

IL CORSIVO >> >> >>

di **Andrea Menetti**

Perché Saramago

La parte centrale dei contributi di Agosto riguarda un lungo dossier (che pubblicheremo in tre parti) su José Saramago, scomparso da qualche settimana, e al quale Fulvio Panzeri su «Avvenire» ha dedicato un severo articolo.

Si sia d'accordo o meno con le tesi dell'articolo, nel quale Saramago viene descritto come un autore privo di sostanza e spessore, un ateo militante sostenuto da noti circoli intellettuali, rimane interessante vedere come un altro giornale di area cattolica, quel «Lettura» edito da San Paolo e che ha purtroppo cessato le pubblicazioni, affrontò qualche anno fa il medesimo argomento.

Siamo dunque di fronte a una «ipotesi di scuola», ovvero a un confronto aperto e di sicuro interesse su di un tema. La domanda che sta dietro a tutto questo, nel fiorire estivo dei «libri cattolici» («Siddharta» è un libro cattolico?) è il tentativo, che si nota da più parti, di costruire una «Biblioteca cattolica» di letteratura.

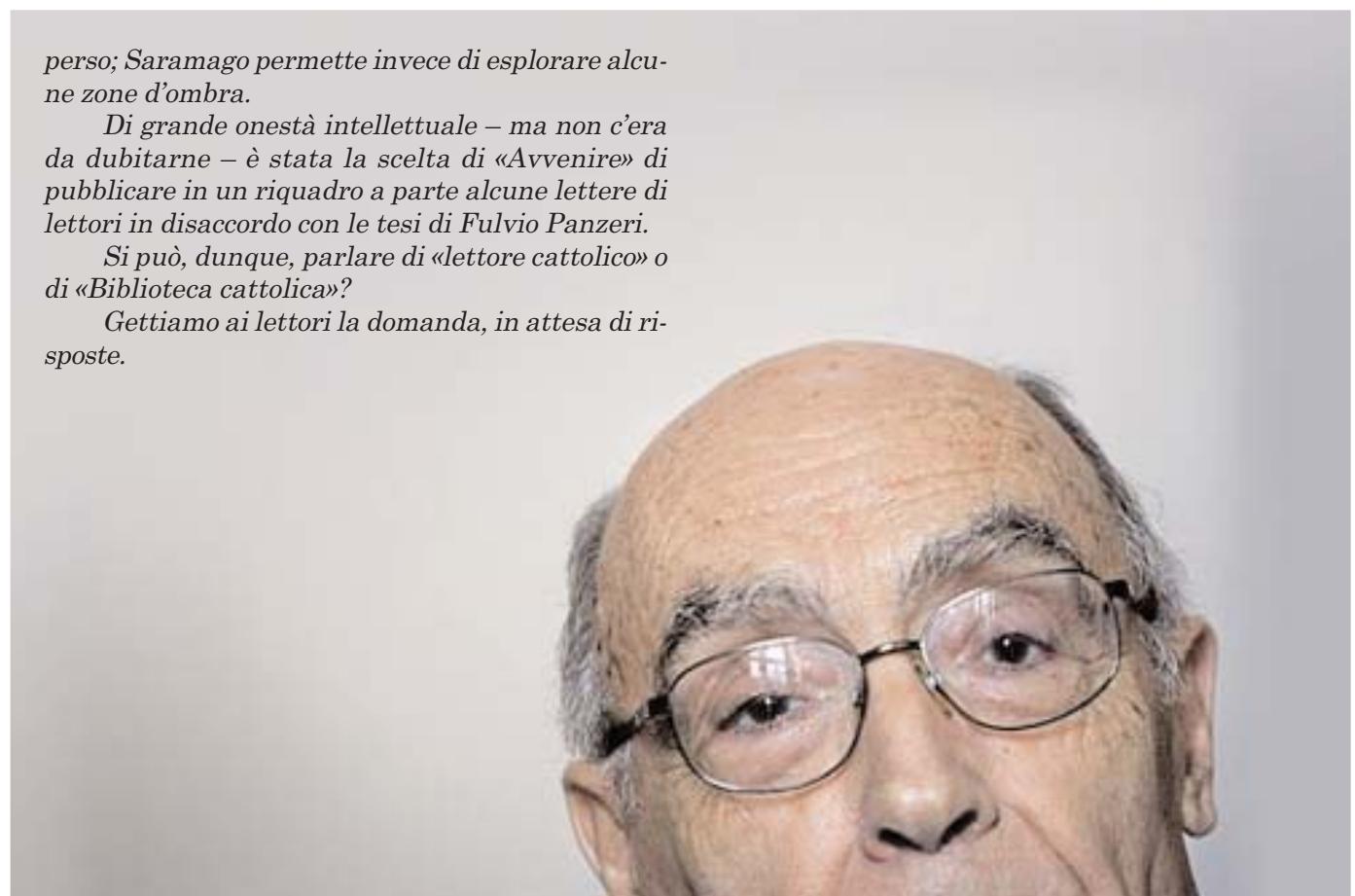
Una riscoperta del valore della narrativa fa sempre piacere, è l'auspicio per un mondo migliore – sia inteso senza alcuna retorica – ma destano curiosità due posizioni che si levano contrapposte e che possiamo così riassumere con buona approssimazione: Saramago non è una lettura utile a un cattolico, è tempo

perso; Saramago permette invece di esplorare alcune zone d'ombra.

Di grande onestà intellettuale – ma non c'era da dubitarne – è stata la scelta di «Avvenire» di pubblicare in un riquadro a parte alcune lettere di lettori in disaccordo con le tesi di Fulvio Panzeri.

Si può, dunque, parlare di «lettore cattolico» o di «Biblioteca cattolica»?

Gettiamo ai lettori la domanda, in attesa di risposte.



José Saramago

Il Nobel saggista che scrive romanzi

Idea fissa dello scrittore portoghese è ridare dignità agli umili, scardinando la linea tra storia e invenzione. Un ateo che di continuo s'interroga sulla propria natura, senza darsi risposte, e che affida un ruolo salvifico alle donne

Premio Nobel 1998 con una motivazione che definisce le sue opere: «parabole sostenute da immaginazione, sensibilità e ironia» con le quali l'autore «ci insegna continuamente a cogliere una realtà illusoria», la narrativa di José Saramago, a dispetto delle tante edizioni e riconoscimenti internazionali, ha faticato non poco a imporsi, se si va a curiosare tra encyclopedie e storie letterarie, anche portoghesi ed edite in anni post-salazariani, ove capita di vederlo registrato anche solo come traduttore.

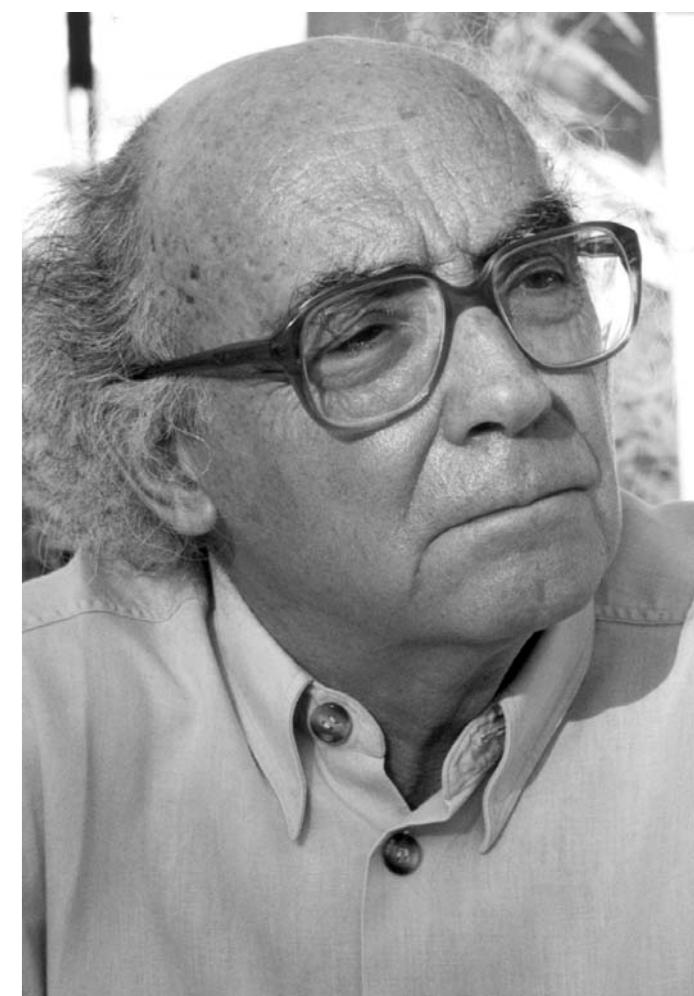
Del resto, la storia letteraria di Saramago non è priva di aspetti singolari. L'inizio data al 1947, quando pubblica *Terra del peccato*, un romanzo di tono neorealista, successivamente rifiutato, cui segue un ventennio di silenzio creativo, interrotto solo nel 1966 da *Os Poemas Possíveis*, la prima delle sue tre raccolte poetiche (1970: *Provavelmente Alegria*; 1975: il lungo poema in prosa *O Ano de 1993*). In tale arco temporale Saramago, nato ad Azinhaga il 16 novembre 1922 ma presto trasferitosi con la famiglia a Lisbona, fa di tutto: interrotti per difficoltà economiche familiari gli studi, si guadagna da vivere come fabbro, disegnatore, funzionario di sani-

tà e della previdenza sociale; quindi come operatore editoriale (direttore letterario e di produzione; traduttore); infine col giornalismo: critico letterario alla rivista «Seara Nova», poi (1972-73) redattore, commentatore politico e, per alcuni mesi, coordinatore del supplemento culturale del «Diário de Lisboa»; infine, tra aprile e novembre 1975, direttore aggiunto del «Diário de Notícias».

Sono gli anni dei suoi quattro volumi di cronache: *Desde Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), *As Opiniões que o DL teve* (1974), *Os Apontamentos* (1976), gli ultimi due dei quali risentono maggiormente del fervore ideologico determinato dalla situazione politica post-rivoluzionaria (la rivoluzione dei garofani che il 25 aprile 1974 rovescia il regime salazarista: oggetto tra l'altro del dramma *La notte*, del 1979, in cui mette in scena l'impatto immediato che la rivoluzione democratica ha, nella notte del 24-25 aprile, in una redazione e tipografia di un giornale).

Le mille versioni della notizia

Nei primi due volumi (una scelta antologica di Bagagem è ora in *Il perfetto viaggio*, Bompiani 1994) prende invece gradualmente corpo nella pagina di cronaca la oggi ben nota disposizione narrativa a «giocare con le verità» e con le «mille versioni possibili della notizia», ribaltando dall'interno l'elemento cronachistico per trasferirlo dall'accaduto al pro-



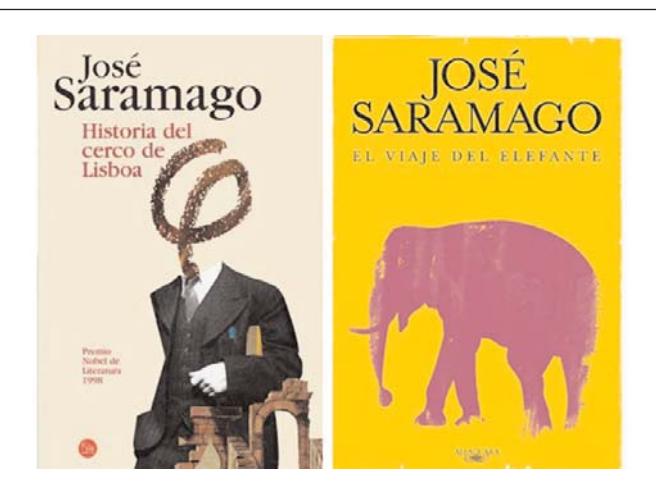
babile o possibile, a ciò autorizzato dal vivere «la commedia di inganni che è la nostra vita».

All'opera narrativa Saramago torna nel 1977 col romanzo *Manuale di pittura e calligrafia* (Bompiani 1994), dando il via a una produzione che vedrà alternarsi romanzi, racconti (*Oggetto quasi*, 1978; *Poética dos Cinco Sentidos. O Ouvido*, 1979) e pièce teatrali (*La notte*, 1979; *Cosa ne farò di questo libro?* 1980; *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, 1987; *In nomine Dei*, 1993: ora in *Teatro*, Einaudi, 1997). Al centro del Manuale sta la presa di coscienza da parte di un mediocre «ritrattista dei protetti e dei protettori di Salazar e di Marcelo e delle loro forme di oppressione fra censura» e polizia segreta, che ciò che fa «non è pittura», una presa di coscienza espressa in forma di romanzo-meditazione, ben sottolineata dal titolo stesso, di ironica fuorvianza, e prima di una serie di analoghe formule (Memoriale del..., Storia dell'..., Saggio sulla..., Poetica dei..., Il Vangelo secondo...) che tendono a denotare un approcchio narrativo di matrice saggistica, segno d'una modalità di scrittura da lui stesso riassunta come: «Non sono un romanziere, ma un buon saggista che scrive romanzi».

Giocato sull'effetto di straniamento del pittore-scrittore, che Saramago ottiene oggettivando(si) e delineando un romanzo a tutti gli effetti di formazione (il testo dura «il tempo necessario perché si concludesse un uomo e ne iniziasse un altro»), il Manuale procede infatti tra componenti di riflessione autobiografica, interrogazioni estetiche sulle problematiche connesse alla creazione artistica, domande sulle ipostasi di tale creazione, che risiede nella verità, sincerità e onestà del pittore o scrittore, e le deposita nella vicenda di un artista che avverte la propria realtà fallimentare, «il deserto» ormai più interiore che di committenti, il quale, attraverso la scrittura, cerca di recuperarsi a sé stesso per tornare, ma solo a quel punto, alla creazione, indipendentemente dalle commissioni («E adesso il ritratto, l'autoritratto, l'autopsia, che significa in-

nanxitutto indagine, contemplazione, esame di sé stessi. Da questo lato, lo specchio; da quest'altro, la tela. E io nel mezzo»).

Definito dalla critica (ma solo posteriormente al successo dei futuri romanzi) «un libro ponte, un libro cerniera, un libro confessione, un libro programma che già contiene in sé tutti i motivi e i fermenti dei libri futuri» (Luciana Stegagno Picchio), il Manuale si propone però con una scrittura ancora laborea, affaticata, e una struttura intricata, tortuosa nel suo recuperare anche elementi come «il racconto di viaggio» in Italia (un tratto comunque che prelude il futuro *Viaggio in Portogallo*, del 1994; Bompiani 1996). Quanto poi a tematiche e invenzioni narrative preannuncianti successivi sviluppi, è forse più agevole rinvenirle nei coevi racconti riuniti nel 1978 in *Oggetto quasi* (Einaudi 1997): e penso a certe scene telegiornalistiche di «Cose», che anticipano quelle analoghe della Zattera di pietra; alla ribellione delle automobili di «Embargo», con scene da film muto, che potrebbe preludere alla catastrofica epidemia di Cecità; più in generale, alla visione apocalittica legata alla perdita della dimensione umana, schiacciata dalla «cosità» che può uccidere, che trasforma da uomini a uomini-oggetto-quasi, pur in una dimensione conclusiva comunque aperta



alla speranza del riacquisto della propria umanità, in senso non solo individuale, esistenziale e sociale, ma pure politico (tra i racconti va segnalato il primo, «Sedia», metafora scandita al rallentatore del crollo del regime di Salazar e della sua stessa morte, esemplificata nel lento sbriciolarsi d'una poderosa sedia d'ebano su cui sta seduto un vecchio «che ha molte e svariate ragioni per dubitare della propria umanità»).

In realtà, ci si muove ancora in una fase di preparazione; ed è lo stesso Saramago, nella nota introduttiva a *Teatro*, a ricordare che «solo nel 1980, con la pubblicazione di *Una terra chiamata Alentejo* (*Levantado do chão*), avrebbe iniziato a definirsi un percorso personale e un progetto narrativo chiaramente caratterizzato». Anche se non va comunque dimenticato quel passaggio del Manuale in cui Saramago fissa – entro la maturazione conclusiva del suo protagonista – uno dei principi della sua poetica e del suo lavoro di narratore: «Ogni opera d'arte [...] deve essere una verifica. Se vogliamo creare qualcosa, dobbiamo alzare i coperchi che [...] lo occultano. Ebbene, io credo che non saremmo granché come artisti (e, ovviamente, come uomini, come esseri umani, come individui) se, trovata per caso o a fatica la cosa tanto cercata, non continuassimo ad alzare il resto dei coperchi, a rimuovere le pietre, a fugare le nuvole, tutte, fino alla fine. [...] Verificare, secondo me, è la vera regola d'oro».

Echi di Pirandello e Verga

E la verifica, trasferita dal piano personale a quello sociale e storico, avviene a partire da *Una terra chiamata Alentejo* del 1980 (Bompiani 1992), lo stesso anno in cui col «pirandelliano» Che farò con questo libro? (protagonista il grande poeta portoghese Camões e le sue Lusiadi) offre al recente teatro portoghese uno dei migliori drammi storici. *Una terra chiamata Alentejo* è una saga contadina la cui potenziale cifra realistica, comunque sempre rilevabile, si stempera in una oralità narrativa in cui

l'assenza di interpunzioni e virgolette a marcire i dialoghi, caratteristica da lì in poi di tutti i suoi libri, si fa un segno (a lungo andare anche un vezzo) d'una affabulazione transindividuale, propriamente da lezione verghiana (oltre al ricco ricorso ai proverbi, piegato nelle opere più tarde anche all'autoironia, è il nome stesso della famiglia protagonista, Mau-tempo, ossia Maltempo, a richiamare i *Malavoglia* del siciliano).

Il romanzo narra, attraverso quattro generazioni di Mau-tempo (Sara e Domingos; Joao e Faustina; Antonio Gracinda e Manuel Espada; Sigismundo Canastro), l'epopea sociale delle terre dell'Alentejo, per eccellenza terre del latifondo. Questo viene qui personificato come un Moloch da un Saramago che ne recupera i tratti storici, con rinvii ai secoli precedenti e al loro perpetuarsi come regno e modalità di sopraffazione, superando la trama realistica già di Terra del peccato grazie a una visionarietà poetica sostenuta da uno stile affabulatorio precedente per parabole, che mescola ricostruzione storica e visionarietà pittorica, drammatica o allegorica, e poggia su adeguati e sorprendenti mutamenti di stile narrativo e verbale.

Storie individuali e storie sociali narrate con un procedere del narratore avanti e indietro nel tempo, tra analessi e prolessi, ricordi e racconti, in un continuo scambio di punti di vista dentro e fuori i personaggi, tra storie e piccole epopee nella grande epopea. Saramago disegna un processo dalla non-coscienza alla coscienza (di classe) da parte dei contadini, visti come «sangue di bestie», «piscio del padrone» e «delinquenti», i quali tra stenti, ingiustizie, sogni e speranze lottano per vivere meglio, per «rialzarsi dal suolo» (questo il titolo originale), per acquisirsi nella coscienza della propria dignità di uomini. A disegnare, insomma, un processo che è l'idea cardine di tutti i suoi romanzi, già dal *Manuale* sino a *Tutti nomi*: sì che le sue opere si possono leggere anche come tanti romanzi di formazione. La caratterizzazione consiste in una nuova forma di

scrittura orale, obbediente a un criterio che è insieme stilistico e ideologico (ma nei tratti più ideologicamente connotati il grande fascino di questa affabulazione tende a scemare), in quanto obbediente alla volontà di una rappresentazione dal basso e soprattutto dall'interno della struttura mentale dei personaggi, pur in una realtà da narratore onnisciente: di qui da un lato il dato ironico, il chiosare espressioni e parole anche con una battuta (aspetto che si conserverà nelle opere successive), preannunci autocensurati con rinvii al dopo; dall'altro il ricorso alla proverbialità o alla onomastica (tra l'altro, i nomi di molti personaggi di Saramago passano o si preannunciano da un romanzo all'altro: se qui compare Ricardo Reis, nel Settecento di *Memoriale* si affacerà un Ju lia Mau-tempo, mentre dallo stesso *Memoriale* passa nell'*Assedio di Lisbona* Bartolomeu de Gusmao). Acquisita la cifra stilistica della scrittura orale e dei segni interpuntivi a essa strettamente legati, col successivo *Memoriale del convento* (1982; Feltrinelli 1984) il livello espressivo si eleva ancor più, siglando tra l'altro un particolare aspetto del suo rapporto con la realtà storica, che è quello dell'interazione tra dato reale e sua possibile variante utopica. Una narrativa storica in cui Saramago manifesta una grande capacità di ricostruzione di ambienti, con minuziosa descrizione di vari strati della società porto-ghese del tempo, sia cortigiana che popolare, anche nei suoi risvolti ceremoniali sacri e profani: un romanzo storico-sociale che però è sempre pronto a sfociare con estrema naturalezza nella reinvenzione fantastica della storia, a sua volta minuziosamente documentata (che è poi quanto continuerà a fare nei successivi *Ricardo Reis* e *Assedio di Lisbona*); per un realismo fantastico che arricchisce il dato propriamente reale di una valenza metaforica che fa del Portogallo di ieri lo specchio di quello odierno (non per nulla la figura di re Giovanni V è richiamata più volte nel *Reis* ambientato nel Portogallo di Salazar).

Articolo precedentemente pubblicato in «Lettture» n 553, gennaio 1999. Per gentile concessione delle Edizioni San Paolo. 1 - Continua



di Edgardo Limentani

Storia del calcio in Italia: la versione di Ghirelli o quella di Brera?

Alla metà degli anni '70 uscirono due fondamentali lavori per capire qualcosa del calcio italiano: della sua origine legata ai commercianti inglesi, della sua evoluzione a «sistema economico». A contendersi il ruolo di analisti, due principi del giornalismo non solo sportivo: Gianni Brera e Antonio Ghirelli, che ancora oggi firma una rubrica sul «Corriere dello Sport-Stadio».

Storia critica del calcio italiano di Brera, uscita presso Bompiani nel 1975, tentava di osservare il calcio da una angolazione più tecnica rispetto a *Storia del calcio in Italia* di Ghirelli, la cui storia editoriale cominciava nel 1954 per terminare negli anni '80 con una versione aggiornata – l'ultima – sempre presso Einaudi.

La decisione di Einaudi di pubblicare un volume di sport ci permette di collocare agevolmente il libro di Ghirelli entro la cosiddetta «storia sociale», e così è: dai primi scandali per corruzione al divario Nord-Sud, alla selezione per la Nazionale che per lungo tempo tenne ai margini i giocatori del centro-sud, alla creazione della serie B: «"Il progetto Pozzo – per usare una versione ufficiale dell'epoca – ripartiva i teams nazionali (radunando la Lombardia, il Piemonte, il Veneto, la Liguria e la Toscana) in quattro divisioni in base alla forza delle squadre". I criteri suggeriti dal giovane teorico erano tre e tutti ineccepibili, anche se nell'ultimo si nascondeva il veleno del futuro imbarbarimento: *il valore tecnico del momento, l'anzianità, la saldezza finanziaria*».

Ghirelli ci regala una lettura estiva di notevole interesse, a Campionato del Mondo finito, in un calcio d'estate ricco di sogni e di denaro vero e finto, ma anche di perplessità.

