

Rosaria de Marco

*Saramagico*

Elementi e funzioni del fantastico  
nel romanzo filosofico di José Saramago



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Volume pubblicato con il contributo  
dell'Università Suor Orsola Benincasa - Napoli  
e dell'Associazione Italia-Portogallo*

© Copyright 2012

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673549-2

Sem locura que é o homem  
Mais que a besta sadia  
Cadáver adiado que procria?  
F. PESSOA, *Mensagem*



## INDICE

<i>Premessa</i>	9
Capitolo I Cenni diacronici sul genere fantastico	19
Capitolo II Dal genere fantastico al “modo”: elementi tipici della creazione fantastica	33
Capitolo III Gli elementi fantastici nelle opere di Saramago	41
Capitolo IV Mappe e biografie	73
Ripresa di un indizio promettente	91
<i>Bibliografia</i>	95



## PREMESSA

Questo studio, come spesso accade, affonda le sue radici in una percezione soggettiva di lettrice.

W. Iser ha dimostrato le forme e la misura della partecipazione del lettore, di ogni lettore, alla fenomenologia del libro, di ogni libro. Sotto questo profilo sembra dunque ammissibile il sentimento personale, se non altro come intuizione, come punto di partenza di un percorso euristico, non necessariamente finalizzato alla classificazione delle opere e/o dell'autore preso in esame, quanto piuttosto a una lettura attiva e profonda. Più completa, forse.

Le storie di Saramago hanno sempre prodotto in me un effetto straniante che resiste alla confidenza maturata negli anni. Leggere Saramago per la prima volta significò fare un'esperienza di deriva semiotica, al di là della convenzionale segnaletica della punteggiatura. Una inusuale configurazione di senso. Non una piscina con corsie ordinate, ma un mare, con onde e profondità insondabili. Una potente ispirazione all'oralità è stata riconosciuta alla sua scrittura, ed è così senza dubbio, ma c'è dell'altro. Si tratta della traduzione sul piano formale di ciò che l'autore farà, in tutta la sua opera, sul piano della narrazione: esercitare la possibilità di raccontare la storia diversamente. In altri termini, la sua peculiare parola scritta è una ricerca costante di armonizzazione tra i distinti piani espressivi del parlato, del pensiero e dell'immaginazione.

I suoi romanzi non si prestano a letture confortevoli, né confortanti; al contrario, sembrano puntare al sovvertimento della *volontaria sospensione dell'incredulità* di cui parlava Coleridge a proposito della particolare disposizione del lettore di narrativa. Oppure, più correttamente, in essi l'autore propone una rinegoziazione del patto scrittore/lettore più consapevole.

In *Vita activa*, Hannah Arendt ricerca una definizione della natura umana diversa sia da quella basata sul primato scientifico cognitivo dell'antropologia, sia da quella basata sul primato del pensiero. Ponendosi la domanda «chi è l'uomo?» Arendt trova la risposta nella rivalutazione dell'agire, quale evidenza fenomenologica. La filosofa afferma:

Se l'azione come cominciamento corrisponde al fatto della nascita, se questa è la realizzazione della condizione umana della natalità, allora il discorso corrispon-

de al fatto della distinzione, ed è la realizzazione della condizione umana della pluralità, cioè del vivere come distinto e unico tra uguali (ARENDETT 2008: p. 129).

Continua definendo il cominciamento come qualcosa di nuovo che accade senza essere previsto, di conseguenza il nuovo si verifica sempre contro la tendenza prevalente delle leggi statistiche o della probabilità del quotidiano, dunque al di fuori di quanto siamo abituati a considerare certezza, «il nuovo appare quindi sempre alla stregua di un miracolo» (ivi).

È esattamente in questa formulazione che io credo possa essere iscritta l'azione artistica di Saramago, il suo discorso di ricerca costantemente teso all'espressione dell'inatteso, del miracoloso nuovo.

José Saramago utilizza l'elemento fantastico, lo scarto dalla realtà abituale, per richiamare il lettore alle sue responsabilità di giudizio critico, per sostenerlo nel costante esercizio del dubbio. Giulia Lanciani ha scritto che «con la sua attività poetica, Saramago rimuove le zone di torpore della realtà codificata, le redime dalla loro immobilità consacrata, trasferendole dallo spazio di tempi e di luoghi immoti alla dimensione di una vera e propria crucialità del pensiero e dell'azione etica» (LANCIANI 1996: p. 70) il che definisce, simultaneamente, l'attitudine formale e quella ideologica dello scrittore portoghese.

Nonostante il successo editoriale e i riconoscimenti planetari, giunti fino al Nobel, il "genere" Saramago è tutt'altro che popolare, cosa che costituisce una delle differenze, notevole, rispetto alla narrativa convenzionalmente indicata come fantastica.

L'ironia che permea le sue storie non semplifica, piuttosto desta e regge l'inquietudine di un'interrogazione permanente che non vede risposte all'orizzonte, ma solo la disagevole e perpetua ricerca di esse.

Già una superficiale considerazione delle caratteristiche tematiche e stilistiche del genere fantastico autorizza l'ipotesi che di tale modo letterario la produzione saramaghiana possa porsi come una evoluzione molto originale.

Nella *lezione americana* dedicata alla *Visibilità*, Italo Calvino scrive:

Sarà possibile la letteratura fantastica nel Duemila, in una crescente inflazione di immagini prefabbricate? Le vie che vediamo aperte fin d'ora possono essere due. 1) Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato. Il post-modernism può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione. 2) Oppure fare il vuoto per ripartire da zero. Samuel Beckett ha ottenuto i risultati più straordinari riducendo al minimo elementi visuali e linguaggi, come in un mondo dopo la fine del mondo (CALVINO 2002: p. 107).

Se Hanna Arendt ci fornisce la definizione filosofica della poetica saramaghiana, Calvino ne delinea la soluzione tecnica adottata, ispirata alla prima opzione. Del post modernismo, infatti, l'opera dello scrittore portoghese presenta alcuni dei tratti più caratteristici, primo tra tutti quello del reimpiego dei materiali formali e tematici, secondo la modalità di riscrittura e decontestualizzazione. Il gusto del meraviglioso è la qualità profondamente umana descritta da Arendt che per manifestarsi ha bisogno di diradare l'opacità addensata dal quotidiano. L'estraneazione è uno strumento di detersione. L'inserimento dell'elemento fantastico nella narrazione realistica, cioè in un meccanismo narrativo non conforme, è la modalità con cui Saramago realizza l'estraneazione, gettando luce nuova su dati o giudizi che sembravano acquisiti.

È senz'altro ammissibile una certa prossimità al *realismo magical* latinoamericano, ma quale declinazione europea. Ecco come lo scrittore stesso si esprime in un'intervista rilasciata a Beatriz Berrini nel 1999 per il suo libro *Ler Saramago* (citata in ARAUJO 2008: p. 40).

Creio que vai sendo tempo de rever umas quantas ideias feitas sobre o que se tem denominado «realismo mágico» ou «real maravilhoso» na ficção latino-americana contemporânea. Não para lhos negar, evidentemente, mas para distinguir neles o que haja de inovação autêntica e o que é aproveitamento e reelaboração de temas e visões provenientes doutras regiões literárias. [...] O maravilhoso é coisa velha: realistas, e maravilhosos também, são a *Iliada* e a *Odisseia*. [...] Atrevo-me mesmo a pensar que essa dimensão do olhar literário nunca esteve inteiramente ausente do meu trabalho [...] Não é que eu queria ser «maravilhoso» à força, para aproveitar a maré, simplesmente me parece que a literatura não pode respirar fora dessa quarta dimensão que é a imaginação fértil. Para ser ainda mais claro: custa-me tanto a compreender, para dar só um exemplo, um surrealista que não seja realista, como um realista que não seja um surrealista... Ecletismo topa-a-tudo? Nada disso. Apenas uma visão circular do mundo<sup>1</sup>.

Breve digressione. Questa visione circolare del mondo si riverbera nell'architettura testuale in, almeno, tre romanzi nei quali le righe finali

<sup>1</sup> Credo che sia tempo di rivedere alcune idee circa ciò che si è denominato «realismo magico» o «reale meraviglioso» nella narrativa latino-americana contemporanea. Non per negarli, evidentemente, ma per distinguere quanto vi sia in essi di innovazione autentica e quanto di sfruttamento e rielaborazione di temi e visioni provenienti da altre regioni letterarie. [...] Il meraviglioso è cosa vecchia: realisti e anche meravigliosi sono l'*Illiade* e l'*Odissea*. [...] Oso addirittura pensare che questa dimensione dello sguardo letterario non sia mai stata assente nel mio lavoro [...] Non è che io voglia essere «meraviglioso» per forza, per sfruttare la marea, semplicemente mi sembra che la letteratura non possa respirare fuori da quella quarta dimensione che è l'immaginazione fertile. Per essere più chiaro: fatico tanto a capire, per fare un solo esempio, un surrealista che non sia realista, quanto un realista che non sia un surrealista... eclettismo strumentale? Niente affatto. Solo una visione circolare del mondo (trad. mia).

riprendono, alla lettera, ricombinate o in un singolo significativo elemento, le parole dei rispettivi *incipit*: *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Aqui o mar acaba e a terra principia. / Aqui onde o mar se acabou e a terra espera); *A Jangada de Pedra* (Quando Joana Carda riscou o chão com a vara / A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem) e *As Intermittências da Morte* (No dia seguinte ninguém morreu / No dia seguinte ninguém morreu).

Tornando alla questione del modo letterario, segnalo, ad esempio, Isabel Rute Araújo Branco che, nel suo studio *A Recepção do Realismo Mágico na literatura portuguesa contemporânea*, compara *Cen años de soledad* di Gabriel García Márquez, considerato l'atto di nascita del genere, con *Levantado do Chão*, evidenziando significative simmetrie tra i due romanzi.

Tuttavia, non è possibile ricondurre l'intera opera saramaghiana, come se fosse un corpus omogeneo, al realismo magico. Infatti, tenendo conto delle osservazioni di Salman Rushdie, questo fenomeno letterario può considerarsi uno sviluppo del surrealismo nella sua declinazione terzomondista (il termine, che suona oggi un po' datato, è suo); è un fenomeno generato dall'impossibile fusione in quelle società degli elementi arcaici, autoctoni, con quelli dell'incomprensibilmente nuovo, importati dalle varie dominazioni economiche. Il distanziamento dal "reale realistico" operato da questo modo letterario non di rado sortisce un effetto di denuncia, come nel caso del celebre romanzo di Gabriel García Márquez, *Cronica de una muerte anunciada*, sguardo impietoso su una società arretrata e di mentalità ristretta nella quale è possibile che accada un fatto terribile con la stessa irragionevole ineluttabilità del sogno.

Il sincretismo religioso brasiliano, che i romanzi di Jorge Amado hanno fatto conoscere al mondo intero, mi sembra un modello utile per definire sinteticamente il *realismo magico*: una forma di sincretismo letterario.

Dall'altro capo del mondo, il romanzo indiano, a cui proprio Rushdie ha aperto le porte dell'Occidente, è pianta adatta all'innesto del realismo magico. Qui si tratta della poetica postcoloniale che, in una prospettiva di rivincita delle classi subalterne, tende all'affermazione della dignità culturale e politica dei paesi ex-colonie. Sul piano letterario, questa volontà si traduce in un'ibridazione tra le forme narrative con cui l'Occidente ha imposto la propria cultura e quelle legate alle tradizioni popolari autoctone. La tematizzazione di mitologie orientali si costituisce, dunque, come critica radicale alla pretesa supremazia della logica occidentale.

Tali definizioni, tipicamente mobili quando si tratti di fenomeni con-