

Questo volume costituisce una nuova testimonianza di “intrecci romanzi” che si sviluppano seguendo una trama certo non lineare, diritta, ma capace di intessere un ricco arazzo da cui le varie prospettive di analisi contenute nei diciannove saggi in esso raccolti emergono in forma quasi tridimensionale, con capricciosi viluppi e percorsi sul piano orizzontale o sincronico e inabissamenti e riemersioni sulla verticalità diacronica.



Intrecci romanzi

Nuova Trauben

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e Culture Moderne

Intrecci romanzi

Trame e incontri di culture



a cura di Orietta Abbati

Università degli Studi di Torino



Nuova Trauben

In copertina: Ana Hatherly, Senza titolo, 2009.

€ 22,00

ISBN 978 88 99312244

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

7

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

1

Intrecci romanzi

Trame e incontri di culture

a cura di Orietta Abbati

Nuova Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2016 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 - 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312244

Indice

<i>Anteprima del testo</i>	7
ORINETTA ABBATI “A Itália devia ser o prémio de termos vindo a este mundo”. <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i> : le radici dell’esperienza estetica e creativa della scrittura di José Saramago	19
PIERANGELA ADINOLFI <i>La voix humaine</i> di Jean Cocteau: dalla <i>pièce</i> al cinema italiano. L’adattamento di Roberto Rossellini	37
LUCA BADINI CONFALONIERI Risveglio religioso, autorità e libertà tra Francia, Svizzera e Italia intorno al 1820 e al 1830	53
MARTA BARAVALLE La construction de la mémoire. Annie Ernaux lectrice de Cesare Pavese	87
GAIA BERTONERI Il <i>correlativo oggettivo</i> nei racconti “O Aquário” di Maria Judite de Carvalho e “Trepadeira Submersa” di David Mourão-Ferreira	105
GABRIELLA BOSCO Gli studi francesi di un italianista poeta	117
PAOLA CALEF Appunti per l’edizione del <i>Processo de cartas de amores</i> (1548) di Juan de Segura	131
ANTÓNIO FOURNIER Carlo Vittorio Cattaneo e a <i>tradução total</i> de Jorge de Sena em Itália	145
BARBARA GRECO Per un primo approccio all’antifavolistica moderna di Max Aub: <i>Manuscrito cuervo</i>	159

PABLO LOMBÓ MULLIERT Tres aspectos de la narración en <i>Pedro Páramo</i> : espacios narrativos, orden textual y elementos de transición	169
MARIA ISABELLA MININNI <i>¡Tú, maestro de escuela, Platero!</i> : didattismo e censura nelle edizioni italiane di <i>Platero y yo</i> di Juan Ramón Jiménez	187
VERONICA ORAZI Dai <i>Calligrammes</i> di Apollinaire ai <i>Caligramas</i> di Campal e oltre: Neoavanguardie e poesia visiva e sperimentale in Spagna dagli anni '60 a oggi	201
ELISABETTA PALTRINIERI Acquisizione e diffusione di realia americani attraverso le prime traduzioni del <i>Curioso tratado [...] del chocolate</i> : il caso di “criollo”	215
MONICA PAVESIO La Spagna, gli spagnoli e i portoghesi nei <i>Contes aux heures perdues</i> di d'Ouville	231
CHIARA RAMERO Entre France et Italie, entre jeunesse et âge adulte, trois auteurs lèvent le voile sur une face cachée de la vie humaine	247
MATTEO REI <i>Une bonne poignée de main de votre ami dévoué</i> : le lettere inedite di Vittorio Pica a Eugénio de Castro	259
LAURA RESCIA Una traduzione francese dello <i>Spaccio de la bestia trionfante</i> : nota sul ritrovamento di un manoscritto settecentesco	277
G. MATTEO ROCCATI Les traductions françaises dans les incunables	293
ROBERTA SAPINO “Nous passions entre des réalités étranges”: André Pieyre de Man- diargues lecteur de Filippo de Pisis	313

“A ITÁLIA DEVIA SER O PRÉMIO
DE TERMOS VINDO A ESTE MUNDO”.
MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA:
LE RADICI DELL’ESPERIENZA ESTETICA
E CREATIVA DELLA SCRITTURA
DI JOSÉ SARAMAGO

Orietta Abbati

Manual de Pintura e Caligrafia, pubblicato nel 1977 con il sottotitolo *Ensaio de romance*¹, merita, anche alla luce della successiva produzione letteraria che si è venuta costituendo come *corpus* canonico di José Saramago, una più puntuale rivalutazione ermeneutica visto che, fino ad oggi, essa è rimasta relegata soprattutto alla fase “formativa” dello scrittore. Del resto, è ormai dato criticamente condiviso che la fase “matura” inizi convenzionalmente nel 1980, con la pubblicazione di *Levantado do Chão*,² allorché in questa opera appare una nuova tecnica narratologica e di scrittura, mai più abbandonata che, a buon diritto, ha meritato la definizione di *estilo saramaguiano*³, fatta propria dallo stesso autore. Ovvero, con *Levantado do Chão*, Saramago trova il proprio modo, pressoché definitivo, di

¹ Uscito in prima edizione per i tipi di Moraes Editores e ereditato successivamente dalla Editorial Caminho, dove non compare più il sottotitolo, ma solo l’indicazione del genere *romance*. Per le nostre citazioni, in cui il testo sarà indicato con l’acronimo MPC, faremo riferimento alla 3ª edizione, 1983, della Editorial Caminho.

² Si vedano a tale proposito le affermazioni di M.L.LEPEKI: “*Levantado do chão* abre, não tenho dúvida, novos caminhos nas obras de José Saramago e no conjunto da narrativa portuguesa actual”, in *José saramago: Levantado do Chão- I História e pedagogia*, in EAD., *Sobreimpressões- Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, p.83

³ Più volte lo scrittore ha riferito sulle circostanze in cui ha iniziato a scrivere “interligando, interunindo o discurso directo e o discurso indirecto, saltando por cima de todas as regras sintácticas ou sobre muitas delas. [...] A isto se convencionou chamar o “estilo saramaguiano”. J. MARQUES LOPES, *Biografia - José Saramago*, Lisboa, Guerra e Paz Editores, 2009, p. 65.

raccontare le sue storie che presto gli darà notorietà in patria, cui farà seguito rapidamente anche una non trascurabile proiezione internazionale con la pubblicazione del *Memorial do Convento*, grazie al quale l'autore viene consacrato tra le voci più feconde e innovative del romanzo portoghese contemporaneo. Tuttavia, il raggiungimento di una maturità espressiva e l'adozione di uno stile peculiare, certamente capace da solo di identificare l'autore e paragonabile per l'impatto sulla lingua a quello di un Eça de Queirós, ha avuto una prolungata gestazione, segnata da una intensa quanto diversificata attività preparatoria che, se dal punto di vista dell'opera maggiore, ossia del romanzo, può configurarsi come un faticoso iato di trent'anni – risalendo al 1947 il primo romanzo *Terra do Pecado* –, invero essa si è snodata in un interrotto percorso di ricerca, sperimentazione di generi e temi, sfociato in molteplici pubblicazioni, in cui il Nostro autore ha gettato le sementi della sua scrittura e dell'opera futura⁴.

Manual de Pintura e Caligrafia: Ensaio de romance, così come indica il titolo completo della prima edizione del 1977, tenendo presente il suo “valor transicional”⁵, si colloca dunque verso la fine del “período formativo” che ha meritato una accurata analisi da parte di alcuni critici, H. Costa, (1997) *in primis*; ad esso sono stati dedicati saggi, articoli e tesi, anche se in modo sporadico, mostrando con ciò l'evidente maggior peso e spazio critico conquistato dal romanzo maturo che ha quasi relegato in un cono d'ombra il testo oggetto della nostra riflessione⁶. Fare emergere dall'oblio questo fondamentale tassello scritturale dell'opera di Saramago, ci appare dunque utile quanto necessario, allorché, come afferma C. Reis “*Manual de Pintura e Caligrafia* anuncia, como que inscritos no seu código genético, os rumos fundamentais de desenvolvimento da ficção de José Saramago”⁷.

⁴ Fondamentale per lo studio degli anni precedenti alla apparizione del romanzo *Levantado do Chão* è il saggio di H. COSTA, *José Saramago- o período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

⁵ *Ivi*, p.277.

⁶ Oltre al saggio di H. COSTA, vd. Nota 4, si segnalano M. L. da SILVA LORETO, *Manual de Pintura e Caligrafia: José Saramago e a viagem aos exercícios interdisciplinares*, in “Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: Saramago”. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006, pp. 1-19; R. MULINACCI, *Il viaggio come metafora della conoscenza nel Manual de Pintura e Caligrafia di José Saramago*, in “Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane”, 21/23, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 111-121; C. REIS, *José Saramago e o romance como ensaio*, in *Da Possibilidade do Impossível: Leituras de Saramago*, a cura di P. de MEDEIROS e J. ORNELAS, Utrecht, Portuguese Studies Center, 2, 2007, pp. 267-274; A.P. ARNAUT, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Almedina, 2002

⁷ C. REIS, *José Saramago*, cit., p. 270.

Una rilettura a posteriori, ancor più dà ragione di questo fatto, nel constatare che, usando le parole di A.P. Arnaut

“O verdadeiro manancial, ou manual, dos veios temático -ideológicos – mas principalmente formais – do universo ficcional da pessoa-escritor José Saramago se encontra reunido no extraordinário romance *Manual de Pintura e Caligrafia*”⁸.

Concordando con queste affermazioni, di cui in seguito ci serviremo, vorremmo entrare nel cuore della questione già prospettata dal titolo, rintracciando in questo testo, oltre a quanto già evidenziato dalla critica, la radice o l’origine stessa della assunzione di Saramago nel riconoscersi definitivamente come scrittore; il nascere, cioè, nella riflessione serrata dell’autore/narratore e, direi, nella rivelazione attraverso il contatto con l’opera d’arte, delle potenzialità creatrici, di quel passaggio fondamentale in cui la parola scritta, sostituendo l’immagine dipinta su tela, è capace di dare corpo a quello speciale *daimon*, a quella “vera presenza”⁹, sentita e percepita nella creazione dell’opera d’arte, che qui mostra il processo di metamorfosi verso l’opera letteraria

Il titolo, innanzi tutto, *manual* seguito nella prima edizione dal sottotitolo *ensaio de romance*, colloca d’immediato la questione centrale, suggerendo con i due lessemi dubbi e incertezze sulla tipologia del testo, poiché, come afferma A.P. Arnaut “*Manual de Pintura* parece resistir a uma classificação de género, na medida em que as fronteiras genológicas identificadas se espraiam, também, por diversos territórios”¹⁰. Fluidità di genere, quindi, che, rimbalzando tra campi semantici diversi come quello della *Pintura* e della *Caligrafia*, tende a disorientare il lettore ¹¹, collocato di fronte ad un testo difforme dalla configurazione di un romanzo canonico¹². Del resto, l’incertezza si accentua ancora più, visto che se è vero che il titolo costituisce la prima informazione e un primo orientamento alla

⁸ A. P. ARNAUT, *José saramago*, Lisboa, Edições 70, 2008, p, 18.

⁹ Espressione presa in prestito da G. STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1995.

¹⁰ A.P. ARNAUT, *Post-Modernismo*, cit, p. 361.

¹¹ A questo proposito, nella prefazione alla terza edizione del romanzo, scrive Luís de Sousa Rebelo: “ O título do livro deve ter confundido o leitor desatento, que nele julgou ver uma obra didáctica”, in ID, *Os rumos da ficção de José Saramago*, in J. SARAMAGO, *Manual de Pintura e caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, 1983, p. 24.

¹² Non a caso questo romanzo, mostra diverse modalità narrative postmoderne, fatto ampiamente indagato da A.P. ARNAUT nello studio citato alla nota 10.

lettura, non può non sfuggire che l'aggiunta dell'indicazione paratestuale di *ensaio de romance* nella prima edizione, ponga sull'avviso, opacizzando in un certo senso la sua stessa funzione, allorché il primo lessema è ambiguo nei suoi significati di *tentativo, prova* i quali, associati al termine *manual*, possono sollecitare “procedimentos de descodificação próprios de narrativas não-ficcionais”¹³. In verità, il titolo condensa non solo tutta la problematicità di un testo che sembra negarsi ad una chiara appartenenza di genere ma, più importante, conduce alla fonte della scrittura romanzesca, originata da un esercizio di costante e complessa riflessione sulla percezione dell'essenza della pittura e la ricerca di una equivalente pienezza della parola scritta.

Qui giace *in nuce* il senso più profondo del romanzo di Saramago, anche in virtù del fatto che esso fuoriesce da una tradizione in cui, concordando con L. Sousa Rebelo “nunca se tinha abordado entre nós, dentro do próprio género romanesco com tanta pertinência e de modo tão intenso a problemática da obra de arte, considerada tanto na sua forma plástica como literária”¹⁴.

Costruito sotto forma di autobiografia, in cui lo stesso autore non nega una certa corrispondenza fra il percorso del protagonista, il sig. H, mediocre pittore di ritratti su commissione, e il proprio reale processo formativo, quando dichiara: “[...] sou o menos autobiográfico dos romancistas, à excepção do *Manual de Pintura e Caligrafia*. Pode dizer-se que o pintor [...]se aproxima bastante de mim”¹⁵, il romanzo si sviluppa in una lenta quanto sempre più necessaria riflessione, originata dalla inattività e dalla insignificanza del suo mestiere di pittore, da parte del sig. H sulla propria esistenza, fino a toccare il senso più intimo del suo stare e del suo agire nel mondo¹⁶.

Il processo di transizione che conduce il protagonista ad imboccare la via della scrittura scaturisce da una condizione di crisi, di cui il pittore possiede una intima consapevolezza sin dall'*incipit* quando afferma:

¹³ C. REIS, A.C. LOPES, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1998, p. 418.

¹⁴ L. DE SOUSA REBELO, *Os rumos*, cit., p. 24.

¹⁵ F. GOMÉZ AGUILERA, *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, pp. 319-320.

¹⁶ Lo stesso Saramago afferma al riguardo: “O *Manual de Pintura e Caligrafia* è um balanço, uma colagem de glóbulos, um exame radiológico, uma consciência que se examina a si mesma”, in *Imi*, p. 290.

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever¹⁷.

Crisi che in effetti comincia a insinuarsi nella profondità della coscienza di H, il quale, continuando il proprio dialogo intimo, rivela di sentire “[...] um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço”¹⁸.

La percezione sempre più nitida della propria mediocrità di pittore accademico crea, tuttavia, le condizioni per una revisione dell’esistenza stessa del protagonista, un uomo di mezza età, che si ritrova a fare i conti non solo con la scarsa quanto insulsa qualità dei ritratti dipinti, ma anche con la insipienza e staticità di una esistenza tutta scandita da una arida *routine*, tendente a spegnerne anche l’affettività, incentrata su indolenti e poco impegnative relazioni sentimentali. La vita di H così, scorre pigramente inserita nel contesto di una Lisbona dei primi anni Settanta del XX secolo, mesta e cupa, ma in cui si preannuncia la fase epigonale del lungo regime salazarista dello Estado Novo.

Dunque il quadro sociale ed esistenziale in cui il protagonista vive la sua grigia quotidianità, si aggiunge al senso di inadeguatezza e frustrazione, allorché la sola consapevolezza del proprio stato e una spenta coscienza politica non riescono a smuovere il soggetto dall’inazione e dal disimpegno. Ma proprio a partire da questo grande, opprimente stallo originato dal vuoto creativo, H intraprende un lungo e lento processo di autognosi che troverà nel serrato e intenso dialogo interiore, del narratore autodiegetico, in quell’“exame radiológico”, cui Saramago si riferisce, la forza propulsiva e reattiva capace di fargli intuire altre possibilità. Si tratta di una vera e propria palingenesi, dalla quale scaturisce una più autentica e creativa forma di espressione e lettura del mondo, che viene definendosi con la scrittura. Parallelamente, il passaggio dal pennello alla penna rigenera e reca con sé una nuova visione dell’esistenza, il cui segno più evidente ma anche intimo, è la sostituzione dei fugaci e superficiali rapporti erotico-sentimentali con la profondità di un sentimento d’amore condiviso ed appagante, grazie al quale il sig. H dà corpo e consistenza alla sua metamorfosi, alla sua vera ri-nascita.

¹⁷ MPC, p. 43.

¹⁸ *Ivi*, p. 45.

Come l'*incipit* del romanzo indica, la consistenza puramente accademica dei ritratti che H dipinge, assume nella diegesi del romanzo un valore centrale, sollecitando il confronto sentito come necessario quanto pressante, tra il pittore e l'arte la cui essenza o verità è inesorabilmente negata dai suoi quadri, sebbene perfettamente eseguiti nella loro mimesi, e per ciò stesso ben remunerati dai committenti. Neppure il tentativo di rappresentare in un secondo ritratto, alternativo e segreto, che H inizia a tratteggiare nell'intento di cogliere l'immagine "vera" dell'ultimo cliente, un agiato impresario, il sig. S, conduce ad una qualche intuizione artistica, ma ha un valore ermeneutico fondamentale in quanto, usando le parole di L. de Sousa Rebelo "situa-nos não só no âmago da crise moral do artista como na raiz de todo o acto de criação estética"¹⁹.

Quel rivelatore "murmúrio interior" guadagnando sempre più spazio nella coscienza di H, lo conduce verso un duplice percorso, teso *in primis* alla ricerca della essenza di quella che si possa definire e percepire come vera arte. Duplice in quanto le risposte alle domande che il pittore si pone, "nasce-se artista ou vai-se para artista? A arte é mistério inefável, ou meticulosa aprendizagem? Serão realmente doidos os revolucionários da arte?"²⁰, affioreranno da un processo di autoanalisi, da un itinerario tutto interiore di messa a nudo, fino a giungere ad un punto zero dell'identità stessa di H; e da un viaggio reale verso la fonte dell'arte, un vero e proprio *grand tour* in Italia²¹. L'uno si viene definendo nell'interazione con l'altro, trovando, come si vedrà, nella scrittura il punto di convergenza, l'origine della palingenesi, della ridefinizione esistenziale di H e della sua più autentica realizzazione artistica, percepita come tale e di cui il nuovo auto(ritratto) nel suo farsi sempre più definito e libero sulle righe della pagina è prova inconfutabile e veicolo di future potenzialità espressive ben più ampie e pregnanti.

Il protagonista, in quanto pittore, sente di trovarsi in uno stato di inesistenza, intrappolato nelle maglie della ripetizione quotidiana di un gesto sulla tela nel quale non transita nessuna autentica espressione d'artista, semplicemente perché l'artista non esiste, sostituito da una disciplinata esecuzione scolastica, mimetica, dei ritratti dipinti.

¹⁹ L. DE SOUSA REBELO, *Os ramos*, cit., p. 25.

²⁰ *Ivi*, p. 78.

²¹ Sul ruolo del viaggio in questo romanzo si rinvia all'articolo di R. MULINACCI *Il viaggio come metafora della conoscenza nel Manual de Pintura e Caligrafia di José Saramago*, cit.

Egli, in verità, aveva già dato inizio alla scrittura, per tentare di intravedere quelle risposte che dalla sua pittura, immobile e vuota, soprattutto muta, non sarebbero potute giungere. Domande che inizialmente si condensano intorno alla natura del rapporto fra l'opera – il ritratto – e l'artista. H afferma infatti ad un certo punto:

Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso o importante não é o modelo, mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais. [...] Mas quem escreve? Também a si se escreverá? [...] Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não, por ter escrito. [...] Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? ²²

Il protagonista, pur con tutte le esitazioni di un percorso ancora sconosciuto, coglie, dunque, della scrittura le sue maggiori potenzialità, che del resto vengono sollecitate dallo stallo in cui si è venuto a trovare, dalla consapevolezza tangibile e dolorosa di un vuoto attorno e dentro di sé, certo provocato da un ennesimo abbandono – la fine della sua relazione con Adelina – ma che rivela una ben più radicale profondità di ordine ontologico ed esistenziale, allorché racconta:

[...] soube [...] que nesse tempo passado e não mensurável eu estivera sozinho no mundo, primeiro homem, primeira lágrima, primeira luz e últimos instantes de inconsciência. Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes²³

In rapida successione la riflessione sulla condizione di solitudine si condensa attorno al lessema “deserto”, di cui il protagonista cita letteralmente, enumerandole, le varie definizioni presenti nel dizionario, fino a identificarlo e assimilarlo alla sensazione di svuotamento, di punto zero della propria esistenza, allorché osserva:

²² *MPC* pp. 117-118

²³ *Imi*, p. 128.

Aqui estou pois deserto e no deserto. [...] Seremos nós o deserto, ou deixam-nos desertos? [...] nenhum deserto meu (ou eu deserto) povoou. Abordei a consciência disto quando comecei a escrever: todo o meu esforço consistiu, afinal, em recuperar o deserto, para (tentar) compreender depois aquilo que ficasse, aquilo que ficou, aquilo que ficar. A solidão, deserto, mas talvez não a esterilidade²⁴.

Dunque è dal deserto interiore, “seco, mas com água dentro²⁵” che il protagonista sente di poter trarre ancora linfa. Sentire “a água primordial”, rappresenta allora un privilegio cui possono accedere coloro che come lui possiedono, usando le parole di L. de Sousa Rebelo, “a postura do inocente²⁶”, liberi dalle implicazioni e dai condizionamenti legati alla fama o al ruolo socialmente riconosciuti agli artisti affermati, dei quali egli non fa e mai farà parte.

È da questa condizione che prende avvio, non casualmente, la sostituzione della tavolozza dei colori con la penna, operazione che tuttavia, in un confronto serrato fra il ritratto pittorico e il ritratto/autoritratto scritto, come le precedenti parole di H testimoniano, riproduce, in un certo senso tendendo a ricalcarlo nella forma scritta, forse in via cautelare, lo stesso intento del ritratto pittorico, ma con la differenza, seppure appena percepita, che il segno trascritto sulla pagina bianca costituisce un momento aurorale, in cui dallo stato di “pintor por nascer” H inizia ad assumere le sembianze di scrittore. Metamorfosi che si afferma, in prima istanza, quale atto liberatorio, configurandosi attraverso una riflessione di ordine metascritturale, come il luogo e il tempo dell’esercizio, della prova sempre suscettibile di variazioni e di un fluire aperto e potenzialmente ininterrotto delle parole che, come un filo, si snodano sul foglio di carta, fatto, questo, da cui prendono avvio le considerazioni del protagonista:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada [...] ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é [...] já trabalho perfeito,

²⁴ *Ivi*, pp.194-195.

²⁵ *Ivi*, p. 195.

²⁶ L. DE SOUSA REBELO, *Os ramos*, cit., p. 26.

já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina²⁷.

Lungi dal costituire un confronto esteriore e superficiale fra le due forme espressive, qui si toccano, seppure fugacemente, questioni che hanno a che vedere con la stessa creazione artistica. L'idea di una infinita potenzialità della scrittura associata a quella di “trabalho perfeito”, certamente inteso nel suo significato etimologico, di compiuto, ma che non lascia celato neanche il concetto di una perfezione inerente all'aspirazione di ogni atto creativo, si aggiusta – premonitorio – ad una percezione di sé più autentica, come se l'atto stesso di scrivere predisponesse il protagonista ad una più concreta possibilità di cogliere e indagare, senza costrizioni, il reale. Certezze che H afferma a proposito del sig. S committente del ritratto, ma che egli, costatata l'insipienza e l'inutilità cui è destinato l'esito pittorico, si accinge a “relatar por escrito”:

[...] distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia [...] entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei²⁸.

L'articolazione e l'associazione di idee con cui il protagonista giunge all'opzione della scrittura sostituendola alla pittura, penetrando nei meccanismi propri delle due forme creative, ne intravede, quindi, anche le corrispondenze, conducendo il livello di riflessione sempre più in profondità, laddove, la scrittura e la pittura verrebbero a costituire sempre una forma di autoritratto, fatto che emerge dalle stesse parole di H, “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda²⁹”, il cui valore è stabilito dalla loro capacità di essere specchio nel quale l'autore possa rintracciare se stesso. Dunque, è nella tensione dialettica tra ritratto e autoritratto, che si insinua lo spazio di libertà, condizione essenziale per la creazione, assente nella pittura di H dove essa non aveva mai avuto luogo né ragione. Del resto, per usare le parole di G. Steiner,

²⁷ MPC, p. 54.

²⁸ *Ivi*, pp. 58-59.

²⁹ *Ivi*, p. 207.

L'accenno autobiografico, l'autoritratto, sono le elaborazioni estetiche meno imitative, meno speculari. Dipingendo se stesso [...] lo scrittore o l'artista ripete l'azione della creazione sulla propria persona". [...] L'autoritratto è l'espressione della sua compulsione di libertà, del suo tentativo agonistico di riprendere possesso e controllo delle forme e dei significati del proprio essere³⁰.

Il processo speculativo che solo nel proprio farsi, nel passaggio da percorso/reale a discorso/scritto, trova progressivamente sulla pagina conferme, o stimola nuove interrogazioni, necessita tuttavia di un oggetto da cui prendere avvio o attorno al quale articolarsi. L'occasione è il ricordo di un viaggio in Italia, fatto da H nei due anni precedenti, riportato sotto forma di cinque capitoli a loro volta identificati con le ambigue e incerte classificazioni di genere, come nel caso del primo, il cui *incipit* recita: "*Primeiro exercicio de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crónicas*"³¹, seguito dal secondo introdotto da: "*Segundo exercicio de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza*"³². Occupando un notevole spazio testuale e collocati strategicamente in posizione centrale, a conferma di una irrisolta appartenenza di genere sul piano narratologico dell'opera stessa, essi appaiono fondamentali per comprendere il complesso e interrelato processo di autoconoscenza e ridefinizione dell'identità del protagonista, che si sviluppa quindi, anche attraverso una "via deambulatória"³³. Il tema del viaggio nel suo costituirsi quale antico *topos* di metafora della conoscenza, inteso specularmente – conoscenza come viaggio e viaggio come conoscenza – nel *Manual de Pintura e Caligrafia* amplifica, accentuandola, questa funzione, facendosi "iter conoscitivo che trova nella scrittura il proprio spazio rivelatore"³⁴. Si tratta in effetti di una vera e propria epifania, la cui premonizione è intuibile, del resto, proprio dalle premesse e dalle considerazioni di H nel momento in cui si accinge a redigere questi capitoli che, tutto lascia intendere, fanno parte di una consumata tradizione di relazioni odepiche.

³⁰ G. STEINER, *Vere presenze*, cit., p. 195.

³¹ MPC, p. 137.

³² *Ivi*, p. 159. Gli altri successivi due capitoli riprendono lo stesso *incipit* del secondo, mentre nell'ultimo torna la formulazione "Quinto e último exercicio de autobiografia em forma de narrativa de viagem: as luzes e as sombras", *Ivi*, p. 225.

³³ H. COSTA, J. Saramago, cit., p. 292.

³⁴ R. MULINACCI, *Il viaggio*, cit., p. 120.

Facendosi scudo dell'espressione *As impossíveis crónicas*³⁵, da cui emerge con discrezione l'intento di una timida *captatio benevolentiae*, il protagonista afferma:

Acredito que da Itália não esteja tudo dito, mas certamente sobra pouquíssimo para o viajante comum, apenas armado da sua sensibilidade [...] Por minha parte, declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos, diga-se tudo [...] Delimitado assim o meu pequeno espaço, [...] já não poderá ser-me objectado que onde escreveu Pedro não pode escrever Paulo, e que onde melhores olhos viram, hão de fechar-se todos os outros³⁶.

Dalle parole di H traspare inequivocabilmente una profonda forma di sensibilità estetica molto prossima alla spiritualità che, al di là di un impercettibile effetto ironico, dà sostanza alle aspettative di ricompensa per l'anima e gli occhi del viaggiatore, facendo transitare l'idea dell'Italia come di uno straordinario paradiso dell'arte, allorché alle parole già dette si aggiunge l'espressione:

A Itália devia ser (perdoe-se-me o exágero, 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: "Nascestes? Pois vais à Itália." Assim como quem se dirige a Meca [...] para garantir a salvação da alma³⁷.

Le riflessioni di H sembrano avvolte in una aura di sacralità, grazie alla presenza di un vocabolario perfettamente riconducibile anche al campo semantico religioso, come le espressioni "de joelhos", e tutta la seconda citazione ampiamente testimoniano. Significa questo che Saramago, contraddicendo le proprie e ripetute affermazioni di ateo convinto, rivela una ben più profonda spiritualità che esprime servendosi di un linguaggio che a questa sembra alludere?³⁸ La risposta non pare affatto

³⁵ Titolo che parafrasa quello del precedente volume di poesie J. SARAMAGO, *Os Poemas Possíveis*, Lisboa, Portugália, (colecção "Poetas de Hoje"), 1966.

³⁶ MPC, p. 137

³⁷ *Ivi*, p. 138.

³⁸ La presenza della spiritualità nelle opere di José Saramago è tema centrale di un recente studio, che verte prevalentemente sui due romanzi che esplicitamente costituiscono un corpo a corpo dell'autore con la questione della religiosità e la problematica di Dio, come

scontata, giacché queste frasi celano un valore che va ben oltre l'uso già sapiente della metafora da parte dello scrittore, pur velate sempre da una certa ironia che ne attenua la trasparenza. Si direbbe che qui siano iscritte, seppure in modo ancora occulto, le risposte alle due domande fondamentali sull'origine dell'artista che H si era posto e che qui vale la pena citare ancora: “nasce-se artista ou vai-se para artista? A arte é mistério inefável, ou meticolosa aprendizagem? Serão realmente doidos os revolucionários da arte?”

L'interrogazione che tocca la radice stessa della genesi della creazione artistica, in effetti, va a cercare un terreno di risposta nell'atto di fede di H nei confronti di quella, che un uso forse logoro di luoghi comuni, è considerata la fonte dell'arte stessa, l'Italia, con la sua immensa ricchezza di opere e di un patrimonio culturale che non trova uguali nel mondo. La forza suggestiva dell'espressione “A Itália devia ser (perdoe-se-me o exágero, se não tenho companheiros nele) o prémio de termos vindo a este mundo” deriva da una tale consapevolezza, lasciando transitare l'aspettativa e la speranza che il paese del *grand tour* racchiuda l'essenza misteriosa di una risposta che fino ad allora H non ha potuto darsi.

In sostanza la visione dell'Italia, il viaggio reale attraverso la sua arte e il suo territorio, mettono il protagonista in condizione di entrare in contatto con quel mistero.

Il percorso conoscitivo di H iniziato sulla base di una scelta ragionata tendente ad evitare luoghi più battuti e visitati da un turismo ormai condizionato dalle mode o da una fruizione perlopiù passiva dell'arte, predispone ad una visione affatto personale e in continua interrogazione, laddove la ricerca delle risposte appare guidata da un criterio di pura e autentica emozione intima ed intellettuale, come ad esempio a Milano, primo luogo visitato, il cui racconto prende avvio con le parole di avvertenza da parte del narratore:

Decerto não se espera de mim um guia ou um roteiro de obras de arte, e muito menos uma contribuição proveitosa para confirmar ou contestar ideias já feitas. [...] Mas um homem avança por espaços que a architectuta

O Evangelho segundo Jesus Cristo e Caim di cui segnalo il riferimento completo: M.FRIAS MARTINS, *A espiritualidade clandestina de José Saramago*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2014.

organizou, por salas povoadas de rostos e figuras - e certamente não sei sendo o que era ao entrar, ou mais lhe valera ter passado de largo³⁹.

Così lo sguardo selettivo si concentra su alcuni luoghi che sollecitano la curiosità e la sensibilità del viaggiatore, come quando all'interno del Castello Sforzesco, nel Museo di Arte Antica, scopre la Sala delle Asse, che H descrive in questi termini:

Entra-se por uma porta baixa e estreita, em arco, [...] É apenas uma sala mais, até que os olhos se levantam para o tecto. Lamentemos aqueles a quem um súbito e lancinante arrepio imediatamente não percorra: estão perdidos para a beleza. Toda a abóbada surge coberta por um entrelaçamento vegetal, formando uma inextricável rede de troncos, ramos e folhas, onde certamente não cantam aves, mas donde desce, como um murmúrio, talvez o fantasma da respiração de Leonardo da Vinci, [...] quando pintava aquela árvore-floresta⁴⁰.

La visione artistica produce su H un effetto di coinvolgimento straordinario, una specie di stordimento che, lungi dal poter essere associato alla conosciuta sindrome di Stendhal, gli rivela quasi la “vera presenza⁴¹”, di Leonardo, gli fa sentire negli affreschi, quel *daimon*, quell'alterità, che presiede alla nascita dell'arte e che, come già anticipato da H quando dichiara “um homem não sei sendo o que era ao entrar”, conferma, facendo nostre le parole di G. Steiner, che “l'alterità che entra in noi ci altera”⁴².

Il protagonista del *Manual de Pintura e Caligrafia* percepisce allora il mistero della creazione che gli si presenta davanti agli occhi, lo sente dentro di sé. Non è per caso che nella redazione scritta la *narrativa de viagem*, pur raccontando eventi di due anni antecedenti, proceda attraverso la temporalità del presente, con la voluta intenzione di rendere partecipe il lettore delle stesse emozioni e sensazioni che, sorte dalla visione di straordinarie opere d'arte, si fanno perspicue e leggibili nella forma scritta, conservandone intatta o ampliandola nella maggior parte dei casi, la pregnanza espressiva, allorché le parole sulla pagina tentano di tradurre, di trasfondere, un momento di per sé ineffabile. Non solo, ma una narrativa organizzata in forma di diario di viaggio, come in tempo reale, accentua il

³⁹ *Ivi*, pp. 138-139.

⁴⁰ *Ivi*, pp.139-140

⁴¹ G. STEINER, *Vere presenze*, cit.

⁴² *Ivi*, p.180.

senso di meraviglia, di stupore del momento sperimentati nel vedere e guardare per la prima volta, con la “postura do inocente”, tanta bellezza. La *narrativa de viagem*, dà conto anche di impressioni negative o meglio, delle mancate emozioni che talora il viaggiatore si aspetta. Ma proprio questo ci fa entrare nel mistero delle sensazioni suscitate dall’opera d’arte, le cui risposte restano in un certo senso in ombra, ma che, come per un fenomeno di agnizione, appaiono totalizzanti e del tutto illuminate nel momento in cui un ritratto, un affresco, un’opera architettonica, una musica ecc., sembrano entrare dentro di noi.

Il racconto di H offre diversi momenti di profonda intimità fra l’opera e lo sguardo posto su di essa, dove è possibile intuire la presenza dell’alterità, come avviene in un episodio inserito nel *Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, Bienal em Veneza*. Il protagonista si trova all’interno della Cappella degli Scrovegni a Padova, “[...] onde Giotto pintou os frescos da *Vida da Virgem*, da *Vida de Jesus*, da *Paixão*, *Ascensão* e *Pentecostes* e um *Juízo Final*”⁴³. Intento ad ammirare gli affreschi, percorrendoli e ripercorrendoli più volte con lo sguardo catturato e quasi estasiato dalle immagini che sollecitano la sua sensibilità interpretativa, scrive:

[...] surpреди-me com um pensamento que ainda agora não consigo desdobrar e examinar. Mais do que um pensamento, foi um voto: poder dormir uma noite ali dentro, no meio da capela, acordar antes do amanhecer e ver surgirem da escuridão, pouco a pouco, como fantasmas, os grupos processionais, os gestos, os rostos, aquela cor azul de iluminura que é com certeza um segredo de Giotto, porque não existe noutro pintor. Ou não existe enquanto o olho a ele. Não se vá cuidar que haja em mim um apelo religioso que deste modo se denunciaria. Trata-se, antes, e muito terrealmente, de querer saber como pode nascer um mundo⁴⁴.

Questo passo appare di una straordinaria, avvolgente chiarezza, dando spazio proprio all’elemento che costituisce il mistero della creazione artistica, di cui H vorrebbe cogliere l’essenza più recondita, al punto da immaginare di immergersi letteralmente nell’opera, sentirne il respiro notturno che precede il sorgere del giorno, assistere alla apparizione di quelle immagini cariche di un afflato religioso, come in precedenza aveva sottolineato con l’asserzione: “Num mundo assim descrito, o divino ala-

⁴³ MPC, p. 163.

⁴⁴ *Ivi*, pp.164-165.

stra serenamente sobre as coisas e as vicissitudes terrestres”⁴⁵. A tale fine non esita a scegliere, o non trova parole migliori di quelle che, ancora una volta, riverberano implicazioni di ordine spirituale, come “voto” e soprattutto la frase “querer saber como pode nascer um mundo”, dove affiora il concetto stesso della creazione. Prova ne sia l’avvertenza per il lettore a non confondere una emozione estetica con un inesistente “apelo religioso”, tuttavia adombrato nell’intimità di una coscienza per mestiere sensibile all’arte, ma sempre propensa all’interrogazione di fondo che risuonava già nelle domande che H si era posto all’apice della sua crisi espressiva, e che sembra poter confermare l’affermazione di G. Steiner, quando dichiara a proposito della possibilità di analizzare l’opera d’arte:

[...] è nella tensione [della] cesura tra intelligibilità analitica e percezione, dove la cognizione trattiene il fiato, che il nostro senso dell’essere ospita la bellezza. Allora perché l’arte, perché il regno creato della finzione?⁴⁶

La risposta che il critico propone a questi interrogativi nasce perentoriamente e giustificata in qualche modo dalle cose, dalle opere che sembrano confermarla “(ogni vera opera poetica, ogni vero componimento musicale o quadro lo dice meglio): esiste la creazione estetica perché esiste la *creazione*”⁴⁷.

Al di là della condivisione o meno di una posizione che potremmo definire “creazionista”, resta il fatto che le parole di Steiner pongono l’accento su un fatto reale. Lo stesso Saramago, pur negando l’esistenza di una forma ispirata di creatività, allorché alla domanda: “Você acredita na inspiração?”⁴⁸ risponde: “Não, não sei o que é a inspiração”⁴⁹ riconosce che vi è un elemento che sembra sfuggire al controllo dell’autore, una specie di salto della ragione, spiegando: “Talvez, no fundo, isso seja inspiração, porque há algo que aparece subitamente; talvez isso possa chamar-se também intuição”⁵⁰, pur attribuendolo sempre ad una modalità che resta confinata nell’ambito di “um processo mental que chamamos razão”⁵¹.

⁴⁵ *Ivi*, p. 163.

⁴⁶ G. STEINER, *Vere presenze*, cit., p. 191.

⁴⁷ *Ibid*

⁴⁸ C. REIS, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998, p. 94

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

È certo che il protagonista di *Manual de Pintura e Caligrafia* accingendosi ad abbandonare la pittura per “ritrarsi” nella scrittura, riesce finalmente a imprimere alla parola scritta la stessa forza espressiva o se vogliamo, la stessa verità sentita e quasi vissuta con lo sguardo immerso nelle opere d’arte, la cui memoria trasforma finalmente il gesto dello scrivere in atto creativo. Ovvero, usando le parole di M. Frias Martins, H viene a trovarsi in quello che il critico definisce come “estado poético do espírito [...] um estado de possibilidade criativa”⁵², fatto che sembra dare una risposta chiara al dubbio e alla domanda, che vale la pena richiamare, conseguenti alla sua nuova scelta: “Significará isto que me aproximado mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura?”

La scrittura allora, sostituendo la pittura, prende il via con un fluire libero e articolato in una fitta rete di possibilità di forme narrative irrisolte, a partire dal titolo, come già sottolineato, proprio per dare spazio alla natura aurorale in cui con essa nasce, in un certo senso, lo scrittore, il quale cerca e contemporaneamente va forgiando, nell’ambiguità e nella copresenza di generi diversi, lo spazio e le forme di una propria modalità di espressione in cui riconoscersi.

Come se al fondo della scelta la riflessione sull’arte/pittura e l’esperienza visiva delle sue più sublimi manifestazioni nel viaggio in Italia abbiano giocato un ruolo centrale e dirimente per il destino di H. Non sarà un caso che questo romanzo, scritto in forma di autobiografia, riveli, più che in qualsiasi altro, il ritratto più autentico di Saramago, contenendo talora in *nuce* ricordi dell’infanzia, evocati dalla visione di alcune opere d’arte, e ripresi successivamente in *As pequenas memórias*, (2006) unico testo dichiaratamente autobiografico dello scrittore.

Manual de Pintura e Caligrafia, giustamente collocato come strategico nella fase di formazione dello scrittore, lo è, dunque, non solo e non tanto per la sua natura di testo “matrice”, ma in quanto rivela nelle sue più intime pieghe il legame sostanziale tra la pittura e la scrittura nella soluzione ed elaborazione della crisi creativa ed esistenziale del protagonista.

A riprova di ciò valga la presa di posizione costantemente sostenuta da Saramago riguardo all’esistenza o meno del narratore nei suoi testi di finzione letteraria. Più volte l’autore del *Memorial do convento*, sollecitato su questo argomento, ha dato una risposta spiazzante, demolitrice di un caposaldo narratologico, affermando che “[...] a figura do Narrador não

⁵² M. FRIAS MARTINS, *A espiritualidade clandestina*, cit., p. 55.

existe, [...] só o Autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja: romance, conto ou teatro”⁵³. Conscio di suscitare il disaccordo della critica, a sostegno del suo punto di vista aggiunge:

[...] (indo procurar auxílio a uma duvidosa, ou pelo menos problemática, correspondência das artes) me atrevo a observar que entre um quadro e a pessoa que o contempla não há outra mediação que não seja a do pintor, e que não é possível localizar uma figura de narrador na *Guernica* ou na *Ronda da Noite*⁵⁴.

In questo radicale convincimento, tornano ad emergere le stesse riflessioni che riempiono tante pagine del *Manual de Pintura e Caligrafia*, quando andando ancora più alla radice delle due forme egli soggiunge:

[...] não há, objectivamente, nenhuma essencial diferença entre a mão que encaminha o pincel ou o vaporizador sobre o suporte e a mão que desenha as letras no papel ou as faz aparecer no mostrador do computador, que uma e outra são, [...] prolongamento de um cérebro e de uma consciência, mãos que são, uma e outra, ferramentas mecánicas e sensitivas [...] sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia⁵⁵.

Proprio da queste parole emerge prepotente quanto intuito nel romanzo oggetto del presente studio, il legame diretto tra l’opera e il suo autore, laddove nello sguardo estasiato o turbato di H di fronte alle opere d’arte contemplate in Italia, si insinua quel *daimon*, di cui parla G. Steiner, che fa nascere nel protagonista il germe della creatività, negatogli dai suoi limiti di pittore accademico ma sollecitato e stimolato dalla pagina bianca su cui iniziare a scrivere, o trascrivere in forma di memoria sensibile e rigenerata, quelle emozioni estetiche ed intime con cui potere finalmente disegnare il ritratto vero di se stesso e del mondo, pur restando, come H afferma nell’explicit, “Papeis, coisas escritas”⁵⁶.

L’approdo alla scrittura, allora, risponde al desiderio del nostro protagonista di “querer saber como pode nascer um mundo”, e il mondo nato dalle mani di José Saramago, quale “pittore” di parole certamente, rinasce

⁵³ J. SARAMAGO, *Cadernos de Lanzarote, Diário- III*, Lisboa, Caminho, 1996, p. 38.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, pp. 38-39.

⁵⁶ *MPC*, p. 315.

nella sua forza significante ogni volta che ci immergiamo nelle sue pagine, così come, una volta, egli, attraverso gli occhi di H, aveva desiderato entrare quasi in un rapporto osmotico con Giotto, volendo restare in mezzo ai suoi affreschi nella Cappella degli Scrovegni, per assistere e sentire il segreto del loro nascere.