dei secoli, i due amanti rinunciano anche alla tetra indifferenza minerale e, nell'ambito di una gassificazione generale, precipitano nell'etere e vagano



per il firmamento “como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço afora em busca do ideal.” (Azevedo 2007: 51).

E il racconto finisce così, non prima però che una breve nota dell'autore ci informi che questi dodici capitoli che abbiamo appena letto sono il frutto di quella notte d'insonnia, passata a scrivere nella stanza della sua pensione.

Si tratta, evidentemente, di un racconto catastrofico in cui la fine del mondo – “la più radicale delle distopie”, secondo Muzzioli (2007: 58) – rispetta in pieno il paradigma apocalittico. Gli ultimi due esemplari del genere umano avviano, infatti, dopo la fine, una peculiare rigenerazione che percorre a ritroso la scala evolutiva. Da questo punto di vista, è bene ricordare che, se è vero, come scrivono Rupert Hall e Marie Boas Hall (1991: 259), che l'evoluzione fu il concetto più influente del pensiero ottocentesco, è altrettanto vero che l'idea lineare di progresso propria del XIX secolo doveva fatalmente portare a un falso evolucionismo – all'interno del quale “si considerano i diversi stati in cui le società umane, antiche nel tempo o remote nello spazio, si trovano, come *stadi* o *tappe* di un unico svolgimento che, muovendo dallo stesso punto, debba farle convergere verso la stessa meta” (Lévi-Strauss 1975: 107). Così, se l'umanità in progresso assomiglia a un personaggio che sale una scala, si comprende perché l'Ottocento sia un secolo, senza dubbio dominato dal concetto di evoluzione, ma anche ossessionato dall'angoscia dell'involuzione, dal timore di poter anche inciampare e scendere i gradini di quella stessa scala evolutiva. La degenerazione teorizzata da Gobineau e Max Nordau, l'atavismo criminale di Lombroso, la decadenza dell'Occidente di Péladan, fino alle dissoluzioni del processo evolutivo proposte dal neurologo Hughling Jackson e riformulate, poi, da Freud come regressione nel suo studio del 1891 *Sulla concezione delle afasie* non tradiscono, forse, la paura nei confronti di un possibile, e quindi minaccioso, processo involutivo che Aluísio Azevedo spinge, in quegli stessi anni, fino al fango biologico primordiale?

Chiunque abbia un minimo di familiarità con l'opera di Azevedo non potrà, poi, non trovare sorprendente che l'autore di *O Mulato*, *Casa de Pensão* e *O Cortiço* – romanzi che, tra il 1881 e il 1890, consacrano lo scrittore di São Luís do Maranhão come “a principal figura do romance naturalista brasileiro” (Coutinho 2004: 75) – scriva pochi anni dopo un racconto fantastico come *Demônios*. Sebbene, questo testo dialoghi con le teorie scientifiche dell'epoca e nelle descrizioni permanga, in particolar modo nella prima edizione del 1893², un'attenzione per il dettaglio naturalistico seppur venata di una romantica inclinazione per il macabro – è evidente, infatti, che *Demônios* non è un'opera interamente riconducibile alla poetica naturalista.

Riflettendo sull'evoluzione genetica del racconto dall'edizione del 1893 a quella del 1898, Lúcia Sá suggerisce che l'allontanamento dal Naturalismo possa essere in qualche modo collegato con l'avvio, nel 1895, della carriera diplomatica dello scrittore:

² Una seconda versione del racconto sarà pubblicata, con lievi ma significative modifiche, nel 1898, all'interno della raccolta *Pegadas*.



Poderíamos atribuir esses câmbios a muitas causas distintas, todas especulativas. Talvez eles tenham sido sugestão de amigos ou editores, ou, quem sabe, nos quatro anos que separam os dois volumes, *Demônios* e *Pegadas*, Aluísio tenha mudado ligeiramente de gosto, tenha perdido, em outras palavras, certa predileção por detalhes naturalistas. Ou, num âmbito ainda mais especulativo, talvez as mudanças recentes na sua vida, isto é, sua transformação em diplomata de carreira, o tenham levado a querer se desfazer de alguns detalhes supostamente mais grosseiros de sua obra. (Sá 2007: XIII)³

Per quanto mi riguarda, trovo più interessante proporre un'interpretazione che, evitando cesure troppo brusche, valorizzi gli elementi di continuità all'interno della parabola artistico-letteraria dell'autore. Da questo punto di vista, è bene ricordare che, prima ancora di esordire, nel 1880, come scrittore con il romanzo *Uma lágrima de mulher*, Aluísio Azevedo, nel 1876, si era recato a Rio de Janeiro per studiare all'Accademia di Belle Arti, con la speranza di ottenere una borsa di studio per andare in Italia. Per mantenersi, però, negli anni del primo soggiorno a Rio, Aluísio disegna caricature per i tanti giornali satirici repubblicani che, in quel periodo, si pubblicavano nella capitale ("O Fígaro", "O Mequetrefe", "Semana Ilustrada", "Zig-Zag" e "Comédia Popular").

Tra i tanti disegni realizzati in questo periodo, spicca *Juízo final*, pubblicato nel 1877 su "O Mequetrefe". Imbevuto del Positivismo imperante in quegli anni nei circoli repubblicani brasiliani, Azevedo raffigura uno scenario apocalittico per la Chiesa di Roma. All'alba del XX secolo, le scienze positive e la morale di Comte risvegliano il popolo, aprendogli gli occhi sulle condizioni in cui versa il Brasile, e la libertà repubblicana porta alla cacciata del clero e alla definitiva rigenerazione del mondo.

³ Posizione condivisa da Flávio R. Kothe che, riflettendo sull'abbandono della letteratura da parte di questo autore, scrive: "Aluísio Azevedo abandonou a pena após conseguir entrar na diplomacia: ou não tinha a vocação da escrita (o que parece dementido pelo cânone e pelos anos de sucesso no ofício), ou queria apenas usar a literatura para subir na vida (o que não é tão simples, já que ele teve incômodos, mesmo que estes lhe tenham permitido 'cair para cima'), ou teve uma ruptura com as condições de produção literária (cujos rastros deveriam ser encontráveis), ou produziu e não publicou (o que já deveria ter levado a edições póstumas). Esses fatores não são todos interexcludentes. É um tanto ilusório achar que um autor, cuja família era tradicional, um autor, que conseguiu ser admitido no Itamarati (que era, então, reservado às famílias tradicionais), fosse um revolucionário ou um defensor radical do proletariado. Mesmo assim, escrever na linha naturalista e fazer carreira diplomática mostraram-se como gestos incompatíveis." (Kothe 2000: 595-596)



A. Azevedo, *Juízo Final*, in "O Mequetrefe", III, 96, 1877

Se, analizzando *Demônios*, prendiamo in considerazione anche questa illustrazione giovanile, si dipana davanti a noi una parabola artistico-letteraria in cui ai due estremi si trovano due rappresentazioni apocalittiche: *Juízo final*, nel 1877, e, appunto, *Demônios* nel 1893-1898; e, a mio avviso, solo collegando queste due apocalissi di segno opposto è possibile comprendere appieno un racconto così stravagante come *Demônios*.

Il disegno del 1877, come si è visto, è un trionfo del Positivismo, una profezia apocalittica in cui alla fine del mondo segue una rigenerazione (l'avvento dell'età positiva) realizzata all'insegna della morale comtiana e dei valori repubblicani. Si tratta di un'illustrazione del tutto coerente con il clima intellettuale di critica all'Impero che, in Brasile, si è soliti far coincidere con la generazione del 1870 – un gruppo piuttosto variegato, di cui certamente Aluísio Azevedo fa parte, accomunato dall'ostilità nei confronti delle istituzioni della società imperiale. Come scrive Angela Alonso, il Positivismo a questa generazione fornisce soprattutto il bagaglio retorico e ideologico per contestare lo *status quo* imperiale; la teoria di Comte sull'evoluzione delle società offre un linguaggio e uno schema concettuale utile per differenziarsi dalla tradizione imperiale e, soprattutto, mette a disposizione dei repubblicani brasiliani gli strumenti

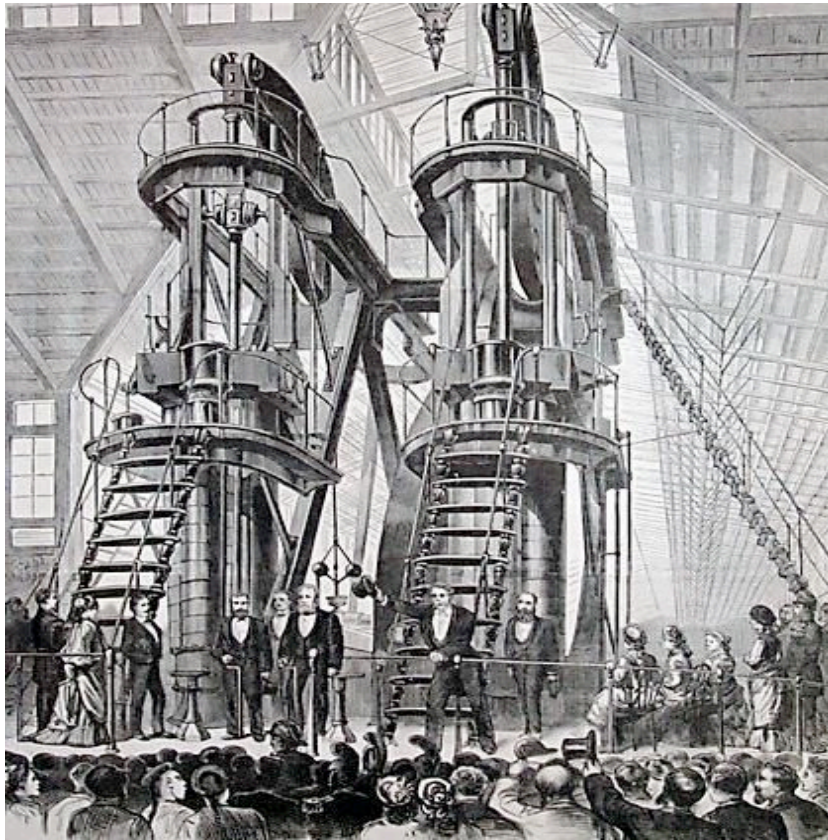


per un'interpretazione scientifica del Brasile. L'economia schiavista, il regime aristocratico e la monarchia cattolica su cui si fonda l'impero di D. Pedro II appaiono a questi intellettuali incompatibili con lo sviluppo economico, la secolarizzazione delle istituzioni, la partecipazione politica e la razionalizzazione dello Stato. Il progresso impone *ideias novas*: l'abolizione della schiavitù, la secolarizzazione delle istituzioni, la razionalizzazione dello Stato. Impone, insomma, la Repubblica.

Del resto, se si leggono i romanzi naturalisti di Azevedo pubblicati negli anni Ottanta, è l'intera società brasiliana ad apparire arretrata se non arcaica: il suo sistema politico e sociale clientelare, l'economia schiavista su cui si fonda, l'ingerenza del clero nell'amministrazione dello Stato, l'arretrato sistema educativo e l'irrazionale tessuto urbano della capitale, tutto si colloca agli antipodi, non solo geografici, della modernità. E questo nonostante gli sforzi dell'imperatore D. Pedro II, impegnato a propagandare all'estero un'immagine del paese moderna, pacifica e cosmopolita, molto più vicina al modello statunitense che alle instabili repubbliche sudamericane. Da questo punto di vista, come ricorda Sílvia Maria Azevedo, è molto significativa la partecipazione del Brasile all'Esposizione Universale di Filadelfia del 1876:

[...] a participação do Brasil na Exposição Universal de Filadélfia, em 1876, foi cercada de grande expectativa. Não apenas para desfazer a péssima impressão deixada nas exposições anteriores, mas também para mostrar outra faceta do Brasil, a de país civilizado e progressista, que andava a passos largos a caminho da industrialização, e não apenas a de país agrícola, como era atestado pelos prêmios concedidos aos produtos brasileiros, invariavelmente, café, chá, madeira, fibras vegetais, entre outros. Recém saído de uma guerra violenta, o Brasil podia posar de país cordial, pacífico e ordeiro, distante da anarquia das demais repúblicas latino-americanas, o que ficava ainda mais realçado tanto em função do contexto das guerras contemporâneas, quanto pela performance do Imperador, o monarca-viajante que fazia questão de carregar a própria mala e de ser chamado "Monsieur d'Alcântara. (Azevedo 2010: 17)

Il desiderio dell'imperatore di imporre sulla scena internazionale il Brasile come l'equivalente sudamericano degli Stati Uniti – nazione altrettanto giovane, coinvolta pochi anni prima in una sanguinosa guerra civile (equivalente nordamericano della guerra del Paraguay) e, ciononostante, capace di imporsi come modello continentale di progresso e sviluppo tecnologico – trova nella cerimonia d'inaugurazione dell'Esposizione di Filadelfia la sua espressione più piena: in un atto pubblico spettacolare quanto simbolico, D. Pedro II, sovrano di un Brasile ancora monarchico e schiavista, aziona insieme al presidente Grant l'immensa macchina a vapore di Corliss.



"Ilustração do Brasil", I, 1876.

Nonostante gli sforzi di D. Pedro II, però, almeno fino alle riforme urbane di Pereira Passos e alle campagne sanitarie di Oswaldo Cruz dei primi anni del Novecento, come scrivono Brosteine e Abreu, "Rio era sinônimo de febre amarela e de condições anti-higiênicas" (cit. in Lopes 2000: 20). La capitale brasiliana, infatti, in romanzi come *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, è una città immonda, insalubre e caotica, dove non è necessario aspettare la fine del mondo per affondare nel fango o morire di tifo, colera, peste bubbonica o febbre gialla.

Nel 1893, passati più di quindici anni da *Juízo final*, la sensazione è che *Demônios* rifletta qualche perplessità circa la possibilità che il mero cambiamento di regime – la Repubblica era stata proclamata nel 1889 – basti a portare ordine e progresso in Brasile. I primi anni Novanta, come ricorda Nicolau Sevcenko, sono, infatti, un periodo piuttosto travagliato per la giovane repubblica brasiliana:

Assinalando nitidamente um amplo processo de desestabilização e reajustamento social, o advento da ordem republicana foi marcado também por uma série contínua de crises políticas – 1889, 1891, 1893, 1897, 1904. Todas elas foram repontadas por grandes ondas de "deposições", "degolas", exílios", "deportações", que atingiram principalmente e em primeiro lugar as elites



tradicionais do Império e o seu vasto círculo de clientes; mas tendendo em seguida – sobretudo nos seus dois últimos movimentos – a eliminar também da cena política os grupos comprometidos com os anseios populares mais latentes e envolvidos nas correntes mais férvidas do republicanismo. Opera-se através delas como que uma filtragem dos elementos nefastos ao novo regime, aqueles que pecavam quer por demasiada carência, quer por excesso de ideal republicano. (Sevcenko 1989: 25)⁴

Non è escluso, poi, che la rappresentazione distopica di Rio de Janeiro presente in *Demônios* rifletta, in qualche modo, lo stato d'animo dell'autore – un repubblicano della prima ora coinvolto nello scontro tra il presidente Deodoro da Fonseca e il suo successore Floriano Peixoto e vittima, nel gennaio del 1892, di una vera e propria repressione politica. Per l'*antiflorianista* Aluísio Azevedo, come scrive Jean-Yves Mérian, fu, infatti, fatale l'ascesa al potere del secondo presidente della repubblica brasiliana:

[...] Aluísio foi vítima da demissão do presidente, o marechal Deodoro, em novembro de 1891. Seu sucessor à frente do Estado, o marechal Floriano da Fonseca (*sic*) não poupou nenhum dos governadores que havia apoiado a ação do governo precedente. Um mês mais tarde, Francisco Portela foi substituído no cargo de governador do estado do Rio de Janeiro, pelo contra-almirante Carlos Baltasar da Silveira. Conseqüentemente, Aluísio Azevedo e os demais foram demitidos de suas funções a 31 de janeiro de 1892. Um inquérito administrativo chegou a ser iniciado para verificar as contas do governo Portela. Logo, Aluísio Azevedo foi vítima, como seus companheiros, da represália política. Os escritores burocratas foram isentos da suspeita de corrupção que o novo governo tentou fazer passar na opinião pública. Porém sua pretensão de obter um cargo de funcionário público estava bem comprometida. Aluísio Azevedo não foi aprisionado ou exiliado como alguns de seus companheiros. Contudo, novamente, encontrava-se marginalizado, forçado mais uma vez a contar apenas com seus romances, seus contos e suas crônicas para viver. (Mérian 1988: 406)

Per quanto ricamati sulla bandiera, i valori del Positivismo in Brasile dovevano, quindi, apparire agli occhi di un repubblicano invisibile alla repubblica, del tutto fuori luogo, dislocati, completamente carnevalizzati, come giustamente scrive Roberto Schwarz in un suo celebre e polemico saggio:

⁴ Da questo punto di vista, è significativo che *Demônios* – pur con diverse modifiche – rientri tra i sette racconti del volume del 1893 (*Cadáveres inseultos, Das notas de uma viúva, Músculos e nervos, O madeireiro, Os passarinhos, No Maranhão* e, appunto, *Demônios*) selezionati dall'autore per essere ripubblicati, nel 1898, nella raccolta *Pegadas*.



Enfim, nas revistas, nos costumes, nas casas, nos símbolos nacionais, nos pronunciamentos de revolução, na teoria e onde mais for, sempre a mesma composição “arlequinal”, para falar com Mário de Andrade: o desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto. (Schwarz 2000: 25)

D'altra parte, anche senza voler prendere in considerazione le rappresaglie politiche, è sufficiente leggere qualche testimonianza della *Belle Époque* carioca per rendersi conto di come, anche sotto la Repubblica, la situazione generale nella capitale non cambi. Le idee rimangono fuori luogo; anzi, negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, è la stessa Rio a rimanere un luogo fuori dalle idee. Ecco cosa scrive, ad esempio, Olavo Bilac, il 3 settembre del 1900 sul quotidiano carioca “A Notícia”, a proposito di una visita ufficiale in Argentina di una delegazione brasiliana:

Nós vamos ver de perto, clara e minuciosamente ver o que é uma capital moderna, paciente e carinhosamente embelezada pela fecunda colaboração da energia dos governos e da iniciativa particular. E pasmaremos, decerto, quando verificarmos que o Rio de Janeiro, cotejado com Buenos Aires, é uma cidade, pelo seu atraso material e pela sua falta de conforto e de elegância, indigna do nosso incontestável adiantamento intelectual e moral. (Bilac 2011: 51)

Sempre citando le cronache di Bilac, nei primi anni del Novecento, “Rio de Janeiro é uma cidade de analfabetos” (Bilac 2011: 134), una “desventurada cidade” (Bilac 2011: 142) piena di “paralelepípedos malfeitos, pesados, feios, de arestas duras” che “dão forçosamente ideias também duras e pesadas.” (Bilac 2011: 125). Dieci anni prima, però, più precisamente l'11 marzo del 1892, sul quotidiano *antiflorianista* “O Combate” – per il quale, tra l'altro, scriveva anche Olavo Bilac – Aluísio Azevedo aveva già manifestato chiaramente il proprio sconforto per le speranze tradite dalla repubblica (*pobre república viúva*, la chiama) in una terra, come il Brasile, in cui “vegetamos, acabrunhados pela peste, pelo calor, pela infernal carestia da vida, ameaçados a todo instante pela guerra civil” (Azevedo s/d). In un altro articolo ancora più significativo, apparso sullo stesso giornale appena cinque giorni prima, ecco poi cosa dichiarava l'autore di *O Cortiço*, preannunciando, forse, la catastrofe che pochi mesi più tardi avrebbe descritto in *Demônios*:

Não! Definitivamente o Brasil não poderá ser um país civilizado enquanto a grande revolução, a verdadeira, a única não o tomar pelas duas extremidades e sacudi-lo violentemente, até deslocar todas as camadas sociais e obriga-los a tomar o lugar que lhes compete. (Azevedo s/d)

Si direbbe, quindi, che sia l'autore stesso a suggerirci come interpretare la sua seconda apocalisse. *Demônios* è una catastrofe nell'accezione più antica che il termine possenga. Non un semplice disastro, ma, come ricorda Augusto Placanica, una



sovrersione, un capovolgimento dei destini, un cambiamento radicale attraverso il totale ribaltamento, la rottura di "una continuità sovvertendone la qualità" (Placanica 1993: 74).

Alle soglie del XX secolo, osservato dai tropici brasiliani, il trionfo della ragione doveva sembrare ad Aluísio Azevedo sempre più improbabile e, allora, se Ordine e Progresso erano in cima a una scala evolutiva evidentemente troppo alta, a Rio de Janeiro tanto valeva scenderli i gradini e cambiare direzione, nella speranza di raggiungere la felicità invertendo il segno della civiltà, con un ritorno allo stadio animale, vegetale, minerale e gassoso fino a perdersi per sempre nell'etere *em busca do ideal*.

BIBLIOGRAFIA

Alonso A., 2000, "Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870", *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 15. 44, pp. 35-55.

Azevedo A., [1893] 2007, *Demônios*, edição preparada por Lúcia Sá, Martins Fontes, São Paulo.

Azevedo A., [1941] s/d, *O touro negro*, <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6180>> (02/02/2013)

Azevedo S. M., 2010, "A modernidade atravessa o Atlântico: Imagens do progresso científico em duas revistas brasileiras do século XIX: *Ilustração brasileira* (1876-1878) e *Ilustração do Brasil*" (1876-1880), in L. R. Cairo, M. R. Pereira, S. M. Azevedo (org.), *Arquivos revisitados da América Lusa. Escritos sobre Memória e Representação Literária*, Unesp, Assis/SP, pp. 11-26.

Bilac O., 2011, *Registro. Crônicas da Belle Époque carioca*, A. Santos Simões Jr. (org.), Editora da Unicamp, Campinas/SP.

Caropeso F., 2008, "A influência de Huglings Jackson sobre a teoria freudiana da memória e do aparelho psíquico", *Mental*, 11, pp. 53-72.

Causo R. de Sousa, 2003, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil 1875 – 1950*, Editora UFMG, Belo Horizonte.

Causo R. de Sousa (Ed. por), 2007, *Os melhores contos brasileiros de ficção científica*, Devir, São Paulo.

Causo R. de Sousa (Ed. por), 2009, *Os melhores contos brasileiros de ficção científica - Fronteiras*, Devir, São Paulo.

Coutinho A., 2004, *A literatura no Brasil*, vol. 4, Parte II, *Era realista / Era de transição*, Global Editora São Paulo.

Gardini M., "La magia come redenzione in Joséphin Péladan", in *Elephant & Castle*, 2, ottobre 2010, <http://193.204.255.75/elephant_castle/web/saggi/la-magia-come-redenzione-in-josephin-peladan/30> (10 dicembre 2012)



Ferreira R. Raywood, 2011, *The Emergence of Latin American Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown.

Hall A. R. e Boas Hall M., 1991, *Storia della scienza*, Il Mulino, Bologna.

Kothe F. R., 2000, *O cânone imperial*, Editora Universidade de Brasília, Brasília.

Lévi-Strauss C., 1975⁶, "Razza e Storia", in P. Caruso (a cura di), *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Einaudi, Torino, pp. 97-144.

Lombroso C., 2000, *Delitto, genio e follia. Scritti scelti*, Delia Frigessi (a cura di), Ferruccio Giacanelli, Luisa Mangoni, Bollati Boringhieri, Torino.

Lopes M. B., 2000, *O Rio em movimento: quadros médicos e(m) história 1890-1920*, Fiocruz, Rio de Janeiro.

Mérian J-Y, 1988, *Aluísio Azevedo. Vida e obra (1857-1913). O verdadeiro Brasil do século XIX*, Espaço e Tempo, Brasília.

Muzzioli F., 2007, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma.

Otero L. Godoy, 1987, *Introdução a uma história da ficção científica*, Lua Nova, São Paulo.

Placanica A., 1993, *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma.

Sá L., 2007, *A cidade, a província e o circo: os contos de Demônios*, Introdução a *Demônios*, Martins Fontes, São Paulo, pp. IX-XXXV.

Schwarz R., [1977] 2012⁶, "As ideias fora do lugar", in *Ao vencedor as batatas*, Duas Cidades-Editora 34, São Paulo, pp. 9-31.

Sevcenko N., 1989, *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, Brasiliense, São Paulo.

Wells H. G., [1905] 2012, "L'impero delle formiche", in *La valle dei ragni. L'impero delle formiche*, Adelphi, Milano, pp. 31-61.

Giorgio de Marchis è professore associato di Letterature portoghese e brasiliana presso l'Università degli Studi Roma Tre. Nell'ambito delle sue ricerche, ha dedicato una particolare attenzione ad autori, opere e movimenti del XIX e del XX secolo, curando edizioni critico-genetiche di opere di autori del primo e del secondo Modernismo portoghese (*O Silêncio do dândi e a morte da esfinge*, Lisbona, 2007) e pubblicando diversi articoli e una monografia sulla letteratura popolare nel Portogallo finisecolare (*E... Quem é o autor desse crime*, Milano, 2009).

giorgio.demarchis@uniroma3.it