

MARCO ANDREOLI

## Il teatro di José Saramago. Quattro commesse sociali

«Biblioteca teatrale»

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

69/70, gennaio-giugno, 2004

Roma, Bulzoni

pp.109-162

DOI: 10.1400/167422

ISSN: 2037-6561

IT ISSN 0045-1959



MARCO ANDREOLI

## *Il teatro di José Saramago. Quattro commesse sociali*

Nessuna delle opere teatrali che ho scritto fino a oggi è scaturita da una mia imperiosa necessità creativa, bensì da qualcosa che mi permetterei di designare come “commesse sociali”, e cioè da sollecitazioni dirette di singole persone o istituzioni.

José Saramago<sup>1</sup>

### *Contro Golia*

È il 1977. José de Sousa ha cinquantacinque anni ed uno strano curriculum: figlio di contadini del Ribatejo, è stato operaio, disegnatore tecnico, assicuratore; poi correttore di bozze, traduttore e giornalista. Viene da una famiglia molto povera: da ragazzo, costretto a lasciare il liceo per iscriversi alla Scuola Industriale, non può frequentare l'università; ma grazie ai racconti del nonno materno, il pastore analfabeta Jeronimo Melrinho, impara ad amare le storie<sup>2</sup>. Nel '69 si iscrive al Partito Comunista e, durante gli anni

della dittatura di Salazar, è tenace oppositore del regime. Trent'anni addietro aveva anche pubblicato *Terra do Pecado*<sup>3</sup>, romanzo acerbo di cui pochi si ricordano e dal quale lo stesso José avrebbe in seguito preso le distanze; il secondo romanzo, *Claraboia*, viene in seguito rifiutato dagli editori<sup>4</sup>.

Quasi nessuno, nel 1977, avrebbe saputo aggiungere elementi ulteriori alla biografia di questo signore. Strano a dirsi; se è vero che solo qualche tempo dopo dovremo parlare di José «Saramago»<sup>5</sup> come dello scrittore portoghese più letto nel mondo; e, naturalmente, come del primo lusitano ad essere insignito del Nobel per la Letteratura<sup>6</sup>

Ma nel 1977 il caso Saramago non è ancora esploso; e, a dire il vero, proprio nulla lascia prevedere ciò che, di lì a poco, sarebbe accaduto. Ecco perché, quando la direttrice di un teatro di Lisbona, tale signora Martins, si reca personalmente da lui per chiedergli di scrivere un copione, Saramago deve apparirle piuttosto sorpreso:

Rimarranno sempre per me enigmatiche le ragioni che spinsero allora Luzia Maria Martins, perché di lei si trattava, a venire a

doveva aver aggiunto al vero cognome (Sousa) il soprannome della famiglia di José (*Saramago*, nome di un'erba, di una specie di rafano). In seguito, José de Sousa decise di adottare questo nome per firmare i suoi libri.

<sup>6</sup> In due sole occasioni, prima di Saramago, dei lusitani avevano ricevuto il premio Nobel: il professor Egas Moniz che, nel 1949, ottenne il riconoscimento per i suoi esperimenti nel campo della lobotomia cerebrale, e la coppia José Ramos Horta e Ximenes Belo che vennero insigniti del Nobel per la pace 1996 per la loro azione in favore del popolo di Timor.

<sup>1</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, in Id., *Teatro*, Torino, Einaudi, 1997, p. V.

<sup>2</sup> «[...] mio nonno era un uomo molto taciturno, così taciturno che quando parlava tutta la gente se ne stava lì in attesa delle sue parole, ma sono loro [i nonni materni], se parlo dei fari della mia infanzia, sono loro che, molto più di mio padre e di mia madre, hanno influito su di me». J. Arias, *José Saramago: L'amore possibile (El amor posible*, 1998), trad. it. di A.J. Feliciani, Milano, Frassinelli, 1999, p. 29.

<sup>3</sup> J. Saramago, *Terra do Pecado*, Lisboa, Minerva, 1947

<sup>4</sup> *Claraboia*, la cui stesura risale al 1949, è tuttora inedito.

<sup>5</sup> Nel 1929, quando Saramago ha sette anni, viene scoperto un errore nel suo certificato di nascita. L'impiegato del comune di Azinhaga, all'atto dell'iscrizione anagrafica,

bussare alla porta di qualcuno senza nessun credito teatrale e con scarsissimi meriti negli altri campi della creazione letteraria<sup>7</sup>.

In un primo tempo la confessata «mancanza di esperienza e di informazione» lo convince senz'altro a rifiutare l'offerta: «La prudenza mi consigliava di non misurare le forze con Golia»<sup>8</sup>. Tuttavia la proposta della Martins non può lasciarlo indifferente. E verosimilmente deve aver continuato ad echeggiare per giorni nel cervello di José.

Ma sta davvero accadendo qualcosa di nuovo. Quello stesso anno Saramago avrebbe pubblicato *Manuale di pittura e calligrafia*<sup>9</sup>, il suo «libro di bilancio»; l'anno dopo, il volume di racconti *Oggetto quasi*<sup>10</sup>, una sorta di primo orto per le radici dei romanzi successivi; e poi, finalmente, nel 1980 sarebbe arrivato *Una terra chiamata Alentejo*<sup>11</sup>, il romanzo della definitiva consacrazione tradotto in ventotto lingue.

Soltanto due giorni dopo la visita della Martins, le parti finiscono per invertirsi: adesso è Saramago a bussare alla porta della signora.

### «La notte»

«Non avevo risolto nessuno dei miei dubbi. [...] Avevo semplicemente avuto un'idea, l'idea»<sup>12</sup>. E l'idea era di ambientare il conflitto drammatico all'interno della redazione di un giornale nella notte tra il 24 e il 25 aprile 1974. Non in una notte qualsiasi, dunque, ma in quella del rovesciamento della dittatura; una notte che il Saramago giornalista doveva aver vissuto con lo stesso spirito inquieto e disilluso che avrebbe mosso il suo protagonista, il redattore Manuel Torres:

<sup>7</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, cit., p. V.

<sup>8</sup> Ivi, p. VI.

<sup>9</sup> J. Saramago, *Manuale di Pittura e Calligrafia (Manual de Pintura e Calligrafia*, 1976), trad. it. di R. Desti, Milano, Bompiani, 1998.

<sup>10</sup> J. Saramago, *Oggetto quasi (Objecto Quase*, 1978), trad. it. di R. Desti, Torino, Einaudi, 1997.

Di tecniche teatrali potevo forse non saperne quanto serviva, ma sapevo bene che cosa erano gli scontri politici e le dispute ideologiche, le coerenze di tutta una vita e gli opportunismi dell'ultima ora, le ambizioni sconfitte e le nuove ambizioni che si preparano a occupare i posti vacanti. Fu con questi ingredienti che scrissi *La notte* [...]»<sup>13</sup>.

Il giornale in cui lavora Torres è, ormai da tempo, sottoposto al controllo vigile della Censura governativa: gli ufficiali modificano i pezzi e dettano l'orientamento delle notizie. Il capo redattore Valdares si trova in una posizione scomoda, costretto com'è ad essere l'«ammortizzatore fra l'amministrazione e il direttore»<sup>14</sup>; in realtà non può far altro che subire gli ordini del Controllo Preventivo; come del resto Redondo, il suo direttore. Tuttavia, nei suoi colloqui con Torres, Valadares ribadisce di continuo uno stesso concetto, quello del peso della responsabilità:

VALADARES - Ho delle responsabilità, io. (*Gesticola*) Ho delle grandi responsabilità [...]. Cosa fa il direttore? Scrive l'editoriale, dà qualche imbeccata, ogni tanto si fa una passeggiata per la redazione a farsi omaggiare. Ma chi resta qui al chiodo è il sottoscritto. Lui ha il nome sulla testata, ma sono io che mi trasporto il giornale sulle spalle. Qui sta la differenza. (*Tono quasi patetico*).

[...] Mi obbliga a dire cose che non voglio dire. Non tiene conto della mia responsabilità. [...] Ripeto: chi è che regge questa baracca, chi? [...] Non c'è stipendio che compensi questa responsabilità, glielo dico io<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> J. Saramago, *Una terra chiamata Alentejo (Levantado do Chao*, 1980), trad. it. di R. Desti, Milano, Bompiani, 1997.

<sup>12</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, cit., p. V.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> J. Saramago, *La notte (A Noite*, 1979), trad. it. di R. Desti e G. Lanciani, in Id., *Teatro*, cit., p. 28.

<sup>15</sup> Ivi, p. 29.

Torres, redattore della provincia, è un uomo stanco, deluso, svuotato da una realtà così tanto corrotta. È un idealista; ma un idealista fiaccato, indebolito:

TORRES - [...] Intanto il tempo passa. Sto diventando vecchio.

CLAUDIA - Adesso è diventato depresso.

TORRES - Probabilmente sì [...] <sup>16</sup>.

Sa bene, Torres, quanto la sua passività attuale contribuisca a rafforzare il Sistema e, di conseguenza, il quotidiano monumento alla menzogna rappresentato dal giornale. Torres sa, in ultima analisi, di essere colpevole:

TORRES - [...] ...in fondo, molto in fondo a tutti noi esiste la corruzione, una sorta di marciume. Neppure i migliori sfuggono alla contaminazione. Non si può lavorare in una fogna senza puzzare di fogna. E il nostro capo olezza a dieci passi di distanza <sup>17</sup>.

Ma la redazione è abitata da molti altri personaggi. A nostro avviso, il risultato maggiore che ottiene Saramago con la sua scrittura drammaturgica è quello di riuscire a tratteggiare una vasta galleria di individui che oscillano in modo tanto credibile tra l'indifferenza e l'aperto schieramento. Faustino, Esmeralda, Josefina, Fonseca, Monteiro sono personaggi minori, ideologicamente meschini; ma esistono: nel loro adeguarsi all'andamento più conveniente, nel loro sottrarsi al rischio di un'idea, nel loro defilarsi dallo scontro drammatico senza smettere di esserne il contorno.

Saramago apre il suo testo con un avvertimento tipico: «qualsiasi riferimento a personaggi, parole o fatti reali è puramente casuale»; ma lo fa seguire da un avverbio gonfio d'ironia: «Ovviamente». Già, ovviamente. Ma lui ne deve aver viste di redazioni identiche a quella in

cui lavora Torres: «A Capital», «Jornal do Fundao», «Diário de Lisboa» (abbandonato nel '73 per divergenze politiche con l'amministrazione), «Diário de Noticias» (da cui viene licenziato nel '75 dopo essere stato nominato vicedirettore); e deve conoscere bene i giornalisti, una «classe» di appartenenza secondo Valadares, «una razza speciale, a volte ibrida» per Torres. In fin dei conti *La notte* non è altro che la messa in scena dello scontro tra queste due definizioni.

Uno scontro violento, acido tra la *classe* dei Valadares e la *razza* dei Torres.

Lotta intestina, questa, che viene alimentata e, in un certo senso, contaminata dalle parole vuote, dai pettegolezzi, dalle azioni difensive, brulicanti, di tutti i comprimari. Una lotta che sarebbe senza fine e senza tregua se la «Rivoluzione dei garofani» non entrasse in scena così clamorosamente: vero e proprio *deus ex machina* che rovescia e rimescola valori e disvalori.

Entrata clamorosa, si diceva; ma certamente non improvvisa e non priva di pesanti ambiguità. Già, perché Saramago riesce a preparare il colpo di scena facendolo precedere da una serie accurata di spari a salve che destabilizzano redazione e amministratori. Le notizie, scrive Luciana Stegagno Picchio, «penetrano a poco a poco»<sup>18</sup>; e le domande cominciano a strisciare incessanti tra giornalisti e tipografi: di che rivoluzione si tratta? È un golpe di destra o di sinistra? Le Forze Armate appoggiano o no il regime? È un'iniziativa degli ufficiali? O si tratta di un golpe d'anticipo?

La gente del giornale è divisa in due gruppi: da una parte la direzione e l'amministrazione, rappresentanti del passato e della reazione; dall'altra la tipografia e alcuni redattori, il futuro. L'ironia e l'abilità dialogica di Saramago evitano tuttavia una visione troppo manicheista di una realtà fluttuante e ancora incerta<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Ivi p. 35.

<sup>17</sup> Ivi, p. 34.

<sup>18</sup> L. Stegagno Picchio, *I libri della nostra inquietudine*, in J. Saramago, *Romanzi e racconti 1977-1998*, Milano, Mondadori, 1999, p. XXXIV.

<sup>19</sup> Ibidem.

Torres è il primo a capire che Lisbona sta per essere circondata; in condizioni normali la sua ritrovata energia, la sua febbrile impazienza verrebbero soffocate dallo strapotere censorio dell'Amministrazione. Ma l'equilibrio che regola il microcosmo della redazione si rivela sempre più precario: Valadares, ammortizzatore servile e autoritario, ne ha infatti perso progressivamente le redini. È soprattutto per questo motivo che Torres riuscirà a trovare una coppia di alleati preziosi e decisivi: Claudia, la giovane praticante, e Jeronimo con la sua squadra di tipografi. Da una parte l'appoggio morale; dall'altro quello pratico, fattivo. Claudia, simbolo fin troppo esplicito di una purezza etica ormai perduta, saprà restituire energia vitale al vecchio redattore:

CLAUDIA - Manuel Torres, vuoi la mia opinione? Vuoi l'opinione di una che ha appena concluso un anno di vita in questi ultimi cinque minuti? Devi andare là fuori, scoprire cosa succede. Questa gente ci ingannerà. Ho capito cosa volevi dirmi. Sì, il problema è il giornale. Esci, magari non vincerai la rivoluzione, ma va' là fuori [...] <sup>20</sup>.

I tipografi, d'altro canto, assumendo il controllo delle rotative, bloccheranno le iniziative "patriottiche" di Redondo e di Valadares:

AFONSO - Signor direttore, faccia uno sforzo per capire, se altrimenti non le riesce. Il giornale viene scritto qui, in redazione, ma viene composto là dentro. Abbiamo composto tanti giornali passivamente, a volte piangendo di rabbia, abbiamo trasformato la vergogna in righe di piombo, e abbiamo fuso le righe di piombo in attesa che arrivasse il giorno in cui avremmo composto nuove righe. Righe nuove, capisce? Quel giorno è arrivato. È oggi <sup>21</sup>.

Torres, rientrando dalla strada abbraccerà Claudia gridando: «È successo! È successo!» <sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> J. Saramago, *La notte*, cit., p. 44.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 61-2.

<sup>22</sup> Ivi, p. 62.

I pezzi sulla scacchiera della redazione, a quel punto, si disporranno finalmente secondo gli schieramenti: il direttore, l'amministratore e Fonseca si riuniranno vicino all'ufficio; Cardoso, Faustino, Monteiro, confluiranno nella zona di mezzo; lontani dall'ufficio, all'estremità opposta, Torres e Claudia. E poi, Valadares, «come smarrito nello spazio», che oscillerà tra il gruppo del direttore e quello centrale.

E quando dopo le aspettative e i timori, le rotative entrano finalmente in movimento per trasmettere quanto sta avvenendo, c'è una sorta di congiunta allegria nell'aria capace di accomunare tutti i presenti in scena. Ed è per questo forse che ogniqualvolta, in Portogallo o all'estero, si inscena la *Notte* di Saramago, tutti i pubblici, come è successo ancora recentemente a Torino, sorridono alla riconquistata libertà di un paese vicino anche se ben poco conosciuto <sup>23</sup>.

La prima messa in scena de *La notte* si deve al Gruppo Teatrale di Campolide; era il maggio del 1979 e la regia, venne curata da Joaquim Benite. Lo stesso Benite, più tardi, in un articolo del 1988, ricorderà quell'esperienza come figlia di un momento storico fondamentale per la storia del Portogallo:

Mi ricordo, come fosse oggi, delle prime prove a tavolino, dell'entusiasmo con cui gli attori accolsero l'opera. Era un periodo molto diverso da quello attuale. Avevamo ancora ben presente nella memoria il 25 novembre. L'utopia trovava rifugio in teatro <sup>24</sup>.

### «Cosa ne farò di questo libro?»

Se, come molti osservatori hanno rilevato, la drammaturgia di Saramago prende le mosse da un impegno civile di forte ispirazione

<sup>23</sup> L. Stegagno Picchio, *I libri della nostra inquietudine*, cit., p. XXXIV.

<sup>24</sup> J. Benite, *Memorial de «A Noite»*, in «Jornal de Letras Artes e Ideias», ottobre 1998.

brechtiana, il suo Luís Vaz de Camões si configura senza dubbio come *alter ego* lusitano del Galileo tedesco.

Camões, figura centrale del Cinquecento portoghese, è soprattutto l'autore di un grandioso poema epico, *I Lusíadi*, composto durante anni di peregrinazioni che lo portarono nelle Indie, in Cina e quindi in Mozambico. Le leggende che da sempre alimentano il suo mito sono innumerevoli: tra le più pittoresche quella secondo cui Camões, il poeta guercio<sup>25</sup>, prima di rientrare a Lisbona, sia scampato ad un terribile naufragio nuotando con un solo braccio e tenendo stretto nell'altro il manoscritto de *I Lusíadi*.

Così, quando nel 1980, quarto centenario dalla morte di Camões, Saramago accetta di scrivere un copione sull'odissea di Luís Vaz<sup>26</sup>, deve anzitutto affrontare e districare l'enorme intreccio di fatti in cui si legano inesorabilmente la storia e la leggenda di quest'uomo; sapendo bene di doversi guardare soprattutto dai luoghi comuni «più o meno romantici» che circondano la figura di un personaggio, a seconda dei casi, «indomito guerriero, eterno innamorato o brigante di strada»<sup>27</sup>.

Alla fine, Saramago decide di tirar giù Camões dal piedistallo. La scelta di osservare gli eventi successivi al ritorno del 1570, provoca il rovesciamento del mito e l'annullamento immediato delle leggende marine:

L'azione si svolge nelle città di Almeirim e di Lisbona, fra l'aprile del 1570 e il marzo del 1572, o, con minor rigore cronologico, ma con maggiore esattezza, fra l'arrivo di Luis de Camões a Lisbona,

<sup>25</sup> «Gli sfigurava il volto la mancanza dell'occhio destro», scrive uno dei suoi primi biografi (E. De Lemos, *I Giganti delle Letterature Straniere. Luis de Camões*, Milano, Mondadori, 1974). Ancora oggi, in Portogallo, i guerci vengono chiamati *camões*.

<sup>26</sup> Ma questa non è una commessa qualunque: Saramago non perde mai occasione per dichiarare il suo amore nei confronti di Camões. L'esempio migliore sembra essere l'*incipit* de *L'anno della morte di Ricardo Reis* (1984) modellato esplicitamente sul verso de *I Lusíadi* «Onde a terra se acaba e o mar cometa» (III, 20, 3).

<sup>27</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, cit., p. VII.

di ritorno dall'India e dal Mozambico, e la pubblicazione della prima edizione de *I Lusíadi*<sup>28</sup>.

Camões, dopo anni di vagabondaggio, è qui soltanto un uomo «arido e vuoto»<sup>29</sup>; certo, tra le mani ha «il più grande poema eroico di tutti i tempi»<sup>30</sup> ma pochi sembrano curarsene. E allora l'epopea de sommo poeta si riduce alla storia meschina di un povero scrittore versi che, per coronare il sogno della pubblicazione, è costretto ad elemosinare udienze e protezioni. Questo Camões è un vecchio affamato e deluso cui nessuno riconosce alcun merito («se vicino a me c'è un altro orbo, non si sa chi sia Luís de Camões»<sup>31</sup>).

In realtà si avverte la presenza di un livello ulteriore, come una sorta di piano diacronico che pulsa e arde sotto le disavventure del Guercio. L'operazione di Saramago, in questo senso, ruotando intorno alla miseria e alla solitudine dell'artista, sviluppa due percorsi alternativi e compresenti. Così, se da un lato tenta di realizzare un affresco ombroso e corrotto del Portogallo di Don Sebastião, dall'altro attua una serie di corrispondenze biunivoche in grado di legare quel Cinquecento con l'odierna realtà dei poteri. Banalmente si potrebbe avanzare l'ipotesi che la condizione di Camões sia stata tratteggiata sul modello dello stesso Saramago che, come già detto, ha dovuto affrontare sia i rifiuti degli editori, sia i diktat dei burocrati di Salazar. A ciò si aggiunge e si sovrappone il problema della riconoscibilità dell'artista; e si tratta di un problema morale, innanzitutto. L'orbo qualsiasi, in questo senso, corrisponde a José de Sousa, l'operaio, il disegnatore tecnico, l'assicuratore.

<sup>28</sup> J. Saramago, *Cosa ne farò di questo libro?* (*Que farei com este livro?*, 1980), trad. it. di R. Desti e G. Lanciani, in Id., *Teatro*, cit., p. 70.

<sup>29</sup> «LUIS DE CAMÕES [...] Mi guardo dentro e mi vedo arido e vuoto. Durante il viaggio pensavo che mi si sarebbero aperte le fontane a Lisbona. Vedere la città isolata, tormentata dal male e in così grande mortalità... Che cosa può comporre un poeta?». Ivi, p. 88.

<sup>30</sup> Il giudizio è di Benedetto Croce ed è riportato in E. De Lemos, *I Giganti delle Letterature Straniere...* cit.

<sup>31</sup> J. Saramago, *Cosa ne farò di questo libro?*, cit., p. 87.

Consigliato e raccomandato da Diogo do Couto, il Camões di Saramago supera le reticenze iniziali e comincia a bussare alle porte dei potenti. Diogo, compagno d'avventura in India, l'avverte sin dall'inizio che si tratterà di un pellegrinaggio penoso:

DIOGO DO COUTO - [...] Davanti a quelle porte vengono i capelli bianchi a chi li avesse scuri. Ci si siede ancora nipoti su quegli scranni e si riceve udienza da nonni. (*Cambiando tono*) Ad Almeirin l'aria è pura, ma la peste circola anche là?<sup>32</sup>

Camões tenta immediatamente di offrire il suo poema a re Don Sebastião con l'intenzione di ottenerne appoggio e protezione; ma prima di incontrare il sovrano ha modo di conoscere il segretario di Stato Martim Gonçalves da Câmara: la sua nobile indifferenza rappresenta il primo muro di una serie che si preannuncia interminabile:

MARTIM DA CÂMARA - Signor Luís Vaz, io farò per voi quel che potrò, purché non vada contro gli interessi del re e del regno. Tuttavia dovrete aspettare il tempo e l'occasione. Ora si riunirà il Consiglio di Stato, domani il re partirà per Santarém, vedete dunque che non avrò tanto presto occasione di trattare dei vostri affari. Sui vostri servigi in India, ve l'ho già detto, parlate con gli ufficiali di Corte<sup>33</sup>.

In realtà questo Camões è ancora pienamente convinto della forza autonoma dei suoi versi e non accetta di «aspettare il tempo e l'occasione»<sup>34</sup> come suggerito da Câmara. Al passaggio del corteo regale, Luís Vaz si getta ai piedi di Don Sebastião:

LUIS DE CAMÕES - (*posando un ginocchio per terra*) Altezza... (*C'è un moto di sorpresa, un mormorio, il corteo si ferma, Martim da Câmara si fa avanti*). Ho servito diciassette anni in India...

MARTIM DA CÂMARA - Signor Luís Vaz...

LUIS DE CAMÕES - In questo libro ho narrato le gesta dei vostri antenati e le navigazioni dei portoghesi, del popolo di cui siete signore.

MARTIM DA CÂMARA - Signor Luís Vaz de Camões, allontanatevi, lasciate passare Sua Altezza. State importunando il re. Come avete osato?

LUIS DE CAMÕES - Permettete, signore, che vi legga, e che le ascolti la Corte, alcune ottave che ho composto non molti giorni orsono, la dedica a Vostra Altezza. Saprete...

D. Sebastião che lo ha ascoltato con aria indifferente, si avvia dall'altro lato e si ritira, portandosi dietro tutto il seguito, compresi i figuranti presenti fin dall'inizio della scena. Luís de Camões rimane inginocchiato, tenendo le pagine aperte davanti a sé [...]»<sup>35</sup>.

Il duplice colpo subito a corte alimenta un senso di impotenza più cosciente e un nuovo stadio di disillusione che a questo punto ridefiniscono, una volta per tutte, il carattere di Camões. Dolente, tristissimo, appena alleviato dal conforto di Francesca di Aragona, dama di corte, e dalla stima di Diogo do Couto, Luís Vaz prosegue i colloqui con i rappresentanti del potere; contro i quali, tuttavia, di tanto in tanto lancia sferzate di grazia e di sarcasmo. Così, al Conte di Vidigueira che riconsegnando i fogli a Camões dice: «Tenetevi la gloria del vostro bel parlare e bello scrivere», il poeta risponde: «Dove andrà a morire il Conte di Vidigueira? In punto di morte, chi sa se prima di me, sarà bene che vi ricordiate queste parole»<sup>36</sup>; mentre quando il Frate Bartolomeu Ferreira, dopo aver avanzato «proposte di correzione», avverte che entrando «in una villa senza svegliare i cani, tanta più attenzione si dovrà prestare a non svegliarli all'uscita», Camões chiede: «Padre, chi è il padrone della villa?»<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Ivi, p. 89.

<sup>33</sup> Ivi, p. 94.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 95-6.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 103-4.

<sup>37</sup> Ivi, p. 129.

Damião de Góis, il vecchio saggio, conservatore della Torre do Tombo, qualche passo addietro aveva spiegato a Camões come in Portogallo ci fossero «pochi spiriti liberi e troppi spiriti servili»<sup>38</sup> concludendo che la pubblicazione de *I Lusjadi*, avrebbe avuto luogo «solo quando, palesemente, la bilancia penderà da un lato o dall'altro»<sup>39</sup>. Camões, suo malgrado, mentre lo stesso Damião viene arrestato, deve infine far proprie le parole del vecchio maestro:

LUIS DE CAMÕES - [...] Aveva ragione Damião de Góis. Il mio libro è una barca su cui molti vogliono navigare, purché non vi s'imbarchino gli altri. Se il re mi vuole, non mi vuole il cardinale; se mi vuole il cardinale, probabilmente non mi vorrà la regina; se la regina dice sì, le Camere diranno no<sup>40</sup>.

L'idea forte che sostiene il telaio drammaturgico di *Cosa ne farò di questo libro?* sembra tutta racchiusa in questa battuta di Camões. Ma questo secondo testo di Saramago, nel pieno rispetto della storia, non si conclude con ravvedimenti o rivoluzioni, non porta al rovesciamento di nessun sistema: nemmeno del sistema etico e morale di ogni singolo personaggio. Il poco che infine Camões riesce ad ottenere (il decreto di Sua Altezza, il parere favorevole del Sant'Uffizio) è frutto di una sotterranea rete di compromessi e di intercessioni, di revisioni forzate e di genuflessioni. Questo, semmai, dimostra l'avvenuta assunzione del poeta tra i gangli del sistema costituito. Il che, tutto sommato, malgrado la sospirata pubblicazione del poema, dimostra il fallimento di Camões e, più ancora, della sua poesia.

L'amarezza finale, quella con cui Camões povero e umiliato, pur stringendo il suo libro tra le mani sussurra la domanda del titolo, dichiara inequivocabilmente la natura disperata del dramma. Difficile,

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 106.

<sup>39</sup> Ivi, p. 109.

<sup>40</sup> Ivi, p. 132.

<sup>41</sup> «CANTASTORIE - Ecco Galileo Galilei, l'ammazza-Bibbia!». B. Brecht, *Vita di Galileo (Leben des Galilei, 1928)*, trad. it. di E. Castellani, Torino, Einaudi, 2003, p. 101.

peraltro, non pensare a Galileo, «l'ammazza-Bibbia»<sup>41</sup>, che nella stanza col mappamondo chiede a Virginia «Com'è la notte?»<sup>42</sup>.

Del resto, neanche l'amore è fatto salvo dal dolore della chiusura. Saramago, tra un'udienza e un colloquio, tra il palazzo dell'Inquisizione e il salone della corte, crea una serie di intermezzi sentimentali tesi a dichiarare soprattutto l'umanità di Camões. I dialoghi con Francesca di Aragona, scritti con mano davvero felice, alleggeriscono e sospendono l'aria corrotta, pesante, respirata dall'intero dramma. Ma le speranze di una felicità futura vengono volta per volta negate dallo stesso Camões; senza scampo:

LUIS DE CAMÕES - Vi ho amata in un tempo migliore di questo. Allora non sapevamo ancora che esisteva la vecchiaia.

FRANCESCA DI ARAGONA - E adesso?

LUIS DE CAMÕES - Adesso sono vecchio<sup>43</sup>.

LUIS DE CAMÕES - Tu a Corte, io nel quartiere della Mouraria; tu bella, io cieco e vecchio; tu di seta, io di pessimo tessuto; tu con la tavola imbandita, io con la tavola spoglia [...]

FRANCESCA DI ARAGONA - E adesso? Finisce qui il nostro amore?

LUIS DE CAMÕES - Non affermo tanto. Finirà il vostro, domani o dopodomani. O nel mese entrante<sup>44</sup>.

L'ultimo dialogo con Francesca è struggente; e, forse, rappresenta il passaggio migliore dell'intera opera:

FRANCESCA DI ARAGONA - Dio, che ci vede, sa che non voglio lasciarvi.

LUIS DE CAMÕES - Lo credo. Ma Dio saprà se un domani potrete amare il vecchio che sto per diventare. Guardatemi bene. Se le mie

<sup>42</sup> Ivi, p. 127.

<sup>43</sup> J. Saramago, *Cosa ne farò di questo libro?*, cit., p. 99.

<sup>44</sup> Ivi, p. 133.



spalle si accasceranno, se il mio capo si reclinerà, se le ginocchia si piegheranno, che ne sarà del vostro sentimento? Io sarò così, sto per diventarlo ma mi sforzo di nascondere, soprattutto se sono davanti a voi. E come potrei amarvi, allora?

FRANCESCA DI ARAGONA - Questo è orgoglio, Luís Vaz, e grande. Oggi per voi non c'è rimedio. Che direte un domani, quando mi vedrete?

LUIS DE CAMÕES - Signora...

FRANCESCA DI ARAGONA - Il mio nome è Francesca<sup>45</sup>.

### «La seconda vita di Francesco d'Assisi»

Giorni nostri. Francesco, il «poverello d'Assisi», fa ritorno presso l'ordine da lui fondato; solo che quell'ordine, nel corso dei secoli, si è trasformato nel Consiglio di amministrazione di una gigantesca holding finanziaria:

ELIA - La compagnia dispone di beni, riceve lasciti, amministra e mette a frutto denaro, investe in settori produttivi [...] <sup>46</sup>.

I confratelli, in realtà sono sempre gli stessi: Ginepro, Rufino, Maseo; ma tutto il resto è cambiato radicalmente: la sala dell'ordine è dominata da telex, telefoni, e computer, i sai ormai sono soltanto divise da indossare durante le riunioni, le croci sono state trasformate in grucce per abiti: «Le distorsioni semantiche - osserva Giulia Lanciani -

<sup>45</sup> Ivi, p. 134.

<sup>46</sup> J. Saramago, *La seconda vita di Francesco d'Assisi (A Segunda Vida de Francisco de Assis, 1987)*, trad. it. di R. Desti e G. Lanciani, in Id., *Teatro*, cit., p. 158.

<sup>47</sup> G. Lanciani, *Gli universali irriducibili di José Saramago* in *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, a cura di G. Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996, p. 68.

<sup>48</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, cit., p. VIII.

<sup>49</sup> «Lo scrittore - racconta Mariarosa Mancuso - vive oggi a Lanzarote, nelle Canarie. Là si è rifugiato nel 1991 dopo la pessima accoglienza ricevuta in patria per *Il Vangelo secondo Gesù*, rivisitazione del testo biblico considerata blasfema. La messa all'indice è stata ribadita dalle gerarchie religiose, con parole assai dure, al-l'indomani

riflettono il degrado dell'ideale e lo stesso lessico fondamentale è stato piegato alle nuove strutture, per cui il superiore è ora designato presidente, il mistero si è trasformato in segreto»<sup>47</sup>.

Questo lo spunto del terzo dramma di Saramago. Egli stesso racconta di aver avuto un'idea del genere dopo aver assistito, in un chiostro del convento di Assisi, ad una «visione» che lo ferì profondamente:

[...] due francescani che, in tonaca e cordone, vendono rosari, statue, stampe, libri edificanti, santini, scapolari, crocifissi, insomma tutta quella chincaglieria del cattolicesimo nella peggiore delle sue versioni, che è quella superstiziosa. [...] Quei frati, non essendo più per condizione dei mendicanti, non avrebbero dovuto continuare a chiamarsi proprio così, francescani, giacché la fatica dei secoli e il cambiamento dei costumi tanto radicalmente avevano sovvertito la regola instaurata dal suo fondatore<sup>48</sup>.

L'idea di un ordine dei poverelli riveduto e aggiornato all'epoca odierna, è un'idea strana, improbabile, pericolosa. Ma definiremmo allo stesso modo l'impianto antipaternalistico che sottende la stesura del Vangelo secondo Gesù. Col *Vangelo*, romanzo per cui molti critici hanno voluto rispolverare l'aggettivo «pasoliniano», Saramago rischiò seriamente l'esilio culturale<sup>49</sup>; con *La seconda vita* venne accusato di ostentare posizioni anticlericali. Ma lui, che si è sempre dichiarato ateo

del premio [Nobel]». M. Mancuso, *Chi si rivede, un narratore!*, in «Panorama», 22 ottobre 1998. Il governo portoghese, peraltro, all'uscita del libro rifiutò di presentarlo al Premio Europa sostenendo che «non rappresentava i portoghesi». Giovanni Pontiero, traduttore in lingua inglese dei romanzi di Saramago, arriva ad accostare lo scandalo del *Vangelo* a quello provocato dalla pubblicazione de *I versi satanici* di Salman Rushdie. In un dispaccio dell'agenzia Reuters datato 8 ottobre 1998 si osserva che «Il quotidiano del Vaticano, "L'Osservatore Romano", giudica il Nobel conferito a José Saramago come un nuovo premio orientato dall'ideologia», quindi si prosegue notando come «già lo scorso anno "L'Osservatore Romano" criticò il premio allora concesso all'irriverente drammaturgo e attore italiano, Dario Fo».

e comunista, ancora oggi continua a stupirsi che «normalmente non si parli più di Dio»<sup>50</sup>.

*La seconda vita di Francesco d'Assisi* non è un testo contro la Chiesa più di quanto non sia un testo contro la globalizzazione, contro il capitalismo, contro la caduta degli ideali. Il tema principale, piuttosto che la correzione-corruzione della regola francescana, sembra essere, più generalmente, quello delle metamorfosi procurate dal tempo. Così mentre la domanda *Cosa ne farò di questo libro?* resta identica per lo scrittore del Cinquecento come per quello contemporaneo, la Regola di Francesco muta pur senza negarsi e si rovescia lungo il corso dei secoli. Marco Baliani, regista della messa in scena realizzata a Roma nel maggio del 2000, osserva come Francesco sia «un'anomalia del tempo» e come il suo corpo ricordi «la foto di quello scalatore inglese ritrovato sessant'anni dopo tra i ghiacci dell'Everest; il corpo, di spalle, era quello di un giovane, intatto nel ghiaccio che ne aveva bloccato il tempo biologico»<sup>51</sup>.

Eppure c'è qualcosa di realmente freddissimo in questo testo; qualcosa che davvero possiede la falsità brutale dei rosari di plastica, delle candele elettriche, dei crocifissi fluorescenti.

Tanto che l'arrivo di Francesco, se si esclude Pica, la madre, non emoziona più davvero nessuno. Elia e Chiara, ora rispettivamente presidente e segretaria della compagnia, reagiscono così alla ricomparsa di Francesco:

ELIA - Qui non puoi dare ordini, Francesco. Non ti aspettavamo ma sei il benvenuto. Le nostre porte saranno sempre aperte per te, ma ordini non ne puoi dare<sup>52</sup>.

CHIARA - [...] Eri ormai morto, non appartenevi più a questo mondo, conversavi con gli angeli eloquenti per i viali del paradiso, e d'un tratto compari senza avvertire, entri e dici «eccomi qua» [...]»<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> J. Arias, *José Saramago: L'amore possibile*, cit., p. 111.

<sup>51</sup> Note di regia dalla brochure per la messa in scena al teatro Argentina di Roma.

<sup>52</sup> J. Saramago, *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, cit., p. 157.

<sup>53</sup> Ivi, p. 160.

Ma il tempo, tutto il tempo che è passato, deve aver indurito anche il cuore di Francesco se, dichiarando guerra alla compagnia corrotta, non saprà trovare metafore meno stridenti di questa, rispetto al suo Cantico:

LEONE - Vuoi distruggere la compagnia che tu stesso hai creato?

FRANCESCO - Sì, perché non ho altro modo di distruggere ciò che essa è diventata. Se non è possibile togliere il veleno al serpente, si uccida il serpente [...]»<sup>54</sup>.

Quindi, dopo aver auspicato la morte di Pietro:

FRANCESCO - Qualcuno dovrà morire, è necessario un segno. (*Pausa*). Muoia allora mio padre, muoia subito<sup>55</sup>.

Risponde al pianto di Pica senza ombra di pietà:

FRANCESCO - Riposi in pace, se la merita agli occhi di chi l'ha giudicato<sup>56</sup>.

Anche il commento di Leone sembra frutto della stessa «distorsione semantica» di cui parla Giulia Lanciani: la battuta che chiude l'atto, «Povero Francesco», ribalta il valore sacro dell'aggettivo verso un'accezione patetica e commiserativa.

La morte di Pietro, tuttavia, apre una nuova fase strategica: Francesco, perduta ogni ingenuità, può ora preparare un attacco efficace; di contro, Elia, il presidente, con gelida sicurezza, deve organizzare al meglio la difesa. È una guerra, quella che ha inizio; o una partita a scacchi, se si preferisce; ma dalle conseguenze distruttive. È Chiara a tratteggiarne lo scenario:

<sup>54</sup> Ivi, p. 177.

<sup>55</sup> Ivi, p. 180.

<sup>56</sup> Ivi, p. 181.

CHIARA - [...] La ragione di Francesco, soltanto per essere ragione, dovrebbe prevalere sulla forza di Elia. Prevarrà? Si sa che David vinse Golia, ma se anche Golia avesse avuto una fionda e avesse potuto tirare lontano, chi ci dice che non sarebbe stato David il vinto? Tutte le storie hanno il loro rovescio<sup>57</sup>.

La prima mossa di Elia è quella di ottenere dal consiglio la revoca per Francesco di ogni potere:

ELIA - Resterai qui tutto il tempo che vorrai, ma non potrai prender parte a nessuna discussione né deliberare su nessun argomento. Non ti sarà tolta la sedia, ma è indifferente che tu ci segga o no. Se parlerai, nessuno sarà obbligato a risponderti. Quel che dirai non sarà messo a verbale. In una parola, non esisti<sup>58</sup>.

«Non esisti», delibera il presidente; che poi è come dire “Torni a non esistere”. Elia vuole isolare Francesco, fargli «il deserto attorno»<sup>59</sup>: è per questo che chiede al consiglio un appoggio incondizionato. Finora, del resto, non ha incontrato alcuna difficoltà nell’orientare a suo piacimento l’opinione dei confratelli; anche perché dietro lo spirito democratico che regola il meccanismo della compagnia, dietro lo statuto “francescano” che ne codifica gli ideali fondamentali, a poco a poco si è generato l’enorme potere del presidente: un potere basato sulla persuasione, certo, sulla retorica; ma soprattutto su un’ulteriore distorsione che investe sia l’assetto politico della compagnia che quello spirituale: il referente morale si è infatti trasformato in un capo assoluto. In questo senso, l’istituto del voto democratico, cui tanto spesso Elia fa ricorso, ha un valore esclusivamente formale: «Votiamo, dunque. Mi permetto però di ricordarvi che, in questi casi, il risultato della

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 183.

<sup>58</sup> Ivi, p. 193.

<sup>59</sup> FRANCESCO - In conclusione, mi fai il deserto attorno.

ELIA - Peggio che il deserto. Credo anzi che finirai con l’aver nostalgia del deserto. Lì, forse per miracolo, tuo o di qualcuno più santo, potrebbe accadere che uno

votazione è puramente indicativo, non mi vincola più di quanto me lo consente la mia stessa coscienza»<sup>60</sup>.

Ma l’arrivo di Francesco, malgrado tutto, scuote le coscienze. Così capita che qualcuno degli ingranaggi finisca davvero per incepparsi. Chiara, innanzitutto, poi Leone e Ginepro rifiutano la decisione del consiglio. Ancora una volta la mano passa ad Elia:

LEONE - E adesso che farai, Elia? Sei di fronte ad una rivolta. Ginepro, Chiara ed io abbiamo disobbedito al consiglio. Se non reagisci all’insubordinazione, devi riconoscere la tua sconfitta. E dopo, che succederà dopo? [...] <sup>61</sup>.

Ma mentre Elia, senza palesare alcuna emozione, prende tempo invitando il suo avversario ad una sorta di alleanza governativa, è Francesco stesso a tirarsi fuori dal gioco con un colpo di teatro assolutamente imprevedibile:

FRANCESCO - [...] Farò entrare un uomo che è qui fuori ad aspettare. Si chiama Pietro. Non vi turbi la coincidenza del nome. E neppure vi turbi qualsiasi somiglianza che troverete nei lineamenti e nell’aspetto. Tutti gli esseri umani, quando sono integri, si compongono di testa, tronco e membra [...] <sup>62</sup>.

Questo nuovo Pietro somiglia davvero all’odiato padre; tanto da ingannare perfino Pica: «È lui»<sup>63</sup>. Ma l’uomo che entra nella sala del consiglio è soltanto un povero, uno dei tanti. La compagnia, Elia, i confratelli sono posti di fronte alla coscienza critica del loro operato; contemporaneamente quell’uomo rappresenta l’ideale della povertà, un ideale che Francesco si ostina a voler perseguire, con spirito distruttivo

scorpione ti parlasse. Qui non sarà necessario che uno scorpione ti punga per sapere che sei avvelenato». Ivi, p. 193.

<sup>60</sup> Ivi, p. 150.

<sup>61</sup> Ivi, p. 197.

<sup>62</sup> Ivi, p. 198-9.

<sup>63</sup> Ivi, p. 200.

e cieca volontà. Ma di nuovo, i suoi calcoli risultano sbagliati: bastano poche parole, poche verità e Pietro demolisce una volta per tutte quello stesso ideale: è lui, il povero, a sconfiggere Francesco:

PIETRO - [...] ...lodando la povertà, hai affermato la bontà della sofferenza dei poveri. Questo è il peccato di cui nessuna assoluzione ti laverà<sup>64</sup>.

«È finita - decreta Elia - ti è sfuggita la vittoria»<sup>65</sup>. Ma le parole di Pietro, il povero, hanno aperto gli occhi al *povero* Francesco. E tutto è avvenuto in un istante, senza il tempo di comprendere o di maturare una nuova scelta; tutto è avvenuto con la rapidità fulminea e luminosa di una seconda vocazione:

FRANCESCO - Ora lotterò contro la povertà. È la povertà che deve esse-re eliminata dal mondo. [...] Prenderò il nome di Giovanni, che è il mio vero nome. Se sceglierò un'altra vita sarò un altro uomo<sup>66</sup>.

Francesco lascia la compagnia con un nuovo inarrivabile obiettivo. Lo seguono Chiara, Ginepro e Leone; ma anche Pica che, mentre Elia riprende i lavori del consiglio, si alza e s'incammina verso la porta:

ELIA - [...] Dove vai?

PICA - Ad aiutare Giovanni a scrivere la sua prima pagina<sup>67</sup>.

Si chiude così il terzo dramma di Saramago, con una battuta che proietta l'opera di Francesco oltre lo stesso dramma, secondo una rielaborazione che, come si diceva in apertura, ha poco a che spartire con lo specifico della dottrina cattolica; piuttosto, questo finale, questa improvvisa presa di coscienza, sembra riguardare una più ampia e contemporanea

ideologia anticapitalistica; il pensiero "no global", tanto per essere chiari, non sembra troppo distante dallo scenario di chiusura.

Saramago ha dimostrato più volte di saper creare personaggi meravigliosamente leggeri; ci riferiamo, è chiaro, all'accezione calviniana del termine. Si pensi al Pessoa che compare in allucinazione a Ricardo Reis o alla donna delle pulizie de *Il racconto dell'isola sconosciuta*; oppure, volendo rimanere all'interno del nostro perimetro, al Jeronimo de *La notte* o al Damião de Góis di *Cosa ne farò di questo libro?*. Anche per questo stupisce davvero come il suo Francesco d'Assisi riveli con ogni mossa, con ogni parola, un'invincibile oscura pesantezza, del tutto estranea al poverello dell'immaginario collettivo. Nulla di male, per carità. Ma Saramago, rispondendo alla domanda «Perché Francesco?», aveva affermato che «Francesco è sempre stato un santo con cui vorremmo vivere, [che vorremmo] incontrare per strada, o avere per amico»<sup>68</sup>. Appare evidente, tuttavia, come questo profilo non corrisponda minimamente al protagonista de *La seconda vita*: verrebbe quasi da dire che ne rappresenti piuttosto il rovescio, così come Pietro, il povero, sembra esserlo di Pietro, il padre. A tal proposito, Franco Cardini, che all'epoca del debutto romano del dramma innescò un'accesa polemica con lo stesso Saramago, descrive questo Francesco come «un personaggio pieno di rancore, del tutto privo di umanità, che odia il padre e disprezza la madre, che sembra tornato sulla terra per il gusto di umiliare i suoi seguaci»<sup>69</sup>.

Eppure proseguendo su questa linea torneremmo a notare come dietro la croce ci sia una gruccia e dietro il saio una divisa. Forse che quella «distorsione semantica» non ha risparmiato neanche Francesco? Non lo ha risparmiato malgrado la sua assenza?

Abbiamo già accennato ad alcune sue battute stridenti; ma qui Francesco è soprattutto un uomo annesso, senza bussola, che si

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 203.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Ivi, p. 204.

<sup>67</sup> Ivi, p. 205.

<sup>68</sup> Intervista di P.E. Landi trasmessa da Raidue il 15 maggio 2000 all'interno della rubrica *Protestantesimo* curata dalla Federazione delle Chiese Evangeliche in Italia.

<sup>69</sup> F. Cardini, *Il falso Francesco di Saramago*, in «L'Avvenire», 5 maggio 2000.

muove e lotta contro una macchina che non conosce affatto, senza armi e senza strategia. Naturale che soccomba.

Del resto il fulcro critico del dramma sembra risiedere in quel finale così poco usuale (e forse tecnicamente opinabile) in cui ogni colpo di scena viene annullato dal colpo di scena successivo: la votazione contro Francesco, il rifiuto di Chiara, la proposta di alleanza di Elia, la comparsa del sosia di Pietro, la sconfitta di Francesco per sua mano, la rivelazione, la fuga di Pica.

La stasi del primo atto, una stasi che neanche l'arrivo impossibile di Francesco riesce a spezzare, la stessa con cui si apre la seconda parte, esplose in una girandola finale di avvenimenti tanto ravvicinati da non poter essere metabolizzati, tanto compressi da sfuggire ad una classificazione corretta all'interno del processo narrativo.

Tutto e il contrario di tutto, potremmo dire. Sembra una banalità: ma l'intento ultimo di Saramago, tirando le fila, sembra risiedere proprio nella volontà di dimostrare il possibile contrario di ogni *oggetto* lungo il flusso delle cronache e dei contesti. «Egli - scrive Giulia Lanciani - procede piuttosto attraversando questo piano [la storia], disgregandone l'ordine e sostituendolo con altri ordini possibili. Nel contesto che si ricostruisce, l'oggetto assume una valenza del tutto nuova e acquista un peso che all'origine non aveva»<sup>70</sup>.

In questo senso il tempo può essere considerato come variabile impazzita, per di più spesso degenerativa. Così se è vero che l'operazione di desituare l'*oggetto*-Francesco rende possibile «scorgere in esso la vera corrispondenza fra le cose, quella corrispondenza che parla sempre il linguaggio della differenza e della dissimiglianza»<sup>71</sup>, d'altro canto non possiamo prescindere da tutte quelle osservazioni che Saramago, da intellettuale questa volta, dedica al presente, al tempo in cui abita:

Sì, io che sono pessimista al di là di quanto si possa immaginare [...]. È la mia eredità, ho una visione pessimistica della storia, dell'uomo che sono, degli uomini che siamo e di tutto ciò che stiamo facendo. Ma bisogna pure fare qualcosa per non spararsi in testa<sup>72</sup>.

Nel passato, nonostante errori e crimini, molti credevano che si potesse arrivare ad una società più giusta e che si andasse in questa direzione. Però non si stava facendo<sup>73</sup>

Si sono persi tutti i valori nelle relazioni umane. Il mondo è un disastro totale. La globalizzazione economica sta eliminando i diritti umani, li sta eliminando e ha come scopo esattamente questo<sup>74</sup>.

Dunque si può credere che questo confessato pessimismo contribuisca sensibilmente a rendere asfittica l'aria del dramma. Il processo di distorsione, o meglio, di degenerazione, semantica messo in atto da Saramago provoca così un sostanziale livellamento dei valori: è per questo che la verità di Francesco non risulta essere migliore di quella di Elia; ed è per questo che nessuno dei personaggi può sperare nell'adesione emotiva (se non morale) da parte del lettore-spettatore. Pietro il povero, in questo senso, rappresenta un'eccezione importante. Non soltanto perché le sue parole indicano un percorso, uno sbocco ideologico finalmente alternativo; ma anche perché si fa portatore di una sorta di intrinseca leggerezza (leggi anche *saggezza*) che lo separa in modo netto da tutti gli altri individui rappresentati. *Pietro il povero*, ribaltando innanzitutto *Pietro il padre*, inaugura in questo modo la terza era dell'ordine: quella di Giovanni.

Pietro il povero, oltre a introdurre una nuova morale all'interno dell'impianto drammaturgico, possiede dunque, fin dall'entrata, un peso specifico incompatibile con la natura cupa dei personaggi che incontra. Sembra quasi il protagonista di un'altra storia, entrato per

<sup>70</sup> G. Lanciani, *Gli universali irriducibili* di José Saramago, cit., p. 63.

<sup>71</sup> Ivi, p. 67.

<sup>72</sup> J. Arias, *José Saramago: L'amore possibile*, cit., p. 51.

<sup>73</sup> J.M. Viliálobos, *Chiapas, rappresentazione del mondo: Saramago*, in «La Jornada», 4 dicembre 1998.

<sup>74</sup> Intervista di P.E. Landi, cit.

sbaglio da un palcoscenico adiacente alla modernissima sala del consiglio.

La leggerezza di Pietro, la sua forza morale, sono caratteristiche così apertamente antitetiche allo *status quo* del dramma, da poter ricordare, non senza doverose cautele, un altro personaggio povero che precede Pietro di almeno tre secoli: pensiamo al mendicante di nome Francesco (*sic*) che nel terzo atto del *Don Giovanni* di Molière dà vita ad una delle più straordinarie scene minori di tutti i tempi; una scena che, scrive Giovanni Macchia, «si innalza su di un piano di rappresentazione universale»<sup>75</sup>:

DON GIOVANNI - Come passi il tuo tempo in mezzo a questi alberi?

IL POVERO - Non faccio che pregare Dio per la prosperità di tutti quelli che mi danno qualche cosa.

DON GIOVANNI - Ma è dunque possibile che tu abbia tutto quel che ti occorre?

IL POVERO - Ahimè, signore, ho estrema necessità di ogni cosa!

DON GIOVANNI - Tu stai scherzando! A un uomo che passa le giornate a pregare Dio non possono non andar bene gli affari.

IL POVERO - Vi assicuro signore, che il più delle volte non ho un pezzo di pane da mettere sotto i denti.

DON GIOVANNI - Questo è molto strano, e il tuo zelo è veramente mal ricompensato! Ah, ah! E io ti darò un luigi d'oro se ti sentirò bestemmiare.

[...]

IL POVERO - No, signore, preferisco morire di fame<sup>76</sup>.

Sicuramente *La seconda vita di Francesco d'Assisi* è un testo che rivela profonde carenze di equilibrio sul piano strutturale; contando, tra l'altro, su una ferma volontà di denuncia che spesso impedisce lo

<sup>75</sup> G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, p. 53.

<sup>76</sup> Molière, *Don Giovanni ovvero Il convitato di pietra (Don Juan ou Le Festin de pierre*, 1665), trad. it. di L. Lunari, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 177-78.

<sup>77</sup> F. Cardini, *Il falso Francesco di Saramago*, cit.

<sup>78</sup> G.M. Tosatti, *Saramago tradisce San Francesco*, in «Il Tempo», 12 maggio 2000.

scioglimento dei nodi nonché l'evoluzione dei personaggi. Tuttavia il doppio personaggio Povero/Padre o la chiusura spiazzante sembrano Intuizioni del tutto degne della fama di Saramago.

La critica italiana, del resto, ha sostanzialmente stroncato il dramma. Con poche distinzioni di giudizio, si badi bene, tra gli osservatori cattolici e quelli idealmente più vicini, a Saramago.

L'invettiva più feroce subita da *La seconda vita* resta comunque quella di Franco Cardini che, dalle pagine de «L'Avvenire», accusa Saramago innanzitutto di ignoranza in materia religiosa: «Che Saramago abbia capito ben poco di Cristianesimo e di Vangelo, lo sapevamo ed egli lo aveva ampiamente dimostrato con le sue opere. È irrilevante che gli abbiano o non gli abbiano dato il Nobel»; ma in seguito attacca soprattutto l'impianto narrativo esponendolo ad un confronto effettivamente deprimente: «È evidente che tutta la storiella saramaghiana è giocata su una reminiscenza e quasi una parodia della grande pagina dedicata da Dostoevskij al dialogo fra l'Inquisitore e il Cristo tornato fra noi»<sup>77</sup>.

Ma, come si diceva, quella cattolica è soltanto la più prevedibile tra le decine di stroncature autorevoli. Gian Maria Tosatti afferma che «il testo risulta assolutamente arbitrario e privo di giustificazioni storiografiche, [...] sviluppa contrasti sterili in un clima in cui all'ipotetico manca un'oggettiva fondatezza»<sup>78</sup>; Franco Quadri parla di «un'opera aridamente dibattimentale»<sup>79</sup>; Franco Cordelli segnala un'«allegoria grossolana e incongrua»<sup>80</sup>; Attilio Scarpellini sostiene che *La seconda vita di Francesco d'Assisi* appartenga addirittura alla «nutrita rubrica delle bufale drammaturgiche di grandi scrittori»<sup>81</sup>.

D'altronde i riscontri della critica dei quotidiani di sinistra non sono certo più benevoli. Aggeo Savioli descrive il testo di Saramago come

<sup>79</sup> F. Quadri, *Francesco il marxista contro i frati affaristi*, in «La Repubblica», 5 maggio 2000

<sup>80</sup> F. Cordelli, *Beato Francesco marxista per bene*, in «Il Corriere della Sera», 10 maggio 2000.

<sup>81</sup> A. Scarpellini, *Senza arte né parte*, in «Diario», 19 maggio 2000.

continuamente «in bilico tra un'arida disputa ideologica e il verbale d'un consiglio di amministrazione»<sup>82</sup>; e Gianfranco Capitta, tornando sulla polemica innescata da Cardini, rincara la dose: «Il testo di Saramago sorprende per la scelta tanto radicale quanto semplicistica di questo intellettuale comunista [...]. La critica di Saramago alla Chiesa di oggi è trasparente e violenta, anche se evidentemente meccanica fino all'ingenuità»<sup>83</sup>.

Lo stesso Marco Baliani ricorda di aver avuto non poche perplessità nel decidere di portare in scena quest'opera; ma ammette come poi sia stato il finale a convincerlo, quella "terza via", cioè, di cui abbiamo già cercato di tracciare i meriti.

Insieme allo scenografo Carlo Sala, Baliani sceglie di non seguire la didascalia con cui Saramago descrive la stanza del consiglio:

Grande sala. Ambiente generale discreto e severo. Lungo tavolo, seggi, cassaforte, telex, vari telefoni, un terminale di computer<sup>84</sup>.

Ne *La seconda vita* dell'Argentina, vengono eliminate tutte le attrezzature tecnologiche. La sala del consiglio appare meno contemporanea e più "monastica". Al centro della scena, Sala sistema un albero chiuso da una teca di vetro attorniato da uccellini cinguettanti, una «porzione della Porziuncola»<sup>85</sup> che «evoca la prima vita»<sup>86</sup> di Francesco.

Baliani deve aver studiato a fondo il personaggio di Francesco d'Assisi: durante la stagione precedente è stato l'interprete principale di *Francesco a testa in giù*; ora, a cavallo del giubileo millenario, si trova di nuovo a fare i conti con il "poverello", questa volta con il ruolo di *metteur en scène*<sup>87</sup>. Intervistato alla vigilia del debutto, Baliani descrive il Francesco di Saramago come «un personaggio scomodo che torna

quando non dovrebbe, con le stesse parole con cui se ne era andato»; e poi, in altra occasione, ribadisce che «Francesco è soprattutto un reduce della parola. Dice, ripete, ricorda». In realtà, anche per quanto detto finora, non ci sembra di poter condividere questo concetto: le parole di Francesco non sono le stesse di un tempo; se ripete e ricorda, lo fa in modo errato, distorto. Del resto sono i suoi stessi confratelli a riconoscerlo: quando Francesco, nella battuta già riportata, ordina che «si uccida il serpente», Ginepro risponde: «Un tempo neppure un serpente saresti stato capace di uccidere. L'avresti chiamato fratello serpente e gli avresti detto che Dio gli aveva dato il veleno perché gli uomini evitassero di scacciarlo»<sup>88</sup>. Forse però Baliani fa riferimento ai motti, ai detti, ai comandamenti che, qua e là, Francesco continua a ribadire:

FRANCESCO - [...] Ricordatevi della parola: «Non aspirate a posseder oro, né argento, né denaro nella vostra borsa, né bisacce né due tuniche, né calzari, né nordone»<sup>89</sup>.

Eppure andrebbe ammesso che quelle stesse parole vengono riportate da Saramago con l'intento evidente di dichiararne lo svuotamento. Quelle parole non servono e non incidono; né, tantomeno, racchiudono, come magari sarebbe logico immaginare, lo spunto per il finale del dramma. Le vecchie parole hanno la stessa debolezza del reduce Francesco: quando Ginepro gli dice: «Non sei che un lieve rumore»<sup>90</sup>, curiosamente ci viene in mente il Gennaro di *Napoli milionaria* che torna dalla guerra pieno di storie che nessuno vuole ascoltare.

Lo spettacolo, che debuttò all'Argentina il 3 maggio del 2000, fu accolto piuttosto tiepidamente da parte della critica; del resto i giornalisti che se ne occuparono erano impegnati a colpire Saramago al

<sup>82</sup> A Savioli, *Le buone "azioni" di Francesco & Co.*, in «L'Unità», 7 maggio 2000.

<sup>83</sup> G. Capitta, *Francesco tra saio e cellulare*, in «il manifesto», 7 maggio 2000.

<sup>84</sup> J. Saramago, *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, cit., p. 147.

<sup>85</sup> F. Cordelli, *Beato Francesco marxista per bene*, cit.

<sup>86</sup> A. Savioli, *Le buone "azioni" di Francesco & Co.*, cit.

<sup>87</sup> Nello spettacolo di Baliani, l'interprete di Francesco era Sandro Lombardi.

<sup>88</sup> J. Saramago, *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, cit., p. 177.

<sup>89</sup> Ivi, p. 166.

<sup>90</sup> Ivi, p. 179.

punto da assolvere come onesta e dignitosa la resa scenica di Baliani. Savioli dirà che «la regia ha cercato di rimediare a quel che di più ovvio *La seconda vita di Francesco d'Assisi* include»<sup>91</sup>; Cordelli, sul «Corriere della Sera», definirà lo spettacolo «nullo: un regno della neutralità»<sup>92</sup>.

### «In Nomine Dei»

Tra il maggio del 1532 e il giugno del 1535, presso Münster, piccolo centro della Renania Settentrionale, i protestanti anabattisti, guidati dal sarto olandese Giovanni di Leida (Jan van Leiden), combatterono una sanguinosa guerra contro i cattolici.

Anche *In Nomine Dei*, come già era accaduto per *Cosa ne farò di questo libro?*, nasce per celebrare un anniversario; nello specifico, quello della fondazione di Münster: nel 1993, quando la direzione dello Städtischen Bühnen Münster chiede a Saramago di scrivere un testo riguardante la rivoluzione politica e spirituale dell'anabattismo, la città festeggia i mille e duecento anni di vita.

Prima di accettare la proposta, ancora una volta Saramago esita; anche perché non riesce a spiegarsi le ragioni della scelta dei committenti: come è possibile che in Germania non esista qualcuno in grado di affrontare un compito del genere «con cognizione di causa»: «io - ammetterò - non so nulla degli anabattisti»<sup>93</sup>. La spiegazione fornita dal teatro di Münster, del resto, è davvero molto semplice: «non sono molti gli scrittori europei che si interessano di questi argomenti e tu sei uno dei pochi»<sup>94</sup>. Così, «quello che, all'inizio, era un semplice invito si tramuta ben presto in “un vero e proprio dovere civico”»<sup>95</sup>. Già: il dovere di denunciare, ora più che mai, l'orrore dell'intolleranza;

<sup>91</sup> A. Savioli, *Le buone “azioni” di Francesco & Co.*, cit.

<sup>92</sup> F. Cordelli, *Beato Francesco marxista per bene*, cit.

<sup>93</sup> J. Arias, *Jose Saramago: L'amore possibile*, cit., p. 112.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, cit., p. IX.

peraltro «nella più assurda delle sue espressioni, l'intolleranza religiosa»<sup>96</sup>.

Dunque, Saramago si trova di nuovo a dover dibattere questioni ecclesiastiche; non che la cosa lo spaventi, tutt'altro: all'epoca della disputa con Cardini ammette candidamente come certi attacchi lo divertono. Ma il ricordo dell'accoglienza che la critica cattolica aveva riservato al suo *Vangelo*, lo porta a scrivere poche righe di premessa con cui giustifica l'intento programmatico di questa nuova impresa; non risparmiando, tuttavia, come è suo costume, toni sarcastici e spunti polemici:

Tra l'uomo, con la sua ragione, e gli animali, con il loro istinto, chi alla fine sarà più dotato per il governo della vita? Se i cani avessero un dio, litigherebbero per le diverse opinioni sul nome da dargli, segugio o lupo alsaziano? [...] Che queste parole non siano prese come una nuova mancanza di rispetto per le cose della religione, da aggiungere alla *Seconda vita di Francesco d'Assisi* e al *Vangelo secondo Gesù*. Non è colpa mia né del mio discreto ateismo se a Münster, nel secolo XVI, come in tante altre epoche e luoghi, cattolici e protestanti si trucidarono l'un l'altro in nome dello stesso Dio - *In Nomine Dei* - per raggiungere, nell'eternità, lo stesso paradiso. Gli avvenimenti descritti in quest'opera rappresentano appena un tragico capitolo della lunga e irrimediabile storia dell'intolleranza umana. Che lo leggano così, e così lo intendano, credenti e non credenti, e faranno, forse, un favore a se stessi. Gli animali, è chiaro, non ne hanno bisogno<sup>97</sup>.

*In Nomine Dei* è un «dramma a tinte fortissime, carico di pathos»<sup>98</sup>, complesso e ambizioso. Strutturato in tre atti distinti dalle rispettive funzioni narrative, l'ultimo testo teatrale di Saramago costituisce anche

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> J. Saramago, *In Nomine Dei* (1993), trad. it. di R. Desti e G. Lanciani, in Id., *Teatro*, cit., p. 209.

<sup>98</sup> L. Stegagno Picchio, *I libri della nostra inquietudine*, cit., p. XXXVI.



l'opera più articolata della sua drammaturgia. Le numerose scene di massa, i frequentissimi cori (di uomini, di donne, di luterani, di cattolici, di giudici delle tribù d'Israele), le indicazioni scenografiche al limite dell'impossibilità realizzativa, se da un lato quasi pregiudicano l'effettiva rappresentabilità del testo, dall'altro rendono imponente l'affresco storico del tragico assedio di Münster.

Il dramma di Saramago, pur improntato su un registro lessicale che qui è decisamente più elevato rispetto alle prove precedenti, non risparmia momenti di acidità sarcastica che sottintendono di continuo l'aspro giudizio dell'autore. C'è di più: i termini "alti", spesso direttamente estratti dalle pagine della Bibbia, sono posti in relazione sistematica con le azioni fanatiche dei protagonisti: le parole sacre, dunque, divengono qui giustificazioni grottesche degli atti individuali. Succede anche oggi, lo sappiamo; questo però dimostra ancora la tendenza di Saramago a creare legami trasversali tra le diverse epoche per dimostrare forse non soltanto l'ineluttabilità degli eventi. Per meglio dire: mentre racconta Münster, Saramago sta parlando anche dei Territori Occupati; è per questo che la denuncia del fanatismo e dell'intolleranza acquistano uno spessore generale, assoluto e, soprattutto, senza epoca: la parte per il tutto, il dettaglio per l'universale:

La tragedia di Münster del XVI secolo mi rimandava, come uno specchio, al ritratto della mia epoca, tormentata da nuovi integralismi esclusivisti e dalle intolleranze razziali ed etniche di sempre<sup>99</sup>.

Se volessimo analizzare la macrostruttura compositiva del dramma, potremmo dire schematizzando che *In Nomine Dei* altro non è che il racconto, suddiviso in tre fasi successive, della pazzia del leader anabattista Jan van Leiden: premessa, gestazione ed esplosione. Sarebbe riduttivo, forse; anche perché, come abbiamo già avuto modo di notare, Saramago mostra un talento davvero notevole nel dar vita agli

individui secondari. Rothmann, Knipperdollinck, Matthys, prima che la pazzia di Jan van Leiden lo porti alle conseguenze più estreme, marciano paralleli sul suo stesso sentiero e, tutto sommato, usano le sue stesse parole nella sua stessa direzione; eppure sono sempre distinguibili l'uno dall'altro. Questo avviene perché Saramago riesce a far sì che alcuni atteggiamenti, alcune intenzioni scoperte, ne smascherino gli sviluppi successivi. E allora, in filigrana, potranno intuirsi la fedeltà assoluta di Rothmann, la diffidenza relativa di Knipperdollinck, la debolezza nascosta di Matthys. Un discorso simile può essere approntato anche per personaggi ancor meno significativi, la cui anima, in buona sostanza, è sempre costantemente identificabile. Tra l'altro ci sembra che ancora una volta il personaggio più riuscito sia uno dei minori: la giovanissima martire Hille Feiken, che scambia appena qualche battuta con Gertrud (prima moglie di Jan van Leiden, detta Divara) e che compare (viva) soltanto in una scena. Ma le sue parole vibrano e colpiscono; e alla fine difficilmente si dimenticano:

HILLE FEIKEN - Riposino sulle mura i soldati, si appoggino senza timore alle lance e alle spade, poiché questo sforzo finale sarò io a farlo. Il piede sinistro di Dio ha cercato il mio cuore, il Suo piede destro la mia anima, ed eccomi freccia del suo arco, pronta ad essere scagliata [...].

GERTRUD VON UTRECHT - Non cercare la morte, Hille, allontana dalla tua mente codesta follia.

HILLE FEIKEN - Non posso. Se è stato Dio a volerlo, compio la sua volontà. Se è una tentazione del demonio, e Dio non la contraria, è sempre la volontà di Dio che compio. [...] Quando tu ne ricorderai, pensa un po' a me. (*Esce*)<sup>100</sup>.

Il primo atto di *In Nomine Dei*, dopo un breve prologo apocalittico e profetico, si apre sui primi scontri verbali che, degenerando, daranno

<sup>99</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, cit., p.

<sup>100</sup> J. Saramago, *In Nomine Dei*, cit., pp. 258-59.

vita ai due schieramenti contrapposti di Münster<sup>101</sup>. Knipperdollinck, capo dell'opposizione anticlericale, e Rothmann, predicatore anabattista, già prima dell'arrivo di Jan van Leiden, preparano il campo per quella "Riforma radicale" che storicamente non negherà soltanto la Chiesa Cattolica e i suoi principi ma anche le riforme protestanti di Lutero, di Calvino, di Zwingli:

ROTHMANN - Tutti saremo chiamati, ha detto il Signore.

KNIPPERDOLLINCK - Operiamo in modo da essere tutti prescelti. La mano destra di Dio ci accoglierà, la Sua mano sinistra precipiterà nell'abisso i nostri nemici.

ROTHMANN - Che la città di Münster sia come un altare sulla terra. [...] Siamo come il vello di lana di Gedeone, imbeviamoci della parola di Dio, perché, quando arriverà l'ora in cui i nostri corpi e le nostre anime saranno spremuti, possa la ciotola di Dio riempirsi di Dio.

KNIPPERDOLLINCK - Ma i cattolici il Signore li troverà aridi di anima e di corpo, poiché il sangue che scorre nelle loro vene è come il sangue del Demonio, freddo e amaro.

[...]

CORO DI ECCLESIASTICI - Un giorno pagherai per codeste parole infami Knipperdollinck<sup>102</sup>.

Quando Matthys e Jan van Leiden giungono in città, Rothmann e Knipperdollinck hanno già occupato le chiese parrocchiali imponendo la nuova riforma; hanno catturato i teologi locali per reagire al blocco delle mercanzie predisposto dal vescovo Waldeck; hanno ottenuto l'elezione di un consiglio municipale a maggioranza protestante. Così,

---

<sup>101</sup> In realtà, nel primo atto, Saramago presenta e illustra non due ma tre schieramenti: anabattisti radicali, luterani e cattolici. Ma la furia fanatica dei radicali, dopo le battute iniziali, porterà alla persecuzione sia dei cattolici che dei luterani moderati. All'arrivo in città di Matthys e di Jan van Leiden appare già chiaro come le fazioni contrapposte siano ormai soltanto due. Senza indugiare a lungo sulle modalità secondo cui si ridefiniscono gli schieramenti, Saramago, da un certo punto in poi, esclude dalla scena i rappresentanti luterani. La seguente battuta di Knipperdollinck basti ad illustrare il processo di assimilamento del gruppo moderato: «KNIPPERDOLLINCK - Non una, ma

la notizia dell'imminente arrivo di Matthys, il "profeta", esalta gli spiriti e alimenta le speranze del popolo anabattista:

ROTHMANN - [...] Sappiate, dunque, che in questo stesso istante sta varcando le porte della città, proveniente dall'Olanda, il profeta degli anabattisti, Jan Matthys. Il quale, avendo sentito dire che a Münster insegniamo che il battesimo dei bambini non è in accordo con la Bibbia, ha deciso di venire fino a noi. [...] Si avvicina l'ora del ritorno di Cristo Nostro Signore, si avvicina il Giudizio Finale. Fratelli, preparatevi<sup>103</sup>.

Ma ad accompagnare Matthys, fornaio esaltato che si autoproclama «Enoch», c'è Jan van Leiden, il favorito tra i suoi dodici apostoli, quarto pilastro del nuovo governo spirituale di Münster:

MATTHYS - [...] Colonne della fede, tu e lui [Rothmann e Knipperdollinck], su di voi poggerà il nuovo altare di Cristo, che a Münster, uniti, innalzeremo. Ma, così come quattro dovettero essere gli evangelisti, quattro dovranno anche essere le colonne che supporteranno il peso del pane e del vino. [...] Ed ecco, anche, per compiere insieme a noi volontà di Dio, costui che vedete con me, Jan van Leiden, che ho battezzato con le mie stesse mani e ho fatto mi apostolo<sup>104</sup>.

La didascalia d'apertura del secondo atto avverte che «l'assedio è già cominciato»: i quadrunviri e i loro seguaci d'ora in poi saranno serrati dentro le mura della città. I deliri mistici cominciano a pervadere ogni possibile enunciato; il linguaggio si fa sanguinoso, violentissimo:

due serpi si attorcigliano, strisciano e sibilano in questa città di Münster. Troppo bene conosciamo le perfidie e l'astuzia della serpe cattolica. Ora sappiamo che un'altra serpe maligna viveva dentro la nostra stessa casa e mangiava alla nostra tavola. Eccola, nuda e senza maschera, la codardia di codesti luterani, pronti a tradire Dio per proteggere la loro vita meschina». Ivi, p. 230.

<sup>102</sup> Ivi, p. 215

<sup>103</sup> Ivi, p. 231.

<sup>104</sup> Ivi, p. 233.

ROTHMANN - Siamo in Dio e con Dio. [...] Siamo la Sua lingua e il Suo palato, ed e con i Suoi denti che morderemo e sgozzeremo i suoi nemici<sup>105</sup>.

Il ruolo di Jan van Leiden, che nel primo atto era stato a malapena introdotto come discepolo di Matthys, si va definendo nella sua folle e lucida ambiguità. Dapprima fedele scudiero del profeta-fornaio, Jan van Leiden sembra avere l'esclusiva funzione di assecondarne i vaneggiamenti; eppure, ben presto, giunge a provocare sottilissime contraddizioni interne ai discorsi di Matthys, senza peraltro dar mai l'impressione di volerlo delegittimare:

JAN VAN LEIDEN - Si dice che il Signore parla per bocca dei profeti quando i profeti dicono che il Signore ha parlato attraverso le loro bocche.

MATTHYS - Di chi dubiti? Della profezia o del profeta?

JAN VAN LEIDEN - Né dell'una né dell'altro, essendo tu il profeta e tua la profezia [...] <sup>106</sup>.

Il piano tessuto da van Leiden, scena dopo scena, appare sempre più chiaro: sa bene, il sarto, che esaltando la follia di Matthys, questa lo porterà inevitabilmente all'autodistruzione; si tratta soltanto di avere pazienza. L'astuzia di Jan van Leiden, del resto, sembra aver partita facile contro una mente, quella del profeta, che si annebbia con rapidità inesorabile. Quando Matthys, sulla piazza trasformata «in luogo di follia»<sup>107</sup>, vorrà raccontare il suo sogno al fido apostolo, Jan van Leiden potrà affondare il colpo decisivo; semplicemente attraverso un puro esercizio dialettico:

MATTHYS - Quel che per gli uomini comuni è sogno comune, per i profeti è ispirazione divina. [...] Il Signore mi ha mostrato i fuochi dei cattolici e poi mi ha ordinato: «Alzati e cammina». [...] Dobbiamo dunque riunirci e far uscire i nostri soldati e, in campo aperto, ingaggiare battaglia contro i cattolici. [...]

JAN VAN LEIDEN - (*cautamente*) Credi che sia questa la volontà del Signore?

MATTHYS - E tu, ne dubiti?

JAN VAN LEIDEN - Nessuno, a Miinster, è più vicino a Dio di te. [...] Ma bada, Matthys, che Egli non ha detto: «Alzatevi e camminate», come sarebbe giusto se fosse suo desiderio che uscissimo, tutti insieme, a lottare contro i papisti. La Sua parola è stata chiara e imperiosa: «Alzati», ha detto, e a te lo ha detto, «Cammina», ed era a te che parlava.

MATTHYS - È così, ma un uomo solo non può vincere un intero esercito.

JAN VAN LEIDEN - Sì, se Dio lo vuole [...] <sup>108</sup>.

Saramago, programmando il racconto dell'assedio di Miinster, sceglie senz'altro di attenersi alla realtà storicamente tramandata. Sembra incredibile, ma i fatti narrati nel testo trovano corrispondenze pressoché assolute nelle cronache dell'epoca o nei resoconti degli storici più autorevoli. L'episodio della sortita di Matthys, ad esempio, viene così riportato da Rino Cammilleri: «Dietro *visione* Matthys decide, come Davide contro Golia, una sortita alla testa di un drappello di fanatici. Vengono tutti massacrati; il profeta è decapitato. Bockelson<sup>109</sup> è acclamato a suo successore da una folla di donne scarmigliate che si denudano il petto e lo chiamano *padre*»<sup>110</sup>.

Morto Matthys, Jan van Leiden ha ormai in pugno la situazione: ma la città è affamata e la sua pazzia, più estrema e grandiosa di quella che ha ucciso Matthys, comincia ad avanzare smisurata. Con l'appoggio di

<sup>105</sup> Ivi, p. 238.

<sup>106</sup> Ivi, p. 241.

<sup>107</sup> Ivi, p. 247.

<sup>108</sup> Ivi, pp. 248-49.

<sup>109</sup> Giovanni di Leida era soprannominato Bockhold, Bokelszoon o Bockelson, ovvero «figlio di Bockel».

<sup>110</sup> R. Cammilleri, *La vera storia dell'Inquisizione*, Casale Monferrato, Piemme, 2001, p. 75.

Rothmann e di Knipperdollinck, van Leiden si autoelegge successore di Matthys e detta le leggi della «Nuova Gerusalemme»:

JAN VAN LEIDEN - [...] Moriranno, dunque, i blasfemi, coloro che profferiranno parole sediziose, coloro che alzeranno la voce contro i propri genitori, coloro che disobbediranno agli ordini dei propri padroni, gli adulteri, i licenziosi, i maldicenti, coloro che daranno scandalo, coloro che si lamenteranno senza motivo [...] <sup>111</sup>

Ma è nel terzo atto che la sua follia esplose completamente. Mentre Hille Feiken viene giustiziata dagli assediati cattolici, Jan van Leiden ordina a Rothmann di predicare e imporre la “poligamia”; poi accompagnato da un corteo di diciassette mogli<sup>112</sup>, si fa incoronare «Re di Sion»; quindi, per ovviare alla mancanza di cibo, comanda l'immediata espulsione da Miinster di vecchi, donne e bambini:

JAN VAN LEIDEN - [...] I vecchi non servono più a nulla, i bambini servirebbero, certo, se ci fosse il tempo di lasciarli crescere, e le donne, quelle che non hanno trovato chi le volesse, è come se non esistessero [...] <sup>113</sup>.

Knipperdollinck, eletto dal “re” «portaspada, colui che, per autorità e potere, viene dopo Jan van Leiden»<sup>114</sup> davanti all'orrore degli ultimi atti, cerca di arretrare, tentando un disperato recupero del senso della realtà<sup>115</sup>. Ma è tardi: il terrore ha preso il sopravvento e ormai tutti, Rothmann in testa, riconoscono il governo mistico dell'apostolo di Matthys; il processo di distruzione collettiva è inarrestabile, la grottesca maestà del re, indiscutibile.

<sup>111</sup> J. Saramago, *In Nomine Dei*, cit., p. 254.

<sup>112</sup> Secondo Cammilleri, «Bockelson ha sedici mogli, Rothmann nove, Knipperdollinck solo tre». R. Cammilleri, *La vera storia dell'Inquisizione*, cit., p. 77; altre fonti però riferiscono che Jan van Leiden non avesse più di quattordici mogli.

<sup>113</sup> J. Saramago, *In Nomine Dei*, cit., p. 280.

<sup>114</sup> Ivi, p. 263.

L'assedio di Miinster viene rotto il 25 giugno del 1535 grazie al tradimento dei soldati Gresbeck e Langerstraten; il 22 gennaio del 1536, Jan van Leiden e Knipperdollinck vengono giustiziati pubblicamente dopo atroci torture.

Il dialogo tra Gresbeck e Langerstraten costituisce l'unica parentesi del testo in cui il registro del linguaggio si abbassa realmente: le parole dei due disertori brillano finalmente di verità, anche per il contrasto netto con le scene precedenti e successive. Il magnifico delirio di onnipotenza di van Leiden, dopo ventiquattro mesi di orrore, viene spento con un soffio:

GRESBECK - Tradiamo?

LANGENSTRATEN - Tradiamo<sup>116</sup>.

In conclusione si dovrà, senz'altro accennare ad un personaggio che, pur essendo abbastanza inconsistente su un piano propriamente drammaturgico, assume la funzione di portare in scena principi corretti e razionali. Stiamo parlando di Divara (Gertrud von Utrecht), prima moglie di Jan van Leiden, che, in un testo dominato quasi esclusivamente da raptus mistici e da follie verbali, incarna l'oggettivo buon senso. Non appena Hille Feiken le confida il proposito di uccidere Waldeck, Divara risponde che «voler imitare Giuditta, levando una spada contro il vescovo, è una follia»<sup>117</sup>; e a Jan che, in preda ai primi deliri, si dichiara «angelo giustiziere», ribatte: «Ti conosco come uomo, non come angelo»<sup>118</sup>. Il realismo di Divara, del resto, non giunge mai alla negazione della fede: mentre Jan van Leiden mostra tutta la sua meschinità accettando senza condizioni l'abiura ordinata da

<sup>115</sup> Nella realtà storica dei fatti sembra che Knipperdollinck abbia inizialmente ingaggiato una lotta per il potere contro Jan van Leiden, tuttavia riconoscendone in seguito l'autorità.

<sup>116</sup> J. Saramago, *In Nomine Dei*, cit., p. 285.

<sup>117</sup> Ivi, p. 258.

<sup>118</sup> Ivi, p. 241.

Waldeck<sup>119</sup>, Gertrud, prima di essere uccisa dai cattolici, difende strenuamente i propri principi:

WALDECK - Abiura.

GERTRUD VON UTRECHT - Abiuro l'intolleranza, abiuro il male che ho praticato e commesso, abiuro me, se colpevole, e i miei errori. Ma non abiurerò la mia fede, perché ne ho una sola. Perché senza una fede l'essere umano è nulla.

WALDECK - Uccidetela<sup>120</sup>.

Ma come può, dovremmo chiederci, un personaggio con queste caratteristiche, una Donna Razionale far ascoltare la sua voce nella piazza della follia, dove si impone la poligamia e lo stupro? Risponderemmo che Saramago, probabilmente, non è stato capace di ripetere il piccolo miracolo del Povero Pietro che, con le sue poche parole, con la sua statura morale, segnava decisamente l'intera *Seconda vita* proponendo finalmente contenuti alternativi alle discussioni aziendali perpetrate fino a quel momento. Certo, qui l'autore è vincolato dalla vicenda storica, non può rivoluzionare il corso degli eventi. Ma il punto non è questo: Hille Feiken, come già detto, segna lo spirito del lettore molto più profondamente di quanto non riesca a fare Divara; anche perché alle parole Hille fa seguire un'azione folle e tragica, mentre Divara è bloccata nel ruolo di regina triste: assediata, potremmo dire, in una città sotto assedio.

Sicuramente non sarà d'accordo con noi il compositore torinese Azio Corghi che ha scelto proprio il titolo *Divara. Wasser und Blut* [*Divara.*

---

<sup>119</sup> « JAN VAN LEIDEN - Se mi risparmi la vita, vescovo Waldeck, mi offro per convincere gli anabattisti che restano a Münster, e gli altri che ancora si trovano in Germania e nei paesi Bassi, a rinunciare alle loro idee e alla violenza e ad essere fedeli all'imperatore, e, in questa città di Münster, alla tua autorità». Ivi, p. 287.

<sup>120</sup> Ivi, p. 288.

<sup>121</sup> La prima di *Divara. Wasser und Blut*, dramma musicale in tre atti per voci recitanti e cantanti, coro, coro popolare, orchestra, elettronica; libretto di Azio Corghi e José Saramago, ha avuto luogo il 31 ottobre 1993 proprio nella Städtische Bühne di Münster che aveva commissionato a Saramago la stesura di *In Nomine Dei*.

*Acqua e sangue*] per il dramma musicale ispirato a *In Nomine Dei*<sup>121</sup>. Corghi, che a tutt'oggi ha composto ben sei opere tratte dai testi di Saramago<sup>122</sup>, riscatta la marginalità di Divara facendone il cardine assoluto del suo dramma: «una sorta di Cassandra - scrive Raffaele Mellace - l'unico personaggio che sia profondamente cosciente del destino che incombe sull'esperienza anabattista»<sup>123</sup>.

Saramago è convinto che *Divara*, «trasfigurazione musicale» e «dimostrazione scenica» di *In Nomine Dei*, ne sia anche il completamento ideale:

Devo alla musica di Azio Corghi, per primo, e poi alla scenografia di Dietrich Hilsedorf, quanto ancora mancava a *In Nomine Dei* per essere, sulle tavole del palcoscenico, quello che il suo autore aveva sognato: un appello, più che alla semplice e tante volte equivoca tolleranza, al riconoscimento dell'identità profonda degli esseri umani e una condanna di qualsiasi dottrina che ne faccia dei nemici di sé stessi<sup>124</sup>.

### *Teatro quasi*

Saramago pubblica *L'anno della morte di Ricardo Reis* nel 1984; l'anno evocato dal titolo è il 1936. Fernando Pessoa nasce a Lisbona il 13 giugno 1888; Ricardo Reis, di professione medico, viene invece al mondo il 29 gennaio del 1914; nell'anima stessa del poeta<sup>125</sup>. Già, perché Ricardo Reis, oltre ad essere il protagonista di questo romanzo,

<sup>122</sup> *Blimunda* (1989; da *Memoriale del convento*), *Divara* (1993), *La morte di Lazzaro* (1995; da *Il Vangelo secondo Gesù*), *...sotto l'ombra che il bambino solleva* (1999; da *L'anno mille993*), *Cruci-Verba* (2001; da *Il Vangelo secondo Gesù*); *De paz e de guerra* (2002; dalla poesia omonima).

<sup>123</sup> R. Mellace, voce *Divara*, in *Dizionario dell'opera*, a cura di P. Mioli, Milano, Baldini e Castoldi, 1996.

<sup>124</sup> J. Saramago, *Nota introduttiva*, cit., p. 1X. 125

<sup>125</sup> «Il dott. Ricardo Reis nacque nella mia anima il 29 gennaio 1914, verso le 11 di sera». Fernando Pessoa, appunto del 1914.

è anche uno degli eteronimi di Pessoa. Saramago inventa una Lisbona piovosa e irrealista verso la quale il dottor Reis si imbarca spinto da un preciso motivo: «La morte di Fernando Pessoa gli era sembrata una forte ragione per attraversare l'Atlantico dopo sedici anni di assenza»<sup>126</sup>; qui incontrerà l'anima di Pessoa, morto realmente il 30 novembre 1935 in seguito ad una crisi epatica. Il romanzo è fitto di dialoghi grandiosi: non soltanto quelli che Reis intavola con il fantasma, ma anche con Lidia, la cameriera amante, e con Marcenda, la figlia del notaio Sampaio. I dialoghi vengono riportati senza "a capo": si distendono lungo la pagina, confusi, sciolti o innestati nella pura narrazione, con punteggiatura essenziale e con l'unico indicatore della lettera maiuscola per i passaggi di battuta<sup>127</sup>:

Ricardo Reis esce dalla sala da pranzo, si avvicina alla porta coi monogrammi, li deve scambiare qualche complimento con l'uomo grasso che stava anche uscendo, Prima vossignoria, Ma come, prima gli altri, è uscito il grassone, Grazie infinite a vossignoria, ossequiosa maniera di dire, questa, prima gli altri, se prendessimo tutte le parole alla lettera avrebbe avuto la precedenza Ricardo Reis, perché lui è un uomo plurale, multiplo, secondo il suo personale modo di concepirsi<sup>128</sup>.

Ma se volessimo leggere questo romanzo come un copione, riordinando le battute in senso drammaturgico, avremmo delle sorprese notevoli;

<sup>126</sup> J. Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis (O ano da Morte de Ricardo Reis)*, 1982), trad. it. di R. Desti, in Id., *Romanzi e racconti 1977-1998*, cit., p. 1485.

<sup>127</sup> Questo sistema di trascrizione, ormai generalmente denominato «scrittura ora-le», è uno degli indici della conversione stilistica di Saramago. Compare infatti per la prima volta in *Una terra chiamata Alentejo* del 1980: «*Levantado do Chao* [titolo originale di *Una terra chiamata Alentejo*] rappresenta il momento del definitivo passaggio da una forma di scrittura, per così dire, parzialmente tradizionale [...] a quello "stile Saramago" che da questo momento caratterizzerà tutta l'opera a venire [...]». P. Collo, *Notizie sui testi*, in J. Saramago, *Romanzi e racconti 1977-1998*, cit., pp. 1591-592. Del resto, a nostro avviso, in nessuna delle opere precedenti o successive a *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Saramago raggiunge lo stesso livello di precisione emotiva nella commistione tra dialogo e racconto.

come quella di scoprire in Saramago un autore drammatico assolutamente strepitoso, capace di dar vita alle parole con sensibilità e coscienza, dimostrando, innanzitutto, un talento per la scrittura teatrale tanto indiscutibile quanto mai confermato sul campo:

REIS - Tu hai detto che non ti sei fatto più vedere perché eri annoiato.

PESSOA - È vero.

REIS - Di me.

PESSOA - Di te forse non tanto, quello che mi ha annoiato e stancato è questo andare e venire, questo gioco tra una memoria che tira e un oblio che spinge, un gioco inutile, l'oblio finisce per vincere sempre.

REIS - Io non ti dimentico.

PESSOA - Vuoi sapere una cosa? Tu, su questa bilancia, non pesi molto. REIS - Allora cos'è questa memoria che continua a chiamarti.

PESSOA - La memoria che ho ancora del mondo.

REIS - Credevo fosse la memoria che il mondo ha di te a chiamarti.

PESSOA - Che idea sciocca, mio caro Reis, il mondo dimentica, te l'ho già detto, il mondo dimentica tutto<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> J. Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, cit., p. 1161.

<sup>129</sup> «Ricardo Reis guardò l'Altra Riva. Qualche luce si era spenta, altre si distinguevano appena, si stavano affievolendo, sul fiume cominciava ad addensarsi una leggera nebbia, Tu hai detto che non ti sei fatto più vedere perché eri annoiato, È vero, Di me, Di te forse non tanto, quello che mi ha annoiato e stancato è questo andare e venire, questo gioco tra una memoria che tira e un oblio che spinge, un gioco inutile, l'oblio finisce per vincere sempre, Io non ti dimentico, Vuoi sapere una cosa, tu, su questa bilancia, non pesi molto, Allora cos'è questa memoria che continua a chiamarti, La memoria che ho ancora del mondo, Credevo fosse la memoria che il mondo ha di te a chiamarti, Che idea sciocca, mio caro Reis, il mondo dimentica, te l'ho già detto, il mondo dimentica tutto [...]». Ivi, p. 1429.

Il gioco è senz'altro stimolante; ma, certo, anche pericoloso. Del resto non dovremo ricordare in questa sede per quali motivi ogni romanzo, a prescindere dalla qualità e quantità dei dialoghi che racchiude, resta pur sempre un romanzo; e per quali altri ogni testo teatrale, malgrado verbosità e lungaggini di varia natura, rimane intenzionalmente un contenitore per atti da palcoscenico.

Valutati i rischi dell'esperimento, preferiamo giocare ancora un po': con l'intenzione principale, sia chiaro, di segnalare il valore assoluto di una drammaturgia che potremmo definire sotterranea; e con la volontà simmetrica e secondaria di indagare intorno alle cause di una potenzialità così evidentemente inespressa.

Ecco allora, piegata dalla scansione teatrale, una pagina de *Il Vangelo secondo Gesù*, il libro-scandalo del '91<sup>130</sup>: è l'ultima cena; il Maestro parla così ai suoi apostoli:

GESÙ - Tu sai, Pietro, che sarò crocifisso.

PIETRO - Me l'hai detto.

GESÙ - Ma non ti ho detto che anche tu e Andrea e Filippo lo sarete, che Bartolomeo sarà scuoiato, che Matteo lo uccideranno i barbari; che Giacomo, figlio di Zebedeo, lo decolleranno, che l'altro Giacomo, figlio di Alfeo, sarà lapidato, che Tommaso sarà ucciso a colpi di lancia, che Giuda Taddeo sarà ammazzato ad accettate, che Simone sarà tagliato con una sega, questo non lo sapevi, ma adesso lo sai, e lo sanno tutti.

(Silenzio)

GIOVANNI - E io?

GIUDA ISCARIOTA - E io?

GESÙ - Tu, Giovanni, arriverai alla vecchiaia, e vecchio morirai. Quanto a te, Giuda Iscariota, evita gli alberi di fico, non passerà molto tempo che ti impiccherai a uno con le tue stesse mani.

VOCE - Allora moriremo tutti per causa tua?

GESÙ - Per causa di Dio, non mia<sup>131</sup>.

Un terzo esempio è tratto da *Memoriale del convento*, romanzo barocco del 1982 che racconta la costruzione, tra il 1713 e il 1730, dell'enorme monastero di Mafra:

PADRE BARTOLOMEU - Mi vuoi dire qualcosa?

SETTE SOLI - Volevo sapere, padre Bartolomeu Loureno, perché Blimunda mangia sempre un pezzo di pane prima di aprire gli occhi la mattina.

PADRE BARTOLOMEU - Hai dormito con lei?

SETTE SOLI - Vivo là.

PADRE BARTOLOMEU - Attento, che siete in peccato di concubinato. Sarebbe meglio sposarsi.

SETTE SOLI - Lei non vuole, io non so se vorrei. Se uno di questi giorni me ne torno al paese e lei preferisce rimanere a Lisbona, perché sposarci? Ma quello che avevo domandato?

PADRE BARTOLOMEU - Perché Blimunda mangia un pezzo di pane prima di aprire gli occhi al mattino?

SETTE SOLI - Sì.

PADRE BARTOLOMEU - Se lo verrai a sapere un giorno, sarà da lei, non da me.

SETTE SOLI - Ma conoscete il motivo?

PADRE BARTOLOMEU - Lo conosco.

SETTE SOLI - E non me lo dite?

<sup>130</sup> Cfr. nota n. 49.

<sup>131</sup> «Tu sai, Pietro, che sarò crocifisso, Me l'hai detto, Ma non ti ho detto che anche tu e Andrea e Filippo lo sarete, che Bartolomeo sarà scuoiato, che Matteo lo uccideranno i barbari, che Giacomo, figlio di Zebedeo, lo decolleranno, che l'altro Giacomo, figlio di Alfeo, sarà lapidato, che Tommaso sarà ucciso a colpi di lancia, che Giuda Taddeo sarà ammazzato ad accettate, che Simone sarà tagliato con una sega, questo non lo sapevi, ma adesso lo sai, e lo sanno tutti. La rivelazione fu accolta in silenzio, non c'era più motivo di temere un futuro ormai noto, era come se, in fondo,

Gesù avesse detto loro soltanto, Morirete, e quelli gli avessero risposto in coro, Che novità, lo sapevamo già. Ma Giovanni e Giuda Iscariota non si sentirono nominare e perciò gli domandarono, E io, e Gesù disse, Tu, Giovanni, arriverai alla vecchiaia, e vecchio morirai, quanto a te, Giuda Iscariota, evita gli alberi di fico, non passerà molto tempo che ti impiccherai a uno con le tue stesse mani, Allora moriremo tutti per causa tua, disse una voce, ma non si seppe di chi fosse. Per causa di Dio, non mia, rispose Gesù». J. Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù (O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991), trad. it. di R. Desti, Milano, Bompiani, 1999, pp. 338-39.

PADRE BARTOLOMEU - Ti dirò solo che si tratta di un grande mistero<sup>132</sup>.

Sono soltanto poche battute, estratte quasi a sorte da alcuni tra i romanzi più significativi. Non abbiamo descritto i contesti che le accolgono, non abbiamo analizzato le strutture narrative che le regolano, né abbiamo toccato le storie o le intenzioni dei personaggi. Ma in questi brevi dialoghi c'è vita e letteratura; e c'è altissimo teatro. Non solo: questo teatro nascosto sembra già pronto per la messa in scena; e questo sì che è un paradosso: già, perché l'altro teatro, quello ufficiale, quello "a comando" appare davvero poco malleabile, quasi incompatibile con realistiche ipotesi di realizzazione scenica. Si pensi al numero di personaggi che affollano letteralmente i quattro drammi di Saramago: *La notte* ne conta diciotto, *Cosa ne farò di questo libro?* addirittura ventiquattro, *In Nomine Dei* contiene ventidue figure oltre a tutti i cori di luterani, di cattolici, di donne, di giudici delle tribù d'Israele che si vanno alternando sulla scena. Ma si consideri anche la complessità degli spazi scenici e il loro alternarsi lungo il corso degli atti: in *Cosa ne farò di questo libro?* si susseguono senza soluzione di continuità la Corte ad Almeirim, la casa di Camões, la Corte di Lisbona, il Palazzo del conte di Vidigueira, la Casa di Damião de Góis, il Palazzo dell'Inquisizione, un esterno non meglio specificato, la Tipografia di Gonçalves e, per finire, una via di Lisbona; per quanto riguarda *In Nomine Dei*, Saramago tiene a tranquillizzare, fin dal principio, il possibile scenografo: lo scenario sarà «unico per tutta la rappresentazione»; la descrizione che ne consegue, tuttavia, per quanto scarna, pone problemi senz'altro consistenti:

---

<sup>132</sup> «Ritornarono sui loro passi, rivennero ai Remolares, Sette-Soli fece per parlare, si trattenne, il padre si accorse dell'esitazione, Mi vuoi dire qualcosa, Volevo sapere, padre Bartolomeu Lourenco, perché Blimunda mangia sempre un pezzo di pane prima di aprire gli occhi la mattina, Hai dormito con lei, Vivo là, Attento che siete in peccato di concubinato, sarebbe meglio sposarsi, Lei non vuole, io non so se vorrei, se uno di questi giorni me ne torno al paese e lei preferisce rimanere a Lisbona, perché sposarci, ma quello che avevo domandato, Perché Blimunda mangia un pezzo di pane prima di

[...] la piazza del mercato, modificata, rispetto alla realtà, per mostrare, a sinistra, la Cattedrale, al centro, il Palazzo Comunale, a destra, la chiesa di San Lamberto. Tra questi solo alcune case<sup>133</sup>.

Le difficoltà di natura tecnica, del resto, non possono che occupare il margine delle nostre perplessità. Anche perché la drammaturgia contemporanea trabocca di testi magnifici montati su scenografie impossibili: si pensi, tanto per citare un caso eclatante, a tutto il teatro di Diirrenmatt.

Eppure questa indifferenza grandiosa nei confronti degli aspetti pratici del teatro, palese vezzo sarcastico per l'autore de *I Fisici*, in Saramago rischia piuttosto di configurarsi come sintomo di una latente e imboscata inconsapevolezza; ovvero come incapacità sostanziale nell'immaginare la messa in scena o, nel migliore dei casi, come puro, secco disinteresse.

Se poi però i romanzi non fanno che dimostrare, a più riprese, come Saramago riesca a mettere in bocca ai suoi personaggi battute semplicemente perfette, è chiaro che la questione si complica non poco. Insomma: dov'è il passo falso? Cos'è che si inceppa? Cosa smette di funzionare dentro le parole di Francesco o in quelle di van Leiden? E, in fin dei conti, è possibile - eccolo qui, il nodo - che il miglior teatro di Saramago sia del tutto estraneo alla sua drammaturgia?

### ***Nomi per un ritratto***

Volendo confrontare le linee guida con cui la critica ha cercato di tratteggiare un profilo coerente di Saramago, ci troviamo di fronte ad

aprire gli occhi al mattino, Sì, Se lo verrai a sapere un giorno, sarà da lei, non da me, Ma conoscete il motivo, Lo conosco, E non me lo dite, Ti dirò solo che si tratta di un grande mistero». J. Saramago, *Memoriale del convento (Memorial do Convento)*, 1982), trad. it. di R. Desti e C.M. Radulet, in Id., *Romanzi e racconti 1977-1998*, cit., pp. 818-19.

<sup>133</sup> J. Saramago, *In Nomine Dei*, cit., p. 213.



una sorta di groviglio a tratti inestricabile. In effetti, a parte la conversione stilistica del 1980<sup>134</sup>, riconosciuta unanimemente come spartiacque fondamentale, per il resto ci si affanna a raggruppare le varie opere in dittici, trilogie e scatoloni tematici con risultati davvero poco convincenti.

Inoltre pare che i divulgatori dell'opera di Saramago non riescano a parlarne senza tirare in ballo quantità spropositate di analogie con altri scrittori ed altre letterature. Ne scaturisce un ritratto-collage non sempre privo di efficacia ma spesso piuttosto superficiale. Saramago, allora, è il Garcia Marquez europeo, ma anche il «Voltaire portoghese»<sup>135</sup>, il Brecht lusitano; nelle sue opere si riscontrano echi evidenti di Borges, Pirandello, Kafka, Sciascia; ogni suo nuovo romanzo, poi, contribuisce ad infoltire il gruppo: l'uscita de *Il Vangelo secondo Gesù*, per dirne una, tira dentro sia Pasolini che Rushdie; a più riprese lo stesso Saramago gioca ad ampliare il ventaglio dei nomi: «Gogol, Cervantes, Montaigne e António Vieira»<sup>136</sup>; fin quando poi, tra le righe di ogni tentativo di inquadramento critico, non compare Pessoa, ombra inevitabile su ogni scrittore portoghese che si rispetti. A margine ci si dovrà domandare perché mai, soprattutto in Italia, Fernando Pessoa debba essere considerato come una Stele di Rosetta assolutamente necessaria per codificare non solo la letteratura portoghese, ma anche la storia del Portogallo nel XX secolo. Del resto, volendo segnalare soltanto l'incongruenza più palese, non ci sembra proprio che il positivismo storico di Saramago abbia troppo a che fare con il flusso sublime e disordinato che sottende i libri delle inquietudini di Pessoa. Forse però ha ragione Ugo Ronfani quando scrive: «L'Europa della cultura è una virtualità e un desiderio, non ancora una realtà. E la prova è che letterature nazionali di tutto rispetto restano sconosciute, o quasi. Che cosa sappiamo, ad esempio, della letteratura lusitana [...]?»<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Cfr. nota n. 127.

<sup>135</sup> Così lo ha definito il settimanale svizzero «L'Hebdo».

<sup>136</sup> M. Vallora, *Saramago librettista di sé stesso*, in «Il Giornale», 15 maggio 1990.

<sup>137</sup> U. Ronfani, *Se la povertà non è santa*, in J. Saramago, *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, Milano, Ricordi, 1991, p. 5.

Lo spiazzamento generalizzato prodotto dal fenomeno-Saramago si spiega anche così:

Quando nel 1984, fu pubblicato da Feltrinelli il *Memoriale del Convento* di José Saramago, le pagine di quotidiani e periodici si riempirono di recensioni quasi incredule di tanto valore in un testo proveniente da un mondo pressoché sconosciuto. Contemporaneamente, i critici cominciarono a fare ammenda della loro mancanza di attenzione per una letteratura, scriveva Emilia Perassi su «Il Popolo», «straordinariamente vitale, a torto emarginata [...]»<sup>138</sup>.

Ma l'affannosa ricerca di illustri analogie tra Saramago e il resto della letteratura mondiale, oltre a denunciare un'ignoranza diffusa, italiana ed europea, nei confronti della cultura artistica portoghese, è dovuta anche alle peculiarità distintive di questo scrittore: uno che per venti anni (tra il '47 e il '66) non pubblica assolutamente nulla, che passa i successivi quattordici alla ricerca dello stile e che poi, con cadenza quasi annuale, scrive romanzi esaltati da critica e pubblico; uno che si definisce «autore non programmato»<sup>139</sup>, che ammette: «i miei romanzi nascono normalmente dal titolo»<sup>140</sup> e che chiede: «Come posso sapere al terzo capitolo quello che farò al quattordicesimo?»<sup>141</sup>. Insomma, Saramago è oggetto misterioso anche in patria:

Non appartengo e non sono mai appartenuto a nessun gruppo letterario. Faccio il mio lavoro in silenzio ma nel panorama letterario portoghese succede che [...] ogni cosa era al suo posto, tutti gli autori avevano una collocazione, il signor Saramago non aveva nessuna importanza, era autore di qualche libretto che non faceva danno né ombra a nessuno, era anche simpatico, una brava persona, si poteva

<sup>138</sup> N. Avella, *Un'affollata solitudine: José Saramago e la pubblicistica italiana*, in *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, cit., p. 212.

<sup>139</sup> J. Arias, *José Saramago: L'amore possibile*, cit., p. 53.

<sup>140</sup> Ivi, p. 55.

<sup>141</sup> Ivi, p. 53.

parlare con lui. [...] Ma a cinquantotto anni, quando ormai nessuno si aspettava che questo signore scrivesse qualcosa (perché se non ha scritto prima, ormai non lo farà più), pubblica *Una terra chiamata Alentejo* e subito gli danno il premio Città di Lisbona. Due anni dopo è la volta di *Memoriale del convento* e qui le cose cominciano a complicarsi, però poteva sempre succedere che mi esaurissi in questo secondo libro, in quanto ero un signore che sfiorava la sessantina. Ma ecco che due anni dopo esce *L'anno della morte di Ricardo Reis* e poi continuo a pubblicare. Allora il panorama letterario, che era organizzato, che aveva ogni cosa, ogni persona, ogni piccola o grande gloria al suo posto, improvvisamente si scompiglia perché entro prepotentemente in scena. E questo non mi viene perdonato. [...] C'è gente che mi odia per il solo fatto che esisto<sup>142</sup>.

Dunque Saramago è l'esponente atipico di una letteratura ignota distinto tra i distinti; ovvio che sia un incompreso. Se questo, almeno in parte, giustifica le lacune (quantitative e qualitative) palesate finora dalla critica ufficiale, sarà d'altra parte auspicabile riconsiderare il contesto della letteratura portoghese stabilendo nuovi e più aggiornati livelli di codifica.

Tuttavia disponiamo di elementi (la biografia, le opere) che ci consentono di riconoscere al signor De Sousa un'autonomia non so lo invidiabile ma già tramutata, dopo la grande stagione dei

---

<sup>142</sup> Ivi, pp. 74-6. A proposito dell'avversione nei confronti di Saramago, possono essere indicative le dichiarazioni rilasciate da alcuni esponenti del mondo letterario all'indomani dell'assegnazione del Nobel: Czeslaw Milosz (Nobel per la letteratura nel 1980) dichiarò: «Non lo sopporto, le sue opere sono vuote»; mentre il nostro Aldo Busi si esprime così: «José Saramago? Uno scrittore tedioso, noioso. Anzi non è neppure uno scrittore, è un letterato, incapace di particolari invenzioni»; delle ire vaticane abbiamo già dato conto. Di parere diverso Dario Fo: «Per fortuna Saramago ha dovuto aspettare solo un anno, dopo il premio assegnato a me. Lui ed io siamo uniti da un filo rosso di libertà. I suoi temi sono simili ai miei: la presa di coscienza, la lotta, il non voler mai accettare compromessi col regime, coi regimi. Con lui Stoccolma ha premiato non solo lo scrittore, ma anche l'uomo delle battaglie civili. Questa scelta è la continuazione di quella dell'anno scorso: si è voluto premiare ancora una volta un autore per le sue battaglie civili insieme alla sua qualità di scrittore»; Jorge Amado:

riconoscimenti internazionali, in libertà quasi assoluta. Ma questa indipendenza etica e culturale, dichiarata e rivendicata, questa sua forza intellettuale, questa rispettabile sfrontatezza, non possono forse spiegare la mancata riuscita di una produzione dichiaratamente delegata?

In effetti non sembra così azzardato supporre che, malgrado le intenzioni, il nostro autore abbia sofferto oltre misura quel sistema di relazioni e di aspettative veicolate che la sola presenza di un committente provoca inevitabilmente. Sarà quindi plausibile che una scrittura piegata sempre e comunque lungo il corso delle idee («queste idee sono come un fiume e i suoi affluenti»<sup>143</sup>) non si pieghi altrettanto alle logiche del mandato. È solo un'ipotesi, naturalmente; peraltro mai sostenuta da indizi extratestuali.

I dubbi in proposito potrebbero essere fugati solo da una nuova fase di produzione drammaturgica che, allo stato delle cose, appare improbabile. Temiamo infatti che l'attesa del capolavoro teatrale di Saramago debba rimanere insoddisfatta e che il 1993, anno della pubblicazione di *In Nomine Dei*, abbia già posto fine alla sua esperienza di drammaturgo. Soprattutto perché le idee di cui dovrà ancora innamorarsi lo spingeranno naturalmente verso il campo preferito e benedetto, quello della narrativa, quello, cioè, dell'avvenuta consacrazione.

«La notizia che il Premio Nobel è stato assegnato a José Saramago mi ha procurato grande gioia e soddisfazione. Conosco Saramago da molti anni e sono convinto che se qualcuno meritava il Premio Nobel questo era proprio lui. Hanno premiato la letteratura Portoghese attraverso uno dei più espressivi scrittori del mondo contemporaneo. C'è poi un altro aspetto che credo vada sottolineato in questa occasione, ed è il fatto che il massimo premio letterario finalmente renda giustizia alla lingua portoghese»; Manuel Vázquez Montalbán: «Il Premio Nobel finalmente privilegia uno scrittore in lingua portoghese, uno scrittore difficile, poco ligio a ciò che si considera come letterariamente corretto e che ora più che mai ha bisogno di una presentazione per sfuggire all'immaginario costruito dai luoghi comuni, quasi si trattasse del fumetto, di un *comic*. L'immaginario Saramago riproduce uno scrittore "della tarda età", come Bufalino o Camilleri, giornalista e comunista».

<sup>143</sup> Ivi, p. 54.

Ma tornando a quell'*identikit* di Saramago costruito sulla base di analogie, più o meno grossolane, con altri autori, decidiamo, non senza tentennamenti, di contribuire al ritratto con un nome che, più ogni altro, sembrerà clamorosamente lontano: quello di Alessandro Manzoni. I motivi che ci spingono a questo azzardo sono giustificati da due tangenze tutto sommato evidenti: il senso profondo della Storia e l'esperienza problematica con il teatro.

Tracciare un filo rosso che leghi l'inventore del moderno romanzo storico all'ultimo originale rappresentante del genere, sarebbe un'operazione rischiosa ma di certo affascinante. Tuttavia, in questa sede, ci sembra più opportuno spendere qualche parola riguardo alla sola produzione drammaturgica.

Date per scontate tutte le premesse relative all'enorme distanza tra i contesti d'appartenenza, non possiamo che partire dalla considerazione più scontata: quella cioè che la Storia sottende in maniera evidente sia i testi teatrali di Manzoni che quelli di Saramago.

Ma non è tutto qui. Innanzitutto perché entrambi costruiscono i propri drammi essenzialmente intorno allo scontro tra individuo e potere costituito, chiudendoli poi sempre con una condanna (tragica o meno) del compromesso come soluzione. In questo senso si tratta di drammi politici, nel senso più alto del termine. Del resto, alcuni tra i più autorevoli critici di Manzoni denunciano spesso una sorta di incompatibilità tra il suo tentativo di raggiungere l'oggettività storica e la presenza di un punto di vista troppo fortemente condizionato dalla morale cattolica. Ma anche l'ateo Saramago, come abbiamo visto, è stato fatto oggetto di accuse simili benché di matrice inversa: nel suo caso, infatti, è semmai il filtro comunista a distorcere il reale.

---

<sup>144</sup> F. De Sanctis, *Il sentimento nazionale italiano e il coro del «Carmagnola»*, in Id., *Manzoni*, Torino, Einaudi, 1983, P. 215.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> E De Sanctis, *Reale e ideale nell'«Adelchi»*, in Id., *Manzoni*, cit., p. 236.

Non entriamo nello specifico, naturalmente; anche perché non è certo nostra intenzione forzare eccessivamente un paragone tanto bisognoso di cautele e di approfondimenti. Eppure ci sembra opportuno segnalare almeno un ulteriore elemento di contatto tra i due: la sostanziale irrepresentabilità delle opere teatrali. Lo spunto per proporre un'analisi al riguardo ce lo offre un contemporaneo di Manzoni: quel Francesco De Sanctis che già nel 1872, con le lezioni della seconda scuola napoletana, svelava i pregi e i difetti delle tragedie manzoniane. *Il Conte di Carmagnola*, secondo De Sanctis, è una tragedia che «cade»<sup>144</sup>, nella quale «non spira un alito di vita»<sup>145</sup>; questo malgrado «per maneggio di verso» sia «difficile concepire qualcosa di più perfetto»<sup>146</sup>; insomma: «è bello, ma non si muove»<sup>147</sup>; quanto all'*Adelchi* afferma: «Se trovate [...] semplice successione di fatti, senza processo logico, senza forza centrale che valga a raccogliarli e formare un organico insieme, senza interesse drammatico, è evidente che il principale obbietto è nella parte storica e la tragedia ci sta come un'aggiunta»<sup>148</sup>. Si tratta di rilievi profondamente simili a tutta una serie di critiche mosse alla drammaturgia di Saramago; si presta bene al confronto il giudizio formulato da Maurizio Barletta secondo cui la scrittura teatrale dell'autore di *Cecità*<sup>149</sup> «non lievita, non riesce ad assumere mai, neppure in termini di pretesto, alcun esito drammaturgico»<sup>150</sup>.

«*Il Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi* - concluderà De Sanctis - non erano riusciti»<sup>151</sup>: anche per questo «Manzoni non s'ostina più nel dramma. Prende altra via [...]. Voglio fare un romanzo, dice a se stesso [...]»<sup>152</sup>.

In realtà Manzoni per primo era del tutto cosciente delle grandi difficoltà traspositive che le sue opere avrebbero incontrato: è

<sup>149</sup> J. Saramago, *Cecità (Ensaio sobre a Cegueira)*, 1995), trad. it. di R. Desti, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>150</sup> M. Barletta, *Profitto che non rende*, in «La Rinascita della Sinistra», 12 maggio 2000.

<sup>151</sup> E De Sanctis, *Reale e ideale nell'«Adelchi»*, cit., p. 242.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

dimostrato, tra l'altro, da una lettera datata 4 gennaio 1828 indirizzata ad Attilio Zuccagni Orlandini:

Ella vede infatti come [le due tragedie] son condotte senza alcun riguardo all'effetto, agli usi, al comodo della scena: molteplicità di personaggi, lunghezza spropositata, parlate immani pei polmoni, e ancor più per gli orecchi, variazione e slegamento di scene, pochissimo di quel che si intende comunemente per azione, e un procedere lento, obliquo, a balzi<sup>153</sup>.

Ecco l'ammissione, dunque: mancanza di «riguardo all'effetto, agli usi, al comodo della scena». Si vede bene come le cause che impediscono (o meglio ostacolano) la realizzazione scenica dei drammi di Saramago non siano poi così distanti da quelle per cui l'*Adelchi* o il *Carmagnola* cadono necessariamente.

Ma, sia ben inteso, il combattimento che Saramago ingaggia contro «Golia» non si risolve in una sconfitta; il suo teatro testimonia comunque un credibile tentativo d'autore, magari irrisolto, imperfetto, squilibrato, ma pur sempre degno di nota.

*La notte* è un dramma riuscito, efficace; *Cosa ne farò di questo libro?* contiene momenti di bella poesia e di ottima prosa drammatica; *In Nomine Dei* rappresenta un manifesto importante ed attuale contro ogni fanatismo. Il problema, semmai, resta quello di un confronto impari con i suoi romanzi, con *L'anno della morte di Ricardo Reis*, con *Cecità*; con opere, cioè, che offrono alla letteratura contemporanea e al suo futuro, personaggi e pagine memorabili.

### ***L'intellettuale imprudente***

---

<sup>153</sup> A. Manzoni, *Tragedie*, Milano, Mondadori, 2002, p. 27.

<sup>154</sup> . Saramago, in N. Fano, *Il Portogallo immaginario*, intervista a J. Saramago, in «L'Unità», 25 aprile 1985.

Le quattro opere che compongono la drammaturgia di Saramago appaiono in fin dei conti molto dissimili: per linguaggio, per epoca di ambientazione, per scelte strutturali. La capacità di modificare approcci e intenzioni si riscontra, del resto, anche nei romanzi di Saramago; e si tratta di un'attitudine che, crediamo giustamente, viene annoverata tra i suoi pregi maggiori.

Eppure tutti i suoi lavori sembrano condividere un'identica originale tensione che potremmo definire, al tempo stesso, storica e contemporanea. Si tratta, per meglio dire, di uno spirito di ricerca ininterrotta che, a prescindere dall'epoca o dall'evento in oggetto, converge sempre e comunque nello sguardo dell'intellettuale; un intellettuale che ha il compito civile di osservare e l'obbligo morale di giudicare:

Sono convinto che uno scrittore debba sempre prendere una posizione attiva di fronte alla storia: diciamo che essere intellettuali significa proprio questo<sup>154</sup>.

Roberto Vecchi, esponendo il processo narrativo del romanzo *Una terra chiamata Alentejo*, parla di «temporalità mescolate» e del congiungimento di «dimensioni spaziali simboliche e distinte»<sup>155</sup>, mentre Luciana Stegagno Picchio, riferendosi in particolar modo al *Memoriale del convento*, spiega in questo modo la differenza che separa il romanzo storico classico dal romanzo di Saramago:

Ciò che si prefiggeva e si prefigge il romanzo storico è di cancellare [...] il divario esistente fra l'allora e l'oggi, di presentare al lettore un'immagine, per quanto possibile fedele, anche sul piano dell'invenzione, di quel tempo, di quel personaggio, di quella congiuntura temporale. Mentre il romanzo di Saramago vede il passato alla luce delloggi [...] <sup>156</sup>.

<sup>155</sup> R. Vecchi, *Le città invisibili di «Levantado do Chao»*, in José Saramago. *Il bagaglio dello scrittore*, cit., p. 91.

<sup>156</sup> L. Stegagno Picchio, *I libri della nostra inquietudine*, cit., p. L.

Quando Saramago, parafrasando Croce, dice che «ogni storia è storia contemporanea», da un lato ammette e offre una concezione verticale (più che ciclica) del tempo, dall'altro pone in atto una serie di corrispondenze plurime tra le epoche convogliate nel presente vissuto; un presente che, tuttavia, non è altro che l'emanazione scontata e prevedibile del passato storico:

Il presente per me è la schiuma che arriva alla spiaggia sulla cresta dell'onda, il passato è tutto il mare che muove quell'onda<sup>157</sup>.

Del resto sembra assolutamente coerente con questo telaio di relazioni trasversali, la naturalezza quasi incosciente con cui Saramago guarda e stima il tempo attuale senza preoccuparsi, peraltro, di esprimere opinioni impopolari. Così, negli anni, lo abbiamo sentito sostenere il processo a Pinochet, rilevare a Ramallah, «lo spirito di Auschwitz», battersi contro l'ingresso in Europa del Portogallo, scagliarsi contro la globalizzazione intesa come strumento di dominio, denunciare la nascita del «primo impero coloniale statunitense»<sup>158</sup>. Oggigiorno un atteggiamento di così palese franchezza crediamo possa definirsi coraggioso.

Ebbene, il teatro di Saramago è marcato dallo stesso impegno civile, storico e morale che segna il cuore dei suoi romanzi e della sua vita. In questo senso è parte integrante di un progetto, come del resto lo sono i racconti, le poesie, le interviste. Perché sotto ogni parola scritta o pronunciata da Saramago, si avverte la precisa volontà di segnare a doppia lama le coscienze dei fruitori: poesia e testimonianza, letteratura e cronaca, teatro e discorso. Saramago ha coscienza del mondo, delle contraddizioni e dei compromessi che lo regolano, del destino che lo aspetta; una coscienza che è soprattutto individuale, magari anche distorta da preconcetti politici e sociali, magari determinata da un certo manicheismo presuntuoso, magari piegata eccessivamente allo scopo della missione: ma non si possono certo ignorare i due cardini che rendono questa coscienza, privata e al tempo stesso generale, un piccolo

miracolo della nostra epoca: l'onestà intellettuale e la grandezza artistica.

Se accettiamo la storia come chiave per descrivere e comprendere il presente, dovremo anche ammettere che l'idea di riposizionare Francesco nell'era informatica è, malgrado tutto, un'intuizione di valore; così come lo è quella di utilizzare Camões e la corte di Lisbona nel secondo Cinquecento per raccontare la storia dei compromessi e dei fallimenti contemporanei.

Uno scrittore prudente non l'avrebbe fatto; avrebbe seguito a coltivare il suo orto senza oltrepassare lo steccato. Uno scrittore *responsabile* avrebbe evitato di scrivere *Il Vangelo secondo Gesù* e, di certo, non si sarebbe mai definito comunista. E poi perché ostinarsi a sbirciare il presente? La letteratura serve per fuggirlo, il presente:

A New York, tutto è sembrato irreali al principio, un episodio ripetuto e poco diverso da tante catastrofi cinematografiche, veramente avvincente per il grado di illusione raggiunto dal creatore degli effetti speciali, ma privo di rantoli, di fiotti di sangue, di carni schiacciate, di ossa triturate, di merda. L'orrore, nascosto come un animale immondo, ha aspettato che uscissimo dallo stupore per saltarci alla gola. L'orrore dice per la prima volta «eccomi» quando quelle persone si lanciano nel vuoto come se avessero deciso di scegliere una morte che gli appartenga. Adesso l'orrore apparirà ad ogni istante nello spostare una pietra, un pezzo di parete, una lastra di alluminio contorta, e sarà una testa iriconoscibile, un braccio, una gamba, un addome aperto, un torace schiacciato. Ma perfino questo è ripetitivo e monotono, è in qualche modo già noto per le immagini che ci sono giunte di quel Ruanda di un milione di morti, di quel Vietnam cotto al napalm, di quelle esecuzioni in stadi pieni di gente, di quei linciaggi e di quei pestaggi, di quei soldati iracheni sepolti vivi sotto tonnellate di sabbia, di quelle bombe atomiche che rasero al suolo e calcinarono Hiroshima e Nagasaki, di quei crematori

<sup>157</sup> M. Passi, Intervista a Saramago, in «L'Unità», 3 ottobre 1990.

<sup>158</sup> M.S. Palieri, Intervista a Saramago, in «L'Unità», 25 febbraio 2003.

nazisti che vomitavano cenere, di quei camion per sgomberare cadaveri come se di immondizia si trattasse<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> J. Saramago, *Uccidere in nome di Dio*, in «La Repubblica», 20 settembre 2001.