

« Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* » entretien avec Luc Fraisse, François Rosset et Dominique Triaire, coordonné par Isabella Mattazzi, *Allegoria* (Palermo) n° 59 (2009), p. 169-199

Isabella Mattazzi

**Il *Manoscritto trovato a Saragozza* - La rinascita di un testo.
Tavola rotonda sulla nuova edizione Garnier Flammarion
del romanzo di Jean Potocki**

Il *Manoscritto trovato a Saragozza* è un testo enigmatico, ancor prima che per la natura ambigua dei suoi personaggi, per l'incertezza che da sempre ha accompagnato la ricezione delle sue pagine. Capolavoro indiscusso della letteratura europea, opera-mondo dalla struttura complessa, il romanzo di Jean Potocki è un testo relativamente "recente" per il pubblico contemporaneo. Smembrato e poi disperso alla morte del proprio autore, il *Manoscritto* deve infatti la sua fortuna alla mano felice di Roger Caillois che alla fine degli anni '50 ne ha dato una prima edizione frammentaria (tradotta in Italia da Adelphi) e a René Radrizzani che nel 1989 ha curato una nuova edizione del romanzo (questa volta completa) basata su una traduzione ottocentesca in polacco del testo originario francese andato perduto (in Italia pubblicata da Guanda). La fortuna della storia del giovane soldato Alfonso van Worden e dei suoi inquietanti compagni di viaggio apparentemente potrebbe quindi finire così, divisa tra una prima versione del testo incompleta (ma resa estremamente fascinosa dalla lettura critica di Caillois), e una seconda versione su cui si sono costituiti, di fatto, gli studi specialistici degli ultimi vent'anni. Le cose però sono andate diversamente.

La scoperta nel 2002 a Poznan di un ricco fondo documentario autografo, da parte delle due maggiori figure di riferimento oggi nel panorama della critica potockiana - François Rosset e Dominique Triaire - ha permesso di convalidare filologicamente ciò che da un punto di vista strettamente stilistico aveva già destato più di un sospetto. Il *Manoscritto trovato a Saragozza* che tutti abbiamo letto, non è infatti il *Manoscritto* di Jean Potocki. L'edizione del testo curata da René Radrizzani è in realtà fondata su un falso, un rimaneggiamento del traduttore polacco Edmund Chojecki che nel 1847, in possesso di alcune parti frammentarie del romanzo di Potocki, ha creato un'opera del tutto arbitraria rispetto all'originale.

Il ritrovamento del fondo di Poznan inoltre ha complicato ulteriormente le cose: *i manoscritti ritrovati*, i romanzi autentici, in realtà sono due. Due versioni differenti di uno stesso testo, scritte in due periodi distinti della vita di Potocki (1804; 1810). Due versioni dalle discrepanze tematiche e formali così evidenti da costituire, di fatto, due opere del tutto diverse.

La scelta, da parte di François Rosset e Dominique Triaire di curare per Garnier Flammarion nel 2008 un'edizione doppia del *Manoscritto*, pubblicando in contemporanea le due versioni del testo, ha creato in Francia un vero proprio caso letterario, sollevando una serie di problemi legati non soltanto al romanzo di Potocki nello specifico e alla sua doppia lettura, ma inerenti lo statuto stesso dell'identità di un testo, il suo rapporto con la parola autoriale, le sue modalità di ricezione. Il *Manoscritto trovato a Saragozza* sembra essere diventato così una sorta di opera-laboratorio dove far interagire i diversi approcci metodologici di cui si serve la critica contemporanea, saggiandone di volta in volta la tenuta, mettendone in luce le discrepanze, gli eventuali limiti. Un testo paradigmatico, quindi, non soltanto per l'evidente bellezza delle sue pagine, ma per la complessità e la ricchezza della sua storia.

Ne discutono in questa sede: Isabella Mattazzi, autrice della prima monografia italiana sul *Manoscritto trovato a Saragozza*, con François Rosset e Dominique Triaire, curatori dell'edizione Garnier Flammarion 2008, insieme a Yves Citton e Luc Fraisse, specialisti di Jean Potocki e della sua produzione.

Mattazzi: È davvero raro che la nuova edizione di un classico ne sconvolga completamente la storia, polverizzando in un attimo anni di letture, di sedimentazioni critiche per riconsegnarci un'opera "nuova", del tutto mutata nella sostanza della sua identità testuale. Così come è altrettanto raro che un'operazione filologica si trovi ad avere un peso così evidente nella ricezione di un testo "moderno", come è appunto il *Manoscritto trovato a Saragozza*. Dal ritrovamento del fondo Jarocin emerge infatti che il romanzo di Potocki, nella versione che tutti conosciamo, in realtà non esiste. O meglio, *esiste* come dato storico e documentario, ma non risponde al nome del proprio autore. È il prodotto di un lavoro sapiente di tagli, di aggiunte, e perfino di riscritture ad opera di un elemento terzo, un traduttore, del tutto estraneo alle logiche simmetriche che generalmente governano la scrittura e i suoi procedimenti. Il *Manoscritto*, come noi oggi lo conosciamo, sembra quindi essere di fatto un'opera in cui il rapporto diretto tra autore e parola del testo si è spezzato, è un romanzo che ha pagato un prezzo altissimo per l'incertezza della sua genesi e per la dispersione delle sue fonti documentarie.

Triaire: La storia di ogni testo credo risenta moltissimo dell'accoglienza che questo riceve nel momento in cui viene pubblicato per la prima volta. Ancora prima di essere terminato dal suo autore, il *Manoscritto* è stato subito smembrato dall'editore parigino Gide in due edizioni: una, del 1813, contenente il ciclo della storia di Avadoro, l'altra, uscita un anno dopo, con le prime dieci giornate del viaggio di Alfonso van Worden. Direi senza dubbio che non è questo il modo migliore per far conoscere un romanzo. Del resto, gli avvenimenti politici dell'epoca non hanno certo aiutato il *Manoscritto* a uscire dal proprio anonimato; il legame tra Napoleone e Alessandro I, di cui Potocki aveva approfittato nel 1808 per pubblicare il suo *Examen critique du fragment égyptien* sul "Moniteur universel", si era già da tempo dissolto, e tutto ciò che veniva dalla Russia era visto adesso con grande sospetto. A parte il caso deplorabile del plagio da parte di Cousin de Courchamps nel 1841, il romanzo non riapparirà in Francia che nel 1958, grazie alla felice curiosità di Roger Caillois.

La traduzione del *Manoscritto* in polacco fatta da Edmund Chojecki, resta poi un fatto estremamente enigmatico. Di questo traduttore poco più che ventenne, che arriverà in Francia tra il 1844 e il 1845, e che pubblicherà la sua traduzione a Lipsia nel 1847, sappiamo ben poco (è stato anche ipotizzato di recente che si tratti di un prestanome). Impossibile risalire alle fonti che ha utilizzato. Nessun cenno su di lui e sul suo lavoro nella corrispondenza poderosa di Bernard, terzo figlio di Jean Potocki, conservata a Poznan. Come unica certezza, resta il fatto che Chojecki abbia mescolato tra loro le due versioni del testo, e che di sicuro non ha avuto accesso a tutti i decameroni. Non avendo in mano alcuni passaggi centrali del testo, sembra infatti non aver esitato a inventarli lui stesso. Il finale della storia dell'Ebreo errante e quello della storia di Lope Soarez sono certamente suoi. Una scelta questa quantomeno singolare, perché Chojecki a Parigi avrebbe potuto tranquillamente consultare le edizioni di Gide, e trovare almeno il finale della storia di Lope Soarez, così come era stato scritto da Potocki.

Il danno maggiore però è stato fatto dopo; con la riscoperta di Roger Caillois del *Manoscritto trovato a Saragozza* (in una versione del tutto frammentaria e parziale), gli specialisti che si sono trovati a lavorare alla ricostruzione integrale del romanzo non hanno avuto altra guida che la traduzione polacca fatta da Chojecki, considerata da tutti come la forma originale del testo.

L'edizione francese Radrizzani del 1989 non si può spiegare altrimenti, con l'inconveniente gravissimo di aver depistato la critica potockiana per quasi vent'anni.

Fraisie: Sul problema degli studi critici che per anni si sono basati sull'edizione Radrizzani, io non sarei però così categorico. Certamente oggi sono ormai da considerarsi invalidate tutte quelle interpretazioni costruite su rimandi numerologici tra le varie parti del romanzo (un esempio tra tutti, l'inefficacia degli studi sul numero 66, somma delle giornate in cui è divisa l'edizione Chojecki, e che oggi non corrisponde più al totale -61 giornate- del nuovo testo); saranno quindi, al limite, da rivedere tutte quelle intenzioni prestate a Potocki che sono state edificate sulla struttura della vecchia edizione del libro. Ma i numerosi chiarimenti storici, le numerose interpretazioni, anche le più datate, costruite sulla versione Chojecki-Radrizzani, direi che per la maggior parte restano tranquillamente applicabili anche alla forma del tutto nuova che ha preso oggi il romanzo. Per quanto riguarda poi in particolare Chojecki, credo si possa facilmente considerare il suo lavoro all'interno di una concezione editoriale prettamente ottocentesca di recupero e restauro di un'opera ideale. Una concezione questa, del tutto in antitesi rispetto alla direzione attuale di salvaguardia e di restituzione della realtà del testo.

Rosset: Sì, anch'io non sono completamente d'accordo con l'idea che questa nuova edizione abbia ridotto in cenere quasi un secolo e mezzo di letture e di interpretazioni. In realtà è proprio il testo di Chojecki che ha fissato il *Manoscritto trovato a Saragozza* all'interno della nostra coscienza culturale collettiva. Credo infatti che questa nostra nuova edizione non annulli o abolisca niente: semplicemente la sua comparsa porta con sé nuove ampiezze alla lettura del romanzo, piste interpretative inaspettate, e uno spettro sempre più ampio di problemi e interrogativi suscitati dal testo. Certamente si può parlare ormai di una seconda era nella ricezione dell'opera di Jean Potocki, ma quest'ultima non avrebbe alcun senso senza la prima.

Ritornando invece alla genesi del testo, direi che occorre tenere conto di un doppio percorso. Da una parte, la storia della scrittura del romanzo, che è lunga e complessa; per almeno vent'anni Potocki lavorerà al *Manoscritto* (scritto, non dimentichiamoci, in francese) senza smettere di amplificarlo, di trasformarlo, di riorganizzarlo; non ne darà alcuna versione stampata "autorizzata", e i numerosi manoscritti delle diverse versioni del romanzo saranno dispersi dalla famiglia dopo la sua morte. Dall'altra, la storia della ricezione del romanzo, con una sorta di prologo costituito dalle varie letture "private" e frammentarie del testo (tra cui quelle di Puškin e di Mickiewicz) e con la sua prima reale apparizione pubblica nel 1847 nella traduzione in polacco di Chojecki a Lipsia. Da qui le varie riedizioni e la fortuna del testo. È questa versione del romanzo infatti che ispirerà il film splendido di Wojciech Has, che ha avuto un ruolo determinante nella creazione della leggenda di quest'opera. Così come è questo specifico oggetto testuale che sarà letto prima dal pubblico polacco, e poi dal mondo intero attraverso la traduzione in francese fatta da René Radrizzani (anche se la ricostruzione in francese del romanzo sembra essere costituita, per i 4/5 del testo, da manoscritti non bene identificati, e per la parte restante da una ritraduzione francese della traduzione tedesca della traduzione polacca). Da un punto di vista strettamente filologico, è chiaro che tutte queste edizioni sono aberranti, ma non si può prescindere dal fatto che sono queste ultime ad aver determinato e fissato la ricezione di questo romanzo-culto. Oggi, dopo la scoperta di Poznan e l'identificazione precisa di tutto questo nuovo materiale documentario, siamo finalmente riusciti a ricostruire la genesi del romanzo, arrivando a comprendere che in realtà Potocki ha scritto varie versioni del suo testo, di cui soltanto due sono state portate ad uno stato di elaborazione significativo: la versione 1804, incompleta, interrotta a 3/4 della storia, e la versione del 1810, integrale, ma radicalmente modificata rispetto alla precedente.

Mattazzi: Possiamo dire allora che il *Manoscritto* ha assunto oggi finalmente una forma definitiva come opera doppia. Una doppia versione di uno stesso romanzo, o se vogliamo, due

romanzi diversi che sembrano rispondere entrambi a uno stesso nome. Un'operazione certamente non nuova, direi, in ambito letterario. Basti pensare, anche solo restando in Francia, alle tre *Justine* di Sade o al doppio *Le Horla* di Maupassant.

A differenza di Sade o di Maupassant, che hanno avuto a che fare nel loro lavoro di rielaborazione con testi relativamente agili e comunque inseriti all'interno di una produzione molto ampia e articolata, Potocki sembra però aver avuto per il *Manoscritto* una sorta di ossessività monotematica, continuando a modificare un testo di quasi ottocento pagine (sua unica opera esplicitamente letteraria, se si tralasciano i brevi e sporadici interventi per il teatro) per più di quindici anni. Uno sforzo notevole, direi. Come se questo desiderio di riscrittura, di continua revisione e sistematizzazione di un materiale narrativo che non esiterei a definire "ingombrante", fatto di storie imbricate una sull'altra, di continue interruzioni della narrazione alla maniera di *Jacques le fataliste*, di molteplici narratori, voci, punti di vista, fosse qualcosa di profondamente radicato nella struttura psichica di questo autore. Ma che cosa ha cercato di cambiare, in buona sostanza, Jean Potocki con il suo lavoro? E perché? Per un fatto di semplice riorganizzazione formale di un testo probabilmente troppo complesso da portare a termine, o per un cambiamento progressivo del suo sguardo sul mondo, delle sue prospettive di interpretazione e organizzazione del reale?

Rosset: Trovo molto pertinente la differenza tra il fenomeno di riscrittura del *Manoscritto* e gli altri esempi letterari. È importante ricordare questi esempi (ai quali aggiungerei anche *l'Histoire comique de Francion* di Sorel, che presenta forse la somiglianza più stretta con il nostro testo) per mostrare che il *Manoscritto* non è un fenomeno completante isolato, anche se è certamente vero che il *Manoscritto trovato a Saragozza* è un testo del tutto a parte all'interno della produzione immensa di Potocki. Tra tutti i suoi scritti, è il solo esercizio elaborato di *fiction* narrativa, e che esercizio! Con che grado di elaborazione! In effetti c'è qualcosa di ossessivo in questo romanzo, anche se direi che non si tratta di una vera e propria ossessione in senso psicologico (come se ne potrebbe ricavare da una prima lettura del testo, con la ripetizione vertiginosa di tutti quei motivi sempre identici). Mi sembra che l'ossessione di Potocki vada invece a toccare, più in profondità, il problema stesso della strutturazione dei dati di realtà. Un problema questo, che nasce da una sorta di interrogazione continua per un autore che, da una parte, non sembra poter fare a meno di osservare e registrare l'infinita varietà del mondo degli uomini e dei libri, mentre dall'altra si ostina a non voler abbandonare il grande sogno razionalista di un sistema universale in grado di contenere tutti questi dati esperienziali all'interno di un ordine strutturato. Possiamo vedere molto bene tutto questo nei suoi tentativi patetici di gestire e ordinare una sorta di cronologia della storia universale, cercando di tener conto di tutte le varie tradizioni "cronologistiche" (egizia, ebraica, greca, cristiana) e di trovare contemporaneamente un sistema (evidentemente improbabile) in grado di dare una risposta sintetica e universale alla descrizione del tempo umano. È un tentativo estremamente commovente, soprattutto considerando l'ostinazione con la quale Potocki-storico ha perseguito questo suo sforzo, e invece l'ironia devastatrice con la quale Potocki-romanziero ha trattato nel suo romanzo tutti quei personaggi che sembrano avere un obiettivo così ambizioso. Così alla doppia domanda sui motivi della riscrittura del *Manoscritto*, io non posso rispondere che con una doppia risposta; una doppia risposta che non opterà per l'una o per l'altra ipotesi, ma che invece può tranquillamente accoglierle entrambe. Mi spiego meglio. Da una parte è evidente per Potocki romanziero il problema della gestione, intellettuale e narrativa insieme, di una materia testuale arrivata, nella versione 1804, a un grado di complessità tale da far perder il filo non soltanto ai lettori (e di questo ne sono testimoni i vari interventi di tutti quei personaggi che all'interno del romanzo protestano contro la complessità formale dei racconti altrui), ma anche all'autore stesso. Quindi è molto probabile che Potocki abbia rinunciato a terminare questa prima versione per stanchezza di fronte alla complessità sempre crescente del suo libro. Ma dall'altra, possiamo vedere molto bene che le due versioni del romanzo corrispondono esattamente a quei due versanti

contraddittori dello spirito umano che da sempre sembrano coabitare all'interno del pensiero di Potocki: l'immaginazione e la ragione. Alla versione rigogliosa, delirante, labirintica del 1804 si oppone infatti la versione riorganizzata in un sistema facilmente leggibile, fatto di giustapposizioni tra grandi blocchi narrativi, del 1810. Si tratta certamente di due modelli ermeneutici differenti, anche se direi non concorrenti. Due modelli che stanno uno di fronte all'altro in una coabitazione strana, mostruosa, dando simultaneamente due tipi di risposte, incompatibili tra loro, ai grandi interrogativi sulla condizione umana, all'interno di un problema squisitamente estetico di rapporto tra la parte e il tutto, tra le diverse unità testuali e un insieme coerente in grado di contenerle. La risposta a tutte queste domande così complesse, è quindi che in realtà di risposte ce ne sono due, irriducibili e irrisolvibili l'una nell'altra.

Triaire: Ma come leggere allora la versione 1804 senza il finale del 1810? E come leggere la versione 1810 senza la meravigliosa storia dell'Ebreo errante? Il problema che dobbiamo cercare di porci ora, riguarda innanzitutto le ragioni di questa doppia o tripla (se si considera una prima versione del romanzo appena abbozzata nel 1794) stesura, i motivi che hanno spinto Potocki a questa continua riscrittura, senza dimenticarci che mai nessun documento autografo fino a oggi ci ha fornito una qualche spiegazione in questo senso. Si è già parlato del passaggio tra i due testi da un'estetica barocca a una di matrice classicista, così come dell'alleggerimento della struttura formale, ma io credo che tra un libro e l'altro ci sia anche una metamorfosi più fine, più difficile a decifrarsi e di cui bisogna certamente tenere conto: Potocki sembra aver rielaborato il disegno dei personaggi, delle scene attraverso piccolissimi tocchi (una parola spostata, un'altra sostituita, una notazione aggiunta, un tempo verbale modificato etc.), dipingendo in un certo senso lo stesso personaggio, nello stesso costume - utilizzo appositamente il linguaggio della pittura, perché credo che in questo caso funzioni molto bene - ma accentuandone o smorzandone la luce, avvicinandolo o allontanandolo di poco. Obiettivamente non ha cambiato nulla, il punto di vista è lo stesso. Si tratta piuttosto di una differenza di ombreggiatura, di tratto, di luce. Si potrebbe pensare in questo senso anche alla *variazione* in senso musicale... ma certamente questo è un terreno ancora completamente da esplorare, l'edizione delle due versioni è recente, e bisogna che il linguaggio della critica trovi nuovi strumenti ermeneutici per un oggetto, di fatto, del tutto nuovo.

Fraise: Se posso aggiungere una cosa, direi che Potocki concepisce la scrittura romanzesca precisamente come una scelta tra diverse formule – un po' nello spirito di *Jacques le Fataliste*. Tra la versione 1804 e quella del 1810, tra la fantasia della complicazione e la serietà della progressione, l'evoluzione stessa di alcuni personaggi del romanzo sembra suggerire una certa specularità con l'evoluzione stessa di Potocki-autore, se non nelle sue idee sulla religione ad esempio, almeno per quanto riguarda le sue intenzioni di scrittura riguardo a quest'ultima. Il *Manoscritto trovato a Saragozza*, come gli *Essais* di Montaigne, è un'opera che elabora il proprio soggetto contemporaneamente all'elaborazione della propria forma. E proprio per questo non bisogna dimenticare che tra le mani di Potocki, la sua composizione è anche in gran parte il divertimento di un aristocratico. Non si può infatti non considerare il percorso di Potocki come un dato perfettamente inserito nella realtà storica e sociale del suo tempo: le nozioni di ri-scrittura, di opera aperta, facilmente applicabili al *Manoscritto*, corrono il pericolo di essere sovraimposizioni del nostro universo concettuale; sono artefatti moderni, anzi, strettamente contemporanei. Credo allora che occorra, almeno in un primo momento, partire da quelle che io chiamerei invece le *possibilità di pensiero* proprie dell'universo, della sfera di Potocki, possibilità che sono da ricostituire attraverso la documentazione delle biblioteche, piuttosto che nelle officine dei teorici.

Mattazzi: **L'esistenza delle due versioni del *Manoscritto* però, di fatto, ci pone di fronte a una questione eminentemente teorica. E anche parecchio complessa, direi. Qual è infatti il vero romanzo di Potocki? Quello del 1804? Quello del 1810? E perché non allora quello di**

Chojceki, che sembra riunire in un unico testo gli elementi migliori di entrambi i libri? O ancora quello tronco, visibilmente mutilo, ma reso estremamente fascinoso dalla lettura di Roger Caillois? Il problema del *Manoscritto trovato a Saragozza* sembra essere oggi più che mai quello di un libro senza corpo, di un romanzo senza una sede tipografica in grado di contenerne e di proteggerne sistematicamente il senso. È di fatto impossibile annullate *tout-court* le sue versioni precedenti, imprecise per uno sguardo e un approccio di tipo storicistico, ma del tutto valide per una critica genetica che consideri l'oggetto testuale come la risultante di una pluralità di tracce, di informazioni stratificate. Ed è impossibile allo stesso tempo non considerare quest'ultima edizione come l'unico vero testimone della parola autoriale di Jean Potocki, come quello che *realmente* Jean Potocki ha scritto.

Una possibile soluzione potrebbe forse essere allora quella di leggere il *Manoscritto*, o meglio i *Manoscritti*, più che come un nucleo compatto fondato su un'equivalenza immediata tra testo e significato, come una sorta di "opera costellazione", come una nebulosa di temi e figure dell'immaginario, dispersi, divergenti, eppure incontestabilmente affini e riconoscibili all'interno dell'universo letterario settecentesco.

Triaire: Anche se non possiamo ridurla solo a questo, ogni forma d'arte riposa su un contratto tra creatore e recettore. Non possiamo allora "fare come se" il *Manoscritto trovato a Saragozza* rivisto e corretto da Chojceki e poi da Radrizzani fosse il romanzo di Jean Potocki. Il romanzo di Chojceki non è quello di Potocki; si tratta, nella migliore delle ipotesi, di una specie di versione arrangiata (alla maniera dei musicisti attuali che arrangiano Bach o Vivaldi), e nella peggiore di un falso. Insisto su questa nozione di contratto: l'opera entra in un'azione inter-individuale, uno scambio, viene portata da un individuo unico, e proprio grazie a questa assunzione individuale ha la possibilità di elevarsi fino a raggiungere l'umanità intera e parlare così a ognuno. Del resto, l'anonimato non crea alcuna difficoltà: ciò che la nostra società rifiuta (non siamo più infatti oggi nella situazione dei racconti-mitici che venivano portati dalla collettività intera), non è un autore sconosciuto, ma è il furto di un'opera da parte di un altro autore. L'autorità, il fatto di essere autore riposa sulla verità di parola; parola unica, autore unico.

Non so neppure poi se sia il caso di parlare di una versione più "vera" di un'altra. Il *Manoscritto trovato a Saragozza* non è il frutto di una qualche verità, ma di una storia, e in questo non è necessariamente "vero". Da qualche decennio, l'opera d'arte si è sottomessa a una forte esigenza di autenticità, un'esigenza che tocca sia l'interpretazione musicale (nel dibattito sugli strumenti e sugli abbellimenti originali), sia il restauro pittorico o architettonico, sia naturalmente l'edizione dei testi letterari. In questo senso l'avventura del *Manoscritto trovato a Saragozza* non è eccezionale: abbiamo già riscoperto scrittori e opere dimenticate (qualche tempo fa, ad esempio, Roger Laufer si è interrogato sull'effetto critico delle multiple edizioni delle *Lettres philosophiques* di Voltaire). Con il romanzo di Potocki, l'imbarazzo nasce invece dal fatto che le due versioni sono inseparabili e che bisogna elaborare una critica che renda conto di questa gemellarità. Sarei anzi portato a credere che quest'opera in realtà possa essere concepita nelle sue due (tre?) forme come una sorta di trinità: uno in due (o tre). E sappiamo tutti, del resto, che la trinità ancora oggi è un mistero di difficile risoluzione.

Citton: Io direi che ci troviamo, in questo caso, di fronte a un meraviglioso oggetto di riflessione teorica su che cosa fa l'identità di un testo letterario. Da una parte infatti, contrariamente alle ritraduzioni (francesi) di traduzioni (polacche) dell'originale francese, disponiamo oggi finalmente del *materiale letterale del testo*, così come è stato scritto del suo autore. Questo significa che possiamo abbandonarci finalmente su tutta l'opera a un lavoro di micro-analisi (di spiegazione del testo) dando tutta la sua importanza alla scelta di una parola piuttosto che di un'altra. Questo accesso diretto alle parole dell'autore rappresenta naturalmente la condizione minima per condurre un'analisi *letteraria* (cioè letterale) di uno scritto. Una condizione questa, che non ci era mai stata

data prima dall'edizione Radrizzani. L'identità del romanzo dunque è da questo punto di vista restaurata nella misura in cui consiste letteralmente nella sequenza di parole scelte dall'autore per costituire il suo testo (con tutta la ricchezza connotativa, intra-testuale, e extra-testuale che dà la sua densità a questo insieme di scelte).

Da un altro lato, tuttavia, il dispositivo di doppia pubblicazione proposto da François Rosset e Dominique Triaire scinde l'identità del romanzo, poiché noi non siamo in presenza di *un* testo, ma di *due*. Se *le parole* del testo sono oggi accessibili, il taglio e il raggruppamento di questo insieme di parole in *un* romanzo pone un problema insolubile dal punto di vista di quella che Umberto Eco chiamava l'*intentio operis* (la coerenza interna dell'opera). Un editore moderno avrebbe delle ottime ragioni per scegliere di identificare con *il* buon testo del romanzo, la versione 1810; è la sola che porti l'intreccio fino alla sua risoluzione finale; è quella che Potocki pare abbia scritto per ultima, senza dubbio per insoddisfazione nei confronti delle versioni anteriori. Si può quindi pensare ragionevolmente che il rispetto verso l'*intentio auctoris* ci spinga a fare di questa versione quella forma rivista e corretta in grado di dare al *Manoscritto* la sua *identità* definitiva. E invece abbiamo visto gli editori declinare questa soluzione apparentemente semplice, ragionevole e elegante. Se gli editori hanno fatto la scelta di pubblicare due romanzi al posto di uno solo, è perché la versione interrotta del 1804 presenta notevoli ricchezze andate perdute nella versione 1810; episodi certamente importanti per l'immaginario del *Manoscritto* che sono stati soppressi, e una certa densità e varietà di scelte stilistiche che si è certamente trovata impoverita in quest'ultima stesura. Di fronte a questi argomenti, gli editori hanno quindi avuto perfettamente ragione a pubblicare le due versioni in parallelo, rendendole di fatto entrambe incomplete, prese singolarmente, in rapporto con l'universo testuale che tutte e due invece formano insieme. Ora però questo universo testuale non costituisce *un* romanzo (dotato di un'identità coerente sua propria), ma un insieme di racconti incompatibili tra loro, poiché occorre scegliere ogni volta se includere o no interi episodi (come quello dell'Ebreo errante ad esempio), e scegliere (al posto di Potocki) tra questa o quella variante di questa o quella frase.

Questa situazione ci pone di fronte allora a due problemi, uno pratico e l'altro teorico. Da un punto di vista pratico, a livello editoriale, bisogna scegliere un dispositivo che permetta al pubblico di scoprire un romanzo dotato di un'identità testuale non contraddittoria. Flammarion ha scelto di proporre due romanzi chiamati a completarsi l'un l'altro. Ed è certamente questa la scelta più coraggiosa, e la più soddisfacente dal punto di vista degli studi di settore. Anche se questo, tuttavia, potrebbe non costituire il migliore accesso possibile, per il grande pubblico, alla forma "migliore" del romanzo di Potocki. Per quanto mi riguarda, io sogno infatti un'edizione in cui un editore, munito di un finissimo scalpello, sia in grado di scolpire la "sua" versione ideale del *Manoscritto*, riprendendo più o meno la versione 1804 per la prima parte del romanzo, e attaccandoci poi la seconda parte e il finale ripresi dalla stesura del 1810. Si potrebbero mantenere così tutte le bellezze stilistiche e tutti gli episodi del 1804, avendo nello stesso tempo le aggiunte e le risoluzioni dell'intreccio apportate dalla versione finale redatta dall'autore. Tutto ciò implicherebbe un minimo lavoro di sutura per integrare delle parti formalmente incompatibili tra loro, ma al di là di un piccolo montaggio, il tutto si ridurrebbe a qualche frase-ponte da aggiungere qua e là (naturalmente evidenziata e segnalata in quanto tale). Si potrebbero così dirigere finalmente i lettori verso una versione integrale e unificata da leggersi in un'unica sequenza *come un romanzo...*

Ora, in realtà questa versione esiste: questo lavoro di cucitura, di montaggio e di piccole suture è precisamente ciò che Chojecki ha fatto nella sua traduzione polacca. Se la versione Radrizzani è diventata inutilizzabile per la sua mancanza di letteralità, come abbiamo detto prima, resta comunque ai miei occhi quella in grado di dare la versione più soddisfacente per quanto riguarda la macro-struttura narrativa. Non è del resto totalmente escluso che Chojecki si sia basato su una versione (oggi perduta ma potenzialmente "ritrovabile") composta dallo stesso Potocki prima della sua morte. E se questo fosse vero, non faremmo così altro che restaurare il romanzo secondo l'intenzione dell'autore. È ugualmente possibile però che Chojecki abbia fatto realmente un lavoro

originale di assemblaggio a partire dalle versioni che noi oggi conosciamo, e la qual cosa ci pone di fronte a una situazione ancora più interessante da un punto di vista teorico. Bisognerebbe infatti dire in questo caso che la versione più soddisfacente del *Manoscritto* risulta da una collaborazione (a distanza) tra Potocki (ideatore, sceneggiatore, redattore) e Chojecki (montatore del “final cut”).

Fraisie: In effetti resta la possibilità che una fusione delle due versioni, non ancora ritrovata, sia stata creata, o quantomeno indicata da Potocki stesso: Costanza, la sua seconda moglie, è sopravvissuta a lungo alla morte dello scrittore, e Chojecki era suo contemporaneo. Questa ipotesi potrà essere invalidata forse in futuro, ma nulla oggi ci autorizza a scartarla definitivamente. Tocchiamo qui il problema dei rapporti tra ciò che la critica genetica produce e ciò che si attende quel pubblico colto che costituisce la posterità di un’opera. Il problema si pone infatti in questi termini, a mio parere irrimediabilmente contraddittori: i critici genetici tendono a introdurre il lettore del romanzo in un cantiere che il pubblico probabilmente non è in grado di assimilare totalmente; ma se al pubblico viene nascosta l’esistenza di questo cantiere, è una menzogna quella che gli si propone, dandogli da leggere un’opera, certamente appetibile, ma che non è stata scritta dall’autore il cui nome figura sulla copertina. Una questione spinosa direi, di non facile risoluzione e che d’altra parte non riguarda soltanto Potocki e il suo romanzo (basti pensare infatti alla *Fugitive* di Proust).

Rosset: Su questo punto io però non sono molto d’accordo. Francamente mi sembra davvero poco verosimile che ci si possano aspettare altre scoperte in grado di stravolgere la tesi delle due versioni del libro. Al limite si potrebbe ipotizzare il ritrovamento dei manoscritti mancanti di una proto-versione, della cui esistenza siamo a conoscenza, e di cui sappiamo anche il grado piuttosto importante di elaborazione. Le scoperte future possono complicare quindi ancora ulteriormente il problema, ma certamente non ne modificano radicalmente i termini. Mi sembra del tutto improbabile poi che si possa ritrovare un giorno il *Manoscritto* originale che avrebbe fatto da traccia al lavoro di Chojecki e che proverebbe la paternità di Potocki stesso di quel tentativo di unire capra e cavoli che è di fatto la versione mescolata delle edizioni 1804 e 1810. Gli interventi di Chojecki nel testo sono troppo evidenti, e a volte troppo grossolani perché li si possa attribuire alla mano di Potocki; e soprattutto, quella che io ritengo la doppia dimensione dell’opera incarnata nelle due versioni non è certamente risolvibile, come ho già accennato prima, all’interno di un unico e solo testo.

Quanto invece alla proposta di leggere il *Manoscritto* come testo-nebulosa o testo-costellazione, aderisco molto volentieri. Nel momento infatti in cui emerge con chiarezza la antidogmaticità di questo romanzo sul piano delle idee, le letture che lui stesso sembra suggerire non possono certamente avere una prospettiva monodirezionale.

Ci sono regolarmente persone che pubblicano posizioni critiche molto forti sul libro di Potocki, annunciando di averne trovato *la* chiave di lettura, ad esempio in un qualche sistema della tradizione ermetica. Queste persone a mio avviso, si sbagliano totalmente; il *Manoscritto* è un testo che non potrebbe mai sottomettere la sua sostanza a un unico modello ermeneutico, è un testo munito di un’infinità di serrature diverse; occorre un intero mazzo di chiavi e di grimaldelli per penetrare al suo interno; non esiste un *passe-partout*. La logica del *passe-partout*, del pensiero unico, del modello universale, è d’altra parte proprio ciò che all’interno del romanzo viene smontato con più accanimento da parte di Potocki. E se dal *Manoscritto* dovessi trarre anche solo una e una lezione soltanto, direi assolutamente che è questa.

Citton: Comunque, al di là della questione ancora aperta sulla genesi della traduzione di Edmund Chojecki, possiamo dire che l’esempio del *Manoscritto* pone il suo editore di fronte a una molteplicità di “testi possibili” (per riprendere, modificandola, una teoria critica cara a Michel Charles e Marc Escola), tra i quali deve per forza scegliere, vedendosi così condannato a intervenire

direttamente nella sfera stessa del racconto. Questo esempio naturalmente non è l'unico. Conosciamo perfettamente le due versioni della *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert; gli studi genetici hanno rivelato, dietro la maggior parte dei nostri capolavori completi e canonici, dei "dossier redazionali" ricchi di strati multipli, di varianti, e a volte di cambiamenti parecchio significativi. A parte rare eccezioni, l'"identità" precisa di un testo letterario è generalmente una nozione dai contorni molto vaghi e spesso abbastanza arbitrari. Se la maggior parte delle opere appartiene quindi più al genere "costellazione" che a quello di stella singola, il *Manoscritto* illustra questa natura multipla e nebulosa in un modo certamente esemplare. Attraverso tutti i suoi *avatar* editoriali, ci permette di cogliere in tutta la sua complessità, così come in tutta la sua chiarezza, questa doppia verità dell'identità letteraria: da una parte il testo letterario è inestricabilmente attaccato al gesto del suo autore attraverso le parole che lo compongono; dall'altra, attraverso tutte le frasi integrate dall'autore nel dossier genetico dell'opera, di fatto è sempre al gesto retrospettivo di un editore che sembra invece essere sospesa l'unità e la coerenza dell'opera, così come viene recepita dal pubblico. Piuttosto che parlare di "un'opera senza corpo", allora preferirei dire che il *Manoscritto* ci fa misurare fino a che punto ogni libro è *un corpo multiplo*, una moltitudine riunita a forza sotto la figura di un'unità sempre problematica, un po' a immagine del Leviatano hobbesiano, il cui corpo collettivo è costituito da un particolare assemblaggio di corpi individuali.

Mattazzi: Direi che a questo punto della nostra discussione, occorre allora allargare ulteriormente il dibattito. È possibile parlare ancora, in questo caso, di *verità* del testo? E se sì, di che tipo di verità si tratta? Non più certamente una verità monolitica, abbiamo visto, incaricata di trovare un senso univoco e originario alla parola autoriale (una parola, quella di Potocki che sembra investire il lettore, ancora prima dell'atto di lettura, della responsabilità di un gesto "critico", di un atto di scelta). E neppure una verità che venga percepita come imposizione verbale di un messaggio verso un pubblico prevalentemente passivo. Sulla scorta degli studi di Wolfgang Iser o di Stanley Fish, il *Manoscritto* sembra suggerire in maniera evidente l'importanza della ricezione come atto fondativo di senso all'interno del rapporto triangolare autore-testo-lettore. Qui come non mai, a mio avviso, abbiamo a che fare con un testo "fatto dal lettore", o meglio, con un *evento testuale* costruito dalle diverse comunità interpretative che via via si sono venute a confrontare con i diversi stadi dell'opera di Potocki.

Rosset: Sì, su questo sono pienamente d'accordo, anche se direi che Potocki, per quanto riguarda questo discorso, non rappresenta un caso isolato, ma si inserisce all'interno di una lunga lista di autori che da Dante, Rabelais, Montaigne e Cervantes è arrivata fino a noi con Proust, Calvino e molti altri. Il *Manoscritto* è un'opera che, ancor prima di ogni altra cosa, rappresenta all'interno di sé l'esperienza stessa della lettura attraverso una riflessione particolarmente ricca e complessa sia su quelle che noi chiamiamo oggi "le funzioni del lettore-destinatario", sia su tutta quella dimensione profondamente umana che è la sua esperienza e il gioco di interpenetrazione tra percezione del reale e coscienza della *fiction*. Ciò che però forse distingue Potocki da tutti gli autori che ho appena citato e che rende realmente unico questo romanzo, è il fatto che questo testo, da costruirsi ogni volta per mano del lettore, ha avuto una storia che ha imposto molto concretamente questa verità. Non ci troviamo qui nel regno della metafora o di una qualche analogia: il testo stesso si presenta come un puzzle e ognuno è libero di comporre le tessere come crede. Per la nostra edizione, noi abbiamo scelto un assemblaggio che ci è sembrato essere il più vicino al progetto estetico emerso dai vari testi manoscritti e dall'esame materiale dei documenti. Abbiamo quindi optato per questo doppio assemblaggio di due versioni e abbiamo avuto ottime ragioni filologiche per farlo: ma nello stesso tempo, abbiamo comunque fornito, all'interno dell'edizione Peeters delle *Opere complete* di Potocki, un CD-rom in cui si trova la trascrizione di tutte le fonti manoscritte e a stampa del romanzo. Il lettore così è di fatto libero di combinare il suo puzzle secondo il proprio gusto.

Citton: Anch'io concordo con l'idea che questo romanzo illustri un caso paradigmatico di "testo fatto dal lettore" (o piuttosto, per riprendere Stanley Fish, dalla "comunità interpretativa" nella quale il lettore si iscrive). Mi sembra tuttavia che porre la questione della verità del testo possa invitarci perfettamente a invertire questa problematica. Direi che più il testo appare come esploso (diviso in versioni rivali e incompatibili, con il sovrapprezzo di parti difficilmente integrabili tra loro), più il lettore-editore si vede spinto a dover giustificare i suoi gesti in nome di una verità integrativa. Sappiamo, dopo la famosa tripartizione di Eco, che questa verità può essere indicizzata o sull'*intentio lectoris* (cosa che generalmente non è sufficiente per darle una validità accettabile per il senso comune), o sull'*intentio operis* (cosa che è appunto molto difficile quando l'*opus* appare come esploso e si presta a letture contraddittorie tra loro), o infine - per difetto - sull'*intentio auctoris*.

È sorprendente che in un testo molto recente, lo stesso Stanley Fish (accusato da un quarto di secolo di essere l'affossatore degli studi letterari tradizionali) ritorni a definire la "buona" interpretazione come quella che riesca a rendere conto dell'intenzione dell'autore. Anche se bisogna sempre fare la tara alle dichiarazioni provocatorie di Stanley Fish, mi sembra produttivo seguirlo in questo ritorno paradossale alla nozione di intenzione dell'autore. Naturalmente ogni epoca, ogni corrente critica, ogni *intentio lectoris* può fare ciò che vuole del testo letterario - la storia della critica testimonia ampiamente di questa possibilità così come della sua attualizzazione. Ma quando io lavoro sul *Manoscritto*, è effettivamente dalla parte del gesto scritturale di Potocki che va il mio desiderio di situare la "verità del testo". Meno che l'*intentio auctoris* classica, meno che una "presunzione di intenzionalità" (come suggerisce Antoine Compagnon), è nell'*intenzione scritturale* che ha guidato la mano di Potocki nel momento in cui tracciava i molteplici fili testuali del *Manoscritto*, che mi sembra debba essere situata la "verità" del romanzo.

Più che di postulare il carattere "geniale" dell'autore, si tratta qui allora di rendere conto del funzionamento stesso degli studi letterari. Se l'approccio letterario dei testi può trovare una sua giustificazione, è nella misura in cui "sacralizza" il gesto della scrittura. Se vale la pena passare il proprio tempo a tentare di indagare i significati possibili della scelta di una parola piuttosto che di un'altra, allora occorre riconoscere una certa forma di autorità dietro questa scelta. E il modo più soddisfacente di investire una tale autorità nel testo, mi sembra essere quello di leggere le opere come se una sorta di intuizione (inesprimibile altrimenti) guidasse la mano dello scrittore nel momento in cui fa questo tipo di scelte. Scelte di cui non ci si può rendere conto generalmente in maniera esplicita, ma che riposano su quella densità di esperienze e di sensibilità condensate che la tradizione bergsoniana identifica con la nozione di "intuizione".

Sulla scorta dei concetti proposti dalla teoria dell'individuazione di Gilbert Simondon, si potrebbe dire allora che il lavoro di scrittura traccia in un certo senso i diversi cammini del processo di individuazione, vie che oltrepassano largamente la coscienza esplicita dell'autore, così come la sua vita e le sue "intenzioni": ciò che infatti viene a dispiegarsi attraverso la scelta delle parole (delle loro sfumature, della loro connotazione, del loro grado di flessibilità), frase dopo frase, è l'emergenza lenta, esitante di quel fondo "pre-individuale" da cui la nostra individuazione (personale e collettiva) trae le proprie risorse. Condensazione di una esperienza e di una sensibilità nello stesso tempo individuali e collettive, nutrita contemporaneamente delle acquisizioni di innumerevoli generazioni anteriori e dell'impatto con gli avvenimenti più recenti, l'intuizione scritturale fa così diventare esplicito ciò che guida sottotraccia il divenire dell'uomo nell'intimo delle evoluzioni della nostra società civilizzata.

Fraisse: D'accordo, ma ciononostante io rimarrei prudente su questo terreno. Innanzitutto occorre considerare che lo stato attuale del testo risulta da una somma di circostanze culturali e materiali e dobbiamo fare attenzione a non fare della sovrainterpretazione a livello astratto. Il vecchio principio di Gustave Lanson non mi sembra affatto superato, secondo cui la verità del testo è il senso che a

questo ha voluto dare il suo autore e il senso che la prima generazione dei suoi lettori è stata naturalmente portata a ricavare dalla sua lettura. Tutte le altre interpretazioni sono pienamente legittime, ma a condizione di avere stabilito innanzitutto, chiaramente, questa prima condizione.

Citton: Sì, certamente nel momento in cui arrivo a leggere nella scrittura di Potocki una intuizione anticipatrice delle leggi del capitalismo finanziario, della mondializzazione, del multiculturalismo, delle teorie dell'auto-organizzazione o della concezione foucaultiana del potere, quando arrivo a riconoscere nelle sue parole i tratti della "postmodernità" o i lineamenti della nostra "società dello spettacolo", è la mia *intentio lectoris* che proietta, su questa scrittura, cornici teoriche perfettamente anacronistiche e completamente estranee all'universo mentale dell'autore. Mi piacerebbe però rivendicare, attraverso tutti questi gesti, uno sforzo di fedeltà verso una verità iscritta nel testo stesso attraverso dei tracciati scritturali che sono stati lì operati. E così, per quanto "posticcia" possa apparire la mia proiezione interpretativa sul romanzo, si potrebbe tentare di giustificarla argomentandola con l'esperienza stessa vissuta dall'autore: Jean Potocki riempiva i suoi diari di viaggio di osservazioni antropologiche estremamente fini, aveva sviluppato una certa sensibilità ai comportamenti sociali conoscendo perfettamente la posta in gioco e i meccanismi di questi stessi nei minimi particolari, cosa che non rende completamente bislacca l'idea che possa in un certo senso avere "presagito" alcune trasformazioni allora ancora in *nuce*, e che si sono in seguito sviluppate pienamente. Da questo punto di vista, più si intensifica la nostra conoscenza della seconda metà del XVIII° secolo, più si vedono prendere forma fenomeni sociali (importanza delle mode, della pubblicità, del potere mediatico, della spettacolarizzazione) che il senso comune crede essere caratteristici della nostra propria epoca: basta leggere un periodico come i *Mémoires secrets* (detti "di Bachaumont") per sentire a che punto le "attualità" di cui potevano parlare le *élites* culturali del 1780 somigliano profondamente a quelle che occupano oggi i nostri schermi televisivi. Le "verità" quindi che noi crediamo di trovare nel cuore del romanzo di Potocki, mi sembra siano da situare certamente nella sensibilità di chi le ha scritte sulla pagina, ma anche e nello stesso tempo nella sensibilità propria alla nostra epoca, che questa pagina legge e interpreta. Direi anzi che si ha un effetto di verità nella misura in cui queste due sensibilità si trovano a *entrare in risonanza* tra loro. Certo, possiamo tentare di spiegare questi fenomeni di risonanza attraverso il genio immaginativo e anticipatore di un autore come Potocki; anche se io, come dicevo prima, credo piuttosto che questa risonanza appartenga alla struttura stessa dell'interpretazione letteraria. Se mi sento spinto a passare mesi, anni della mia vita a esplorare, sistematizzare, analizzare e interpretare un'opera come il *Manoscritto*, è perché ho sentito che quest'opera risuona con la mia esperienza, con la mia epoca, con il tipo di società nella quale mi trovo a vivere. Se siamo oggi sensibili alla sensibilità di Potocki è perché questo gioco di risonanze ci convince – intuitivamente - che il *Manoscritto* ci parla della nostra mondializzazione, delle nostre aporie di fronte al capitalismo finanziario, del nostro *ethos* postmoderno, delle sfide che ci pongono il multiculturalismo e la spettacolarizzazione crescenti nella nostra società; è perché ci offre l'immagine di una tensione sempre attuale tra scetticismo e credenza, così come una rappresentazione sempre viva e illuminante dei rapporti tra ideologia, denaro e potere.

Mattazzi: **Con questo discorso entriamo però in un terreno piuttosto scivoloso. Se prendiamo ad esempio il tema del fantastico, che di certo ha rappresentato una chiave decisiva per leggere il *Manoscritto*, e che ha costituito di fatto uno dei grandi motori di interesse collettivo verso la scrittura di Jean Potocki, possiamo vedere chiaramente come *intentio auctoris* e *intentio lectoris* siano sottoposte a continue messe a punto, a continui slittamenti degli equilibri che regolano i loro rapporti. È evidente che quando negli anni '60 Roger Caillois legge il *Manoscritto* come un testo fantastico, non fa che mettere in atto un gioco di risonanze tra la parola del testo e i bisogni, le suggestioni di quella particolarissima comunità interpretativa che è la Francia post-surrealista. Ma è anche evidente che il testo che Caillois ha avuto sotto**

gli occhi si prestava ottimamente a una lettura di questo tipo. Il *Manoscritto* di Roger Caillois però, così denso di episodi erotico-orrifici virati al nero, oggi non esiste più. Con le due nuove edizioni del romanzo (soprattutto con quella del 1958), *l'inquiétante étrangeté* dei personaggi e delle scene nella versione frammentaria del '58 sembra aver ridimensionato notevolmente i propri tratti fantasmatici.

Rosset: In effetti, secondo una lettura generica, favorita da una certa tradizione scolastica incline (soprattutto in Francia) a fissare i testi sotto etichette ben precise, è stato ed è tuttora comodo considerare il *Manoscritto* (con un percorso piuttosto *naïf* e contestabile direi, anche se ahimé molto seguito) nella prospettiva di una storia del fantastico dove Potocki figura, insieme ai gotici inglesi, a Cazotte e a Sade, tra i precursori del genere, prima di quel fenomeno fondatore chiamato E.T.A. Hoffmann. E certamente questa lettura è stata pesantemente determinata dal lavoro di Roger Caillois. Caillois, studioso di una curiosità infinita, venuto a conoscenza negli anni '50 dell'esistenza di questo romanzo bizzarro all'interno del patrimonio letterario polacco, e lavorando appunto, all'epoca, sul fantastico europeo, se ne è interessato più da vicino, risalendo così ai pochi manoscritti e alle poche opere a stampa conosciute all'epoca e dando luce in seguito a un'edizione presentata da lui stesso come frammentaria. D'altra parte il suo fiuto e la sua finezza l'avevano avvertito che sarebbe stato pericoloso tentare una ricostruzione francese totale del romanzo. Ciononostante le scelte che Caillois ha operato sulla materia che aveva a disposizione sono state chiaramente guidate da un progetto più globale, totalmente suo, e certamente legato, in una prospettiva post-surrealista, allo studio del fantastico. In seguito è arrivata l'ondata strutturalista, con il meraviglioso piccolo testo di Todorov (così ingiustamente screditato oggi da tutta una schiera di "fantasticologi" stereotipati) che ha permesso di mettere in luce le particolarità formali del romanzo di Potocki come strutturazione semiologica del fantastico.

Tutto questo di per sé poteva anche andare bene, ma occorre dire che si basava su una conoscenza del tutto parziale (poco più di un terzo) del romanzo. Ora, quando leggiamo il testo nella sua totalità, perfino nella versione rappezzata di Chojecki, ci rendiamo perfettamente conto che il fantastico non c'è se non come elemento riportato, e così come una grande quantità di altre forme precostituite, è oggetto di una citazione, di un riutilizzo dichiarati come tali. Nel suo insieme, e per tutte le ragioni che ho già elencate, il romanzo presenta una grande e profonda messa in questione di tutte le tradizioni ideologiche e dei modelli discorsivi ed estetici attraverso cui queste si esprimono; il fantastico non è altro che uno di questi modelli. Molti lettori del resto, come Jean Fabre o Jean Decottignies, lo avevano già intuito chiaramente in passato, ma il luogo comune del fantastico resta ancora oggi estremamente radicato.

Triarie: Se consideriamo che il *Manoscritto* è stato pubblicato in Francia per la prima volta dalla morte del suo autore, tra l'*Anthologie du fantastique* di Caillois e l'*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov, non c'è da stupirsi che questo particolare aspetto del romanzo abbia attirato particolarmente l'attenzione di lettori e critici. L'interesse per il fantastico ha risentito di un certo effetto-moda di cui beneficeranno, qualche anno più tardi, il romanzo libertino o la letteratura di viaggio. Se tuttavia la dimensione fantastica si risolve alle fine del romanzo in maniera del tutto razionale (cosa che i lettori della versione Caillois non potevano sapere), le rassicuranti certezze dell'Illuminismo non escono però, neppure loro, del tutto indenni dal *Manoscritto trovato a Saragozza*. Non che Potocki rimetta in questione le posizioni dei *philosophes* - Potocki è poco sensibile al romanticismo che si sta profilando in quel periodo in Germania, e si mostra sempre, nei viaggi o nei suoi lavori di cronologia, innanzitutto come un uomo del XVIII° secolo - ma la ragione non basta a spiegare tutto: c'è sempre una tenue possibilità (tanto più angosciante quanto più è tenue) che ciò che noi abbiamo impiegato così tanto tempo a costruire... si sgretoli. Le cose non sono *mai del tutto* sicure. L'inquietudine non nasce quindi da un mondo fantastico pronto a impossessarsi di noi, ma da un gioco leggero in grado di stravolgere anche le più solide congetture.

Segnaliamo la difficoltà di questa posizione all'interno del romanzo: il romanzo è necessariamente logico (i tentativi del *nouveau roman* per sciogliersi da questa necessità hanno fallito) e Potocki su questo è d'accordo, ma nello stesso tempo suo è anche lo sforzo di far scivolare un po' di libertà, un po' di imprevisto all'interno di questo immenso macchinario di nessi causali.

Fraisse: Per quanto mi riguarda credo che l'edizione del *Manoscritto trovato a Saragozza* di Roger Caillois costituisca bene o male la fine dell'avventura surrealista, e la lettura nei "Cahiers de Varsovie" del suo intervento al primo grande convegno del 1972 chiarisce pienamente questa circostanza della storia della letteratura. Ma al di là di questa precisazione storica, possiamo dire comunque che il fantastico è incontestabilmente un grande motore di interrogazione all'interno del romanzo, anzi addirittura direi che il fantastico introduce nel romanzo il principio stesso dell'interrogazione. Il medievista Michel Staresco ha evidenziato come a partire dal Medio Evo, con la leggenda arturiana, il romanzo di definisca attraverso l'interrogazione, per il fatto stesso di porre domande riguardo l'interpretazione del mondo. Ecco allora un modo di interrogare il fantastico in rapporto a una teoria del genere, ma senza disconoscere le eredità culturali da cui viene il *Manoscritto*. Resta solo da aggiungere, in ultimo, che in questo romanzo il fantastico, che procede per duplicazioni (ovvero per accostamento di storie che si somigliano stranamente l'una all'altra) sembra creare al suo esterno una sorta di curiosa coazione a ripetere, producendo poi nella realtà tutta una serie di falsi.

Mattazzi: **Fin ora - e in ultimo con questo breve inciso sul problema della lettura critica del testo da parte di Roger Caillois - abbiamo visto come il *Manoscritto* si presti perfettamente, data la natura incerta delle sue pagine, a un approccio di tipo genetico e a una lettura che accolga e comprenda le frontiere imprecise del suo statuto tipografico. Se consideriamo però i differenti testi in forma sincronica, trovandoci per assurdo nella possibilità di accogliere tutti i *Manoscritti* sotto uno sguardo unico e molteplice ad un tempo, io trovo che le cose cambino notevolmente. Analizzando da un punto di vista strettamente tematico la scrittura di Potocki, il *Manoscritto*, o meglio, i *Manoscritti* rivelano una coerenza e un'integrità fortissime. Le figure dell'immaginario potockiano, le sue personalissime ossessioni sembrano passare sostanzialmente identiche da una versione all'altra, formando una rete extratestuale di continui rimandi, echi, somiglianze. Con il modificarsi della struttura formale del romanzo nelle sue varie pubblicazioni, e con il modificarsi stesso, a filo degli anni, dello sguardo di Potocki sul mondo, quello che io chiamo il "tessuto tematico profondo" dell'opera sembra invece rimanere invariato, rivelando una struttura psichica estremamente coerente del pensiero di questo autore. Alcune macro-categorie come il corpo, la sessualità, la morte (ma se ne potrebbero trovare molte altre) sembrano appartenere alla scrittura di Potocki come dati fecondi e saturi di senso, utilizzabili (allo stesso modo delle "categorie antropologiche" di Roland Barthes per i libertini di Sade o i cibi di Jean-Pierre Richard per Proust) come vere e proprie chiavi per entrare all'interno dell'immaginario potockiano.**

Rosset: Questo argomento direi che permette di affermare ancora una volta la validità, a tutt'oggi molto solida, della maggior parte degli studi che sono stati consacrati a questo romanzo prima della pubblicazione delle due nuove versioni del testo. È assolutamente vero che Potocki possiede un universo mentale e poetico – e io aggiungerei anche un tono particolarissimo di brillante malinconia - che presenta, al di là di ogni contraddizione, una profonda coerenza. Abbiamo diversi strumenti a nostra disposizione per analizzare questa coerenza: Barthes e Richard sono ottimi esempi, ma possiamo anche ricorrere con profitto alle posizioni teoriche sul discorso e sui generi, così come a quelle sulla *fiction*. Aggiungo queste due correnti un po' più post-formaliste e meno propriamente tematiche, perché hanno notevolmente arricchito l'eredità della critica tematica sviluppatasi negli anni '70. Ma è anche vero che questo tipo di approccio, così come letture di tipo archetipico o

psicanalitico non hanno fino a oggi ispirato molto la critica potockiana. È un percorso interpretativo che si sta imponendo soltanto adesso, forse semplicemente perché soltanto adesso siamo sufficientemente attrezzati per condurre questo tipo di approccio verso una prospettiva più ampia.

Fraisse: In effetti, credo anch'io che su questo argomento ci si possa aspettare molto da studi di tipo antropologico o psicanalitico, a condizione però di conservare una sensibilità storica che freni il pericolo della sovrainterpretazione e della modernizzazione a oltranza dei concetti. Per quanto riguarda invece più specificamente le tematiche portanti del testo, io metterei l'accento anche sul rapporto tra autoriflessione e malinconia – che non è altro che una stessa maniera decentrata in Potocki di condurre il proprio sguardo sciogliendo in parte il rapporto di sovrapposizione tra strutture e cose. Ma su questo, prima di guardare verso il futuro della nostra modernità, non bisogna dimenticare che la riflessione sul romanzo e sulle sue condizioni di fattibilità si pratica molto già nei testi del XVII° secolo dove si possono spesso vedere i personaggi discutere sul racconto stesso; si tratta allora di immettere la nozione ultramoderna (nata, ricordiamolo, nel 1975) di autoriflessività all'interno delle possibilità del pensiero romanzesco dell'epoca. Notiamo inoltre che le due versioni, oggi giustapposte, pongono fianco a fianco due modi del tutto diversi di totalizzazione; quella del 1804 attraverso la complessità, quella del 1810 attraverso la coerenza.

Citton: Più che parlare di *coerenza*, riguardo la struttura generale del pensiero di Potocki, io parlerei piuttosto invece di *densità*. Sottoscrivo infatti pienamente le affermazioni di Richrd Rorty per cui “la coerenza del testo non è una cosa che esso possieda addirittura ancor prima di essere stato descritto”, ma che “la sua coerenza è legata al semplice fatto che qualcuno ha trovato lì qualche cosa di interessante a proposito di un insieme dato di segni e di voci - una maniera di descrivere questi segni e queste voci in grado di metterle in relazione con tutte quelle altre cose di cui noi parliamo con interesse”. I due libri più recenti consacrati al *Manoscritto*, quello di Luc Fraisse e quello di Isabella Mattazzi, fanno sentire, ad esempio, con molta forza la “coerenza” del testo proprio nella misura in cui descrivono, ognuno a suo modo, i segni e le voci di cui si compone il romanzo *in un modo che riesce a rendere conto delle risonanze* che questi segni e queste voci intrattengono con cose di cui noi parliamo generalmente con interesse (la sensazione di muoversi in un labirinto inquietante, la fluidificazione del mondo, il confronto con lo sguardo dell'Altro).

Parlare di coerenza tende a sussumere sotto un principio di unità il molteplice di cui si costituisce un'opera. Ora, abbiamo visto prima, che una delle sfide che ci propone il *Manoscritto* consiste appunto nel tentare di rendere conto proprio della molteplicità che ne orienta la struttura. Preferirei allora caratterizzare il “tessuto tematico profondo” in termini di densità, o meglio ancora di *intensità*. Questo tessuto resta fatto di fili *eterogenei* che formano effettivamente dei nodi saldamente legati in alcuni punti, ma che hanno anche una certa tendenza ad allentarsi in altri. In ogni modo si tratta di nodi multipli e di incroci che si compongono su livelli anch'essi multipli, e che non si possono sovrapporre perfettamente uno all'altro, così come non si possono ridurre neppure a una struttura unica (anche se certamente la ripetizione di motivi simili e ossessivi gioca nel romanzo un ruolo importantissimo). Abbiamo visto poi come l'unità d'insieme di questo tessuto rimanga essa stessa problematica, perché abbiamo da una parte un vestito apparentemente completo (la versione 1810), e dall'altra una maglia, più ricca per certi aspetti, ma interrotta ancora prima di esser stata terminata (per non parlare della maniera altamente problematica di cucire insieme questi due pezzi). Che un interprete ben ispirato possa proiettare una coerenza ben ispirata e a sua volta ispirante su un tale *patchwork*, lo dimostra la concreta riuscita delle due opere critiche di cui ho appena parlato. Ciò che costituisce la potenza letteraria del *Manoscritto*, mi sembra tuttavia meglio descritto in termini di intensità, nella misura in cui questa nozione permette di includere in sé anche quella di *tensione*. Il tessuto tematico mi sembra meno interessante per la sua coerenza (problematica), che per l'intensità delle tensioni che arriva a generare all'interno di ogni episodio del racconto. E anche su questo punto vorrei sollecitare il vocabolario dell'individuazione proposto

da Gilbert Simondon per rendere conto di questo fenomeno testuale. Simondon descrive lo sviluppo vitale come dinamizzato dalle tensioni che attraversano e strutturano gli esseri viventi: tensioni tra l'individuo e il suo *milieu*, ma anche (e correlativamente) tensioni interne all'individuo stesso. Contrariamente al senso comune, che ci spinge a descrivere l'essere vivente in termini di equilibrio, di coerenza, di entità in guerra con l'esterno ma in pace con loro stesse, Simondon ci invita a fare dell'equilibrio, della coerenza e della risoluzione delle tensioni interne dei sintomi di morte piuttosto che dei segni di salute. Per l'opera d'arte, come per l'essere vivente in generale, è dal fondo delle tensioni (pre-individuali) che emergono lo sviluppo e il dispiegamento vitale degli individui; è dalle eterogeneità e dalle contraddizioni apparenti dell'opera che nascono le interpretazioni più innovative; è dai punti problematici che fuoriescono le problematizzazioni più suggestive.

Sottolineando la ricchezza delle tensioni che attraversano e dinamizzano il "tessuto tematico" dell'opera, si ritrova, dislocata in un altro ambito, la questione evocata prima delle "risonanze" che danno vita al testo letterario attraverso le sue letture successive. Abbiamo visto poco fa questa questione da un punto di vista diacronico: seguendo la linea delle evoluzioni storiche, diverse epoche entrano in risonanza, in maniera diversa l'una dall'altra, con diversi aspetti del romanzo. Ciò che sollecita ora le tensioni del tessuto tematico sono invece le *risonanze interne* all'opera, che sono in un certo senso una pre-condizione perché quest'ultima possa entrare in una rete di risonanze (esterne) con i pensieri dei lettori che vi si accostano via via. È significativo, dal mio punto di vista, che Gilbert Simondon descriva gli esseri viventi precisamente nei termini di "risonanze interne": il sistema vivente regola i suoi comportamenti, i suoi ritmi e la sua evoluzione instaurando dei fenomeni di risonanza tra le diverse parti della struttura molteplice che lo costituisce. Ora, ciò che hanno messo in luce le grandi monografie dedicate a Potocki è appunto il gioco ricco, complesso e estremamente ricettivo delle risonanze interne di cui vive l'opera di Potocki, nel momento in cui viene sollecitato il suo tessuto tematico profondo (Fraisie, Mattazzi), la sua visione del mondo come teatro (Rosset), o il suo immaginario antropologico (Triaire).

Passando da una riflessione diacronica allo studio sincronico di un sistema di risonanze interne (sempre avvertite "a partire da" e "in relazione con" giochi di risonanze esterne) si riconfigurano così, di un tratto, le questioni che ci eravamo posti prima nei termini di *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. Adesso, sia lo sforzo creativo dell'autore che l'opera stessa sembrano essere meno debitrice di una *intentio*, piuttosto che di una *in-tensione*, ovvero di una *tensione interna* diretta verso questo sforzo e verso il suo prodotto. Piuttosto che in "macro-categorie come il corpo, la sessualità, la morte", io tenderei d'altronde a situare questa *intensione* nella serie di micro-annotazioni che intessono sottilmente il romanzo *attraverso* le macro-categorie in questione. Se il *Manoscritto* merita (ai nostri occhi) di figurare tra le opere più significative della letteratura mondiale (così come i migliori testi di Rousseau, di Diderot, di Isabelle de Charrière o di Stendhal), è in virtù del grado eccezionale di *intensione* che abita questo romanzo, e che lo mette nella condizione di risuonare interiormente, nel modo più forte e più sottile nello stesso tempo, con tutta una serie di problematiche che, duecento anni dopo la sua redazione, continuano a stimolarci.

Mattazzi: Potremmo tentare allora di esportare questo gioco di risonanze anche all'interno del sistema produttivo, della vita stessa di Potocki... Dare un'edizione valida e coerente a un romanzo significa anche, a mio avviso, immettere questo stesso romanzo all'interno di un tessuto biografico e di un *corpus* testuale in grado di amplificarne la voce e di precisarne ancora di più il senso. La critica degli ultimi anni è andata, del resto, sempre più in questa direzione. Qual è il legame tra il *Manoscritto* e i testi non specificamente letterari di Potocki? Quale rapporto esiste, se ne esiste uno, tra i numerosi *voyages* di Jean Potocki e le avventure di Alfonso van Worden?

Triaire: Corrispondenza e *Manoscritto* a parte, direi che l'opera di Jean Potocki si può dividere abbastanza facilmente in quattro categorie: i viaggi, il teatro, gli scritti politici, la storia o la cronologia; queste categorie sono di ampiezza diseguale (le opere storiche o cronologiche, per esempio, sono debordanti) e possono mescolarsi tra loro (il viaggio può essere politico). È piuttosto semplice trovare traccia di queste categorie nel *Manoscritto*; Alfonso van Worden viaggia nella Sierra Morena, la commedia *Les Bohémiens d'Andalousie* annuncia il romanzo, la cronologia alimenta la storia dell'Ebreo errante, il duca di Medina Simonia compie all'interno del romanzo azioni prettamente politiche; in verità nulla di sorprendente. C'è tuttavia un tratto che attraversa tutta l'opera di Potocki e che sembra concentrarsi all'interno del romanzo: la tentazione della *fiction*. Appare fin dal suo primo viaggio sotto forma di racconti ascoltati o inventati. Non è assente dagli scritti politici, e la critica non ha ancora letto sufficientemente le sue opere storiche per accorgersi che sono piene di lunghe citazioni dalle cronache medioevali di una grande qualità letteraria. La scrittura di Potocki sembra essere in una tensione perpetua tra attenzione scrupolosa al reale (spinta fino ad arrivare al vero e proprio delirio nelle sue ricostruzioni e nei suoi calcoli cronologici) e libertà dell'invenzione.

Citton : Potremmo dire allora che è qui che si situa la “nuova frontiera” degli studi potockiani: anche se restano parecchie cose da mettere in luce nel romanzo, tutto o quasi è ancora da fare per quanto riguarda l'inserzione del romanzo all'interno del *corpus* più vasto delle *Opere*. Nel 1991 il libro di Dominique Triaire aveva già dato una lettura, insieme pionieristica e notevolmente strutturata, del modo in cui il romanzo riflette un sistema di pensiero generale del suo autore. Ed è in questo campo direi, seguendo più nel dettaglio le grandi piste indicate da questo libro, che la ricerca merita di inaugurare un nuovo cammino. Si potrà certamente mettere in luce fino a che punto numerosi elementi degli scritti di viaggio permettono di chiarire alcuni aspetti del romanzo, ma la cosa che mi sembra soprattutto molto promettente è che si potrà ricostruire un'immagine della scrittura e del pensiero di Potocki “emancipate” dal *Manoscritto* e sviluppate verso domini del tutto nuovi. Faccio tre esempi solamente: un racconto come il *Voyage de Hafez* merita di essere restituito a tutta quella tradizione insieme narrativa, politica e filosofica che è il racconto orientale; le *Parades*, scritte da Jean Potocki nel 1792, meritano di essere restituite non soltanto al contesto storico-politico degli anni della Rivoluzione, ma anche all'evoluzione di un genere lungamente disprezzato e di cui si comincia solo ora a riscoprirne le potenzialità di significazione; infine, un testo come l'*Essai d'aphorismes sur la liberté* costituisce una miniera di riflessioni estremamente valide non soltanto perché ci danno nuove chiavi per aprire alcuni cassetti nascosti del *Manoscritto*, ma soprattutto perché propongono un'articolazione possente, complessa e originale delle dimensioni epistemiche e politiche sulla questione della libertà (e del determinismo).

Su tutti questi punti, così come su una infinità di altri, ci resta da misurare l'originalità così come la rappresentatività di Potocki come scrittore e come pensatore, al di là del suo capolavoro romanzesco. Quanto a me, più leggo questi testi esterni al *Manoscritto*, più ho l'impressione che l'*intensione* attraverso cui caratterizzerei il tessuto tematico del romanzo, si ritrovi in realtà in tutti i prodotti della scrittura-pensiero potockiana. Senza poter ancora esplicitare la cosa in maniera soddisfacente, ho l'intuizione che una stessa mescolanza di monomanie *patologicamente selettive* figlia di un approccio straordinariamente incisivo ai problemi, caratterizzi sia gli episodi e i personaggi del suo romanzo, che le scritture multiple di cui Potocki si serve per rendere conto delle sue esperienze di viaggio, delle sue analisi politiche, delle sue speculazioni storiche, dei suoi esperimenti teatrali. Se oggi noi abbiamo cominciato a farci una buona idea dei contorni della cattedrale-*Manoscritto*, al contrario la pianta della città-Potocki resta quasi totalmente da disegnare. E io ho il forte sospetto che questa città sia ben altra cosa di un semplice sfondo destinato a racchiudere in sé il proprio gioiello centrale; la vedo piuttosto come una città con una sua vita propria, con i suoi quartieri caldi e i suoi monumenti pronti a riservarci ricche esperienze critiche.

Fraise: Certamente la “città-Potocki” costituisce in parte la genesi e in parte l’accompagnamento del romanzo, dandoci spesso le chiavi di un pensiero etnografico che nel *Manoscritto* è in opera, ma in modo più sotterraneo. Quello che ho cercato di aggiungere, parlando nel mio ultimo libro proprio di questo argomento (un’idea su cui si potrà del resto essere d’accordo oppure no), è che in tutti gli scritti di Potocki che non siano il *Manoscritto* possiamo intravedere in sovrimpressione le strutture o idee direttrici del romanzo, ancora a venire per alcuni scritti e già contemporanee in altri. Questo studio genetico corre continuamente il rischio dell’extrapolazione, perché il profitto per il romanzo non sta certo in queste pagine, ma si trasferisce altrove. A condizione di procedere con prudenza, uno studio di questo tipo ci permette tuttavia di supplire in parte alla assoluta scarsità di documenti che ci indichino perché Potocki scrive un’opera di *fiction* e che cosa ne pensa. È quello che io intendo, nel mio libro, per *immaginario della creazione*: un approccio al romanzo e alle altre forme scritte da Potocki insieme decentrato e centrale. Decentrato perché le pagine politiche sono da leggere innanzitutto come una testimonianza sulla situazione europea alle soglie del XIX° secolo; i racconti di viaggio, come elementi di un genere proprio, nato da una lunghissima tradizione che conoscerà certamente un apogeo nel XVIII° secolo, ma che non terminerà con quest’epoca; gli scritti di cronologia e quelli sulle origini della popolazione slava, come un momento originale nella storiografia di un Illuminismo ormai al suo declino.

Così facendo si può però ipotizzare di leggere il romanzo *principalmente* in rapporto con questi altri scritti, al contrario di quello che fa spontaneamente la “critica letteraria” dal momento che la *fiction* è bene o male al di fuori delle opere storico-etnografiche di Potocki (anche se la cosa non è del tutto esatta, perché la dimensione del racconto nasce spesso volentieri all’interno degli scritti di viaggio così come in seno ai progetti politici). La questione che mi sono posto riguarda infatti principalmente la ragion d’essere di un romanzo, scritto e ripreso continuamente da un aristocratico polacco, viaggiatore e storico. A questo riguardo si potrebbero ipotizzare le ragioni di un semplice gioco di intrattenimento, se pensiamo ad esempio alle circostanze “private” in cui sono state scritte le sue opere teatrali; ma il romanzo è stato redatto lungo un arco di tempo di più di vent’anni, cosa che fa supporre qualcosa di più di una semplice attività ludica (anche se tutti quegli abbandoni e successive riprese della scrittura ci impediscono di vedere in Potocki un romanziere accanito nella costruzione del suo monumento, come sarà invece Proust). Perché Potocki scrive allora un romanzo così complesso per più di vent’anni, in mezzo a viaggi, ricerche storiche, azioni politiche? Ecco una domanda parecchio irritante di fronte alla quale ci pone il destino di Potocki. Tra le varie risposte che mi sono dato, una - che è da prendere frontalmente anziché cercare di colmarla - si potrebbe sintetizzare nell’*assenza di centro* di Jean Potocki, nell’assenza di centro di un uomo i cui spostamenti perpetui rispecchiano stranamente l’attività di poligrafo, così come i rimaneggiamenti profondi del romanzo che lo fanno passare, ora lo sappiamo, da una versione all’altra, dando via via stadi del testo del tutto incompatibili tra loro. Determinare poi se il suo suicidio possa essere iscritto in questa assenza di centro della sua attività e della sua produzione, è un’operazione che certamente sfiora la fisiocritica, ma che ci pone in ogni caso di fronte al problema di comprendere come il progetto a lungo termine del romanzo si giustapponga con tutti quegli altri scritti che oggi noi conosciamo come l’intero *corpus* delle sue opere.

Una volta posta questa assenza di centro, di un principio organizzatore unitario, mi è sembrato che ciò che noi chiamiamo oggi “autoriflessività” potesse apparire come una risposta inattesa a questa curiosa dispersione. Da un lato sembrerebbe assurdo riconoscere una qualche autoriflessività nell’opera, seppur romanzesca, di un autore che non si concepisce affatto come uno scrittore professionista all’interno di un movimento ben preciso, nell’atto di far carriera nel mondo intellettuale o comunque con l’ambizione di costruire, passo dopo passo, un’opera letteraria. Nulla di tutto ciò si incontra in Potocki che non avrebbe dunque alcuna ragione di simbolizzare la letteratura e la scrittura romanzesca in un romanzo. Ma dall’altro, sia che viaggi, sia che legga, sia che si documenti per stabilire delle cronologie, sia che proponga, alla Dieta polacca in un primo momento e al ministro russo in seguito, i propri progetti politici, Potocki è anche e

contemporaneamente un romanziere, lavora a un romanzo che, certamente, abbandona varie volte, ma che continua infallibilmente a riprendere.

La mia ipotesi allora, che lascerà perplesso più di uno, e che naturalmente non vuole fornire la sola chiave possibile per entrare in quest'opera, è che Potocki sia di fatto da considerarsi un po' romanziere in tutte le sue attività di ricerca e in tutte le sue realizzazioni estranee al romanzo (come i suoi scritti politici e storici ad esempio, che riflettono indirettamente il progetto del *Manoscritto*, mostrando tra le righe la sua genesi). Per beneficiare di queste altre forme di scrittura, il romanzo ha utilizzato ciò che avrebbe potuto costituire la sua debolezza, il suo rischio; il fatto di esser continuamente abbandonato e ripreso, di costituire una sorta di compagno di vita per il suo autore senza ricevere mai un profilo definitivo e rimanendo così in un perenne stato di *gomitolo di racconti*, la cui forma nebulosa può, di volta in volta, farsi più complessa o al contrario semplificarsi. Questa porosità del romanzo, sul punto di annientarlo a ogni istante, costituisce di fatto la sua ricchezza.

Rosset: Questo discorso pone però un problema teorico non facilmente risolvibile. È evidente che Potocki proietta nell'universo finzionale del *Manoscritto trovato a Saragozza* tutta una quantità importante di multiple esperienze fatte durante la sua vita così movimentata, ma l'esempio dei viaggi mostra molto bene la difficoltà che abbiamo a muoverci su questo terreno. Certamente i racconti di viaggio di Potocki rendono immediatamente conto di una certa relazione con il mondo fisico, con gli uomini e con ogni tipo di loro produzione. Ci si accorge però molto presto che questi testi, anche quando prendono la forma discorsiva di un "vero" diario o della lettera, rivelano tutte le ricercatezze, le lunghe circonvoluzioni e i giochi della scrittura. E quindi non sono paragonabili al romanzo soltanto da un punto di vista di probabili influenze riguardo a motivi, immagini o anche temi nati direttamente dal confronto dell'autore con il mondo reale in tutta la sua diversità culturale e geografica, ma anche dal fatto che sono un vero e proprio laboratorio di scrittura dove alcuni incontri nei caffè di Costantinopoli generano, ad esempio, racconti "alla maniera orientale" inseriti nel tessuto testuale della relazione di viaggio. Certo, non sorprenderò nessuno dicendo che il tema del viaggio è il cuore stesso del *Manoscritto trovato a Saragozza*. La cosa sorprendente invece è che se da una parte questo tema è stato oggetto di qualche eccellente articolo e persino di una tesi di dottorato in polacco, dall'altra non esistono ancora lavori esaustivi su questo soggetto. Ma d'altra parte, si potrebbe dire la stessa cosa anche a proposito dei testi storici di Potocki. Se cominciano a essere conosciuti un po' meglio oggi, lo studio della loro relazione con la produzione del romanzo resta ancora tutta da fare. Anche se, alla luce di quanto abbiamo detto fin ora in questo nostro incontro, non credo ci stupiremo più dinanzi alla scoperta che questa profonda coerenza del romanzo, evidente perfino di fronte alla sua esplosione formale, tocca in realtà tutto l'insieme dell'universo intellettuale di questo autore (e quindi l'intero *corpus* della sua produzione), in un'unica confusione di generi, forme e discipline.

Mattazzi: Questa certa "aria di famiglia" che accomuna tutti gli scritti di Potocki, comprese naturalmente le due anime del *Manoscritto* in tutta la loro diversità, direi che possiamo ricondurla, almeno in parte, anche a una motivazione eminentemente storica. Io credo che in tutti i suoi scritti Potocki trovi comunque le ragioni della propria scrittura nelle possibilità espressive (e nelle laceranti contraddizioni) dell'Europa di fine Settecento. Figlio di una cultura illuminista, cittadino del mondo, poliglotta, erudito, Potocki introduce di fatto nella storia del giovane protagonista del suo romanzo (nella storia del suo viaggio iniziatico e della sua vittoriosa uscita dal proprio "stato di minorità") le convinzioni ideologiche, le modalità discorsive e i fallimenti anche, di tutta un'epoca. E del resto, suicidandosi nel 1815, decidendo di non sopravvivere a un'Europa che dopo il trattato di Vienna conoscerà equilibri politici e culturali del tutto mutati, Potocki sembra davvero collocarsi emblematicamente *au tournant des Lumières*, figura dolorosa e insieme lucidissima della svolta tra i due secoli.

Citton: Al di là del *Manoscritto* e delle sue versioni concorrenti, senza dubbio è tutta l'opera di Potocki che mi sembra, in effetti, costituire un caleidoscopio dell'Illuminismo (rivolto verso il XVIII° secolo) e un luogo di rifrazione della modernità ancora a venire (quella del XIX° secolo così come quella della nostra epoca). Volendo azzardare un'ipotesi pseudo-sociologica e pseudo-storicistica, direi che Potocki ha così tanto da insegnarci perché, come Isabelle de Charrière (a mio avviso l'altra grande figura di questa epoca-cerniera) si situa ad un tempo nell'eredità intellettuale del progetto di autonomia articolato dai *philosophes* illuministi e in una situazione sociale di elitarismo culturale completamente sfasato in rapporto all'orizzonte massificante delle democrazie mediatiche moderne. Da Stendhal a Flaubert, da Nietzsche ai Surrealisti, da Adorno a Barthes e Deleuze – sebbene ogni volta con modalità differenti e spesso contraddittorie tra loro – è sempre lo stesso problema che si pone: come riuscire a immettere gli ideali democratici all'interno della valorizzazione di una nuova “nobiltà” (intellettuale e artistica)? Indifendibile ormai la posizione di un'aristocrazia di sangue (secondo cui alcuni individui sarebbero “nati” superiori ad altri), come strutturare allora un'aristocrazia *costruttivista*, potenzialmente allargabile a tutti senza diluirsi nell'indistinto di una massa volgare e omogenea? Il problema viene intravisto e discusso da Diderot, da Rousseau, ma diventa cruciale e doloroso soltanto a partire dalla Rivoluzione francese. Mi sembra significativo che siano proprio due membri della più alta nobiltà europea, Charrière e Potocki a riuscire a esprimere questo problema nella maniera più ricca, più sottile e più significativa per noi che stiamo a due secoli di distanza. Ciò che parla oggi a noi, mi sembra essere appunto la loro *sensibilità di aristocratici*, in un mondo in cui l'aristocrazia non ha più posto e dove le sue rivendicazioni di “nobiltà” devono essere fundamentalmente ridefinite e riconfigurate. Nel caso di Charrière e Potocki siamo di fronte a una mescolanza rara di intelligenza lucidissima (di derivazione illuminista), di *pathos* disilluso e senza alcun compiacimento (contrariamente al narcisismo romantico che invaderà la scena qualche anno più tardi), di resistenza ammirevole a ogni tentazione nostalgica e retrograda (contrariamente alle differenti forme di Restaurazione che si sforzeranno invano di negare la modernità trionfante), e di finezza letteraria in grado di trovare, nella composizione di intrecci sfalsati e in un'apparente ritengo stilistico, di che aprire percorsi assolutamente nuovi. Forse è significativo che due autori europei (olandese e polacco) scrivano in un francese che è per loro una lingua *internazionale* (più che nazionale): una distanza verso ogni affiliazione diretta caratterizza infatti la loro scrittura, mettendoli, per l'appunto, nella posizione di dover inventare una nobiltà che certamente non possono più accontentarsi di ereditare come si eredita il proprio sangue o la propria lingua materna.

A cosa somiglia allora questa nuova nobiltà moderna - ormai semplicemente umana e non più familiare o etnica come nel caso delle società “tradizionali”- di cui Potocki e Charrière tratteggiano il profilo? Se questa nuova aristocrazia si articola chiaramente in termini *etici* per Isabelle de Charrière, io direi invece che, per quanto riguarda Potocki, si articola in termini di *vitalità creatrice*. Gli ultimi anni di depressione e lo spettacolare suicidio che hanno segnato la sua biografia non devono mascherare ciò che mi sembra essere una costante della sua attitudine esistenziale e letteraria: anticipare i movimenti del mondo con l'audacia dei movimenti del pensiero e della scrittura. I suoi viaggi incessanti, il suo costruttivismo accanito (nella composizione di una architettura romanzesca di una complessità paurosa, così come nello schizzo di cronologie storiche deliranti), le sue molteplici prese di posizione politiche, contraddittorie ed effimere, tutto ciò definisce l'esperienza umana come uno sforzo costante per proiettare delle strutture intellettive e informative sulla realtà. Attraverso tutte le sue *Opere* e tutti i suoi movimenti, Potocki incarna il sogno di un perpetuo *inventore* (termine da intendersi sia nel significato di “qualcuno che produce qualche cosa di nuovo”, sia come ci suggerisce l'etimologia, come “qualcuno che *penetra all'interno*” di territori non ancora esplorati). Tutti i suoi personaggi sono animati da un'incredibile

energia di invenzione. Nel meglio come nel peggio, si staccano dalla “massa” del “volgo” in grazia di questa energia di invenzione, e non mancano di suscitare una certa ammirazione.

Per Potocki una nuova aristocrazia potrebbe allora configurarsi nei termini di una forza di auto-proiezione che metta ognuno in diritto di inventarsi una via di individuazione propria. Anche se numerosi episodi del *Manoscritto* mettono in scena dilemmi morali, mi sembra che la forza propria di Potocki consista piuttosto nel lasciar sviluppare il più possibile tutte quelle pulsioni creatrici che animano la nostra vita. Una linea di pensiero questa, che va da Spinoza a Deleuze, passando per Diderot, Stendhal o Nietzsche. E al cui orizzonte (ben al di là naturalmente di Potocki stesso) mi piacerebbe mettere il sogno, ancora da realizzarsi, di un’*aristocrazia democratica*.

Fraise: Lo stesso *Manoscritto trovato a Saragozza*, del resto, propone una sintesi estremamente sfaccettata, fino alla contraddizione, dell’Illuminismo sul suo declinare; e forse la più grande contraddizione di Potocki è stata proprio quella di porsi al centro dell’Illuminismo proponendo nello stesso tempo il suo superamento. Ma se pensiamo all’*epoca preromantica*, ecco che possiamo vedere nel *Manoscritto* delinearsi il XIX° secolo nascente, non soltanto per quanto riguarda la storia delle idee, ma anche per l’evoluzione, per il futuro del genere romanzesco. Quando scopriamo, alla fine della versione 1810, che le fate sono donne reali in grado addirittura di generare figli, rivediamo in un certo senso quel passaggio dal romanzo meraviglioso e fantasmagorico al romanzo di formazione, che faceva auspicare a Diderot, nel suo *Eloge de Richardson*, che si trovasse un nome nuovo per designare questa nuova forma di scrittura. Quando gli spadaccini di Potocki escono prendendo la loro cappa e la loro spada, il romanzo “di cappa e spada” non è ancora ufficialmente nato. Esiste allora una sorta di avvenire della letteratura, e persino un avvenire del romanzo all’interno del *Manoscritto trovato a Saragozza*. Il pericolo, naturalmente in questo caso, è quello di sovrastimare questo avvenire per semplice ignoranza del passato: è una grande tentazione quella di qualificare certi aspetti del *Manoscritto* come “moderni”, semplicemente perché abbiamo dimenticato che vengono in realtà da una lunga tradizione. Leggendo il *Manoscritto* come opera moderna non dobbiamo infatti dimenticarci di vedere questo romanzo anche come ultima sintesi dell’età classica; la critica è stata così zelante nell’orientare quest’opera verso dei concetti che sono del tutto nostri, che ci manca a tutt’oggi uno studio d’insieme e di erudizione in grado di mostrare come il *Manoscritto* combini tra loro le concezioni anteriori del romanzo. È vero però, d’altra parte, che la riduzione nel testo delle grandi paure ancestrali a paure individuali (come quella di essere manipolato, di non riuscire a essere se stesso, di non sapere del tutto chi siamo, di non conoscere ciò che ci fa agire) è pienamente rivolta verso quell’avvenire della psicologia sociale che arriva oggi fino a noi. Quando noi individuiamo nel padre di Velasquez una nevrosi da sconfitta, o nel padre di Avadoro una nevrosi protettrice, ci sono poche *chances* di essere anacronistici: qui è davvero Potocki che è nettamente in anticipo sulle scienze del suo tempo e profetizza le scienze del nostro.

Rosset: Da parte mia, credo che il *Manoscritto trovato a Saragozza* sia comunque da considerarsi come l’ultimo romanzo europeo illuminista, non in senso strettamente cronologico, ma perché è attraversato, investito, impregnato di una tonalità crepuscolare totalmente assunta nel testo. Un crepuscolo non da intendersi nel senso drammatico o tragico del termine, direi, ma perché si sente dappertutto nel romanzo che qualche cosa sta terminando, così come la stessa miniera d’oro che alla fine della narrazione arriverà ad esaurirsi completamente. Ora, la struttura ciclica del testo, diviso in giornate ci ricorda, se necessario, che il crepuscolo è anche la promessa del domani. Ma di quale domani allora? Su questo non esiste una risposta chiara. Così come non c’è una spiegazione da cercare per il suicidio di Jean Potocki. Possiamo azzardare ogni sorta di ipotesi, possiamo raccontare questo avvenimento, come del resto è stato fatto, con i toni e i modi di un racconto del *Manoscritto*, possiamo stabilire un legame tra il famoso colpo di pistola e il suicidio dell’enciclopedista Hervas nella *fiction* del romanzo, ma questo è tutto. Si può in ogni caso accordare a Potocki il diritto intellettuale di aver scelto di finire, senza dubbio in un momento di

grande spossatezza fisica, senza tuttavia che ci sia dato di sapere se conviene, anche per questo specifico crepuscolo, parlare di un possibile domani.

BREVE BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- J.Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (version de 1804), François Rosset et Dominique Triaire (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 2008.
- *Manuscrit trouvé à Saragosse* (version de 1810), François Rosset et Dominique Triaire (éd.), Paris, Garnier Flammarion, 2008.
- *Œuvres*, François Rosset et Dominique Triaire (éd.), Louvain-Paris, Peeters, 2006, 5 voll.

Yves Citton

- «La mondialisation entre revenants et revenus : finances et liquidités chez Potocki», in : Martial Poirson (éd), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2004, pp. 159-172.
- «L'imprimerie des Lumières: filiations de philosophes dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki », in : Pierre Hartmann et Florence Lotterie (éd.), *Le Philosophe romanesque. L'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 301-335.
- «Potocki and the Spectre of the Postmodern», in: *Comparative Criticism*, No 24, Automne 2002, Cambridge University Press, pp. 141-165.

Luc Fraisse

- *Potocki ou l'itinéraire d'un initié*, Nîmes, Lacour, 1992.
- *Potocki et l'imaginaire de la création*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006.

Isabella Mattazzi

- *Il Labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2007.

François Rosset

- *Le Théâtre du romanesque : Manuscrit trouvé à Saragosse entre construction et maçonnerie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991.

François Rosset e Dominique Triaire

- *De Varsovie à Saragosse : Jean Potocki et son œuvre*, Louvain-Paris, Peeters, 2000.

- *Jean Potocki. Biographie*, Paris, Flammarion, 2004.

Dominique Triaire

- *Oeuvre de Jean Potocki – inventaire*, Paris, Champion, 1985.

- *Potocki*, Arles, Actes Sud, 1991.