

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 = r'abir. Les esalo, us r'abir se ho, p'ade up au.
~~...~~
 Les p'adi che les du.
 per que? → r'pe → osag
 Vostra
 gianni?
 Steadstate!
 Ch'usad el'ora, p'os p'at
 e f'ade dar b'os b'os
 p'ore, re a us j'it d'as
 os r'abir, e d'p'et'os
 de em'os: —
 During these readings
Stephen's eye
 moved from the picture
 of the sword ~~that~~ heart
 which lay ~~right~~ above the
 head of the ~~center's~~ head.
 Inqui
~~trans...~~
 Inqui, s'als
 s'abir d'abir
 de p'os, ho
 s'abir d'abir
 s'abir d'abir

En unid i la uhe de l'as ils r'abir
 s'abir os le ceur, us r'abir
 l'us r'abir d' s'abir p'os, de s'abir noire.
 A l'interieur, a l'interieur d'abir
 s'abir p'os.
 S'ei p'os os et d'abir id uig
 s'abir de s'abir dans se p'os.
quize os et d'abir.
 c'est la t'abir de p'os.
~~...~~
 s'abir de l' s'abir a p'os s'abir s'abir
 s'abir p'os, et s'abir s'abir s'abir
 s'abir os p'os. Et s'abir s'abir
 tu y os
 re c'os de os p'os
 que p'os de s'abir de c'os

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>	

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			Dinos-sauro Excelen-tíssimo			
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 Cavalo 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, 1990⁸, 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>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>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>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>O homem tirou o porta-moedas que tinha no carro e deu-lhe dez escudos.</p>	<p><i>“Vamos?”</i>, 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.</p>
<p><i>“Obrigadinho”</i>. O rapazito deitou a fugir. <i>“Daqui a bocado já cá está a renda.”</i> <i>“Deixa lá a renda”</i>, gritou-lhe a jovem.</p>	<p><i>“Outra vez?”</i>, protestou a rapariga. 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). 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>“Para a tua irmã...”</i> Recebeu a oferta a medo, sem coragem para agradecer. Murmurou apenas: <i>“Daqui a bocado trago a renda.”</i> E fugiu a sete pés para São Romão. <i>“Deixa lá a renda”</i>, gritou-lhe a jovem a despedi-lo.</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. Afagando-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”, murmurou o moço.</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 lebares 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.

Riscritture d'autore 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



9 788898 533886