

LETTERATURA E LETTERATURE

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

Direzione

Edoardo Esposito

Comitato scientifico

Anna Maria Carpi, *Università di Venezia "Ca' Foscari", Italia*, Jonathan Culler, *Cornell University, United States of America*, Anne-Rachel Hermetet, *Université d'Angers, France*, Max Saunders, *King's College, London, United Kingdom*, William Mills Todd III, *Harvard University, United States of America*, Jürgen Wertheimer, *Tübingen Universität, Deutschland*

Editorial Board

Stefano Ballerio, *Università di Milano, Italia*, Marco Castellari, *Università di Milano, Italia*, Carlo Di Alesio, *Independent Researcher, Italia*, Daniela La Penna, *University of Reading, United Kingdom*, Maria Giulia Longhi, *Independent Researcher, Italia*, Paola Loreto, *Università di Milano, Italia*, Laura Neri, *Università di Milano, Italia*, Tim Parks, *Independent Researcher, United Kingdom*, Mauro Pala, *Università di Cagliari, Italia*, Caroline Patey, *Independent Researcher, Italia*, Emilia Perassi, *Università di Milano, Italia*, Damiano Rebecchini, *Università di Milano, Italia*, Stefania Sini, *Università del Piemonte Orientale, Italia*, Sara Sullam, *Università di Milano, Italia*

Redazione

Alessandra Crotti, *Università di Roma "La Sapienza", Italia*, Eleonora Gallitelli, *Università dell'Insubria, Italia*

*

Segreteria

Tiziano Moresi

(tizianomoresi777@gmail.com)

*

«Letteratura e Letterature» is a Yearly International
Double-Blind Peer-Reviewed Scholarly Journal.

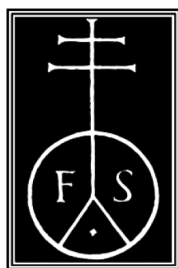
It is Indexed in ERIH PLUS (European Science Foundation),
MLA International Bibliography, Scimago Journal & Country Rank,
Scopus and Web of Science (Emerging Sources Citation Index).

The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

LETTERATURA E LETTERATURE

17 · 2023



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMXXIII

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

<http://letteraturaeletterature.libraweb.net>

*

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma

Abbonamenti

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 24 del 14 giugno 2007.

Direttore responsabile: Fabrizio Serra.

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (compresi bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2023 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

*

ISSN PRINT 1971-906X

E-ISSN 1973-2600

SOMMARIO

Editoriale 9

SAGGI

APOLLONIA STRIANO, *Sulla ricezione editoriale e critica in Italia della produzione di José Saramago* 13

MARCO TOGNINI, *Descrivere, narrare, interpretare. L'ekphrasis nel museo di Reims di Daniele Del Giudice* 25

EDOARDO ESPOSITO, *Traduzioni d'autore e make-up editoriale: il caso di Riso nero* 43

IL COMICO E LE SUE OMBRE

SIMONE RIZZI, *Il riso 'doppio' di Melmoth l'errante: Michel Houellebecq «humoriste absolu» ne La possibilité d'une île* 57

TIM PARKS, *Pessimism and comedy in post-war Holland: narrative strategies in the works of Gerard Reve and Willem Frederik Hermans* 69

MARCO CARATTOZZOLO, *«Due sorelle che camminano accanto». I lampi di comicità e le fitte nebbie di Delitto e castigo* 81

STEFANIA SINI, *Lineamenti di una teoria del tragico. Premessa a Michail Bachtin, "Aggiunte e modifiche al Rabelais"* 95

LAURA SALMON, *Paradossalità e de-estranamento. Sui meccanismi terapeutici dell'umorismo letterario* 107

NOTE (IRLANDESI)

ELENA COTTA RAMUSINO, *History, Memory and Poetry: Richard Murphy's The Battle of Aghrim* 123

ELEONORA GALLITELLI, *Nuove prospettive su irlandesi e irlandesisti nell'Italia del primo Novecento* 137

RECENSIONI

Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi, a cura di Emilia Perassi in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini (Donato Pirovano) 153

Enduring Presence. William Hogarth's British and European Afterlives, edited by Caroline Patey, Cynthia E. Roman, Georges Letissier (Giuseppe Carrara) 159

ALFONSO BERARDINELLI, *Giornalismo culturale. Un'introduzione al millennio breve*, a cura di Marianna Comitangelo, Giacomo Pontremoli (Carlo Di Alesio) 161

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

SULLA RICEZIONE EDITORIALE E CRITICA IN ITALIA DELLA PRODUZIONE DI JOSÉ SARAMAGO

APOLLONIA STRIANO

ABSTRACT · *About the reception of Saramago's works in Italy* · It is not easy to reconstruct the Italian reception of Saramago's works taking into account times and forms. Nonetheless we have tried to articulate the story of the relationship between Saramago, the publishers, the critics and the public starting from the Eighties and arriving to the Nobel prize in 1998. The editorial commitment to the publication of Saramago's works runs in parallel with the attention of the critics moving between the definition of a strong interpretative framework and the reference to a postmodern perspective.

KEYWORDS · Saramago, Heteronymy, Phenomenology Reception, Postmodernism, Portuguese Novel of 20th Century.

RIASSUNTO · Non è semplice ricostruire i tempi e i termini nei quali nel nostro paese è avvenuta la ricezione e poi la sedimentazione dell'opera di José Saramago. Si è tuttavia provato ad articolare la storia del rapporto di questo autore con le case editrici, i critici ed il pubblico italiani a partire dagli anni Ottanta fino al conseguimento del Premio Nobel, nel 1998. L'impegno editoriale per una più sistematica e organica pubblicazione degli scritti di Saramago è risultato parallelo a quello sviluppatosi nel laboratorio della critica, tra la definizione di solide categorie interpretative e l'evocazione dell'ampio canone del postmoderno.

PAROLE CHIAVE · Saramago, eteronimia, fenomenologia della ricezione, postmoderno, romanzo portoghese del Novecento.

Il popolo portoghese è essenzialmente cosmopolita.
Mai un vero portoghese è stato portoghese: sempre
stato tutto.

FERNANDO PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*.

NON è semplice ricostruire i tempi e i termini nei quali nel nostro paese è avvenuta la sedimentazione dell'opera di José Saramago. Lo studio dell'accoglienza riservata ad un autore straniero, infatti, implica raccordi congetturali incardinati tra le categorie dell'estetica della ricezione.¹ Certo è che, fuori dai

astriano@unior.it, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Italia.

¹ La bibliografia in merito è molto vasta; ci si è soffermati in particolare su JACQUES DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, traduzione di Gianni Pirozzi, introduzione di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1971; JEAN-PAUL SARTRE, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1976 (e, inoltre, IDEM, *Le parole*, traduzione di Luigi de Nardis, Milano, il Saggiatore, 1982; IDEM, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, il Saggiatore, 1995); PAUL RICOEUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1977; HANS ROBERT JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica. Con un saggio di Max Imdahl*, Torino, Einaudi, 1985 (e inoltre, IDEM, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Teoria e storia dell'esperienza estetica*,

confini nazionali, ogni esperienza letteraria si configura come infrazione di uno spazio culturale sconosciuto, in cui è protagonista il lettore mentre accede al testo. Nella sua sensibilità e nelle sue inclinazioni sono iscritte le motivazioni che possono introdurre in un sistema culturale dall'identità definita autori e opere forestieri. E tuttavia, nel contempo, queste stesse motivazioni appartengono al momento storico e sociale del paese in cui il fruitore vive. Il *transfert* avviene nella mediazione della traduzione,¹ paradigmatica traslazione da un codice linguistico ad un altro, che converte, insieme al senso letterale delle parole, il corollario delle figurazioni simboliche e delle abitudini sociali, cui esse rimandano.²

In questa dinamica di dialettica attualizzazione del sapere lo scambio vicendevole tra due differenti realtà produce nuove idee.³ Così, in un contesto letterario mai autosufficiente, sempre pronto a comunicare con l'esterno per ridefinire il suo statuto nella contemporaneità, la fortuna di uno scrittore è sancita anche dalla traduzione, dalla forma che la sua opera assume in un'altra lingua e dall'inedita storia che ne scaturisce.

Nello specifico caso di Saramago si può provare ad articolare la storia del suo rapporto con le case editrici e il pubblico italiani secondo una scansione temporale coordinata su alcuni passaggi significativi.

Si può partire dal dato certo che, verso la sua produzione, l'attenzione della critica e dei lettori è iniziata intorno agli anni Ottanta, in un periodo cioè di rapidi e complessi cambiamenti e di radicale e profonda crisi dell'intero ordinamento letterario.⁴ In questo contesto, la circolazione dei romanzi dello scrittore portoghese non poteva che avvenire secondo una precisa progettualità editoriale, per ottenere consenso e positivi riscontri nelle vendite.⁵ Se in questa prospettiva

Bologna, il Mulino, 1987, vol. 1; IDEM, *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida, 1988; IDEM, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1989); PIERRE BRUNEL-YVES CHEVREL, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989; DANTE DELLA TERZA, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento: itinerari di ricezione*, Cosenza, Periferia, 1989; WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1989; GILLO DORFLES, *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1990; PAUL CORNEA, *Introduzione alla teoria della lettura*, Firenze, Sansoni, 1993; UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1993 (e, inoltre, IDEM, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2002); CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Guardare, ascoltare, leggere*, Milano, il Saggiatore, 1994.

¹ Cfr. nota 4, p. 21.

² Cfr. LEO LÖWENTHAL, *Letteratura, cultura popolare e società*, Napoli, Liguori, 1977; e inoltre, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, édité par Michel Espagne, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

³ Cfr. HANS ROBERT JAUSS, *Estetica della ricezione*, cit., p. 15.

⁴ «Nel corso degli anni Ottanta la crisi diventa di sistema, quindi anche industriale: i grandi marchi riducono gli investimenti scegliendo di pubblicare nelle collane più prestigiose non più di tre o quattro autori all'anno; cala l'interesse, e lo sforzo promozionale, al servizio degli esordienti. Molte riviste chiudono, spesso dopo una breve vita, e gran parte di quelle che resistono si presentano più come contenitori di esperienze anche molto divergenti che come proposte forti di poetica» (GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 145).

⁵ Cfr. ROBERT ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1970. La sovrapposizione ai paradigmi letterari di quelli del mercato del libro e dell'industria editoriale ha consentito di analizzare la ricezione secondo la fenomenologia del consumo, monitorando i dati delle vendite ed acquisendoli come espressione dei gusti del pubblico.

originaria sono stati proposti innanzitutto i titoli ritenuti più ‘esportabili’, dopo il conseguimento del Premio Nobel nel 1998 l’impegno nei confronti di Saramago è cambiato, virando verso una ben più ampia e sistematica pubblicazione dei suoi scritti, in base all’originaria cronologia.

Dunque, secondo Luciana Stegagno Picchio, una delle prime e più attente studiose di Saramago

La sequenza editoriale italiana, proprio perché spesso in anticipo con le sue traduzioni rispetto ai percorsi di altri paesi, può essere significativa per la ricostruzione di una fortuna di Saramago che passa anche e privilegiatamente per il nostro paese.¹

Proprio nella prima fase di lettura di questo autore – avvenuta per lo più sulla stampa quotidiana e periodica – sono stati codificati parametri interpretativi così solidi da venire poi ripresi successivamente. Ed è stata la stessa Stegagno Picchio ad inaugurare il discorso critico su Saramago, recensendone i romanzi tradotti da Rita Desti. Il rapporto tra lo scrittore e la sua traduttrice italiana si è da subito delineato come un confronto privilegiato, che ne ha restituito la complessità dell’universo stilistico secondo un’univoca prospettiva – appunto quella della Desti – almeno per un quarto di secolo.²

Nel 1984 la Stegagno Picchio si è occupata de *Il memoriale del convento*³ su «Tuttolibri»,⁴ supplemento della «Stampa», tracciando una precisa linea esegetica con la definizione di Saramago scrittore di romanzi storici e sperimentali. Queste le prime incisive battute del suo intervento:

José Saramago sa raccontare come pochi le storie che tutti sanno: storie rigorosamente storiche, anche se spesso già assurde a miti, patrimonio collettivo di una comunità che in esse si riconosce o realizza. In questo senso, Saramago è uno scrittore epico o, se vogliamo brechtiano, con in più quel pizzico di follia che caratterizza il narratore di oggi e intride di magia la pasta realista dei suoi racconti.⁵

¹ «Lo stesso si può dire per l’Italia dove peraltro, come in tutti i paesi alloglotti rispetto al portoghese, l’approccio ai testi aveva dovuto passare per la traduzione: la quale, come sempre succede, aveva avuto tempi diversi rispetto a quelli degli originali. Si erano, cioè, conosciute prima le opere ritenute dai nostri editori più esportabili e solo in seguito si erano venuti e si stanno ancora colmando gli spazi atti a ristabilire una originaria cronologia d’autore» (LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, Firenze, Passigli, 2000, p. 6). Sulla ricezione degli autori portoghesi in Italia ELISA ALBERANI, *La ricezione italiana di Fernando Pessoa. Tra mitizzazioni e appropriazioni (in)debite*, Milano, Mimesis, 2018.

² ROSARIA DE MARCO, *Il passato plurale nelle traduzioni italiane di Saramago*, in *Portoghese lingua del mondo. Metodologie e strategie traduttive (2008)*, a cura di Maria Luisa Cusati, Napoli, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2009, pp. 33-49. L’autrice si è a lungo soffermata sulla difficoltà di traduzione dei tempi verbali, per l’uso perpetrato da Saramago: «Nei romanzi di Saramago il tempo diegetico è spesso doppio: Presente e Passato. [...] La mobilità del tempo diegetico saramaghiano assume particolare rilevanza nei romanzi del così detto ciclo storico. In generale, tuttavia, il tempo verbale è in continua tensione dinamica tra Passato, Presente e Futuro [...]. Questa mobilità della logica dell’alternanza dei tempi verbali produce lo sconvolgimento della sintassi narrativa consuetudinaria, agendo come un grimaldello che forza le attese del lettore. In definitiva, è la cifra stilistica dell’autore» (ivi, pp. 33-34).

³ JOSÉ SARAMAGO, *Memoriale del convento*, traduzione di Rita Desti, Carmen M. Radulet, Milano, Feltrinelli, 1984. Il titolo originale era *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho, 1982.

⁴ LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Nel Portogallo dell’Inquisizione c’era un gesuita che costruiva mongolfiere*, «Tuttolibri», 4 agosto, 1984, poi in IDEM, *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, cit., pp. 13-16.

⁵ Ivi, p. 13.

Il memoriale del convento, ambientato nel Portogallo degli inizi del Settecento, controllato dai poteri assoluti dell'Inquisizione e della Monarchia, risultava un testo avveniristico nella combinazione degli elementi documentari e ricostruttivi e dei dati inventivi.¹ Ha osservato Stegagno Picchio che lo scrittore sembrava aver dato forma ad una maniera di raccontare nuova e peculiare, 'portoghese', in cui si tenevano insieme l'irrazionale, il magico, il fantastico e il passato. Non aveva perseguito il 'meraviglioso cristiano' ma aveva esercitato la propria forza immaginativa senza altri limiti e filtri che quelli suggeriti dalla logica della storia e dalle sue interne tensioni organizzatrici.

Anche con *L'anno della morte di Ricardo Reis*² – proposto in Italia nell'anno successivo, il 1985 – Saramago ha lavorato sul corollario del romanzo storico. Tuttavia, ha mutuato da Fernando Pessoa il personaggio inventato di Ricardo Reis,³ del 1887, e gli ha attribuito ruolo e compiti da protagonista per calarlo nell'epoca contemporanea.⁴

Il rimando a Pessoa era programmatico ed intenzionale quanto le dichiarazioni che quest'ultimo aveva disseminato nel corso della sua ininterrotta riflessione strutturale sulla vera arte portoghese, che non doveva contenere nulla di portoghese ma neppure imitare 'lo straniero'; piuttosto, doveva risultare europea senza subire l' 'impertinenza' della nazionalità.⁵

¹ «Saramago è andato per biblioteche e archivi, ha ritrovato conti e resoconti della grande Fabbrica, ha riesumato le descrizioni delle feste, delle processioni, delle entrate regie e dei cortei, ha letto documenti e atti inquisitoriali, ha interrogato genealogie e gerarchie, ha fatto insomma storia quantitativa. Ma alla fine, anche quando ha mescolato al coro la voce del clavicembalo di Domenico Scarlatti, maestro di musica della principessina e amico dei costruttori d'aerostati, ha fatto il salto poetico» (ivi, p. 16).

² SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, traduzione di Rita Desti, Milano, Feltrinelli, 1985. Il titolo originale era *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984.

³ Dalla fantasia di Pessoa ha preso vigore il personaggio eteronimo di Ricardo Reis, nato ad Oporto nel 1887 e, dopo l'avvento della Repubblica, fuggito in Brasile per essere fedele al suo credo monarchico. Reis, che richiama il poeta Orazio, è epicureo. Spera nella fine del dominio dei barbari (i cristiani), e pratica la *medietas* rispetto agli eccessi nel dolore e nel piacere, illudendosi così di poter essere libero e moderatamente felice. In una lettera al critico Adolfo Casais Monteiro, nel 1935, Pessoa ne scriveva così: «Intorno al 1912 [...] mi venne l'idea di scrivere poesie di indole pagana. Abbozzai alcune cose in versi irregolari [...]. Tuttavia mi si era delineato, in una penombra mal ordita, un vago ritratto della persona che stava facendo quella cosa. (Senza che lo sapessi, era nato Ricardo Reis). [...] Strappai al suo falso paganesimo il Ricardo Reis latente, gli scoprii il nome, e lo adattai a sé stesso, perché a quest'altezza ormai lo vedevo» (cfr. FERNANDO PESSOA, *Opera poetica*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965; FERNANDO PESSOA, *Una sola moltitudine*, Milano, Adelphi, 1978, v. 1). Cfr. nota 1, p. 17.

⁴ «La vocazione di Saramago è la chiosa attualizzante al romanzo storico, il grande affresco societario materiato di tutte le tessere e di tutti i *colores* che definiscono un'epoca e la definiscono a ogni livello, di Storia e di storia, personaggi, accadimenti, gergo, immagini pubblicitarie, infatuazioni collettive» (LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, cit., p. 19).

⁵ FERNANDO PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, Macerata, Quolibet, 2020, p. 134. Cfr., inoltre, GIUSEPPE PONTIGGIA, *Il giardino delle Esperidi*, Milano, Adelphi, 1984; ANTONIO TABUCCHI, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1988. E ancora in merito cfr. MARCO PIAZZA, *Il sé molteplice di Fernando Pessoa*, «Atque», IX, 1994, pp. 173-192; LUIGI ORLOTTI, *Il teatro degli eteronimi. Il neopaganesimo estetico di Fernando Pessoa*, Milano, Mimesis, 2006; ERCOLE GIAP PARINI, *Gli occhiali di Pessoa. Studio sugli eteronimi e la modernità*, Macerata, Quolibet, 2012.

La scelta di Saramago di riprendere l'eteronimo Reis esprimeva l'adesione ad un modello letterario radicato nella tradizione, che riusciva ad attivare inesplorate dinamiche narrative con la moltiplicazione del sé, nei paradigmi di una scrittura internazionalista, dalle connotazioni molteplici.¹

Questo tratto è stato colto nella recensione apparsa sull'«Indice dei Libri» dalla Stegagno Picchio. *L'anno della morte di Ricardo Reis* viene introdotto come un romanzo calibrato sulla combinazione di generi, registri, linguaggi:

Romanzo storico e romanzo d'intreccio, realismo fantastico e oralità, punto di vista ecotopico e mutevole rispetto a quello dell'autore onnisciente, gusto del popolare, ammicco linguistico. Elementi tutti compresi entro l'orizzonte d'attesa di un pubblico odierno, il quale, più ancora dell'evasione e del divertimento, che pure devono esserci e di cui sono elementi imprescindibili la scaltrezza della scrittura e la velocità del narrato, alla letteratura chiede oggi conferme.²

Proprio per il dogmatico sperimentalismo Saramago era divenuto in Italia un narratore 'ormai di casa', già 'lanciato' dal *Memoriale del convento*.

Seguendo ancora una volta coordinate storiche, lo scrittore aveva pubblicato *Storia dell'assedio di Lisbona*.³ Come sempre, è stata la Stegagno Picchio ad intraprendere l'analisi critica sull'opera, firmandone la prefazione. Non ha esitato a riprendere lo statuto del romanzo storico, per evidenziare incongruità e divergenze rispetto alle consuetudini del genere:

Questo libro è la storia di un «no», meglio, di un «non», introdotto surrettiziamente nelle maglie della Storia canonica, istituzionalizzata, per esorcizzarla o, forse, esautorarla. Non importa se l'obiettivo sia stato raggiunto. Quale che fosse e continui a essere quella Storia dopo l'audacia della sua negazione, è fatto secondario: se è vero, come sembra suggerire lo stesso Saramago, che ogni costruzione storica è arbitraria, soggettiva. Letteratura.⁴

¹ La descrizione di Ricardo Reis è in FERNANDO PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, cit., pp. 266-267. La strategia estetica dell'eteronimia derivava da un'intensa e sistematica riflessione, cui Pessoa mai si sottraeva. L'aveva rifinita nel corso del tempo («Ho pensato, dapprima, di pubblicare anonimamente, in relazione a me, queste opere, e per esempio di stabilire un neopaganesimo portoghese con vari autori, tutti differenti, che collaborassero al progetto e lo estendessero. Ma essendo troppo ristretto l'ambiente culturale portoghese perché si potesse mantenere la maschera, anche evitando indiscrezioni, sarebbe stato inutile lo sforzo mentale necessario a mantenerla», ivi, p. 130). E ancora: «L'opera pseudonima è dell'autore in persona, tranne che per il nome che firma; l'eteronima è dell'autore esterno alla sua persona, è di una individualità completa da lui costruita, come se fossero le battute di qualche personaggio che recita in un dramma. Le opere eteronime di Fernando Pessoa sono state realizzate, finora, in nome di tre persone: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Queste individualità devono essere considerate come distinte da quelle dell'autore. Ognuna di esse forma una specie di dramma; e tutte insieme formano un altro dramma» (ivi, p. 142). Secondo Vincenzo Russo prevale «in Pessoa [...] la consapevolezza di dissolvere l'autore come principio originario e autoritario della creazione artistica per limitarne lo statuto a mero e semplice (?) *publicador* (curatore, nell'accezione italiana) di libri/opere altrui invocando (anche qui modernamente) per il lettore non solo l'accettazione del patto mimetico ma anche del rilievo reale dell'autore presunto, cioè l'eteronimo» (VINCENZO RUSSO, *Che cos'è l'eteronimia*, ivi, p. 284).

² LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *Il maltempo portoghese*, «L'indice dei libri del mese», febbraio 1986, p. 14, poi in José Saramago, *Istantanee per un ritratto*, cit., pp. 21-28, qui alla p. 22.

³ JOSÉ SARAMAGO, *Storia dell'assedio di Lisbona*, traduzione di Rita Desti, Milano, Bompiani, 1992. Il titolo originale era *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989.

⁴ LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *La storia dell'assedio di Lisbona ovvero i "no" di José Saramago*, prefazio-

In questo, Saramago esprimeva pienamente la sua concezione della Storia, ovvero una partitura libera e affabulatoria più della stessa narrazione. Inoltre, muovendosi agilmente all'interno di essa, era riuscito a tratteggiare – attraverso gli affreschi di altre società – un'allusiva rappresentazione della modernità. Lo scrittore, infatti, riconosceva in ogni avvenimento del passato quei dati immanentisti ed universali che lo rendevano assimilabile ad un racconto sempre contestuale, coevo.

In un'intervista del 1988 Saramago puntualizzava gli elementi teorici su cui aveva fatto leva per affrontare il genere:

Non mi sento un romanziere storico. Il romanzo storico, come lo aveva inventato l'Ottocento romantico prima e realista poi, era la ricostruzione in laboratorio (il laboratorio di uno scrittore) di un avvenimento, di un ambiente, una società. Una formula che ci ha dato dei capolavori, ma che per me ha fatto il suo tempo. Se io nei miei libri uso la storia, è perché per me la storia è una metafora dell'oggi. Io parlo del passato per parlare della nostra società, dei nostri problemi, del nostro stesso modo di parlare, di esprimerci e di comunicare oggi. Quando io parlo dell'anno della morte di Ricardo Reis, che è poi il 1936, è perché io ravviso nel 1936 l'uovo del serpente che ci strangolerà poi tutti di lì a poco, con la seconda guerra mondiale [...]¹

Complementare alle implicazioni storiciste era poi un altro dato evidenziato con frequenza nelle prime interpretazioni della scrittura di Saramago, ovvero quell'indomabile slancio verso l'oralità che rappresentava forse la dimensione più originale e, insieme, la più intrinseca della sua prosa compatta, con poche pause, quasi libera dai segni d'interpunzione.

Ancora una volta era stato l'autore stesso a sottolineare esplicitamente quest'aspetto.

Nel *Discorso di sapienza* per commentare il riconoscimento del Premio Nobel, intitolato *Come il personaggio si fece maestro e l'autore apprendista*, esordiva così:

L'uomo più saggio che io abbia conosciuto in vita mia non sapeva né leggere né scrivere.²

Si riferiva al nonno analfabeta ma portatore di una saggezza istintiva, antica e sempre attuale. Si riferiva, dunque, ad un'altra possibilità del sapere, affidata all'intuizione e tramandata a voce, peculiare timbro che aveva costantemente voluto conservare nelle sue opere, stilisticamente vicine al parlato.

Ne era certo anche Umberto Eco, coinvolto nella stesura della prefazione *Impenitentemente irritato, e tenero* al *Quaderno*,³ volumetto nel quale erano stati raccolti i pezzi che Saramago aveva destinato, tra settembre 2008 e marzo 2009, al suo *blog*.

ne a JOSÉ SARAMAGO, *Storia dell'assedio di Lisbona*, cit., pp. v-xiv (poi in IDEM, *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, cit., pp. 31-38, qui a pp. 31-32).

¹ LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, cit., pp. 107-108.

² JOSÉ SARAMAGO, *Come il personaggio si fece maestro e l'autore apprendista. Lettura del Nobel 1998*, in *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, cit., pp. 209-227, qui a p. 209.

³ UMBERTO ECO, *Impenitentemente irritato, e tenero*, prefazione a JOSÉ SARAMAGO, *Il quaderno. Testi scritti per il blog. Settembre 2008-marzo 2009*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

Calato in una giovinezza tanto reale quanto irreali erano in lui quella posatezza e quella distanza dagli avvenimenti che dovrebbero contrassegnare la maturità, Saramago appariva come un ragazzo di ottantasette anni pronto ad intraprendere importanti battaglie di critica morale e sociale. Poeticamente – osservava Eco – era capace di aggirare i problemi «nei modi del fantastico e dell'allegorico», al punto che il lettore era direttamente chiamato in causa a colmare, chiarire, decifrare e attualizzare la catena degli artifici espressivi.¹ Indebolito il suo ruolo di autore del testo, Saramago demandava alla partecipazione del destinatario un impegno complementare, tale da definire il valore dell'opera stessa.²

Questa disposizione quasi concettista gli consentiva di riversare gli aspetti più caratterizzanti della sua scrittura in testi destinati alla rete, commisurati alla rapidità e all'attualità, appunto come se fossero improntati sulla comunicazione orale.

Eco – che in qualche modo rievocava la sua personale e parallela esperienza di scrittore e di opinionista su «la Repubblica» – osservava che in questo nuovo gioco di equilibri tutto si teneva, si compendia, si migliorava:

E invece Saramago non fa complimenti, ovvero non la manda a dire e, nella sua attività di commentatore quotidiano della realtà che lo circonda, si prende la rivincita su tutta la vaghezza sinistra delle sue favole.³

Saramago aveva così costruito il suo canone postmoderno, combinando la «pagina infinita di internet»⁴ con i parametri paludati della più antica tradizione – appunto quella orale – per commentare, analizzare, lanciare spunti di riflessione sul potere, la politica, la religione. L'intento era quello dell'instancabile moralizzatore:

Saramago *blogger* è un arrabbiato. Ma davvero c'è uno iato tra questa pratica di indignazione quotidiana sul transeunte e l'attività di scrittura di «operette morali» valide e per i tempi passati e futuri? [...] Ed ecco, direi che in questi brevi scritti Saramago continua a fare esperienza del mondo così come sciaguratamente è per poi rivederlo a più serena distanza sotto specie di moralità poetica (e talora peggio di quel che è – anche se pare impossibile andare oltre).⁵

Per Eco, dunque, la distanza non c'era, così come era evidente che l'impegno critico sulla quotidianità consentiva allo scrittore di recuperare materiali che ne strutturavano le opere maggiori, dove tutto veniva rielaborato secondo un impianto etico ma anche secondo categorie estetiche, altrettanto esemplari.

¹ Ivi, p. 7.

² Inevitabile il rimando a ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1984; e inoltre a UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, cit.

³ UMBERTO ECO, *Impenitentemente irritato, e tenero*, cit., p. 9.

⁴ «Sarà che qui, a ben guardare, ci assomigliamo tutti? È questa la cosa che più assomiglia al potere dei cittadini? Siamo più compagni quando scriviamo su internet? Non ho risposte, constato appena le domande. E mi piace di star qui ora a scrivervi. Non so se è più democratico, so di sentirmi uguale al giovane con la chioma ribelle e gli occhiali dalla spessa montatura che, con i suoi vent'anni o poco più, mi faceva domande. Per un blog, sicuramente» (ivi, pp. 97-98).

⁵ Ivi, pp. 10-11.

Del resto, prima di compiere l'esperienza di *blogger* Saramago era stato elzevrista, commentatore – tra il 1969 e il 1970 – sul quotidiano «A Capital» di Lisbona. Nello spazio di una colonna di giornale aveva organizzato – in periodi brevi – racconti fantastici, meditazioni e rese cronachistiche di avvenimenti quotidiani impostandoli come discorsi. L'importante era che i lettori percepissero nitidamente il suo punto di vista, la sua voce mai fraintendibile affidata all'intenzionalità responsabile dello scrivere stesso.¹

A fronte di questa ulteriore, ennesima indicazione fornita dall'autore, viene da chiedersi se sia possibile spingersi oltre e cercare, nella lettura critica italiana, altre chiavi d'accesso a Saramago. Giulio Ferroni nel suo manuale di *Letteratura italiana contemporanea 1945-2014*, nel capitolo dedicato alla cultura postmoderna inserisce due pagine dedicate allo scrittore portoghese.² Il discorso è stato incardinato dopo una iniziale disamina del "concetto di 'postmoderno'", che «rende conto in primo luogo delle trasformazioni antropologiche intervenute in seguito allo sviluppo industriale del secondo Novecento».³

Infatti, secondo Ferroni:

Esso designa infatti una condizione culturale in cui tutte le conquiste della modernità sono giunte a saturazione, in cui la realtà si sviluppa attraverso conflitti sparsi e incontrollabili, in cui viene messa in causa ogni logica e ogni coerenza ordinatrice: esso mostra come l'orizzonte attuale sia dominato da una comunicazione «vuota», televisiva, informatica, pubblicitaria, basata sul riciclaggio, sulla ripetizione, sullo spostamento dei dati già elaborati.⁴

In questo magmatico insieme, le forme della cultura di massa si sono confuse con quelle della cultura alta e la ricerca del nuovo è stata sostituita da pratiche manieristiche e combinatorie degli stili del passato. Per questa sovrapposizione, il postmoderno ha sancito la fine della storia della letteratura, ovvero l'annullamento della prospettiva cronologica che l'ha governata, a fronte di un'eterna simultaneità, nel cui ampio bacino sono confluite possibilità tanto numerose quanto eterogenee.⁵ Come altri autori europei, Saramago vi aveva partecipa-

¹ In proposito, così aveva puntualizzato: «Al contrario, io voglio che i lettori abbiano coscienza del fatto che la voce e l'intenzione dell'autore sono presenti in tutto ciò è scritto sulla pagina, e per questo le rendo tanto esplicite che in nessun momento esse possono venire confuse o scambiate con la voce narrante. Tutto questo mi porta a concludere che, dal mio punto di vista, il narratore non è altro se non un personaggio in più di una storia che non è la sua, utilizzato dall'autore secondo le sue convenienze, le quali sono a loro volta finalizzate all'efficacia dell'intreccio. Nei miei libri accade continuamente che l'autore si pronuncii in quanto tale, rendendo manifesto il suo pensiero, evidentemente perché questo fa gioco alla storia che sta raccontando» (JOSÉ SARAMAGO, *Tutti i personaggi agli ordini della mia volontà*, in FRANCESCA BORRELLI, *Maestri di finzione*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 60-88, qui a p. 64).

² GIULIO FERRONI, *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014. Seconda edizione*, Milano, Mondadori Università, 2015, pp. 195-197.

³ Ivi, p. 177.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Nella vasta bibliografia in merito, ci si è soffermati su JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, 1979 (in Italia apparve con il titolo *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1985). Intorno al dibattito sul post-moderno: REMO CESERANI, *Il canone del moderno: il Novecento letterario. Dibattito con Remo Ceserani, Giancarlo Magzacurati, Carlo Ossola, Giulio Ferroni*, in UGO MARIA OLIVIERI, *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001; MAURI-

to,¹ nonostante la sua vicenda da ‘caso letterario’, con consensi tardivi e la fama raggiunta pienamente soltanto nel 1998 con il Nobel. Forse anche per questo, osserva Ferroni, la maturità dello scrittore portoghese è stata molto vitale, e i risultati letterariamente più convincenti legati ad una

serie di romanzi in cui l’esplorazione della condizione umana si appoggia sulla ricostruzione di ambienti dai contorni molto precisi e su un fitto intreccio di dati storici, culturali letterari, nel nesso tra un vigoroso realismo e una disponibilità a deformare la realtà stessa, a farla volgere verso il fantastico e l’assurdo: *Levantado do Chão* (*Alzato dal suolo*, 1980, apparso in traduzione italiana col titolo *Una terra chiamata Alentejo*), *Memorial do Convento* (*Memoriale del convento*, 1982); *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (*L’anno della morte di Ricardo Reis*, 1984), *A Jangada de Pedra* (*La zattera di pietra*, 1986); *História do Cerco de Lisboa* (*Storia dell’assedio di Lisbona*, 1989), *Ensaio sobre a Cegueira* (*Saggio sulla cecità*, 1995, in traduzione italiana col titolo *Cecità*), *Todos os Nomes* (*Tutti i nomi*, 1997). Nell’insieme di queste opere egli viene a testimoniare esemplarmente una «resistenza» di valori umani faticosamente cercati e conquistati nel corso della storia, nel quadro di un «umanesimo» democratico, di un’ipotesi di civiltà e di giustizia minacciata dagli sviluppi dell’economia e della politica mondiali, da un mondo in cui sembra sparire ogni coscienza critica e che sembra muoversi verso la propria dissoluzione: e tutto questo si dispone in quadri e strutture di grande originalità, che sembrano come passare al filtro della coscienza postmoderna l’eredità della grande tradizione inventiva moderna e i caratteri più specifici della cultura portoghese, facendoli reagire ed esplodere, rivelando con un vigoroso spirito critico le contraddizioni della realtà contemporanea.²

Per Ferroni, dunque, Saramago ha partecipato alla scommessa del postmoderno, accogliendo e raccontando la realtà nelle sue contraddizioni, senza altro filtro che il suo umanesimo, la sua tassonomica costruzione di valori democratici ed egaliari in antagonistica tensione con la direzione presa dal mondo.

Anche in questo frangente, però, il tratto interdialogico della comunicazione letteraria conduce verso la determinazione esercitata dai lettori, unici depositari della misura del valore artistico. E proprio nella fenomenologia della ricezione è stato consolidato il dogma del postmoderno, cui ha contribuito Saramago, come termine ultimo di un processo di interpretazione sviluppato nella comunità del pubblico, tra margini di accordo, d’intesa e di stabilità nel tempo e nello spazio.³ Le attività di traduzione, governate da una serie di scelte (quale opera, quale autore, quale contesto privilegiare?) sono intervenute in questo procedimento, non per sollecitare il confronto tra modelli espressivi differenti;⁴ piuttosto, per rin-

ZIO FERRARIS, *Tracce. Nichilismo moderno e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2006; *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, a cura di Massimiliano Tortora, Annalisa Volponi, Roma, Carocci, 2019.

¹ Cfr. GIULIO FERRONI, *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, cit. Gli scrittori ai quali rimanda sono Georges Perec (Parigi, 1936-Ivry-sur-Seine, 1982), Thomas Bernhard (Heerlen 1931-Gmunden, 1989), Javier Marías (Madrid, 1951), Gabriel García Márquez (Aracataca 1927- Città del Messico, 2014), Philip Roth (Newark, 1933-New York, 2018), Abraham Yehoshua (Gerusalemme, 1936-Tel Aviv, 2022), Don DeLillo (New York, 1936).

² Ivi, p. 196.

³ Cfr. FAUSTO CURI, *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997; ROMANO LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un’ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

⁴ Cfr. SIRI NERGAARD, *Il canone e la traduzione*, in *Altri canoni/canoni altri, pluralismo e studi letterari*,

tracciare quegli universali nuclei simbolici in grado – per riprendere le parole di Giampiero Moretti – «di far risuonare il lettore».¹

Verrebbe a questo punto da chiedersi quanto può essere utile recuperare i risultati dell'indagine sul versante opposto, ovvero su come sia stata elaborata l'esperienza italiana dallo stesso Saramago.² Viene subito in mente *Manuale di pittura e calligrafia*,³ definito dallo stesso autore e dalla critica il 'romanzo italiano' perché in parte ambientato nell'amata Italia dei musei e delle città d'arte, paese dello spirito sfuggente, misterioso, segreto.

In un recente studio, Giorgio De Marchis si è addentrato lungo questa linea d'indagine, constatando che oltre a questo riferimento evidente – una delle palesi tracce disseminate con sapienza da un autore pronto ad offrire l'accesso al suo laboratorio – anche il *Vangelo secondo Gesù*⁴ ha una matrice italiana.⁵

È stato Saramago stesso a ricordare che nella Pinacoteca di Bologna, la *Natività* del Maestro di Faenza gli aveva offerto solidi appigli per iniziare il libro.⁶ Il suo rapporto con la cultura italiana è stato contrassegnato da una rigorosa, fedele reciprocità, la cui osservanza lo ha indotto a partecipare a numerose manifestazioni accademiche, destinandovi alcune lezioni.⁷ Anche se non organizzate con la sistematicità di un ciclo, e tenute in tempi dilatati e in diversi atenei (Perugia, nel 1989; Milano, nel 1990; Torino, nel 1999 e nel 2006; Siena, nel 2000 e nel 2002; Roma, nel 2004), queste conferenze – assemblee su argomenti diversi secondo un mai disatteso principio di eterodossia – spaziano dalla letteratura all'arte, dalla pittura alla complessità del mondo, pur presentando un impianto teoretico comune. In ogni-

Firenze, Firenze University Press, 2011. Sono stati consultati, inoltre, SUSAN BASSNETT, ANDRÉ LEFEVRE, *Constructing cultures: essays on literary translation*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, 1998; GEORGE STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994.

¹ GIAMPIERO MORETTI, *Estetica e comparatistica*, Brescia, Morcelliana, 2021, p. 62.

² È interessante constatare che, di contro, in Portogallo sembra difficile accedere alla letteratura italiana, in ambito universitario studiata separatamente dalla lingua italiana. L'italiano non è insegnato nelle scuole e poco scelto nelle Università, e quindi si verifica una sorta di chiusura verso la cultura del nostro paese. Su questo cfr. GASPARE TRAPANI, "In direzione ostinata e contraria": una mappatura dell'insegnamento della letteratura italiana in Portogallo in *La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano*, Pisa, Pacini, 2018.

³ JOSÉ SARAMAGO, *Manuale di pittura e calligrafia*, in IDEM, *Romanzi e racconti. Volume primo. 1977-1984*, a cura di Paolo Collo, con un saggio introduttivo di Luciana Stegagno Picchio, traduzione di Rita Desti, Milano, Mondadori, 1999. Il titolo originale era *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Caminho, 1983.

⁴ JOSÉ SARAMAGO, *Il Vangelo secondo Gesù Cristo*, traduzione di Rita Desti, Milano, Bompiani, 1993. Il titolo originale era *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho, 1991.

⁵ GIORGIO DE MARCHIS, *Lezioni italiane di José Saramago*, «Lingue e Linguaggi», 39, 2020, pp. 85-95. Osserva De Marchis che il mondo della cultura italiana ha ricambiato l'interesse espresso da Saramago «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), ivi, p. 86.

⁶ JOSÉ SARAMAGO, *No meu caso, o alvo é Deus*, «Expresso. A revista», 2 de novembro 1991, pp. 82-87.

⁷ «Parimenti, anche l'Università non ha tardato a riconoscere la grandezza dello scrittore di Azinha e sono ben tre le lauree *honoris causa* concesse dagli atenei italiani [...]. Allo stesso modo, innumerevoli inviti a partecipare a convegni, tenere conferenze o seminari» (GIORGIO DE MARCHIS, *Lezioni italiane di José Saramago*, cit., p. 86). Cfr. JOSÉ SARAMAGO, *Lezioni italiane*, a cura di Giorgio De Marchis, Roma, La Nuova Frontiera, 2022.

na di queste occorrenze, infatti, Saramago ha compiuto un esercizio meticoloso di esegesi, interrogandosi in pubblico, come in un *auto da fã*, sulla propria opera.

Più che mirare ad un'ipotetica assoluzione, intendeva ragionare sulla relazione tra verità storica e necessità romanzesca, sull'ontologia del racconto, deputato ad accogliere e ad esprimere la condizione umana, e, nello stesso momento, sulle regole formali che lo governano. Era certo che la letteratura potesse colmare i vuoti e le incongruenze dei fatti accaduti, definendo un'altra possibile verità storica meno crudele, talvolta allegorica ma profondamente onesta. Per questo Saramago ha provato a ricalcare i paradigmi della narrazione orale, rielaborata in maniera definitiva dai poemi omerici. Soprattutto in essi, infatti, avevano trovato forma e storia uomini incerti ma coraggiosi, piccoli, grandi eroi pronti a misurarsi con le infinite implicazioni etiche della vita. Soltanto riprendendo il genere degli antichi cantari e accogliendo in sé il divenire, il romanzo avrebbe potuto imprimere rinnovato slancio alle sue promesse.

Osserva De Marchis 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.¹

Impostando la narrazione su un modello dialogico, come una interlocuzione piana e colloquiale, Saramago ha interpellato la contemporaneità nella sua interezza, anche nella sua istanza sopranazionale.² Per Miguel Real ha impresso una profonda svolta al romanzo portoghese del Novecento, calibrandolo sulle esigenze e sui desideri di un pubblico globale, trasversale.³ In questo, la sua scrittura ha accolto sollecitazioni 'esterne': la stessa esperienza italiana ha contribuito all'ampliamento del tracciato geografico e sociale, ha rifranto l'identità e pluralizzato la psicologia dei personaggi, attori consapevoli di un nuovo 'cosmopolitismo urbano'. Saramago ha destinato le sue opere ad un lettore universale, cittadino del mondo,⁴

¹ Ivi, p. 93.

² La certezza dell'esistenza di una «repubblica mondiale delle lettere» è uno dei principi dell'approccio comparatista (cfr. PIERO BOITANI, EMILIA DI ROCCO, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Bari, Laterza, 2013, edizione digitale).

³ MIGUEL REAL, *Il romanzo portoghese. 1950-2010*, in *Il Novecento in Portogallo*, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Universitalia, 2014, pp. 165-166.

⁴ Ivi, pp. 166-167; pp. 226-227 («Abbandonata la funzione di panegirico degli eroi dell'Impero e delle virtù dello Stato Nuovo, cui il Portogallo era assoggettato tra il 1933 e il 1974, il romanzo storico, dalla pubblicazione di *Memorial do Convento*, di José Saramago, nel 1982, conosce una notevole evoluzione. Dal punto di vista di storia delle mentalità, esso ha contribuito [...] a riappacificare i portoghesi con se stessi – con la loro "immagine", come direbbe Eduardo Lourenço – e, parimenti, a riabilitare il passato storico portoghese allo sguardo vergine delle nuove generazioni. [...] La narrativa storica ha, di fatto, riconciliato la coscienza dei portoghesi con il loro passato assolvendo così una validissima funzione sociale di riavvicinamento interclassista e intergenerazionale durante l'integrazione europea. José Saramago ha ricreato, ottocento anni dopo, la Storia dell'assedio di Lisbona (*História do Cerco de Lisboa*, 1989), proponendo, come civile alternativa, un netto "No" all'appoggio dato ad Afonso Henriques dai

lasciando che la nuova regola letteraria coincidesse con la militanza erratica e lo sperimentalismo decostruzionista. Ne è scaturita una libera intersecazione di luoghi, tempi, civiltà, costumi, che ha trovato nel visionario equilibrio raggiunto la sua intrinseca legittimazione estetica.¹

Crociati, vale a dire, un rifiuto all'aiuto straniero, rendendo narrativamente liberi fin dai primordi i portoghesi di costruire la propria casa, dopo aver già ugualmente proposto in *A Jangada de Pedra* [...] una sorta di alternativa storica all'impero economico e politico dell'Europa Centrale e degli Usa attraverso la civile alleanza dei popoli del mediterraneo con quelli dell'America Latina. In tal senso, il romanzo storico si pone, nell'opera di Saramago, sia come denuncia di una visione parziale della storia (*Memorial do Convento*), [...] sia come messaggio illuminante e quasi profetico del destino dei popoli»).

¹ Ivi, p. 172 e *passim*.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Marzo 2023

(CZ 2 · FG 3)



© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.
For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.