

Riscritture d'autore

La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali

a cura di
Simone Celani

~~Dopo questo~~
 une pès par les Ronsse.
 Alors une fois elle s'aba d'as nos oiles us
 pas = critique. Les esalo, us zites se ho, pade up au.
~~...~~
 Les pelli che les du.
 per que? → ar pe → osag
 Vostra
 gianni?
 Steadstate!
 Chancel eforay, pro pat
 e fante dar bsbayes
 porer, re a us j'it d'aly
 os radeches, e d'eprechs
 de emegencos:
 During these readings
Stephen's eye over
 moved from the picture
 of the sword ~~that~~ heart
 which lay ~~right~~ above the
 head of the ~~center's~~ head.
~~...~~
 En unid i la uche de Non ils riant
 s'abreue dans le cœur, us magnifye
 l'homme s' ~~sept~~ ~~plais~~ de clain noire.
 A l'intérieur, a l'irée un d'ouffre
~~...~~
 S'ei p'atre aus et d'auj id nig
 s' par de s'abre dans se pays-lis'.
quize aus et d'auj.
 c'est la t'ouresse de flene.
~~...~~
 "nos persos", et acubunete es que s'abre
 son, als persos. El v'oumbie entre
 tu y go re corte de un flabiz no
 que p'ere de l'identite de c'oe

Collana Studi e Ricerche 42

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

Riscritture d'autore

La creazione letteraria nelle varianti
macro-testuali

a cura di
Simone Celani



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2016

Copyright © 2016

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-88-6

DOI 10.13133/978-88-98533-88-6



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

digilab

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi
Settore Publishing Digitale

In copertina: Progetto artistico di Roberto Leoni, 2015.

Indice

Per una critica comparata delle macro-varianti	1
<i>Simone Celani</i>	
Riscritture gaddiane: da <i>Eros e la Banda</i> (1944-45) al <i>Bugiardone</i> (1946) a <i>Eros e Priapo</i> (1967)	7
<i>Paola Italia</i>	
Di come un “Canto di guerra” divenne un trattato <i>De Amore</i> : le fasi redazionali dell’ultimo romanzo di Fenoglio	31
<i>Massimiliano Malavasi</i>	
Il paratesto come riscrittura: <i>El mundo alucinante</i> di Reinaldo Arenas Una strategia d’autore dalla trasgressione all’esilio	63
<i>Stefano Tedeschi</i>	
Osservazioni su processi di reimpiego e riscrittura nel corpus joyciano: citazione intratestuale e intratestualità genetica	77
<i>Ilaria Natali</i>	
Le forme del racconto in Marguerite Duras	95
<i>Giorgio Barachini</i>	
Da <i>memória</i> privata a <i>autópsia</i> collettiva: la guerra coloniale in Africa nella (ri)scrittura di João de Melo	115
<i>Francesco Genovesi</i>	
<i>Uma maquina de apagar(?)</i> : sulla riscrittura in José Cardoso Pires	131
<i>Simone Celani</i>	

Per una critica comparata delle macro-varianti

Simone Celani

Esistono opere letterarie che posseggono più di una vita, che vengono, almeno una volta, se non più volte, profondamente riscritte dai loro stessi autori, producendo versioni differenti; tali versioni possono essere lette, alternativamente, come evoluzione di una stessa opera o come opere tra di loro distinte. Il presente volume (come l'occasione che l'ha generato) si basa proprio su casi simili, per i quali si può parlare di 'varianti macro-testuali' o, se si vuole, di 'macro-varianti d'autore', perché intese all'interno di un ambito più ampio che è quello proprio della filologia d'autore.

L'approccio perseguito nei contributi presentati nel volume è, in effetti, prevalentemente filologico, e segue una linea che potremmo chiamare, sulla scorta di Contini e con non troppa fantasia, della 'critica (comparata) delle macro-varianti'; se esiste un legame apparentemente indissolubile tra l'opera e la sua forma, come tra l'opera e il suo contesto, nel momento in cui un autore sente la necessità di rimaneggiare il testo in maniera profonda bisognerà chiamare in causa diversi possibili fattori, legati all'idea nota di 'testo nel tempo', di opera letteraria come oggetto non puntuale bensì dinamico. Il mutamento di visione estetica, la reazione ad un diverso contesto storico o culturale, l'apertura di un nuovo ambito di ricezione, le conseguenze dovute a eventuali traduzioni intersemiotiche, oltre, più in generale, ad una visione della letteratura come arte sempre mobile e perfettibile, tesa ad una scrittura ossimoricamente sempre viva e mutevole, sono tutte motivazioni possibili, atte a spiegare l'ingenerarsi di un processo di riscrittura.

Tale percorso è stato già lucidamente categorizzato da Ignazio Baldelli attraverso l'espressione 'riscrittura totale', in un articolo datato 1974 dedicato a Bassani che ha dato in qualche modo l'abbrivio alla ricerca. Scrive Baldelli:

La riscrittura totale di un'opera [...] propone una serie di problemi teorici e critici di grande rilievo. Di tali problemi ci si è, almeno in parte, sollevati con l'affermazione, apparentemente ovvia, in realtà insufficiente, che le varie redazioni di un'opera sono opere diverse. Un'affermazione del genere mostra la sua inadeguatezza proprio in casi in cui l'opera sia stata in gran parte riscritta, con un intento di rinnovamento linguistico-letterario, mentre l'impianto narrativo, la disposizione delle parti, le motivazioni dei personaggi, i particolari situazionali e descrittivi, rilevanti blocchi linguistico-stilistici, rimangono gli stessi nelle varie redazioni. [...] Una riscrittura del tipo detto pone chiaramente in crisi uno degli assiomi di tante indagini critiche: il rapporto biunivoco fra contenuti significativi e la forma linguistico-stilistica. Ciò specialmente se si tien conto che si possono avere non solo varianti, anche vastissime, che, su una linea costante, progressivamente accentuino il moto parallelo dell'immagine e della struttura linguistico-stilistica, ma anche appunto riscritture totali, rette da mutate convinzioni politico-letterarie¹.

Ma è possibile, dunque, individuare nella 'riscrittura totale' una categoria utile a fini ecdotici e critici? Perché tali considerazioni avrebbero relativamente poco senso, o quanto meno un senso limitato od occasionale, se la riscrittura fosse un processo marginale, limitato, riguardante un piccolo numero di autori e opere. Il sospetto che sta alla base delle pagine che è che sia vero il contrario.

Questo volume prende l'avvio da una ricerca finanziata nel 2011 da Sapienza Università di Roma e intitolata *Sulla riscrittura 'totale': tra creazione letteraria e macro-varianti d'autore*, il cui progetto originario prevedeva una prima analisi comparativa del processo di riscrittura attuato da due autori contemporanei, José Cardoso Pires e Marguerite Duras. In seguito, il primitivo gruppo di lavoro si è andato ampliando,

¹ Ignazio Baldelli, *La riscrittura 'totale' di un'opera. Da "Le storie ferraresi" a "Dentro le mura"*, in «Lettere Italiane» XXVI/2, 1974, pp. 180-197 (p. 180).

fino a comprendere anche specialisti di altre aree, quali l'italianistica, l'anglistica e l'ispanistica. Il 23 maggio 2013, a conclusione della prima fase dei lavori, si è tenuta una giornata di studi cui hanno partecipato Paola Italia, Alessandro Piperno, Ilaria Natali, Francesco Genovesi, Stefano Tedeschi, Massimiliano Malavasi, Giorgio Barachini e il sottoscritto, con interventi rispettivamente dedicati a Carlo Emilio Gadda, Marcel Proust, James Joyce, João de Melo, Reinaldo Arenas, Beppe Fenoglio, Marguerite Duras e José Cardoso Pires. Con l'esclusione dell'intervento su Proust, il presente volume raccoglie i testi rielaborati a partire dai contributi presentati in quella giornata.

Il saggio di apertura, firmato da Paola Italia, si occupa della complessa elaborazione e della storia editoriale del *pamphlet* gaddiano noto come *Eros e Priapo*, realizzato a metà degli anni Quaranta e pubblicato prima parzialmente su rivista a metà dei Cinquanta e poi in volume nel 1967; un processo durato oltre vent'anni che presenta rielaborazioni e cambi di rotta, la cui analisi permette di rileggere l'opera in chiavi completamente inedite e fornire originali lumi sulla scrittura di Gadda.

Massimiliano Malavasi si è concentrato invece sull'ultima opera di Fenoglio, comunemente nota con il titolo di *Una questione privata*, che ha attraversato diverse fasi redazionali, senza mai arrivare ad un testo definitivo. L'analisi delle varie redazioni permette di individuare non solo le varianti inserite mano a mano nel processo di riscrittura, ma anche e soprattutto costanti estremamente significative, che concedono una visione complessivamente unitaria del processo di continua (ri)elaborazione del testo.

Il saggio di Ilaria Natali è dedicato al lungo processo creativo che ha portato alla pubblicazione del primo romanzo di Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*; la scrittura è giunta in varie fasi a diversi punti di equilibrio, identificabili con possibili stesure (provvisoriamente) definitive del testo, che però gli eventi o lo spirito critico dell'autore hanno in seguito messo in discussione drasticamente, portando a nuove redazioni profondamente riviste, con tappe che coincidono con la raccolta *Epiphanies*, il racconto *A Portrait of the Artist* e il romanzo *Stephen Hero*. In questo percorso, è possibile individuare alcune costanti, utili a ricostruire la concezione che l'autore aveva del testo letterario, anche in chiave teorica o filosofica.

Il saggio di Stefano Tedeschi illumina un ulteriore aspetto implicato nella ristrutturazione di un'opera letteraria, legato agli elementi paratestuali che accompagnano, nelle diverse edizioni e traduzioni, il romanzo *El mundo alucinante* di Reinaldo Arenas, ricostruendo un lungo e contraddittorio processo editoriale che affianca puntualmente la drammatica vicenda esistenziale dell'autore.

Giorgio Barachini si è occupato del lungo percorso di rielaborazione che riguarda i romanzi di Marguerite Duras *Une barrage contre le pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), in un processo che coinvolge volontà di innovazione stilistica, mutamenti ideologici, variazioni del portato autobiografico, ma anche interazioni di tipo intersemiotico, legate alla traduzione della storia per il cinema.

Francesco Genovesi si dedica alle diverse redazioni del romanzo di João de Melo intitolato inizialmente *A memória de ver matar e morrer* (1977) e divenuto in seguito *Autópsia de um mar de ruínas* (1984), in un mutamento di stile, punto di vista e prospettiva complessiva che trasforma la narrazione di un'esperienza individuale in un racconto generazionale, capace di porre in una nuova luce l'intera esperienza coloniale portoghese in Africa.

Il mio saggio, infine, traccia un bilancio complessivo del valore della riscrittura nell'opera di José Cardoso Pires, per poi concentrarsi su esempi concreti tratti dal romanzo *O anjo ancorado* e dal racconto *Week-end*. La rielaborazione profonda dei testi sembra essere un processo estremamente frequente nella scrittura cardosiana, anche se con diverse intensità nel corso del tempo. In particolare alcuni testi appaiono come veri e propri laboratori stilistici, che reagiscono certamente a mutamenti di contesto, ma soprattutto a un istinto di costante perfettibilità del testo che pervade la concezione complessiva che Cardoso Pires ha dell'opera letteraria.

La lettura in sequenza dei sette saggi, pur nella sostanziale varietà dei temi, delle opere e degli autori trattati, permette di individuare alcune costanti che forniscono una prima, possibile casistica del fenomeno della 'riscrittura totale'. Tali costanti possono essere suddivise sostanzialmente in due sottoinsiemi, comunque strettamente legati e interdipendenti: quello relativo alle motivazioni interne e quello legato alle ragioni esterne. Tra le prime, risalta innanzitutto la volontà di generale rinnovamento stilistico e/o contenutistico, che può avere molteplici cause, dalla revisione linguistica complessiva (come nel caso di

Gadda), all'autocensura (ancora Gadda), all'insorgere di una nuova concezione generale dell'opera (elemento particolarmente evidente negli esempi di Joyce e Fenoglio, ma presente o latente in quasi tutti i casi), al mutamento dei rapporti tra autore e io narrante (ad esempio attraverso la rivalutazione dello spazio riservato all'autobiografismo, come nel caso di de Melo). Tra le seconde, sono da rilevare la distanza temporale dalla prima stesura (che vale più o meno in tutti gli esempi), profondi cambiamenti di contesto storico (Gadda, Fenoglio, Cardoso Pires, de Melo), la censura (ancora Cardoso Pires), la reazione a rielaborazioni dell'opera compiute da altri autori (come nel caso del film tratto dal romanzo della Duras), l'uscita di nuove edizioni (sempre Cardoso Pires) o altre problematiche legate alle condizioni dell'avvenuta – o mancata – pubblicazione dell'opera (Joyce, Arenas).

Si tratta, in conclusione, di letture che accentuano la continuità, piuttosto che la discontinuità, tra le diverse fasi di scrittura delle opere, presupposto di una visione del testo come oggetto costantemente in fieri, mobile e mutevole, che forse è molto meno infrequente di quanto si vorrebbe credere. Ciò permette, in definitiva, di confermare la 'riscrittura totale' come chiara categoria critica ed ecdotica, che si dispiega finalmente in maniera limpida davanti agli occhi dei lettori o, quanto meno, davanti agli occhi di coloro che Giorgio Barachini, nel suo saggio, definisce lettori "macrotestuali", capaci di applicare al testo letterario e ai processi di scrittura una nuova forma d'analisi, dinamica e 'pluridimensionale'.

L'auspicio è che tale categoria venga in futuro verificata e confermata attraverso ulteriori casi di studio, contribuendo a illuminare, almeno parzialmente, i complessi e misteriosi percorsi che si nascondono non solo nella genesi, ma anche nel concetto stesso di opera letteraria.

Simone Celani

Riscritture gaddiane: da *Eros e la Banda* (1944-45) al *Bugiardone* (1946) a *Eros e Priapo* (1967)

Paola Italia, Sapienza Università di Roma

Tra gli scrittori italiani del Novecento Gadda è uno di quelli che meglio si prestano a trattare il problema della riscrittura d'autore, sia per la continua rielaborazione a cui sottopone le proprie opere, riscritte, anche integralmente e a distanza di molti anni, sia perché lo statuto di "non finito" di molti suoi testi genera necessariamente rielaborazioni che tendono, anche se non la raggiungono, alla conclusione, sia infine perché il *pastiche* linguistico e la mescolazione continua delle interazioni lingua-dialetto, lingua letteraria e lingua dell'uso, lessico umanistico e lessico tecnico, provocano un'incessante sperimentazione, frutto di una generale insoddisfazione dei risultati della scrittura, ma anche di una coazione all'euresi, all'elaborazione dei dati del reale in nuove forme meglio rappresentative della continua deformazione a cui la realtà viene sottoposta da parte del soggetto che entra in relazione con essa.

Non vanno dimenticate però anche le sollecitazioni editoriali derivanti dai complessi e pressanti rapporti che Gadda soleva intrattenere con gli editori a causa degli impegni contratti per la stringente necessità economica, e le continue inadempienze che finivano per moltiplicare promesse e moratorie in un'inarrestabile spirale ansiogena, causa – soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta – di una vera e propria nevrosi. Difficile distinguere, in questo stato di assedio, tra i lavori che Gadda chiama "obbligativi" e quelli scaturiti da una reale urgenza espressiva, anche perché l'unica via di fuga dai fantasmi delle impossibili dilazioni temporali è rappresentata dalla rielaborazione di testi che, ideati e parzialmente realizzati negli anni ingegnereschi, vengono ripresi, modificati, riscritti e riadattati in nuovi contesti letterari. Il rapporto inversamente proporzionale tra

edito/inedito, che contraddistingue l'opera gaddiana, orienta l'intera operazione della *riscrittura d'autore*.

Se volessimo provare a individuare le varie *tipologie di riscrittura*, potremmo distinguere i seguenti casi:

1. *Riscrittura linguistica*, sollecitata da una diversa idea formale (linguistica e stilistica) del testo, come nel caso di *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* pubblicato negli anni Quaranta su «Letteratura», poi riscritto per l'edizione in volume del 1957, dove la versione in rivista recava una patina dialettale molto più marcata e contemporaneamente meno raffinata della definitiva, visto che Gadda si muoveva su un terreno linguistico non familiare. Inutile dire che il modello immanente questo primo caso è manzoniano, nonostante le plurime dichiarazioni di Gadda sui limiti della rigida monolingua dei *Promessi Sposi*, che vengono tuttavia sempre indicati come un "meraviglioso riferimento espressivo" anche grazie al *labor limae* che ne aveva segnato la storia. Il caso più eclatante di questa tipologia è costituito dalla riscrittura del racconto *Cinema*, integralmente tradotto in spagnolo e riedito come *Domingo del señorito in escasetz*. Nel caso di *Eros e Priapo* la riscrittura segue, come vedremo, un singolare andamento a sinusoide, segnando in modo più oltranzistico, nel 1946, la riscrittura del primo capitolo, per la fallita anticipazione sulla rivista «Prosa», e – ancor più marcatamente – quella del terzo capitolo per la pubblicazione su «Officina» con il titolo *Il primo libro delle Furie*, e riducendo invece drasticamente l'oltranza dell'invettiva, il tasso di espressivismo del testo evidente nella patina linguistica del fiorentino simil-cinquecentesco, per la pubblicazione in volume del 1967.
2. *Riscrittura autocensoria*, mossa dal cortocircuito che Gadda percepisce tra gli eventi storico-biografici e la loro rielaborazione e trasfigurazione letteraria. Se la letteratura è il riscatto dalla vita, ogni possibilità di individuazione di quella, sotto la spessa coltre della deformazione letteraria, è frutto di meccanismi nevrotici difficilmente governabili, da cui la necessità di occultare i riferimenti storici dietro a deformazioni linguistiche che, spesso, con l'aggravarsi della nevrosi, aumentano nel tempo. La riscrittura provoca quindi l'autocensura onomastica, toponomastica e la rimozione di ogni particolare che possa individualizzare i personaggi, farli uscire dalla letteratura e restituire loro un volto storico. Così accade, ad

esempio, per il *Giornale di Guerra e di prigionia*, la cui prima edizione Sansoni del 1955, “strappata” a Gadda da Alessandro Bonsanti cui l’ingegnere aveva donato i tre quaderni depositari del suo *Diario di guerra*, viene riscritta avendo cura di modificare tutti i riferimenti che avrebbero potuto identificare in modo univoco i personaggi rappresentati. Oppure, ancora, la riscrittura del *Castello di Udine*, in cui, per l’edizione Einaudi del 1955 che riuniva in un unico volume, *I sogni, la folgore*, i primi tre testi della sua produzione: *La Madonna dei Filosofi*, *Il Castello di Udine*, *L’Adalgisa*, Gadda finisce per sacrificare interi brani agli scrupoli autocensori, tanto da snaturare l’edizione *princeps* del 1934. Il caso di *Eros e Priapo*, che qui tratteremo, risponde in parte anche a queste sollecitazioni censorie: l’edizione in volume è definita da Gadda stesso al cugino, Piero Gadda Conti, come un “vecchio relitto, sgradevole e rozzo”, uscito fuori tempo, e gravido del livore scaturito dalle atrocità della guerra, che gli anni non avevano certo lenito, ma che l’autore non sentiva più come legittimo. Un’operazione anacronistica, vissuta passivamente e quindi in forme autocensorie.

3. *Riscrittura combinatoria*, frutto delle rielaborazioni dovute alle pressioni editoriali di cui sopra, ma anche a una concezione asistemica della letteratura, che tende alla struttura romanzesca ma contemporaneamente la fa deflagrare nelle molteplicità dei punti di vista, nelle decostruzioni dei plot narrativi, nei montaggi di frammenti di eterogenea provenienza, nella contaminazione dei generi: narrativo, poetico, saggistico, ecc. In questa categoria rientrano moltissime opere gaddiane che, solo dopo lo studio delle carte d’archivio, si è scoperto essere parte di progetti più complessi, più ambiziosi e strutturati, le cui singole parti altro non erano che frammenti (“tratti”, nella terminologia gaddiana) di romanzi o saggi di ampio respiro, che vengono rielaborati anche a distanza di molti anni e con molteplici riscritture. La bibliografia gaddiana conta innumerevoli casi di questo genere, dal *Racconto italiano di ignoto del Novecento. Cahier d’études*, romanzo scritto nel 1924 e pubblicato postumamente da Dante Isella solo nel 1983, ma riutilizzato variamente da Gadda dall’*Adalgisa* (nell’*ouverture* alla raccolta costituita dal racconto *Notte di luna*) e nei *Viaggi la morte*, saggio capitale per la poetica gaddiana, poi testo eponimo della raccolta di saggi del 1958, abbozzato sulla pagine del *Cahier*. Altro caso di riscrittura combinatoria è la *Meccanica*, secondo romanzo cui Gadda si dedica

nel 1928, ripreso dopo pochi anni nella rivista "Solaria", frammentato in tre diversi racconti: *Le novissime armi*, *Papà e mamma*, *L'armata se ne va*, e successivamente nelle *Novelle dal Ducato in fiamme* del 1953 (poi ripubblicata, con altri racconti, nella definitiva raccolta *Accoppiamenti giudiziosi* del 1965). L'edizione del 1970, non seguita redazionalmente da un Gadda ormai anziano e poco interessato alla curatela della propria opera, vedeva il montaggio dei cinque capitoli considerati conclusi con altri tre capitoli allo stato di abbozzo, e viene restaurata filologicamente dall'edizione critica di Dante Isella, procurata nel 1989 per l'edizione delle *Opere* di Carlo Emilio Gadda pubblicate nella collana "I libri della Spiga" di Garzanti.

La riscrittura combinatoria di *Eros e Priapo* – proprio per l'oltranza tematica e stilistica del *pamphlet* – risponde alle sollecitazioni esterne prima di Falqui, nel 1946, poi di Bassani e Pasolini, alla metà degli anni Cinquanta, poi ancora di Siciliano, ed esita nel citato "Primo Libro delle Furie", e nell'anticipazione, in limine all'edizione in volume, del terzo capitolo su «Nuovi Argomenti».

4. *Riscrittura metaletteraria*, Un caso a parte è costituito dalle riscritture che introducono nel testo voci narranti alternative, oppure moltiplicano il punto di vista attraverso le note, che rappresentano una diffrazione non solamente diegetica, ma etica, che costringe il lettore a riconsiderare tutto il testo da un'altra angolatura. L'esempio più macroscopico è costituito dall'*Adalgisa*, la raccolta di disegni milanesi pubblicata da Le Monnier nel 1944, in cui Gadda rielabora, frammentandolo, il fallito romanzo scritto negli anni Trenta *Un fulmine sul 220* (recuperato e pubblicato, sempre a cura di Dante Isella nel 2000), insieme ad altri racconti e disegni di ambientazione milanese. A questa frammentazione, che sembrerebbe indebolire la tenuta narrativa complessiva (anche se molti personaggi si richiamano da un racconto all'altro, costituendo il collante narrativo del testo), corrisponde un rafforzamento unitario dato dalla presenza delle note, che spiegano, storicamente e linguisticamente, passi ed espressioni del testo, ma finiscono per trascinare, con il consueto meccanismo delle digressioni, in storie autonome, con un proprio io narrante (diverso da quello del testo sia temporalmente che assiologicamente), una propria ambientazione (la Milano di primo Ottocento, in ispecie napoleonica) e un proprio stile (il fiorentino, che scarta rispetto al dialetto milanese del testo).

Anche di questa operazione *Eros e Priapo* offre un esempio molto interessante e dalle importanti ricadute ermeneutiche: nella rielaborazione degli anni Sessanta, infatti, alla tendenza riduttiva e autocensurata si accompagna una corrispondente e contraria tendenza alla moltiplicazione dei punti di vista, con l'invenzione, come vedremo, della figura di Ali Oco De Madrigal cui viene attribuita la paternità del testo, di cui il narratore non è che un mero "redattore".

Il caso che qui prendiamo in esame offre, come si è visto, un'esemplificazione a tutto campo, e consente di mettere a fuoco, direttamente a contatto col testo, le direttrici della riscrittura gaddiana in tutte e quattro le tipologie che abbiamo considerato.

La storia di *Eros e Priapo*, aggiornata allo "stato delle carte" dei primi anni Novanta, era stata ricostruita da Giorgio Pinotti, suo editore critico, nelle *Note al testo* dell'edizione del 1991 nelle *Opere complete*, dirette da Dante Isella per la Collana Garzanti "I libri della Spiga" (*Opere* II, pp. 991-1066), che restaurava l'edizione del 1967, da più punti di vista inaffidabile e scorretta. Nella sua *Nota*, infatti, Pinotti riconosceva nel manoscritto originario del 1944, di cui in casa editrice era sopravvissuta solo una sbiadita xerocopia, il punto di partenza per una nuova edizione critica del testo, che riportasse alla luce il progetto e la lingua primigenia di quell'originale *pamphlet*. A quell'edizione – che poteva avvalersi solo della riproduzione degli anni Sessanta – abbiamo iniziato a lavorare verso alla fine degli anni Dieci, con un gruppo di ricerca dell'Università di Siena, utilizzando una innovativa metodologia di lavoro visibile sulla piattaforma WIKI Gadda. La pubblicazione del primo capitolo della prima redazione del 1945, *Il Bugiardone*, e la sua riscrittura del 1946 per la rivista «Prosa», su «Ecdotica»¹, restituiva il testo originario (l'ultima lezione ricostruibile dall'autografo) pur senza potere distinguere dalla riproduzione cartacea del manoscritto le varie serie correttive. La straordinaria scoperta dell'originale, nel 2010, presso il Fondo Gadda-Liberati di Villafranca di Verona, ha aperto nuovi scenari per la restituzione del testo, e ha costretto ad adottare una diversa soluzione ecdotica: non più l'ultima lezione del manoscritto, che in molti casi viene introdotta negli anni Sessanta, ma la volontà dell'autore corrispondente alla stesura degli anni Quaranta.

¹ Paola Italia, Giorgio Pinotti, *Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo 1944-46)*, in «Ecdotica» V/5, 2008, pp. 7-102.

A questa edizione il gruppo di ricerca, che coordinò insieme a Giorgio Pinotti, ha lavorato altri cinque anni, giungendo alla restituzione di un nuovo testo, diverso dalla stampa degli anni Sessanta, ma anche dalla prima edizione del 2008, nello specimen del Capitolo I pubblicato su «Ecdotica». Come si può vedere, ci troviamo di fronte a un caso di straordinario interesse, ma anche di straordinaria difficoltà, che ha richiesto la messa in campo di una nuova strumentazione digitale, sia per la realizzazione dell'edizione critica (la piattaforma WIKI Gadda²), sia per l'individuazione delle serie correttive dei manoscritti. Il testo è diventato infatti il *caso di studio* di un progetto di ricerca multidisciplinare, attualmente in fase di svolgimento presso l'Università La Sapienza in collaborazione con il Dipartimento di Fisica (THESMA PROJECT), che utilizza la spettrometria e l'analisi Terahertz, per l'individuazione delle serie correttive.

Dai primi risultati ottenuti dal gruppo di lavoro, e visibili sulla piattaforma WIKI Gadda, il testo originario è radicalmente diverso da quello pubblicato a stampa, non solo per le riscritture e revisioni intervenute vent'anni dopo la stesura, ma per l'impianto generale dell'opera, in cui, per i particolari temi trattati, si intrecciando varianti d'autore e varianti d'autore coatte.

Con *Eros e Priapo*, quindi, non abbiamo solo un esempio di riscrittura d'autore, ma un caso esemplare in cui la riscrittura obbedisce, oltre che a un mutato atteggiamento linguistico e stilistico, a una diversa concezione del testo. E, nel caso di Gadda, il recupero della forma originaria porta a individuare un'opera diversa, molto più ambiziosa di quella che sarebbe scaturita dalle riscritture. Un'opera che non sviluppa solo la *pars destruens* del discorso gaddiano, ovvero la condanna del Fascismo attraverso lo svelamento dei meccanismi erotici che avevano irretito il Logos degli italiani e delle italiane nell'idolatria del Duce, ma anche la *pars construens*, ben visibile dagli schemi preparatori di sezioni del testo poi non elaborate, che costituiscono un trattato di psicopatologia delle masse in grado di svelare ai lettori "le latenze e non latenze" della erotia eterosessuale (e, nella primitiva impostazione, anche omosessuale) e i meccanismi – egualmente governati da Eros – alla base dei rapporti tra gli individui, che, se non tenuti sotto

² Per cui cfr. Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Edizioni, 2013, pp. 217-223.

controllo da una consapevolezza razionale, possono facilmente degenerare nell'egolatria narcissica, anticamera di ogni totalitarismo (ho sviluppato queste tematiche e presentato la struttura originaria del trattato, svelata dalla scoperta dello *Schema del Capitolo II*, in Italia 2012).

Il lungo arco temporale su cui si dispiega la sua elaborazione, dal 1944 al 1967, un ventennio circa, permette di scandire le tappe della scrittura e riscrittura in quattro momenti differenti, cui corrispondono altrettanti titoli.

1. Fase I: 1944-1945 "Eros e la Banda"

La prima fase comprende l'ideazione e stesura del testo, originariamente intitolato *Eros e la Banda*, di cui, nell'estate del 1944, Gadda doveva avere già in mente l'impianto generale, se sigla con le Nuove Edizioni Italiane dirette da Enrico Falqui un contratto di pubblicazione. Il testo, come accade di frequente per le opere gaddiane, era ben lontano dall'essere completato, i primi documenti manoscritti ci testimoniano l'inizio della prima stesura a Roma nel settembre 1944 fino al ritorno a Firenze nel marzo 1945, quando Gadda prosegue nella stesura, promettendo una consegna del volume, che sappiamo essere articolato in tre libri, per il successivo autunno. La dicotomia *Eros e la Banda* enfatizza l'aspetto politico del testo senza perdere di vista la chiave interpretativa freudiana, ma mettendo l'accento sul rapporto erotico istituito tra Mussolini (Eros) e i suoi seguaci (la Banda), non meno che sul fenomeno storico di cui viene dato prima di tutto un giudizio etico e solo secondariamente una spiegazione psicanalitica. Gadda è consapevole di questa possibile trappola auto-giustificativa, tanto da avanzare scuse preventive alla fine del Capitolo II del trattato, che sviluppa la natura erotica dei rapporti di potere tra il dittatore (Eros) e i suoi seguaci (la Banda):

Se uno scempio Eros ha potuto sospingere la Italia a ruina, è logico il ripartire l'analisi degli aspetti che il basso impulso ha assunto nella variopinta sua fattispecie: è logico ripartirla secondo quella stessa ripartizione (schematizzante, eludente i trascurabili) che ho adottato al primo capitolo nel suddividere la fattispecie erotica della vita umana in generale. In altre parole la pietra di paragone dell'*eros della banda*,

sarà l'eros "consueto" o almeno già noto *della umanità*. Ciò potrà fornire anche delle "attenuanti" al giudizio istituibile sui diportamenti della banda: in quanto si concedono attenuanti a chi opera sospinto da impulsi comuni a molti: e nello stesso tempo mettere agli avvisi il nostro spirito con una segnalazione di "pericolo": poiché quando d'un fenomeno erotico della vita in generale sarà palese la similitudine col corrispondente fenomeno erotico del ventennio converrà dire a noi stessi: "Piano, Giovanni!" "Adagio. Attenzione!" (EP, pp. 248-249).

La comparazione tra *l'eros della banda* e quello dell'*umanità* viene così ad avere una duplice funzione: chiamare in giudizio la *norma* per spiegare *l'abnorme*, così come Gadda aveva già fatto nel *Racconto italiano*: "In sostanza io voglio affermare che anche le azioni immorali o criminali rientrano nella legge universale e mi afferro, più che al determinismo-eredità (Lombroso, neurologia, psicologia sperimentale, studi biologici) alla mia idea della combinazione-possibilità" (RI, p. 26), ed evitare di isolare nell'eccezionalità di una circostanza storica ciò che, proprio perché determinato da impulsi comuni e astorici, potrebbe facilmente ripetersi: offrire una disamina del male perché quella degenerazione non possa più accadere nella storia. Va da sé, che proprio perché il trattato, da notifica del male diventa denuncia ed esortazione civile, e capacità di ricostruzione di nuovi principi sulle macerie di quella storia, la dicotomia tra *Eros e la Banda* finisce per chiudere la riflessione in un recinto troppo stretto e Gadda ha la necessità di ampliare il campo di indagine e passare dall'analisi della storia (degenerazione erotica del Ventennio) a quella della sociologia delle collettività (degenerazione erotica in relazione all'io narcissico).

È dell'ottobre 1945 il nuovo titolo: *Eros e Priapo*, definito a Falqui "più logico, più sentito, più aderente al testo, più classico, anzi meno in-classico; e più rappresentativo della consecuzione di pensiero", con cui il saggio esce dalla contestualizzazione storica e ambisce ad essere quel trattato di psicopatologia della massa sopra teorizzato. Nella dicotomia del nuovo titolo, la chiave freudiana libera il primo termine dalla connotazione negativa che aveva assunto nella primitiva versione, ed *Eros* diventa invece polo positivo, carica erotica naturalmente posseduta dall'individuo – "L'io collettivo è guidato ad autodeterminarsi e ad esprimere sé molto più da gli istinti o libidini vitali, (che sono le fasi acquisite e le arcaiche e di già compendiate del divenire), cioè in

definitiva da Eros, che non da ragione o da ragionata conoscenza (che d'è la fase in atto, o futura che tu te ne fabbrichi)" (EP, p. 238) – tecnicamente opposto alla sua degenerazione priapica, che ben rappresenta invece l'egolatria fallica del Kuce. È su questa linea che si muoverà la riscrittura successiva. Il nuovo titolo suggella anche il passaggio editoriale ad Alberto Mondadori, che libera Gadda dal contratto stipulato con le Nuove Edizioni Italiane di Enrico Falqui, e dilaziona la consegna del testo al febbraio 1946.

2. Fase II: 1946 "Il Bugiardone"

Il solo Capitolo I, definito nel manoscritto "inlinitivo e propedeutico", adatto quindi a una pubblicazione isolata, viene riscritto tra il giugno e l'inizio di luglio del 1946 in vista di una possibile anticipazione sulla rivista diretta da Enrico Falqui e Gianna Manzini, «Prosa», che, come è noto (e immaginabile), respinge il testo come "intollerabilmente osceno". È interessante notare come la riscrittura inauguri una *fase espansiva* del lavoro, secondo una linea di inasprimento stilistico, di ulteriore incremento di violenza espressiva rispetto alla già oltranzistica prosa della prima versione. Vedremo più avanti una possibile spiegazione di questa enfaticizzazione, apparentemente ingiustificata (è trascorso più di un anno dai fatti di Piazzale Loreto), se non autolesionistica (Gadda sa benissimo quali siano i canoni del gusto di Falqui/Manzini, e sa che al crescere dell'invettiva decresce la possibilità di una pubblicazione). Per ora limitiamoci a vederne alcuni risultati³:

Un breve confronto tra gli *incipit* nelle tre redazioni mostra chiaramente il fenomeno di amplificazione (manca ovviamente la rielaborazione degli anni Cinquanta per «Officina» perché, come si è visto, dedicata al solo III capitolo), e la successiva autocensura. In **fondino grigio** vengono qui marcate le porzioni di testo che variano dalla prima all'ultima redazione, in **neretto** le parti aggiunte, in **fondino azzurro** le sole varianti dal Bugiardone rispetto all'edizione in volume (per le prime tre pagine, il dattiloscritto realizzato in casa editrice, prende a modello il testo di A, poi sostituito da A1⁴):

³ La serie completa delle varianti si legge in Italia, Pinotti, *op. cit.*

⁴ Ivi, p. 36.

MANOSCRITTO A – 1944-45	MANOSCRITTO A1 – 1946 "PROSA"	EDIZIONE GARZANTI 1967
EROS E LA BANDA	IL BUGIARDONE	EROS E PRIAPO
<p><i>Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare, pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio col proibire tutto a tutti, coltello alla cintola.</i></p>	<p><i>Li associati a delinquere cui per più che due decenni del nostro secolo è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla da ultimo in quella ruina e in quell'abisso in dove Iddio medesimo s'è ischifato guatare, pervennero a si credere attività politica e a dipingere d'i' ccolore politico la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della necessità e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio nel proibire tutto a tutti, avendo il cortello a la cintola.</i></p>	<p><i>Li associati cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onta la Italia, e precipitarla finalmente a quella ruina e in quell'abisso ove Dio medesimo ha paura guatare, pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della conoscenza è reato per chi fonda il suo imperio sul proibire tutto a tutti, coltello alla cintola.</i></p>

Tab. 1.

Ancora più interessante è un altro esempio, sempre dal *Capitolo I*. Si tratta della prima, celebre *ekfrasis* del Kuce, variamente rielaborata nelle tre tappe rielaborative:

MANOSCRITTO A – 1944-45	MANOSCRITTO A1 – 1946 "PROSA"	EDIZIONE GARZANTI 1967
EROS E LA BANDA	IL BUGIARDONE	EROS E PRIAPO
<p><i>Una sorta sozza di bugia, una mentira senza scampo e senza riscatto veniva intessendosi in que' raduni.</i></p>	<p><i>Una sorta sozza di bugia, una mentira senza scampo e senza riscatto veniva intessendosi e trapuntandosi in que'</i></p>	<p><i>Una sorta sozza di bugia, una mentira senza scampo e senza riscatto veniva intessendosi e trapuntandosi in que'</i></p>

Porgeva egli alla moltitudine l'ordito della sua incontinenza buccale, ed ella vi metteva **trama** di clamori folli, di ritmi concitati e turpissimi. Ku-cè, ku-cè, ku-cè, ku-cè. La moltitudine, che la è femmina, e femmina a certi momenti da conio, simulava l'amore e l'amoroso delirio come lo suol **simulare** ogni e qualunque putta di quelle, ad «accelerare i tempi»: e a sbrigare il cliente. **Torcendosi** in ne' suoi furori e sudori di zambacca: mammillona singultiva per denaro. Su issu' poggiuolo il mascelluto, tronfio **da esplodere**, a quelle prime **grida** della ragazzaglia era di già briaco d'una sua pazza libidine, simile ad alcoolomane cui basta \ [10] annasare il **bichiere** per sentirsi ismarrito in un piscio **eliseo**, prosciolto da ogni ritegno. Indi il mimo d'una scenica evulvescenza onde la losca puttana si dava properare, assistere, spengere quella foja incontinenta. L'impestateo soltanto avea nerbo, nella convenzione del mimo, da colmare in quella frenesia finta la tromba vaginale della bassaride. Una bugia sporca, su dalla tenebra delle anime. Dalle bocche, una bava maiala. Kù-cè, kù-cè, kù-cè, kù-cè. Cuce il sacco delle sue frodi un gradasso,

raduni. Porgeva egli alla moltitudine l'ordito **forlivese** della sua incontinenza buccale, ed ella vi metteva **spola** di clamori, e **di folli gride**, secondo ritmi concitati e turpissimi. Ku-cè, \ [13] Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè. La moltitudine, che **al dire di messer Nicolò amaro** la è femmina, e femmina a certi momenti **da conio**, simulava **a quegli ululati** l'amore e l'amoroso delirio **siccome** lo suol **mentire** ogni e qualunque putta di quelle, ad «accelerare i tempi»: e a sbrigare il cliente: **torcendosi** in ne' sua furori e sudori di **zambacca**, mammillona singultiva per denaro. Su issu' poggiuolo il mascelluto, tronfio **a stiantare**, a quelle prime **strida** della ragazzaglia e' **gli** era già briaco d'una sua pazza libidine, simile ad alcoolomane, cui basta annasare il **bicchiere** da sentirsi **disciogliere e tutto ismarrire** in un **piscio voluttuoso**, prosciolto da ogni ritegno. Indi il mimo d'una scenica evulvescenza, onde la losca **puttana** si dava **elicitare**, properare, assistere, spengere quella foja incontinenta. **L'impestateo** soltanto avea nerbo, nella convenzione del \ [14] mimo, da colmare (a

raduni. Porgeva egli alla moltitudine l'ordito della sua incontinenza buccale, ed ella vi metteva **spola** di clamori, e **di folli gridi**, secondo ritmi concitati e turpissimi. Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè. La moltitudine, che **al dire di messer Nicolò amaro** la è femmina, e femmina a certi momenti **uottivoga**, simulava **a quegli ululati** l'amore e l'amoroso delirio, siccome lo suol **mentire una** qualunque di quelle, ad «accelerare i tempi»: e a sbrigare il cliente: **torcendosi** in ne' sua furori e sudori di **entusiasta**, mammillona singultiva per denaro. Su issu' poggiuolo il mascelluto, tronfio **a stiantare**, a quelle prime **strida** della ragazzaglia e' **gli** era già **ebbro** d'un suo pazzo smarrimento, simile ad alcoolomane, cui basta annasare il **bicchiere** da sentirsi **preso e dato alla mercè del destino**. Indi il mimo d'una scenica evulvescenza, onde la losca **razzomaglia** si dava **elicitare**, properare, assistere, spengere quella foja incontinenta. **Il bombetta** soltanto avea nerbo, nella convenzione del mimo, da colmare (**a misura di chella frenesia finta**) la tromba

<p>uno scaccarzione gradasso, faccia e' malu culori, capo camorra che distribuisce le coltella ai ragazzi, pronto sempre da issù poggiuolo a dismentire ogni cosa, a rimentire ogni volta. Questo, ventun'anni! Ventun'anni di urli soli del luetico, come ululati di un lupo in tagliola: e di sinistri berci de' suoi complici, per ogni piazza della Italia, e de' suoi servi acclamanti: l [11] e, il rimanente, muto e scancellato di vita. Ventun'anni. Il tempo migliore d'una generazione, ch'è pervenuta a vecchiezza a traverso il silenzio. Per <i>silentium ad senectutem</i>.</p>	<p>misura di chella frenesia finta) la tromba vaginale della bassàride. Una bugia sporca, su dalla tenebra delle anime. Dalle bocche, una bava maiala. Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè. Cuce il sacco delle sue frodi un gradasso, uno scaccarzione e ladro: faccia 'e malu culori, capo-camorra che distribuisce le coltella a' ragazzi, pronto sempre da issù poggiuolo a dismentire ogni cosa, a rimentire ogni volta. Questo, ventun'anno! Ventun anni di boce e di urli soli del luetico, come ululati di un bieco lupo in tagliola: o di que' sinistri berci de' sua complici, in ogni piazza d'Italia, e de' sua servi acclamanti: e il rimanente... muto e scancellato di vita. Ventun'anno: il tempo migliore d'una generazione, ch'è pervenuta a vecchiezza a traverso il silenzio. Per <i>silentium ad senectutem</i>.</p>	<p>vaginale della bassàride. Una bugia sporca, su dalla tenebra delle anime. Dalle bocche, una bava incontenuta. Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè. Cuce il sacco delle sue vantardige un gradasso: capocamorra che distribuisce le coltella a' ragazzi, pronto sempre da issù' poggiuolo a dismentire ogni cosa, a rimentire ogni volta. Questo, ventun anno! Ventun anni di boce e di urli soli del frenetico, come ululati di un bieco lupo in tagliola: o di que' sinistri berci de' sua compiacenti, in ogni piazza, e de' sua bravi acclamanti. E 'l rimanente... muto e scancellato di vita. Ventun anno: il tempo migliore d'una generazione, che è pervenuta a vecchiezza a traverso il silenzio. Per <i>silentium ad senectutem</i>.</p>
--	--	--

Tab. 2.

La prevedibile bocciatura di «Prosa» comporta una battuta di arresto al lavoro, sia nella riscrittura del primo capitolo, di cui resta una copia in pulito (A1), sia nella rielaborazione del manoscritto originario (A), che rimane ancorato allo stadio del 1945 fino all'inizio degli anni Cinquanta, quando Gadda propone a Bassani (per sanare un anticipato pagamento di due anni prima), per la rivista «Botteghe Oscure», da lui diretta per conto di Marguerite Caetani, la pubblicazione del Capitolo 3 (il III libro, dedicato alla *Erotia narcissica o autoerotia*, che corrisponde a quelli che nella versione a stampa diventeranno i capitoli 7-11: "Questo libro acquista preminente importanza" ... "come un regazzino che

fa la pipì a fiumi sotto a í naso a la balia”, EP, pp. 320-367), nuovamente rifiutato con motivazioni analoghe a quelle avanzate dalla Manzini: la “crudezza di molte espressioni” e il linguaggio poco “puritano”. Anche la successiva offerta ad Alessandro Bonsanti, che al tempo dirigeva «Letteratura», non dà esito positivo, ma il manoscritto reca numerose tracce di correzioni, intervenute probabilmente nei primi anni Cinquanta.

3. Fase III: “Il Secondo Libro delle Furie”

Smembrato il misogino e pericolosissimo secondo capitolo, nella triade: *Miti del Somaro*, *Le Marie Luise*, e *Teatro patriottico anno XX*⁵, Gadda si concentra sul solo *Libro III* (ovvero i Capitoli 7-8 di EP, pp. 320-333), che pubblica su «Officina», in quattro puntate, dal maggio 1955 al febbraio 1956, non riuscendo a completare la revisione del lavoro e cedendo alle pressioni di Pasolini, che minaccia altrimenti di “salire a Monte Mario armato”⁶. Anche qui siamo di fronte a una *fase espansiva*, anche più consistente di quella sperimentata con *Il Bugiardone*: la riscrittura porta a un impressionante incremento testuale, a una dilatazione di ogni singolo dettaglio in una molteplicità di elementi sovrapposti, accavallati fra loro. Una sorta di ipertrofia del dettaglio, che finisce però per soffocare il testo sotto il peso di questa modulazione stilistica. Inizia così quella che Giorgio Pinotti ha definito la fase di “naufragio” del progetto libro, certificata dagli scambi epistolari con Mondadori del triennio 1956-1959, che dichiarano con toni drammatici l’allontanamento dello scrittore dal libello. “Nato da uno stato d’animo di esasperata polemica”, *Eros e Priapo* viene considerato non “opportuno e accettabile” (così Gadda a Mondadori nel 1956⁷), e bollato infine come “un inedito da distruggere” (il 2 febbraio 1959⁸). Il nuovo titolo, lontano dall’originale per comprensibili ragioni editoriali (la rivista ha interesse a marcare la differenza con il manoscritto, legato per contratto a Mondadori), enfatizza l’aspetto irrazionale, la violenza verbale e tematica del *pamphlet*, e catalizza l’attenzione sul narratore –

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ Ivi, p. 13.

⁷ Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, a cura di Giorgio Pinotti, in *Saggi, Giornali e Favole*, vol. IV Milano, Garzanti, 1992, p. 1000.

⁸ Ivi, p. 1001.

la "Furia", ovviamente, è quella di chi scrive – piuttosto che sull'oggetto della narrazione (come sarebbe stato se Gadda avesse invece avallato il primitivo titolo pensato per "Officina", ovvero *l'Autoerotia del Minchia*).

Si veda il vertiginoso attacco del *Capitolo III*, dove in neretto vengono individuate le parti aggiunte, particolarmente ampie in LF, in fondino grigio le varianti tra il manoscritto e LF, in fondino azzurro le varianti tra LF e la stampa Garzanti, ovvero le parti esclusive di LF (dal momento che è evidente che il testo di EP67 deriva da una rielaborazione del manoscritto A, piuttosto che da una riduzione di LF).

MANOSCRITTO A 1944-45	IL SECONDO LIBRO DELLE FURIE "OFFICINA" 1955	EDIZIONE GARZANTI 1967
CAPITOLO 3° EROTIA NARCISSICA O AUTOEROTIA		[7] EROTIA NARCISSICA O AUTOEROTIA
<p>Questo libro acquista preminente importanza nella erologia della banda cioè della camorra ladro-assassina, per due motivi. Primo: per la follia autoerotica del capintesta, derivante da una probabile, se pur latente sindrome ipofisaria nell'eredoluetico ed eredoalcoolico: follia autoerotica che caratterizzò il suo nativo temperamento, indi la sua personalità. Secondo: perchè molti "collaboratori" del mentecatto principe Fava attraversavano ontogeneticamente e socialmente la [a] fase narcissico-puberale e dunque esibitiva. Ontogeneticamente, cioè quanto alla evoluzione individuale, erano</p>	<p>Questo libro, delle mie bizzze secondo, acquista preminente importanza nella erologia della banda, per due motivi. Primo: per la follia autoerotica del capintesta, derivante da una probabile se pur latente sindrome ipofisaria nell'eredoluetico ed eredoalcoolopata: follia autoerotica che caratterizzò il suo nativo temperamento, indi la sua personalità. Secondo: perchè molti "collaboratori" del mentecatto principe Fava attraversavano ontogeneticamente e socialmente la fase narcissico-puberale dello "sviluppo", che nel caso loro fu inviluppo, tetro inviluppo, erano dunque</p>	<p>Questo libro acquista preminente importanza nella erologia della banda cioè camorra, per due motivi. Primo: per la follia autoerotica del capintesta, derivante da una probabile, se pur latente sindrome ipofisaria: follia autoerotica che caratterizzò il suo nativo temperamento, indi la sua personalità. Secondo: perchè molti "collaboratori" del mentecatto principe attraversavano ontogeneticamente e socialmente la fase narcissico-puberale e dunque esibitiva. Ontogeneticamente, cioè quanto alla evoluzione individuale, erano giovannissimi, giovini, e</p>

giovannissimi, **giovini**, e giovanastri, talora addirittura puberi; in qualche caso bambocci regrediti a tipo Frölich; tutti alunni di **giovinessa giovinessa**, esercitati e **direi esplosi** in esibizioni pubero-fanfaronesche **che** la faciloneria peninsulare **rendeva** anche più vane. Socialmente provenivano, senza professione specifica e quindi senza disciplina né morale né tecnica, **da una povertà "infantile"**: erano in fase di ascensione cortocircuitante e di lubido **ladra**, verso lo stipendiucolo del sicario, la media agiatezza della spia, l'agiatezza del ruffiano **di culi** e il fasto **del ladro** e della sanguisuga: corporativa o non.

affetti da esplicita, conclamata psicocinési esibitiva.

Ontogeneticamente, cioè quanto alla "evoluzione" individuale **(nel loro caso involuzione)**, erano giovanissimi, **giovani**, e giovanastri, talvolta addirittura puberi; in qualche caso bambocci regrediti a tipo Frölich; tutti alunni di **giovinessa unicamente** esercitati in esibizioni pubero-fanfaronesche, **dalla** faciloneria peninsulare o **dalla millenaria malizia rese** anche più vane, o **ingannevoli**.

Socialmente provenivano, **dico gli arrivati primi, i conti palatini, la guardia scelta, la coorte pretoria e quelli che si autodefinivano "élite", e con loro i paradigmi, i campionati, i manganellatori tipo**, senza professione specifica e dunque senza disciplina **o morale o civile o tecnica, provenivano dalle squallide lande dell'insipienza e del tedio, dalla sciagura del non aver che fare, dalle brame innocipienti d'una "infantile" povertà.** Offertosi loro **quell'incarico fra tanti e**

giovinastri, talora addirittura puberi; in qualche caso bambocci regrediti a tipo Frölich; tutti esercitati e **direi esplosi** in esibizioni pubero-fanfaronesche **che** la faciloneria peninsulare **rendeva** anche più vane. Socialmente provenivano, senza professione specifica e quindi senza disciplina ideale tecnica, **da una povertà "infantile"**: erano in fase di ascensione cortocircuitante verso lo stipendiucolo.

*tanto più gravi
 incarichi che sogliono
 incombere ai buoni,
 presentatosi loro quel
 compito, fra tanti e così
 difficili compiti, ad
 assolvere il quale
 bastava un legno e una
 testa (altrui) da
 ammaccare o da
 rompere, li vedevi cader
 preda come fra Deodato
 dalle grinfie del
 miracolo! Alati d'una
 subita impellenza
 ascensionale corto-
 circuitante i normali
 gradini dell'ascendere, e
 d'una lubido rapace
 cortocircuitante le
 normali fatiche del
 lavoro e del profitto e
 del guadagno legittimo,
 ecco ecco, la lor
 duplicata levità li ha
 tolti fuori dalle
 parificate lane e dalle
 parificate grotte del
 gregge: li ha sublimati
 allo stipendiucolo del
 bidello, al premio del
 sicario "una tandum",
 alla media agiatezza della
 spia, all'agiatezza del
 provocatore o del ruffiano,
 al sedente fasto della
 sanguisuga: ai sommi
 onori del pacco di
 merda: corporativo o non.*

Tab. 3.

4. Fase IV: “Eros e Priapo. Da furore a cenere”

Le motivazioni costantemente addotte da Gadda a Mondadori sull'impubblicabilità del testo vengono superate dall'intervento di Garzanti, che, dopo il successo del *Pasticciaccio*, spinge Gadda a vincere le remore verso le opere scritte nella prima fase della sua produzione, che ora il pubblico – conquistato dalla prosa dell'ingegnere – reclama a gran voce. Garzanti, inoltre, deve essere in certo modo “compensato” dall'affidamento a Einaudi, suo eterno concorrente, della *Cognizione del dolore* (che nel frattempo ha vinto il Prix International de Littérature) e del *Giornale di guerra e di prigionia*. La collaborazione di Enzo Siciliano mette in pratica una volontà d'autore fortemente condizionata da una situazione personale, storica, esistenziale, e da una nevrosi che lo spinge a intervenire sul testo in senso fortemente riduttivo e autocensuratorio, smussando ogni punta polemica, disinnescando le mine verbali e spuntando le invettive, come l'analisi di Pinotti per l'edizione Garzanti del 1991 ha ampiamente mostrato (in particolare nelle categorie della 1. “resecazione dell'osceno e dell'attenuazione dell'invettiva”, 2. dell'occultamento dei “riferimenti a luoghi, fatti o persone specifici e individuabili”, e dei 3. “riferimenti personali e autobiografici”⁹).

Interessante vedere, su tutto il Capitolo I, l'incidenza della categoria dell'attenuazione dell'invettiva (la presenza della sigla *Bz nella variante dichiara chiaramente come la censura avvenga nella bozza corretta con Siciliano, che non ci è stata conservata):

[6] A1 D1 Bz Sozzo	*Bz EP Cupo
[6] A1 D1 Bz stercofetente	*Bz EP minacciosa
[9] A1 D1 Bz fanfaronesca e iscimunita, e prima che tutto ladra,	*Bz EP fanfaronesca
[11] A1 D1 Bz Cristo	*Bz EP il giudice
[12] A1 D1 Bz babbéo, Primo Ministro e Segretario di Stato per il furto e l'estorsione e Primo Maresciallo del cavolo,	*Bz EP babbèo
[12] A1 D1 Bz ladri	*Bz EP despoti
[13] A1 D1 Bz ogni e qualunque putta	*Bz EP una qualunque

⁹ Ivi, p. 1010.

[13] A1 D1 Bz zambracca	*Bz EP entusiasta
[13] A1 D1 Bz puttana	*Bz EP razzumaglia
[14] A1 D1 Bz gradasso, uno scaccarcione e ladro: faccia 'e malu culori, capo-camorra	*Bz EP gradasso: capocamorra
[15] A1 D1 Bz gaglioffo	*Bz EP Marco Aurelio
[18] A1 D1 Bz Merda di cervellone Caino → *Bz EP cervellone	
[21] A1 D1 Bz cafonaggine maccherone furioso	*Bz EP semplicità
[21] A1 D1 Bz fatte, datosi a paravolar di cazzo e a burattinare come un cazzo davanti le genti,	*Bz EP fatte,
[21] A1 D1 Bz Giuda	*Bz EP spergiuro
[21] A1 D1 Bz Scacazzone	*Bz EP pallore
[23] A1 D1 Bz cavallerizzo tuttoculo	*Bz EP cavallerizzo
[23] A1 D1 Bz batrace: le gambe ad archi ce le aveoa di suo, come ce le hanno i rospi: e gli oranghi	*Bz EP galoppatore
[28] A1 D1 Bz maiale	*Bz EP gentili
[29] A1 D1 Bz bagascianza d'un rospo, e nella maestà e nel decoro d'un priapo	*Bz EP magnificenza d'un rospo
[31] A1 D1 Bz dei leccaculi	*Bz EP degli obbedienti
[31] A1 D1 Bz Giuda	*Bz EP tubino
[33] A1 D1 Bz guazza dimolto sterco	*Bz EP guazzano dimolte bugie
[37] A1 D1 Bz maialeria	*Bz EP furbizia

Tab. 4.

Decisamente illuminante la corrispondenza con Pietro Citati, solo recentemente venuta alla luce (2013), che spiega anche un'altra consistente novità della riscrittura del 1967: l'introduzione del secondo narratore e la *Premessa* al volume. Pochi giorni dopo la pubblicazione, infatti, Gadda scrive a Citati rinunciando a concorrere al Premio Viareggio, non solo perché, avendo già vinto nel 1953 con le *Novelle dal Ducato* in fiamme non avrebbe potuto nuovamente partecipare, ma

anche per una profonda crisi di coscienza che lo porta a svelare le ragioni profonde del suo disagio rispetto a quel libro: “né la vicenda bibliografica esterna di “Eros e Priapo – da furore a cénere”, né lo strazio disperato della nazione che durò anni e anni, consente di far seguire alla rovina del paese e ai lutti infiniti della gente un premio quale che fosse a chi codesto strazio e codesta rovina irosamente attesta e deferisce allo sdegno dei superstiti”¹⁰.

Il tema stesso del trattato, scaturito da un ventennio straziante e disperato per il proprio paese, non consente di potere ricavare da quello strazio qualsivoglia ricompensa. Troppo atroce il dolore subito, troppo bruciante ancora la ferita. E se da un lato la vicinanza temporale e le drammatiche condizioni in cui il libello era stato scritto potevano giustificare lo sbocco di violenza verbale del loro autore, dall’altro la lontananza nel tempo di quei fatti rendevano quella stessa violenza ingiustificata: “E l’ira dev’esser cancellata anche nell’animo dell’autore: dall’esempio e dall’ammonimento che gli viene proposto dai congiunti stessi dei Sacrificati e dal misericorde perdono di tutti che riconoscano in ogni dannato una Vittima. A nessuno è lecito persistere vanamente nell’odio e nella rancura”¹¹. Una *impasse* che costringe Gadda a una presa di distanza dalla materia narrata attraverso l’invenzione di un altro narratore: Alì Oco de Madrigal, trasparente (anche se imperfetto) anagramma di Carlo Emilio Gadda, cui viene affidata la dicitura del referto storico, abilmente commentata dall’originario narratore, ora convertito in redattore.

La duplicazione diegetica è ben evidente nella *Premessa* al trattato, introdotta espressamente per l’edizione in volume, in cui Gadda finge di avere avuto l’incarico da parte dell’editore di scrivere una *Nota biografica* e una giustificazione del libello, ma di non potere svolgere né il primo né il secondo compito perché impedito da impellenti ragioni morali:

Il redattore non crede sia lecito farsi biografo, nemmeno per accenni, d’un essere solo e già confuso della silente fumèa che rende inetta al volo ogni ala al di sopra il lago mortifero: unde locum Grai dixerunt nomine Aornon (EP, p. 219).

¹⁰ Lettera del 25 giugno 1967, in Carlo Emilio Gadda, Pietro Citati, *Un gomito di concause*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2013.

¹¹ Ivi, p. 84.

Con le parole del VI libro che suggella la discesa agli inferi di Enea: il narratore non appartiene quasi più al mondo dei vivi, non vale la pena raccontarne la vita, già su di lui alita l'aria limacciata dell'Erebo, persino gli uccelli si allontanano dalla spelonca della Sibilla cumana. Chi potrà invece fare da "testimone veridico" al secolo che si dissolve, se non colui che ha portato su di sé "insin da cupo e rimoto oroscopo la pena del viver proprio"? Ciò che il narratore non può fare viene portato a compimento dal suo alter ego: Ali Oco de Madrigal, che come Caronte traghetta le anime dall'inferno alla salvezza, mescolando pietà e invettiva. Caronte, il traghettatore, che "grida guai a le prave anime e promette loro quell'altra riva nell'al di là dove le ombre discendono" (EP, p. 219). Solo chi ha patito nella carne la "pena del vivere" può notificare il male patito, raccontare la propria storia, "farsi biografo di sé". E svelare, con *pietas* ("promette loro quell'altra riva") e vigore ("grida guai"), come i meccanismi del cupo e scempio Eros regolino ogni rapporto della umana collettività.

5. Dall'avantesto al testo. E ritorno

Il caso di *Eros e Priapo* rappresenta, credo molto significativamente, la produttività di uno studio critico della riscrittura testuale. Il diagramma che abbiamo delineato non solo restituisce al testo la ricchezza e ambizione gnoseologica ed etica della sua prima redazione (la *pars construens* della polemica antifascista), ma anche le sue istanze teoretiche: da *pamphlet* antifascista a trattato di psicopatologia delle masse e di sociologia della comunicazione, valido in ogni epoca e per ogni forma di totalitarismo in cui si assista all'abdicazione del principio di Logos e alla sottomissione del principio di Eros alla sua degenerazione narcissico-priapica. Istanze che non potevano trovare forma diversa da quella scelta da Gadda per il suo trattato: una lingua artefatta e vivissima – "Stilisticamente, l'impalcatura di fondo la devo un po' (se ci son riuscito) al Machiavelli: ma venato di popolarismi toscani d'oggi, e di qualche raro guizzo romanesco o lombardo. Si tratta di una contaminazione, leggermente caricaturale anche nel contesto e leggermente parodistica: suggeritami appunto dal Machiavelli, il quale su un liccio tacitano trapunge scappatelle toscane e fiorentine de' suoi giorni e sue. Lui 'naturalmente'; io ad arte "(da una lettera a Enrico Falqui del

10 luglio 1946¹²), – come quella di un moderno *Principe* che andasse al cuore del problema del potere, dei meccanismi profondi su cui ogni forma di egolatria narcissica ha fatto e fa leva, da sempre, nel corso dei secoli, dall'Apocalisse giovannea anticesarea alle invettive tacitiane antineroniane, alle innovazioni linguistiche dannunziane anti-mussoliniane.

Ma lo studio delle riscritture ci permette anche di seguire, secondo la direttrice inversa, le diverse forme in cui l'autore ha deciso di offrire ai suoi lettori queste chiavi di lettura, più o meno esplicitate, del testo: dai *Miti del Somaro* della prima riduzione del 1944, alla mussolineide del *Capitolo I* preparato per «Prosa» nel 1946, alla rielaborazione misogina del *Capitolo III* rivisto per «Botteghe Oscure» e poi per «Officina», alla riduzione autocensoria degli anni Sessanta. Una disseminazione resa necessaria dall'impossibilità di portare a compimento il progetto generale, ma che finisce per farlo implodere in una forma affatto estranea.

La forza di *Eros e Priapo*, costruito su una calibratissima struttura di pesi e contrappesi, risiedeva infatti nell'equilibrio delle parti, secondo il metodo gaddiano di costruzione per "schemi", che garantiva la stabilità dell'edificio narrativo/saggistico, a partire dal *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, che avrebbe dovuto svilupparsi secondo un processo ternario di Norma, Abnorme, Comprensione: "Pensavo stamani di dividere il poema in tre parti, di cui la prima *La Norma*, o (*il normale*) – seconda *l'Abnorme* (con l'episodio delle lotte, ecc.) terza *La Comprensione* o *Lo Sguardo sopra la vita* (o *Lo Sguardo sopra l'essere*) – forse troppo pomposo per un argomento particolare" (RI, p. 415). Per riacquistare quell'equilibrio, perso nella pubblicazione di singoli frammenti del relitto, Gadda ha dovuto levare muscoli e nervi allo scheletro argomentativo, lo ha dovuto per così dire alleggerire, riportarlo alla sua pura forma teorica, alla trattatistica scientifica, detronizzarne il potenziale eversivo. Trasformarlo in un "vecchio relitto sgradevole e rozzo", a cui possiamo ora restituire vitalità solo rimettendo in funzione quei muscoli e quei nervi, riattivando quella violenza verbale che Gadda percepiva così fuori tempo, e che era però la migliore garanzia per la tentata resurrezione. Perché "L'atto di conoscenza con che nu' dobbiamo riscattarci prelude la resurrezione se una resurrezione è tentabile da così paventosa macerie" (EP, p. 223).

¹² Italia, Pinotti, *op. cit.*, p. 12.

Seguire questo percorso per individuare la ragioni di *ogni singolo testo* e le direttrici dell'*insieme dell'opera*, è operazione non semplice ma estremamente efficace, perché innesta lo studio delle varianti in una dimensione generale e permette di coglierne il processo formativo, le ragioni profonde, spesso distanti, o difficilmente ipotizzabili. Va però osservato che, proprio nel caso Gadda, e proprio per la grande ricchezza dei materiali avantestuali che ci sono stati conservati, l'attenzione sulla sua opera, finora, è stata rivolta più ai *testi originari* che alla loro *riscrittura* o rielaborazione, nella fondata convinzione che possa rivelare, attraverso una prospettiva genetica, le sue progettualità, motivazioni, intenzioni. Ciò è sicuramente vero, e ci ha permesso di restituire molteplicità di senso all'opera gaddiana, inserendo i testi pubblicati, e che provenivano da un progetto precedente, in un contesto più ampio, di maggiore respiro, dalle risonanze più profonde. E ci ha costretto a rivedere anche alcuni giudizi critici generali, sostituendo all'etichetta, spesso riduttiva, di "scrittore / prosatore", quella di "scrittore / narratore", magari potenziale, sicuramente sperimentale.

Ma ricostruire gli avantesti non basta. Bisogna seguire le riscritture in una prospettiva evolutiva, che rende l'operazione ermeneutica ancora più produttiva perché costringe a compiere il *percorso opposto* per seguire il tragitto della riscrittura. E quindi, dopo avere indagato le origini della rielaborazione linguistica (1), dell'autocensura (2), della frammentazione combinatoria (3), della scomposizione dei punti di vista (4) – operazioni che, non meno dell'indagine sulle origini, illuminano le ragioni del testo all'atto della sua messa in pubblico, della condivisione con il mondo dei lettori cui Gadda guardava con grande attenzione, con straordinaria acutezza – dopo avere capito quindi da quale magma inedito viene l'opera edita, resta da capire come da questo magma Gadda sia riuscito a estrarre frammenti incandescenti, li abbia portati in superficie, raffreddati, concretati in forme letterarie.

È un lavoro enorme e indispensabile, per non relegare la sua opera, anche in sede di valutazione estetica, nel limbo dei compossibili, degli esperimenti non riusciti, delle velleità abbandonate. La lucidità con cui sapremo mettere in pratica questo doppio sguardo – dalle opere edite alle origini e dalle origini all'edito, attraverso le forme della riscrittura – ci permetterà di restituire alle opere stesse complessità e ricchezza, rimettendole all'interno del loro tempo, in dialogo con i lettori cui Gadda si rivolgeva – moderno Caronte che "grida guai a le prave

anime e promette loro quell'altra riva" (EP, p. 219) – fornendo lenti di ingrandimento per i più minuti dettagli di realtà, oppure telescopi per indagarne le leggi dei massimi sistemi. E scommettendo ancora, con pietà pari alla violenza dell'invettiva, sulla forza della letteratura e la sua funzione nel destino salvifico dell'uomo.

Bibliografia

Diretta

- GADDA, CARLO EMILIO, *Eros e Priapo*, a cura di Giorgio Pinotti, in C.E. Gadda, *Saggi, Giornali e Favole*, vol. IV, Milano, Garzanti, 1992.
- *Racconto Italiano di ignoto del Novecento*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1983.
- GADDA, CARLO EMILIO, CITATI, PIETRO, *Un gomito di concause*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2013.

Indiretta

- ITALIA, PAOLA *Mali e rimedi estremi*, in «Griseldaonline» 12, 2012, <http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/mali-e-rimedi-estremi-italia.html>.
- *Editing Novecento*, Roma, Salerno Edizioni, 2013.
- ITALIA, PAOLA, PINOTTI, GIORGIO, *Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo 1944-46)*, in «Ecdotica» V/5, 2008, pp. 7-102.
- MATT, LUIGI, *Fiorentino antico e vernacolo moderno in "Eros e Priapo" di Carlo Emilio Gadda*, in «Studi linguistici italiani» XXIV, 1998, pp. 51-89.
- *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di "Eros e Priapo"*, in «I Quaderni dell'ingegnere» 3, 2004, pp. 97-182.
- *Gadda*, Roma, Carocci, 2006.
- VELA, CLAUDIA, *Un caso di ossessione della prosa toscana: Machiavelli in Gadda*, in *Per Carlo Emilio Gadda*, Atti del Convegno di Studi, Pavia, 22-23 novembre 1993, in «Strumenti critici» IX/2, 1994, pp. 177-194.

Sitografia

Wiki Gadda, <http://www.filologiadautore.it/wiki/>.

Di come un “Canto di guerra” divenne un trattato *De Amore*: le fasi redazionali dell’ultimo romanzo di Fenoglio*

Massimiliano Malavasi

Tra il 1959 e il 1960 Fenoglio lavorò febbrilmente per trasformare un romanzo che aveva quasi finito di scrivere in un romanzo che non finirà mai. Per gli specialisti degli studi fenogliani sia la generale esperienza di uno scrittore quant’altri mai in difficoltà quando alle prese con il completamento e la pubblicazione di un suo lavoro, sia la specifica vicenda cui sto alludendo, sono fin troppo note. Ma gioverà invece una breve presentazione dei protagonisti di questa storia nell’auspicio che questo contributo possa arrivare all’intera cerchia dei lettori interessati ai casi davvero significativi di varianti macro-testuali della creazione letteraria novecentesca.

Dunque, come dicevo, sono due i testi ai quali mi sto riferendo. Il primo è il romanzo anepigrafo edito una prima volta nel 1963 da Lorenzo Mondo sulla rivista «Cratilo» con la dicitura *Frammenti di romanzo* (tanto filologicamente inappuntabile quanto comunicativamente asettica); poi riproposto con lo stesso non-titolo da Maria Antonietta Grignani nel to. I del III volume dell’edizione di tutte le opere fenogliane edita da Einaudi, e quindi da Dante Isella nel 1992 con il titolo redazionale di *L’imboscata* (testo che io, più o meno per celia, proporrò di chiamare invece – e vedremo perché – *Un interesse personale*)¹. In termini di documentazione, stiamo parlando di 150

* Ringrazio gli amici e studiosi Roberto Bigazzi, Fiammetta Cirilli, Paola Cosentino, Alessandra Paola Macinante e Massimiliano Tortora che hanno letto e postillato questo saggio contribuendo al suo miglioramento con preziosi consigli. Esprimo poi la mia particolare riconoscenza a Margherita Fenoglio, figlia dello scrittore, che mi ha permesso di visionare le carte paterne.

¹ Beppe Fenoglio, *Frammenti di romanzo*, a cura di Lorenzo Mondo, in «Cratilo» 2, 1963, pp. 61-108; id., *Frammenti di romanzo*, a cura di Maria Antonietta Grignani, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1978, vol. I to. III, pp. 1569-1717 (apparato alle pp. 2129-2150); id.,

fogli dattiloscritti di mm. 275 × 215 ritrovati tra le carte dello scrittore e riordinati sulla base di un appunto intitolato *Piano* (che ha permesso di individuare i vari capitoli del romanzo, altrimenti sparsi e riutilizzati per altri cantieri narrativi), fogli oggi raccolti nella cartella 10 del Fondo Fenoglio di Alba². Va subito detto che quella stessa cartella 10 conserva anche 14 frammenti narrativi distribuiti in 64 fogli (60 dattiloscritti e 4 manoscritti), di vario formato, ritrovati frammisti a quelli di *FdR* ma a questi estranei (considerato che non se ne fa cenno nel *Piano*), di incerta collocazione cronologica (forse in parte antecedenti o forse in parte successivi a *FdR*), ma di grande interesse per la comprensione del travaglio creativo e narrativo che caratterizza l'ultima stagione fenogliana³.

L'altro romanzo è *Una questione privata*, edito per la prima volta da Lorenzo Mondo nel 1963 per Garzanti in una stesura di cui è andato perduto il dattiloscritto originale⁴, testo che oggi possiamo confrontare con le due versioni che lo precedono. La prima è costituita da 67 fogli dattiloscritti di mm. 275 × 215, con numerazione lineare (sebbene con lacune), oggi conservata nella cartella 11 del Fondo Fenoglio di Alba, edita solo dalla Grignani nella citata edizione Einaudi delle *Opere*⁵.

L'imboscata, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, pp. 865-1008 (note alle pp. 1629-1634): nel proseguo dello studio mi riferirò a questo testo con la sigla *FdR*.

- 2 Il Fondo Fenoglio di Alba è costituito dalle carte del romanziere riordinate da Maria Corti e dalla sua *équipe* al tempo dell'edizione Einaudi delle opere dell'autore, poi conservato a lungo dalla moglie di Fenoglio, Luciana Bombardi, e oggi di proprietà della figlia dello scrittore.
- 3 Meticolosamente editi dalla Grignani nell'*Appendice a 'Frammenti di romanzo'* in Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I to. III, pp. 2151-236. Decisamente impervia l'impresa di cercare di definire il rapporto cronologico di questi materiali con *FdR*: in alcuni casi sembrerebbero ciò che resta di cantieri precedenti, in alcuni casi di architetture narrative successive. A noi qui interessa rilevare la contiguità tematica e la prossimità cronologica di composizione sia a *FdR* sia a *Una questione privata*. Mi riferirò dunque a questi materiali con l'indicazione *FdRⁿ* seguita dal num. del frammento in oggetto secondo le denominazioni adottate dalla Grignani.
- 4 Resta quindi di riferimento l'edizione Mondo del 1963 (Milano, Garzanti), poi riproposta sia dalla Grignani in Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I to. III, pp. 1935-2063 (note e apparato di questa e delle altre due redazioni del romanzo alle pp. 2237-2296), sia da Isella in Fenoglio, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1009-1127. La sigla tradizionalmente impiegata dalla critica per questo testo è *QP*³.
- 5 Edizione a cura di Maria Antonietta Grignani in Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I to. III, pp. 1719-1822 (ovviamente: *QP*¹).

La seconda redazione è costituita da 90 fogli dattiloscritti di mm. 275 × 215, con numerazione lineare (anche qui con lacune), ora conservata insieme alla versione antecedente nella citata cartella 11 e parimenti edita solo dalla Grignani⁶. Come sanno i bene informati, anche il titolo di quest'opera è scelta redazionale del primo editore Lorenzo Mondo: Fenoglio non aveva ancora deciso come chiamare questo suo lavoro ma in una lettera a Livio Garzanti proponeva *Lontano dietro le nuvole* o, in inglese, *Far Behind the Clouds*⁷, richiamandosi alla celebre canzone che costituisce il sottofondo del racconto, ovvero *Over the Rainbow* (musica di Harold Arlen, testi di Yip Harburg, cantata da Judy Garland ne *The Wizard of Oz* di Victor Fleming del 1939). Per seguire le traversie dei materiali da costruzione scolpiti e quindi rimodellati e quindi reimpiagati, cassati, recuperati e infine ricollocati in un nuovo progetto da Fenoglio in quegli anni di affannate riscritture, seguiremo lo sviluppo dei tre "attanti" fondamentali della narrazione: il protagonista, la donna, il deuteragonista⁸.

⁶ Edizione a cura di Maria Antonietta Grignani in Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I to. III, pp. 1823-1934 (ovviamente: *QP²*).

⁷ «Per quanto precede il titolo potrebbe essere, se non Le pare troppo canzonettistico, *Lontano dietro le nuvole* o, se vogliamo, addirittura, in inglese, *Far behind the clouds*. È una frase presa di peso dal testo della succitata canzone.» (Beppe Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, pp. 133-134).

⁸ I tempi esatti del concepimento e della stesura dei testi in esame non possono essere definiti con assoluta precisione: il 10 marzo 1959 Fenoglio scrive a Garzanti annunciando l'imminente consegna della stesura finale di *Primavera di bellezza* e spiegando la trama del nuovo progetto narrativo (Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, cit., pp. 104-105), quello relativo a *FdR*. Nel gennaio del 1960, in una lunga lettera a Giulio Questi, illustra una fase successiva del racconto, quella di *QP¹* (ivi, pp. 121-129); l'8 marzo dello stesso anno sembra essere già stata concepita l'ultima versione, quella delle stesure *QP²-QP³* (ivi, pp. 133-134). Sulle carte del cantiere *FdR-QP* e sulla storia dei due testi, oltre agli apparati alle cit. edizioni, si vedano: Maria Corti, *Realtà e progetto dello scrittore nel Fondo Fenoglio*, in «Strumenti critici» 11, 1970, pp. 38-59; ead., *Per una cronologia delle opere di Beppe Fenoglio*, in *Atti del convegno nazionale di studi fenogliani*, num. monogr. di «Nuovi Argomenti» 35-36, 1973, pp. 119-131; Rosella Cuzzoni, *Per un'edizione critica dei 'Frammenti di romanzo'*, in *Atti del convegno nazionale*, cit., pp. 168-195; ead., *Le tre redazioni di 'Una questione privata'*, in *Atti del convegno nazionale*, cit., pp. 196-223; Marziano Guglielminetti, *Fenoglio, al di là del Neorealismo*, in *La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 105-135; Francesco De Nicola, *Fenoglio. Partigiano e scrittore*, Roma, Argileto, 1976, pp. 140-141 e 164; Gino Rizzo, *Restauri fenogliani*, già in «L'Albero» 45, 1970, pp. 9-63 e poi in id., *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella, 1976, pp. 11-63; Maria Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un*

1. Milton: il superguerriero seduttore, l'amico generoso, l'amante tradito

Il protagonista di *FdR* è un partigiano di nome Milton che Fenoglio stesso aveva presentato a Garzanti come "l'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny"⁹. L'identificazione è resa possibile proprio dal ritratto e dai comportamenti del nuovo eroe del racconto fenogliano: il Milton dei *FdR* è un vero e proprio demone della guerra, un *cacciatore di teste* di fascisti, un incontenibile e insaziabile sterminatore di nemici. "E come partigiano che tipo è?" domanda uno degli ufficiali fascisti quando vengono a sapere dell'esistenza di questo temibile nemico. E l'informatore rivela:

"continuum" narrativo, Padova, Liviana, 1980, pp. 70-71; Maria Antonietta Grignani, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Le Monnier, 1981, pp. 51-72; ead., *La parola a Fenoglio*, in «Belfagor» 3, 1982, pp. 337-348; Roberto Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983, pp. 70-83; John Meddemmen, *Tentativi di scrittura e di riscrittura in Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio, Lecce 25-26 novembre 1983, a cura di Gino Rizzo, Firenze, Olschki, 1984, pp. 133-147; Elisabetta Soletti, *La scrittura in bianco e nero*, in *Fenoglio a Lecce*, cit., pp. 155-166; Stefania Buccini, *Beppe Fenoglio e lo scambio partigiano: analogie e varianti*, in «Critica letteraria» XII, 1985, pp. 771-779; Elisabetta Soletti, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987, pp. 155-205; Maria Grazia Di Paolo, *Beppe Fenoglio fra tema e simbolo*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 25-53; Eduardo Saccone, *L'orologio di Milton: morte, vite e miracoli di un personaggio fenogliano*, già in «Modern Languages Notes» 97, 1982, pp. 162-204, poi in id., *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 124-147; Giorgio Barberi Squarotti, *L'eroe, la città, il fiume*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di Giovanna Ioli, Milano, Mursia, 1991, pp. 33-62; Marziano Guglielminetti, *Milton al plurale*, in *Beppe Fenoglio oggi*, cit., pp. 150-157; Luca Archibugi, *L'affaire Fenoglio*, in «Nuovi argomenti» 3, 1995, pp. 125-127; Luca Bufano, *Nota a 'Profezia di Pablo'*, in *Beppe Fenoglio 1922-1997*, Atti del Convegno di Alba 15 marzo 1997, a cura di Pino Menzio, Milano, Electa, 1998, pp. 61-63; id., *Frammenti di romanzo o raccolta di racconti?*, in *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 145-166; Orsetta Innocenti, *Fenoglio e la storia di Maté*, in «Il Ponte» 6, 1999, pp. 108-118; Franco Petroni, *Misura breve, misura lunga nella narrativa di Fenoglio*, in «Moderna» I, 1999, pp. 125-142; Orsetta Innocenti, *Per l'edizione dei 'Frammenti di romanzo'*, in «Giornale storico della letteratura italiana» CXVII, 2000, pp. 252-272; ead., *Questioni fenogliane*, in «Italianistica» XXXII, 2003, pp. 437-443; ead., «Il nostro ordine sentimentale»: quando la storia diventa "romance". *Letture dei 'Frammenti di romanzo'*, in *Omaggio a Beppe Fenoglio, nel quarantesimo della morte*, num. monogr. di «Testo» 45, 2003, pp. 55-72; Delmo Maestri, *Beppe Fenoglio, i racconti partigiani e i loro rapporti con i grandi romanzi*, in *Materiali per Beppe Fenoglio*, a cura di Roberto Mosenca, num. monogr. di «Sincronie» 17-18, 2005, pp. 43-58; Roberto Bigazzi, *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 192-216.

⁹ Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, cit., p. 104.

- Uno dei più terribili.
- Uccide? – incalzò il tenente Bernardini.
- Sì.
- Precisami una cosa. Uccide quelli che gli consegnano o uccide quelli che becca lui personalmente?
- Solo quelli che becca lui. Per questo va sempre a caccia. (*FdR*, p. 1676).

Milton è nato per essere un capo, ma finora ha sempre rifiutato tale responsabilità sacrificando la sua innata autorevolezza alla brama della caccia al fascista¹⁰, che sembra animarlo come una febbre glaciale: quando sente suonare la tromba della caserma dei repubblicani, l'eroe avverte una vera e propria contrazione nel suo corpo, si precipita a guardare il cambio della guardia e nel vedere che una delle sentinelle montanti è "poco meno di un colosso" smania al pensiero di riuscire a ucciderlo ("Milton smaniò: averlo, averlo!", *FdR*, p. 1589). Gli alti gradi dell'esercito partigiano avrebbero bisogno di lui come interprete per i rapporti con gli inglesi, ma i suoi diretti superiori fanno fatica a contenerlo e a inquadralo nei suoi obblighi legandolo alle sue responsabilità: "- [...] abbiamo bisogno di Milton, un bisogno cane. E voi me lo lasciate andare a zonzo. – Ma si capisce, – disse Perez, – finché so che esce per ammazzare fascisti... – Chi lo tiene? – disse Leo." (*FdR*, p. 1606). D'altra parte, in un dialogo con un superiore, Milton teorizza che la guerra attualmente in corso presenta caratteri tragicamente innovativi rispetto a quelle del passato: un tempo, sostiene il partigiano, ottenere la supremazia sul campo di battaglia significava guadagnare la vittoria, oggi invece è proprio lo sterminio dei nemici, non l'imposizione di una condizione di minorità strategica e militare, che consente di avvinarsi alla fine del conflitto: "Non lo faccio per vendetta. Lo faccio per abbreviare la guerra. Io sono convinto che in questo tipo di guerra, a differenza delle guerre regolari, uccidere il nemico è essenziale" (*FdR*, p. 1628). E, a detta di uno dei suoi commilitoni partigiani, teorizza anche una "strategia del terrore", un logoramento psicologico

¹⁰ «- Ma chi è questo gagarino con la Winchester? – Tom, hai perso una buona occasione di star zitto, – disse Pablo. – Questo è Milton. Nord l'ha fatto chiamare, per parlare con gli inglesi testa a testa. Questo diventerà presto un grande capo.» (*FdR*, p. 1621). Ma si veda anche l'impressione che aveva destato nel barcaiolo (a p. 1590), la testimonianza di Jack (p. 1597), le affermazioni della stessa voce narrante (p. 1597) e dei suoi diretti superiori – che faticano a ritenersi tali (p. 1606).

del nemico, che deve essere ucciso “nelle maniere più barbine, più barstarde”, in modo che i sopravvissuti rimangano in uno stato di interrogativa angoscia, così “finiranno tutti pazzi”; un nemico da eliminare “come un uomo ammazza una belva” (*FdR*, p. 1653). E la sua catechesi diventa dottrina comune tra i partigiani del suo gruppo, visto che persino uno dei suoi capi finisce per ricordare agli altri comandanti partigiani: “Qualcuno se ne dimentica, ma noi siamo qui per ammazzare fascisti. Primum occidere, deinde philosophare, come dice l’assente” (*FdR*, p. 1605)¹¹.

Il fenomenale guerriero partigiano potrà anche declamare la sua olimpica e pura determinazione sterminatrice, certo è che almeno un certo eccesso di compiacimento omicida finisce per rivelarlo, come quando spiega il morboso attaccamento tra lui e i fascisti in termini di *amore*: l’eroe afferma di non poter stare lontano dai fascisti perché “Li ama troppo”, ovviamente ricambiato (“Anch’essi mi amano molto. E due che si amano si cercano”), alludendo evidentemente alla reciproca brama di assassinio; e quindi discetta sul fatto che tra un inerme tedesco ferito e un vigoroso fascista nel pieno delle forze, sceglierebbe di inseguire il secondo perché i tedeschi *non li ama abbastanza*: “Il loro sangue non è abbastanza rosso, il loro fiele non è abbastanza verde” (*FdR*, pp. 1637-1638). A terminare il quadro, alle parole di Milton, corrispondono i fatti, le sue gesta. Come quelle narrate – con ammirazione ma anche con raccapriccio – da Jack, presente alla battaglia di Onduno, quando – per rendere l’agguato a una pattuglia fascista il più sorprendente e il più letale possibile – Milton si assume il rischio di isolarsi, di avvicinarsi al nemico e quindi di spuntare fuori da un angolo in faccia al drappello sparando alla testa del sergente che lo guidava: “e si vide volar via mezzo cranio e l’elmetto di quel sergente” (*FdR*, p. 1613); l’attacco spietato e fulmineo scatena il fuoco di tutti i partigiani sui nemici che vengono trucidati: “Dopo, sulla strada davanti alla pesa, ne contammo diciotto stesi, tutti impiombati per due. Prima della pesa la strada è selciata e fa discesa, lì il sangue rivolava come vino e pezzi di cervello galleggiavano sopra” (*FdR*, p. 1613).

¹¹ In un breve appunto manoscritto, solo descritto ma non riprodotto nelle appendici dell’ed. Corti (vd. p. 2152) Fenoglio associa un elemento “identificativo” ad alcuni dei personaggi di questo confuso cantiere narrativo e di Milton scrive appunto: «Primum occidere, deinde philosophare». Lo riproduco in calce a questo scritto su gentile concessione di Margherita Fenoglio.

Ma Milton, non sazio, insegue i sopravvissuti che si sono nascosti nel paese, ne scova quattro nascosti in una chiesa, li convince ad arrendersi con parole melliflue ("[...] 'Venite fuori, quanti siete'. Glielo disse piano, quasi dolce, come se li volesse perdonare", *FdR*, p. 1614) e poco dopo, percependo che l'arrivo di rinforzi fascisti potrebbe permettere ai prigionieri di darsi alla fuga, pur rischiando di farsi raggiungere dai nemici, ordina loro di stringersi e quindi li falcia spietatamente, sebbene disarmati, quasi a freddo, con il suo Sten (*ivi*, p. 1615).

Questo Milton-superguerriero spietato nasce però da un cantiere complesso dove ci sono tracce che confermano questi suoi tratti e altre che rivelano l'esistenza di alternative. Il Milton che in *FdRⁿ*, [I] irrompe in casa della maestra Edda Ferrero – rivelandosi da subito per un partigiano venuto a uccidere il suo amante Giorgio Goti (tratto narrativo che rende tale brano estraneo a *FdR*, seppure estremamente vicino alla trama di quello) – è parimenti animato da una violenta smania omicida, e ripete in maniera ossessiva e febbrile alla povera ragazza che darà la morte al fascista: "- Io lo ucciderò. Dovessi fargli la posta in eterno io lo ucciderò" (p. 2160); "- Io te lo ucciderò" (p. 2161); "chinò la testa e così disse: - Io te lo ucciderò. - Perché? È il mio mestiere. - Uccidere me è il suo mestiere" (p. 2161). Anche il Milton che compare nel frammento [IV] sembra un vero e proprio professionista della guerra: lo rivela la scena in cui dopo cena si mette meticolosamente ad oliare i proiettili del proprio caricatore con la brillantina ("Milton si sedette a un tavolo vuoto, ci posò la Colt; estrasse il caricatore e dal caricatore i colpi. Li oliava accuratamente uno per uno", *FdRⁿ*, [IV], p. 2188), un gesto che desta l'attenzione di uno degli uomini di Nick, che ricorda un altro partigiano che compieva questo rituale ferale, tal Lupo: di costui Nick rievoca la drammatica e gloriosa morte (p. 2189), quasi riconoscendo così in Milton l'erede spirituale di un così grande guerriero, ma anche di fatto gettando su di lui l'*omen* di una parimenti sublime e tragica uscita di scena. Semmai, rispetto al Milton di *FdR*, questo super-partigiano rivela quello che l'altro più o meno cercava di mascherare (con qualche falla, come quando parlava dell'*amore* che spingeva lui e i fascisti a inseguirsi vicendevolmente), ovvero quel "fuoco interiore" che gli brucia l'anima e che lo rende quindi non un sereno massacratore di fascisti ma un rabbioso e sofferente sterminatore di repubblicchini:

“Pan forse gli lesse nei pensieri, almeno in una parte di essi, perché disse: – Che razza di fuoco hai addosso, Milton?” (*FdRⁿ*, [II], p. 2167). A tale insinuazione Milton non risponde ma riflette tra sé:

Già, pensava Milton senza rispondere, sarebbe stato bello essere come Pan, o come Perez. Non avere quel bruciore addosso e fare le cose regolarmente e sapere che quando sarebbe finita sarebbe stata in ogni senso finita. Non avere motivi personali all'infuori di quelli ideologici, non avere quella sete di morte. (*FdRⁿ*, [III], p. 2168).

Ma se tra questi due Milton si può rilevare quest'unica – minima seppur davvero significativa – differenza, tra i frammenti del cantiere letterario di Fenoglio sbuca fuori anche un Milton “apprendista partigiano”, ben lontano da ogni furore guerriero e da qualsiasi bramosia di sterminio: è il protagonista del frammento [e], quello che va a un incontro d'amore con tal Paola, e alla quale non solo confessa di non aver ancora ucciso un solo fascista (“No, non ne ho mai ammazzati. Non ancora. Ci ho provato, Ci proverò sempre, fino alla fine”, *FdRⁿ*, [e], p. 2228), ma espone anche una sofferta coscienza del tremendo peso dell'atto dell'uccisione:

Uccidere un uomo è un risultato grosso, sai? È difficile, molto più difficile di quel che si pensa. [...]. Ti ho detto che ci ho provato e ci proverò fino alla fine. E se finissi senza avere ucciso non mi sentirei un fallito. Sai, ci sono dei ragazzi tra noi che ne hanno uccisi due o tre a testa. Ma io non mi sento inferiore a loro. Io so che mi sono esposto tanto quanto loro. (*FdRⁿ*, [e], p. 2228).

Come si diceva, è impossibile stabilire in quale rapporto di parentela e/o di reciproca posizione cronologico-redazionale si possano collocare questi frammenti rispetto alla versione più compiuta del racconto, quella di *FdR*. E tuttavia è evidente che morto Johnny nel finale posticcio di *Primavera di bellezza*, Fenoglio entra in una fase di sofferto impulso creativo e che a questo periodo risale il concepimento di uno o più Milton nei quali il tratto del bellicoso guerriero, per quanto dominante (è quello rivelato dall'autore stesso nella lettera a Garzanti) non è costante. L'opzione per un Milton privo di ansie di sterminio

finisce in effetti per riproporsi ed imporsi nella versione finale di questo personaggio, quella di *QP*: in tutte e tre le stesure il protagonista si rivela un partigiano in gamba, in grado di assumersi la difficile impresa della cattura di un fascista, e tuttavia non solo Fenoglio non accenna mai a sue sovrumane imprese belliche, ma anzi lo priva di quelle che aveva il suo omonimo: in *QP²* e *QP³* gli orrori di Onduno (ribattezzata Verduno) sono attribuiti a tal Hombre (rispettivamente nei capp. IX e VIII) e Milton prende il ruolo che era stato di Jack, testimone della furia guerriera di questo suo non altrimenti noto commilitone partigiano. Soprattutto, come sappiamo, l'ultimo Milton di Fenoglio è ormai del tutto disinteressato alla guerra civile e pospone ogni ideale della lotta partigiana alla risoluzione delle sue ambascie amorose: "Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici" (*QP³*, p. 1958).

Vediamo l'altro tratto del Milton di *FdR*, quello del seduttore determinato e sicuro delle sue doti di infallibile Casanova delle Langhe. Il suo piano infatti prevede di irretire la bella maestra di San Quirico, Edda Ferrero, convincerla del loro reciproco amore, indurla quindi ad accordare al suo ex amante fascista, il tenente Giorgio Goti, un appuntamento in un luogo isolato per comunicargli la sua decisione di porre fine alla loro relazione, infine impedirle di recarsi all'incontro, andarci al suo posto e uccidere l'ufficiale repubblicano. Il protagonista, per la realizzazione del suo piano, può annoverare a suo favore la sua notevole avvenenza: "Milton era bello e perfetto, un longilineo ben muscolato, il classico cestista" (*FdR*, p. 1586)¹²; ma evidentemente può contare anche e soprattutto su un irresistibile *savoir faire*, sulla fredda capacità di simulare gesti e sentimenti intonandoli ai comportamenti della sua vittima affettiva, la maestra Edda Ferrero, di manovrare la sensibilità e le emozioni della controparte: totale distacco quindi da ogni vero possibile coinvolgimento e grande esperienza nell'*ars amandi*. Ebbene, anche questo aspetto conosce significative oscillazioni già nei materiali di *FdRⁿ*. Il Milton del frammento [I] e quello del frammento [e] non sembrano incalliti seduttori abituati all'intimità erotica con le ragazze:

¹² Il dato è ribadito in più occasioni: «Era il più bel ragazzo che gli fosse mai venuto sotto gli occhi e sì che ne aveva visti di bei ragazzi dall'inizio della guerra partigiana» (*FdR*, p. 1590); «Il tenente Berardini si era già rigirato verso Jack. – Una ultima cosa. Che tipo è questo Milton fisicamente? Bel ragazzo? – Bisogna vederlo, – rispose Jack. – Che significa? – È il più bel ragazzo di tutta la divisione.» (*FdR*, p. 1678).

entrambi ad esempio sono morbosamente curiosi dell'“apprendistato sessuale” delle donne con cui hanno a che fare. Il secondo, almeno, pone le sue domande in maniera ingenua e bambinesca, in un contesto dove queste rimangono un po' petulanti e inopportune, ma si inseriscono nello scambio di confessioni sul tema che non sorprende in due compagni di letto poco più che adolescenti (“L'hai fatto molto? - No, - e era sincera. - Lo fai da molto? Esitava. - Dimmelo. Perché non dimmelo? È un discorso normale”, p. 2224). Ma il primo, che si trova nella casa della maestra solo per uccidere il fascista Goti, non sembrerebbe avere ragione alcuna per porre con fare minaccioso e ossessivo una serie di domande su particolari intimi relativi ai rapporti tra la giovane donna e il suo amante (“L'avete fatto su questo stesso letto. Nega, se puoi”, p. 2160; “- Il tuo primo? Uomo, intendo? [...] Vi amate spesso? [...] Un po' in città e un po' qui?”, p. 2162). Il turbamento del Milton del frammento [I] di *FdRⁿ* potrebbe spiegarsi forse (ma si tratterebbe di una prefigurazione della trama) alla luce del brano [II], laddove il protagonista confessa a sé stesso che la sua “sete di morte”, il suo “bruciore addosso”, sembra aver trovato un balsamo capace di lenirlo:

Qualcosa lo vincolava alla vita e, orrendo a dirsi, era Edda. Sì, Edda, col suo corpo accogliente come nessun altro, fatto sulla sua misura come nessun altro corpo al mondo... Il desiderio di Edda lo afferrò lì, nel caldo e nella lontananza, gli stese la fronte e gli arricciò la bocca. (*FdRⁿ*, [I], p. 2168).

Il Milton invece del frammento [e], che si intrattiene senza particolari coinvolgimenti emotivi con la compagna di letto Paola, nasconde – in vero un po' maldestramente – un pensiero ricorrente a una certa Annamaria per la quale, proprio dopo l'amplesso con l'altra ragazza, intuisce di provare un interesse assai vivo (“Ora gli pareva che baciare Annamaria era almeno tanto importante quanto possedere Paola”, p. 2226).

Dunque i vari Milton che si aggirano nei *FdRⁿ* non solo rivelano di non essere dei seduttori incalliti e quindi naturalmente attenti a non fare domande inopportune e capaci di controllare curiosità che, tra l'altro, non verrebbero mai in mente a un veterano delle alcove; ma soprattutto non sembrano aver chiuso la loro umanità in una gelida tomba sotterranea per rimanere olimpici e determinatissimi sterminatori di fascisti. Quanto questo tratto sia destinato a divenire centrale

nelle ultime due stesure di *QP* non è certo necessario ricordarlo: si direbbe che, proveniente dallo 'zero assoluto' di *FdR* (il ghiacciato regno dell'odio talmente puro da essere insapore), il cuore di Milton passi per lo "zero termico" della serena e normale indifferenza con la quale, in *QP¹*, sente raccontare dall'amico Giorgio Clerici della di lui relazione con quella Fulvia Ferri per la quale non ha interesse alcuno, per arrivare infine al punto di fusione del tungsteno con le ultime due redazioni dell'opera, *QP²* e *QP³*, notoriamente incentrate su un partigiano completamente sconvolto dall'idea che la ragazza che ama (appunto Fulvia Ferri) abbia avuto una relazione con il suo migliore amico (Giorgio Clerici) mentre lui era lontano a fare il militare. Inutile poi ricordare come le reiterate rievocazioni da parte di quest'ultimo Milton dei momenti di quello che lui credeva essere stato il suo idillio sentimentale con Fulvia, rivelano tutta la goffaggine, l'incapacità seduttiva, l'insicurezza nel rapportarsi col sesso femminile di questo personaggio, ormai lontanissimo parente del suo gemello di *FdR*.

E tuttavia delle 'scorie' narrative di un profondo coinvolgimento emotivo erano presenti anche in *FdR*: lo rivelano, in maniera più o meno scoperta, almeno tre indizi. Il primo è il misterioso "canto di guerra coi baci" del quale parla questo Milton con fare sibillino, senza offrire troppe spiegazioni pur dopo aver suscitato la curiosità dell'uditorio:

- E questa la conoscete? – disse Milton. Solamente le parole:

I hate you, I detest you, I loath you,
But Oh why don't you kiss me again?

- No, non la conosco. Che cos'è?
- Roba delle nostre parti. Il mio attuale canto di guerra.
- Un canto di guerra coi baci? Non capisco.
- Non è importante. Goodbye, Forlorn Hope.
- So long, Mr Guerrilla. (*FdR*, p. 1639).

Un "canto di guerra coi baci" che si rivolge con un catulliano *odi et amo* a qualcuno che la voce dichiara di *hate*, *detest* e addirittura *loath*, è fin troppo scopertamente l'indizio di un ribaltamento delle emozioni, della traduzione in fredda determinazione guerriera dei postumi di una delusione amorosa. Forse il richiamo di quei versi era già di per sé

un messaggio in codice, rivolto – ai tempi della stesura – a una destinataria in grado di decriptarlo: nel frammento [e¹] di un altro dei cantieri letterari abbandonati di Fenoglio, i cosiddetti *Frammenti di un romanzo epistolare*, la fanciulla amata dal protagonista – ovviamente un giovane militare – parla all'amica dei manoscritti consegnategli dallo spasimante e contenenti traduzioni di testi inglesi, e tra questi compare “quella ballata scozzese che ci piacque tanto e dove sta scritto: I hate you, I detest you, I loath you, / But O why don't you kiss me again?”¹³.

Persino più vistoso il secondo indizio, soprattutto per chi come noi può leggere *QP*²⁻³: poche pagine prima di quella scena Milton chiede al tenente Mannion, seduto al pianoforte, di suonare – anzi di *play it (again)* – una certa canzone ma poi, nell'ascoltarla, il terribile eroe della guerra non resiste che pochi istanti e deve uscire di corsa all'aperto:

Il tenente Mannion prese a suonare e nemmeno allora Jackman si svegliò. Aveva sì gli occhi semiaperti, ma dormiva col cuore. Mannion suonava nello stile di Charlie Kuhntz e suonò una dozzina di motivi. Milton voltò le spalle alla finestra e si lasciò prendere dalla musica. Poi pregò Mannion di rifargli *Over the Rainbow* e Mannion lo accontentò con un sorriso imprevedibilmente geniale. Di colpo Milton si stancò della musica e decise di raggiungere McGrath all'aperto. (*FdR*, p. 1633).

Non mi pare sia stato fino ad oggi osservato che il brano sembra una vera e propria riproposizione della famosissima scena del film di Michael Curtiz *Casablanca* (distribuito in Italia nel 1946) con Humphrey Bogart-Rick Blaine che chiede a Dooley Wilson-Sam, pianista del suo locale, di suonare quella *As Time Goes By* (di Herman Hupfeld, 1933) che gli strazia il cuore dal momento che costituisce il *leitmotiv* del suo amore per la perduta Ingrid Bergman-Ilsa Lund. L'appropriazione della scena da parte di Fenoglio, con la sostituzione con *Over the Rainbow*, è particolarmente significativa perché questo brano è, da un punto di vista biografico, un fossile di un sentimento nascosto, e da un punto di vista narrativo, un seme dei futuri sviluppi del canovaccio *FdR-QP*: appena all'apertura della seconda redazione della versione finale infatti, scopriamo che tale canzone era la “colonna sonora”

¹³ Si veda l'*Appendice a 'Primavera di bellezza'*, a cura di Maria Antonietta Grignani, in Fenoglio, *Opere*, cit., vol. I to. III, pp. 2081-2128, da cui la cit. a p. 2102.

della supposta "favola bella" tra Milton e Fulvia: "Il disco era *Over the Rainbow*. Quel disco era stato il suo primo regalo a Fulvia, il giorno che glielo portò lo suonarono per ventotto volte consecutive" (*QP²*, p. 1828); brano arricchito di strategici particolari ma del tutto integro nel successivo passaggio: "Sentiva filtrare attraverso la porta la musica di *Over the Rainbow*. Quel disco era stato il suo primo regalo a Fulvia. Dopo l'acquisto era stato tre giorni senza fumare. Sua madre vedova gli passava una lira al giorno e lui l'investiva tutta in sigarette. Il giorno che le portò il disco, lo suonarono per ventotto volte" (*QP³*, p. 1944). Dunque anche l'eroe di *FdR* nasconde un'antica passione amorosa finita male, tant'è che nel *Piano* dell'opera – ed ecco il terzo indizio – si legge che nella notte che precede la fatale azione di San Quirico, Milton "sogna il suo distacco da XYZ, la ragazza del suo cuore" (p. 2143). D'altra parte, diceva Calvino, "tutti abbiamo una ferita segreta per riscattare la quale combattiamo"¹⁴.

2. La donna-trappola

Nel XV brano dei *FdR*, il tenente Goti e il pari grado Bernardini stanno interrogando il partigiano prigioniero Jack che rivela come la donna del primo, la maestra elementare Edda Ferrero, abbia fornito al terribile Milton le indicazioni fondamentali per preparare un agguato mortale al succitato tenente Goti. Com'è naturale che sia, costui è doppiamente sconvolto, si rifiuta di ammettere la veridicità di tale ipotesi e balbetta "Sarebbe vendermi. Edda non mi vende". Ma il suo amico e commilitone Bernardini, seccamente, – pur cercando di tutelarne i sentimenti – gli risponde: "Non coscientemente, certo. L'altro la sfrutta e ne carpisce la buona fede. Non sarebbe il primo caso. Le due mani non bastano a contare gli ufficiali fregati da donne" (*FdR*, p. 1676). L'opinione è pericolosamente in bilico tra becera misoginia tradizionale e oggettiva valutazione dei rischi connessi – nella specifica e drammatica fase storica in corso – a ogni illusorio tentativo di vivere una vita normale, fatta anche di percorsi compiuti per recarsi ad incontri amorosi. La condivide anche il Milton di *FdR*ⁿ, [e] che dichiara "Io non mi

¹⁴ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, pp. 3-147 (p. 109).

fido. [...] Ne ho visti troppi lasciarci la pelle per la smania della macchina e per la smania del tabacco e per quella delle donne" (p. 2224; ma poi galantemente la stempera e si rivolge alla sua compagna di letto Paola dicendole: "Oh, la tua faccia. Io [la pelle] per le macchine non ce la lascerò mai" – lasciandola però in competizione con quel tabacco che sappiamo quanto fosse caro a Fenoglio).

In effetti le donne che popolano le varie redazioni di *FdR* e anche di *QP* più che figure reali sbazzate a tutto tondo dall'artista-scrittore, sono dei bassorilievi appena accennati e svolgono sostanzialmente una funzione narrativa più che essere dei veri e propri personaggi (lo statuto di alto-rilievo si potrà riconoscere alla sola Fulvia di *QP*²⁻³). E la funzione che svolgono è esclusivamente quella di costituire un pericolo, la trappola che rischia di condannare a morte un partigiano o un fascista oppure, addirittura, entrambi. Della Edda Ferrero di *FdR* s'è detto a sufficienza. Che tale figura costituisse la trappola mortale del sergente Goti (pur con modalità leggermente differenti) anche in *FdR*ⁿ sembra certo solo a leggere il frammento [I] di cui s'è detto, in cui il partigiano s'è nascosto nella casa della giovane donna proprio in attesa della sua vittima¹⁵. Con il superamento dello snodo creativo più importante dei due canovacci gemelli, ovvero con il passaggio da *FdR* a *QP*, la figura di Edda Ferrero sembra dissolversi. In verità essa si scinde e si moltiplica. Il personaggio della donna che vive in una casa isolata nei pressi di un piccolo centro abitato e che svolge ancora la funzione di costituire la trappola mortale per il suo amante fascista viene interpretato dall'anonima sarta di Canelli nel cap. VI di *QP*¹; di costei narra a Milton una astiosa e vecchia contadina, informandolo sul sergente fascista che va spesso dalla ragazza per quelle che l'anziana donna, con spirito che pare invidioso e beghino livore, definisce pratiche vergognose, accennandovi con infamanti paragoni animali ("sono due cani sempre in calore", *QP*¹, p. 1822), paragoni non si sa fino a che

¹⁵ In quel brano Milton sembra in un primo momento pensare di poter sorprendere la sua vittima predestinata direttamente nella casa della donna («-Lui viene? – disse Milton. Edda non diede segno né risposta. – Lui viene? – ripeté Milton. La ragazza fece cenno di no con la testa.», pp. 2158-2159). Ma forse poi la trama deviava sull'agguato all'entrata di Marca, dopo il tunnel, visto che nel frammento [IV] il protagonista si ritrova a Treiso e si informa su quel passaggio chiedendo ai commilitoni partigiani se qualcuno di loro lo ha minato (tale frammento corrisponde in molti punti al cap. XVIII di *FdR* che appunto precede la fatale attuazione dell'imboscata ai danni del tenente Goti).

punto ispirati solo dai cattivi comportamenti della ragazza ("Ha messo tanto male fra mia figlia e mio genero", p. 1820). Al buon Milton, in cerca di un ostaggio da scambiare con l'amico Giorgio Clerici catturato dai fascisti, non sembra vero di poter disporre di un'occasione così ghiotta per compiere la sua missione: ma se *QP*¹ si interrompe a questo punto, sappiamo invece dalle due redazioni successive del romanzo (*QP*², cap. XI, p. 1933 e *QP*³, cap. X, p. 2032) come tale vicenda condurrà alla morte del sergente fascista che, catturato, cercherà poi di scappare costringendo Milton a sparargli alle spalle.

Ma la minaccia rappresentata da Edda Ferrero si tramuta nella ben più pericolosa trappola costituita dalla vera protagonista femminile di tutto questo travaglio di scrittura fenogliano, che è ovviamente la Fulvia Ferri delle ultime due redazioni di *QP*. Trappola a un tempo psicologica per la vita interiore e reale per la stessa esistenza biologica del partigiano. Non si può infatti essere così ingenui da aderire in maniera acritica alle elucubrazioni adolescenziali del personaggio Milton, speculando sul valore metafisico dell'amore di questo ragazzino per la sedicenne Fulvia e attribuendo lo statuto di opinione autoriale a una serie di derivate sul senso della scrittura, dell'identità personale, del rapporto tra la vita e la morte, del sentimento petrarchisticamente "sublimato" a autosufficiente strumento di costruzione del sé, derivate che si possono meccanicamente trarre dai pensieri del povero partigiano. La distanza tra l'ingenuità del personaggio e il malinconico ma severo buon senso con il quale il narratore ripercorre la sua storia è abbastanza visibile, pur nell'incompletezza dell'opera; e in qualche punto del racconto Fenoglio concede al suo Milton persino un barlume di coscienza della sua condizione: "forse, Fulvia mi ha fatto costruire tutto un mondo di amore su certe parole dette pure così per dire..." (*QP*³, pp. 2049-50). È il segnale che funge da chiave di lettura di tutta l'opera: la "favola bella", il rapporto intenso e privilegiato che il giovane partigiano crede di aver stabilito con Fulvia, è in verità una trappola sentimentale creatasi dalla diffrazione tra i sentimenti di lui e l'apprendistato di seduttrice di lei, trovatasi tra le mani un giovane uomo sottomesso a tutte le prove di sudditanza psicologica che gli ha imposto (e che veniamo a conoscere attraverso i ricordi di lui) per la normale tendenza a simili blandi sadismi nel periodo di costruzione di un sé femminile, nel tempo in cui una ragazzina cerca di dimostrare a sé stessa di essere capace di suscitare le emozioni di un uomo e di saperle

gestire. Che questo però fosse esterno a un vero rapporto di coppia mostra di presentirlo la stessa Fulvia in diverse scene del racconto (in particolare quella della danza) e si rivela pienamente nella relazione reale vissuta poi concretamente col bel Giorgio Clerici¹⁶.

E che questo rischi di diventare da semplice inganno sentimentale una vera e propria trappola reale capace di portare alla morte di Milton è ben descritto nella trama in più occasioni, e soprattutto dalla celebre scena della fuga del partigiano che corre disperatamente lungo un pendio sotto il tiro incrociato dei fascisti, al termine della quale il protagonista dichiara con conquistata lucidità: "Sono vivo. Fulvia. Sono solo. Fulvia, a momenti mi ammazzi!" (*QP*³, p. 2062).

3. L'amico prigioniero e l'amico traditore

Il Jack che viene catturato nei *FdR* è a tutti gli effetti un poco di buono: ex partigiano comunista è passato con i badogliani solo perché invidioso dei rifornimenti di materiali bellici (i *lanci*) che gli alleati inviavano solo agli "azzurri" ("Per i lanci. Crepavo d'invidia a vedere i badogliani con la roba dei lanci. Ai rossi non lanciavano e non lanceranno mai", *FdR*, p. 1612); la missione della *diffida* alla maestra amante di un fascista diventa nella sua fantasia subito l'occasione per compiere uno stupro ("L'avrò certamente, oggi stesso, tra un'ora, l'avrò per tutto il pomeriggio, magari anche stanotte. Sono pronto a tutto pur d'averla, dal succhiarle le dita dei piedi fino a puntarle la pistola in bocca", *FdR*,

¹⁶ Se appare eccessivo il giudizio riduttivo che di tali aspetti fornisce Guglielminetti quando scrive che *QP*³ è dominato dal «resoconto d'una vicenda d'amore di Milton che è quanto di più falso e romanzesco si possa immaginare nella produzione di Fenoglio» (Guglielminetti, *Fenoglio, al di là del Neorealismo*, cit., p. 123) va di contro osservato che letture che insistono sui significati simbolici o gnoseologici della vicenda amorosa del giovane partigiano (un filone che va, per citare solo i maggiori, da Angelo Jacomuzzi, *Alcune tesi sullo scrittore Fenoglio*, in *Piemonte e letteratura nel '900*, Atti del Convegno di San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1980, pp. 580-599; Soletti, *Beppe Fenoglio*, cit.; Di Paolo, *Beppe Fenoglio tra tema e simbolo*, cit.; Angelo Jacomuzzi, *Osservazioni in margine a 'Una questione privata'*, in *Beppe Fenoglio oggi*, cit., pp. 158-164; Gabriele Pedullà, *La strada più lunga: sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001) offrono un acuto contributo alla riflessione sulla psicologia del personaggio ma risulterebbero del tutto fuorvianti quando non si cogliesse il distacco della voce narrante rispetto al proprio eroe e si volesse riconoscere quale senso generale del romanzo quelle che l'autore stava presentando come le speculazioni di un ingenuo ragazzino infarcito di letteratura.

p. 1599), e alle minacce di Milton, che lo vuole cacciare per costruire la sua trappola per Giorgio Goti, risponde cercando di intavolare una ripugnante trattativa ("Possiamo fare così. Andiamoci insieme dalla maestra. La castigiamo insieme. Ti lascerò fare il primo, io passerò dopo di te", *FdR*, p. 1600), al punto che l'eroe del romanzo deve puntargli la pistola contro e rifilargli poi un sonoro ceffone (*così s'osserva in lui lo contrappasso*) per convincerlo a ritornarsene al campo e a lasciarlo solo nell'impresa che Jack rovinerebbe sia da un punto di vista etico sia da un punto di vista pratico.

Ma soprattutto, nel momento in cui viene catturato insieme al giovanissimo Gilera ("ha quindici anni ed è ferito", *FdR*, p. 1655), dimostra tutta la sua bassezza morale: invece di compiangere il commilitone colpito a un piede da un proiettile, che si lamenta e chiede ai fascisti di consegnarlo a un medico civile, si innervosisce pensando che tale atteggiamento possa indispettire oltremodo i carcerieri ("Jack dentro di sé bestemmio contro Gilera che con la sua impertinenza incosciente finiva di seccare i soldati e mettere in maggior pericolo anche lui Jack", *FdR*, p. 1659). Quando poi capisce che i repubblicani lo hanno riconosciuto per un veterano della guerra contro di loro ("È inutile che chini la testa. Non si nasconde. Tu hai una tale faccia da carogna, hai degli occhi da jena. Tu devi averne fatte, eh? [...] – Dio che lurida belva sei, Dio che occhi sporchi e feroci hai.", *FdR*, pp. 1661-1662) e che sicuramente non esiteranno a fucilarlo, si gioca la carta del tradimento e mentre i suoi carcerieri lo stanno prendendo a pugni, chiede insistentemente di poter parlare col tenente Goti (*FdR*, p. 1665) dichiarando di possedere informazioni dalle quali dipende la vita stessa dell'ufficiale fascista. E infatti racconta per filo e per segno dell'*amicizia* di Milton con la maestra di San Quirico e dell'agguato che incombe sul tenente Goti (*FdR*, pp. 1674 segg.). Ovviamente sarà comunque ripagato con le percosse di un gigantesco fascista, ex pugile professionista, e finirà poi fucilato. Per lui, in fondo, solo un briciolo di pietà nel momento in cui grida disperato, comprendendo che il suo destino è segnato. Un briciolo, visto che il personaggio, come si diceva, non vuole destare nessuna simpatia umana e il narratore vuole che il lettore lo disprezzi quanto lo disprezza lui. E vi riesce.

Nei brani di *FdRⁿ* il tema della prigionia di un partigiano compare in forme assai elaborate: *FdRⁿ*, [III], [*d*¹] e [*d*²] sono completamente incentrati sui ricordi di Sceriffo relativi al periodo della sua prigionia.

È pur vero che in *FdR* un intero capitolo, l'XI, narra dello scambio di Sceriffo (con un passaggio, alle pp. 1644-1645, che coincide quasi integralmente – salve alcune differenze nei nomi – con il frammento [*f*²] di *FdRⁿ*) e tuttavia lo sviluppo del tema della prigionia così come compare nei brani estravaganti contiene tanti di quegli elementi che ritroviamo sia in *FdR* sia negli sviluppi successivi del canovaccio da non far ritenere possibile l'inserimento di questa sequenza all'interno di quello stadio di elaborazione della trama (che in effetti, secondo il *Piano* dell'opera, non sembra prevederla), lasciando piuttosto ipotizzare che una delle redazioni fosse destinata a rimpiazzare le altre. Una cospicua serie di elementi rivelano la diretta parentela tra questi frammenti e il racconto della prigionia di Jack e Gilera di *FdR*: il riferimento alle due sedi di detenzione, il Seminario Minore e la Caserma; l'incontro con due prigionieri molto giovani, al massimo di 15 anni, Catone e Bellini – due staffette partigiane che vivacchiano in carcere in attesa dello sviluppo degli eventi, all'ombra (ma non così oscura) di una sentenza di morte che nessuno intende eseguire: ma che potrebbe divenire tragicamente operativa qualora i fascisti usciti in rastrellamento dovessero subire delle perdite (*FdR*, [III], p. 2180: ed è proprio quello che accadrà in *QP³*, cap. XII); il commosso e rabbioso ricordo da parte dei fascisti della morte di quel tenente Basevi cui si fa riferimento in questo frammento (p. 2181) ma parimenti rinfacciata a Jack in *FdR* (p. 1664). Infatti anche Sceriffo viene “bombato” (‘gonfiato di botte’) come Jack, ovviamente (p. 2185), ma la prospettiva della fucilazione è solo una minaccia per spaventarlo, non una sentenza reale e imminente. Come lo Sceriffo di *FdRⁿ*, [*d*₁], dove appare il ricordo di un sommario processo condotto da un “un tenentino, un bellissimo ragazzo con l'accento romano” (p. 2205); e come quello del frammento [*d*₂], più elaborato, dove ancora una volta Sceriffo riceve dei colpi in nome del defunto camerata Basevi (“- Questo per il mio camerata Basevi! – urlò il soldato”, p. 2211).

Tuttavia fin qui l'elemento del tradimento da parte del partigiano prigioniero sembra essere del tutto scomparso, e quindi anche il disprezzo per tale personaggio; anzi in questi frammenti la dimensione umana di costui è approfondita e valorizzata attraverso una serie di soluzioni narrative che imparentano in maniera davvero stretta questi testi a una parte della trama di *QP¹* e *QP²*. Proveremo a evidenziare le principali tra queste parentele segnalando comunque ancora i raccordi con *FdR*. Sceriffo, che sta raccontando la sua prigionia a un altro *azzurro*

e che quindi è stato ormai liberato, ricorda ad esempio la sua paura di "fare la fine di Mario Fea": alla cattura di costui da parte dei fascisti, amici e parenti si mobilitarono per aiutarlo, credendo di poter contare sui tempi del processo, "E ogni due ore il padre di Mario Fea si presentava col cappello in mano a questo o quell'ufficiale per avere rinnovate assicurazioni e ognuno gliel dava queste assicurazioni, oppure lo mandava da un altro ufficio, e intanto Mario Fea era stato già fucilato sull'orlo della tampa delle immondezze." (*FdRⁿ*, [III], p. 2183). Già sul finire di questo frammento *FdRⁿ*, [III] compare la madre di questo sventurato partigiano ma per scoprire bene i discorsi tenuti tra i due dobbiamo andare a leggere il frammento segnato [*d*₂]: madre e figlio progettano di fare affidamento sull'allungamento dei tempi che sembrerebbe garantito in caso di un processo (e la madre rievoca anch'ella "quel povero Mario Fea che venne fucilato senza processo", p. 2213); la donna racconta poi al figlio che la notizia della sua cattura gli è stata portata da una tal Lucia (con l'aggiunta di un ragazzino che per primo avvista il partigiano in mano ai fascisti e poi consegnerà l'informazione alla madre che andrà a comunicarla alla famiglia di Giorgio Clerici, questo particolare diventa la sequenza iniziale di *QP*¹). Tutto il racconto che segue riporta poi in discorso indiretto le povere e disperate manovre dei due genitori per salvare il figlio: apprendiamo così che il padre si è precipitato in municipio per parlare al Commissario Prefettizio, che però se ne è lavate le mani; e che invece la madre ha chiesto aiuto al parroco di San Giovanni e con l'appoggio di costui è riuscita a farsi ricevere in Curia dal Vicario Generale, il quale ha promesso di occuparsi della cosa cercando di ottenere tempo dai comandi fascisti per vedere se i partigiani sono in possesso di un prigioniero da scambiare ("si presenterà lui, e parlerà in maniera che aspettino, che rimandino, proporrà un cambio. E se il reggimento di qui non ha uomini prigionieri, può averne il loro reggimento di Asti. Potresti essere cambiato qui a Marca con uno dei loro soldati di Asti", p. 2214): ovviamente il Vicario non conta di riuscire in questa difficile impresa da solo, ma grazie all'aiuto del Vescovo. E ci informa inoltre che il padre e lo zio Aurelio sono partiti per andare a parlare con Perez e Leo, i comandanti di Sceriffo (esattamente i nomi dei comandanti di Jack), per sapere se loro o Nord detengono un fascista per lo scambio. La donna infine promette al figlio di tornare a trovarlo la mattina successiva: lo rassicura sul fatto che non verrà fucilato nella notte e che le permetteranno di vederlo di nuovo perché può contare

su un maresciallo amico del loro parroco e che per soldi rilascia – evidentemente in deroga al regolamento o alle indicazioni improntate alla severità – permessi di visita. La mattina dopo tutto si è già risolto: un fascista arrabbiato che inveisce contro i preti lascia a un suo comilitone l'incarico di informare Sceriffo che il cambio è già concordato: questo secondo soldato, che si presenterà come Eros Bonacchi, si raccomanda poi con Sceriffo perché si ricordi la sua faccia: "Te la devi stampare bene in mente. Così alla fine della guerra mi saprai riconoscere e mi salverai la vita" (p. 2217), nella certezza che "Tra quattro o sei mesi la guerra sarà sicuramente finita e voi partigiani avrete vinto. Non per la vostra propri[a] forza, questo lo sai anche tu, ma perché spingi spingi arriveranno quassù gli alleati. Comunque la vittoria sarà anche vostra e voi farete un macello. [...] Calerete su Marca, circonderete le caserme [...] Ci fucilerete tutti in un mucchio, senza distinzioni, dal primo all'ultimo. Ufficiali, truppa, ausiliari, muli, tutto ciò che ci sarà. Ecco perché voglio che tu ti stampi bene in mente la mia faccia. Perché quel giorno tu mi possa riconoscere e salvarmi la pelle" (p. 2217).

Ebbene tutto il III cap. di *QP¹* (pp. 1739 sgg.) è proprio l'ampliamento del racconto delle angosciate questue della madre del prigioniero per cercare di salvare la vita del figlio di cui ci ha già narrato *FdRⁿ*, [*d*²]: la signora Clerici è nell'anticamera della Curia insieme al parroco per farsi ricevere dal Vicario Generale e si domanda se si riuscirà ad avere un contatto diretto con il Vescovo. La scena è visibilmente ampliata, descritta in presa diretta e non narrata dalla madre del prigioniero, e tuttavia è esattamente la stessa di *FdRⁿ*, [*d*₂]. Anche la sostituzione del vecchio colonnello a capo della guarnigione fascista con i famigerati Ventura e Chiaradia; anche la tattica del Vicario, spedire il padre sulle colline dai partigiani a chiedere un fascista da scambiare e intanto insistere perché il prigioniero sia processato per guadagnare tempo. La scena della madre alla Curia è riprodotta praticamente identica, con minimi aggiustamenti, nel cap. V della seconda stesura (*QP²*, pp. 1864-1872) prima di essere completamente erasa nella terza.

Stesso discorso per le angosciate peregrinazioni del padre in cerca del luogo di detenzione del figlio (dalla prigione, all'ufficio politico, alla sede distaccata di via Accademia): la scena di *QP¹* (seconda sequenza del cap. III, pp. 1747-1762) è – come per quella della madre – in presa narrativa diretta, e rispetto al precedente appare riccamente ampliata in estensione e in particolari (soprattutto con una sorta di

lungo monologo interiore del padre di Giorgio che ricorda il figlio bambino e poi l'avvilente scena dell'umiliazione che i fascisti imposero ai cittadini di Alba nel '22) ma coincide perfettamente con quella del frammento *FdR*ⁿ, [*d*₂] e passa integralmente a *QP*² (dove costituisce il cap. VI, pp. 1873-1882). Alcuni particolari si spostano di collocazione e cambiano etichetta: ad esempio non è al prigioniero ma al padre di Giorgio che rinfacciano la morte di un commilitone, che stavolta si chiama Biagini e sul quale apprendiamo gli orripilanti dettagli della sua esecuzione ("gli hanno tagliato i coglioni e poi glieli hanno ficcati in bocca e premuti [*spinti* in *QP*²] giù fino a soffocarlo": *QP*¹, p. 1757 = *QP*², p. 1879).

Lo spartito delle peregrinazioni del padre da una sede all'altra alla ricerca del figlio detenuto viene ripreso e rieseguito da Fenoglio con identica tessitura verbale. Ma intervengono alcune innovazioni mano a mano che il brano passa di collocazione: in *QP*¹ il particolare narrativo nuovo davvero significativo è quell'entrata in scena di Fulvia che in questa redazione è ufficialmente e pacificamente (anche per Milton, del tutto indifferente alla ragazza) la fidanzata di Giorgio Clerici: a lei Fenoglio lascia l'incarico di far sapere al padre del prigioniero che il figlio non si trova nemmeno lì, a via dell'Accademia, ma che è detenuto nei sotterranei del Seminario Minore, e di comunicargli che sarà lei a sostituirlo nell'incarico di recarsi al più presto sulle colline in cerca dei partigiani perché costoro gli forniscano un ostaggio da scambiare per salvare suo figlio. Nella redazione di *QP*² questo punto della trama viene ovviamente eliminato: Fulvia ora è la ragazza amata da Milton, che ha avuto una relazione con Giorgio e che al momento degli eventi in corso si trova di nuovo a Torino, occupata dai fascisti ma lontana dalla "guerra civile" e dai suoi orrori (sarà dunque il segretario a raggiungere il signor Clerici per comunicargli l'urgenza di correre in collina dai partigiani a cercare uno ostaggio fascista per lo scambio). In *QP*² viene anche eliminato tutto il brano relativo all'umiliazione del '22 inferta dai fascisti ai notabili di Alba e con esso il tema delle "colpe dei padri che ricadono sui figli", costretti agli orrori della guerra civile dalla vigliaccheria dei padri che lasciarono che il fascismo prendesse il potere.

Anche la scenetta che chiude questo III cap. di *QP*¹ (terza sequenza, pp. 1762-1767) amplia un particolare già presente nei precedenti frammenti, quello del fascista che passa informazioni a Don Stella, uno dei

curati della cattedrale di Alba: corrisponde in pieno a un personaggio cui si allude in *FdRⁿ* e in *FdR* (dove però passava le informazioni direttamente ai partigiani): costui, dopo aver narrato dell'interrogatorio di Giorgio Clerici, scoppia in un pianto disperato: da tempo vuole che il prelado gli trovi una via di fuga e teme che l'arrivo di Ventura e Chiaradia metterà in difficoltà quelli come lui che si sono ritrovati addosso la divisa della R.S.I. ma senza nessuna convinzione; ora è angosciato all'idea che tutti in caserma saranno costretti a sporcarsi le mani di sangue e che al momento del V-Day non sarà più in condizione di dichiararsi innocente ("non poter più dire ai partigiani che non ha mai fatto nulla di male e che loro farebbero peccato mortale se mi ammazzassero...", *QP¹*, p. 1767), esattamente la preoccupazione che spingeva il milite Eros Bonacchi a raccomandarsi con Sceriffo in procinto di essere liberato di "fotografargli" il viso perché il giorno del V-Day potesse scampare alla fucilazione da parte dei partigiani vincitori. Questo brano passa praticamente in maniera integrale in *QP²* divenendo il cap. VII (pp. 1883-1888).

Un altro tassello che delinea i rapporti davvero stretti di buona parte degli abbozzi (o dei relitti) che si ritrovano nelle cartelline 10 e 11, lo incontriamo anche in un brano davvero minimo e apparentemente insignificante e al quale abbiamo già avuto modo di far cenno: si tratta del frammento [*f*₂] che descrive la scena in cui Milton deve difendere energicamente (ovvero a calci) un soldato fascista catturato dalla violenza di un suo compagno partigiano, tal Filippo, desideroso di *bombare* il repubblicano in nome del fratello, fucilato dai militi della R.S.I. Ma il prigioniero, dice Milton, va tutelato perché servirà per lo scambio che permetterà di liberare il loro amico partigiano Pedro, attualmente detenuto ad Alba. Il nome del prigioniero è ancora diverso (non Giorgio, non Sceriffo) ma la sostanza della sua funzione narrativa rimane quella di costringere Milton ad andare in cerca di uno scambio. Dopo di che Milton comincia a spingere il prigioniero "a manate sulle spalle" perché discenda nella vallata (p. 2231). Il frammento che precede, [*f*₁], si lega a [*f*₂] per la trama e per i nomi: Milton si lamenta con Maté per il fatto che il suo comandante Perez abbia affidato a lui la consegna dell'uomo da scambiare per salvare la vita a Pedro: ma tra sé ammette di saperne la causa: "Perez era il comandante di presidio, e Milton sapeva bene che così l'aveva castigato del giorno di libertà che si era preso con Paola" (p. 2231): dunque questo pezzo si aggancia a

quello della ragazza Paola, dove c'era un Milton che ancora non aveva ucciso un solo fascista, con una vaga infatuazione per un'altra ragazza, senza diretti rapporti personali con il Pedro da liberare: siamo a un passo da *QP*¹, ovvero una trama incentrata sul salvataggio disinteressato di un commilitone partigiano prigioniero dei fascisti.

La svolta, come sappiamo, avviene all'altezza del passaggio tra *QP*¹ e *QP*²⁻³: proprio le prime battute del romanzo si affrettano a informarci che il nuovo Milton è innamorato della ragazzina Fulvia ("La bocca leggermente socchiusa, le braccia pendenti lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, isolata sulla cresta della collina che degradava sulla città di Alba. [...] 'Quando la rivedrò?' mormorò Milton. 'Prima della fine della guerra è impossibile. Ma il giorno stesso che la guerra finisce andrò a Torino a cercarla. È lontano da me esattamente quanto la nostra vittoria'", p. 1825). E poche pagine dopo veniamo a sapere che la fanciulla disperatamente amata dal partigiano civettava con lui ma amoreggiava con il bel Giorgio Clerici: la custode della villa di Fulvia racconta che "Ultimamente, l'ultima estate voglio dire, veniva troppo spesso, e quasi sempre di sera. [...] Loro due non li sentivo mai parlare. C'era un silenzio, quasi non ci fossero. E io non stavo tranquilla" (*QP*², p. 1832); e il partigiano ne ricava l'unica verità deducibile, quella con la quale tenterà disperatamente di confrontarsi per tutto il corso del romanzo: "Fulvia. Giorgio. Fulvia e Giorgio. Si amano. A quel modo. L'hanno fatto" (p. 1834). Dunque al principio c'è un partigiano, l'infame Jack di *FdR*, che – catturato dai fascisti – tradisce sul piano "militare" il suo commilitone Milton, e non merita di essere salvato e non lo sarà. Nella sua stessa vicenda c'era anche un altro partigiano prigioniero dei fascisti, tal Sceriffo, leale e innocente, per il quale – come vediamo dai frammenti di *FdR*ⁿ – si mobilitano un padre, una madre e gli amici, e che viene liberato grazie al disinteressato impegno del suo amico Milton. Tale personaggio, arricchendosi di tutto un bagaglio di esperienze personali che erano già del protagonista di *Primavera di bellezza* e del *Partigiano*, diventa il Giorgio Clerici di *QP*¹ – parimenti leale e innocente e meritevole di essere salvato attraverso tutta una serie di eventi che per buona parte coincidono con le vicende vissute dal "collega" Sceriffo. Ma quando la fidanzata di costui diventa la ragazza amata dal protagonista – quel Milton che si sta affannando per salvargli la vita – ecco che si scopre che costui è un traditore dell'amicizia, dal momento che ha sedotto proprio la ragazza amata dal suo

amico di infanzia: il traditore sul piano “militare” è diventato un traditore sul piano “sentimentale”, colui che condannava alla morte il commilitone Milton è diventato colui che condanna alla disperazione l'amico di infanzia Milton. E costui, guarda caso, porta il nome di quello stesso guerriero lucidamente disperato e apparentemente ormai privo di passioni umane, olimpico sterminatore di fascisti in nome della futura purificazione del mondo dal male, che abbiamo però sorpreso a chiedere di suonare *Over the Rainbow* e poi ad avvertirla assai presto come una musica molesta e a fuggirne quindi l'ascolto.

4. Conclusioni

Proprio perché nessuno si sogna di rivalutare le contorte teorie tardo-hegeliane del buon Benedetto Croce, abbiamo l'obbligo di affrontare per primi la questione della differenza rilevante che corre tra un romanzo vero e proprio e un'accozzaglia di frammenti narrativi, tra una serie di brani pur chiaramente apparentabili ma sconnessi come le tessere di un mosaico saltato in seguito a un terremoto, e un disegno artisticamente concepito. Perché il gioco delle riprese, dei rimandi, delle riscritture tra i testi che abbiamo descritto potrebbe arricchirsi e continuare¹⁷ e addirittura estendersi alle altre opere fenogliane¹⁸: qui contava evidentemente ricordare solo quegli aspetti della

¹⁷ Un'attenta analisi di queste riprese è già in Rizzo, *Restauri fenogliani*, cit., e in Bufano, *Frammenti di romanzo o raccolta di racconti?*, cit.

¹⁸ Il ricordo della liberazione dei padri dei renitenti alla leva in *FdR*, II è una ripresa dal *Partigiano Johnny* (in Fenoglio, *Opere*, a cura di Maria Antonietta Grignani, cit., vol. I to. I, pp. 427 sgg., nonché ricordo autobiografico: si veda il bel *memoir* della sorella dello scrittore, Marisa, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 63-73); la figura del commissario comunista che infastidisce un novello partigiano con questioni di dottrina è anch'esso derivata da *PJ* e si reincarna nelle varie riscritture di *FdR*, III (il racconto di Maté sul commissario Némega); il racconto di Pablo sulla fucilazione di un soldato fascista che inneggia a Mussolini fino alla fine, poi divenuto racconto autonomo per volontà dello stesso Fenoglio col titolo di *La profezia di Pablo*, viaggia da *FdR*, VII a *FdRⁿ*, [a2]; le chiacchiere di Milton con gli ufficiali inglesi (*FdR*, IX, con stesure praticamente parallele in *FdRⁿ*, [II] e [b]) ricordano molti passi del cosiddetto *Ur Partigiano Johnny*; la cattura di Jack e Gilera ma anche la scena della fucilazione da parte dei fascisti di un partigiano al quale costoro, ammirati del di lui coraggio, offrono la vita in cambio del passaggio nei loro ranghi (*FdRⁿ*, [h]) è la riproposizione di quell'evento traumatico che segnò profondamente l'autore, ovvero lo scontro di Valdivilla del 24 febbraio del 1945 (del quale Fenoglio ha proposto il racconto in molteplici occasioni, persino in una petizione per l'intitolazione del corso

riscrittura che rispondono a un cambio di progetto faticosamente impostosi nel corso del concepimento di quello che potremmo chiamare un sofferto parto gemellare. Non starò a ripetere tutti gli elementi portanti delle due costruzioni: la prima è la storia del partigiano bello e spietato, angelo dello sterminio, capace di sedurre solo per il gusto di uccidere, che finisce per morire eroico e solitario accudito solo dalla suprema *pietas* del buon Dio, unico affetto rimasto a chi sembra aver chiuso le terrene passioni in un personale cimitero di ricordi del quale a stento vediamo qualche lapide piallata e quasi del tutto interrata, come certe tombe dimenticate dell'Highgate Cemetery di Londra. L'asse narrativo sul quale si dispone la sua vicenda è quello dell'agguato a un ufficiale fascista costruito attraverso la seduzione di una donna bella ma ridotta alla pura funzione di un attante della trama, strumentalizzata nel corpo e nell'anima in nome di un piano omicida. L'aurea di orrore bellico e di disumana violenza quotidiana in cui si consuma un tale abominio è narrativamente delineata con tutta una

di Alba alla memoria del partigiano che fu appunto protagonista dell'eroico episodio di coerenza, ovvero Dario Scaglione detto Tarzan: cfr. Luca Bufano, *Le frontiere di Valdivilla. Beppe Fenoglio e la narrativa partigiana*, in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, pp. 48-80); la scena della cattura di Giorgio nella nebbia ripropone quella dell'arresto di Ettore in *PJ* (che a sua volta riprende un evento reale, la cattura di Ettore Costa); le consulenze della madre del prigioniero in Curia per ottenere la liberazione del figlio riflettono le vicende della madre di Fenoglio al tempo dell'arresto della famiglia (persino il particolare del possibile mal di denti di Sceriffo riflette una situazione autobiografica: vd. Fenoglio, *Casa Fenoglio*, cit., p. 68); i racconti di Giorgio Clerici in *QP^I* sulla sua fuga dopo l'8 settembre e il periodo del suo "imboscamento" in cui matura la decisione di entrare nella guerra partigiana, riprendono le peripezie di Johnny in *Primavera di bellezza* e in *PJ*; la vicenda della maestra fascista rapata è forse da mettere in collegamento con quanto accaduto ad Alba nei giorni successivi alla fine della guerra, secondo quanto raccontato dalla sorella dello scrittore (Fenoglio, *Casa Fenoglio*, cit., p. 93). Infine tutta la storia di Fulvia e Milton riflette una complessa rete di rapporti personali legati soprattutto alla figura di Benedetta (Mimma) Ferrero e in parte a quella di Margherita (Baba) Martinazzi (vd. Piero Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006, *passim*). Sui rapporti di questi testi fenogliani con la biografia dello scrittore si vedano: De Nicola, *Fenoglio partigiano e scrittore*, cit.; Fenoglio, *Casa Fenoglio*, cit.; Negri Scaglione, *Questioni private*, cit., pp. 223 segg.; Negri, *Uno scrittore nella guerra civile*, in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, cit., pp. 9-47; *Fotobiografia: Conversazione con Walter Fenoglio*, in *Dossier Fenoglio*, a cura di Luca Bufano, in «Il caffè illustrato» 7-8, 2002, pp. 50-59; Walter Fenoglio, *Mio fratello Beppe*, in *Beppe Fenoglio. Lo scrittore solitario*, Atti del Convegno di Torino, 24 marzo 2006, a cura di Paola Gramaglia e Lanfranco Ugone, Murazzano-Torino, Centro culturale Beppe Fenoglio-Edizioni Angelo Manzoni, 2008, pp. 52-56.

serie di vicende di contorno (l'impiccagione a un gancio di un commissario comunista, la fucilazione di un vecchio avvocato, la rapatura di una collaborazionista, l'assassinio di un ragazzino partigiano di quindici anni, l'eliminazione di un prigioniero fascista marcata da un ridicolo scambio di polemiche battute, le violenze sessuali bramate da qualche partigiano e compiute da vecchi e sifilitici governatori repubblicani)¹⁹ che non snaturano, come pure è stato detto, la costruzione romanzesca della vicenda ma la completano rendendo il romanzo un tragico affresco dell'universo di odio in cui precipitò l'Italia del '43-'44 per colpa dell'armata "dei gesti perduti"²⁰ e di chi l'aveva creata, e configurano quindi Milton come l'ipostasi finale di questo sanguinario delirio²¹.

All'interno di questa trama si agitano però fantasmi psicologici e narrativi che la smuovono, la dissestano, infine la distruggono: Fenoglio non si rende conto di aver già creato un capolavoro (non è la prima volta, come sappiamo) e sente il bisogno di rilavorare quei materiali. L'asse narrativo del commilitone partigiano prigioniero dei fascisti aggruma intorno a sé tutti gli altri aspetti della trama. Fenoglio per ampliarlo deve depurarlo dal mefitico elemento della colpevolezza morale del prigioniero: ora la trappola per un fascista serve a salvare l'amico catturato non a saziare la "sete di morte" di un dio della guerra in vesti partigiane. Ma questa trasformazione manca di quello che probabilmente è l'elemento decisivo della riscrittura: la passione amorosa dell'eroe tradita da qualcuno che gli era molto caro e molto vicino, qualcuno che è praticamente *nato insieme a lui* ("Siete molto amici tu e Giorgio? - Siamo nati insieme.", *QP*², p. 1839 = *QP*³, p. 1957). A questo

¹⁹ "Io vedo una volontà di autodistruzione in *Frammenti di romanzo*. In nessun altro testo Fenoglio ha descritto in modo così impressionantemente dettagliato abbruttimenti fisici, torture, sevizie. Si trattava certamente, di un passaggio obbligato: di una rinuncia" (Meddemmen, *Tentativi di scrittura*, cit., p. 143).

²⁰ Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 106.

²¹ Non sono mancati alcuni critici che hanno cercato di rifiutare l'esistenza stessa di un romanzo come *FdR* a partire dallo stato confusionale dei materiali, da alcune possibili incongruenze tra il *Piano* e i testi di cui disponiamo; oppure cercando di contestarne lo statuto di romanzo e ritenendolo nient'altro che una sorta di "prova tecnica" di preparazione di una nuova serie di "racconti partigiani"; o infine si sono comunque sforzati di negarne i legami con *QP*: si vedano su questo dibattito le posizioni di Soletti, *Beppe Fenoglio*, cit., pp. 197 sgg.; Bufano, *Frammenti di romanzo o raccolta di racconti?*, cit.; opinioni confutabili sulla base dei cit. art. della Innocenti, *Per l'edizione dei 'Frammenti di romanzo'; Questioni fenogliane; «Il nostro ordine sentimentale»*.

punto la natura malefica del partigiano prigioniero riemerge in altra sostanza mutata: al Jack che tradiva l'eroismo partigiano si sostituisce l'ultimo Giorgio Clerici, che ha tradito l'amico d'infanzia "rubandogli" la donna. Ma questo personaggio non lo si può né uccidere come un Jack, ché tanta punizione non può meritare; né gli si può concedere il privilegio del punto di vista della vittima: Fenoglio se ne rende conto mentre sta lavorando alla terza redazione e insieme alla riscrittura del testo necessaria a valorizzare il senso dell'ultima ispirazione, taglia via di netto tutti i capitoli relativi al padre e alla madre di Giorgio e ai loro disperati tentativi di salvare il figlio nelle mani dei fascisti. Il traditore dovrà fare i conti solo con l'amico tradito che sta andando a salvarlo. Ed è con la palinodia di tanta adolescenziale disperazione che il narratore e l'uomo Fenoglio si dovrà provare.

Qui per ora contava esclusivamente mostrare i nessi oltremodo sviluppati che legano *FdR* e le sue "appendici" alle tre stesure di *QP*. Quest'opera, come si diceva, deve il suo titolo a una felice scelta del primo editore, Lorenzo Mondo, che scovò tale sintagma in una scena del racconto in cui Milton si reca dal suo superiore a chiedere il permesso di andare a Mango a parlare con quel Giorgio Clerici non ancora catturato dai fascisti ma già sospettato di alto tradimento amicale: " - Voglio solo parlare con un mio compagno. [...] Parlare di che, scusa? - Questione privata". Il dato curioso è che questo dialogo non compare nella redazione andata in stampa nel 1963 perché è un estratto della seconda redazione (*QP²*, p. 1839) laddove nella terza il comandante Leo, accertatosi che il suo partigiano ritornerà l'indomani sera, non si preoccupa di domandare le ragioni del colloquio tra Milton e Giorgio. Analogamente, in *FdR*, Milton chiede al suo superiore del tempo per assentarsi dalla base, il tempo necessario - come sappiamo noi - ad uccidere il tenente Goti: al comandante Pan, che gli ricorda che il suo lavoro è alla base, dove deve parlare con gli inglesi, Milton dichiara che ha un altro lavoro da svolgere, un lavoro che ritiene persino più importante di quello di interprete, e ottiene così i suoi giorni di "libera uscita". Ma in una scena apparentabile a questa che troviamo in *FdRⁿ*, [II], sempre incentrata sul partigiano "Robin Hood" che se ne va solitario per le Langhe a compiere azioni personali e che per questo deve chiedere ai superiori concessioni in deroga alla normativa, si legge un dialogo che coincide invece, nella sua struttura logica, con quello che comparirà in *QP²*:

- Ho capito, – sospirò Pan. – Hai qualcuno da far fuori.
- Questo non conta?
- Conta sì, – disse Pan, – questa guerra è differente dalle guerre regolari in cui l'uccisione di un nemico è una quisquilia. Ma conta poco, però, rispetto all'interesse della divisione.
- Ho un interesse personale, alla cosa, – disse Milton.
- Vedi? Interesse personale, lo dici tu stesso. (p. 2166)

Interesse personale è il diretto antecedente di *questione privata*: ne riproduce la struttura grammaticale, il senso e la funzione nell'ambito della narrazione, e persino l'estraneità alla redazione cui lo si potrebbe assegnare come titolo. Per questo ai *Frammenti di romanzo* si potrebbe attribuire il titolo di *Un interesse personale*: se non fosse che di *Una questione privata* non ha né il fascino né l'eufonia e se non fosse per il fatto che rischierebbe di rivelare quanto del primo romanzo dovrebbe rimanere davvero escluso dalla comprensione, ovvero il nesso tra la maschera dell'olimpico giustiziere di fascisti e – appunto – l'interesse personale alla cosa (quegli indizi a un amore finito male del protagonista, che un buon *editor* avrebbe dovuto convincere l'autore a tagliare).

Naturalmente una simile prospettiva sulla genesi di *Una questione privata* credo contribuisca a valutare in maniera più complessa certi segnali espliciti della terza redazione del romanzo: è evidente che un simile travaglio artistico ed emotivo non poteva generare la semplicistica riproposizione in chiave resistenziale di trite petrarcherie d'altri tempi più o meno condite in salse pseudo-esistenzialiste: la tematica amorosa, o un suo qualche metafisico distillato, non può essere immediatamente accettata dal lettore come il fulcro dei significati dell'opera in maniera acritica visto che è il frutto di una lunga speculazione sul tema, si è incarnata in forme contraddittorie, ha cercato di nascondersi e infine è riemersa nell'ultima fase; ma ovviamente non ricompare come una banale dichiarazione della centralità del sentimento nella vita del combattente, deve essere qualcosa di più, deve essere – come alcuni critici hanno già intuito – un vero e proprio moderno *tractatus de amore*, ovvero la riflessione che il Fenoglio quarantenne svolse sui sentimenti vissuti come attardato adolescente. Ma di questo spero di tornare a parlare al più presto in un volume di prossima pubblicazione.

Bibliografia

Diretta

- FENOGLIO, BEPPE, *Una questione privata*, in Id., *Un giorno di fuoco e altri racconti*, a cura di Lorenzo Mondo, Milano, Garzanti, 1963.
- *Frammenti di romanzo*, a cura di Lorenzo Mondo, in «Cratilo», 2, 1963, pp. 61-108.
 - *Il Partigiano Johnny*, in *Opere*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1978, vol. I to. II.
 - *Frammenti di romanzo*, a cura di Maria Antonietta Grignani, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1978, vol. I to. III, pp. 1569-1717 e 2129-2150.
 - *Una questione privata*, a cura di Maria Antonietta Grignani, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1978, vol. I to. III, pp. 1935-2063 e 2237-2296.
 - *Appendice a 'Primavera di bellezza'*, a cura di Maria Antonietta Grignani, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1978, vol. I to. III, pp. 2081-2128.
 - *Appendice a 'Frammenti di romanzo'* in *Opere*, Torino, Einaudi, 1978, vol. I to. III, pp. 2151-2236.
 - *L'imboscata*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, pp. 865-1008 e pp. 1629-1634.
 - *Una questione privata*, *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, pp. 1009-1127.
 - *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002.

Indiretta

- ARCHIBUGI, LUCA, *L'affaire Fenoglio*, in «Nuovi argomenti» 3, 1995, pp. 125-127.
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *L'eroe, la città, il fiume*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di Giovanna Ioli, Milano, Mursia, 1991, pp. 33-62.
- BIGAZZI, ROBERTO, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983.
- *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- BUCCINI, STEFANIA, *Beppe Fenoglio e lo scambio partigiano: analogie e varianti*, in «Critica letteraria» XII, 1985, pp. 771-779.
- BUFANO, LUCA, *Nota a 'Profezia di Pablo'*, in *Beppe Fenoglio 1922-1997*. Atti del Convegno di Alba 15 marzo 1997, a cura di Pino Menzio, Milano, Electa, 1998, pp. 61-63.
- *Frammenti di romanzo o raccolta di racconti?*, in Id., *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 145-66.

- *Le frontiere di Valdivilla. Beppe Fenoglio e la narrativa partigiana*, in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, pp. 48-80.
- (a cura di), *Fotobiografia: Conversazione con Walter Fenoglio*, in *Dossier Fenoglio*, in «Il caffè illustrato» 7-8, 2002, pp. 50-59.
- CALVINO, ITALO *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, vol. I 1991, pp. 3-147.
- CORTI, MARIA, *Realtà e progetto dello scrittore nel Fondo Fenoglio*, in «Strumenti critici» 11, 1970, pp. 38-59.
- *Per una cronologia delle opere di Beppe Fenoglio*, in *Atti del convegno nazionale di studi fenogliani*, num. monogr. di «Nuovi Argomenti» 35-36, 1973, pp. 119-131.
- *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana, 1980.
- CUZZONI, ROSELLA, *Per un'edizione critica dei 'Frammenti di romanzo'*, in *Atti del convegno nazionale di studi fenogliani*, num. monogr. di «Nuovi Argomenti» 35-36, 1973, pp. 168-195.
- *Le tre redazioni di 'Una questione privata'*, in *Atti del convegno nazionale di studi fenogliani*, num. monogr. di «Nuovi Argomenti» 35-36, 1973, pp. 196-223.
- DE NICOLA, FRANCESCO, *Fenoglio. Partigiano e scrittore*, Roma, Argiletto, 1976.
- DI PAOLO, MARIA GRAZIA, *Beppe Fenoglio fra tema e simbolo*, Ravenna, Longo, 1988.
- FENOGLIO, MARISA, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1995.
- FENOGLIO, WALTER, *Mio fratello Beppe*, in *Beppe Fenoglio. Lo scrittore solitario*, Atti del Convegno di Torino, 24 marzo 2006, a cura di Paola Gramaglia e Lanfranco Ugona, Murazzano-Torino, Centro culturale Beppe Fenoglio-Edizioni Angolo Manzoni, 2008, pp. 52-56.
- GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *Beppe Fenoglio*, Firenze, Le Monnier, 1981.
- GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *La parola a Fenoglio*, in «Belfagor» 3, 1982, pp. 337-348.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Fenoglio, al di là del Neorealismo*, in *La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 105-135.

- *Milton al plurale*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di Giovanna Ioli, Milano, Mursia, 1991, pp. 150-57.
- INNOCENTI, ORSETTA, *Fenoglio e la storia di Maté*, in «Il Ponte» 6, 1999, pp. 108-118.
- *Per l'edizione dei 'Frammenti di romanzo'*, in «Giornale storico della letteratura italiana» CXVII, 2000, pp. 252-272.
- *Questioni fenogliane*, in «Italianistica» XXXII, 2003, pp. 437-443
- "Il nostro ordine sentimentale": quando la storia diventa "romance". *Lettura dei 'Frammenti di romanzo'*, in *Omaggio a Beppe Fenoglio, nel quarantesimo della morte*, in «Testo» 45, 2003, pp. 55-72.
- JACOMUZZI, ANGELO, *Alcune tesi sullo scrittore Fenoglio*, in *Piemonte e letteratura nel '900*, Atti del Convegno di San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1980, pp. 580-599.
- *Osservazioni in margine a 'Una questione privata'*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di Giovanna Ioli, Milano, Mursia, 1991, pp. 158-164.
- MAESTRI, DELMO, *Beppe Fenoglio, i racconti partigiani e i loro rapporti con i grandi romanzi*, in *Materiali per Beppe Fenoglio*, a cura di Roberto Mosena, num. monogr. di «Sincronie» 17-18, 2005, pp. 43-58.
- MEDDEMME, JOHN, *Tentativi di scrittura e di riscrittura in Fenoglio*, in *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio, Lecce 25-26 novembre 1983, a cura di Gino Rizzo, Firenze, Olschki, 1984, pp. 133-147.
- NEGRI, PIERO, *Uno scrittore nella guerra civile*, in *Il partigiano Fenoglio. Uno scrittore nella guerra civile*, Roma, Fandango, 2000, pp. 9-47.
- NEGRI SCAGLIONE, PIERO *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006.
- PEDULLÀ, GABRIELE, *La strada più lunga: sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001.
- PETRONI, FRANCO, *Misura breve, misura lunga nella narrativa di Fenoglio*, in «Moderna» I, 1999, pp. 125-42.
- RIZZO, GINO, *Restauri fenogliani*, in «L'Albero» 45, 1970, pp. 9-63 (e poi in id., *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce, Milella, 1976, pp. 11-63).

Il paratesto come riscrittura: *El mundo alucinante* di Reinaldo Arenas. Una strategia d'autore dalla trasgressione all'esilio

Stefano Tedeschi, Sapienza Università di Roma

El mundo alucinante dello scrittore cubano Reinaldo Arenas è ormai considerato dalla critica come uno dei romanzi storici più innovativi della seconda metà del Novecento in area ispanoamericana, e su di esso esiste una bibliografia critica già abbondante e di notevole interesse¹, che ha analizzato il testo in varie direzioni e secondo diversi punti di vista.

Il romanzo presenta inoltre una complessa storia editoriale e il succedersi delle sue varie edizioni (e delle traduzioni) presenta alcune questioni che evidenziano l'accumularsi di una serie di elementi paratestuali tra loro concorrenti, quando non contraddittori e che hanno un certo peso anche sulle interpretazioni critiche.

Alla storia narrata dal testo, che appare già di per sé inaffidabile e incerta, si è affiancata la storia del libro e le figure di Fray Servando Teresa de Mier, il frate messicano protagonista della narrazione, e di Reinaldo Arenas hanno intrecciato un dialogo che ha dato vita a un'ulteriore figura narrativa, che nell'edizione finale del romanzo si proporrà come punto di intersezione del testo e del libro.

Uno di questi elementi, un prologo con firma dell'autore aggiunto in una edizione successiva, diventerà allora la certificazione che il "mondo allucinante" di fray Servando è diventato quello di Arenas, in un drammatico scambio di identità. Il mio contributo vuole descrivere la complicata situazione paratestuale delle prime edizioni, e le sue conseguenze sulla figura autorale nella costruzione del romanzo.

¹ La bibliografia critica su Arenas, e in particolare su *El mundo alucinante* non è stata ancora sistematizzata, ma i contributi più significativi, che qui si possono ricordare sono stati senza dubbio quelli di Emir Rodríguez Monegal, di Alicia Borinsky, di Emil Volek, e quelli contenuti nel volume dedicato allo scrittore cubano e curato da Ottmar Ette (cfr. bibliografia finale).

1. La storia del libro

Quando Arenas presenta nel 1966 il manoscritto de *El mundo alucinante* al Premio annuale dell'UNEAC (*Unión de Escritores y Artistas de Cuba*) è uno scrittore di ventitre anni che solo l'anno prima ha ottenuto una *Mención Especial* nello stesso premio per il suo romanzo d'esordio (*Celestino antes del alba*) che poi era stato pubblicato a La Habana, rivelando il talento straordinario di un autore giovanissimo che in quel momento lavorava come bibliotecario nella Biblioteca Nacional della capitale cubana.

La giuria del Premio, composta da quattro scrittori di grande fama (Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Virgilio Piñera e lo spagnolo Juan García Hortelano) discusse a lungo sulle caratteristiche del testo di Arenas e, come era avvenuto già l'anno precedente, si rifiutò di concedergli il Premio (soprattutto per l'opposizione di Carpentier) e si limitò anche in questa occasione alla *Mención Especial*, sottolineando però che per una pubblicazione il testo avrebbe dovuto essere profondamente rivisto dall'autore. Arenas accettò in un primo momento questa indicazione e corresse la versione originale in collaborazione con Virgilio Piñera, ma al momento di presentarlo per la pubblicazione l'autorizzazione necessaria venne comunque rimandata, e di fatto negata (ancora oggi il romanzo non è mai stato pubblicato a Cuba).

Per capire meglio le ragioni di una decisione tanto drastica -che in un certo modo si situa in linea con altre scelte in tal senso, iniziate già nel 1961 con il famoso discorso di Fidel Castro agli intellettuali e che anticipa la svolta autoritaria che si renderà evidente con il "caso Padilla" e con l'inizio del *quinquenio gris*- bisognerà brevemente dare conto del contenuto del testo e della sua struttura narrativa.

Il testo si presenta come un romanzo storico che vuole narrare la biografia di Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), uno dei protagonisti della lotta indipendentista del Messico, e che scrisse una autobiografia in forma di *Memorias*, pubblicate solo nel 1876, in cui narra con notevole vivacità le molteplici disavventure vissute lungo tutta la sua vita².

² Le *Memorias* di Fray Servando hanno conosciuto una certa rivalutazione critica negli ultimi anni, e ad esso ho dedicato alcune pagine nel capitolo *Una letteratura fra ritardi, incertezze e ansie di modernità*, in Dario Puccini, Saúl Yurkievich, *Storia della Civiltà Letteraria Ispanoamericana*, Torino, UTET, 2000, pp. 284-341.

Il genere del romanzo storico è solo un pretesto per una successiva completa trasgressione, come si può osservare fin dai primi capitoli che si presentano in modo assai peculiare, dato che si tratta di tre versioni diverse della stessa storia, narrata in prima, seconda e terza persona, una struttura che si potrebbe definire come una serie di focalizzazioni alternative, secondo le definizioni proposte da Genette.

Questa peculiare struttura narrativa è riassunta chiaramente da Barbeira:

Una marca retórica específica que anula una temporalidad lineal es la emergencia de tres voces narrativas distintas (yo-tú-él), que presentan versiones -en varias ocasiones contrapuestas- de los mismos hechos. Los dos primeros capítulos se repiten y desmienten entre sí a través del desdoblamiento de los tres narradores que luego han de intercalarse indistintamente e incluso, una misma voz se despliega en diversas versiones del mismo hecho. La recursividad en el orden del discurso alcanza el plano temporal al generar el efecto de anulación de la lógica temporal y causal³.

ed ha una chiara intenzione parodica, sia nei confronti della Rivoluzione Cubana che più in generale di una visione lineare e rigidamente causale degli avvenimenti storici:

A diferencia de una novela histórica “clásica”, “El mundo alucinante” no aspira al mimetismo, sino que por su misma forma niega la existencia de una verdad histórica. Este principio de relatividad está inscrito en la poética de la novela, ya que desde el principio nos enfrentamos con varias y contradictorias relaciones del mismo hecho. La re-escritura de la historia emprendida por Arenas en la primera década de la Cuba revolucionaria no tiene nada que ver con la tendencia declarada de “reivindicar” o “revisar” el pasado como una premisa fundamental de la historiografía revolucionaria oficial. Mientras que esta historiografía pretende ofrecer la única válida (re)interpretación del pasado desde la perspectiva de la lucha de clases, Arenas desmitifica cualquier dogmatismo ideológico. (Skłodowska 158).

³ Candelaria Barbeira, *El mundo alucinante, una novela entre exilios*, in «Malas Artes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura» 1/1, 2012, pp. 15-24.

Una visione che viene in qualche modo anticipata da uno degli elementi paratestuali che in seguito analizzeremo, in cui il testo viene presentato in questo modo: “Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido”⁴.

Il romanzo appare allora come un labirinto di voci che si rincorrono, si commentano tra loro, propongono versioni diverse e a volte contraddittorie, e questa complessità ha generato una notevole molteplicità di letture critiche, che qui sarà possibile solo evocare in forma sintetica.

Alcuni studiosi hanno infatti proposto interpretazioni che hanno evidenziato la natura intertestuale, e dunque parodica de *El mundo alucinante* (Rodríguez Monegal, Volek, Sklodowska); altri hanno sottolineato in particolare l'aspetto di riscrittura (Borinsky), in relazione alla riflessione di Borges in tal senso. Sono stati poi evidenziate le caratteristiche del romanzo come biografia immaginaria, come una sorta di “meta-romanzo”, come una anticipazione di future elaborazioni “postmoderne” (sulle quali peraltro altri hanno espresso dubbi) e infine come un palinsesto in cui si nascondono tutti questi generi. Tutte queste letture così variate erano state riassunte, e anticipate dalla anonima nota editoriale apparsa nella prima (e fino ad oggi unica) edizione italiana: “Biografia immaginaria, racconto picaresco, favola filosofica, affresco storico, seria e piena di humor nello stesso tempo, allucinante di verità e d'invenzione, fantasticamente realista, realmente fantastica, quest'opera, in cui l'autore finge di non vedere altro che un racconto di avventure è, oltretutto, l'insapettato capolavoro di un libellista di talento eccezionale.”

2. L'apparato paratestuale

Risulta a questo punto imprescindibile presentare le varie parti in cui si struttura l'apparato paratestuale de *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, seguendo, almeno in parte, l'introduzione di Enrico Mario Santì per l'edizione Cátedra (2008), specificando che si dovrà fare riferimento alle varie edizioni del romanzo, che elenchiamo di seguito:

⁴ Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 81.

- 1966 – Manoscritto presentato al concorso dell'UNEAC. Il manoscritto non è disponibile, né consultabile. Le notizie che se ne hanno provengono dallo stesso autore.
- 1968 – Edizione in francese. La traduzione viene condotta su un manoscritto inviato dall'autore a Parigi tramite il pittore Jorge Camacho e sua moglie Margarita, che lo portano fuori dall'isola in maniera semi-clandestina. Il manoscritto, come lo stesso autore racconta, è quello corretto insieme a Virgilio Piñera sulle indicazioni della commissione del concorso, e che Arenas spera di veder pubblicato a La Habana, dopo la pubblicazione francese (era successa la stessa cosa con *El Siglo de las Luces* di Alejo Carpentier). Su questa edizione verrà condotta la traduzione in italiano (Il Saggiatore, 1971).
- 1969 – Prima edizione spagnola (Ediciones Diógenes, México). L'edizione viene pubblicata su un manoscritto che l'autore consegna al critico messicano Emanuel Carballo. Se ne hanno varie ristampe (1973; 1978)
- 1982 – Edizione venezuelana (Monte Ávila, Caracas). Rivista dall'autore dopo l'esilio e la fuoriuscita da Cuba.
- 2008 – Edizione Cátedra, Madrid, a cura di Enrico Mario Santí, che si propone come una edizione critica.

L'apparato paratestuale si presenta composto dai seguenti elementi, elencati come appaiono nell'edizione di Enrico Mario Santí:

1. Il titolo. Il titolo completo del romanzo è *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*. Il sottotitolo tra parentesi, presente nel manoscritto originale, scompare nell'edizione francese (e nella traduzione italiana) e nelle ristampe dell'edizione messicana (mentre era presente nella prima edizione del 1969).
2. La dedica. Il libro è dedicato "A Camila Henríquez Ureña, a Virgilio Piñera por la honradez intelectual de ambos". La dedica è presente in tutte le edizioni, tranne che nella versione francese.
3. Le epigrafi. Il romanzo presenta due epigrafi e la prima è tratta dal libro X di *Les Martyrs* di François René de Chateaubriand: come ha segnalato Santí (79) nella traduzione dell'epigrafe il soggetto della citazione cambia dal femminile al maschile, proponendo una prima identificazione tra l'io narrante e l'autore: "Y yo

también he sido desgarrado por las espinas d ese desierto, y he dejado cada día algo de mis despojos". La seconda viene da *Fragments de la Obra General Sobre Historia de los Mexicanos* di Cristóbal del Castillo, un'opera scritta originariamente in náhuatl alla fine del XVI secolo e tradotta all'inizio del novecento da Francisco del Paso y Troncoso. Anche qui la citazione è modificata, ma i cambiamenti non sono così rilevanti. Non si ha notizia delle epigrafi nel manoscritto, e non sono presenti nella prima edizione francese, mentre poi appaiono in tutte le seguenti.

4. La *Nota del Autor*. È un breve testo che spiega l'appartenenza al genere romanzesco dell'opera, il significato del sottotitolo e la relazione tra l'io narrante e il protagonista:

Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier. Tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica, pretende ser, simplemente, una novela. [Una novela de aventuras en la que la poesía vence a la lógica y el coraje de un hombre por alcanzar la libertad se impone a toda clase de infortunios. Alegre, desenfadada, picaresca, imaginativa, recrea no sólo la vida de un hombre excepcional sino también el mundo contradictorio y sorprendente en que le tocó vivir.]

Probabilmente esistente già nel manoscritto questa nota dell'autore viene pubblicata nella prima edizione in francese dopo la *Carta-Prólogo* e il testo è solo quello indicato fuori dalle parentesi quadre. Nell'edizione messicana viene aggiunta la parte tra parentesi, che scompare da quella venezuelana, come se essa fosse stata aggiunta dall'editore messicano.

5. La *Carta-Prólogo*. Il romanzo è preceduto da una lettera indirizzata dall'autore al protagonista, che presenta diverse varianti nelle varie edizioni: nel manoscritto originale non era sicuramente presente, come si può evincere dall'allusione conclusiva alla censura che il romanzo ha sofferto, mentre in quella francese precede la nota dell'autore, è firmata con il luogo e la data (La Havane, 1966) e viene anche messa come controcopertina. Nell'edizione messicana appare solo come controcopertina, mentre nell'edizione venezuelana si pospone alla nota dell'autore e al *Prólogo* con firma del 1980

e non appaiono né la firma né il luogo. Nell'edizione Cátedra si pubblica tra la nota e il Prólogo con firma.

6. *Il Prólogo con firma.* Nell'edizione di Caracas Arenas aggiunge un lungo testo intitolato Fray Servando, víctima infatigable, firmato e datato (Caracas, 1980), in cui si propone un parallelo, in un incontro immaginario, tra il frate messicano e José María de Heredia, il poeta cubano anch'egli segnato dall'esperienza dell'esilio, e della loro problematica relazione con le patrie di origine. Un tale discorso permette poi ad Arenas una lunga e dolorosa riflessione sul tempo storico e sulla sua inesistenza, di fronte a una entità che lo scrittore cubano chiama l'"infinito" e che ingloba tutte le dimensioni possibili del tempo e che l'unica che è data da vivere all'uomo.
7. L'indice. Non appare nelle prime edizioni. Viene aggiunto in quella di Caracas, alla fine del libro, mentre nell'edizione Cátedra viene messo all'inizio.

Riassumendo allora le varie parti del paratesto si potrebbe proporre una tabella come la seguente:

EDIZIONE	TITOLO	DEDICA	EPIGRAFI	NOTA DEL AUTOR	CARTA- PRÓLOGO	PRÓLOGO CON FIRMA	INDICE
<i>Ms. La Habana</i>	<i>Completo</i>	Si	(?)	Si (¿)	No	No	No
<i>Edizione Parigi 1968</i>	<i>Incompleto</i>	No	No	Si, senza aggiunta (dopo la nota del autor)	Si, anche in controcopertina, con la firma e la data	No	No
<i>Edizione Messico 1969</i>	<i>Completo (scompare nelle riedizioni)</i>	Si	Si	Si, con aggiunta	Si, solo come controcopertina	No	No
<i>Edizione Caracas 1982</i>	<i>Completo</i>	Si	Si	Si, senza aggiunta	Si, all'interno del testo, dopo il Prólogo con Firma	Si, prima	Si, dopo
<i>Edizione Madrid 2008</i>	<i>Completo</i>	Si	Si	Si, con aggiunta tra parentesi	Si, all'interno del testo, dopo il Prólogo con Firma	Si, dopo	Si, prima

Tab. 1.

3. La strategia d'autore attraverso il paratesto

Tra le varianti segnalate alcune sembrano rimandare alle disavventure editoriali del testo, come la sparizione del sottotitolo, la questione dell'indice o la presenza delle epigrafi, mentre altre, assai più significative costruiscono a mio avviso una complessa strategia d'autore.

Come si è notato, già la traduzione dell'epigrafe di Chateaubriand anticipa una tale strategia, con il cambio del genere del soggetto enunciatore, e la conseguente identificazione tra un io narrante, ancora nascosto, e il protagonista del romanzo, ma è con la *Carta-Prólogo* che la strategia si rivela in tutta la sua ambigua problematicità.

La *Carta-Prólogo* venne scritta con ogni probabilità tra il 1966 e il 1968, mentre svaniva poco a poco la possibilità di veder pubblicato il romanzo a Cuba, ed esprime una volontà di identificazione sempre più accentuata tra Arenas come autore e Fray Servando, espressa in maniera chiarissima dal testo:

No obstante, la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa; pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayo, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona. De aquí que toda referencia anterior hasta llegar a este descubrimiento formidable e insoportable, sea innecesaria y casi la he desechado por completo. Sólo tus memorias [...] sólo ellas aparecen en este libro, no como parte de un texto extraño, sino como parte fundamental del mismo, donde resulta innecesario recalcar que son tuyas; porque no es verdad, porque son , en fin, como todo lo grandioso y grotesco, del tiempo; del brutal e insoportable tiempo que en estos días te hará cumplir doscientos años⁵.

Il fatto che nelle prime edizioni questo testo venga accompagnato da firma e data non può che confermare tale tendenza all'identificazione, e la costruzione stessa del romanzo viene pensata per rafforzarla, con quel continuo oscillare tra diverse focalizzazioni narrative che gioca intorno al genere delle "memorie", che vengono lette e utilizzate come un ipotesto allo stesso tempo imprescindibile e discutibile.

⁵ Arenas, *op. cit.*, p. 84.

Quando però nel 1982 esce l'edizione venezuelana e Arenas inserisce un nuovo testo, il *Prólogo con Firma*, esso non sotituisce la *Carta-Prólogo* ma si aggiunge a questa, lo anticipa⁶, e da quello del 1968 scompaiono sia il luogo che la firma. Ha un senso tutta questa operazione editoriale? È possibile collegarla a un discorso più ampio sul romanzo?

Gran parte della questione ruota evidentemente intorno all'affermazione con cui Arenas stabilisce un'identità netta tra l'io narrante e il protagonista del romanzo, che è però anche un personaggio storico realmente esistito: quel *tú y yo somos la misma persona* apre prospettive vertiginose, come la critica ha notato fin dall'inizio, scartando però a ragione ogni tentazione di un appiattimento meccanico dell'io narrante sull'io autobiografico di Arenas:

Lo afirmado hasta aquí se resume en un rescate de la figura del padre Mier desde un punto de vista que, en definitiva, poco tiene que ver con un estrecho autobiografismo. Sería imposible que Arenas pudiera realizar tal identificación metafórica en 1965, cuando escribe la novela. Los avatares de persecución y exilio que podían vincular al autor con el protagonista de su novela aún no habían tenido lugar, ya que su primer encausamiento data de 1974. Y, sobre todo, la crítica general que, entonces, anima esta obra tiene su objeto en una idea de utopía en cuyo debate debería situar el lector las citas de la novela entresacadas para este artículo⁷.

Un tale distanziamento appare però evidente solo se seguiamo l'evoluzione delle trasformazioni del paratesto e in tal senso assume una dimensione paradossale: quando nel 1982 Arenas potrebbe identificarsi totalmente con Fray Servando nella sua natura di esiliato, proprio in quel momento toglie la firma alla *Carta-Prólogo* e sposta il testo dopo il *Prólogo con firma*, che, come si è visto, presenta una riflessione di tipo quasi teorico sulla natura del tempo. La *Carta-Prólogo* diventa così parte integrante del romanzo, e l'io narrante assume un ruolo di voce intermedia tra Arenas e Fray Servando:

⁶ In questo quadro appare incomprensibile la decisione di Enrico Mario Santí di cambiare l'ordine dei due testi nell'edizione Cátedra.

⁷ Eduardo San José Vázquez, *Utopía y progreso en El mundo alucinante, de Reinaldo Arenas: Fray Servando y el tiempo histórico*, in «América sin nombre» 9-10, noviembre 2007, pp. 190-200 (p. 200).

Ya en el "metatexto" mencionado, es decir, esa especie de carta que antecede al primer capítulo, luego de establecer que "tú y yo somos la misma persona", el yo que enuncia opta finalmente, al momento de firmar, por esfumarse, dejando abiertas las posibilidades de su identidad. Por su parte, si Fray Servando se somete a la atribución de un nombre, un apellido y una historia, la novela rebasará de cuestionamientos sobre cada uno de estos puntos. Su historia (ya volveremos sobre esto) ofrece, por lo menos, una multiplicidad de versiones y es así como se la presenta: "tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido"⁸.

Il gioco delle voci narrative, che poi contraddistingue tutto lo sviluppo della narrazione, inizia allora proprio nel paratesto, e stabilisce una relazione complessa tra le tre persone coinvolte nella narrazione: i confini tra loro sono però incerti, fluidi, tanto che già i primi lettori del romanzo avevano notato come essi tendessero a mescolarle più che a dividerle in maniera rigida:

En su artículo "Carnavalización y alegoría", Volek se propone clasificar aquellas supuestas diferentes voces, y, tras un minucioso análisis, llega, pues, a una conclusión algo evidente en la novela: esas voces están fuertemente emparentadas y en muchas zonas son directamente indistinguibles. Pero, ¿esto no está, acaso, claramente prefigurado en el "metatexto" del comienzo, en el que un narrador en primera persona le dice a otro narrador predominante en la novela (Fray Servando) "tú y yo somos la misma persona"? Más allá de las posibles remisiones a la

⁸ Germán Garrido, *La historia y sus voces en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, in «Cuarto Próprio. Revista literaria» 4, 2008, pp. 1-11 (p. 4); l'articolo di Germán Garrido è una confutazione di un articolo di Emil Volek apparso su Revista Iberoamericana nel 1985 che è una lettura in chiave bakhtiniana del romanzo ed è ancora considerato come uno dei caposaldi della critica su Arenas. Paradossalmente però entrambi coincidono nell'affermazione che la *Carta-Prólogo* non è firmata: una affermazione che, come abbiamo visto, è vera solo a partire dall'edizione del 1982: "EMA se abre con un pre-texto, con una carta dirigida a Servando. Aunque no esta firmada, el contexto no deja ninguna duda de que es el autor quien se dirige a su protagonista. El autor cuenta en ella cómo lo descubrió y cómo reunió los datos de su vida, hasta darse cuenta, un día, de que «tú y yo somos la misma persona»" (Emil Volek, *La carnavalización y la alegoría en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, in «Revista iberoamericana» 51/130, 1985, pp. 125-148, p. 128).

figura del autor que pudieran sustraerse de esta especie de nota previa, que, sin estar firmada, se ubica inmediatamente antes de la novela, podemos establecer una conexión entre ese dato como evidencia presente en el mismo texto y el resto de la novela. La homologación entre las voces opera a cada paso en EMA, aunque no se tratará, para nosotros, precisamente de una "homologación", ni se trataría tampoco de "voces", si pretendiéramos por ello dar en algún momento con alguna de ellas en estado puro⁹.

La questione critica che si apre di fronte all'analisi dei mutamenti del paratesto riguarda allora la trasformazione di un progetto narrativo che, pur mantenendosi apparentemente uguale, slitta verso un significato ulteriore. Alla storia narrata dal libro, già di per sé inaffidabile e incerta, si è sovrapposta col passare degli anni la storia del libro come artefatto, e Arenas sembra voler indicare che in quell'andirivieni di edizioni diverse la sua figura e quella di Fray Servando si sono andate sempre più sovrapponendo, per produrne però una del tutto nuova, che sfida la natura stessa del tempo, come dirà con chiarezza nel *Prólogo con firma*:

A pesar de la afirmación "que tú y yo somos la misma persona", el descubrimiento es que ambos son *otra persona*. El intercambio entre *tú* y *yo* no consiste de una pluralidad no problemática que preserve la identidad de cada uno para si. Es, por el contrario, el descubrimiento del cambio constante de un pronombre por otro, no simplemente el pasaje de un *tú* a un *yo*. Esa *misma persona* que parecen devenir es una figura de la circulación dentro del sistema de pronombres personales. Esa *misma persona* es *nadie*; es, al mismo tiempo, todas las personas. Por eso leemos la consecuencia, aparentemente paradójica, de que el libro contiene a las Memorias de Fray Servando como parte fundamental, pero con un papel distinto del de una cita. Dónde reside la paradoja? El texto elegido de toda la bibliografía de y sobre Fray Servando para figurar explícitamente (sabemos que hay otros dos incluidos) en la novela son sus memorias. Las memorias parecen rescatar aquello que fuera destruido: la identidad de Fray Servando con respecto a si mismo

⁹ Garrido, *op. cit.*, p. 8.

en la forma de una autobiografía. Su "vida" en un texto esta contenida en *El mundo alucinante*, un libro con un nombre distinto del suyo, con una diferencia que denota el pasaje de lo singular al plural¹⁰.

Il romanzo, e il libro come sua forma fisica, ha seguito questo passaggio dal singolare al plurale, e la strategia paratestuale lo dimostra in maniera chiarissima. Quello che nel 1965-66 era il romanzo di uno scrittore che il regime cubano stava emarginando, ma che ancora parlava dall'interno di Cuba, nel 1982 è diventato il romanzo di un esiliato, che ha oltre tutto vissuto un drammatico processo di persecuzione, prigionia e fuga dall'isola. Se le *Memorias* di Fray Servando nella *Carta-Prólogo* appartenevano al "tempo", nel *Prólogo con firma* quel tempo ha smesso di esistere, perché la traiettoria del frate messicano è diventata quella dello scrittore cubano, e nello stesso tempo quella di tutti gli esiliati. La molteplice voce narrante del romanzo si fa allora voce di tutte queste storie di esilio, che troveranno poi un compimento personale nelle *Memorias* di Arenas, quell' *Antes que anochezca* pubblicato nel 1992 che, come ha notato Silva, viene probabilmente pensato come una riscrittura attualizzata proprio del romanzo di gioventù:

La biografía de fray Servando Teresa de Mier, signada por la persecución y la fuga, por el enfrentamiento sistemático contra el poder y por una tenacidad sin límites en el reclamo de libertad, se asemeja sorprendentemente a la autobiografía *Antes que anochezca* (1992), finalizada por Arenas más de veinte años después, *in extremis*, en un punto de la vida en el que podía ya reconstruir y cerrar su propia fábula biográfica. Mirada a la distancia, esta coincidencia toma el aspecto de una ironía trágica, una funesta prefiguración. Sin embargo podría también considerarse como el producto de una construcción narrativa, un efecto propio del género autobiográfico. Leída retrospectivamente, a la luz de *Antes que anochezca*, la novela *El mundo alucinante* parece una visión del futuro. Pero a la inversa, de acuerdo al curso temporal, se puede advertir que de hecho Arenas elabora su retrato autobiográfico con un molde narrativo semejante al que había creado para fray Servando, lo que le da a esa novela de su juventud la apariencia de una

¹⁰ Alicia Borinsky, *Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando*, in «Revista Iberoamericana» 41/92, 1975, pp. 605-616 (p. 610).

prefiguración. La identidad política de Arenas quedaría sellada entonces por esta continuidad narrativa (una coherencia de relatos) antes que por la tan destacada unidad entre su vida y su obra¹¹.

Le disavventure del paratesto si intrecciano dunque in maniera inestricabile con quelle della biografia di Arenas, ma il disegno che emerge da esse non è solo quello di una certificazione di una situazione esistenziale quanto piuttosto la volontà di trasformare la narrazione di Fray Servando, la sua propria e quella del libro come artefatto in una denuncia corale che oltrepassi qualsiasi divisione temporale. Reinaldo Arenas può allora firmare il *Prólogo con Firma* nel 1982, affermare che "il tempo non esiste" e consegnare a un anonimato universale la *Carta Prólogo*, giacché quell'io anonimo diventa la maschera dietro la quale potranno riconoscersi tutti quelli che ritroveranno nella storia di Fray Servando i tratti delle proprie, drammatiche, storie.

Bibliografia

- ARENAS, REINALDO, *El mundo alucinante*, Madrid, Cátedra, 2008
- BARBEIRA, CANDELARIA, *El mundo alucinante, una novela entre exilios*, in «Malas Artes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura» 1/1, 2012, pp. 15-24.
- BORINSKY, ALICIA, *Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando*, in «Revista Iberoamericana» 41/92, 1975, pp. 605-616.
- ETTE, OTTMAR (a cura di), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1996.
- GARRIDO, GERMÁN, *La historia y sus voces en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, in «Cuarto Próprio. Revista literaria» 4, 2008, pp. 1-11.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, *El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas*, in *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*, ed. Julio E. Hernández Miyares y Perla Rozencvaig Glenview, Scott, Foresman / Montecosinos, 1990, pp. 5-13.

¹¹ María Guadalupe Silva, *El mundo alucinante: construcción de la disidencia*, in «Anclajes» 15/1, 2011, pp. 61-79 (p. 62).

- SAN JOSÉ VÁZQUEZ, EDUARDO, *Utopía y progreso en El mundo alucinante, de Reinaldo Arenas: Fray Servando y el tiempo histórico*, in «América sin nombre» 9-10, noviembre 2007, pp. 190-200.
- SILVA, MARÍA GUADALUPE, *El mundo alucinante: construcción de la disidencia*, in «Anclajes» 15/1, 2011, pp. 61-79.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam – New York, John Benjamins Publishing, 1991.
- TEDESCHI, STEFANO, *Una letteratura fra ritardi, incertezze e ansie di modernità*, in Dario Puccini, Saúl Yurkievich, *Storia della Civiltà Letteraria Ispanoamericana*, Torino, UTET, 2000, pp. 284-341.
- VOLEK, EMIL, *La carnavalesación y la alegoría en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, in «Revista iberoamericana» 51/130, 1985, pp. 125-148.

Osservazioni su processi di reimpiego e riscrittura nel corpus joyciano: citazione intratestuale e intratestualità genetica

Ilaria Natali, Università degli Studi di Firenze

È consuetudine oramai evidenziare quale attenzione James Joyce esiga dai propri lettori, come fa notare Hugh Kenner discutendo la rete di rimandi e autocitazioni che caratterizzano l'opera dell'autore; quasi con stupore, inoltre, lo studioso evidenzia: "the reader of *Ulysses* holds a book in his hands"¹. La critica joyciana concepisce solo con qualche difficoltà che un complesso corpus di riferimenti, rielaborazioni, riscritture e ripetizioni possa trovare dei limiti in un oggetto in sé 'chiuso' e definito, preferendo forse pensare all'opera di Joyce come ad un unico ipertesto privo di barriere, nel quale spostarsi fluidamente attraverso nodi e richiami². La produzione di Joyce, infatti, è un fitto tessuto di interconnessioni, che poggia su procedimenti di rielaborazione e riscrittura. Negli ultimi anni, gli studiosi hanno mostrato crescente interesse per tali procedimenti, anche attraverso la nuova attenzione prestata al materiale compositivo delle opere joyciane³.

Su quest'ultimo aspetto si è focalizzato finora il percorso di ricerca da me intrapreso nell'opera di Joyce, dedicato ad analizzare i meccanismi sottesi alla composizione di opere in versi e in prosa dell'autore. Al fine di esaminare i processi di scrittura joyciani, mi sono avvalsa

¹ Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce, and Beckett: The Stoic Comedians*, Boston, Beacon Press, 1962, p. 32.

² George Landow parla, ad esempio, di "quasi-hypertextuality", in George P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 182.

³ Tra i più recenti studi filologici sull'opera di Joyce si veda Dirk van Hulle, *Modern Manuscripts*, New York, Bloomsbury, 2014. Per quanto riguarda la rinnovata attenzione per intertestualità e interdiscorsività, cfr. Scarlett Baron, "Strandentwining Cable": *Joyce, Flaubert, and Intertextuality*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

della critica genetica, approccio filologico nato negli anni Settanta in rapporto ad un nuovo concetto di testo⁴: l'opera non è più considerata un prodotto, o una costante dalla quale far procedere gli studi critici, ma un processo in continua evoluzione, del quale si evidenziano dinamicità e instabilità⁵. Con la presente riflessione, vorrei avanzare una proposta di ampliamento dei miei studi filologici, muovendo dall'idea di rielaborazione nel manoscritto o, per usare un termine di Gianfranco Contini, procedendo dagli "scartafacci", per poi prendere in considerazione altre forme di riattuazione del testo nel corpus joyciano⁶. Sebbene la critica genetica sia pensata principalmente per analizzare le fasi compositive di un'opera, le sue basi teoriche si dimostrano valide anche per una discussione della riscrittura: mi riferisco, in particolare, all'idea che la creazione letteraria travalichi i limiti del libro, o che qualsiasi opera, pubblicata o meno, possa sempre essere considerata incompleta.

In particolare, di seguito intendo discutere tre diverse forme di rielaborazione e riscrittura all'interno della produzione joyciana. Assunto come punto di partenza il procedimento di derivazione genetica, vale a dire il complesso dei meccanismi sottesi alla composizione del testo, passerò a illustrare il fenomeno di citazione intratestuale che lega le opere pubblicate di Joyce. Alla luce delle complesse interazioni tra derivazione genetica e citazione intratestuale, descriverò infine una modalità 'intermedia' di ri-attuare la scrittura, qui definita "intratestualità

⁴ Le forme della filologia 'tradizionale' sono spesso associate alla critica genetica: il metodo genetico, infatti, concentra l'attenzione sull'atto della scrittura, e non mira ad interpretare "finished texts". Come fa notare Geert Lernout, le connessioni tra studi filologici e critica genetica sono anche state sfruttate dai detrattori dell'approccio genetico, "to dismiss genetic criticism as a critical novelty or at least to cast doubt on its credentials". Si veda Geert Lernout, *Genetic Criticism and Philology*, in «Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies» 14, 2002, pp. 53-75 (p. 55).

⁵ Per una trattazione più ampia dei principi della critica genetica rimando a Ilaria Natali, *"That submerged doughdoughty doubleface": Pomes Penyeach di James Joyce*, Pisa, ETS, 2008, pp. 27-46 e ead., *The Ur-Portrait: Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 1-14.

⁶ Le connessioni tra la critica genetica e la variantistica di Gianfranco Contini sono rivelate e analizzate in Paola Pugliatti, *Textual Perspectives in Italy: From Pasquali's Historicism to the Challenge of "Variantistica" (and Beyond)*, in «Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies» 11, 1998, pp. 155-188.

genetica", che ritengo sia particolarmente caratterizzante e tipica della produzione joyciana. Questo rapido sguardo d'insieme su procedure di reimpiego e riscrittura nell'opera di Joyce dimostra che, per l'autore, i testi non hanno origine o direzione, ma esistono soltanto alla luce della loro costante ricomposizione e trasformazione.

1. Il processo di derivazione genetica e la citazione intratestuale

Joyce percepiva la scrittura come un flusso virtualmente infinito; per lo scrittore, l'atto creativo era un "fare" continuo, disseminato di mutamenti di prospettiva e variazioni del sé in rapporto all'opera nel tempo. In tal senso, basti ricordare che Joyce continuava a tornare sui propri testi per anni, o persino per decenni, ponendosi spesso dei limiti temporali arbitrari al fine di arginare la propria tendenza alla rielaborazione incessante. Com'è noto, dopo almeno otto anni di lavoro, lo scrittore stabilì che avrebbe dato alle stampe il romanzo *Ulysses* il giorno del proprio compleanno, il 2 febbraio 1922; tuttavia, continuò ad apportare modifiche sostanziali anche alle bozze di stampa, suggerendo che l'opera pubblicata sia frutto di un 'abbandono programmato', piuttosto che di un obiettivo raggiunto. Alla luce di queste osservazioni, il metodo genetico pare un approccio ideale per lo studio della produzione di Joyce; tale orientamento critico insiste sulla demistificazione del "testo finale" o "definitivo", concepisce la versione pubblicata come una cesura arbitraria o una mera differenza formale, e vede il processo di scrittura non come un'evoluzione verso il ben detto, ma come "variazione significativa"⁷.

I percorsi compositivi di Joyce sono certamente disseminati di "variazioni significative", in tutte le accezioni derivanti dal termine. Si prendano in considerazione, ad esempio, le parole conclusive di *Ulysses*, il noto "I said yes I will Yes" di Molly Bloom (*U* 933.08). La documentazione del romanzo rinvenuta nel 2002, e ora conservata presso la *National Library of Ireland*, ci offre una rivelazione sorprendente: il sì poetico dell'opera ha subito una trasformazione radicale, poiché era

⁷ La nozione è tratta da Jed Deppman, Daniel Ferrer, Michael Groden (a cura di), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, p. 11.

stato formulato in precedenza come "I said I would Yes"⁸. La sostituzione di un solo termine cambia in modo sostanziale non solo la funzione degli elementi della frase, ma soprattutto le sue implicazioni: l'impiego di "will" apre alla simultaneità, alla pluralità di interpretazioni e ad una multidirezionalità temporale in cui il soggetto sembra libero di muoversi tra passato, presente e futuro.

Le rivisitazioni joyciane del finale di *Ulysses*, tuttavia, non terminano con la versione pubblicata dell'opera; in *Finnegans Wake*, le parole di Molly tornano più volte, distorte e reinterpretate in modi diversi, sino a riverberare in una serie di "ouis sis jas jos gias neys thaws sos, yeses and yeses and yeses" (FW 184.02). L'universale "sì" di Molly Bloom, che si ampliava ad abbracciare diverse sfere spazio-temporali, è frammentato in una sequenza di avverbi in lingue diverse; *Finnegans Wake* nega satiricamente l'univocità dello "yes" di Molly a favore della pluralità dialettica espressa da una miriade di singole voci che si accumulano in infinita reiterazione. Quasi si suggerisce che anche l'unicità dell'enunciato sia solo apparente, e il noto monologo finale di *Ulysses* abbia trovato o trovi continuamente nuova espressione (e nuova traduzione) in una farsesca Torre di Babele.

Il breve esempio del "sì" finale di *Ulysses* mette in luce due tipologie di reimpiego in Joyce, forme di ri-attuazione del testo che hanno funzione diversa e, pertanto, comportano procedure diverse. La variazione manoscritta testimonia un meccanismo di derivazione genetica, vale a dire un processo che coinvolge testi in fase compositiva; è una riscrittura completa e, per così dire, interna, che si sviluppa attraverso varie fasi di elaborazione. La rilettura del testo in *Finnegans Wake*, invece, è una procedura intratestuale che implica una sorta di autocitazione trasformativa: Joyce recupera frammentariamente brani di opere già pubblicate per modificarli e rileggerli nella sua produzione successiva. Si tratta di una riscrittura parziale e, nella maggior parte dei casi,

⁸ NLI II.11.8 (MS 36,639/14), "Penelope" Copybook. La documentazione acquisita nel 2004 dalla *National Library of Ireland* comprende materiali pre-compositivi, compositivi e di pre-pubblicazione riguardanti varie opere di Joyce. In particolare, contiene manoscritti degli episodi "Proteus", "Scylla and Charybdis", "Sirens", "Cyclops", "Oxen of the Sun", "Circe", "Ithaca" e "Penelope" di *Ulysses*, oltre ad annotazioni e dattiloscritti di *Finnegans Wake*. Per una dettagliata classificazione e descrizione dei documenti si rimanda a Michael Groden, *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Narrative and Document Summaries*, in «Journal of Modern Literature» 26, 2002, pp. 1-16.

di un'auto-rivisitazione parodica, che gioca sulle eco di testi precedenti per moltiplicarne i livelli di significato. La citazione intratestuale è anche un riesame critico della propria produzione, una costante tensione verso la reinvenzione del già detto che, dice Finn Fordham, permette operazioni sul testo quali "shifting, splitting, recombining, reconfiguring, restructuring, destructuring, decomposing and recomposing"⁹.

Entrando in dialogo con se stesso, il corpus joyciano mina i concetti di origine, continuità e contesto. In un certo senso, ciò che accade nel semioticamente eccessivo *Finnegans Wake* è una perfetta esemplificazione di alcune delle teorie che Deleuze presenterà solo nel 1968: "[l]a ripetizione appartiene all'humour e all'ironia; essa è per natura trasgressione, eccezione, esibizione di una singolarità"¹⁰. Attraverso la ripetizione, Joyce prende in esame soprattutto i concetti di inizio e fine, principi chiave che la mente umana impiega per strutturare la conoscenza, e li problematizza come costrutti arbitrari e artificiali, dimostrando che derivano unicamente dalla nostra necessità di organizzare la realtà secondo costrutti conoscibili. *Finnegans Wake* mette in discussione l'esistenza di incipit e *explicit* non solo con la propria circolarità, ma anche riprendendo e reinventando altri inizi, altre opere, in una serie di reiterazioni e trasformazioni. Ad esempio, la frase di apertura di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, "Once upon a time and a very good time it was" (P 3)¹¹, è riletta (o meglio, ri-scritta) e disseminata in *Finnegans Wake* come "once upon a wall and a hooghoo wall a was" (FW 69.07), "Eins within a space and a wearywide space it wast" (152.18), oltre che in varie altre forme¹². Nessun testo ha, quindi, un principio o una fine, ma solo innumerevoli possibilità di inizio e sviluppo, che travalicano i confini della singola opera, ampliandosi a infinite reiterazioni e differenziazioni.

⁹ Finn Fordham, *Lots of Fun at Finnegans Wake: Unravelling Universals*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 15.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 16.

¹¹ In tutti i successivi riferimenti a quest'opera, il titolo *A Portrait of the Artist as a Young Man* sarà abbreviato in *Portrait*.

¹² Cfr. anche FW 319.14, 453.20.

La permanente autoparodia joyciana è anche continua occasione di nuova sintesi del già detto; per illustrare questo fenomeno, torniamo per un istante al monologo finale di *Ulysses*. Nell'episodio "Penelope", Molly Bloom sta cedendo al sonno, e sente in lontananza il suono di un treno: "sweeeee theres that train far away" (U 906.09). In *Finnegans Wake*, l'intera scena può essere rivisitata con una sola espressione: "only halfpast atsweeeep" (FW 41.29)¹³. Nonostante l'estrema contrazione, nessuno degli 'attenti' lettori di Joyce menzionati da Kenner mancherebbe di riconoscere il richiamo a *Ulysses*, o, per essere più precisi, di individuare un 'ricordo' del testo. Proprio come nel processo mnemonico, infatti, alcuni dettagli cruciali di "Penelope" sono selezionati e condensati in *Finnegans Wake* attraverso pochi tratti essenziali. Ogni opera di Joyce 'ricorda' le precedenti e anticipa le successive, così che la lettura di un testo è sostenuta e completata da quella di altri, in un processo multilineare e dinamico di cui il lettore (e la sua memoria) diviene partecipe, o complice.

Vale la pena di menzionare che la citazione intratestuale è impiegata da Joyce sia tra opere diverse, sia all'interno della stessa opera, dove espressioni o parole chiave ricorrenti subiscono mutazioni attraverso i cambiamenti di contesto. Tale procedimento è ben noto in *Ulysses*; ad esempio, l'episodio "Circe", che Joyce aveva concepito come raccolta di "elements from the past", è definito da Ronan Crowley "[a] frenetic redeployment of fragments and half-phrases" del romanzo¹⁴. La ripetizione caratterizza "Circe" anche ad altri livelli: in primo luogo, il testo fu rielaborato almeno nove volte, secondo quanto dichiarato in una lettera dall'autore stesso¹⁵. In secondo luogo, sottolinea Crowley, per cogliere appieno la rete di collegamenti con il resto del romanzo, il lettore deve dedicarsi a più letture consecutive dell'episodio¹⁶.

¹³ In modo simile, le complessità filosofiche contenute nell'episodio "Proteus" trovano un'efficace (e parodica) sintesi in "You gave me a boot (signs on it!) and I ate the wind" (FW 19.33-34).

¹⁴ Ronan Crowley, *Fusing the Elements of "Circe": From Compositional to Textual Repetition*, in «James Joyce Quarterly» 47/3, 2010, pp. 341-361 (p. 341).

¹⁵ Cfr. James Joyce, *Letters*, vol. I, a cura di Stuart Gilbert, London, New York, Viking, 1957, p. 156.

¹⁶ Crowley, *op. cit.*, p. 341. Immagini o espressioni che probabilmente avevano catturato l'interesse dello scrittore ricorrono sia all'interno di una stessa opera, sia nelle successive. Ad esempio, "Lucifer" è il pianeta Venere che "nescit occasum" in "Proteus" (U 63.24-25), ma è anche una marca di fiammiferi, che 'conoscono la loro

L'intratestualità joyciana, in tutte le sue forme, problematizza sia le modalità convenzionali di lettura, sia l'idea stessa di "libro" come totalità autosufficiente e in sé completa. Ogni opera si fa raccolta di testi e significati possibili, imita la nozione stessa di imitazione, così minando alla radice il concetto di "origine", o di "prima versione".

Entro la categoria di citazione intratestuale, sia detto per inciso, è possibile annoverare anche l'auto-traduzione joyciana; in questo ambito, il caso più discusso è forse la versione italiana dell'episodio I.8 di *Finnegans Wake*, meglio noto con il nome della protagonista, "Anna Livia Plurabelle". Non intendo soffermarmi qui sulle peculiarità che caratterizzano i processi adottati da Joyce per tradurre le proprie opere, già autorevolmente trattati, ad esempio, da Rosa Maria Bollettieri Bosinelli e Jacqueline Risset. È da notare, tuttavia, che Risset riconosce nel testo italiano una "totale 'riscrittura'", e Bollettieri Bosinelli parla di un testo indipendente che presenta forti relazioni intertestuali con quello che dovrebbe considerarsi il suo originale¹⁷: queste osservazioni ben evidenziano come ogni ritorno di Joyce sul già detto implichi problematizzare i concetti di "inizio" e "fine", "origine" e "fonte".

Nell'analisi dell'opera joyciana, in genere, è molto arduo potersi limitare a categorizzazioni definite. La distinzione che ho proposto qui tra derivazione genetica e citazione intratestuale è principalmente basata sullo status dei testi presi in considerazione; nel primo caso, si tratta di materiali compositivi, nel secondo di opere pubblicate. Tuttavia, il corpus joyciano include anche materiali che possiedono uno status intermedio: testi che Joyce considerava indipendenti, e non pubblicò per motivi estranei al processo compositivo, furono reimpiegati come appunti per progetti successivi. Il loro procedimento di rielaborazione, quindi, è collocabile sia nella derivazione genetica, sia nella citazione intratestuale: per questo motivo, ho deciso di proporre una terza categoria di re-impiego, descritta di seguito, che ho chiamato "intratestualità genetica".

caduta' in "Circe" (U 665.26-31) e in *Finnegans Wake*, dove "fallen lucifers" (FW 183.16) è un elemento già dato per acquisito, come se il testo fosse una naturale prosecuzione del discorso di *Ulysses*.

¹⁷ Jacqueline Risset, *Joyce traduce Joyce*, in James Joyce, *Scritti italiani*, a cura di Giorgio Melchiori e Gianfranco Corsini, Milano, Mondadori, 1979, pp. 97-214 (p. 198); Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, *Anna Livia's Italian Sister*, in *Transcultural Joyce*, a cura di Karen Lawrence, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 193-198 (pp. 196-197).

2. Interferenze tra processi diversi: l'intratestualità genetica

L'intratestualità genetica è un processo di riscrittura completa che interessa tre testi specifici del corpus joyciano: la raccolta *Epiphanies*, il racconto/saggio *A Portrait of the Artist* ed il romanzo *Stephen Hero*¹⁸. Queste opere non sono mai state pubblicate da Joyce, e hanno rappresentato un'importante fonte di materiali per i suoi romanzi 'maggiori': tuttavia, classificarle all'interno della documentazione compositiva pone vari problemi a livello teorico. Non si tratta, infatti, di semplici "scartafacci"; Joyce ha ritenuto che questi testi fossero pronti ad essere resi pubblici, ma, spesso per motivi indipendenti dalla sua volontà, non furono mai dati alle stampe.

Epiphanies è il titolo attribuito ad una raccolta di *sketches*, o brevissimi testi teatrali e narrativi, che Joyce compose presumibilmente tra il 1902 e il 1904. La documentazione disponibile rivela che l'autore non li aveva concepiti alla stregua di appunti, ma come opera indipendente e in sé completa, che sottopose persino all'attenzione dell'allora già illustre William Butler Yeats. Davanti allo scarso entusiasmo dei suoi primi lettori, però, Joyce abbandonò *Epiphanies* e reimpiegò gran parte dei testi nei suoi progetti successivi.

¹⁸ Questa sezione del presente studio è basata in parte sul mio precedente lavoro dedicato a *Stephen Hero* e *Portrait*; rimando a tale testo per maggiori dettagli e approfondimenti (Natali, *The Ur-Portrait...* cit., pp. 31-68, 79-128). Il materiale di *Epiphanies* è oggi conservato presso *Cornell James Joyce Collection* (Cornell University, New York), e *Buffalo Joyce Collection* (University at Buffalo, New York). Il testo di *A Portrait of the Artist* è annotato all'interno di un quaderno oggi presso *Buffalo Joyce Collection* (Buffalo II.A.1-15). Il manoscritto di *Stephen Hero* ci è giunto solo in parte, ed è conservato presso *Harvard College Library*, *Yale University Library* e *Cornell Joyce Collection*. I facsimili dei manoscritti sono consultabili in Michael Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, voll. 7 e 8, New York, London, Garland, 1978. I testi delle epifanie sono stati pubblicati in James Joyce, *Epiphanies*, a cura di Oscar A. Silverman, Buffalo, Buffalo University Press, 1956 e Robert Scholes, Richard M. Kain, *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Evanston, Northwestern University Press, 1965. *Stephen Hero* è disponibile in James Joyce *Stephen Hero*, a cura di Theodore Spencer, John Slocum e Herbert Cahoon, New York, New Directions, 1963. *A Portrait of the Artist* è un testo di difficile classificazione, che Joyce definisce "essay"; tuttavia, l'opera descrive lo sviluppo di un personaggio fittizio attraverso varie fasi della sua vita; per questo, ritengo che possa definirsi un racconto.

Più articolato è il percorso di *A Portrait of the Artist*, che Joyce propose alla rivista irlandese "Dana" nel 1904; davanti al netto rifiuto degli editori, Joyce usò il racconto come punto di partenza per la stesura del suo primo romanzo, *Stephen Hero*. Tuttavia, anche quest'ultima opera, composta tra il 1904 e il 1906, non ebbe esito felice. Sylvia Beach, fondatrice della casa editrice *Shakespeare and Company*, descrive il fallimento e la frustrazione di Joyce con toni iperbolici: "[w]hen the manuscript came back to its author, after the twentieth publisher had rejected it, he threw it in the fire"¹⁹. Per quanto l'affermazione di Beach possa ritenersi solo parzialmente attendibile, suggerisce che Joyce incontrò ostacoli esterni, in seguito ai quali rielaborò anche parti di *Stephen Hero* in un nuovo romanzo, pubblicato nel 1914 con il titolo *A Portrait of the Artist as a Young Man*²⁰.

Joyce, quindi, riscrisse opere in sé complete e indipendenti, che rappresentavano almeno un traguardo temporaneo. *Epiphanies*, *A Portrait of the Artist* e *Stephen Hero* in origine non costituivano materiale compositivo: era già avvenuta una cesura tra autore e testo, cesura che però è fallita per circostanze non legate al processo di scrittura.

Il reimpiego di queste tre opere nella produzione successiva di Joyce è caratterizzato da due procedimenti fondamentali, che potremmo definire "frammentazione" e "rielaborazione multipla". Nell'illustrarne tali procedimenti, per maggiore praticità e chiarezza mi soffermerò su esempi di microstrutture narrative; è da sottolineare, tuttavia, che gli stessi meccanismi caratterizzano anche le macrostrutture, vale a dire i mutamenti di ampie masse testuali.

La frammentazione, primo procedimento tipico dell'intratestualità genetica, è particolarmente evidente nel reimpiego di un brano di *Stephen Hero* in *Portrait* e *Ulysses*. Nel primo romanzo, il protagonista partecipa regolarmente ad occasioni sociali in un salotto alto-borghese, dove padrone di casa e ospiti sono soliti declamare versi. Durante tali incontri, Stephen non riesce a staccare gli occhi da un quadro del Sacro Cuore, perché gli sembra che l'organo vi sia rappresentato in modo troppo palese:

¹⁹ Sylvia Beach, *Catalogue of a Collection containing Manuscripts & Rare Editions of James Joyce*, Paris, s. e., 1935, s. n. p.

²⁰ Nessun manoscritto oggi disponibile mostra segni di bruciature, e l'episodio specifico non trova conferma in altre fonti disponibili. Cfr. Natali, *The Ur-Portrait...* cit., pp. 24-25.

During these recitations Stephen's eye never moved from the picture of the Sacred Heart which hung right above the head of the reciter's head. Jesus, moreover, exposed his heart somewhat too obviously in the cheap print (*SH* 44).

Nel processo di riscrittura in *Portrait*, il brano diviene un'analessi. Stephen ricorda i pomeriggi trascorsi in compagnia in un salotto di amici, e la sua memoria si sofferma su una riproduzione del Sacro Cuore che lo sconcertava:

[*Stephen was*] confounded by the print of the Sacred Heart above the untenanted sideboard (*P* 239).

Il testo di *Stephen Hero* subisce una condensazione e varie eliminazioni; in *Portrait*, ad esempio, non è menzionato il motivo dello sconcerto di Stephen, vale a dire il riferimento all'immagine del cuore messa troppo in evidenza. Tale idea ricompare, però, in *Ulysses*, mentre Bloom riflette sull'iconografia cattolica:

The Sacred Heart that is: showing it. Heart on his sleeve. Ought to be sideways and red it should be painted like a real heart (*U* 144:11-2).

Nella procedura di "frammentazione", quindi, un brano tratto da un'opera ricompare, spezzato e modificato, in più testi pubblicati. Per inciso, non poteva mancare un'ulteriore rievocazione di questo episodio in *Finnegans Wake*, in cui si dice che "Frank Kevin is on heartsleeveside" (*FW* 562.23). Frank Kevin, alter ego del personaggio Shaun, poco prima aveva impersonato anche Gesù Cristo intraprendendo il percorso della via crucis, ovvero il "salve a tour" (409:17); si comprende, quindi, come possa trovarsi poi 'con il cuore sulla manica'²¹.

Il secondo procedimento che caratterizza l'intratestualità genetica, la "rielaborazione multipla", è osservabile nella storia del testo *Epiphanies*, e nel percorso di riscrittura di un'epifania narrativa in particolare:

²¹ Con "heartsleeveside" Joyce fa riferimento ad una nota espressione idiomatica inglese, "to wear one's heart on one's sleeve", e ne sfrutta sia il significato figurativo (esternare i propri sentimenti), sia quello letterale.

Two mourners push on through the crowd. The girl, one hand catching the woman's skirt, runs in advance. The girl's face is the face of a fish, discoloured and oblique-eyed; the woman's face is small and square, the face of a bargainer. The girl, her mouth distorted, looks up at the woman to see if it is time to cry; the woman, settling a flat bonnet, hurries on towards the mortuary chapel (MS Buffalo I.A.44).

È caratteristico delle epifanie non offrire alcun quadro di riferimento che possa aiutare il lettore a comprendere il testo, per molti aspetti oscuro; nel caso in oggetto, possiamo solo supporre che la scena narrata abbia luogo durante un funerale. Non mi soffermerò, per motivi di spazio, sui dettagli del brano; vorrei, però, evidenziarne alcuni aspetti grammaticali che contribuiscono alla difficoltà di interpretazione. In primo luogo, l'articolo determinativo in "the crowd", "the girl" e "the woman" dovrebbe indicare che i referenti sono unici e identificabili sulla base di conoscenze contestuali condivise tra parlante e destinatario. Qui, tuttavia, gli elementi sono introdotti per la prima volta, quindi sono familiari al mondo percettivo del parlante ma non a quello del lettore, che si trova nella posizione di osservatore esterno di una riflessione forse privata. In secondo luogo, l'uso del tempo presente contribuisce al disorientamento del lettore, creando un effetto di immanenza, e dando la sensazione di assistere ad un processo di elaborazione che sta avendo luogo in una coscienza individuale.

L'epifania ricompare, con variazioni, nel romanzo *Stephen Hero*, quando il protagonista assiste al funerale della sorella Isabel:

The funeral which had drawn up immediately before Isabel's was a funeral of someone of the poor class. [...] a little crowd of loungers and officials were grouped. Stephen watched them pass in. Two of them who were late pushed their way viciously through the crowd. A girl, one hand catching the woman's skirt, ran a pace in advance. The girl's face was the face of a fish, discoloured and oblique-eyed; the woman's face was square and pinched, the face of a bargainer. The girl, her mouth distorted, looked up at the woman to see if it was time to cry: the woman, settling a flat bonnet, hurried on towards the mortuary chapel (SH 167).

In *Stephen Hero*, l'epifania perde la propria funzione originaria e ne acquisisce una nuova, di unità compositiva. Non si tratta più di un frammento 'personale', evanescente e ambiguo, ma di un episodio inserito all'interno di una sequenza, contestualizzato da frasi introduttive. Svaniscono molte delle peculiarità formali che caratterizzano il testo epifanico, quali l'uso dell'articolo determinativo ("a [...] crowd", "A girl") e il tempo presente; l'istantaneità del frammento appare del tutto subordinata alla temporalità episodica del romanzo. Il testo ha subito un cambiamento formale rilevante, poiché potremmo dire che si passa dal genere epifanico, che richiama la *tranche de vie*, a un tipo di narrazione più tradizionale.

La scena delle due donne in lutto compare poi in un terzo testo, *Ulysses*, quando il protagonista Bloom partecipa al funerale del suo conoscente Paddy Dignam in "Hades"²²:

Mourners came out through the gates: woman and a girl. Leanjawed harpy, hard woman at a bargain, her bonnet awry. Girl's face stained with dirt and tears, holding the woman's arm, looking up at her for a sign to cry. Fish's face, bloodless and livid (*U* 127.12-18).

Il testo subisce una condensazione estrema: i verbi scompaiono quasi del tutto, poiché lo sguardo del personaggio si spezza in un flusso di percezioni visive, 'fotogrammi' che meglio possono essere rappresentati linguisticamente da catene di sostantivi. Le similitudini sono trasformate in metafore e apposizioni, riflettendo l'immediata associatività di immagini nel pensiero umano; le sequenze di aggettivi sono ridotte a composti, come "leanjawed". È proprio l'uso di quest'ultimo termine a suggerire che il brano di *Ulysses* possa essere stato rielaborato impiegando *Stephen Hero* come fonte: qui, il volto della donna è definito "pinched", quindi 'smagrito', mentre nell'epifania appare "small and square". Le altre modifiche degne di nota sarebbero numerose; in sintesi, tuttavia, possiamo dire che il brano di *Stephen Hero* subisce un fenomeno di adattamento alla tecnica narrativa del monologo interiore. Come già nella rielaborazione

²² Un altro brano in cui si possono avvertire eco dell'epifania è incluso in "Eumaeus": "The face of a streetwalker, glazed and haggard under a black straw hat" (*U* 730.13-14).

di *Epiphanies* in *Stephen Hero*, anche in questo caso, riscrivere per Joyce significa apportare rilevanti mutamenti formali al testo.

Il percorso che il testo dell'epifania compie nei due romanzi esemplifica un procedimento di intermediazione tra testi, o "rielaborazione multipla", che, con la "frammentazione", concorre a minare la linearità del processo di reimpiego testuale. Non solo la scrittura joyciana si fa in genere somma di riscritture, ma ogni reimpiego del testo apre anche la strada a nuove prospettive epistemologiche, con spostamenti di punto di vista, o persino di genere letterario. L'intratestualità genetica, quindi, contribuisce alla 'auto-contaminazione' del corpus joyciano, travalica e ridefinisce i confini dell'opera, e permette al contempo una costante (e spesso radicale) variazione di significati.

3. Un breve sguardo d'insieme

La critica genetica è legata all'opera di Joyce da un rapporto di reciprocità. Da un lato, abbandonare la concezione teleologica di testo ha permesso una più chiara visione del concetto joyciano di "opera" quale entità dai confini labili e porosi. D'altro lato, questo strumento di ricerca ha continuato negli anni ad adattarsi al suo stesso oggetto di studio, modulando le proprie classificazioni e metodologie secondo "the very diverse demands placed on it by different manuscripts"²³. Opere quali *Ulysses* e *Finnegans Wake* rappresentano molto più della somma del testo pubblicato e delle tracce manoscritte; sono legate da complesse interrelazioni all'intero corpus joyciano, e pervase da "an endless series of coincidental effects that are not at all random"²⁴. Si evidenzia, quindi, la necessità di ridefinire e ampliare la genetica a rendere conto di un più ampio concetto di 'genesi letteraria', secondo un nuovo orientamento che ha già trovato le prime applicazioni nell'ambito dell'adattamento letterario²⁵.

²³ Pierre-Marc De Biasi, *Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work*, in *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, a cura di Jed Deppman, Daniel Ferrer e Michael Groden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 36-68 (pp. 56-57).

²⁴ Derek Attridge, *Criticism's Wake*, in *James Joyce: The Augmented Ninth*, a cura di Bernard Benstock, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1988, pp. 80-87 (p. 85).

²⁵ John Bryant (*Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text*, in *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, a cura di Jorgen Bruhn et al.,

In questa ottica, le osservazioni proposte qui si configurano come ipotesi di lavoro sulle quali aprire un confronto; piuttosto che giungere a delle vere e proprie conclusioni, si è voluto mostrare come possa dimostrarsi fruttuoso ampliare i confini della disciplina genetica all'analisi di più forme di ri-attuazione del testo. In particolare, questa breve riflessione sul corpus joyciano mostra che, per l'autore, ciascuna riscrittura è una somma di scritture precedenti, frammentate e completamente rilette, o trasformate. Il testo è ri-attuato in modo parziale, incompleto, all'interno di una rete di relazioni e di dislocazioni testuali che "seems to uncoil spirally and swell lacertinelazily" (FW 121.24).

L'impulso per tale trasformazione, più che in fattori esterni al processo di scrittura, sembra ascrivibile a tensioni insite nello stesso autore. È evidente che la modalità di riscrittura joyciana è legata alle idee di incompiutezza della scrittura letteraria, o inadeguatezza del linguaggio, che sono tipiche del Modernismo. Tuttavia, in Joyce, la modalità di riscrittura completa è soprattutto un principio teorico: il testo sembra seguire e riflettere l'evolversi della percezione e della coscienza nel tempo, da cui l'inevitabilità della deviazione significativa.

Questo principio rientra nel quadro di una poetica che caratterizza tutta la produzione di Joyce, sin dalle prime espressioni della sua attività creativa. Le opere joyciane, infatti, sono costruite attorno all'idea di continuo ritorno e di ciclicità del tempo e della storia, concetti che pervadono i testi a livello tematico, strutturale e stilistico. Già nel 1904 Joyce definisce il tempo "a fluid succession of presents"²⁶; basti pensare, poi, al paradigma vichiano dei tre cicli più ricorso su cui poggia *Finnegans Wake*, o ai continui riferimenti alla "history repeating itself with a difference" in *Ulysses* (762.04). Il principio della ripetizione si manifesta in Joyce come quella che John Rickard definisce un'ossessione di rielaborare e ribattezzare il proprio passato²⁷, e può avvicinarsi, per certi aspetti, alla lettura dell'eterno ritorno di Nietzsche offerta da Deleuze.

London and New York, Bloomsbury, 2013, pp. 47-68) adotta il principio di fluidità del testo, una delle basi della critica genetica, nel discutere l'adattamento letterario in Melville.

²⁶ *A Portrait of the Artist*, manoscritto Buffalo II.A.1.

²⁷ John S. Rickard, *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of Ulysses*, Durham, N.C. and London, Duke University Press, 1999, p. 2.

Joyce esplora, infatti, il potenziale della riscrittura come strumento per creare, o ri-creare attraverso la differenza, minando le idee di stabilità e strutturalità insite nel concetto tradizionale di testo, in una costante reinvenzione e rigenerazione del già detto. L'idea joyciana di ripetizione contiene un'aporia fondamentale, che si riflette nella riscrittura: la negazione della continuità insita nella mancanza di linearità è, di fatto, essa stessa continuità, o meglio l'unica forma di continuità possibile. Per esistere nel nuovo presente, la ripetizione deve farsi differenza, divenire frammentazione e deviazione, inseguire e riflettere l'inarrestabile dinamismo delle cose. La riscrittura non può avere senso se non nell'ambito di un ciclico ripetersi e rinnovarsi, nella dislocazione e variazione che la ripetizione implica.

Su tali basi, la riscrittura si fa simile al ricordo, un ritorno incompleto e parziale che porta in sé una deviazione. Quest'idea ci riporta, per associazione tematica, al nostro punto di partenza, l'episodio "Penelope" di *Ulysses*: qui, Molly rievoca frammentariamente amori precedenti che si fondono con i ricordi riguardanti il suo attuale marito Leopold Bloom, ricorda la proposta di matrimonio che lui le fece sul promontorio di Howth e, ancora una volta, accetta di sposarlo. Molly rivive e ripete il suo sì a Leopold Bloom il giorno in cui ha commesso adulterio: e questo, senz'altro, è un caso di ripetizione con deviazione.

Bibliografia

Diretta

- JOYCE, JAMES, *Epiphanies*, a cura di Oscar A. Silverman, Buffalo, Buffalo University Press, 1956.
- *Letters*, vol. I, a cura di Stuart Gilbert, London, New York, Viking, 1957.
 - *Stephen Hero*, a cura di Theodore Spencer, John Slocum e Herbert Cahoon, New York, New Directions, 1963 (SH).
 - *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, 1992 (P).
 - *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin, 1992 (U).
 - *Finnegans Wake*, Harmondsworth, Penguin, 1992 (FW).

Indiretta

- ATTRIDGE, DEREK, *Criticism's Wake*, in James Joyce: *The Augmented Ninth*, a cura di Bernard Benstock, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1988, pp. 80-87.
- BARON, SCARLETT, *"Strandentwining Cable": Joyce, Flaubert, and Intertextuality*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- BEACH, SYLVIA, *Catalogue of a Collection containing Manuscripts & Rare Editions of James Joyce*, Paris, s. e., 1935.
- BOLLETTIERI BOSINELLI, ROSA MARIA, *Anna Livia's Italian Sister*, in *Trans-cultural Joyce*, a cura di Karen Lawrence, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 193-198.
- BRYANT, JOHN, *Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text*, in *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, a cura di Jorgen Bruhn et al., London and New York, Bloomsbury, 2013, pp. 47-68.
- CONTINI, GIANFRANCO, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.
- CROWLEY, RONAN, *Fusing the Elements of "Circe": From Compositional to Textual Repetition*, in «James Joyce Quarterly» 47/3, 2010, pp. 341-361.
- DE BIASI, PIERRE-MARC, *Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work*, in *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, a cura di Jed Deppman, Daniel Ferrer e Michael Groden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 36-68.
- DELEUZE, GILLES, *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971 (*Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968)
- HULLE, DIRK VAN, *Modern Manuscripts*, New York, Bloomsbury, 2014.
- DEPPMAN, JED, FERRER, DANIEL, GRODEN, MICHAEL (a cura di), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- FORDHAM, FINN, *Lots of Fun at Finnegans Wake: Unravelling Universals*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GRODEN, MICHAEL et al. (a cura di), *The James Joyce Archive*, voll. 7 e 8, New York, London, Garland, 1978.
- GRODEN, MICHAEL, *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Narrative and Document Summaries*, in «Journal of Modern Literature» 26, 2002, pp. 1-16.
- KENNER, HUGH, *Flaubert, Joyce, and Beckett: The Stoic Comedians*, Boston, Beacon Press, 1962.

- LANDOW, GEORGE P., *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- LERNOUT, GEERT, *Genetic Criticism and Philology*, in «Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies» 14, 2002, pp. 53-75.
- NATALI, ILARIA, *"That submerged doughdoughty doubleface": Pomes Penyeach di James Joyce*, Pisa, ETS, 2008a.
- *The Ur-Portrait: Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*, Firenze, Firenze University Press, 2008b.
- PUGLIATTI, PAOLA, *Textual Perspectives in Italy: From Pasquali's Historicism to the Challenge of "Variantistica" (and Beyond)*, in «Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies» 11, 1998, pp. 155-188.
- RICKARD, JOHN S., *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of Ulysses*, Durham, N.C. and London, Duke University Press, 1999.
- RISSET, JAQUELINE, *Joyce traduce Joyce*, in James Joyce, *Scritti italiani*, a cura di Giorgio Melchiori e Gianfranco Corsini, Milano, Mondadori, 1979, pp. 97-214.
- SCHOLES, ROBERT, KAIN, RICHARD M., *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Evanston, Northwestern University Press, 1965.

Le forme del racconto in Marguerite Duras

Giorgio Barachini, Università della Calabria

Nella propria produzione letteraria, Marguerite Duras ha assegnato un ruolo fondativo ad alcuni personaggi, episodi, storie. Tale ruolo è concretamente percettibile attraverso l'accumularsi d'opere che vi attingono e che vanno a costituire i due cicli narrativi della produzione della scrittrice. Il più noto ed antecedente nel suo costituirsi è il ciclo 'indiano' che comprende *Le Ravissement de Lol V. Stein* (romanzo, 1965), *Le vice-consul* (romanzo, 1966), *L'Amour* (romanzo, 1971), *India Song* (teatro, film, 1973), *La femme du Gange* (film, 1973), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (film, 1976). Questo ciclo non verrà qui preso in esame, se non per ciò che s'innesta ed emerge nel secondo ciclo: il ciclo 'autobiografico'¹ comincia a configurarsi con *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) e *Des journées entières dans les arbres* (racconto 1954, teatro 1965, film 1977), ma rimane a lungo silente, a causa del lasso temporale che intercorre tra le prime opere e le successive, *L'Eden cinéma* (teatro, 1977), *L'Amant* (romanzo, 1984), *L'Amant de la Chine du Nord* (romanzo, 1991). Qui si prenderanno in esame solo i romanzi, evitando analisi transemiotiche. L'intervallo cronologico tra le diverse opere del ciclo rispecchia ed enuclea uno dei procedimenti retorici alla base dell'evoluzione dei testi: da una scelta volontaria di non esporre in forma scritta la propria vicenda familiare, se non attraverso filtri generalizzanti ed elementi di fantasia, dunque trascendendo e depauperando la

¹ Se 'indiano' è una definizione interna, dettata dall'ambientazione del primo ciclo, la designazione di 'autobiografico' data al secondo ciclo va considerata come un'indicazione denotativa, non come un'affermazione di verità del contenuto, in quanto non è possibile sapere con precisione ciò che nelle partiture dei testi è effettivamente desunto dalla biografia di Marguerite Donnadiu e ciò che invece appartiene solo a Marguerite Duras.

portata autobiografica della storia come avviene nel *Barrage*, si passa all'opposta tentazione, d'affermare cioè che ciò che si è scritto e si scrive è la propria storia reale, come nell'*Amant*, salvo non fornire elementi d'accreditamento e anzi mettere in guardia il lettore:

J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour des choses sans aller jusqu'à elles.

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne (*L'Amant*², p. 14).

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit (*L'Amant*, p. 34).

Se la prima frase costituisce la giustificazione psicologica del nuovo romanzo (finché i familiari erano vivi, Duras non li ha messi in scena se non in modo fittizio, ma una volta morti ciò diviene accettabile), la seconda può essere letta come una confessione esistenziale o come un'affermazione retorica sulla genuinità del racconto e la terza chiama in causa ciò che è vero e che è stato (o non è stato) raccontato e implicitamente ciò che non è vero ma che è stato raccontato ugualmente, avvertendo dunque il lettore che chi scrive rivendica la libertà di modificare, se vuole, il già scritto e lasciando sottinteso che la nuova versione dei fatti che verrà riscritta diverrà la versione fededegna. E tuttavia la storia stessa dell'*Amant* è smentita, rettificata o precisata nell'*Amant de la Chine du Nord* (d'ora in poi ACN) e ciò che era affermato essere vero nel testo anteriore diviene meno vero nel testo successivo. Dunque non si tratta di verificare la storicità del racconto durasiano, bensì di tastare le modalità di riscrittura e i mascheramenti ingannevoli della narratrice e, quindi, d'avvicinarsi alla ricodificazione del messaggio. In modo emblematico, del resto, si può dire che il differente

² Marguerite Duras, *L'Amant*, Édition de Minuit, Paris, 1984.

nome dell'autrice (Marguerite Duras) rispetto alla figura storica (Marguerite Donnadiou) sia di per sé sintomo di finzione letteraria e impedisca di prendere alla lettera il dato biografico. Se è vero che ciò che si legge è la storia di Marguerite Duras, non è certo che essa sia la storia di Marguerite Donnadiou.

La riscrittura compiuta da Duras oppone due modalità: da un lato, si ha il salto compiuto tra il *Barrage* e *L'Amant*, dove tra un testo e l'altro ritornano personaggi, temi, alcune scene, ma l'azione non è sovrapponibile alla precedente, che è data per scontata; dall'altro, si ha una marcata continuità tra *L'Amant* e *L'ACN*, dove è riscritta esattamente la medesima vicenda, modulata nella stessa sequenza, benché il secondo testo sia privo del carattere di flusso memoriale che contraddistingue il primo e in esso vengano aggiunti e tolti segmenti testuali. La seconda modalità ben rappresenta la riscrittura classica, presente ogni volta che un autore rimette mano ad un'opera già pubblicata, aggiungendo, sottraendo, modificando (il lettore italiano avrà facilmente presenti alla memoria gli esempi d'un Ariosto, d'un Tasso, o d'un Manzoni), allorché la prima è piuttosto uno spunto per una nuova creazione.

Il *Barrage* narra la storia di una famiglia (la madre, la figlia Suzanne, il fratello Joseph) che, investiti i risparmi nell'acquisto di una concessione agricola governativa in Cambogia, si ritrova sul lastrico perché la concessione viene invasa annualmente dall'acqua di mare e dunque non è coltivabile. Una sera la famiglia fa la conoscenza di un ricco proprietario terriero del Nord, M. Jo, d'origine cinese, che si innamora di Suzanne. M. Jo cerca inutilmente di sedurre la ragazza, mentre la famiglia, la madre *in primis*, preme per un matrimonio economicamente vantaggioso. M. Jo regala a Suzanne prima dei dischi, poi un fonografo, infine un diamante, in cambio di sguardi indiscreti che aprono il romanzo al tema della prostituzione. Ottenuto il diamante, egli viene definitivamente respinto, mentre la famiglia, per tentare di vendere l'oggetto prezioso, si trasferisce in città, dove avverrà l'emancipazione dei giovani, che si compie con la morte della madre alla concessione nelle ultime pagine.

L'Amant sottintende tale storia e ne riprende i personaggi: la figlia, alter ego dell'autrice, è qui senza nome; la madre possiede invece il proprio nome reale; il fratello è sdoppiato nei due fratelli reali di Donnadiou, entrambi senza nome; M. Jo diviene un innominato cinese del

Nord. Gli amanti si conoscono su un traghetto in Vietnam, non in Cambogia, e il luogo dell'azione è interamente Saigon, dove la ragazza e il cinese diventano amanti, con una chiara ripresa del tema del passaggio dall'infanzia alla maturità indipendente attraverso l'emancipazione sessuale; il racconto narra la storia dei loro incontri e dell'impossibilità di un'unione, in bilico tra l'amore e la prostituzione. Il libro è un'"écriture courante" (p. 38) secondo la definizione interna della narratrice, una sorta di flusso memoriale svolto con un linguaggio pervaso di musicalità e ritmo, in cui si alternano la vicenda degli amanti, la descrizione di foto di famiglia e ricordi personali della narratrice. Una serie di episodi riecheggia il romanzo di trent'anni prima, tra cui ad esempio, l'incontro degli amanti, il primo rapporto sessuale, il ristorante, e alcuni temi, come la prostituzione, il ruolo del denaro, il matrimonio come convenzione sociale e vantaggio economico.

L'*ACN* narra la stessa vicenda dell'*Amant*: la ragazza è sempre sprovvista di nome, così come il cinese; la madre è di nuovo anonima; sono invece infine nominati i due fratelli, uno col nome vero Pierre, l'altro con un nomignolo, Paulo anziché Paul. La vicenda è la stessa, molto dilatata, ma vengono aggiunti un personaggio nuovo, il *boy* Thanh, e alcuni temi scabrosi, quali l'amore omosessuale e l'incesto. Ci sono riferimenti dichiarati o meno a quasi tutte le opere di Duras.

Il *Barrage* è un romanzo d'impianto tradizionale, sostanzialmente sequenziale, influenzato dalla letteratura americana in voga negli anni Quaranta. I dati biografici vi sono consciamente occultati e restano sullo sfondo, per garantire al racconto una dimensione d'universalità. Secondo una pratica nominativa ricorrente anche nell'*Amant* e nell'*ACN*, il personaggio centrale del racconto, qui la madre, non ha nome, che invece è concesso agli attori comprimari. Vi dominano solitudine, perversione, miseria, oltre alla figura follemente tragica e disperata della madre. M. Jo è il motore dell'azione: è il suo incontro che rompe la monotonia della vita della famiglia nella concessione e permette il dipanarsi degli eventi narrati nella seconda parte del romanzo che ha luogo in città. M. Jo è anzitutto un espediente narrativo: una volta che Suzanne ottiene da lui un diamante, che costituisce il secondo motore narrativo, M. Jo scompare quasi del tutto dalla scena. È interessante notare che tra gli appunti preparatori e il romanzo vi sia anche

incertezza sulla sua nazionalità: annamita nei primi, cinese nel secondo. È stato notato che tali considerazioni rendono dubbio che si tratti di una figura realmente autobiografica. Ciò assume carattere rilevante rispetto all'*Amant*, dove la pretesa di autobiografia è data come essenziale: in essa *le Chinois* riprende M. Jo per stessa dichiarazione della narratrice:

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avait écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. (*L'Amant*, p. 36).

Mentre Réam si riappropria del proprio nome reale, dopo che nel *Barrage* il luogo suonava *Ram*, M. Jo, che ha un ruolo comprimario nel *Barrage*, una volta divenuto il 'Cinese', assume una posizione centrale nel racconto, che manterrà anche nell'*ACN*. Si direbbe che il personaggio sia passato da espediente narrativo a vero attore sulla scena biografica dell'autrice. Ma il suo caso potrebbe essere simile a quello della foto, mai scattata, che avrebbe ritratto la giovane protagonista con il cappello da uomo a bordo del traghetto sul Mekong e su cui la narratrice si sofferma al principio dell'*Amant* (pp. 16-17): la foto non esiste, non è mai esistita, ma *avrebbe potuto* esistere e per questo essa è descritta nel testo alla pari di altre foto davvero esistenti. Ciò che è vero è ciò che si racconta; o anche, ciò che si racconta resta vero finché è raccontato da Marguerite Duras e non da Marguerite Donnadiéu. L'esempio della foto pone in luce il salto di qualità tra il *Barrage*, romanzo ancora tradizionale, e *L'Amant*, che attua alcuni concetti della letteratura sperimentale, tra i quali la sovrapposizione tra linguaggi differenti, come il linguaggio fotografico e quello verbale, all'estremo delle sue potenzialità con la descrizione di una fotografia inesistente. La commistione intersemiotica non verrà abbandonata neppure nell'*ACN*, scritto in aperta contrapposizione con l'esito cinematografico dell'*Amant* ad opera del regista Jean-Jacques Annaud, al punto che il testo si pone a metà strada tra un romanzo e una sceneggiatura cinematografica.

Cambia dunque nelle fasi di riscrittura dei tre romanzi il peso attribuito ad uno dei personaggi e di conseguenza, alle funzioni narrative stesse, come si vedrà più avanti, con una sovrapposizione di narrazione

e autobiografia; ma a cambiare nelle tre opere è anche il linguaggio attraverso cui gli stessi soggetti vengono trattati e il ruolo che la voce narrante si ritaglia. Se si legge l'episodio dell'incontro con M. Jo nel *Barrage*, riportato in Appendice, si nota che il linguaggio risulta asciutto; se si escludono numerali, indefiniti e possessivi, gli aggettivi sono rari, concentrati nella descrizione di M. Jo e Suzanne; parimenti va con gli avverbi; i verbi, se possibile, sono sottintesi; l'asindeto domina la frase. Nel *Barrage* lo stile 'giustappositivo' ha una finalità oggettivante, vuol rendere l'idea d'esprimere i fatti per quel che sono, senza fronzoli. L'attenzione è concentrata sulla limousine, sul diamante e dunque sul denaro (e in negativo, sulla mancanza di denaro di chi non ne possiede: "[...] 'Comment vont les affaires?' demanda le père Bart à la mère" p. 299). Il dialogo tra M. Jo e Suzanne è quasi privo di reciprocità: ognuno parla del proprio argomento d'interesse (Suzanne per M. Jo, auto e soldi per Suzanne) e tale argomento s'incontra solo tangenzialmente con quello dell'interlocutore. La voce narrante interviene nettamente a definire alcune situazioni, ma nulla di ciò che dice esprime i pensieri d'uno dei personaggi:

Le chapeau mou sortait d'un film : un chapeau qu'on se posait négligemment sur la tête avant de monter dans sa quarante chevaux et d'aller à Longchamp jouer la moitié de sa fortune parce qu'on a le cafard à cause d'une femme. (*Barrage*³, p. 299).

Pas les passagers, ils en avaient vu d'autres, ni Joseph parce que Joseph ne regardait que les autos. (*Barrage*, p. 300).

C'était donc la troisième fois qu'on le lui disait. (*Barrage*, p. 301).

Voilà donc quelle avait été leur rencontre. (*Barrage*, p. 313).

Se si confronta con questo l'incontro del *Chinois* e della *filles* nell'*Amant*, riportato sommariamente in appendice, al di là della differente scelta di contestualizzazione (traghetto sul Mekong anziché

³ Ead., *Une barrage contre le Pacifique*, in *Œuvres complètes*, sous la direction de Gilles Philippe, Gallimard, Paris, vol. 1, pp. 281-490.

Réam), che, come si è visto sopra, è esplicitamente sottolineata dalla voce narrante, il salto di qualità è evidente: gli aggettivi riprendono spazio nei luoghi decisivi con un'importanza evocativa che verrà confermata nell'*ACN*; gli avverbi sono quasi aboliti, soprattutto i pomposi avverbi di modo che avrebbero avuto il duplice svantaggio d'appesantire il dettato e di deviare l'attenzione sull'azione in sé e non sui risvolti emotivi che si perseguono nel lettore (l'unico conservato è *lentement*: "Il [il Cinese] vient vers elle lentement" (p. 42), che riprende da un lato "Il [M. Jo] dansait lentement" del *Barrage* (p. 300), dall'altro non opprime, anzi sottolinea il fluire e rifluire lento di frasi, idee, sensazioni). L'asindeto è ormai generalizzato, la subordinazione non supera generalmente il primo grado. Giustapposizione anche qui di frasi scarne, ma l'effetto è differente rispetto al *Barrage*: la voce narrante qui non commenta mai, esprime anzi un flusso soggettivo (ma non *naïf*) di ricordi, contro il cui oblio la scrittura vuole erigere un baluardo⁴; anche i dialoghi sono del tutto riversati nel flusso memoriale, non segnalati da alcuna punteggiatura. La memoria torna più volte sulla scena del passaggio del fiume, lambisce, aggiunge, accosta ricordi sempre nuovi: flusso e riflusso ininterrotto delle onde della memoria. La manipolazione del lettore, che ogni autore tenta al proprio meglio di eseguire, non è più il desiderio di una visione oggettivante (per essa i tempi erano ormai tramontati); l'impatto che si vuole produrre è emotivo-evocativo. L'idea della parola evocatrice ha un'ascendenza nella poesia romantica francese e, non a caso, l'accostamento a Rimbaud è stato già sottolineato e il frequente *je vois* di Duras ha un chiaro riferimento al *Voyant*⁵. Il flusso e riflusso della memoria, così come il fluire e rifluire delle frasi, punta essenzialmente ad un linguaggio poetico, non solo in senso tecnico-formale, benché musicalità e ritmo provvedano ad avvicinarlo alla versificazione, ma anche dal punto di vista ideologico-romantico, appunto come parola evocatrice⁶.

⁴ Colpevolmente, molti dei tagli da me operati sul testo in Appendice eliminano l'inserzione di tali ricordi.

⁵ Sylvie Loignon, "Je-voix", *la figure du voyant*, in Marguerite Duras. *La tentation du poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christine Blot-Labarrère, Robert Harvey, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, pp. 45-54.

⁶ Cfr. Marguerite Duras. *La tentation du poétique*, cit.

Ciò può chiarire anche la ragione del rifiuto da parte di Duras dell'equiparazione al Nouveau Roman, di cui pure sfrutta più d'un procedimento formale⁷. Il Nouveau Roman ha dichiaratamente fatto della riscrittura la propria estetica, con l'obiettivo di manipolare e sconcertare il lettore, per indirizzarlo verso una lettura non tradizionale dei testi, soprattutto non passiva. Duras, che, come si è detto, usa alcuni elementi formali specifici del Nouveau Roman, non desiderava esservi accomunata, probabilmente perché l'idea della parola evocatrice, della poeticità emotiva, non era avvicinabile all'impostazione ludica, all'attitudine ad instaurare tra lettore, testo e narratore un gioco sottile, tipico del Nouveau Roman, e perché l'autrice non condivideva neppure l'idea della scrittura come *hortus conclusus*.

L'Amant esibisce anzitutto una riscrittura intratestuale⁸. Un *refrain* è sfruttato per riprendere il filo del ricordo principale, insidiato dall'affastellarsi dei collegamenti analogici, o per concentrare l'attenzione su un concetto importante:

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.
J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là. (*L'Amant*, p. 11).

Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. (*L'Amant*, p. 16).

Il momento stesso del passaggio del fiume è come filmato da innumerevoli macchine da presa e si dipana sotto diversi angoli visuali da p. 11 a p. 45. Una volta apparso l'ACN, la riscrittura diviene macrotestuale, implica l'insieme dei testi prodotti dall'autrice: ad essere riscritte, da un romanzo all'altro, sono scene o particolari, come abiti, conversazioni, gesti. L'immagine della mendicante, la storia del padre del Cinese, l'episodio del ristorante, ad esempio, vengono riscritti. E naturalmente la scena dell'incontro si ripete nell'ACN, come riportata in Appendice.

⁷ Anne Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003.

⁸ Per la terminologia mi rifaccio ancora al volume di Gignoux, sopra citato.

Nell'ACN, che "aurait pu s'intituler: *L'amour dans la rue* ou *Le Roman de l'amant* ou *L'Amant recommencé*" (p. 11) e che è stato composto "dans le bonheur fou de l'écrire" (p. 11), la storia si ripete con uno stile non dissimile da quello dell'*Amant*. Elementi tipici della pagina romanzesca, obliterati nell'*Amant*, recuperano spazio: la narrazione in terza persona è costante, i dialoghi sono individuati dalla punteggiatura. Duras stessa, nella premessa paratestuale che dà conto della nuova riscrittura (pp. 11-12), afferma d'essere "redevvenue un écrivain de romans". Permane la tendenza all'accumulo, il flusso e riflusso del linguaggio e con essi l'intento evocativo della parola. Spiccano, più ancora di quanto non avvenisse nell'*Amant*, i riferimenti scoperti ai *livres* già scritti:

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre. (ACN⁹, p. 17).

C'est peu après que la piste s'est éteinte que de la Résidence arrive, joué au piano, cet air-là, de valse morte. Celle d'un livre. On ne sait plus lequel. (ACN, p. 20).

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.

[...]

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres.

[...]

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre.

[...]

Elle, elle est restée celle du livre. (ACN, pp. 35-36).

L'enfant parlera plus tard d'un pays indécis, d'enfance, des Flandres tropicales à peine délivrées de la mer. (ACN, p. 48).

Ils étaient devenus les amants des livres qu'elle avait écrits. (ACN, p. 60).

⁹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, Paris, 1991.

Tutti i libri di Duras sono indicati in questa riscrittura; l'indicazione di p. 20 si rifà, com'è evidente, alla pista di ballo di S. Thala e a *Le Ravissement de Lol V. Stein* (ballo che ha una funzione centrale nelle narrazioni durassiane, già a partire dal *Barrage*). In altri luoghi sarà evocata la "mendiante" del *Vice-Consul*. L'ACN intende contenere l'opera intera dell'autrice e qualcosa in più, dato che il virgolettato "pour le cinéma" è un riferimento polemico al film di Annaud. La volontà di richiamare la propria produzione letteraria è chiaro anche nella scena dell'incontro tra *l'enfant* e il *Chinois*: il riferimento immediato è all'*Amant* di cui si riprendono le singole parole; a tratti emerge un chiaro gioco con il lettore:

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres ; de la robe en soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d'« enfance et d'innocence », au bord plat, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en lamé-noir-s'il-vous-plaît, avec motifs de strass. (ACN, p. 35).

Nell'*Amant* si diceva:

Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. (*L'Amant*, p. 19).

La ripresa esplicita ha un elemento di variazione *au --> avec* che spetta al lettore rintracciare. Allo stesso modo, delle scarpe si diceva:

Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. (*L'Amant*, pp. 18-19).

Nell'ACN il lamé è divenuto nero, se il lettore è d'accordo. Ma l'ACN riprende anche direttamente il *Barrage*, lo fonde assieme al testo dell'*Amant*:

- Quelle marque c'est ? demanda Suzanne.
- C'est une Maurice Léon-Bollée. (*Barrage*, p. 301).

- C'est quoi votre auto ? ...
- Une Morris Léon Bollée.
- L'enfant fait signe qu'elle ne connaît pas. Elle rit. Elle dit :
- Jamais entendu un nom pareil... (ACN, p. 37).

La narratrice si nasconde dietro al personaggio dell'*enfant* e sorride al lettore: "Jamais entendu un nom pareil", che invece il lettore ha letto tanto nel *Barrage*, quanto nell'*Amant*. Anche la caratterizzazione del vestito del *Chinois* nell'*ACN* proviene dal *Barrage*: il "tissu de soie grège [...] de jeunes banquiers de Saïgon" (p. 36) dell'*ACN* incrocia quello dell'*Amant* ("costume de tussor clair des banquiers de Saïgon", p. 25) con quello del *Barrage* ("costume de tussor grège", p. 299). La ripresa è continua e i principali punti di contatto sono sottolineati nei testi in Appendice.

L'intenzione che soggiace a queste tecniche di riscrittura è, da un lato, il rifiuto del romanzo tradizionale con logica sequenziale, che in Duras si trova ancora nel *Barrage*, dall'altro la volontà di produrre una confusione tra la realtà extra-narrativa, la realtà narrativa e la realtà mentale dei personaggi.

Ciò è evidente nell'*Amant* dove la pretesa realtà autobiografica è rinarrata attraverso il filtro della memoria della narratrice anziana, che compare simmetricamente all'inizio e alla fine del racconto, ed è espressa a momenti in prima persona (*je*), a momenti in terza (*elle, la fille*). Lo straniamento del lettore tocca così l'apice; il soggetto dell'azione si sdoppia, diviene sia personaggio sia narratore di se stesso, ma in modo incoerente: non dà vita a una voce univoca (la prima singolare dell'autobiografia o la terza singolare della narrazione), bensì a una doppia voce, che da un lato tende a far scomparire il soggetto tradizionale, tanto come narratore quanto come attore della scena (*je* coincide con *elle?* e altrimenti come interpretare l'incoerenza pronominale?), dall'altro vuole manipolare il lettore, come in tanti racconti dei *nouveaux romanciers*, nel tentativo di stimolare l'idea che narratrice ed autrice coincidano, cioè che l'opera sia pienamente autobiografica.

È tipico della Duras, dagli anni Ottanta in avanti (quando assume una fisionomia definita il ciclo 'autobiografico'), fondere la funzione narrativa e la persona reale. Ma la finzione enunciativa è ben presente al lettore che vuole coglierla. Il riferimento al *livre* o ai *livres* che il narratore dice d'aver scritto conferisce di per sé un carattere fittizio, letterario, costruito all'enunciato; le indicazioni dei *livres* danno i riferimenti

necessari al lettore (cioè i testi che deve aver letto necessariamente per capire quello che ha davanti), anche se non tutti i riferimenti sono obbligatori: più il lettore conosce il macrotesto, cioè l'insieme dei testi dell'autrice, più è in grado di cogliere i rimandi disseminati dall'autrice, più la sua comprensione migliora.

L'alternanza tra la narrazione in prima persona e quella in terza è tipica di tutto il ciclo fin dall'inizio. I primi appunti del *Barrage* sono redatti in prima o terza persona e usano i veri nomi biografici. Il codice autobiografico viene modificato nell'opera pubblicata, in cui ha luogo un patto romanzesco con il lettore, in cui l'elemento biografico è occultato. Finzione romanzesca e tentazione autobiografica sono sovrapposte nell'*Amant*. L'ACN compie una scelta decisa per la terza persona, ma l'ambiguità enunciativa non viene meno a causa dei numerosi riferimenti che il narratore fa ad opere che sarebbero state scritte in seguito dall'*enfant* che è il personaggio; nell'ACN la riscrittura giunge a maturazione: un narratore racconta la vicenda degli amanti in terza persona, ma ama fondersi sia con l'autrice extra-narrativa, sia con il personaggio dell'*enfant* che risulterebbe coincidere con l'autrice da giovane¹⁰. L'identità sembrerebbe confermata dal fatto che il narratore si erge a macronarratore, come avveniva già nell'*Amant*, perché si propone come autrice di tutti i testi che apparterrebbero alla narratrice/autrice/personaggio (voce narrante/Duras/*enfant*), talvolta in modo esplicito, sottolineando la provenienza dal *livre* o dai *livres*, talaltra implicito (come nei riferimenti al tetto del bungalow della concessione, il quale "continua" a marcire: continua, certo, ma non perché se ne parli nell'ACN, ma perché già marciva nel *Barrage*). Ma fin dall'inizio paratestuale una certa ambiguità cala: il Cinese è sempre lo stesso personaggio dell'*Amant*, ma dopo la sua evocazione, nella premessa si dice che infine è riemerso il viso di Thanh, il nuovo personaggio del giovane servitore non presente negli altri libri, a cui il libro è dedicato. Chi è Thanh? Certo immagine dell'amore per la terra natale, ma volutamente confuso qui con il Cinese. Personaggi e storie sono scientemente confusi, l'autobiografia è volutamente travisata, a tutto (s)vantaggio delle speculazioni del lettore che tenta di dipanare la matassa. L'intento dell'autrice giunge a polverizzare le funzioni tradizionali del racconto: occultamento del narratore, confusione del personaggio, e di

¹⁰ Si veda su queste perversioni attanziali l'eccellente analisi di Gignoux, *op. cit.*, pp. 168-174.

conseguenza straniamento del ricevente che si deve barcamenare in una situazione enunciativa dai contorni alquanto indefiniti.

Alcuni critici hanno sottolineato come a partire dagli anni Ottanta l'autrice abbia fatto a ritroso il percorso che aveva compiuto per approdare al *Barrage*: se nel *Barrage* si era trattato di occultare il più possibile ogni riferimento a fatti personali e veramente accaduti, in seguito si è trattato di togliere i veli, di ritornare alla verità (presunta) autobiografica. Ma col passare degli anni, nelle opere di Duras, la finzione ha preso il posto della verità, verità e finzione si sono mescolate al di là della possibilità di verifica: ad emergere è solo la scrittura. Un luogo dell'*Amant* è indicativo al riguardo; parlando di sé la voce narrante afferma:

Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille, pas plus, tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire. (*L'Amant*, p. 26).

La voce narrante afferma il proprio camaleontismo e la propria capacità demiurgica: la capacità riservata all'autrice all'interno della finzione letteraria. L'amore per il Cinese, figura libresca, è anche amore per la scrittura, per la possibilità di riscrittura, per il polimorfismo attingibile con queste azioni. Del resto, il lettore che si avvicina a un romanzo di Duras non va in cerca di una storia coinvolgente, non è in preda al bovarismo; vi cerca una scrittura o più scritture. Alcuni temi forti dell'ACN (incesto, amore omosessuale, prostituzione, implicazioni psicanalitiche), potenziati rispetto all'*Amant* in contrapposizione al film di Annaud che tentava di occultarli, sono del tutto marginali rispetto alla scrittura che li esprime, alla voce che li enuncia e al rapporto di queste con il lettore. Il lettore "macrotestuale", col riconoscere la commistione e la verticalizzazione delle funzioni enunciative, apprezzerà il lavoro letterario distruttivo rispetto al romanzo tradizionale e godrà al meglio le destrutturazioni in opera nel testo: destrutturazione delle convenzioni sociali, familiari, personali per quel che riguarda temi e messaggio, e destrutturazione delle convenzioni narrative per quanto riguarda il rapporto con le forme narrative tradizionali, fino a lasciarsi cullare dall'ondeggiare evocativo della (ri)scrittura durasiana.

Appendice

<p>LA SCENA DELL'INCONTRO NEL BARRAGE (PP. 297-313)</p>	<p>LA SCENA DELL'INCONTRO NELL'AMANT (P. 11-45)</p>	<p>LA SCENA DELL'INCONTRO NELL'ACN (PP. 35-38)</p>
<p><i>Quand ils allaient à Ram, la mère relevait sa natte et se chaussait. Mais elle gardait sa robe de cotonnade grenat, qu'elle ne quittait d'ailleurs jamais que pour dormir. Quand elle venait de la laver, elle se couchait et dormait pendant que la robe séchait. Suzanne aussi se chaussait, de la seule paire de souliers qu'elle eût, des souliers de bal en satin noir qu'elles avaient trouvés en solde à la ville. [...]</i></p> <p><i>En arrivant à la cantine de Ram, ils virent, stationnée dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire. À l'intérieur, en livrée, un chauffeur attendait patiemment. Aucun d'eux ne l'avait encore vue. Ce ne pouvait être une auto de chasseur. Les chasseurs n'avaient pas de limousine, mais des torpédos décapotables. Joseph bondit de la B 12. Il s'approcha et lentement, il fit deux fois le tour de l'auto. Puis il se posta devant le moteur et l'examina lentement sous l'œil étonné du chauffeur. « Talbot ou Léon-Bollée », dit Joseph. N'ayant pas pu décider de la marque, il se résolut à monter dans le bar de la cantine avec Suzanne et la mère.</i></p> <p><i>Il y avait là les trois fonctionnaires du poste, quelques officiers de la marine attablés avec des passagères, le fils Agosti qui jamais ne racontait un courrier et enfin, seul à sa table, jeune, inespéré, le propriétaire présumé de la limousine.</i></p>	<p><i>Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.</i></p> <p><i>C'est le passage d'un bac sur le Mékong.</i></p> <p><i>L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.</i></p> <p><i>J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là. [...]</i></p> <p><i>Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. Quand je rentre à Saigon, je suis en voyage, surtout quand je prends le car. Et ce matin-là j'ai pris le car à Sadec où ma mère dirige l'école des filles. [...]</i></p> <p><i>Le car pour indigènes est parti de la place du marché de Sadec. [...]</i></p> <p><i>C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. [...]</i></p>	<p><i>C'est le fleuve.</i></p> <p><i>C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.</i></p> <p><i>Du fleuve.</i></p> <p><i>Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon-Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent.</i></p> <p><i>Le bac s'en va.</i></p> <p><i>Après le départ l'enfant sort du car. Elle regarde le fleuve. Elle regarde aussi le Chinois élégant qui est à l'intérieur de la grande auto noire.</i></p> <p><i>Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres ; de la robe en soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d' « enfance et d'innocence », au bord plat, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en lamé-noir-</i></p>

Le père Bart se leva, se déplaça lentement de sa caisse et vint vers la mère. [...]

« Comment vont les affaires ? » demanda le père Bart à la mère en lui serrant la main.

« Ça va, ça va, dit la mère sans insister.

– Vous avez des chics clients, dit Joseph, merde, cette limousine...

– C'est à un type des caoutchoucs du Nord, c'est autrement riche que par ici.

[...]

Ils l'avaient déjà vu à côté d'Agosti. Il était seul à sa table. C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. Sur la table il avait posé un feutre du même grège. Quand il but une gorgée de pernod ils virent à son doigt un magnifique diamant, que la mère se mit à regarder en silence, interdite.

« Merde, quelle bagnole », dit Joseph. Il ajouta : « Pour le reste, c'est un singe. »

Le diamant était énorme, le costume de tussor, très bien coupé. Jamais Joseph n'avait porté de tussor. Le chapeau mou sortait d'un film : un chapeau qu'on se posait négligemment sur la tête avant de monter dans sa quarante chevaux et d'aller à Longchamp jouer la moitié de sa fortune parce qu'on a le cafard à cause d'une femme. C'était vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au dessous de la moyenne. Les mains petites étaient soignées, plutôt maigres, assez belles. Et la présence du diamant leur conférerait une valeur royale, un peu déliquescence. Il était

Je descends du car. Je vais au bastin-gage. Je regarde le fleuve.

Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac. [...] Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. [...] Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. Soldes soldés que ma mère m'a achetés. [...]

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau.

Comment il était arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié. Je ne vois pas qui me l'aurait donné. Je crois que c'est ma mère qui me l'a acheté et sur ma

s'il-vous-plaît, avec motifs de strass.

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. Et aussi moins de timidité que lui face à l'enfant.

Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît, pauvre, fille de pauvres, ancêtres pauvres, fermiers, cordonniers, première en français tout le temps partout et détestant la France, inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge des steaks occidentaux, amoureuse des hommes faibles, sexuelle comme pas rencontrée encore.

seul, planteur, et jeune. Il regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait. La mère à son tour regarda sa fille. À la lumière électrique ses taches de rousseur se voyaient moins qu'au grand jour. C'était sûrement une belle fille, elle avait deux yeux luisants, arrogants, elle était jeune, à la pointe de l'adolescence, et pas timide.

« Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir une fois l'air aimable ? »

Suzanne sourit au planteur du Nord. Deux longs disques passèrent, fox-trot, tango. Au troisième, fox-trot, le planteur du Nord se leva pour inviter Suzanne. Debout il était nettement mal foutu. Pendant qu'il avançait vers Suzanne, tous regardaient son diamant : le père Bart, Agosti, la mère, Suzanne. Pas les passagers, ils en avaient vu d'autres, ni Joseph parce que Joseph ne regardait que les autos. Mais tous ceux de la plaine regardaient. Il faut dire que ce diamant-là, oublié sur son doigt par son propriétaire ignorant, valait à lui seul à peu près autant que toutes les concessions de la plaine réunies.

« Vous permettez, madame ? » demanda le planteur du Nord en s'inclinant devant la mère.

La mère dit mais comment donc je vous en prie et rougit. Déjà, sur la piste, des officiers dansaient avec des passagères. Le fils Agosti, avec la femme du douanier.

Le planteur du Nord ne dansait pas mal. Il dansait lentement, avec une certaine application académique, soucieux peut-être de manifester ainsi à Suzanne, son tact, sa classe, et sa considération.

demande. Seule certitude, c'était un soldé soldé. [...]

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans la littérature. [...]

Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'euro-péenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi. [...]

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte,

Folle de lire, de voir, insolente, libre.

Lui, c'est un Chinois. Un Chinois grand. Il a la peau blanche des Chinois du Nord. Il est très élégant. Il porte le costume en tissu de soie grège et les chaussures anglaises couleur acajou des jeunes banquiers de Saïgon.

Il la regarde.

Ils se regardent. Se sourient. Il s'approche.

Il fume une 555. Elle est très jeune. Il y a un peu de peur dans sa main qui tremble, mais à peine, quand il lui offre une cigarette.

– Vous fumez ?

L'enfant fait signe : non.

– Excusez-moi... c'est tellement inattendu de vous trouver ici... Vous ne vous rendez pas compte...

L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère : « on

« Est-ce que je pourrai être présentée à madame votre mère ?

– Bien sûr, dit Suzanne.

– Vous habitez la région ?

– Oui, on est d'ici. C'est à vous l'auto qui est en bas ?

– Vous me présenterez sous le nom de M. Jo.

– Elle vient d'où ? elle est formidable.

– Vous aimez les autos tellement que ça ? » demanda M. Jo en souriant.

Sa voix ne ressemblait pas à celle des planteurs ou des chasseurs. Elle venait d'ailleurs, elle était douce et distinguée.

« Beaucoup, dit Suzanne. Ici, il n'y en a pas ou bien c'est des torpédos.

– Une belle fille comme vous doit s'ennuyer dans la plaine... » dit doucement M. Jo non loin de l'oreille de Suzanne.

Un soir, il y avait deux mois, le fils Agosti l'avait entraînée hors de la cantine où le pick-up jouait Ramona, et, sur le port, il lui avait dit qu'elle était une belle fille, puis il l'avait embrassée. Une autre fois, un mois plus tard, un officier du courrier lui avait proposé de lui faire visiter son bateau, et dès le début de la visite l'avait entraînée dans une cabine de première classe où il lui avait dit qu'elle était une belle fille, puis il l'avait embrassée. Elle s'était seulement laissé embrasser. C'était donc la troisième fois qu'on le lui disait.

« Quelle marque c'est ? demanda Suzanne.

– C'est une Maurice Léon-Bollée. C'est ma marque préférée. Si ça vous amuse on pourra faire un tour avec.

dans cette lumière de brume et de chaleur. [...]

L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé, il ne sourit pas tout d'abord.

Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur. Alors il lui dit qu'il croit rêver. Elle ne répond pas. Ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle. Elle attend. Alors il le lui demande : mais d'où venez-vous ? Elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école des filles de Sa-dec. Il réfléchit et puis il dit qu'il a entendu parler de cette dame, sa mère, de son manque de chance

ne regarde pas les gens comme ça ». On dirait qu'elle n'entend pas bien ce qu'il dit. Elle regarde les vêtements, l'automobile. Autour de lui il y a le parfum de l'eau de Cologne européenne avec, plus lointaine, celui de l'opium et de la soie, du tussor de soie, de l'ambre de la soie, de l'ambre de la peau. Elle regarde tout. Le chauffeur, l'auto, et encore lui, le Chinois. L'enfance apparaît dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable. Il la regarde regarder toutes ces nouveautés que le bac transporte ce jour-là.

Sa curiosité à lui commence là.

L'enfant dit :

– C'est quoi votre auto ? ...

– Une Morris Léon Bollée.

L'enfant fait signe qu'elle ne connaît pas. Elle rit. Elle dit :

– Jamais entendu un nom pareil...

Il rit avec elle.

Elle demande :

– Vous êtes qui ?

N'oubliez pas de me présenter à ma-dame votre mère.

– Ça fait combien des chevaux ?
– Je crois, vingt-quatre, dit M. Jo.
– Combien ça coûte une Maurice Léon-Bollée ?

– C'est un modèle spécial, commandé spécialement à Paris. Celle-ci m'a coûté cinquante mille francs. »

La B 12 avait coûté dans les quatre mille francs et la mère avait mis quatre ans à la payer.

« C'est formidable ce que c'est cher », dit Suzanne.

M. Jo regardait de plus en plus près les cheveux de Suzanne, et de temps en temps ses yeux baissés, et sous ses yeux, sa bouche.

« Si on avait une auto comme ça, on viendrait tous les soirs à Ram, ça nous changerait. À Ram, et partout ailleurs.

– La richesse ne fait pas le bonheur, dit nostalgiquement M. Jo, comme vous avez l'air de le croire. »

[...]

« Je ne sais pas, dit Suzanne.

Nous j'ai l'impression qu'on se débrouillerait pour que ça nous le fasse, le bonheur.

– Vous êtes si jeune, dit-il d'une voix susurrée. Ah, vous ne pouvez pas savoir.

– C'est pas parce que je suis jeune, dit Suzanne. C'est vous qui êtes trop riche. »

M. Jo la serrait maintenant très fort contre lui. Lorsque le fox-trot fut terminé il le regretta.

« J'aurait bien continué cette danse... »

Il suivait Suzanne jusqu'à leur table.

[...]

avec cette concession qu'elle aurait achetée au Cambodge, c'est bien ça n'est-ce pas ? Oui c'est ça.

Il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac. Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est, vous ne vous rendez pas compte, c'est très inattendu, une jeune fille blanche dans un car indigène.

Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que c'est... original... un chapeau d'homme, pourquoi pas ? elle est si jolie, elle peut tout se permettre.

Elle le regarde. Elle lui demande qui il est. Il dit qu'il revient de Paris où il a fait ses études, qu'il habite Sadec lui aussi, justement sur le fleuve, la grande maison avec les grandes terrasses aux balustrades de céramique bleue. Elle lui demande ce qu'il est. Il dit qu'il est chinois, que sa famille vient de la Chine du Nord, de Fou-Chouen. Voulez-vous me permettre de vous ramener chez vous à Saigon ? Elle est d'accord. Il dit au

– J'habite Sadec.

– Où ça à Sadec ?

– Sur le fleuve, c'est la grande maison avec des terrasses. Juste après Sadec.

L'enfant cherche et voit ce que c'est.

Elle dit :

– La maison couleur bleu clair du bleu de Chine...

– C'est ça. Bleu-de-Chine-clair.

Il sourit. Elle le regarde. Il dit :

– Je ne vous ai jamais vue à Sadec.

– Ma mère a été nommée à Sadec il y a deux ans et moi je suis en pension à Saigon. C'est pour ça.

Silence. Le Chinois dit :

– Vous avez regardé Vinh-Long...

– C'est ça qu'on a trouvé le plus beau.

Ils se sourient.

Elle demande.

– Et vous ?...

– Moi, je reviens de Paris. J'ai fait mes études en France pendant trois ans. Il y a quelques mois que je suis revenu.

– Des études de quoi ?

<p>M. Jo fit encore une danse avec Suzanne.</p> <p>« Vous ne voulez pas essayer mon auto ? Je pourrais vous raccompagner chez vous et revenir à Ram. Ça me ferait plaisir. »</p> <p>Il la serrait étroitement contre lui. C'était un homme propre et soigné. S'il était laid, son auto, elle était admirable.</p> <p>« Peut-être que Joseph pourrait la conduire ?</p> <p>– C'est délicat, dit M. Jo, hésitant.</p> <p>– Joseph peut conduire toutes les autos, dit Suzanne.</p> <p>– Si vous le permettez, une autre fois, dit M. Jo, très poliment.</p> <p>– On va demander à ma mère, dit Suzanne. Joseph partirait devant et on partirait après lui.</p> <p>– Vous... Vous voulez que madame votre mère nous accompagne ? »</p> <p>Suzanne écarta de M. Jo et le regarda. Il était déçu et ça ne l'avantageait pas. La mère, seule à la table, n'arrêtait pas de bâiller. Elle était très fatiguée parce qu'elle avait eu beaucoup de malheurs et qu'elle était vieille et qu'elle n'avait plus d'habitude de rire, c'est ce que elle avait fatiguée.</p> <p>« Je voudrais, dit Suzanne, que ma mère essaye votre auto.</p> <p>– Je pourrais vous revoir ?</p> <p>– Quand vous voudrez, dit Suzanne.</p> <p>– Merci. »</p> <p>Il serra Suzanne encore plus fort. Il était vraiment très poli. Elle le regarda avec une certaine compassion.</p> <p>...]</p> <p>Voilà donc quelle avait été leur rencontre.</p>	<p>chauffeur de prendre les bagages de la jeune fille dans le car et de les mettre dans l'auto noire.</p> <p>Chinois. Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie. Il est celui qui passait le Mékong ce jour-là en direction de Saïgon.</p> <p>Elle entre dans l'auto noire. La portière se renferme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout.</p> <p>Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes.</p>	<p>– De pas grand-chose, ça ne vaut pas la peine d'en parler. Et vous ?</p> <p>– Je prépare mon bac au Collège Chasseloup-Laubat. Je suis interne à la pension Lyautey.</p> <p>Elle ajoute comme si cela avait quelque chose à voir :</p> <p>– Je suis née en Indochine. Mes frères aussi. Tous on est nés ici.</p> <p>Elle regarde le fleuve. Il est intrigué. Sa peur s'en est allée. Il sourit. Il parle. Il dit :</p> <p>– Je peux vous ramener à Saïgon si vous voulez.</p> <p>Elle n'hésite pas. L'auto, et lui avec son air moqueur...</p> <p>Elle est contente. Ça se voit dans le sourire des yeux. Elle racontera la Léon Bollée à son petit frère Paulo. Ça, lui, il comprendra.</p> <p>– Je veux bien.</p> <p>Le Chinois dit – en chinois – à son chauffeur de prendre la valise de l'enfant dans le car et de la mettre dans la Léon Bollée. Ce que fait le chauffeur.</p>
--	--	---

Tab. 1.

Bibliografia

Testi

DURAS, MARGUERITE, *Un barrage contre le Pacifique*, in Duras, Marguerite, *Œuvres complètes*, sous la direction de Gilles Philippe, Gallimard, Paris, 2011, vol. 1, pp. 281-490.

- *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

- *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, Paris, 1991.

DURAS, MARGUERITE, PORTE, MICHELLE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.

Studi

AHLSTEDT, EVA, *Les états successifs de L'amant. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras*, «Romansk Forum XV Skandinaviske Romanistkongress» 16/2, 2002, pp. 215-225.

Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras, textes réunis et présentés par Bernard Alazet, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2002.

Marguerite Duras. La tentation du poétique, textes réunis par Bernard Alazet, Christine Blot-Labarrère, Robert Harvey, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

ANDERSON, STEPHANIE, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Droz, Genève, 1995.

GIGNOUX, ANNE CLAIRE, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003.

LOIGNON, SYLVIE, « Je-voix », *la figure du voyant*, in Alazet Marguerite Duras. *La tentation du poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christine Blot-Labarrère, Robert Harvey, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, pp. 45-54.

Da *memória* privata a *autópsia* collettiva: la guerra coloniale in Africa nella (ri)scrittura di João de Melo

Francesco Genovesi, Università di Roma Tre

“Para que fosses nosso, ó mar!”¹: Fernando Pessoa celebra così, nella poesia *Mar Português*, l’espansione del proprio paese, cantando non la sofferta conquista di terre lontane, ma del viatico per raggiungerle: il mare. Come Fernando Pessoa, innumerevoli autori hanno scritto sui viaggi portoghesi, sugli incontri e sui conflitti da questi avuti con le civiltà native nelle nuove terre raggiunte. Fra loro, João de Melo, si segnala per una caratteristica ulteriore: questi dedica ad una vicenda luso-africana, la guerra di liberazione angolana², non solo un’opera, ma – attraverso un lungo processo di riscrittura – la parte più rilevante della propria produzione narrativa.

Tale dinamica è ben nota alla critica³ che si è però soffermata, in particolare, sul più evidente degli esempi testuali, quello di una dichiarata macro-riscrittura: il romanzo *A memória de ver matar e morrer* (1977) ripubblicato anni dopo – con profonde modifiche – sotto il titolo di *Autópsia de um mar de ruínas* (1983). Ciò costituisce di certo il caso più facilmente riscontrabile, ma è proficuo allargare il campo d’analisi; il racconto della personale esperienza in terra africana è una

¹ Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di Antonio Tabucchi, Adelphi, Milano, 1984, vol. II, p. 164.

² Sulle guerre di liberazione nelle ex colonie portoghesi tra i molti cfr. José Freire Antunes, *A guerra de África, 1961 – 1974*, 2 voll., Círculo de leitores, Lisboa, 1995; per una disamina specifica del contesto angolano, cfr. Carlos Alberto Domingues, *Guerra, justiça e paz; contribuição para história contemporânea de Angola*, Universitária, Lisboa, 2002.

³ Tra i contributi al riguardo si segnala per analisi filologica e ampiezza del corpus di testi esaminati il lavoro di Maria Luisa Leal, *A memória e o futuro: processo de reescrita em João de Melo*, in «Anuario de Estudios Filológicos» XXV, 2005, pp. 221-235.

costante della sua intera produzione narrativa, a partire dai primissimi scritti fino ai lavori di natura saggistica.

L'anno di nascita, il 1949, colloca João de Melo in una generazione ben precisa: i ragazzi che nei primi anni Settanta combattono l'ultima guerra portoghese sul suolo d'Africa, uno scontro che chiude più di cinque secoli di storia. In terra angolana si consuma il tentativo fuori dal tempo di tenere quel mondo sotto l'egida di Lisbona; è un conflitto cruento, eppur quasi negato nel Portogallo fascista dell'epoca. Sono ventisette i mesi che, tra il 1970 e il 1973, João de Melo trascorre in Angola, in qualità di "furriel enfermeiro"; al suo ritorno in Portogallo, smette i panni del soldato per dedicarsi alla scrittura.

Nel 1975 esce la raccolta di racconti *Histórias de resistência*: narrazioni eterogenee, i testi presenti nell'opera non rimandano in maniera esplicita all'esperienza angolana, con l'evidente eccezione del testo *A imitação da morte*. Il lungo racconto inscena una trama essenziale; il protagonista João Alberto – João come il nome dello scrittore – torna in Portogallo dopo due anni trascorsi in Angola. Questo l'unico evento narrativo; l'autore descrive altrimenti la difficoltà del protagonista di essere un superstite e l'ossessione straziante della morte. La sua presenza e la sua ricerca, guidando follemente fra le strade portoghesi, costituiscono il sostrato dell'intera opera. L'esperienza bellica – grazie alla reiterazione continua dell'aggettivo 'mio' – si connota con chiarezza come un tratto di vita non condivisibile; è un'ossessione privata, che vede il protagonista incapace di stare con gli altri, con la famiglia e la compagna che tanto lo hanno atteso, né di far capire loro quanto vissuto. Parimenti, la morte è una presenza costante, reale, avvinghiata addosso all'autore; una forma epidermica e luttuosa di mal d'Africa.

Oltre la lettura del racconto *A imitação da morte*, *Histórias de resistência* suggerisce una serie di riflessioni aggiuntive. La parola "resistência", che dovrebbe caratterizzare i racconti presenti nel libro, appare dopo una prima lettura di difficile decifrazione; nulla, nei testi presenti, sembra rimandare ad una sfera semantica attigua. Ma è proprio nel racconto *A imitação da morte* che incontriamo due occorrenze della parola "resistência", in grado di far luce su tale scelta lessicale.

In primo luogo vi è un aspetto puramente narrativo; il soldato João viene raccontato come un oppositore, un *resistente* all'idea della guerra, una volta compreso in loco cosa essa sia. Tutta la sua sofferenza a riguardo è ben esplicitata dalle parole dell'autore. Ma ancor di più, il termine denota appieno la fatica dello scrittore João de Melo, la sua

privata resistenza, una ritrosia profonda a raccontare i propri giorni in terra angolana. “Um profundo sentimento de auto-censura [...] a nossa intimidade está ainda por libertar [...] O tempo me pertence todo, para lutar com as palavras que escrevo, amanhã as palavras da minha resistência”⁴.

L’opera è ritenuta dall’autore un “testemunho expresso” e le sue parole sono definite a più riprese “provisórias”; questi ripete che scriverà soltanto successivamente il suo vero libro a riguardo⁵. Infine, con un prezioso rimando testuale, all’interno di *A imitação da morte*, è possibile leggere il titolo del prossimo romanzo dell’autore. Riassumendo l’esperienza angolana, João de Melo scrive: “foram dois anos de ver morrer e matar”⁶.

Nel 1977 João de Melo pubblica, per l’appunto, *A memória de ver matar e morrer*.

La storia del singolo uomo che costituiva *A imitação da morte* diviene il racconto dei due lati della guerra. La narrazione incrocia due piani: la vita di un battaglione portoghese stanziatosi in Angola nei capitoli dispari, e quella di un piccolo villaggio angolano che vi si trova accanto, nei capitoli pari. I due mondi si intrecciano fino a fondersi; al di là del chiaro evidenziarsi di alcune figure principali, da un lato il soldato Renato e dall’altro Natália, una giovane donna africana, emerge la narrazione di due voci collettive.

Il testo non cerca più un’*Imitação*, perché il tempo trascorso ha già concesso al ricordo di sedimentarsi, di farsi *Memória*. Il lettore è quindi condotto verso il ricordo di un’oggettività vista, la bipolarità della guerra raccontata nella sua crudezza, senza metafora alcuna: vedere morire, morire. La scrittura è ancora dettata da un impulso emergenziale; anni dopo, parlando dell’opera, l’autore così ricorda:

A tragédia esteve tão perto de nós em África que, em quanto geração, fizemos uma transcrição direta daquilo que aconteceu a nós, exatamente por ter surgido com uma urgência, uma emergência, até no toque de dizer⁷.

⁴ João de Melo, *Histórias de resistência*, Prelo, Lisboa, 1975, pp. 14, 15 e 122.

⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶ *Ivi*, p. 112.

⁷ Joseana Paganini, *João de Melo: língua centro dos segredos*, in *Jornal de Brasília*, 3 dicembre 1998, p. 13.

L'urgenza della scrittura è tale da condizionare finanche lo stile, il suono delle parole, delle frasi narrate. Per João de Melo, come per molti dei suoi coetanei; fin dall'introduzione, questi si esprime al plurale, "a nossa geração", iniziando un percorso di condivisione dell'esperienza bellica.

Il 1983 vede la pubblicazione di una nuova opera dell'autore, *Autópsia de um mar de ruínas*, una ripresa esplicita del romanzo precedente, ripubblicata successivamente in otto edizioni fino al 1997. Nell'introduzione al libro, João de Melo parla di una "nova versão di A memória de ver matar e morrer"; del vecchio romanzo l'autore riprende "a história, os factos e a estrutura fundamental"⁸. Da un punto di vista macrotestuale la struttura del libro – come sostiene l'autore – resta intatta: sempre 24 capitoli, sempre voci ugualmente alternate, capitoli dispari inerenti il battaglione portoghese, capitoli pari il villaggio angolano⁹. Graficamente in *Autópsia de um mar de ruínas* ogni capitolo si apre con il testo scritto in grassetto e centrale, quasi a costituire una sorta di titolo.

Alcune linee guida che caratterizzano la riscrittura del testo si sono mantenute inalterate nel corso delle varie edizioni e rappresentano una ricerca costante nella scrittura di João de Melo. In primo luogo ciò che separa profondamente le opere è un nuovo intento narrativo. L'intervallo temporale che distanzia i fatti dalla loro messa su pagina ha radicalmente mutato la prospettiva dello scrittore, come questi con chiarezza afferma: "a visão mais distanciada das emoções e do horror próximo da guerra e também entre o então vivido e o agora escrito"¹⁰.

La messa in scena di tale distanza si evidenzia fin dalla scelta dei titoli: l'etereo ricordo della *Memória* lascia spazio all'accurata analisi dell'*Autópsia*, la dissezione minuziosa che lo scienziato compie di un corpo ormai morto.

⁸ João de Melo, *Autópsia de um mar de ruínas*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1983 p. 9.

⁹ Il romanzo *A memória de ver matar e morrer* è suddiviso graficamente in due parti; la prima termina con il capitolo 13, la seconda comincia con il capitolo 14. La cesura è inserita in uno dei momenti di massima tensione del romanzo, subito dopo la morte di nove militari portoghesi e appena prima della violenta reazione delle truppe di Lisbona. Tale suddivisione viene meno fin dalla prima edizione di *Autópsia de um mar de ruínas*.

¹⁰ João de Melo, *Autópsia de um mar de ruínas*, cit., p. 9.

Ben più enigmatica la seconda parte del titolo: “um mar em ruínas”. Se nel romanzo precedente emergeva fin dal titolo l’*abecedario* di una guerra, “matar e morrer”, ora l’autore introduce una metafora impossibile da cogliere ad una prima lettura. La lettura del romanzo e un evocativo riferimento intratestuale consentono di svelare un’enigma solo apparente.

Fin dalla prima edizione di *Autópsia de um mar de ruínas*, un nuovo protagonista si fa spazio fra le pieghe della trama, altrimenti marginale fra le pagine di *Memória de ver matar e morrer*: il Portogallo. In *Autópsia de um mar de ruínas* l’autore inserisce, rispetto alla stesura precedente, un reticolo di riferimenti al proprio paese che prima erano assenti. In *Memória de ver matar e morrer* dei soldati arrivati da Lisbona combattono in Africa; ma la madrepatria è quasi inesistente, salvo sporadiche eccezioni. La riscrittura di João de Melo ricostruisce quella stagione, dando pieno risalto al mondo portoghese: appaiono così sulla pagina il dittatore fascista Salazar, la polizia politica della *Pide*, l’inno nazionale che risuona nella calura d’Angola, il fanatismo della fede e i tanti orpelli del regime, come le targhe presenti in caserma, la vanagloriosa insegna “o exército é o espelho da nação” o quello che forse è stato il motto dell’intero conflitto: “é proibido dizer que há guerra”. Appare fra le pagine la ricezione del conflitto in terra portoghese, dove i giornali centellinano le notizie dei morti, solo due a settimana per non incrementare l’apprensione dei lettori. E appare un non specificato ministro che, da efficiente burocrate, invia macchinalmente un telegramma sempre uguale alle famiglie. Infine, fa capolino fra le pagine del romanzo anche il più celebre cantore della storia dell’espansione di Lisbona, Luís Vaz de Camões, il cui epico racconto delle gesta portoghesi, *Os Lusíadas*, riecheggia ancora nella memoria delle truppe.

Ma è nella narrazione di un soldato portoghese all’apice dello scontro, nel momento in cui questi compie il proprio dovere – uccidere –, che João de Melo scrive parole illuminanti sulle ragioni del titolo del romanzo: “Era um homem de quinhentos anos, de um país que se voltara na direcção de um mar inocente”¹¹. La storia portoghese, fatta di scoperte avventurose ma anche di brutale dominio coloniale, si fa breccia nella narrazione; un intero paese si macchia così

¹¹ *Ivi*, p. 119.

della presa di un mare innocente, quel mare cantato da Fernando Pessoa, ridotto da uno spietato conflitto ad un mare di rovine.

Nel lavoro di riscrittura, i mutamenti più significativi si riscontrano nell'ampliamento dell'analisi psicologica dei personaggi, portoghesi quanto africani; fra questi aumenta il peso di Natália, una donna, splendida voce femminili d'Africa narrata da penna portoghese. È un'indagine intima, che scava dentro il loro animo, rivelando al lettore la medesima fragilità presente in entrambi i lati del contendere. Ed è proprio la paura l'architrave emotiva che sostiene ed accomuna i soldati portoghesi ed i combattenti africani; gli esempi testuali proposti nelle tabelle seguenti ne sono testimoni fedeli.

Nel passaggio da *A memória de ver matar e morrer* a *Autópsia de um mar de ruínas* il più evidente intervento di riscrittura è costituito dall'ampliamento di alcune descrizioni; si distacca l'esempio di una serie di elenchi che non indicano una lista di meri sostantivi, ma divengono invece dettagli significanti, in cui ogni termine è in grado di evocare e ricostruire il contesto narrato.

Il primo capitolo è già testimone di tale dinamica; il capitano portoghese ragiona sui rischi corsi dal proprio deposito militare. È mal costruito e in una posizione pericolosa; si trova accanto ai dormitori dei soldati e sarebbe sufficiente un colpo di bazuka per fare di quel luogo una polveriera.

<i>A MEMÓRIA DE VER MATAR E MORRER</i> (P. 17)	<i>AUTÓPSIA DE UM MAR DE RUÍNAS</i> (P. 16) ¹²
<i>O medo, enrolado e breve, nas tripas do capitão. Fora assim, de resto, com outros quartéis do Norte. Por um momento, os seus olhos avançaram no escuro e ficaram à procura. O paiol era um barracão de chapa, entalado por duas casernas. Dalí vinha a mais severa ameaça: uma bazucada certa e ficava tudo em fânicos. Lembrava-se agora que propusera ao comandante a construção de um subterrâneo para o armazenamento de todo esse material de guerra. Se bem que</i>	<i>Ao lembrar-se do paiol, o capitão sentiu as tripas enrolarem-se-lhe até ao desespero. Todo o material da sua guerra jazia num barracão de chapa entalado por duas casernas. De modo que uma bazucada, se lhe acertasse em cheio ou mesmo de raspão, levantaria o quartel em peso e fâ-lo-ia explodir como um balão de circo picado por um alfinete. Em tempos, propusera ao comandante do Batalhão a construção de um subterrâneo para o armazenamento</i>

¹² Nei casi in cui i mutamenti tra la prima e la sesta edizione di *Autópsia de um mar de ruínas* siano minimi o assenti la tabella riporta esclusivamente il testo di quest'ultima, João de Melo, *Autópsia de um mar de ruínas*, Dom Quixote, Lisboa, 1997.

a ideia lhe parecesse admirável, o comandante murmurou uma branda recusa burocrática. Não recebia lições de um subalterno.

daquele arsenal de granadas, minas, cunhetes de balas e miúdos e vários roquetes — com bombas de napalm que cheiravam a fósforo e a óleos específicos, e muitas coisas adormecidas e sem nome que para ali jaziam na sua cor de alumínio: tripés de aço para metralhadoras, morteiros, enormes roscas vazias onde o nosso olhar mordia mordido. Mas o comandante fechou-se como um polvo nas suas recusas burocráticas, arguindo talvez das carências da pátria muito amada. No fundo, não recebia sugestões de subalternos.

Tab. 1.

In *A memória de ver matar e morrer* quanto si trova nascosto all'interno del deposito viene soltanto accennato, tramite la generica definizione di "todo esse material de guerra". In *A memória de ver matar e morrer* l'autore si dilunga invece in un'elencazione dettagliata: le armi, il loro uso, persino il loro odore come nel caso del napalm, simbolo di una guerra bieca e indiscriminata.

Un procedimento non dissimile riguarda anche la trattazione dell'emotività; nel primo caso, la paura sul versante portoghese è fulminea e contorta, nelle viscere dell'uomo. Ben diversa la descrizione che si legge nel secondo testo; il comandante ricorda, un ricordo che si scioglie, si chiarisce, fino a condurlo verso la disperazione. Si noti inoltre la fine del frammento proposto; come in *A memória de ver matar e morrer* la precarietà del deposito è attribuita al diniego espresso del comandante di fronte alle preoccupazioni del capitano, tramite un generico rifiuto burocratico. In entrambi i casi, inoltre, ciò viene attribuito alla scarsa propensione del superiore di accettare i consigli di un subalterno. In *Autópsia de um mar de ruínas* tale ragione si arricchisce di un'ulteriore sfumatura, "as carências da pátria muito amada". Il Portogallo e la sua presenza costellano sovente, come anticipato, la nuova scrittura dell'autore.

Un secondo esempio testuale evidenzia la medesima modalità di riscrittura. João de Melo descrive il "furriel enfermeiro" – stessa carica ricoperta dall'autore nei suoi anni angolani – e il contenuto della sua valigia; data la diretta esperienza biografica siamo di fronte a parole pienamente autobiografiche:

<i>A MEMÓRIA DE VER MATAR E MORRER</i> (P. 109)	<i>AUTÓPSIA DE UIM MAR DE RUÍNAS</i> (PRIMA EDIZIONE, P. 99)
<i>O furriel enfermeiro, para geral espanto dos basbaques, tinha reunido à pressa uns medicamentos de urgência, como reforço da sua bolsa de campanha, e saltou para uma das viaturas.</i>	<i>O furriel enfermeiro, porém, reunira já todos os medicamentos e apetrechos de emergência: balas de oxigénio, duas macas, um molho de garrotes, alguns maços de algodão, juntando isso às garrafas de soro, à bolsa escancarada e a uma caixa onde tilintavam os sininhos angélicos das ampolas contendo hemostáticos, tónicos vasculares e soníferos fortes.</i>

Tab. 2.

In *A memória de ver matar e morrer* l'autore si limita a citare generici "medicamentos de urgência"; il lettore rimane sostanzialmente ignaro del contenuto di quell'importante borsa di medicinali. In *Autópsia de um mar de ruínas*, la medesima viene invece aperta e mostrata con attenzione. È quindi possibile leggere il lungo elenco di quanto contenga: ognuno dei nuovi sostantivi allude e richiama tutte le sofferenze e malattie patite dai soldati portoghesi.

Se a livello narrativo i mutamenti esposti appaiono i più significativi, la maturazione stilistica marca parimenti il divario fra i due testi; mentre *Memória de ver matar e morrer* viene definito dall'autore come "romance testemunho", *Autópsia de ver matar e morrer* assurge al rango di "texto literário"¹³. L'utilizzo più maturo e ricercato della lingua si mostra appieno; venuta meno l'urgenza della testimonianza, l'autore destina alla pratica della scrittura/riscrittura il tempo necessario per limare i propri periodi. Un ottimo esempio – in grado di evidenziare anche il processo di riscrittura fra le varie edizioni di *Autópsia de ver matar e morrer* – è costituito dall'incipit dei romanzi:

¹³ João de Melo, *Autópsia de um mar de ruínas*, 1984, cit., p. 9.

1977 A MEMÓRIA DE VER MATAR E MORRER (P. 11)	1984 AUTÓPSIA DE UIM MAR DE RUÍNAS I ED. (P. 13)	1997 AUTÓPSIA DE UIM MAR DE RUÍNAS VI ED. (P. 9)
<p>— Quem vem lá? — gritou. Os passos rumorejavam para lá das sebes. Logo a seguir, sobre as lascas do balastro, com aquele tumor macrocéfalo a fazer supor uma cabeça, um vulto resvala da noite para o néon e vem flutuar nas sombras, alguns metros à sua frente. Através da mira, é apenas essa bizarra silhueta que se enrola sobre si mesma e depois progride, tropeça, rola, detém-se à escuta e lentamente rasteja para o capim.</p>	<p>“QUEM VEM LÁ?”, BRADOU ELE NA DI- REÇÃO DOS PASSOS QUE CHAPINHAVAM DO OUTRO LADO DA MORTE. DO LADO DE LÁ DA MORTE HAVIA APENAS UMA SEBE DE BAMBUS JÁ MORTOS NO ESCURO, E UMA ESPÉCIE DE TUMOR NA SOMBRA FAZIA SUPOR QUE UMA ENORME CABEÇA DE- GOLADA ANDAVA À SOLTA NA NOITE. LOGO A SEGUIR, O VULTO DE UM ANJO DA GUERRA PARECEU FLUTUAR ALI MESMO À SUA FRENTE, TINHA ASAS DE NÉON E LEVITAVA COMO UM PIRILAMPO EM REDOR DAS LÂM- PADAS. ATRAVÉS DA MIRA DA ARMA, é uma silhueta sem forma nem espessura, que se enrola sobre si, tropeça, segura-se à escuridão para não cair e depois salta para diante. Lembra decerto um gafanhoto com as patas tensas e à escuta, pois fizera-se</p>	<p>“QUEM VEM LÁ?, BRADOU ELE DO ALTO DO POSTO, DE SÚBITO ENREGELADO E COM UM CALAFRIO NA VOZ, AO ESCUTAR OS PASSOS QUE CHAPINHAVAM DO LADO DE LÁ DA MORTE. VIRA-O APENAS DE FUGIDA, PASSAR, ENCOBRIR-SE, FICAR COMO QUE ATENTO E EM SUSPENSÃO, IR-SE FINALMENTE COM O VENTO. E DEIXOU DE VÊ-LO. Pensou que voara, alando-se ou apenas se extinguindo num espaço impreciso, entre a noite e uma sebe de canas de bambu que ali havia. Ainda assim, apontou-lhe a arma, mas às cegas. Não um corpo em sua concreta forma definida, pensou, mas a breve sombra de um vulto, sem corpo e sem cabeça — ou com ela estranhamente suspensa e degolada, que é como todas as sombras se movem nas noites furtivas da guerra. Logo a seguir, reapareceu a flutuar à sua frente, iluminando-se em contraste com a penumbra, um anjo perdido da guerrilha: como se se tivesse posto de novo em levitação. Através da mira da arma, é uma silhueta sem espessura que se enrola sobre si, tropeça, segura-se à escuridão para não cair e depois salta para diante. Se era anjo, depenara-se: perdera as penas, a cauda, sobretudo as asas. Agora, lembra apenas um gafanhoto agachado, imóvel, com as patas tensas, postas em arco. Fica um momento à escuta, de súbito tão verde quanto o seu</p>

verde no seu espanto antes de rastejar à pressa para o meio do capim.	espanto, mas acaba por rastejar à pressa para o capim.
--	---

Tab. 3.

Il principio della narrazione offre un ricco campione di riscrittura. La scena è la medesima nelle tre edizioni proposte: un soldato portoghese, di vedetta notturna in un accampamento in Africa, scorge un inaspettato movimento. In *A memória de ver matar e morrer* il soggetto, di fronte all'improvvisa apparizione, risponde con un grido; ciò che vede è un uomo scivolare nella notte. Il sintagma "Através da mira" costituisce l'unico vago accenno ad un contesto armato e la descrizione si mantiene generica, tanto da poter far da preambolo ad una scena inerente il guardiano di una villa come il custode di un centro commerciale; dal testo non si evince nessun accenno diretto alla guerra. Colui che viene visto è indicato, in una descrizione estremamente scarna, come una "bizarra silhueta" che si muove a fatica nell'oscurità. Il soldato di guardia e l'ombra africana condividono l'attimo senza alcun riferimento alla propria sfera emotiva; un uomo osserva, un uomo viene scovato.

Nella prima edizione di *Autópsia de um mar de ruínas*, al di là della differenza grafica, il frammento si dilata, seguendo un procedimento caratterizzante del processo di riscrittura. Fin dalla seconda linea, siamo dentro al contesto; l'uomo africano si muove da "OUTRO LADO DA MORTE. DO LADO DE LÁ DA MORTE". La morte costituisce da subito lo spartiacque fra i due uomini e i due popoli in guerra, divisi ora da un punto di osservazione più nitido, non più "a mira" ma "a mira da arma". Nella prima edizione del romanzo João de Melo si sofferma in particolare sulla riscrittura della figura dell'uomo africano, ampliandola attraverso una più alta prosa letteraria. La scarna e realistica descrizione di *A memória de ver matar e morrer* lascia spazio a nuove parole; l'uomo che appare nella notte è presentato come un "anjo da guerra" e il suo movimento è paragonato, in poche righe, a quello di una lucciola e a quello di una cavalletta. L'uomo in fuga, per non cadere, finisce per "sostenersi", per "sorreggersi" all'oscurità della notte, in un'immagine molto distante da quanto narrato in precedenza. Oltre tale mutamento, nel nuovo testo entra in scena il mondo interiore del

personaggio africano; in particolare quel sentimento cardine di tutta la narrazione di João de Melo: la paura irrompe sulla pagina con la descrizione di un uomo atterrito, “verde no seu espanto”. È invece ancora del tutto assente la sfera emotiva di colui che grida; oltre la voce, al lettore nulla è dato sapere di lui.

Nella sesta edizione di *Autópsia de um mar de ruínas*, João de Melo sposta la propria attenzione sul secondo protagonista della scena: il soldato portoghese. Al lettore è così permesso di seguire lo sviluppo di quell'apparizione notturna, proprio tramite la visuale del soldato; il fuggiasco africano appare inizialmente di sfuggita, passa di fronte alla vedetta tanto che questi per la prima volta gli punta l'arma contro, ma l'uomo scompare, per riapparire soltanto sul finire del frammento. Ma insieme al racconto della prospettiva del soldato, João de Melo si dedica a scavare nell'animo dell'uomo, il quale viene finalmente rivelato nel suo vissuto interiore. Il militare portoghese è descritto come “ENREGELADO E COM UM CALAFRIO NA VOZ”; il soldato ha paura, si ghiaccia ed il brivido di freddo lo raggiunge fin nella voce.

Attraverso una costante riscrittura, la vedetta di turno e l'uomo che scivola nella notte, inizialmente privi entrambi di un vissuto interno, si ritrovano, nell'ultima edizione di *Autópsia de um mar de ruínas*, accomunati dalla medesima sensazione: e questa è, ancora una volta, la paura.

Rispetto al soldato africano, l'autore cesella quanto scritto nella versione precedente; sopprime il paragone con la lucciola, amplia quello con la cavalletta, ma soprattutto scioglie appieno la paura provata dal personaggio, descritto come “de súbito tão verde quanto o seu espanto”.

Vi è infine un ultimo mutamento meritevole di una riflessione aggiuntiva: l'uomo che attraversa la notte non è più un “ANJO DA GUERRA”, ma è descritto come “um anjo perdido da guerrilha”. Tale modifica, lessicale quanto ideologica, dev'essere letta alla luce della bibliografia dell'autore; tra le due edizioni di *Autópsia de um mar de ruínas* João de Melo, nel 1988, pubblica *Os anos da guerra. 1961/1975. Os portugueses em África; crónica, ficção e história*. L'opera rappresenta un congiunto di testi di scrittori portoghesi ed africani posti a confronto sull'argomento bellico. João de Melo, curatore del volume, ne scrive la prefazione: proprio in queste pagine l'autore si dilunga in una riflessione sulla distinzione che separa la prospettiva narrativa

europea da quella africana, teorizzando una “literatura de guerra colonial” scritta dai portoghesi e una “literatura de combate”, scritta invece dagli angolani¹⁴.

Una riflessione finale sull'incipit dei testi è da destinare a come l'autore decida – di riscrittura in riscrittura – di esplicitare fin dall'inizio dell'opera l'ambito in cui questa si colloca. Se in *A memória de ver matar e morrer* la scena descritta da João de Melo è impossibile da situare in un contesto bellico, nella prima edizione di *Autópsia de um mar de ruínas* il lettore trova da subito una serie di espliciti riferimenti – se non bellici quanto meno esiziali – che fin da subito lo introducono verso il cuore della narrazione. Nella riscrittura di *A memória de ver matar e morrer* João de Melo compie un ulteriore passo avanti: la frase “Todas as sombras se movem nas noites furtivas da guerra”, posta nelle prime righe del libro, esplicita appieno non solo il contesto narrato, ma anche la consuetudine che la voce narrante ha con lo scenario bellico e che manterrà in tutto il romanzo.

Un ultimo esempio testuale è in grado di evidenziare appieno lo sviluppo dello scavo interiore che l'autore compie nel racconto dei propri personaggi. Una linea di continuità unisce gli esordi di *A imitação da morte* alle ultime riscritture di *Autópsia de ver matar e morrer*; una domanda che attraversa intatta le varie fasi della scrittura dell'autore, il quesito che ne segna l'intera esperienza come romanziere: “como será a morte? Como será morrer?”

<i>A IMITAÇÃO DA MORTE</i> (P. 113)	<i>A MEMÓRIA DE VER MATAR E MORRER</i> (P. 311)	<i>AUTÓPSIA DE UIM MAR DE RUÍNAS</i> (VI ED., P. 293)
Como será a morte? Eles encolhiam os ombros, nem sequer aventavam hipóteses, riam-se dele, és um doente difícil, um patológico, vai bardamerda com a conversa. Mas o certo é	Como será morrer? Que país ou que solidão se ergue para além da última hecatombe? E não, não sei se dói ou se é apenas uma dor perplexa. A arma caída ao meu lado até que	COMO SERÁ MORRER? Amor, eu não sei se dói. Caíu-me a arma das mãos. Alguém a virá recuperar para as mãos que tomarem o meu lugar na guerra. O meu

¹⁴ All'interno del volume si trova inoltre un contributo dall'omonimo titolo, *Os anjos da guerrilha*, a cura dello scrittore portoghese Sérgio Matos Ferreira; cfr. *Os anos da guerra. 1961/1975. Os portugueses em África; crónica, ficção e história*, organização [de] João de Melo, Dom Quixote, Lisboa, 1988, pp. 371-373.

que a morte poderia vir um dia, naquela guerra e tirar-lhe-ia tudo: o cheiro, o gosto, o ar que todos respiramos, a dor, o prazer, o movimento. O calor. O frio. Seria isso a morte?	alguém a recupere para outro que virá atrás de mim. Tomar o meu lugar. É a guerra. O meu pulmão inventa uma rocha de corais na agonia que respira [...] e é a morte?	último pulmão enche-se de uma agonia de corais, como quando os navios encalham nas rochas [...] AGORA VAI MORRER UM HOMEM. VAI MORRER UM PAÍS QUE MATOU UM MILHÃO E QUINHENTOS MIL HOMENS NA GUERRA. COMO SERÁ A SUA MORTE?
--	--	---

Tab. 4.

In *A imitação da morte*, la morte è l'enigma distante e sconosciuto che il reduce João cerca vanamente di capire e di spiegare una volta tornato in Europa. Ma i suoi interlocutori sono ignari della guerra e della matanza vista e perpetrata in Angola e non arrivano a capirne il tormento; si limitano a schernire le sue ansie e le sue parole da sopravvissuto.

Nelle successive riscritture le riflessioni sono invece tratte dal campo di battaglia: un uomo è sul punto di abbandonare la vita. Il soldato Renato è descritto negli ultimi attimi di lucidità, quando, ormai ferito, sente la propria fine arrivare. La medesima domanda, *Como será a morte?*, perde nel nuovo testo ogni connotato di discussione teorica; le sue parole non risuonano fra giovani europei che fantasticano su un'esperienza sconosciuta, ma sono l'ultimo pensiero formulato da un uomo che sta per morire. A partire da *Memória de ver matar e morrer* João de Melo riscrive lo stesso quesito, inserendo nell'apice del contesto bellico e corredandolo di una nuova prosa poetica; "O meu pulmão inventa uma rocha de corais na agonia que respira", sostituisce così le scarse domande che cercano di definire e qualificare la morte.

In *Autópsia de um mar de ruínas* continua, secondo le medesime direttrici, il processo di riscrittura. Oltre l'introduzione della sineddoche "Alguém a virá recuperar para as mãos que tomarem o meu lugar na guerra", che riduce i soldati a meri pezzi di un corpo atto a sparare, è ancor più esemplificativo lo sviluppo dell'immagine introdotta in *Memória de ver matar e morrer*, "O meu último pulmão enche-se de uma agonia de corais, como quando os navios encalham nas rochas". Se nel primo testo il rosso del corallo rimanda con chiarezza al rosso del sangue perduto, nella riscrittura successiva la barriera sottomarina si denota anche come l'ostacolo che incaglia la nave. Quelle stesse navi sulle

cui vele i portoghesi giunsero in Africa, ma anche il mezzo con cui la diaspora africana venne perpetrata per secoli dai mercanti di schiavi. Ma è nel finale del frammento che la riscrittura di João de Melo mostra appieno la sua nuova pulsione profonda:

AGORA VAI MORRER UM HOMEM. VAI MORRER UM PAÍS QUE MATOU UM MILHÃO E QUINHENTOS MIL HOMENS NA GUERRA. COMO SERÁ A SUA MORTE?

Tali parole riescono a sintetizzare appieno l'intera opera. La morte di Renato, il più semplice fra i soldati, è in realtà la morte africana dell'intero Portogallo, dei suoi cinque secoli di occupazione e del suo cruento – e ormai fuori tempo – colpo di coda per mantenerne il possesso. Insieme a Renato svanisce la presenza portoghese in Angola e la sua antica storia di dominio coloniale.

L'ampio lasso temporale in cui si annoverano gli esempi proposti consente una riflessione finale che abbracci in toto l'opera di João de Melo.

Lo scivolamento semantico nella scelta dei titoli, da *memória* privata ad *autópsia* collettiva, esprime con chiarezza le direttrici intraprese dalla scrittura dell'autore. La lettura della triade composta dai sostantivi dei titoli *Imitação – Memória – Autópsia* marca appieno l'evidente presa di distanza dalla materia trattata: tre termini che scandiscono i tre passi di un medesimo allontanamento, da una presenza quasi fisica, corporea della morte, ad un distacco meticoloso e scientifico.

Il vissuto dell'autore si dilata in maniera progressiva, a partire dagli uomini a lui più vicini, la generazione coeva di ragazzi, i suoi commilitoni, spediti in Africa a combattere l'ultima guerra coloniale portoghese in terra africana. Ma João de Melo non si limita alle proprie fila e sconfinava nel territorio nemico: il racconto degli angolani – soldati, donne, intere famiglie – che a quei ragazzi si opporranno fino alla vittoria, l'indipendenza agognata e col sangue raggiunta. Infine, le vicissitudini personali dell'autore si iscrivono nel più largo contesto storico per collegarle e contestualizzarle all'interno dell'intera storia del colonialismo portoghese in Africa: cinquecento anni di possesso e corruzione di un mare innocente.

In conclusione, si può affermare come l'eco ferale della partecipazione alla guerra in Angola nei primi anni settanta attraversi in diacro-

nia l'opera di João de Melo. L'esame del corpus della sua opera evidenzia i richiami testuali che ordinatamente collegano fra loro gli stati della sua produzione, all'interno di un marcato processo evolutivo: da una scrittura emergenziale, testimonianza autoreferenziale e diretta, si giunge ad una narrativa matura, lirica e volutamente corale. Il racconto del singolo soldato João de Melo lascia così spazio al canto di un'intera generazione, se non, dell'intera esperienza coloniale portoghese in terra africana.

Da quella stessa Angola, da quello stesso scenario di guerra, nella primavera del 1971, un altro giovane scrittore in fieri, António Lobo Antunes, scrive una lettera alla propria giovane moglie, una missiva dolce quanto addolorata, intrisa di grande tenerezza, ma anche tremendamente estraniata ed estraniante: fuori la guerra impazza e lascia a terra suoi commilitoni e giovani africani, ma Lobo Antunes racconta nel dettaglio la privata battaglia con le parole, con la costruzione di una prosa buona, con le proprie piccolezze di apprendista romanziere, ma anche con la feroce ambizione di essere appieno uno scrittore. Nella stessa lettera, poco prima di congedarsi, infine aggiunge: "penso que ser-se português é uma fatalidade que se deve assumir com paciência"¹⁵.

João de Melo vive la stessa, congenita, fatalità; essere portoghese, combattere in Africa e – da quella stessa guerra – tornare a casa vivo. Per poi affidarsi alla scrittura, per dare senso a quell'esperienza e cercare sollievo ad un dolore a cui il tempo rende più nitidi i contorni, ma che fa fatica a lenire. Come Lobo Antunes, egli ha inoltre una lunga esperienza nel maneggiare le parole con estrema pazienza: João de Melo scrive e riscrive la storia della propria stagione africana, per fare di una ferita privata un dramma corale.

Bibliografia

Diretta

MELO, JOÃO DE, *Histórias de resistência*, Prelo, Lisboa, 1975.

- *A memória de ver matar e morrer*, Prelo, Lisboa, 1977.

- *Autópsia de um mar de ruínas*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1984 (I ed.).

¹⁵ António Lobo Antunes, *D'este viver aqui neste papel descripto; cartas da guerra*, Dom Quixote, Lisboa, 2005, p. 163.

- *Os anos da guerra. 1961/1975. Os portugueses em África; crónica, ficção e história*, organização [de] João de Melo, Dom Quixote, Lisboa, 1988.
- *Autópsia de um mar de ruínas*, Dom Quixote, Lisboa, 1997 (VI e última ed.).

Indiretta

- FREIRE ANTUNES, JOSÉ, *A guerra de África, 1961 – 1974*, 2 voll., Círculo de leitores, Lisboa, 1995.
- LOBO ANTUNES, ANTÓNIO, *D'este viver aqui neste papel descripto; cartas da guerra*, Dom Quixote, Lisboa, 2005.
- SERPA CABRAL, MÓNICA *A metamorfose do real na novela A Divina Miséria de João de Melo*, in «Forma breve» 10, 2013, pp. 77-102, (<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/2799>).
- DOMINGUES, CARLOS ALBERTO, *Guerra, justiça e paz; contribuição para história contemporânea de Angola*, Universitária, Lisboa, 2002.
- OLIVEIRA DIAS, DOMINGOS DE, *Lemos para si – Autópsia de um mar de ruínas*, in «Diário de Lisboa – Ler e Escrever», 8 Maio 1986, p. 3.
- SILVA DUARTE, MARIA MANUELA DA, *Autópsia de um mar de ruínas; a ficção na senda da História*, in *Actas do colóquio internacional literatura e história*, Edições do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras de Porto, Porto, 2004, vol. I, pp. 221-230.
- LEAL, MARIA LUISA, *A memória e o futuro: processo de reescrita em João de Melo*, in «Anuario de Estudios Filológicos» XXV, 2005, pp. 221-235.
- LOURO, REGINA, *João de Melo: canto fúnebre*, in «Expresso», 26 Maio 1984, p. 31.
- MOSER, GERALD M., rec. a João de Melo, *Autópsia de um mar de ruínas*, in «World Literature Today» LIX/4, Autumn 1985, pp. 577-78.
- PAGANINI, JOSEANA, *João de Melo: Língua como centro dos segredos*, in «Jornal de Brasília», 3 Dezembro 1998 p. 13.

Uma maquina de apagar(?): sulla riscrittura in José Cardoso Pires

Simone Celani, *Sapienza Università di Roma*

*Sempre procurei não uma máquina de escrever mas uma máquina de apagar*¹.

José Cardoso Pires

*Salvo erro foi André Gide quem disse apenas gostar das obras em que o autor quase morreu ao escrevê-las: a ser verdade, esse velho sátiro cinês, coberto de chapéus inverosímeis, teria apreciado o teu trabalho pelo que na realidade foi: uma luta indecisa e dolorosa, uma orfandade que a família das palavras não consola, as cartas da vermelhinha onde a vitória se nos escapa, oculta no parágrafo que não escolhemos e se torna necessário empurrar a golpes de caneta, enxotando-o como um bicho teimoso para o redil da página, porque o segredo não consiste em escrever, consiste em corrigir e corrigir é despir os fatos de que vestimos as estátuas das primeiras versões [...]*².

António Lobo Antunes

José Cardoso Pires (1925-1998) è stato uno dei più grandi scrittori del Novecento. Il fatto che fosse portoghese non può scalfire questo dato, ma al massimo porlo accanto ad altri connazionali come Vergílio Ferreira, Agustina Bessa Luís, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, tra gli altri, giganti per i quali l'esser lusitani ha significato essere collocati ai margini di un canone letterario "universale" che possiede molti dei difetti della globalizzazione economica,

¹ Frase estratta dal documentario di Clara Ferreira Alves, *José Cardoso Pires*, prodotto dalla RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) nel 1998.

² António Lobo Antunes, *Para José Cardoso Pires, ao ouvido*, in Inês Pedrosa, *José Cardoso Pires. Fotobiografia*, Dom Quixote, Lisboa, 1999, p. 153.

anche se segue criteri in buona parte diversi. La sua produzione complessiva (tabella 1), pubblicata nell'arco di quasi cinquant'anni (dal 1949 al 1998, anno della morte) non è ampia, e ancor più ridotto è il corpus specificatamente narrativo: se escludiamo infatti il teatro³, le *crónicas*⁴ e i saggi⁵, si tratta in tutto di cinque romanzi (di cui almeno due molto brevi, ai limiti con il genere che in Portogallo è chiamato *novela*, a metà strada tra un romanzo breve e un racconto lungo)⁶, cinque raccolte di racconti (in cui però non poche volte tornano gli stessi titoli)⁷ e un oggetto intermedio e un po' bizzarro, definito alternativamente *sátira* o *fábula* (ma che strutturalmente può essere definito anch'esso una *novela*)⁸. Nonostante ciò, si tratta di un'opera ad altissimo peso specifico, lontana da particolari effetti speciali stilistici o retorici finì a se stessi, costruita su un attento vaglio espressivo, su una scelta accuratissima e fortemente ponderata delle parole, su tematiche complesse e mai banali. Romanzi e racconti che testimoniano, dal primo all'ultimo, un inno ad una lingua asciutta e puntuale, precisa, rappresentativa non di alti intellettualismi ma di un vissuto chiaro e diretto, profondamente umano e sempre coerente nell'esposizione delle piccole e grandi contraddizioni dei propri personaggi e delle infinite sfumature che compongono la realtà, interiore o esteriore, di ogni uomo.

³ Cardoso Pires ha scritto due opere teatrali, *O render dos herós*, uscito per la prima volta nel 1960, e *Corpo-delito na sala de espelhos*, del 1980.

⁴ Si tratta di un genere giornalistico breve, a metà tra il racconto e l'articolo. Le sue *crónicas* sono riunite nel volume *A cavalo do diabo*, uscito nel 1994; può essere associato al genere anche il libro *Lisboa – Livro de bordo*, pubblicato nel 1997.

⁵ *Cartilha do Marialva*, del 1960, ed *E agora, José*, del 1977. A questi testi vanno aggiunti i saggi inediti pubblicati postumi nel 2005 all'interno del volume intitolato *Dispersos 1*.

⁶ *O anjo ancorado* (1958), *O hóspede de Job* (1963), *O delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987). A questi titoli va aggiunto l'inedito *Lavagante*, pubblicato postumo nel 2008.

⁷ *Caminheiro e outros contos* (1949), *Histórias de amor* (1952), *Jogos de azar* (1963), *O burro-em-pé* (1979) e *A república dos corvos* (1988).

⁸ *O Dinossauro Excelentíssimo*, uscito per la prima volta nel 1972.

LA PRODUZIONE DI JOSÉ CARDOSO PIRES						
	Romance/					
	Contos	Novela	Fábula	Teatro	Ensaio	Crónicas
1949	Os Caminheiros e Outros Contos					
1952	Histórias de Amor					
1958		O Anjo Ancorado				
1960				O Render dos Heróis	Cartilha do Marialva	
1963	Jogos de Azar	O Hóspede de Job				
1968		O Delfim				
1972			Dinosauro Excelente			
1977					E agora, José?	
1979	O Burro-em-pé					
1980				Corpo-Delito na Sala de Espelhos		
1982		Balada da Praia dos Cães				
1987		Alexandra Alpha				
1988	A República dos Corvos					
1994						A Cavalinho no Diabo
1997						De Profundis, Valsa Lenta Lisboa, Livro de bordo
2005					Dispersos 1	
2008		Lavagante				

Tab. 1.

La relativa esiguità della produzione narrativa cardosiana non dipende però da un'attività di scrittura sporadica o incostante, bensì ha una spiegazione interna: non solo la genesi delle sue opere era spesso lunga e laboriosa, ma la loro stessa pubblicazione raramente poneva fine al costante lavoro sul testo. Quasi tutti i suoi libri hanno avuto delle riedizioni, in alcuni casi in alto numero e, come ha scritto la sua principale biografa, Inês Pedrosa, "Cada reedição era uma reescrita"⁹. Nonostante questa affermazione risulti, come si vedrà, senza dubbio eccessiva, alcune delle opere di Cardoso Pires possiedono la peculiarità non comune di essere state pubblicate nel tempo in diverse versioni, di aver subito un processo di elaborazione prolungato nel tempo, in una costante approssimazione alla versione 'definitiva' che in realtà non sarebbe stata mai raggiunta, se non fosse intercorsa la morte ad interrompere forzatamente il costante *labor limae* a cui il testo era sottoposto. Se l'opera è estensione diretta di chi la scrive, una parte di se stessi che si decide di condividere e rendere pubblica, ciò non vuol dire che debba per questo essere cristallizzata per l'eternità; come ha scritto Cardoso Pires, "um livro cresce com o escritor, com a experiência e a depuração íntima de um escritor. E por isso é sempre susceptível de ser melhorado"¹⁰.

Non c'è dubbio che l'affermazione di Inês Pedrosa sia eccessiva e sovradimensioni il fenomeno della riscrittura cardosiana. Si tratta di un dato facilmente verificabile. Se è vero, per esempio, che *A balada da praia dos cães* ha conosciuto diciotto tra ristampe e nuove edizioni¹¹, tra il 1982 e il 1999, ciò non vuol dire che esistano diciotto versioni diverse dell'opera; anzi, in questo caso, si tratta di una delle opere che meno hanno subito processi di rielaborazione successivi alla prima pubblicazione. Per comprendere in maniera meno grossolana i confini

⁹ Inês Pedrosa, *José Cardoso Pires. Fotobiografia*, Dom Quixote, Lisboa, 1999, p. 134.

¹⁰ Ivi, p. 61.

¹¹ Nei volumi pubblicati dalla Dom Quixote, editore di Cardoso Pires (oggi appartenente al gruppo editoriale Leya), le nuove pubblicazioni di opere già editate precedentemente sono sempre state indicate come "edições", senza distinguere quando si tratta di semplici ristampe e quando ci troviamo di fronte ad un testo rivisto e modificato dall'autore. Vista l'ambiguità terminologica, si specifica che nel prosieguo del testo, il termine 'edizione' dovrà essere interpretato come sinonimo di 'nuova tiratura', che può implicare un processo di semplice ristampa o una versione riveduta e modificata.

della riscrittura cardosiana, è necessario dunque procedere ad un confronto attento e completo delle diverse versioni e mappare in modo più preciso l'estensione del processo, concentrandoci sulla parte centrale dell'opera, ovvero la produzione narrativa.

Seguendo un ordine cronologico, si noti innanzitutto che le prime due raccolte di racconti pubblicate dall'autore, *Os caminheiros e outros contos* (1949) e *Histórias de amor* (1952) non hanno avuto riedizioni. Gran parte dei racconti pubblicati nei due volumi sono però stati reinseriti, in nuove versioni, all'interno di un'unica raccolta del 1963, *Jogos de azar*, la quale, a sua volta, ha conosciuto sette edizioni tra la data di uscita e il 1999. Nel caso del passaggio alla nuova raccolta, il processo subito dai testi è stato molto profondo¹², tale da rientrare senza dubbio nella categoria della 'riscrittura totale' già delineata da Ignazio Baldelli¹³. È interessante inoltre notare che *Histórias de amor* ha conosciuto una riedizione postuma, nel 2008, curata dalla figlia dello scrittore, Ana, che ha reso nuovamente disponibile al pubblico i racconti nella loro versione originale¹⁴.

O anjo ancorado, pubblicato per la prima volta nel 1958, ha conosciuto, fino al 1999, dieci edizioni; in questo caso le differenze, pur presenti, sono più puntuali e circoscritte, e comunque mai strutturali. Simile discorso riguarda anche *O hospede de Job* (dieci edizioni tra 1963 e 2001), che vede limitate modifiche lessicali, qualche esempio di riformulazione sintattica, o brevi estensioni del discorso di tipo esplicativo, in un processo anche qui non profondo ma sempre, si noti, di ampliamento più che di sottrazione.

Ancor più limitato il processo di revisione subito da quella che ancor oggi è considerata l'opera prima di Cardoso Pires, *O delfim*, che ha conosciuto, tra il 1968 e il 1999, diciassette edizioni: le varianti sono poche, normalmente circoscritte a singole parole o a limitate riformulazioni e piccole aggiunte.

¹² Per un'analisi critica del processo di riscrittura a cui sono stati sottoposti i racconti pubblicati in *Jogos de Azar*, cfr. Alexandre Pinheiro Torres, *Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires*, in José Cardoso Pires, *O anjo ancorado*, Moraes, Lisboa, 1977, pp. 151-218 (in part. pp. 210-215).

¹³ Cfr. Ignazio Baldelli, *La riscrittura 'totale' di un'opera. Da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura»*, in «Lettere Italiane», XXVI/ 2, 1974, pp. 180-197.

¹⁴ José Cardoso Pires, *Histórias de Amor*, Nelson de Matos, Lisboa, 2008.

Torniamo completamente sui territori della 'riscrittura totale' con *O dinossauro excelentíssimo*, del cui processo di rielaborazione mi sono già occupato in passato¹⁵. L'opera è uscita autonomamente nel 1972, quindi è stata inserita prima, nel 1979, nella raccolta di racconti *O burro-em-pé* e poi, nel 1988, nell'ulteriore raccolta *A república dos corvos*, subendo, in particolare tra la versione del '72 e quella del '79, una ristrutturazione profonda e radicale, sia a livello puntuale che complessivo. Le due raccolte appena citate, che pure hanno avuto qualche riedizione¹⁶, non hanno invece subito alcun processo di modifica successiva.

Della *Balada das praias dos cães* si è già detto. Rimane solo l'ultimo romanzo, *Alexandra Alpha*, anch'esso privo di varianti significative nelle sue sei edizioni pubblicate tra 1987 e 1999. Sintetizzando dunque, la situazione complessiva della riscrittura delle opere di Cardoso Pires è la seguente:

LA RISCRITTURA IN JOSÉ CARDOSO PIRES		
VARIATI ASSENTI O MOLTO SCARSE	VARIANTI PRESENTI	'RISCRITTURA TOTALE'
<i>O Delfim</i> (17 edizioni tra 1968 e 1999).	<i>O anjo ancorado</i> (10 edizioni tra 1968 e 1998).	<i>O Caminho e outros contos</i> (1949), <i>Histórias de Amor</i> (1952) > <i>Jogos de Azar</i> (1963).
<i>O burro-em-pé</i> (2 edizioni tra 1979 e 1999).	<i>O hóspede de Job</i> (9 edizioni tra 1963 e 1998).	<i>Dinossauro Excelentíssimo</i> (1972) > inserito con lo stesso titolo in <i>O burro-em-pé</i> (1979) > inserito con lo stesso titolo in <i>A república dos corvos</i> (1988).
<i>Balada da praia dos cães</i> (18 edizioni tra 1982 e 1999).		
<i>Alexandra Alpha</i> (6 edizioni tra 1987 e 1999).		
<i>A república dos corvos</i> (3 edizioni tra 1988 e 1999).		

Tab. 2.

Già da questa tabella, il processo di riscrittura cardosiano può essere ridimensionato rispetto a quanto affermato da Inês Pedrosa, soprattutto perché, per quanto si è potuto verificare, molte edizioni non presentano varianti rispetto alle precedenti e nella maggioranza dei

¹⁵ Simone Celani, *O devorador de palavras. Stadi evolutivi del Dinossauro Excelentíssimo*, in «Status Quaestionis» 1, 2011, pp. 5-23.

¹⁶ *O burro-em-pé* ha avuto solo una seconda edizione, postuma e pubblicata a vent'anni dalla prima, nel 1999; *A república dos corvos* ha invece avuto una seconda edizione a solo un anno dalla prima, nel 1989, e una terza sempre nel 1999.

casi non si sono riscontrate più di due (o al massimo tre) diverse versioni a stampa di un singolo testo¹⁷. Nonostante ciò, il fenomeno appare comunque ragguardevole, tale da coprire, anche se non sempre con la stessa intensità, la quasi totalità della produzione narrativa di Cardoso Pires. Poiché non si tratta di un fenomeno isolato, ma generalizzato, esso assume una valenza tale da divenire elemento estremamente significativo e strutturale della sua scrittura, caratterizzante la sua peculiare concezione dell'opera d'arte.

Per trarre qualche conclusione fondata sul processo di rielaborazione cardosiana, sarà utile analizzare esempi tratti da tutte e tre le categorie di intervento attuate: varianti minime e puntuali, varianti più ampie ma non strutturali, 'riscrittura totale'.

Un'opera adatta a illustrare le prime due categorie è *O anjo ancorado*. Si tratta della terza opera, e prima di lungo respiro, pubblicata da Cardoso Pires, uscita per la prima volta, come già detto, nel 1958. Vi si racconta la storia di una giornata passata da due personaggi provenienti dalla città, João, quarantenne, e Guida, ventenne, a São Romão, un piccolo paese costiero, dove i due si sono recati per fare pesca sportiva e passare del tempo fuori dal caos cittadino. Il contrasto tra i dialoghi, i comportamenti e i pensieri dei due protagonisti e lo squallore, la povertà e le minime aspettative degli abitanti del luogo rappresenta il fulcro dell'opera, risolvendosi nella constatazione di un'incomunicabilità profonda distesa fra due mondi tangenziali, ma totalmente separati.

Sebbene il romanzo non faccia riferimento diretto al contesto dell'epoca, che è quello della fase centrale e più chiusa del salazarismo, si tratta di un'opera dalla profonda valenza politica e sociologica (come avviene in effetti in tutta la produzione dell'autore); al momento dell'uscita, la storia è di strettissima attualità, visto che si svolge, come riportato nell'incipit, "Num dia do mês de Abril de 1957"¹⁸.

Una prima revisione del testo risale al momento dell'uscita della terza edizione, nel 1964, quando, a fine volume, appare una doppia indicazione relativa alla data di composizione, completamente assente

¹⁷ Qui si parla sempre e solo di versioni a stampa; certamente altre ve ne saranno, ma sono confinate nel fondo dello scrittore (attualmente in parte già acquisito dalla Biblioteca Nacional di Lisbona) e appartengono dunque ad una dimensione diversa rispetto a quelle di cui si parla nel presente contributo, che si limita all'analisi delle versioni pubblicate.

¹⁸ José Cardoso Pires, *O anjo ancorado*, Ulisseia, Lisboa, 1958², p. 9.

nella prima versione: “Lisboa, fevereiro de 1958” e subito sotto “revisto em abril de 1964”¹⁹. Una seconda revisione, di minor portata, risale invece, probabilmente, al 1984, momento in cui, alla breve nota finale che segue il romanzo fin dalla prima edizione, è aggiunto un paragrafo che si apre con le seguenti parole: “Guardo e confirmo estas linhas de 1958. Repenso-as agora, em 1984 [...]”²⁰. Contemporaneamente a questa aggiunta, inoltre, sparisce dalla data posta a fine romanzo l’indicazione della revisione risalente al ‘64.

È interessante dunque interpretare le varianti presenti proprio alla luce di questa distanza cronologica, prima di sei e poi di ventisei anni dalla prima edizione, in un contesto come quello portoghese del secondo Novecento ricchissimo di mutamenti e in cui il passaggio di pochi lustri può implicare svolte epocali, tali da cambiare profondamente il contesto politico, sociale e culturale del paese. In questo senso, anche l’apposizione della data alla fine del testo è un’indicazione chiara, di storicizzazione, di distanziamento, che può aiutare a mettere in prospettiva alcune delle modifiche progressivamente inserite nel romanzo.

Si può partire, innanzitutto, da una considerazione generale: Cardoso Pires ha sempre affermato che la scrittura era per lui un processo sottrattivo, una costante riduzione all’essenziale, ma ciò è costantemente contraddetto dai fatti; ha scritto ancora Inês Pedrosa:

Este exemplo – e mil outros haveria – é interessante porque desmonta o mito do dizer mínimo que Cardoso Pires, até pelo carácter enxuto dos seus textos, ajudou a construir. Afirmava cortar, cortar sempre: as segundas e as sextas versões seriam violentas curas de emagrecimento das iniciais. Ora, cotejando os textos, verifica-se que quase sempre as últimas versões são fisicamente mais extensas, para poderem ser interiormente mais intensas (e portanto, mais *no osso*, como ele gostava dizer). De versão para versão, há uma ciência de construção de imagens. De substituição progressiva do facto pela imagem que o transporta para fora da sua circunstância – ou seja, para a reflexão²¹.

¹⁹ Id., *O anjo ancorado*, Moraes, Lisboa, 1977⁵, p. 148.

²⁰ Id., *O anjo ancorado*, Dom Quixote, Lisboa, 1990⁶, p. 157.

²¹ Pedrosa, *op. cit.*, p. 134.

L'analisi sinottica delle diverse versioni de *O anjo ancorado* conferma questa osservazione. In particolare nel passaggio dalla prima alla seconda versione, gli interventi di ampliamento sono numerosi e distribuiti su tutto il testo²². Nella maggior parte dei casi si tratta di espansioni che hanno valore esplicativo, o di precisazione, come in questo passo tratto dal primo capitolo, in cui è descritto João, il protagonista maschile:

<i>O ANJO ANCORADO, 1958, P. 10</i>	<i>O ANJO ANCORADO, 1977, P. 10</i>
<p>Era pessoa dos seus quarenta anos ou nem isso. Guiava de largo, cabeça para trás, mão pousada no volante. À parte o cabelo ralo e o olhar suave, todo ele, pele e gestos, tinha um aspecto terra a terra: <i>mãos ossudas</i>, pulsos chatos, unhas rasas, cor e modos de <i>cavador</i>. Vinha de camisolão grosso, cachimbo nos dentes.</p>	<p>Era pessoa dos seus quarenta anos ou nem isso. Guiava de largo, cabeça para trás, mão pousada no volante. À parte o cabelo ralo e o olhar suave, todo ele, pele e gestos, tinha um aspecto terra a terra: <i>dedos ossudos</i>, pulsos chatos, unhas rasas, cor e modos de <i>camponês – melhor: de descendente de camponês</i>. Vinha de camisolão grosso, cachimbo nos dentes.</p>
<p>Este ar de terra a terra é facil de perceber-se nalguns infantes da lavoura que gastam a maior parte da vida nas grandes capitais. Nesses, as falas provincianas e o tom com que se dirigem aos criados são coisas cultivadas, uma espécie de marca de estirpe para os diferencar do resto dos mortais que não têm terras nem passado para lá da cidade. São <i>outros</i>; gozam a paz da fortuna e das famílias, bebem vinho tinto nos bares do Guincho ou de Cascais sem que alguém lhes leve a mal.</p>	<p>Este ar de terra a terra é facil de perceber-se nalguns infantes da lavoura que gastam a maior parte da vida nas grandes capitais. Nesses, as falas provincianas e o tom com que se dirigem aos criados são coisas cultivadas, uma espécie de marca de estirpe para os diferencar do resto dos mortais que não têm terras nem passado para lá da cidade. São <i>outra gente</i>; gozam a paz da fortuna e das famílias, bebem vinho tinto nos bares do Guincho ou de Cascais sem que alguém lhes leve a mal. <i>Julgam, em suma, a cidade à medida da aldeia. E passeiam-se nela.</i></p>

Tab. 3.

²² Non deve sfuggire però l'ulteriore fase di cesello presente nella versione rivista negli anni Ottanta, fatta di minimi cambiamenti, ma significativi; un esempio interessante può essere il seguente: se ancora nella versione del 1964, Cardoso Pires scrive: "Parecia que só nesses dias vivia realmente e não no resto do ano, entre os nossos portugueses", nella versione del 1990 è aggiunto, dopo *portugueses*, la subordinata "que desconsolo", che aggiunge una significativa patina morale alla frase.

In questo primo esempio, le aggiunte sono minime, ma significative, tutte ascrivibili ad una volontà di costante approssimazione alla chiarezza e alla puntualità della descrizione, fisica e *quindi* psicologica del personaggio. Il passaggio da “mãos ossudas” a “dedos ossudos” avvicina lo sguardo del lettore ad un particolare più ristretto, maggiormente ingrandito, più ravvicinato. La sostituzione di “cavador” (che è lo ‘zappatore’) con “camponês” (più genericamente, ‘contadino’) inserisce un distanziamento dal lavoro manuale, che è nel DNA, ma non nella quotidianità, del personaggio, distanziamento accentuato dall’ulteriore specificazione “melhor: de descendente de camponês”. Infine, la frase aggiunta a fine paragrafo, “Julgam, em suma, a cidade à medida da aldeia. E passeiam-se nela”, fornisce la sintetica rappresentazione finale, estremamente chiarificatrice, di un preciso atteggiamento, di quel provincialismo che riduce il complesso a semplice, in funzione di una visione ristretta del mondo.

Nel secondo capitolo si trova un ulteriore esempio di messa a fuoco dei personaggi e delle situazioni; e si nota un elemento che sarà costante anche nelle aggiunte, più ampie, inserite nei capitoli successivi, ovvero l’espansione dello spazio dedicato sia alla riflessione interna che al dialogo:

<i>O ANJO ANCORADO, 1958, PP. 16-18</i>	<i>O ANJO ANCORADO, 1977, PP. 16-19</i>
Uma jovem que diz “isto é bom, é livre” considera-se com toda a certeza encantada por ter empregado palavras tão simples que para ela são sinais de pureza, dotes de poeta.	Uma jovem que diz “isto é bom, é livre” considera-se, com toda a certeza, encantada <i>consigo mesma</i> por ter empregado palavras tão simples que para ela são sinais de pureza, dotes de poeta. <i>Acontece assim em muitos casos, pelo menos nalguns conhecidos do cavaleiro do automóvel vermelho.</i>
Em muitas pessoas a busca de coisas menos complicadas é ainda um meio complicado de procurarem dar encanto a um dado momento. Um jogo a sós e muito conhecido. (...)	Em <i>certas</i> pessoas a busca de coisas menos complicadas é ainda um meio complicado de procurarem dar encanto a um dado momento. Um jogo a sós – <i>“mas demasiado à vista”, observou o homem. “Um pequeno vício para uso doméstico.”</i> (...)
“Deve ser terrível o espectáculo do fundo do mar. <i>Terrível ou maravilhoso.</i> ”	“Deve ser terrível o espectáculo do fundo do mar.”

Será assim, João?"

O homem bem *tinha ouvido*, bem. Mas não quis adiantar conversa, preocupado como estava com a caça aos sargos e com a luta que possivelmente iria travar com alguns deles. Pôs-se a fazer movimentos para se aquecer. Tronco dobrado, para baixo e para cima, um, dois, um, dois, e neste vaivém dizia em pensamento: "Terrível ou maravilhoso, terrível ou maravilhoso."

*Aposto em como fazes a tua poesiazita...
Terrível ou maravilhoso, um, dois.*

Diário aos quinze, poesia aos vinte..."

Vendo-o naquilo, Guida, a rapariga, calculou que ele passasse às corridas de peito feito e ao pino, como é uso no primeiro encontro da praia.

Calculou mal. O homem foi simplesmente ao carro buscar toalhas e um frasco de óleo contra o frio. "Eu ajudo-o", disse-lhe ela.

E logo a seguir:

"Ou maravilhoso, quem sabe? Terrível ou maravilhoso como muitas coisas que há no mundo. Será assim, João?"

O homem bem *ouvira*, bem. Mas não quis adiantar conversa, preocupado como estava com a caça aos sargos e com a luta que possivelmente iria travar com alguns deles. Pôs-se a fazer movimentos para se aquecer. Tronco dobrado, para baixo e para cima, um, dois, um, dois, e neste vaivém dizia em pensamento: "Terrível ou maravilhoso, *ai está um verso de mau poeta*. Terrível ou maravilhoso." *E em voz alta: "Ouça, uma coisa, Guida. Você nunca fez poesia?" Não esperou pela resposta; ou pelo menos não precisou de a saber.*

"Fez?", concluiu logo a seguir; mas só para ele e sem parar os exercícios. "Fizeste a tua poesiazita, claro que fizeste. Um, dois... Terrível ou maravilhoso... Um, dois... Tudo é terrível enquanto se não conhece. Diário aos quinze, poesia aos vinte. Um, dois... abaixo, acima... um, dois..."

Vendo-o naquilo, Guida, a rapariga, calculou (*com algum desgosto, mas enfim*) que ele passasse às corridas de peito feito e ao pino, como é uso no primeiro encontro da praia.

Calculou mal. O homem foi simplesmente ao carro buscar toalhas e um frasco de óleo contra o frio. "Eu ajudo-o", disse-lhe ela.

Tab. 4.

Nell'esempio sopra citato, questo processo di ampliamento e messa a fuoco riguarda elementi che possono essere definiti metascritturali; si tratta di un approfondimento che parte dal lessico, per giungere ad una caratterizzazione più completa dei personaggi *attraverso il loro modo di usare e di riflettere sulla parola*; in questo senso, se siamo di fronte ad un testo fisicamente più esteso, il concetto espresso risulta però più chiaro, meglio specificato, privo delle apparenti semplificazioni della versione originale, secondo un processo di complessificazione della prospettiva, o, se vogliamo, di 'corruzione', concetto che Cardoso Pires ha richiamato esplicitamente nel corso di un'intervista:

Eu penso que a função de quem escreve é a de corromper. No fundo, a de quem ama. É uma corrupção sagrada. Se tu não descobres, não amas. Se tu não enjeitas as regras, também não vais lá. A mim o que me choca é que a literatura é a arte mais fechada, mais metodificada, mais apertadinha que há. A escrita é difícil, quebrar a escrita, corrompê-la, é difícilimo²³.

Aggiunte più ampie sono inserite invece nei capitoli successivi, per dare spazio ad altri punti di vista, per uscire dal serrato dialogo tra i due protagonisti, e iniziare a proporre un distanziamento, una visione esterna. Il capitolo IV, ad esempio, è interamente occupato da un episodio, breve ma determinante negli equilibri complessivi dell'opera: si tratta del passo in cui i protagonisti incontrano un bambino del luogo, che vuole vendere ai due inattesi 'turisti' un tessuto di pizzo; dopo una certa insistenza, alla fine i due cedono, dandogli del denaro, ma come elemosina, per toglierselo di torno, mentre il piccolo lo prende come acconto e corre a casa dalla sorella per far completare il lavoro. Nella prima versione, dopo un po' di insistenza, il bambino ottiene in breve tempo i suoi soldi, mentre nella seconda versione il passo è molto più lungo:

²³ Frase estratta dal documentario di Clara Ferreira Alves, *José Cardoso Pires*, cit.

O ANJO ANCORADO, 1958, P. 25	O ANJO ANCORADO, 1977, PP. 29-31
<p>“Mas leve, senhora. Leve lá. Dois lenços por quinze escudos, senhora. É barato.”</p>	<p>“Mas leve, senhora. Leve lá. Dois lenços por quinze escudos, senhora. É barato.”</p>
<p>“Não te cansas que não vale a pena.”</p>	<p>“Não te cansas que não vale a pena.”</p>
<p>“Mas leve, sim? Compre o senhor. Faça-lhe treze escudos. <i>Leve prá senhora.</i> É barato, só o fio custa sete e quinhentos.”</p>	<p>“Então compre o senhor. Faça-lhe treze escudos, pronto. <i>A minha irmã disse para fazer treze escudos.</i> É barato, só o fio custa sete e quinhentos, <i>leve lá.</i>”</p>
	<p><i>Sabe-se como são as crianças – o melhor é não responder. E foi o que eles fizeram, deixaram-no e foram andando para o carro. Punham assim ponto final na questão.</i></p>
	<p><i>O garoto ficou como se calcula: desiludido, de braços caídos. Resignado, tornou a embrulhar a renda no pedacinho de papel mas percebendo que os visitantes se demoravam junto do automóvel arrebitou as orelhas. Não se iam embora, afinal. Tinha o resto da tarde à sua frente para os tentar com o pequeno isco de fio que a irmã preparara em casa.</i></p>
	<p><i>Viu mais ainda: que o homem estava enxuto, embora a luzir óleo ou fosse do que fosse, e que aos pés dele se alinhavam as barbatanas, a máscara e a espingarda dos caçadores submarinos. Ia ao mar, era o que era. E o garoto duvidou: “A esta hora?” Voltou-se para as falésias, avaliou as águas: “Na vazante? E quem sabe se a vazante não é o melhor para aqueles aparelhos?”</i></p>
	<p><i>Então, a passo cauteloso, de cão batido, foi-se chegando. Tinha um grande desejo de admirar tudo aquilo de perto, o arpão, as barbatanas, os tubos de ar e, principalmente, a faca que o caçador da cidade acabava de pôr à cinta. Mas não devia esquecer a mercadoria que trazia consigo, esse sinal caprichoso envolvido num papel – e compreendeu que não podia distrair-se, isso nunca. O seu entendimento de criança que faz pela vida dizia-lhe que os homens são mais desprendidos e mais largos em dar do que as mulheres; por conseguinte, ao ataque e já. Tinha de aproximar-se, voltar à carga, por muito acanhamento que sentisse.</i></p>

	<p><i>“Vamos?”, disse. E então pôs-se a rondar, distraído aqui, de orelha fita mais adiante, mas sempre alerta, sempre de faro levantado. Quando os outros menos esperavam, tinham-no à perna, a cautelosa distância, bem entendido, e mudo e de olhos baixos.</i></p> <p><i>“Outra vez?”, protestou a rapariga.</i></p> <p><i>Ele é que não se deu por vencido. Corado até à raiz dos cabelos, fincou ainda mais os olhos no chão. Resistia, como lhe era possível, àquela voz e àquelas presenças (e também aos aparelhos que tanto o atraíam).</i></p>
<p><i>O homem tirou o porta-moedas que tinha no carro e deu-lhe dez escudos.</i></p>	<p><i>Estava nisto quando lhe saltou diante dos olhos uma moeda de prata a rebrilhar. Dez escudos, uma rodela de luz, pesada, imperiosa. E era o cavalleiro da cidade, era o dono do carro cor de fogo e do tesouro de facas e arpões que lhe acenava com ela e lha deixava na palma da mão.</i></p> <p><i>“Para a tua irmã...”</i></p> <p><i>Recebeu a oferta a medo, sem coragem para agradecer. Murmurou apenas:</i></p> <p><i>“Daqui a bocado já cá está a renda.” E fugiu a sete pés para São Romão.</i></p> <p><i>“Deixa lá a renda”, gritou-lhe a jovem.</i></p> <p><i>“Deixa lá a renda”, gritou-lhe a jovem a despedi-lo.</i></p>

Tab. 5.

L'ampio inserto ha la funzione di dare tridimensionalità ad un personaggio che nella prima versione era poco più che una comparsa, quasi parte dello sfondo di povertà del paesino di São Romão; nella nuova versione veniamo a sapere molto di più su di lui, sulla sua psicologia, sul suo carattere. Siamo maggiormente informati sul suo mondo e le sue preoccupazioni, fino a riuscire a vedere gli avvenimenti, e in particolare i protagonisti dell'opera, dal suo punto di vista, trasfigurandoli, permettendoci di capire qualche cosa di più anche su di loro. L'episodio appare ancora più importante quando si giunge alle battute finali del libro, in cui il ragazzo e la sorella Ernestina (che nel frattempo si era penosamente affannata a terminare il merletto per i 'turisti') ritornano in scena, in un breve episodio che suggella definitivamente il profondo divario esistente tra i due mondi, quello urbano dei protagonisti e quello povero e rurale degli abitanti di São Romão:

Entraram de rompante na aldeola. A meio da rua saltou-lhes o garoto dessa tarde, a acenar com o embrulho da renda. Não afrouxaram. Da janela, a Ernestina, e da porta, a mãe, ambas viram o pequeno espalmar-se por inteiro contra a parede para não ficar esmagado. De toda a parte correu gente a ampará-lo:

“Tu magoaste-te, menino?”

Mãe, irmã, vizinhas e tendeiro, não houve quem não ficasse atordoado, como se o automóvel, ao passar, lhes tivesse aberto o chão debaixo dos pés.

“Selvagens”, murmurou o taberneiro, virando-se para o belo carro vermelho que ia longe, na estrada. “Selvagens”, berrou logo a seguir, com toda a raiva que cabia dentro dele.

O carro já não era vermelho nem pardo, era uma sobra a correr atrás de dois focos malditos de luz.

“Selvagens, ouviram? Selvagens. Cães, refinados cães.”

Dentro de casa, encostada ao rolo de bilros, Ernestina apertava a renda nos dedos. Chorava em silêncio.

No automóvel, a caminho de Lisboa:

“Que faz você amanhã?”

“Não sei. E você?”

O carro mordida a estrada, aos uivos nas curvas²⁴.

In generale, ci troviamo di fronte ad interventi che prevedono quasi sempre integrazioni, a volte brevi, a volte più ampie, indirizzate a diversi fini, come l'ampliamento dello spazio dedicato al discorso diretto o alla riflessione, l'approfondimento psicologico dei personaggi, l'apertura di inserti di critica sociale o politica. In questo senso, l'allargarsi della distanza temporale tra scrittura (o riscrittura) e fatti narrati, sembra permettere una migliore messa a fuoco della situazione descritta, ponendola in una prospettiva storica che a volte chiarisce elementi che nella versione originale erano lasciati impliciti.

Questo cambio di ottica appare evidente nelle modifiche apportate ad una parte del capitolo XIII; diverse volte nel romanzo si fa riferimento alla generazione del '45, a cui appartiene il protagonista maschile, momento cruciale per una possibile svolta politica, in chiave

²⁴ Id., *O anjo ancorado*, 1990, cit., pp. 154-155.

anti-dittatoriale, che fu poi abortita²⁵. L'ampia aggiunta testuale inserita nella riscrittura aiuta a rendere più chiara la chiave interpretativa di tutto il libro, che racconta di un paese immobile, bloccato socialmente e politicamente, in cui anche le teste pensanti sembrano aver perso speranza in un cambiamento. L'ultimo fremito di rivolta è stato quello vissuto proprio dalla *geração do 45*, che con la fine della guerra si è illusa che fosse possibile una svolta politica tale da condurre, in concomitanza e come conseguenza della caduta del fascismo e del nazismo, alla fine del salazarismo. L'afflato libertario sarà di breve durata e la situazione rimarrà immutata: la generazione del '45 rientrerà nei ranghi, tra la disillusione generale e un cinismo diffuso che lasceranno in bocca l'amaro sapore della speranza perduta. Ma la memoria di quel momento continuerà ad illuminare ancora la coscienza di chi l'ha vissuto:

<i>O ANJO ANCORADO, 1958, P. 62</i>	<i>O ANJO ANCORADO, 1977, PP. 78-79</i>
Lisboa já não tinha o ar de cidade cercada dos anos de guerra. Listas negras, propaganda alemã nas tabacarias de vão de escada, onde ia isso?	Lisboa já não tinha o ar de cidade cercada dos anos de guerra. Listas negras, propaganda alemã nas tabacarias de vão de escada, onde ia isso? <i>E as cruces suásticas em insultos nas fachadas dos prédios e nos emblemas arrogantes das lapelas, que era delas, as cruces suásticas?</i> <i>Da noite para o dia, a capital abriu-se, indecisa. Foi um minuto, diz-se – o minuto da justiça. Mas acontecia que sobre esse gume da História pesavam nada menos que dezassete anos de tempo morto, de vida secreta abafada com mão dura e fria. E as gerações que tinham suportado a infância obrigatória da farda e do tambor; os estudantes que passaram pelos mestres ao longo do curso, de braço estendido e em silêncio, como era de regra saudar; os funcionários e os operários desconfiados de tudo e de todos – a esmagadora cidade,</i>

²⁵ Cardoso Pires ha non a caso affermato: «Em *O anjo ancorado* temos, através de uma intriga simplíssima, o registro da consciência histórica de uma geração “situada” inequivocamente em um tempo preciso e delimitado: o após-guerra de 45», Pedrosa, *op. cit.*, p. 48.

	<i>enfim, veio para a rua, louca de contentamento, e não se reconheceu. Estava cansada de mais nesse minuto que lhe coubera, para que fosse capaz de o agarrar. Em poucas horas o mundo antigo ficara séculos para trás, parecia. Recitava-se Lorca em passeios ao ar livre, cantava-se:</i>
Recitava-se Lorca em passeios ao ar livre, cantava-se:	<i>Lorca em passeios ao ar livre, cantava-se:</i>
“Viva a alegria, viva a vida e viva o amor...”	“Viva a alegria, viva a vida e viva o amor...”

Tab. 6.

Si tratta, evidentemente, del momento politicamente più esplicito dell'intero libro; la prima versione, molto più sintetica e puramente allusiva, è dovuta non solo alla vicinanza temporale, ma anche, forse, ad un parziale processo di auto-censura, volto ad evitare le maglie della vera censura politica, visto che la gioia descritta potrebbe anche derivare esclusivamente dalla reazione alla fine della guerra; nella seconda versione invece, l'avvenimento viene inserito in una prospettiva più esplicita, quella dell'illusione di essersi lasciati alle spalle i bui anni dell'*Estado Novo*.

Censura e prospettiva storica sono implicate, in maniera ancora più profonda, anche nei più vasti processi di riscrittura che interessano *Dinossauro Excelentíssimo* e i racconti di *Os Caminheiros e outro contos* e *Histórias de amor* confluiti in *Jogos de azar*.

Sul primo esempio mi sono già soffermato in un precedente contributo, a cui rimando per eventuali approfondimenti²⁶. In estrema sintesi, si può qui comunque dire che la riscrittura del testo, che contiene una immaginifica e potente satira anti-salazarista in tono favolistico, possiede una forte motivazione contestuale, visto che la prima versione risale al 1972, ancora in epoca dittatoriale, e sfuggì alla censura diretta solo per un curioso concatenarsi d'eventi²⁷, mentre la sua riscrittura è del 1979,

²⁶ Celani, *O devorador de palavras...* cit.

²⁷ Racconta lo stesso Cardoso Pires (in Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Dom Quixote, Lisboa, 1991, pp. 36-37): “Entreguei-o à Arcádia, que era uma editora falida, porque naquele momento publicar um retrato grotesco de Salazar era coisa que nenhuma casa ousaria. [...] Quando o Dinossauro saiu, regresssei de Londres para estar presente ao lado do editor e do ilustrador no que viesse a acontecer mas, para assombro de todos nós, em vez da excomunhão que era de

nel nuovo contesto post-25 aprile. Se la prima stesura aveva una funzione politica diretta, di denuncia dal tono satirico, la seconda vale invece da un lato come memoria storica, come antidoto contro amnesie in cui è facile indulgere in tempi meno drammatici, dall'altro come universalizzazione di un personaggio che, seppure profondamente legato ad uno specifico contesto, può facilmente essere tramutato in categoria meta-storica e adattarsi a figure e situazioni che non per forza fanno parte del passato o dell'esclusivo ambito lusitano. Ha scritto ancora Cardoso Pires:

há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável. É por isso, e só por isso, que retomei o *Dinossauro Excelentíssimo* e o registo como uma descrição incómoda de qualquer coisa que oxalá se nos vá tornando cada vez mais fabular e delirante²⁸.

Il rapporto con la censura politica è invece più diretto nel caso di *Histórias de amor*. Così l'autore ha raccontato la vicenda in un'intervista:

Um dos contos descrevia a prisão de um estudante antifascista mas a Censura fingiu ignorar o pormenor. A PIDE é que não: prendeu-me sem mais aquelas... [...] não me deixaram dormir durante três dias e depois puseram-me na rua sem interrogatório, sem nada. Apenas a privação do sono e algumas provocações. Era um aviso da polícia a um

esperar, o livro ultrapassou a Censura e teve um acolhimento indescritível. Digo «ultrapassou» porque aconteceu aquele escândalo monumental na Assembleia Nacional, quando o professor Miller Guerra teve a coragem de afirmar que não havia liberdade em Portugal. Foi uma sessão histórica, um berro de heresia! O deputado ultrafascista Casal Ribeiro correu para Miller Guerra a espumar de raiva e para o desmentir citou como prova o infame *Dinossauro Excelentíssimo* que acabava de ser posto à venda em toda a parte. E, pronto, a partir daí a Censura ficou de mãos atadas. Já não podia apreender o livro que o deputado salazarista tinha citado estupidamente como demonstração da liberdade do regime, e, menos ainda, promover a prisão do autor. Simplesmente, e isso foi realmente um carnaval repugnante, uma vez que a censura oficial se viu impedida de actuar, apareceram as censuras voluntárias de alguns particulares”.

²⁸ José Cardoso Pires, *O burro-em-pé*, Dom Quixote, Lisboa, 1999, p. 178.

jovem que começava a escrever, nada mais. [...] Uma semana depois foi a vez de a Censura me chamar por uma contrafé. O director, um major sinuoso que dava pelo nome de David dos Santos, propôs-me que eu fizesse emendas ao texto das *Histórias de Amor* para lhe levantar a interdição. [...] O próprio facto de eu ter de recusar uma negociação tão suja foi, lembro-me bem, uma segunda humilhação para mim porque uma proposta de colaboracionismo, mesmo que em termos de rotina burocrática, pressupõe que o carrasco tem uma imagem desdenhosa da vítima. Claro que da tentativa de aliciamento não ficou o menor registo, como era costume. Ou, antes, ficou; neste caso ficou, porque o major aliciador insistiu em que eu reconsiderasse e entregou-me o exemplar censurado para que eu o corrigisse. O exemplar censurado, imagine! As anotações, as passagens, as páginas cortadas pelo célebre lápis azul da censura, tudo ali na minha mão! Por exemplo, a palavra nu cortada logo ao abrir do livro. “O homem estava nu em cima da cama...” e, zás, o lápis azul atacou logo. Por exemplo, certas expressões do género filho da mãe, dor de corno, catano e outras assim, tudo abaixo, tudo excomungado. A simples referência a Maiakovski, ao Éluard e ao Pessoa (ao Pessoa, veja bem!) levantou prontamente a suspeita do bem-pensante e foi abatida antes que se fizesse tarde, e isto para não falar já das páginas eliminadas por inteiro nem das interrogações e de certos sinais enigmáticos que aparecem à margem doutras. Numa delas está notado a tinta “Deixar passar?” Como vê, os caprichos da Censura eram largos e insondáveis... e eu tinha-os ali na mão! Desse por onde desse, não estava disposto a perder um testemunho daqueles. Como e de que maneira, não sabia. Por sorte minha, pouco tempo depois houve uma remodelação dos Serviços de Censura e nunca mais devolvi o exemplar. Guardo-o como um apontamento precioso da minha vida de escritor porque é uma comprovação da prepotência e da análise supersticiosa daquilo a que o Salazar chamava a Política do Espírito²⁹.

La preziosa copia censurata non è dunque andata perduta e, dopo la morte dello scrittore, è stata la base della seconda edizione di *Histórias de Amor*, uscita nel 2008, che riporta evidenziate tutte le frasi sottolineate dalla censura nel 1952.

²⁹ Pedrosa, *op. cit.*, pp. 35-36.

Nel 1963, come già accennato, Cardoso Pires ripubblica, in versione rivista, quasi tutti³⁰ i racconti delle sue due prime raccolte, *Os Caminheiros e outros contos* e *Histórias de Amor*, in un unico volume intitolato *Jogos de Azar*. Su tale processo, l'autore riflette brevemente in un passo della prefazione a quest'ultima opera, intitolata *A charrua entre os corvos*:

trata-se de uma colectânea em que reuni contos de dois livros diferentes, um publicado em 1949, o outro em 1952, e que correspondem a uma concepção de narrativa para mim bem localizada e, sob alguns aspectos, distante. Por esse motivo, ao organizar este volume, ocorreu-me intitulá-lo "Visita à Oficina", o que era uma maneira de regressar, através de um punhado de histórias, à imensa experiência literária já vivida e, ao mesmo tempo, uma oportunidade de confronto e de meditação sobre o artesanato do escritor, sobre o jogo de fortuna e azar em que se lança alguém quando descreve um pouco do seu tempo. Jogo de azar é, pois, o palpito, o pressentimento, a sorte de intuição com que todo o narrador, bom ou mau, estabelece certas relações para definir a natureza³¹.

L'esigenza di riscrittura non ha perciò, con ogni evidenza, nessuna relazione diretta con la censura. Da un confronto sinottico tra la seconda edizione di *Histórias de Amor* e i racconti inseriti in *Jogos de Azar*, si noterà che raramente i passi censurati sono eliminati e se lo sono, ciò avviene per motivi certamente legati a necessità interne.

Alcuni racconti presentano modifiche relativamente limitate; altri, invece, vengono profondamente ristrutturati, come è l'esempio del racconto *Week-end*. Se la vicenda, incentrata su una coppia clandestina che dopo un ultimo incontro termina la propria storia, rimane la stessa, le modifiche sono comunque molto ampie, nella descrizione psicologica dei personaggi e soprattutto nei dialoghi. I due elementi sono esemplificati dalla seguente tabella:

³⁰ Sono esclusi *Salão de Vintém*, da *Os Caminheiros e outros contos*, e *Romance com data*, da *Histórias de Amor*.

³¹ José Cardoso Pires, *Jogos de Azar*, Leya, Alfragide, 2011, pp. 9-10.

<i>HISTÓRIAS DE AMOR, 1952</i> ³²	<i>JOGOS DE AZAR, 1963</i> ³³
<p>- Estás a pensar em quê, querida? Agora o rapaz puxava-a <i>mais</i> para si, <i>passava-lhe os dedos pelo cabelo. Afiando-lhe o corpo, a cabeça, as faces, apetecia-lhe chorar.</i></p> <p>- <i>Vá. Então</i> não dizes? Não queres dizer em que estás a pensar, <i>an?</i></p> <p>- Oh, <i>disse</i> ela e quase gritou, agarrando-o com força, cada vez mais força. <i>Mas abriu as mãos bruscamente, espalmou-as no peito dele, percorreu-o em gestos nervosos. Dizia:</i></p> <p>- Meu Deus, isto não devia acabar. <i>Nunca, querido, nunca.</i></p> <p>- Sim, <i>isto não</i> devia acabar.</p> <p>- Oh. <i>O mal é que tem que ser.</i> Não devia acabar e tem que ser. Só sei que tem que ser, <i>juntou a rapariga com esforço.</i></p> <p>Beijou-o <i>nas mãos, nas palmas, nos dedos,</i> por toda a parte, <i>a soltar</i> pequenos sons dos lábios, e <i>dizendo:</i></p> <p>- <i>Talvez seja</i> melhor assim. <i>Mais tarde</i> acho impossível. <i>Era pior</i> prós dois. <i>Sabes,</i> ia <i>custar-nos</i> inda mais.</p> <p><i>O moço então</i> suspirou. <i>Ao bafejar-lhes os cabelos,</i> sentiu o cheiro morno que <i>desprendiam.</i></p> <p>- É contigo, <i>acrescentou.</i></p> <p>- Não digas isso, ao menos tu não digas isso.</p> <p>Agarrou-o pelos pulsos, pôs-se a sacudir a cabeça <i>lentamente,</i> com a boca enterrada nas mãos dele. <i>Apertava-o e dizia, como se falasse consigo mesma:</i></p> <p>- <i>Perdoa mas não te posso ouvir falar dessa maneira.</i> Os outros está bem, não me importo. <i>Claro, é o dever deles, têm que falar assim. E eu não me importo.</i></p>	<p>“Estás a pensar em quê, querida?”</p> <p>Agora o rapaz puxava-a para si, e <i>afagava-a e, fazendo-o, apetecia-lhe chorar.</i></p> <p>“Não dizes? Não queres dizer em que estás a pensar?”</p> <p>“Oh?, respondeu ela. Quase gritou, agarrando-o com força, cada vez com mais força.</p> <p>“Meu Deus, isto nunca devia acabar.”</p> <p>“Sim, <i>nunca</i> devia acabar.”</p> <p>“Não devia e tem de ser, só sei que tem de ser.”</p> <p>Beijou-o <i>na palma das mãos, nos braços,</i> por toda a parte, <i>soltando</i> pequenos sons dos lábios e <i>arrastando-se num lamento contínuo:</i></p> <p>“É melhor assim, amor. <i>Quanto mais tempo passasse, mais nos custava. Ajuda-me, querido, peça-te que me ajudes.”</i></p> <p>“É contigo”, <i>murmurou o moço.</i></p> <p>“Não digas isso, ao menos tu não digas isso.”</p> <p>Agarrou-o pelos pulsos, pôs-se a sacudir a cabeça, com a boca enterrada nas mãos dele.</p> <p>“Não. Os outros está bem, não me importo. <i>Mas tu, não é justo que fales assim.”</i></p>

³² Trascrivo dalla riedizione del 2008, cit., pp. 21-25; le frasi evidenziate corrispondono a quelle indicate da parte della Censura.

³³ Trascrivo dalla seguente riedizione: José Cardoso Pires, *Jogos de Azar*, Dom Quixote, Lisboa, 1993⁶, pp. 221-223.

- Não se trata dos outros.

- *Tu não compreendes, vês? Eles falam porque têm o seu caminho. Acham que é só isso que conta, suportar um homem. Para eles as obrigações duma mulher estão nisso. Mesmo sem amor, custe o que custar. Querem assim. É o caminho deles, que se há-de fazer?*

- O diabo mais o caminho deles. E tu? *Afinal não contas com o teu?*

A rapariga tapou-lhe a boca com a mão, ele rolou a cara no travesseiro e falou com voz abafada:

- *O caminho mais fácil. Aceita-lo porque é o mais fácil.*

- *Não compreendes, paciência. E daí, talvez seja isso, o caminho mais fácil. Não sei. Agora não sei, não posso pensar.*

Tinha-o ao lado dela, estendido, com os olhos abertos contra o travesseiro e a boca escancarada.

- *Não leves a mal porque tinha que ser. Mais tarde ou mais cedo tinha que ser. Estás a ouvir? Oh, meu Deus. Peço-te pra não lewares a mal, querido.*

- *Não quero tornar a falar nisso.*

- *Agora não, disse ela toda debruçada, aos soluços. Está bem, não tornamos, nunca mais.*

- *Nunca mais tornamos a falar nisto, repetiu o rapaz.*

E virou-se para ela, acariciou-a para lhe dominar o pranto. Sentindo-a morna e quase queda e silenciosa sob os dedos, via-lhe as lágrimas grossas a rolar-lhe pelo rosto e os lábios tremendo até conseguirem dizer:

- *Querido, como está suado.*

As palavras saíram-lhe a custo, esforçou-se por aclarar a voz:

- *Vai-te enxugar, sim?*

“Não se trata dos outros.”

“Mas eles também falam assim, amor.

Desprezam, lavam as mãos... Acham que uma mulher deve suportar tudo sozinha.

Mesmo sem amor, custe o que custar. É o caminho deles, que se há-de fazer?”

“O diabo mais o caminho deles. E tu?

Aceita-lo porque é o mais fácil.”

A rapariga quis tapar-lhe a boca, mas ele esquivou-se, rolando a cabeça no travesseiro.

“Paciência”, disse ela. “Talvez seja isso. Não sei, agora não posso pensar.”

Deixou-se cair de borco aos soluços. “Mas sofro, meu Deus”.

De olhos abertos, a boca escancarada sobre o travesseiro, o moço escutava. Permanecia atento como um guerreiro vencido, um combatente abandonado em pleno campo, incapaz de se levantar e de compreender a derrota. E a tarde baixava sobre ele, a luz perdera a violência, desfazendo-se com mansidão pelos recantos da casa.

Virou-se para a acariciar. Recebeu-a, morna e silenciosa, e pôs-se a pagar-lhe o pranto com dedos seguros, contidos. Ao mesmo tempo falava-lhe num tom igual, velado, um tom de recomendação:

“Acho que sim... Só tu é que podes resolver e não te levo a mal. Vês? Afinal é simples, querida. Nunca na vida te podia levar a mal, não percebes? É a minha ajuda, aquilo que está ao meu alcance...” Sorriu dele mesmo, magoado. “Compreensão...”

<p>O moço saltou da cama, veio até à janela, enrolado na coberta.</p>	<p><i>Não pode continuar. Deu um salto para o tapete e foi até à janela, envolvendo-se na coberta.</i></p>
<p>- Cinco e meia e nós aqui. A que horas é a camioneta?</p>	<p><i>"Nesse caso", disse ainda de costas para a cama, "quanto mais depressa te arranjares melhor." E acrescentou, chegando-se mais ao estore: "Meu amor."</i></p>
<p>- São horas, falou o rapaz de costas para ela. É melhor ires-te arranjando.</p>	<p><i>"A que horas é a camioneta?"</i></p>
<p>- Querido...</p>	
<p>Voltou-se lentamente. Lá estava ela, ainda no leito, com uma perna abandonada entre os lençóis.</p>	<p><i>Voltou-se lentamente. A jovem lá estava, ainda no leito, com uma perna abandonada entre os lençóis.</i></p>
<p>- Querido, tornava, muito serena.</p>	<p><i>"Querido", murmurava quase serena.</i></p>
<p>Rápido, rodou sobre si mesmo, atirou a cabeça contra o estore.</p>	<p><i>Rápido, o homem rodou sobre si mesmo, atirou a cabeça contra o estore.</i></p>

Tab. 7.

Gli interventi riguardano principalmente la revisione del discorso diretto, con l'eliminazione di ripetizioni retoriche, una depurazione della lingua verso un registro più neutro, meno marcatamente colloquiale (presente ad esempio nell'originale in frasi come "Era pior prós dois. Sabes, ia custar-nos inda mais"), in direzione, in sintesi, di una maggiore laconicità che meglio si adatta a rappresentare una situazione profondamente anti-romantica. Cardoso Pires opera un'attenta riduzione, 'asciugatura' direi, di qualsiasi rimanenza patetico-sentimentale, che viene espressa nella maniera più concisa possibile. È in un esempio come questo che possiamo vedere finalmente in atto il famoso *dizer mínimo* cardosiano, la *máquina de apagar* che fa il suo lavoro di riduzione 'all'osso' della lingua.

Dopo questo sintetico, ma per quanto possibile rappresentativo excursus relativo alle diverse casistiche della riscrittura cardosiana, è possibile fare qualche considerazione conclusiva. Innanzitutto constatando che il processo di revisione dei suoi testi non avviene principalmente per motivi contestuali o storici; è certamente vero che la distanza temporale provoca un cambiamento di prospettiva tale da influire sul valore complessivo dell'opera, sulla sua funzione e, parallelamente, sulla

sua ricezione; è vero anche che in alcuni casi, come quello del *Dinosaurio Excelentíssimo*, ma anche, in parte, de *O anjo ancorado* – testi fortemente legati, tematicamente, ai tempi in cui furono scritti e pubblicati – il nuovo contesto in cui si inserisce la nuova edizione spiega alcune modifiche, adeguamenti, ricalibrature degli equilibri interni. Ma è anche chiaro che la maggioranza degli interventi non hanno valenza contingente, bensì sono legati ad una concezione complessiva della scrittura e dell'opera d'arte.

La letteratura, per Cardoso Pires, è un processo costante di montaggio; una concezione che implica un testo letterario estremamente aperto, sempre perfettibile, mai compiuto, in un impeto che coincide con la voglia di vivere, evolversi o viaggiare, costantemente. In questo senso, la prassi correttoria rappresenta una vera e propria dichiarazione di poetica, che concepisce il testo come un oggetto in diacronia, sempre e comunque *in fieri*. Il continuo rovello espressivo, l'attento vaglio lessicale, l'esigenza profondamente sentita di proseguire in maniera indefinita il processo di composizione, implicano un'urgenza assoluta, che, in fondo, identifica la scrittura con lo stesso impeto vitale:

Eu vivo disto, de escrever. E até agora tenho vivido. Para mim, eu tenho sempre uma dúvida muito grande quando acabo de escrever: para mim, com toda a sinceridade, o grande livro que eu escrevo é aquele que estou a escrever. O que vai aparecer é que vai ser grande. É sempre melhor que os anteriores. Isto é uma banalidade, mas é verdade. Porque, no fundo, o que o escritor pretende sempre é renovar-se, é despir-se de todo o passado, e começar. É como quem começa. Pura e simplesmente isso é impossível, e muitas vezes quando ele julga que está a começar, está-se a repetir por outras vias³⁴.

Per Cardoso Pires, scrittura e riscrittura appaiono come sinonimi, tappe di uno stesso, infinito processo di costante perfezionamento. Lunghi dall'essere fenomeno confinato all'ambito puramente genetico, filologico o documentario, la riscrittura rappresenta dunque, nel caso specifico, una delle chiavi critiche più importanti per interpretare correttamente la sua intera produzione letteraria.

³⁴ Frase trascritta dal documentario di Clara Ferreira Alves, *José Cardoso Pires*, cit..

Bibliografia

Diretta

CARDOSO PIRES, JOSÉ, *Histórias de Amor*, Nelson de Matos, Lisboa, 2008.

- *Jogos de Azar, Dom Quixote*, Lisboa, 1993.
- *Jogos de Azar*, Leya, Alfragide, 2011.
- *O anjo ancorado*, Ulisseia, Lisboa, 1958.
- *O anjo ancorado*, Moraes, Lisboa, 1977.
- *O anjo ancorado*, Dom Quixote, Lisboa, 1990.
- *O burro-em-pé*, Dom Quixote, Lisboa, 1999.

Indiretta

BALDELLI, IGNAZIO, *La riscrittura 'totale' di un'opera. Da "Le storie ferraresi" a "Dentro le mura"*, in «Lettere Italiane» XXVI/2, 1974, pp. 180-197.

BERARDINELLI, CLEONICE, *Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires*, in «Navegações» 1, 2008, pp. 15-25.

CELANI, SIMONE, *O devorador de palavras. Stadi evolutivi del Dinossauro Excelentíssimo*, in «Status Quaestionis» 1, 2011, pp. 5-23.

José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem, a cura di Maria Lúcia Lepecki, Bulzoni, Roma, 2003.

LEPECKI, MARIA LÚCIA, *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*, Moraes, Lisboa, 1977.

OLIVEIRA, MARCELO G., *Modernismo tardio. Os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Colibri, Lisboa, 2012.

PEDROSA, INÊS, *José Cardoso Pires. Fotobiografia*, Dom Quixote, Lisboa, 1999.

PINHEIRO TORRES, ALEXANDRE, *Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires*, in José Cardoso Pires, *O anjo ancorado*, Moraes, Lisboa, 1977, pp. 151-218.

PORTELA, ARTUR, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Dom Quixote, Lisboa, 1991.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

FRANCESCA BERNARDINI

Membri

GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE PHILOLOGICA

Responsabili

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

Membri

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)
LEONARDO FUNES (Buenos Aires)
SABINE KOESTERS (Roma, Sapienza)
LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)
SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)
RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)
JUAN PAREDES (Granada)
PAOLO TORTONESE (Paris III)
JAMES VIGUS (London, Queen Mary)
FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)
Massimo Blasi
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber
A continuum mechanics approach
Jacopo Ciambella
3. New perspectives on Wireless Network Design
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization
Fabio D'Andreagiovanni
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie
Nadia Peragine
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi
Ornello Vitali, Francesco Vitali
6. La patria degli altri
a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti
7. Neuropathic pain
A combined clinical, neurophysiological and morphological study
Antonella Biasiotta
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles
Anna Laura Capriotti
9. Amore punito e disarmato
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia
Francesco Lucioli
10. Tampering in Wonderland
Daniele Venturi
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico ad alto funzionamento
Nadia Capriotti
12. Disability in the Capability Space
Federica Di Marcantonio
13. Filologia e interpretazione a Pergamo
La scuola di Cratete
Maria Broggiato

14. Facing Melville, Facing Italy
Democracy, Politics, Translation
edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole
15. Restauri di dipinti nel Novecento
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958
Stefania Ventra
16. The Renormalization Group for Disordered Systems
Michele Castellana
17. La Battaglia dei Vizi e delle Virtú
Il *De conflictu vitiorum et virtutum* di Giovanni Genesio Quaglia
Lorenzo Fabiani
18. Tutela ambientale e servizio pubblico
Il caso della gestione dei rifiuti in Italia e in Inghilterra
Chiara Feliziani
19. Ruolo dell'HPV nell'infertilità maschile
Damiano Pizzol
20. Hiera chremata
Il ruolo del santuario nell'economia della *polis*
Rita Sassu
21. Soil erosion monitoring and prediction
Integrated techniques applied to Central Italy badland sites
Francesca Vergari
22. Lessico Leopardiano 2014
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
23. Fattori cognitivi e contestuali alle origini dei modelli di disabilità
Fabio Meloni
24. Accidental Falls and Imbalance in Multiple Sclerosis
Diagnostic Challenges, Neuropathological Features
and Treatment Strategies
Luca Prosperini
25. Public screens
La politica tra narrazioni mediali e agire partecipativo
a cura di Alberto Marinelli, Elisabetta Cioni
26. Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume I
a cura di Graziano Mario Valenti
27. Τὰ ξένια
La cerimonia di ospitalità cittadina
Angela Cinalli

28. La lettura degli altri
a cura di Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato
29. La *Tavola Ritonda* tra intrattenimento ed enciclopedismo
Giulia Murgia
30. Nitric Oxide Hybrids & Machine-Assisted Synthesis of Meclinerant
Nitric Oxide Donors/COX-2 inhibitors and Flow Synthesis of Meclinerant
Claudio Battilocchio
31. Storia e *paideia* nel *Panatenaico* di Isocrate
Claudia Brunello
32. Optical studies in semiconductor nanowires
Optical and magneto-optical properties of III-V nanowires
Marta De Luca
33. Quiescent centre and stem cell niche
Their organization in *Arabidopsis thaliana* adventitious roots
Federica Della Rovere
34. Procedimento legislativo e forma di governo
Profili ricostruttivi e spunti problematici dell'esperienza repubblicana
Michele Francaviglia
35. Parallelization of Discrete Event Simulation Models
Techniques for Transparent Speculative Execution on Multi-Cores
Architectures
Alessandro Pellegrini
36. The Present and Future of Jus Cogens
edited by Enzo Cannizzaro
37. Vento di terra
Miniature geopoetiche
Christian Eccher
38. Henry James. An Alien's "History" of America
Martha Banta
39. Il socialismo mazziniano
Profilo storico-politico
Silvio Berardi
40. Frammenti
Per un discorso sul territorio
Attilio Celant
41. Voci Migranti
Scrittrici del Nordeuropa
Anna Maria Segala e Francesca Terrenato

42. Riscritture d'autore

La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali

a cura di Simone Celani

Il volume riunisce sette saggi dedicati a casi esemplari di filologia d'autore contemporanea, in cui si analizzano opere sottoposte ad un profondo processo di riscrittura, tale da modificarne non solo forma e struttura, ma spesso anche intenti, finalità e valore complessivo. Nel profondo lavoro che accompagna le opere di Gadda, Fenoglio, Joyce, Yourcenar, Arenas, Cardoso Pires e de Melo è possibile riscontrare non solo mutamenti di ideale estetico, ma anche reazioni a mutamenti di contesto, elementi utili a spiegare la presenza di varianti talmente profonde da far prefigurare una vera e propria riscrittura "totale". L'obiettivo del volume è quello di fornire una prima casistica del processo di riscrittura, con finalità non solo genetiche, ma soprattutto critico-interpretative. A fianco e al di là dei casi specifici, tutti di grandissimo interesse, le analisi presentate forniscono indizi relativi a questioni fondamentali, quali i rapporti tra forma e contenuto, testo e contesto, autore e opera, i confini esistenti tra opere diverse o il significato stesso del concetto di volontà d'autore e di versione "definitiva" di un'opera.

Simone Celani è professore associato di Lingua e Traduzione Portoghese e Brasiliana presso Sapienza Università di Roma. Oltre a diversi saggi su rivista e in volume, ha pubblicato *L'Africa di Lingua Portoghese* (2003), *Il Fondo Pessoa* (2005), *Carlo Antonio Casnedi e a Clavis Prophetarum de António Vieira* (2007), *Fernando Pessoa* (2012), *Alle origini della grammaticografia portoghese* (2012) e le edizioni dei *Saggi sulla lingua* e *Il caso Vargas* di Fernando Pessoa (2006).

ISBN 978-88-98533-88-6

