

LEZIONI ITALIANE DI JOSÉ SARAMAGO

GIORGIO DE MARCHIS
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

Abstract – Over the years José Saramago has maintained a close relationship with Italy, frequently visiting the country. On several occasions, often invited by Italian universities, the writer gave lectures of great interest which, even if not limited to literary issues, are extremely useful for interpreting his work and reconstructing his intellectual biography. The article presents eight Italian lessons by the Portuguese author.

Keywords: Saramago; Italy; lectures; novel; allegory.

L'eccessiva ambizione dei propositi può essere rimproverabile in molti campi d'attività, non in letteratura. La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione. Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo.
(I. Calvino, "Lezioni americane" 1988, p. 110).

1. Premessa

Nel 1984, Italo Calvino fu invitato dall'Università di Harvard a tenere un ciclo di sei conferenze nell'ambito delle Charles Eliot Norton Poetry Lectures e, come è noto, lo scrittore italiano scelse come tema da trattare i valori letterari da conservare nel millenio seguente. Questo articolo non vuole proporre un confronto serrato tra le proposte calviniane e le riflessioni di José Saramago sul ruolo dello scrittore oppure sulle specificità della letteratura. Tale intento, per quanto apparentemente accattivante, non avrebbe un valido fondamento, anche perché, nei rapporti con l'Italia dello scrittore portoghese, non vi è notizia di un'esperienza analoga alle "Norton Lectures". Il riferimento calviniano che si è scelto di evocare attraverso il titolo è, quindi, poco più che un omaggio e, sempre che abbia una giustificazione, si giustifica appena in nome di quegli "obiettivi smisurati" di cui parla Calvino nella citazione posta in esergo; obiettivi certamente condivisi e perseguiti anche dall'autore di *O Ano da Morte de Ricardo Reis* nelle sue lezioni italiane.

Il premio Nobel portoghese ha mantenuto nel corso di diversi decenni un legame intenso e duraturo, oserei dire quasi privilegiato, con l'Italia e con la sua cultura. I lettori di *A Bagagem do Viajante* non troveranno sorprendente questa affermazione – che, del resto, trova conferma non solo in alcune delle sue *crónicas* ma anche nelle numerose visite alle principali città italiane, così come nei consolidati rapporti di amicizia stretti con rilevanti figure del panorama culturale nazionale, che frequentemente si trovano citate nei *Cadernos de Lanzarote*. Una conoscenza tutt'altro che superficiale che, in maniera nitida,

si evince dalla lettura di *Manual de Pintura e Caligrafia* – “o meu romance mais ‘italiano’, (...) um romance onde a Itália tem uma presença bastante evidente” (Saramago 1999, pp. 39-41) – nel quale, come scrive António Fournier, “Saramago propõe uma viagem de autoconhecimento pelas cidades de Arte italianas procurando nelas a respiração cívica e o consolo estético que faltam num Portugal salazarista” (Fournier 2018, p. 423), tale da giustificare un’esplicita dichiarazione di devozione al ‘bel paese’:

A Itália devia ser (perdoe-se-me o exagero, se não tenho companheiros nele) o prémio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer, realmente encarregada de distribuir justiça, e não as penas, sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: «Nasceste? Pois vais a Itália.» Assim como quem se dirige a Meca ou lugares meno contestados para garantir a salvação da alma. (Saramago 1983, p. 138)

Se, come lo stesso autore afferma, il libro del 1977 “é o único ‘romance italiano’” (Saramago 1999, p. 39), è noto che la genesi di *O Evangelho segundo Jesus Cristo* si debba a un’illusione ottica avvenuta a Siviglia; tuttavia, è durante una visita alla Pinacoteca di Bologna che l’autore, il 12 aprile del 1999, probabilmente al cospetto della *Natività* del Maestro di Faenza, ebbe l’improvvisa illuminazione che gli permise di trovare gli imprescindibili “três ou quatro pontos de apoio, sólidos, de que necessitava para começar o livro” (Saramago 1991a, p. 82).

A sua volta, la cultura italiana ha ricambiato questo interesse con traduzioni, premi e riconoscimenti, festival culturali e, grazie all’opera del compositore Azio Corghi, felici riscritture in formato operistico di *Memorial do Convento* (*Blimunda*, 1990), *In Nomine Dei* (*Divara*, 1993) e *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (*Il dissoluto assolto*, 2005). Parimenti, anche l’Università non ha tardato a riconoscere la grandezza dello scrittore di Azinhaga e sono ben tre le lauree *honoris causa* concesse da atenei italiani (l’Università di Torino, nel 1991; l’Università Roma Tre, nel 2001; l’Università per Stranieri di Siena, nel 2002). Allo stesso modo, innumerevoli inviti a partecipare a convegni, tenere conferenze o seminari, prendere parte a tavole rotonde, presentare i propri libri o anche solo incontrare gli studenti hanno fatto di José Saramago un assiduo visitatore dell’Italia. Una relazione che, sebbene non esclusiva, senza dubbio merita di essere approfondita attraverso l’analisi delle conferenze che lo scrittore portoghese scelse di tenere in questo paese.

2. “Já não tinha por que continuar a contar histórias”

La maggior parte dei discorsi e delle conferenze – sempre di notevole interesse e di argomento vario: letteratura, politica, arte e autointerpretazione della propria opera – è rimasta inedita e se ne ha notizia solo tramite riferimenti indiretti sulla stampa oppure attraverso i ricordi personali dell’autore o degli spettatori che hanno avuto la possibilità di assistere agli incontri. Esempari di tale spreco intellettuale sono le cinque lezioni proposte, nel maggio del 1989, all’Università di Perugia ma anche il seminario sul romanzo portoghese a partire dall’opera *Húmus* di Raul Brandão, che José Saramago tenne presso l’Università di Torino nel 1999. In entrambi i casi, nulla è stato mai pubblicato. Allo stesso modo, si sa che nel pomeriggio del 19 settembre del 2006, sempre a Torino ma, in questa occasione, a Palazzo Reale, lo scrittore abbia proferito una *lectio magistralis* intitolata *Difesa ed elogio di Cassandra*, che pure è rimasta inedita e il cui manoscritto, se non è andato perduto, si può solo sperare che sia conservato nell’armadio dove l’autore era solito custodire gli “originais de artigos e conferências que tenho andado a escrever e a dizer por aí, em muitos casos em diferentes versões de forma, e com modificações

importantes de fundo” (Saramago 2017, p. 72).

Fortunatamente, però, non tutto si è perso – sebbene, tranne poche eccezioni, la maggior parte di quanto non è rimasto inedito risulta oggi disperso in pubblicazioni di circoscritta diffusione, difficile consultazione e limitata ripercussione. Un primo censimento delle ‘lezioni italiane’ di José Saramago svela, in effetti, l’esistenza di almeno otto testi:

1. *Dal canto al romanzo, dal romanzo al canto*, in “Lettera Internazionale”, 20, 1989, pp. 1-2.
2. *Do “Memoriale [sic] do Convento”, romance a “Blimunda”, libreto*, in Ceccucci P. (a cura di), *Viaggio intorno al convento di Mafra*. Atti del seminario italo-portoghese – Milano, 17-18 maggio 1990, Guerini Studio, Milano, 1991, pp. 75-79;
3. *A Estátua e a Pedra*, a cura di Depretis G., Edizioni Dell’Orso, Alessandria, 1999;
4. *Il Diritto e le campane*, in *Visionaria. Viaggio nell’immaginario video*, Video Festival Internazionale, IX edizione *Tramonto e alba del millennio*, Visionaria, Siena, 2000, pp. 128-136;
5. *Dimenticare: il “buco nero” della galassia umana*, Lectio Doctoralis per la Laurea Honoris Causa in Lingua e Cultura Italiana, Università per Stranieri di Siena, Siena, 2002;
6. *Dall’allegoria come genere all’allegoria come necessità*, in de Marchis G., Grandi L. e Innocenti O. (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán e José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazarella, Nino Borsellino*, Atti del Convegno “Scrittori e critici a confronto”, Roma 24-25 marzo 2003, La Nuova Frontiera, Roma, 2004, pp. 22-30.
7. *Sobre un ‘apunte’ de Juan de Mairena*, in Ávila P. L. (edición de), *Antonio Machado hacia Europa*, Visor, Madrid, 2003, pp. 301-303.
8. *Algumas provas da existência real de Herbert Quain*, in Rodríguez Amaya F. (edición de), *Reencuentros con Borges. Per speculum in enigmata*, Bergamo University Press, Bergamo, 2006, pp. 11-20.

Se alcuni di essi sono tra i più noti della relativamente limitata produzione saggistica dell’autore di *Levantado do Chão* e, in alcuni casi, con leggere modifiche e adattamenti ai diversi contesti, sono stati proposti anche altrove (come era inevitabile, se si considerano gli innumerevoli impegni di un premio Nobel), altri hanno conosciuto minore divulgazione e si possono considerare praticamente sconosciuti. Tutti, però, nel loro insieme, contribuiscono a svelare più di un aspetto della biografia intellettuale dello scrittore.

Ciò che le lezioni italiane confermano è la tendenza saramaguiana a interrogarsi e spiegarsi in quanto scrittore, riflettendo sulle ragioni e le finalità della propria opera. Così se in *Dal canto al romanzo, dal romanzo al canto*, l’autore parla del tempo poetico che permea i suoi romanzi,¹ le poche pagine dell’intervento “*Do Memoriale [sic] do*

¹ “Parlo piuttosto di un tempo poetico, fatto di ritmi, di pause, un tempo lineare e insieme labirintico, instabile, mobile, un tempo regolato da un orologio altro, un flusso verbale che trasmette una durata e che una durata trasmette, fluendo e rifluendo come la marea fra due continenti. Questo, lo ripeto, è il tempo poetico che appartiene alla recitazione e al canto, che usufruisce di tutte le possibilità espressive dell’andamento, della cadenza, della coloritura, che è melismatico o sillabico, lungo, breve, istantaneo. Di un tempo così intenso è mia ambizione che vivano i romanzi che invento, consapevole di volermi avvicinare sempre più alla struttura di una poesia capace come pura espansione, di mantenersi fisicamente coerente.” (Saramago 1989, p. 2)

Convento”, *romance a “Blimunda”*, *libreto*, presentato a Milano, nel maggio del 1990, indicano ai lettori italiani le principali linee tematiche del suo romanzo del 1982,² chiarendo le ragioni della centralità di Blimunda, l’unico personaggio del *Memorial do Convento* assolutamente libero da qualsivoglia forma di soggezione:

L’unico essere che sembra essere completo (e non sono certo che lo sia) è Blimunda. Direi, perché devo confessare che Blimunda per me è sempre stata e continua ad essere un mistero, che Blimunda è un essere che proviene da qualche luogo e che va verso qualche luogo, è un essere in transitò, venendo eternamente dal passato e andando eternamente verso il futuro. (...) Blimunda è come un sole, intorno al quale tutto ruota (...) È come se Blimunda fosse la depositaria, come se portasse con sé, e perciò non è sola, una sapienza che a volte non può e non sa comunicare.³ (Saramago 1991b, p. 77)

In questa prospettiva, è *A Estátua e a Pedra* – la celebre conferenza tenuta all’Università di Torino – il discorso italiano più rilevante e conosciuto. Si tratta di un lucido esercizio di autointerpretazione, una sorta di introduzione all’opera saramaguiana a partire dal punto di vista del suo autore, che dal 1999 è diventata una riferimento ermeneutico imprescindibile per qualunque interpretazione della produzione letteraria di José Saramago. La relazione tra passato e presente, la messa in discussione della verità storica e le caratteristiche della sua rielaborazione romanzesca, l’indagine sulla condizione umana e la dimensione utopica dei romanzi, al di là del percorso politico del suo autore, sono alcuni dei temi affrontati in questa occasione da uno scrittore apparentemente riluttante a spiegare quanto ha scritto – “O autor não tem obrigação, nem provavelmente se lhe deve pedir, que explique o que quer dizer com o que escreveu” (Saramago 1999, p. 61) – ma che, allo stesso tempo, non si sottrae a fornire dettagli sulla genesi dei suoi libri, definendo una periodizzazione delle sue opere che, a partire da questo momento, è parsa ai più inconfutabile:

Quando acabei o *Evangelho* não sabia que andara a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que acontecia quando deixava a descrição numa superfície e passava para o interior da pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a Cegueira*, aqui publicado com o título *Cecità*. Aí foi quando compreendi que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que alguma coisa tinha começado. (Saramago 1999, p. 73)

Le riflessioni di Torino si prolungano nel discorso tenuto nel 2003, all’Università Roma Tre – in occasione di un convegno nel quale, oltre allo scrittore portoghese, dialogavano con prestigiosi critici italiani anche Andrea Camilleri e Manuel Vázquez Montalbán. In questa occasione, avendo già pubblicato *A Caverna* e *O Homem Duplicado*, Saramago completa la sua riflessione sulla *pedra*, riaffermando la bipartizione della sua produzione:

² “Nel caso del *Memoriale del Convento* è facile verificare che ci sono tre assi fondamentali: uno di essi è, ovviamente, la costruzione del Convento. Un altro è la costruzione della ‘passarola’. Il terzo è l’amore tra Blimunda e Baltasar. (...) un quarto asse, che non ha nulla a che vedere con un altro elemento del romanzo, ossia l’elemento della trascendenza. E non mi riferisco al divino, ma alla relazione trascendentale che l’uomo intrattiene con se stesso. Questa trascendenza che mi sembra di poter rintracciare nella storia narrata nel *Memoriale del Convento*, si fonda essenzialmente su un’atmosfera che, partendo dai dati fattuali, sia quelli della storia vera che quelli romanzeschi, riunisce tutta la trama in una specie di progetto, che non giunge a realizzarsi mai, ma che resta sospeso come la ‘passarola’, come un’idea di umanità che possa giungere ad oltrepassare ogni tipo di soggezione.” (Saramago 1991b, pp. 76-77).

³ Volendo presentare i discorsi tenuti in Italia dallo scrittore portoghese, mi vedo costretto a citare i testi a partire dalle edizioni italiane. Per questa ragione, solo nel caso in cui le pubblicazioni presentino il testo in originale o in versione bilingue, il testo sarà citato in portoghese.

È risultato ben chiaro a quanti si interessano a ciò che scrivo che con questo libro [*Ensaio sobre a Cegueira*] si è aperta una nuova fase, ovvero un nuovo ciclo, del mio lavoro di scrittore. Senza che me ne accorgessi e ancor meno che risultasse da un piano precedentemente concepito, la *Storia dell'assedio di Lisbona* è stato l'ultimo di una serie di romanzi iniziata con *Manuale di pittura e calligrafia*, i cui soggetti principali erano la storia e un'indagine sull'identità collettiva portoghese. Si può affermare, allora, che *Il vangelo secondo Gesù* [sic] ha assunto il ruolo di una cerniera tra due periodi distinti, un'escursione nel "divino" dopo aver viaggiato nel *plurale* e prima di avventurarmi nel *singolare*. (Saramago 2004, p. 24)

Nell'aula magna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Roma Tre, Saramago difende la necessità di *omerizzare* il romanzo – proposito che aveva già espresso nel 1989 in *Dal canto al romanzo, dal romanzo al canto* e che considero il principale contributo dell'autore alla riflessione sul romanzo contemporaneo. Sostenendo la necessità di trasformare il romanzo in uno spazio di riflessione piuttosto che accettare passivamente la sua riduzione a mero strumento di descrizione e narrazione, Saramago invita a schiudere il genere a "tutti i fiumi dell'espressione letteraria" (Saramago 2004, p. 26). In questo modo, un romanzo "aperto non solo al saggio, ma anche alla filosofia, alla scienza, alla poesia e al teatro" (Saramago 2004, p. 26) può spingersi oltre i confini di un genere letterario specifico, inaugurando una nuova forma narrativa, nella quale, però, sorprendentemente, "ha trovato spazio qualcosa di tanto antico e *fuori moda* come l'allegoria, un'allegoria rivitalizzata però, un'allegoria i cui significati non giocano a nascondino con il lettore, non si mascherano, semplicemente s'illuminano di altra luce" (Saramago 2004, p. 26). Già da questa citazione appare evidente il disinteresse saramaguiano nei confronti di un'allegoria dogmatica, in cui il rapporto del tutto convenzionale e fisso che collega i due livelli della figura retorica – il significato letterale e il significato allegorico – è avvertito dallo scrittore come un vincolo ormai troppo stretto e sterile. Contro l'uso di un repertorio tradizionale prestabilito, contro questo "vetusto strumento di lavoro logorato dall'uso, accantonato perché inutile" (Saramago 2004, p. 28), l'autore di *Todos os Nomes* rivendica il ricorso a un'allegoria rinnovata e, in questa ricerca di una forma retorica nuova, al servizio di un romanzo che ambiziosamente persegue l'autorevolezza omerica – un romanzo "dove confluiscono tutte le acque della creazione" (Saramago 2004, p. 28) –, lo scrittore portoghese individua in Franz Kafka il proprio modello e l'indispensabile guida nel difficile proposito di "penetrar mais profundamente na pedra obscura do ser" (Saramago 1999, p. 91). Nell'autore ceco, Saramago rinviene non tanto "un codice di significati immutabili sostenuti dalla tradizione" (Saramago 2004, p. 28) quanto un'allegoria in grado di rispondere alle sollecitazioni della contemporaneità, l'*allegoria di situazione*, nella quale "ciò che viene narrato appare, contemporaneamente, come una realtà troppo radicale per essere vera e come una realtà che, fatte le dovute astrazioni, è quella con cui abbiamo a che fare tutti i giorni" (Saramago 2004, p. 29). Tuttavia, il richiamo a Omero e a Kafka non si esaurisce nel mero superamento di un realismo superficiale – "il romanzo dovrebbe essere qualcosa di più della trasposizione letteraria di un mero accidente ottico come lo specchio in attesa che qualcuno passi per la strada" (Saramago 2004, p. 25). La poetica saramaguiana, nella sua esplicita rivendicazione di un modello omerico, chiama in causa la propria vocazione etica. Da questo punto di vista, sarà bene ricordare che

I poemi omerici non svolgevano un ruolo nemmeno lontanamente paragonabile con quello che noi siamo abituati ad attribuire a un libro – per quanto importante, decisivo e anche sacro. *Iliade e Odissea*, con la loro circolazione orale, con la loro pervasività, il loro essere opere

conosciute da tutti e spesso a memoria, rappresentavano non semplici storie ma una forma di enciclopedia dei saperi, una forma di autorità educativa. (Nucci 2014, p. 11)

Non semplici storie, quindi. In quest’ottica, il disinteresse saramaguiano nei confronti di una letteratura fine a se stessa, una narrativa meramente romanzesca,⁴ può essere compreso solo chiamando in causa l’autorevolezza educativa dei poemi omerici. E l’opzione allegorica si rivela funzionale a questo proposito educativo, a questa trasmissione di valori che la letteratura ha il compito di conservare e indirettamente trasmettere. In sostanza, l’interpretazione del reale piuttosto che il suo rispecchiamento comporta il superamento di un realismo superficiale in nome “di una narrazione che delinei modelli comportamentali dalle evidenti implicazioni etiche, non corrispondenti a norme precostituite, e quindi tanto più interessanti appunto in quanto ‘prototipi’” (Casadei 2002, p. 241).

Allo stesso modo, nella *Lectio doctoralis* tenuta il 21 novembre del 2002 nell’Università per Stranieri di Siena e intitolata *Dimenticare: il “buco nero” della galassia umana*, José Saramago si riallaccia alle riflessioni di Torino, mettendo nuovamente in discussione la sua relazione personale con il tempo. Consapevole della selettività strutturante di qualunque trama perché, come scrive Andrea Gardini, “tutti scrivendo una storia – realisti del XIX secolo come avanguardisti del XX, Omero come Virgilio, Ariosto come Tasso o perfino Marino – scelgono *certi* elementi e questi collegano in una *certa* sequenza: che è la trama” (Gardini 2014, p. 66), l’autore di *História do Cerco de Lisboa* ribadisce la propria diffidenza nei confronti dell’autorità della Storia e, sottolineando la differenza tra *passato* e *storia*, rileva la condizione inesorabilmente antologica e parziale di qualunque ricostruzione storiografica:

(...) nenhum historiador, por maior e mais desmedida que fosse a sua ambição, cometeria o erro imperdoável de dar a um livro o título de *O Passado de Siena*, quando de uma *História de Siena* se tratava simplesmente... Melhor que ninguém, ele sabe que todas as histórias possíveis estão contidas no passado, a maior parte delas por escrever e que nunca chegarão a ser escritas, ele sabe que o passado é o nome corrente que damos ao que eu preferiria chamar *tempo informe*, e que a tarefa que lhe cabe, como historiador, é precisamente a de transformar esse tempo sem forma em *História*, que sempre nos será transmitida como aquilo que de facto é, uma parcela organizada do passado, uma escolha, uma selecção, uma antologia, um ajuste de factos e circunstâncias. À História não lhe resta outra solução que tomar a parte pelo todo, e já é muito de lhe agradecer a honestidade quando se nega a justificar o todo pela parte... (Saramago 2002, pp. 7-8)

A Torino, Saramago, riferendosi a *História do Cerco de Lisboa*, aveva già chiarito le proprie perplessità nei confronti della verità storica – “a verdade histórica não existe” (Saramago 1999, p. 63) – attribuendo alla letteratura il compito di colmare gli inevitabili vuoti e i silenzi lasciati dalla “lacunosità oggettiva” (Gardini 2014, p. 65) della storiografia:

nenhum de nós, dos que estamos aqui, entraria na História, porque nenhum de nós é presidente, nenhum de nós é ministro, nenhum de nós é rei, nenhum de nós é duque. A negação da História de que fala este revisor, a História que ele nega é essa que passa por alto

⁴ “afirmei que o romance já não tinha por que continuar a contar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer ‘donde vimos e para onde vamos’, mas simplesmente ‘quem somos’” (Saramago 2016, pp. 167-168)

aquilo que nós, gente comum, somos. O que ele quer, aquilo a que ele aspiraria seria narrar a história daqueles que não entram na História. (Saramago 1999, p. 63)

Se è vero che anche la letteratura è solo una possibilità, una tra le tante, è altrettanto vero che proprio in ciò che il romanziere sceglie di narrare risiede il tentativo di giustizia perseguito dal narratore, così come il presupposto etico di tutta l'opera saramaguiana.

A Siena, rivolgendosi agli studenti dell'Università, la proposta dello scrittore portoghese è, ancora una volta, un invito a cambiare prospettiva; un invito a capovolgere la clessidra della Storia, rifiutando l'ordine gerarchico e autoritario, in base al quale tutti i fatti, le date e i nomi hanno già i loro posti assegnati una volta per tutte e il presente appare sempre fatalisticamente condizionato dal passato. Al contrario, sulla scia del magistero del suo stesso personaggio, Tertuliano Máximo Afonso, e attento allo stato attuale del pianeta, la proposta di Saramago si fa memoria creativa, esigendo dal presente “que comece a explicar-nos o passado” (Saramago 2002, p. 8):

sendo verdade que o passado nos fornece, como é sua obrigação, inúmeras chaves indispensáveis à compreensão do presente, não menos verdade é, porém, que o estudo do presente aplicado à História, também a antiga, mas principalmente a recente, lançaria novas luzes sobre sucessos que aos observadores e testemunhas coetâneos deviam ter parecido unívocos, encerrados e limitados no seu próprio acontecer, e, sobretudo, inocentes de outras consequências além das imediatas, sem ir mais longe nas previsões que a linha do horizonte visível. (Saramago 2002, p. 9)

La *lectio magistralis* nell'Università per Stranieri di Siena não è la prima lezione tenuta da Saramago nella città italiana che probabilmente amava di più. Nel 1999, su invito del festival cinematografico *Visionaria*, il premio Nobel portoghese aveva già proposto un discorso, alla cui origine vi era il recupero di *O Direito e os Sinos*, una *crónica* scritta alla fine degli anni Sessanta. L'elemento di interesse, in questo caso, è la profonda rielaborazione di un testo scritto tre decenni prima – “em que com a maior sem cerimónia, como se nunca tivesse feito outra coisa na vida, precisamente (peço misericórdia aos mestres da lei e suas interpretações) falava de Direito” (Saramago 2000, p. 129) –, in modo da poter presentare anche al pubblico italiano le preoccupazioni dell'autore circa la piena realizzazione della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo; timori che Saramago, come è noto, aveva già espresso a Stoccolma, pochi mesi prima e precisamente il 10 dicembre del 1998, in occasione del discorso pronunciato durante il banchetto in onore del premio Nobel:

Melhor é então que falemos claro, que digamos o que todos andamos a pensar, mas que calamos demasiadas vezes: a Declaração Universal de Direitos Humanos é geralmente considerada, tanto pelos poderes económicos como pelos poderes políticos, mesmo pelos que mais presumem de democráticos, como um documento cujo significado não vai muito além do grau de boa consciência que proporcionou a quem, em nome do país que representava, nele após a sua assinatura. Esse e os que depois dele vieram. Na verdade, não parece que os governos (a eles me refiro principalmente) tenham feito, neste último meio século, a favor dos Direitos Humanos e de quem deles deveria beneficiar, aquilo a que, moralmente, quando não por força da lei, estavam obrigados. (Saramago 2000, p. 135)

Se *A Estátua e a Pedra* è la base della riflessione di José Saramago sulla propria opera, da un punto di vista stilistico, è interessante notare come alcuni elementi e metafore presenti nel discorso di Torino si ritrovino in forme ancora embrionali in testi precedenti, nei quali, per esempio, l'autore riflette sulla genesi dell'opera d'arte. Se come, come si è detto, Saramago il 7 maggio del 1998 presenta la nuova fase della sua produzione letteraria,

come un tentativo di esplorare le profondità della condizione umana, passando dalla descrizione della superficie della statua all'indagine dell'interno della pietra, descrivendo il processo creativo dello scultore come un lavoro che consiste nel "retirar pedra da pedra" (Saramago 1999, p. 73), potrà essere di qualche interesse vedere come questa metafora scultorea si ritrovi in discorsi proferiti dieci anni prima, senza che l'autore esprima ancora l'urgenza di abbandonare la descrizione della superficie del reale per immergersi nell'oscurità della materia. In *Dal canto al romanzo, dal romanzo al canto* – articolo del 1989, che probabilmente in origine è stato una comunicazione presentata all'Università della Tuscia di Viterbo, nell'ambito di un convegno dedicato al romanzo europeo contemporaneo – José Saramago mostra la genesi dell'opera d'arte, descrivendo il lavoro di un giovane falegname che, a partire da un informe pezzo di legno, crea un orso perfetto:

È ben noto il caso di quel ragazzo (...) che, senza aver mai preso lezioni di belle arti (...) trasformava un ciocco di legno grezzo nel più rifinito e perfetto orso (...) Inevitabilmente la gente del posto si stupiva della sua rapidità e del suo tratto raffinato, e invariabilmente il ragazzo rispondeva ai curiosi: "Non c'è niente di difficile. Prendo il pezzo di legno e resto lì a guardarlo finché vedo l'orso. Poi c'è solo da togliere il superfluo". (Saramago 1989, p. 1)

La metafora michelangiotesca di matrice plotiniana segnala in questo caso che compito dell'artista è limitarsi a togliere il superfluo. La stessa immagine ritorna l'anno seguente nell'articolo *Do "Memoriale [sic] do Convento", romance a "Blimunda", libreto*, in cui il romanziere portoghese recupera la metafora del falegname per riaffermare la pre-esistenza dell'opera d'arte all'interno del pezzo di legno ancora da lavorare. Un percorso che va dal legno grezzo fino all'orso sapientemente scolpito e che, in qualche modo, sembrerebbe preannunciare il cammino creativo che porterà lo scrittore dalla superficie della statua fino all'interno della pietra. Un'esigenza di immersione (nel legno o nella pietra) a cui, curiosamente, Saramago farà riferimento, sempre in Italia, a Roma, nel novembre del 1993, durante un incontro con gli studenti delle scuole romane, in occasione del Premio dell'Unione Latina – quell'anno, attribuito allo spagnolo Gonzalo Torrente Ballester – rispondendo in questi termini a un professore che pretendeva maggiore attenzione da parte degli autori contemporanei nei confronti della dura realtà del presente: "O real é o mar. Nele, há escritores que nadam e há escritores que mergulham. Mas a água é a mesma." (Saramago 2016, p. 157)

I discorsi italiani di José Saramago non sono di estremo interesse soltanto perché presentano lucide interpretazioni della sua opera. Altrettanto rilevanti sono anche gli omaggi ad Antonio Machado e a Jorge Luís Borges, presenti nei discorsi tenuti rispettivamente a Torino (*Sobre un "apunte" de Juan de Mairena*) e a Bergamo (*Algumas provas da existência real de Herbert Quain*). Tuttavia, ciò che mi preme in questa occasione ribadire è che, pur nella loro varietà, le 'lezioni' di questo autore – che, per sua stessa ammissione, si dichiarava sempre meno interessato a parlare di letteratura – insistono con ostinata coerenza nella difesa di romanzi che non si limitino a essere meri procedimenti narrativi. Per Saramago, infatti, solo una poetica declinata come prassi etica e risposta politica poteva portare a un nuovo tipo di romanzo, in grado di interpretare prima ancora che raffigurare il proprio tempo. Da questo punto di vista, non a torto Orlando Grossegeese, in un articolo dedicato al confronto tra le considerazioni di José Saramago e Miguel Torga sulla funzione politica ed emancipatrice dell'Arte, individua il nucleo della poetica saramaguiana in un'estetica della resistenza:

(...) uma poética nascida da dor que rejeita a sublimação apolínica. Recusa-se à superioridade moral ou ao regozijo com a capacidade artística de transformar carne e sangue em pedra – sublimação essa muitas vezes em conformidade com a funcionalização do Belo para a

ostentação do poder. Nesta recusa baseia-se uma estética diferente, capaz de transformar o “relincho louco” em grito de protesto, promovendo uma Arte de intervenção aliada aos movimentos coletivos contra estruturas de opressão. (Grossegese 2019, p. 71)

3. Conclusioni

Forse non senza motivo, allora, questo articolo sin dal titolo ha accostato Italo Calvino e José Saramago – autori che hanno avvertito in maniera pressante la finalità politica della letteratura, senza per questo attribuirle l’obbligo di illustrare verità già possedute e insite in un’ideologia. Una funzione di mera pedagogia politica di certo non poteva interessare l’autore di *Ensaio sobre a Lucidez* e, del resto, anche Calvino, in una conferenza del 1976, riflettendo sugli usi politici della letteratura, individuava almeno due modi giusti attraverso i quali lo scrittore poteva svolgere un ruolo politico. In entrambi i casi, vi è un’assoluta sintonia con le posizioni di Saramago. “La letteratura è necessaria alla politica” – scrive l’autore di *Palomar* – “prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d’escludere.” (Calvino, 1980, p. 292) Difficile, leggendo queste parole, non tornare alla conferenza di Torino e alle considerazioni dell’autore circa l’autoritarismo della Storia e il dovere dello scrittore di dare voce a quanti da essa sono stati esclusi. Ma Calvino come Saramago avverte anche il bisogno di affermare una funzione educativa indiretta che la letteratura, con rigore letterario, deve svolgere:

Ma c’è anche, io credo, un altro tipo d’influenza, non so se più diretta ma certo più intenzionale da parte della letteratura, cioè la capacità d’imporre modelli di linguaggio, di visione, d’immaginazione, di lavoro mentale, di correlazione di fatti, insomma la creazione (e per creazione intendo organizzazione e scelta) di quel genere di modelli-valori che sono al tempo stesso estetici ed etici, essenziali in ogni progetto d’azione, specialmente nella vita politica. (Calvino 1980, p. 292)

Testimone del logoramento della parola letteraria – “le parole stanno perdendo significato, diminuiscono di spessore, si fanno fragili, friabili, ci si sgretolano tra le dita e sono già polvere” (Saramago 2004, p. 27) – e consapevole della caducità della forma romanzesca, anche Saramago sente il dovere di creare modelli che siano al tempo stesso estetici ed etici. In fondo, è questo richiamo al senso di responsabilità di una letteratura intesa come enciclopedia di valori ad avvicinare le *Lezioni americane* di Calvino e queste disperse lezioni italiane di José Saramago. Se l’autore di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* considerava “il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo.” (Calvino 1988, p. 103), Saramago riteneva che il romanzo dovesse proporsi di attingere una cosmovisione adeguata alla contemporaneità e una conoscenza del mondo paragonabile solo a quella dei cantori degli antichi poemi delle culture orali. Senza tale ambizioso obiettivo, il romanziere era condannato a esercitare un ruolo anacronistico, al pari di un abilissimo artista capace al massimo di stupire scolpendo, con maestria ma anche con inesorabile ritardo, un perfetto capitello corinzio in pieno XX secolo. In una prospettiva di critica e resistenza al Capitalismo autoritario, lo scrittore portoghese, rifiutando l’opzione di un falso realismo di facciata, rivendicava invece per il romanzo contemporaneo la condizione di “luogo letterario (luogo, non genere) capace di ricevere, come un grande convulso e sonoro mare, gli affluenti torrenziali della poesia, del dramma, del saggio e anche della scienza e della filosofia, divenendo così espressione di una

conoscenza, di un sapere, di una visione cosmica, come lo sono stati, per il loro tempo, i poemi antichi” (Saramago 1989, p. 2). Forse non sarà del tutto improprio, allora, concludere che José Saramago, nelle sue lezioni italiane, ciò che ha sempre difeso con lucidità e vigore è che il romanzo, in quanto autorevole strumento di conoscenza, si proponesse come obiettivo smisurato, anche al di là d’ogni possibilità di realizzazione, di arrivare alle vette di Omero passando per i labirinti di Kafka.

Bionota: Giorgio de Marchis è professore di Letterature portoghese e brasiliana presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università Roma Tre, dove coordina la Cattedra Camões I.P. “José Saramago” e la Cattedra “Agostinho Neto”. Nell’ambito delle sue ricerche, ha curato edizioni critico-genetiche di opere di Mário de Sá-Carneiro e José Régio. Oltre a occuparsi del romanzo brasiliano e portoghese contemporaneo, ha scritto libri e saggi su autori, opere e movimenti del XIX secolo. Ha inoltre tradotto romanzieri e poeti portoghesi, brasiliani, angolani e mozambicani per diverse case editrici italiane.

Recapito autore: giorgio.demarchis@uniroma3.it

Riferimenti bibliografici

- Calvino I. 1980, *Usi politici e sbagliati della letteratura*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, pp. 286-293.
- Calvino I. 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.
- Casadei A. 2002, *Il romanzo del secondo novecento e i problemi del realismo*, in Casadei A. (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna, pp. 231-245.
- Fournier, A 2018, *A Bulimia do Belo. Para uma cartografia literária de Itália no século XX*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Gardini, N. 2014, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino.
- Grossegese O. 2019, *Arte/Resistência. A 'Itália' em Torga e Saramago* in "Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos" 33 [3], pp. 1-18.
- Nucci M. 2014, *Le lacrime degli eroi*, Einaudi, Torino.
- Saramago J. 1983, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Caminho, Lisboa.
- Saramago J. 1989, *Dal canto al romanzo, dal romanzo al canto*, in "Lettera internazionale" 20, pp. 1-2.
- Saramago J. 1991a, *No meu caso, o alvo é Deus*, in "Expresso. A Revista", 2 de novembro, pp. 82-87.
- Saramago J. 1991b, *Do "Memoriale [sic] do Convento", romance a "Blimunda", libreto*, in Ceccucci P. (a cura di), *Viaggio intorno al convento di Mafra*, Guerini Studio, Milano, pp. 75-79.
- Saramago J. 1999, *A Estátua e a Pedra*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Saramago J. 2000, *Il Diritto e le campane*, in *Visionaria. Viaggio nell'immaginario video*, Video Festival Internazionale, IX edizione *Tramonto e alba del millennio*, Visionaria, Siena, pp. 128-136.
- Saramago J. 2002, *Dimenticare: il "buco nero" della galassia umana*, Università per Stranieri di Siena, Siena.
- Saramago J. 2003, *Sobre un 'apunte' de Juan de Mairena*, in Ávila P. L. (a cura di), *Antonio Machado hacia Europa*, Visor, Madrid, pp. 301-303.
- Saramago J. 2004, *Dall'allegoria come genere all'allegoria come necessità*, in de Marchis G., Grandi L. e Innocenti O. (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán e José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzearella, Nino Borsellino*, La Nuova Frontiera, Roma, pp. 22-30.
- Saramago, J. 2006, *Algumas provas da existência real de Herbert Quain*, in Rodríguez Amaya F. (a cura di), *Reencuentros con Borges. Per speculum in enigmata*, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 11-20.
- Saramago J. 2016, *Cadernos de Lanzarote – Diário I*, Porto Editora, Porto.
- Saramago J. 2017, *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*, Porto Editora, Porto.