



Enthymema XXV 2020

*Madame Bovary sou eu: Molero, Walt e il personaggio (meta)narrativo nel romanzo portoghese degli anni '70*

Valeria Tocco

Università di Pisa

**Abstract** – Tra la fine della dittatura (1974) e l'entrata nella CEE (1986), il Portogallo avvia un ripensamento sul proprio passato che, dal punto di vista letterario, equivale anche a una rinnovata attenzione al rapporto autore-narratore-personaggio. Tra gli esempi di personaggi metanarrativi non ancora presi in considerazione dalla critica, l'intervento si concentrerà su *O que diz Molero* di Dinis Machado (1977) e *Walt, o frio e o quente* di Fernando Assis Pacheco (1978).

**Parole chiave** – Romanzo portoghese anni Settanta; Dinis Machado; Fernando Assis Pacheco; Personaggio metanarrativo.

**Abstract** – Between the end of dictatorship (1974) and the entry into the EEC (1986), Portugal starts a process of rethinking of its own past which, from a literary point of view, corresponds to a renewed attention to the author-narrator-character relationship. Among the examples of metanarrative characters not yet considered by critics, the intervention will focus on *O que diz Molero* by Dinis Machado (1977) and *Walt, or frio and o quente* by Fernando Assis Pacheco (1978).

**Keywords** – 70s' Portuguese Novel; Dinis Machado; Fernando Assis Pacheco; Metanarrative Character.

Tocco, Valeria. "*Madame Bovary sou eu: Molero, Walt e il personaggio (meta)narrativo nel romanzo portoghese degli anni 70*". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 100-110.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13828>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Madame Bovary sou eu: Molero, Walt e il personaggio (meta)narrativo nel romanzo portoghese degli anni 70

Valeria Tocco  
Università di Pisa

## 1. Premessa

In stampatello», disse Austin, «anche qui a matita, Molero ha scritto: come dice Flaubert, Madame Bovary sono io». «Mmh», fece Mister DeLuxe, «lo vedo scritto dappertutto, Flaubert e Madame Bovary sono già entrati nella mitologia della citazione». «Molero vuol dire, suppongo», disse Austin, «che tutto ciò che creiamo è soltanto ciò che siamo, ha fatto questa annotazione a matita a pagina centoventidue, analizzando l'opera poetica del ragazzo, fortemente influenzata da tutto quello che è stato detto finora e ancora di più da quello che vedremo più avanti. (31)<sup>1</sup>

Questo brano di *O que diz Molero* ci introduce al tema di questo breve intervento, ovvero il rapporto tra autore, narratore e personaggio in una certa letteratura degli anni 70 portoghesi; mi soffermerò in particolare su come il personaggio intende ed esplicita la sua stessa consistenza narrativa e su come si costruisce la relazione tra realtà e finzione all'interno del testo. Prenderò in esame due romanzi della fine di quel decennio: *O que diz Molero* di Dinis Machado (1977) e *Walt, o il freddo e il caldo* di Fernando Assis Pacheco (1978).

È utile ricordare brevemente i profili dei due scrittori in causa<sup>2</sup>. Dinis Machado (1930-2008) fu giornalista sportivo, traduttore, sceneggiatore per cinema e tv, redattore di riviste di fumetti; come narratore ebbe fortuna come scrittore di polizieschi, con lo pseudonimo di Dennis McShade<sup>3</sup>, incentrati sulla figura dell'assassino Peter Maynard (*apud* Pierre Menard di Borges), e come romanziere, oltre a *O que diz Molero* – il suo maggior successo in assoluto<sup>4</sup> –, diede alle stampe *Discurso de Alfredo Marceneiro a Gabriel García Márquez* (1984) e *Reduto quase final* (1989). Fernando Assis Pacheco (1937-1998) «fez tropa e rimas e deu em jornalista», come sagacemente sintetizza Francisco Louçã. Fu anch'egli giornalista, redattore di vari quotidiani e riviste, collaboratore della RTP, oltre che poeta (*Cuidar dos vivos*, 1963; *Cau Kiên: um resumo*, 1972, ripubblicato col titolo *Catalabanza, Kilolo e volta*, 1976)<sup>5</sup> e narratore. Oltre che per *Walt* (1978), è ricordato principalmente per il suo romanzo definito dalla critica "picaresco" *Trabalhos e paixões de Benito Prada*, 1991. Alcuni dati biografici accomunano i due autori (a parte il convivio «de raspão» [Pacheco, *O escritor* 110] e la stima reciproca): entrambi nati negli anni Trenta, entrambi professionalmente addentro all'ambiente giornalistico, televisivo, radiofonico, cinematografico – dei nuovi (allora) media. E l'interesse per il calcio, ovvero per le manifestazioni popolari.

<sup>1</sup> Il numero di pagina si riferisce all'edizione originale del romanzo (Lisboa, Bertrand, 1977). La traduzione di tutti i brani di *O que diz Molero* è inedita (si veda la nota 14).

<sup>2</sup> Alla biografia di Fernando Assis Pacheco è dedicato il volume di Nuno Costa Santos. Mentre la biografia di Dinis Machado si evince da interviste, lavori di taglio giornalistico sparsi su varie testate all'ora della sua morte (come, per esempio, Adelino Gomes, Ribeiro).

<sup>3</sup> *Mão direita do Diabo* (1967), *Requiem para D. Quixote* (1967) e *Mulher e arma com guitarra espanhola* (1968).

<sup>4</sup> In effetti, il romanzo fu un autentico *best-seller*, con un primato praticamente insuperato nell'editoria portoghese, non solo dell'epoca: nel 1977, anno della sua prima uscita, godette di ben cinque riedizioni. La prima tiratura fu di 3000 esemplari.

<sup>5</sup> La produzione poetica di Assis Pacheco è riunita nel volume *A musa irregular*, 1991.

Per quanto riguarda *O que diz Molero* il rapporto tra personaggio e narratore è di particolare rilevanza, poiché il romanzo crea uno spiazzante gioco di rifrazioni e di plurime identificazioni tra personaggi di finzioni diverse e narratori di primo o secondo grado; mentre in *Walt* è peculiare la sovrapposizione, benché sfasata, tra autore/narratore/personaggio, in un gioco nel quale il patto autobiografico è insinuato e disatteso allo stesso momento.

In *O que diz Molero*, Dinis Machado costruisce una raffinata quanto esilarante saga nella quale due interlocutori (poliziotti? medici? ispettori?) leggono e commentano un testo scritto (un rapporto), redatto da un tale (un agente? un funzionario?) di nome Molero, il quale racconta le peripezie di un personaggio – *o rapaz* (il Ragazzo); in questo rapporto di Molero, a mo' di scatole cinesi, si inseriscono testi altri (il diario del Ragazzo, il romanzo del Ragazzo, le poesie del Ragazzo) e storie raccontate da altri narratori, creando un cortocircuito nel lettore, il quale a fatica si raccapezza nei tre livelli di narrazione a spirale sui quali è costruita l'intera narrazione. Il gioco di rispecchiamento tra autore/i, narratore/i e personaggio/i, evocato anche dalla citazione flaubertiana in epigrafe a questa Premessa, trova seguito nella frase immediatamente successiva, nella quale si slitta dal romanzo francese ad *Angel face*, il romanzo ascrivito al Ragazzo protagonista di *O que diz Molero*: «“Angel Face sono io”, disse Austin, guardando Mister DeLuxe» (31). Il «Madame Bovary sono io» formulato da Molero, ovvero da colui che sta redigendo un lungo rapporto sulla vita del Ragazzo, così come il seguente «Angel Face sono io» enunciato da Austin, uno dei due lettori di quello stesso rapporto nel quale è inclusa la descrizione del romanzo del Ragazzo, problematizzano l'atto di scrittura, l'atto di lettura, gettando un'ombra lunga sull'operazione narrativa nella sua natura epistemologica. In *Walt*, invece, l'autore *sapiens* (Assis Pacheco), ad un certo momento, si svela nella sua funzione diegetica identificandosi con il narratore *fictus* del romanzo.

Entrambi i romanzi, insomma, riflettono sull'atto di scrittura e i personaggi principali di ciascuno, individuati dal titolo, presentano un intento metanarrativo evidente. Questo intervento rappresenta un primo abbozzo della ricerca sul personaggio metanarrativo nel romanzo degli anni Settanta in Portogallo,<sup>6</sup> invero pochissimo studiato dalla critica sotto questo aspetto, a parte qualche recente studio nel più ampio dibattito degli studi sul personaggio. Mi si perdoni, dunque, la frammentarietà delle considerazioni.

## 2. *Populismo-fantástico-humorístico-coiso*: un realismo inverosimile

Con una sorta di slogan alquanto efficace, Miguel Real così sintetizza la storia del romanzo portoghese dalla seconda metà del XX secolo al primo decennio degli anni Zero: «A morte il Realismo! Viva il Realismo!» (Real 165). Non stupisce che anche nel lembo più occidentale d'Europa il paradigma mimetico, dominante fino al secondo dopoguerra, sia stato pesantemente messo in discussione dalle proposte degli anni Sessanta, per poi essere rivisitato e recuperato. Lo stesso avviene in quasi tutti i centri culturali europei.

Il susseguirsi delle spinte e contropunte che generano e trasformano i movimenti letterari portoghesi della seconda metà del Secolo breve è stato affrontato e storicizzato a più riprese (Seixo, Eminescu, Reis 2004), rispondendo in particolare alla necessità di riflettere sulle conseguenze della forte cesura rappresentata dalla Rivoluzione dei Garofani (1974) e della seguente svolta determinata dall'adesione alla CEE nel 1986. Se da un lato il passaggio alla democrazia apre la strada a nuovi orizzonti espressivi, dall'altro, tuttavia, offre l'opportunità di «ampliar, porventura mais ousadamente, algumas experiências de ordem estética já

<sup>6</sup> Il campo di indagine potrebbe essere allargato a romanzi coevi, iscritti anch'essi tra il 1974 e il 1986: per esempio, *Directa*, di Nuno Bragança (1977), la cui narrativa è elaborata su modello cinematografici; *Square Tolstoi*, ancora di Nuno Bragança (1981), nel quale incide l'abbondanza di personaggi, luoghi, azioni; i romanzi di Teolinda Gersão e ai suoi personaggi senza nome.

## Madame Bovary sou eu

Valeria Tocco

anteriormente intentadas, prosseguindo um caminho de renovação textual (sobretudo estrutural) começado a trilhar, principalmente no romance, por alguns autores já nos anos de 1960, em particular pelos que promoveram a saída estética do impasse e do esgotamento em que o neo-realismo fizera mergulhar a narrativa ficcional» (Paiva 2).

Gli esempi in esame sono relativamente eccentrici rispetto al canone, nonostante Eduardo Lourenço abbia definito *O que diz Molero* «um livro-chave do nosso tempo», un «“iceberg” ou fenómeno profético» (Lourenço 281).<sup>7</sup> *O que diz Molero* e *Walt* rappresentano, comunque sia, nella loro supposta subalternità, proprio quelle tendenze di norma attribuite alle linee di forza e di sviluppo della letteratura degli anni Settanta, dopo la rottura del *nouveau roman*, il redivivo surrealismo e il dirompente sperimentalismo, tra sopravvivenze del modernismo e riproposte di un nuovo realismo che ammicca al reale pur non essendo mimetico. Le tensioni tra letteratura “parrocchiale”, concentrata sul Portogallo-sé-medesimo, e letteratura “internazionale”, che proietta fuori dai confini nazionali la sua narrazione, trovano in *O que diz Molero* e in *Walt* peculiari declinazioni.

I due romanzi in esame hanno molti punti di distanza, ma mostrano alcune convergenze, quali, ad esempio, la dissoluzione dello statuto del narratore (benché attraverso processi diversi), la costruzione problematizzata del personaggio e la sua relazione con le altre figure della storia e con il narratore stesso, la prassi diegetica che deve alle tecniche cinematografiche molte delle sue soluzioni, un’ambientazione che si aggancia a spazi reali ma che disattende il paradigma mimetico-realista. Per quest’ultimo aspetto, ricordo che l’azione di *Walt* è ambientata sul molo di San Diego, USA, ma, come confessa Pacheco stesso, si voleva «dire “Stazione marittima di Alcântara, Lisbona, in un anno qualunque tra il 1961 e il 1974”»; *O que diz Molero*, invece, pur collocando le azioni dell’infanzia del Ragazzo nel Bairro Alto lisbonese, apre a dimensioni “anomale”: quella nella quale interloquiscono Austin e Mister DeLuxe, che richiama parodisticamente scenari spionistici;<sup>8</sup> quella della maturità del Ragazzo, che assume le sembianze di divagazione favolistica quando tratta dei suoi spostamenti (e di Molero dietro di lui), in un periplo assurdo e caleidoscopico che tocca i cinque continenti: Africa, Isole greche, deserto del Sahara, gli igloo, Londra, Napoli, New York, Vladivostok, Egitto, Patagonia, Pennsylvania, Francia, Helsinki, Montevideo, Caracas, Inghilterra, Monaco, Milano, la Riviera, Pechino, Texas, Everest, Praga, Stoccolma, Bombay, Las Vegas, Madrid, di nuovo l’Africa, Giappone, Trieste, Istanbul, Lussemburgo, Messico, Cina, Berna, Belgrado, Singapore, Alaska, Buenos Aires, Costantinopoli, Parigi, Mosca, ecc. ecc.

Ma *Molero* e *Walt* condividono soprattutto (anche con altri romanzi di questi stessi anni Settanta e dei primi anni Ottanta), «uma concepção lúdica do contrato comunicativo com o leitor, numa linha de formulação narrativa que desconstrói parodicamente a formalidade do relato e a seriedade, às vezes convencional, de ficções de presuntivo alcance ideológico e identitário» (Reis 2004, 30)

Entrambi i romanzi confermano, inoltre, all’interno della sopravvivenza del paradigma realista, quella deviazione nell’“insolito” (García) – o neo-fantastico (Alazraki) o fantastico contemporaneo (Prada Oropeza) –, che sembra essere la cifra di una consistente produzione

<sup>7</sup> E si ricordino anche le parole di Lobo Antunes, in un’intervista del 1979: «*O que diz Molero* ... foi muito maltratado ... Mas foi um livro muito importante, porque escrito de maneira diferente, escrito por um escritor influenciado pelo romance policial, pelo romance norte-americano, escrito por um homem que era um autodidata... *O que diz Molero*... é um retrato muito curioso de Lisboa, da parte do Bairro Alto... mas agora está esquecido. O grande marco do romance, portanto, foi em 1977, ano do aparecimento de *O que diz Molero*» (in Gomes 137).

<sup>8</sup> Il riferimento al Dipartimento correzioni e riaggiustamenti, a procedure di controllo attraverso apparecchi elettronici, i nomi che hanno tutta l’aria di essere “in codice” (il sostituto di Molero, per esempio, è chiamato Octopus), evocano servizi segreti, spie e Guerra Fredda.

## Madame Bovary sou eu

Valeria Tocco

anche del romanzo portoghese dalla fine degli anni Sessanta, con cui i narratori si allontanano dalla dialettica neorealista per meglio rappresentare l'assurdità del reale. Entrambi i romanzi sfuggono alla linearità della narrazione tradizionale ricorrendo alle classiche analessi e prolessi; tuttavia, ciascuno introduce una deviazione propria e meno canonica o in termini di tempo (la compresenza in scena di personaggi di altre epoche, che interagiscono con gli altri personaggi come se fossero fisicamente presenti, nel caso di *Walt*)<sup>9</sup> o in termini di spazio (il caso dei mirabolanti viaggi del Ragazzo da un capo all'altro del pianeta, sempre seguito da Molero, nel romanzo di Dinis Machado).

Una delle linee espressive aperte dalla fine del regime e dalla decolonizzazione riguarda certamente la questione identitaria e i due romanzi che qui prendo in esame, a modo proprio, insistono giustamente su questo aspetto. Da entrambi, infatti, sotto un apparente racconto mimetico ed esperienziale, si insinua la critica a quell'immagine del Portogallo "povero ma bello", dai contorni di Strapaese, che la *Política do Espírito* salazarista aveva cercato di inculcare.<sup>10</sup> In sintonia con altre opere che, durante gli ultimi anni del regime, denunciano la decadenza del Paese collocando la narrazione in luoghi allegoricamente pregnanti – come la stagnante laguna della Gafieira in *O Delfim* di Cardoso Pires (1968) – anche dalle pagine di *O que diz Molero* e *Walt* emerge in filigrana la critica a una società depressa del punto di vista sociale, economico e culturale (Tocco), della quale, all'indomani della Rivoluzione dei Garofani, si può amaramente ridere. In particolare *O que diz Molero*, come ha rilevato Eduardo Lourenço, rappresenta proprio il cambiamento di paradigma, nel quale oralità, cultura marginale, paraletteratura, fenomeni massmediatici costituiscono il materiale per quel «populismo-fantastico-humorístico-coiso» (Carvalho 84), punto di inizio per un ripensamento critico "non *ecasacado*" sul Portogallo, nella transizione tra il lunghissimo periodo salazarista e l'euforia della democrazia.

### 3. Nomi, funzioni, azioni

Se, come ricorda Carlos Reis (2004, 48) «os nomes e as personagens são o primeiro desafio à curiosidade de quem lê», nei due romanzi in questione questo aspetto assume contorni peculiari. Entrambi i romanzi portano nel titolo il nome del personaggio/protagonista di cui trattano – e sono entrambi nomi stranieri: il romanzo di Machado parla (di e) attraverso Molero<sup>11</sup>, il romanzo di Assis Pacheco di Walt<sup>12</sup>. E se ci allarghiamo alle figure co-attanti in

<sup>9</sup> Si tratta dei capitoli nei quali la compagnia del sottotenente Walt è passata in rivista dal Maggiore della guerra di secessione americana e dal capo tribù indiano suo avversario (capp. 6 e 20).

<sup>10</sup> Il quartiere dove si aggira il Ragazzo di *O que diz Molero* e la strana fauna composta di Vampiri Umani, di gang degli "O la va' o la spacca" e di altre figure più o meno fuori dall'ordinario, sembrano fare da contrappunto alla rassicurante immagine buonista dei rioni lisbonesi che la *Comédia portuguesa*, genere cinematografico che imperversava sugli schermi dal 1933, aveva imposto, con il beneplacito e il sostegno della Propaganda nazionale.

<sup>11</sup> E chi lo sa come avrà scelto questo nome dal gusto spagnolo. Una ipotesi, tutta da verificare, è che sia stato suggerito dal nome del musicista venezuelano Armado Segundo Molero (1901-1971), cantante, chitarrista, compositore, animatore di Radio Maracaibo, famosissimo negli anni Trenta. Dei legami di Dinis Machado con la cultura latino-americana parla Isabel Araújo Branco, passando in rassegna tutti i luoghi di *O que diz Molero* nei quali emerge un riferimento a autori, luoghi, libri sudamericani (pp. 401-403).

<sup>12</sup> La critica si è posta la questione del nome del protagonista-narratore di questa *noveleta*, ipotizzando o un richiamo al mondo favolistico delle animazioni di Walt Disney o una abbreviazione della pistola Walther, in uso all'esercito ai tempi della Guerra coloniale e della Guerra del Vietnam (Cardoso 150).

## Madame Bovary sou eu

Valeria Tocco

scena, ai nomi anagrafici tradizionali si preferiscono i soprannomi o la sineddoche della carica svolta<sup>13</sup>: in *Walt* sottotenente, caporale “con leva” o “senza leva”, e poi lo Scodella, Jack il Frittella, Xanandó, il Brillantina, Cold Prick, il Cappuccino, Joe Louis, King Size, Frank Camiões, Yellow Medicine, Waikiki; e in *O que diz Molero* Zuca, Bertinho il Moccioso, Ciccibomba, Piede-di-porco, Gil Brillantina, Brufolo pazzo, Lucas Tagliacorda, Metro-e-mezzo, Toni Arena, Petto-piatto, Miquelina Tagliaforte, Marca-il-passo, Spilungone, Raul Princisbecco, Nonno Brontolone, Baffo-a-spazzola, Maria Bestiaccia, Zeferino Torrone-di-Alicante, il Farina, Jocas Fighetto, Zeca il Lercio, Douglas Vince-il banco, Chico Domino, Marocas Macinamiglia, Mafalda la Gallinaia, Toni lo Snob, João Frantoio, Joaquim Lametta, il Vampiro Umano, l'Eremita dalle mani fredde, ecc.

Ma è proprio questo aspetto a sancire una prima grande differenza tra i due testi, la quale riflette anche una delle questioni cruciali del romanzo decostruzionista degli anni Sessanta, e ancora degli anni Settanta, ovvero il rapporto nome-personaggio. Nel romanzo di Assis Pacheco, il nome Walt viene esplicitato solo alla ultima pagina del romanzo: è proprio l'ultima parola del testo<sup>14</sup>. Ma è anche la prima, ovvero il titolo: una cornice, insomma. Una cornice all'interno della quale il narratore-personaggio è identificato e si autodefinisce solo con la sua carica di “sottotenente” e, quando è necessaria una specifica, questa necessità è disattesa dalla reticenza: «Concessa la licenza e annessi, il nostro maggiore chiese il nome di battesimo del nostro sottotenente, al che senza esitazioni confessai: Tal dei tali» (30 e *passim*). Del suo profilo di *homo fictus* il lettore ricava alcuni eventi attraverso qualche laconica risposta a domande precise o qualche riflessione a contrappunto di osservazioni sull'umanità circostante: Walt ha salutato freddamente genitori a Milwaukee, ha studiato, ed è nato il 1° febbraio 1937 – guarda caso la stessa data di nascita di Fernando Assis Pacheco. Non ne è specificata l'età o la professione nella società civile, né è fornito alcun elemento fisiognomico.

Inoltre, il sottotenente si dichiara anche autore della storia che sta raccontando, in un proficuo quanto spiazzante gioco delle parti, esplicitato nell'intervento metanarrativo del capitolo 15, nel quale autore e personaggio scambiano i rispettivi punti di vista su alcuni episodi della trama del romanzo, sovrapponendo in questo modo autore implicito, autore esplicito, narratore e personaggio:<sup>15</sup>

«Questa Brenda», chiese il sottotenente, «era così speciale?»

«Beh» rispose il narratore, «c'eri anche tu, hai visto la tipa, ora non venirmi con fervorini a sproposito».

«Senti, la tipa non mi sembrava male», continuò il sottotenente.

[...]

«Te la sei fatta due volte?», continuò il sottotenente.

«Se preferisci così», osservò il narratore. «In realtà sono state tre».

«Ok, due io e una tu», decise l'altro.

Il narratore alzò le spalle:

«O tre io e tu nessuna, che stavi crollando dal sonno». (Pacheco 69)

<sup>13</sup> I soprannomi qui citati rappresentano le soluzioni proposte nella traduzione realizzata, totalmente o parzialmente, nell'ambito dei Laboratori traduttivi portoghese-italiano che ho coordinato, negli anni, all'Università di Pisa (Corso di Laurea Magistrale in Linguistica e Traduzione): nel caso di *Walt*, il testo è stato poi rivisto e dato alle stampe (2019); nel caso di *O que diz Molero*, la traduzione è ancora inedita.

<sup>14</sup> L'ultima frase del romanzo recita: «Stai calmo, Walt» (102).

<sup>15</sup> Anche Mário de Carvalho, nell'epilogo dei *Casos do Beco da Sardinheira* (1982), farà dialogare il personaggio-autore-narratore con tre dei suoi personaggi, arrivati al suo cospetto per rivendicare il proseguimento delle loro storie. Al diniego del narratore di dare un seguito alla narrazione, poiché teme di essere bollato di “scrittore minore”, i personaggi andranno a «procurar um outro escritor. Um daqueles que não se importam que lhe chamem escritor menor» (84).

Il cortocircuito scatenato dal personaggio che si sdoppia nel suo stesso narratore (o del narratore nel personaggio) genera un ulteriore cortocircuito che investe lo statuto del narratore stesso. Chi narra in questo capitolo e negli altri in cui la narrazione non è in prima persona? Sarà l'autore, Assis Pacheco, di cui alcuni elementi biografici, come abbiamo visto, sono riutilizzati nella costruzione del racconto? In effetti, lo stesso Assis Pacheco ammette nella quarta di copertina: «Nella prosa ci metto soldati, civili, incivili, magnaccia e puttane, io stesso mi ci metto, mascherato da narratore-sottotenente, piango di brutto, godo come un mandingo, narro, mento, finto il lettore (...)». Il processo, si sa, non è nuovo: l'ombra calata sul narratore extradiegetico e eterodiegetico ottocentesco nei romanzi modernisti di primo Novecento aveva già dato i suoi risultati in una metanarratività consapevole, nella quale il narratore personifica l'autore della diegesi e si permette anche l'apostrofe al lettore. Pure in *Walt* sopravvive questo espediente.<sup>16</sup> In fondo, *Walt* per alcuni versi conferma la persistenza in epoca postmoderna di alcune procedure moderniste che, nonostante tutto, quando calate in un nuovo contesto, assumono anche una valenza diversa. Il narratore, in *Walt*, dunque, volendo usare le categorie narratologiche, è in effetti allo stesso tempo intradiegetico e extradiegetico, e quando è extradiegetico, quando si pone fuori dalla storia, lo fa con un occhio da regista cinematografico, o da reporter, come se stesse con una cinepresa o un registratore a voler captare ciò che “dentro la storia” accade. Non a caso si nota l'uso di verbi, locuzioni, espressioni che rimandano giustamente a questo ambito: «clic nel nastro», «aggiusto il fuoco», «zoommo», ecc. Il rimando, poi, alla cultura cinematografica del tempo è costante in richiami a Ernest Borgnine o Buster Keaton o altri artisti noti, fino a costituire materia morfologica per neologismi per composizione denominale, come il verbo “henry-fondare”, usato a p. 45.

Per quanto riguarda *O que diz Moleru*, già Roxana Eminescu (61) osservava: «Encontramos perante uma obra que escapa sempre a ela própria, que está cavando com aplicação uma falha vital entre ela e ela própria, entre o discurso e as personagens, 'l'écart entre le livre et le livre' de que falava Derrida». In effetti, benché il romanzo riporti il nome di Moleru nel titolo, non è di Moleru che si parla. Pensando a una definizione tradizionale di personaggio protagonista, non è Moleru il protagonista della storia narrata. Moleru è un autore: è colui che *dice* scrivendo sul vero protagonista e fuoco di interesse, ovvero il Ragazzo. Moleru è un autore della cui fattualità nulla conosciamo, tranne il fatto che ricostruisce la vita del Ragazzo, intervista chi lo ha conosciuto, raccoglie testimonianze su accadimenti specifici, colleziona vestigia del suo passaggio per i suoi mondi, e che redige un estenso rapporto e che alla fine sarà internato per esaurimento. E che è chiamato Moleru dagli interlocutori in primo piano, Austin e Mister DeLuxe.

Il vero protagonista della narrazione di primo grado (il Ragazzo), che nel romanzo diventa, dal punto di vista strutturale, di secondo grado, visto che il lettore non assiste alla sua esperienza direttamente, ma la ascolta attraverso la doppia mediazione del rapporto di Moleru e del dialogo tra Austin e Mr. DeLuxe sul rapporto di Moleru. Il Ragazzo è un personaggio di cui non conosceremo mai il nome né l'aspetto fisiognomico, ma delle cui azioni sappiamo tutto. Personaggio incoerente per eccellenza, il rapporto di Moleru rende visibile la sua vita interiore e il suo percorso di crescita, biologica e psicologica, e i suoi traumi.

Si legga, a questo proposito, l'*incipit* del romanzo:

«Ha avuto un'infanzia strana», disse Austin. «In ultima analisi, ogni infanzia lo è», disse Mister DeLuxe. «Moleru dice», disse Austin, «che l'infanzia del ragazzo è stata particolarmente strana, condizionata da fattori contestuali che lo hanno reso, allo stesso tempo, attore e spettatore della sua stessa crescita, presente ma altrove, legato a quello che lo circondava ma distante da esso, come se un elastico lo allontanasse dal corpo che trascinava e spesso lo scaraventasse

<sup>16</sup> Un esempio di molti: «e non scordarti di questa lezione che s'insinua nel mio romanzetto, caro lettore (...))» (Pacheco 21).

## Madame Bovary sou eu

Valeria Tocco

brutalmente contro la realtà di quello stesso corpo, ed ecco allora l'infrangersi violento, la schiuma di ciò che sarebbe potuto essere, la delicata ala che batte sotto la pioggia». «Che cosa?», chiese Mister DeLuxe. (Machado 11)

Molero, dunque, è il narratore di quella ricca e articolata storia primaria, l'estensore di una relazione che ha più del resoconto psicanalitico<sup>17</sup> che di un verbale poliziesco, infarcita di personalissime considerazioni, interpretazioni, ipotesi di spiegazioni sui comportamenti del Ragazzo. La voce del Ragazzo è assente lungo le pagine del rapporto e nei commenti di Austin e Mr. DeLuxe. Purtuttavia, anche il Ragazzo scrive: è autore di poesie, di testi giornalistici e anche di un romanzo intitolato *Angel Face*, a cui ho già accennato sopra.

O *que diz Molero*, come già rilevava Eminescu(63), è costruito su un «espaço literário indefinidamente intertextual – texto, contexto, infratexto, arquitexto –». La studiosa rileva, in particolare, l'ambiguità dei personaggi: allo stesso tempo attori e spettatori, allo stesso tempo autori e lettori, che agiscono, raccontano, leggono e riflettono su ciò che stanno leggendo, in un processo labirintico che, a mo' di mulinello, trascina il lettore esterno sul fondo di un mondo fatto di parola: «Eis a nossa personagem»: la parola, conclude Eminescu (64). Le storie lette da Austin e Mr. DeLuxe si configurano come *moments of being* sia di Molero sia del Ragazzo; e Molero e il Ragazzo spesso si confondono nella riscrittura di Molero della vita del Ragazzo e nella rilettura di questo testo da parte di Austin e Mr. DeLuxe, in una sorta di 'stato mentale o esperienziale condiviso', per dirla alla Bion. Potremmo addirittura azzardare che quello di Molero si pone, in relazione a quello del ragazzo, a mo' di inconscio surrogato. Molero, facendosi carico dell'inconscio del ragazzo, alla fine ne viene però annientato.

Se, seguendo le categorie di Waloch, Walt è coerente e Molero, a suo modo, pure, visto che ha una missione da compiere, il Ragazzo, al contrario, è assolutamente incoerente e trascinerà nell'incoerenza anche Molero, il quale finirà internato in ospedale (psichiatrico).

Tutti i personaggi in primo piano sono lavoratori: Walt è ufficiale militare; Austin e Mr. DeLuxe sono responsabili di qualche progetto che non ci è dato conoscere (sono scienziati? medici? poliziotti? funzionari della sicurezza nazionale?); Molero è il loro emissario, il loro agente, e intervista, raccoglie, viaggia, scrive il suo resoconto; il Ragazzo, lungo il suo percorso esistenziale, svolge innumerevoli mansioni, tra le quali, «stivatore portuale, venditore di semenza tostata, (...) comparsa di una superproduzione di Cecil B. de Mille, bookmaker, procacciatore di abbonamenti a enciclopedie, raccoglitore di cotone e sentinella in un circo alla gabbia dei leoni (...)» (145-146). E tutti quanti leggono e/o scrivono – sono intellettuali, insomma.

### 4. Memoria, *desmemória*, memoria possessiva

È indispensabile mettere in ordine a modo tutto questo guazzabuglio che sbatacchia dietro di te, dell'infanzia e di dopo, queste memorie saturate di mondo e questo mondo saturato di memorie [...]. (Machado 165)

Perché Molero, perché Walt al di là della faticosa soglia del 25 aprile 1974?

Sappiamo dall'epigrafe al romanzo che la stesura di *Walt* inizia durante la dittatura, quando non si poteva parlare di Guerra coloniale (1961-1974) nel Portogallo salazarista. E il camuffamento del Vietnam garantiva il potenziale di denuncia contro quella guerra fratricida,

<sup>17</sup> Molte sono le osservazioni sul profilo psicologico che costellano il resoconto sul ragazzo. Si legga, a mo' di esempio: «a pagina ottantaquattro Molero annota che il ragazzo aveva l'ego distrutto, ridotto in pappa» (Machado 17).

senza esplicitamente riferirla. Ma perché mantenere il camuffamento anche all'epoca della sua pubblicazione, quando ormai Salazar era morto, Caetano esiliato in Brasile, Spínola ritirato a vita privata, l'estate calda già alle spalle? Perché Assis Pacheco non procedette con *Walt* come aveva proceduto con la raccolta poetica *Kau Kien. Um resumo* (1972), ripubblicata senza più travestimento, con il titolo esplicito *Catalabanza, Quilolo e volta* (1976)? Forse la necessità di testimoniare un'epoca e le sue contraddizioni.

E Molero? L'assurda saga del Ragazzo, la cui infanzia e giovinezza si dipanano tra la Guerra di Spagna e la Seconda Guerra Mondiale, vissute nello spazio chiuso del Bairro Alto lisbonese, tra violenza domestica, degrado sociale, analfabetismo e controllo poliziesco, e la cui età adulta si esplicita in una disperata e compulsiva fuga per il mondo sempre perseguito dal Dipartimento correzioni e riaggiustamenti, sembra dar voce e senso a un'intera generazione. Dinis Machado induce questa lettura in varie interviste: «Quando fiz o Molero, a Marília [la sua prima moglie, deceduta nel frattempo] foi a primeira que ouviu. Depois chamei os meus amigos lá a casa, os sete, e fiz a leitura do Molero. Ó pá, esses somos nós, mas como é que tu conseguiste fazer uma coisa tão nossa? Identificaram-se completamente» (Ribeiro).

Entrambi i romanzi si pongono, dunque, come narrazioni testimoniali: *Walt* della traumatica esperienza della Guerra coloniale, *Molero* del periodo di formazione di un'intera generazione. Entrambi i romanzi reinterpretano il prisma della storia attraverso il distanziamento del sarcasmo, in un ripensamento critico tanto necessario quanto doloroso della vicenda personale e collettiva. In effetti, le due narrazioni appaiono in un periodo caratterizzato dalla necessità di preservare una memoria generazionale minata da più istanze revisioniste o semplicemente dall'amnesia. Se il personaggio Walt è interprete, anche dal punto di vista linguistico, di quella "memoria possessiva" (Braunstein) che caratterizza i reduci di una stessa esperienza traumatica, proponendo un'autorappresentazione antierica che si ponga come testimonianza autentica e palinodia della memoria ufficialmente codificata sulla Guerra coloniale, la narrazione di *O que diz Molero* può essere interpretata, alla maniera di Assman (201), sia come archivio sia come ricordo soggettivo: archivio della memoria di una classe sociale di un certo spazio-tempo (il Bairro Alto nella Lisbona tra gli anni Trenta e Sessanta), e rielaborazione creativa, e dunque soggettiva, di singoli episodi. Proprio in questa zona "soggettiva" (ma il soggetto chi è? il Ragazzo di cui Molero parla, i testimoni intervistati da Molero, oppure Molero stesso?) interviene l'elemento creativo, intriso di riformulazioni cinematografiche (le comiche, i fumetti) che rendono surreale ogni episodio narrato, fuori da uno spazio-tempo specifico ma assolutamente riconoscibile.

Entrambi i romanzi, orchestrando in una trama finzionale il passato individuale e collettivo del paese, ne raccontano frammenti fino a quel momento silenziati, in un "obbligo di testimonianza" e di "resistenza alla *desmemória*" che, a partire dalla fine degli anni Settanta, cominciava a farsi impellente e che tocca, in egual misura, autore, narratore e personaggio.

## 5. Bibliografia

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (Elementos para una poética de lo neofantástico)*. Gredos, 1983.
- Assmann, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Il Mulino, 2002.
- Branco, Isabel Araújo. *A recepção das literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea: edição, tradução e criação literária*. Tese de Doutoramento em Estudos Literários Comparados, Universidade Nova de Lisboa, 2014
- Braunstein, Peter. "La memoria possessiva e la generazione degli anni Sessanta." *Ácoma*, 15, 1999, pp. 70-75.

Madame Bovary sou eu

Valeria Tocco

- Cardoso, Norberto do Vale. *Autognose e (Des)memória: Guerra Colonial e Identidade Nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*. Tese de Mestrado, Universidade do Minho, 2004.
- Carvalho, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Contra-Regra, 1982.
- Dicionário cronológico de autores portugueses*, vol. V, 1988, disponível alla url <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/Autores.aspx> (29/5/2019)
- Eminescu, Roxana. *Novas coordenadas do romance português*. Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- García, Flavio. “Figuração insólita de personagens: exemplos nos *Casos do beco das sardinheiras*, de Mário de Carvalho.” *Brumal*, vol. IV, n.º 1, 2016, pp. 173-188.
- Gomes, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. EdUSP, 1993.
- Gomes, Adelino. “Dinis Machado. 60 anos à procura da palavra que esclarece e de que só encontramos sucedâneos.” *Público*, 21/03/2007, disponível alla url <https://www.publico.pt/2007/03/21/jornal/dinis-machado-60-anos-a-procura-da-palavra-que-esclarece-e-de-que-so-encontramos-sucedaneos-180880> (03/09/2019)
- Louçã, Francisco. “Salve, Fernando Assis Pacheco.” *Público*, 1 de fevereiro de 2017, disponível alla URL <https://www.publico.pt/2017/02/01/culturaipsilon/opiniao/salve-fernando-assis-pacheco-1760277>
- Lourenço, Eduardo. “Contexto cultural e novo texto português.” *O canto e o signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Presença, 1993, p. 280-283.
- Machado, Dinis. *O que diz Molero*. Bertrand, 1977.
- Pacheco, Fernando Assis. *Walt, ou o frio e o quente*. Bertrand, 1978; trad. it. *Walt, o il freddo e il caldo*. Urogallo, 2019.
- . “O escritor perguntou se um dos bacalhaus podia ser para ele.” *Tenho cinco minutos para contar uma história*, Tinta da China, 2017, pp. 71-111.
- Paiva, José Rodrigues de. “Revolução, renovação. Caminhos do romance português no século XX.” *Labirintos* (UEFS), v. 05, 2009, pp. 1-14.
- Prada Oropeza, Renato. “El discurso fantástico contemporâneo: tensión semântica y efecto estético.” *Semiosis*, II [México], núm. 3, 2006, pp. 53-76.
- Real, Miguel. “Il romanzo portoghese. 1950-2010.” *Il Novecento in Portogallo*, Giulia Lanciani (a cura di), Universitalia, 2014, pp. 165-233.
- Reis, Carlos. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século.” *Scripta*, v. 8, n. 15, 2º sem. 2004, p. 15-45.
- . “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem.” *Revista de estudos literários*, 4, 2014, p. 43-68.
- . *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra University Press, 2.ª edição, 2016.
- Ribeiro, Anabela Mota. “30 anos de *O que diz Molero*.” *Jornal de negócios* 2007, ora nel Blog *Anabela Mota Ribeiro* <https://anabelamotaribeiro.pt/o-que-diz-dinis-machado-nos-30-anos-de-95970> (29/9/2019).
- Santos, Nuno Costa. *Trabalhos e Paixões de Fernando Assis Pacheco*. Tinta da China, 2012.

*Madame Bovary sou eu*  
Valeria Tocco

- Seixo, Maria Alzira. “Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984).” *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise*, Livros Horizonte, 1986, p. 48-65.
- . “Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX. Anos Quarenta a Noventa.” *Outros erros. Ensaios de literatura*, Asa, 2001, p. 21-44.
- Tocco, Valeria. “Il buon soldato Walt.” Fernando Assis Pacheco, *Walt o il caldo e il freddo*, Urogallo, 2019, p. 103-111.