



# *ISLL Papers*

**The Online Collection of the  
Italian Society for Law and Literature**

**Vol. 15 / 2022**

Ed. by ISLL Coordinators  
C. Faralli & M.P. Mittica

*ISLL Papers*

**The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature**

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



ISSN 2035-553X

---

**Vol. 15 /2022**

Ed. by ISLL Coordinators  
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788854970779

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/6851

Italian Society for Law and Literature is an initiative by  
CIRSFID – University of Bologna  
Via Galliera, 3 – 40121 Bologna (Italy)  
Email: [cirsfid.lawandliterature@unibo.it](mailto:cirsfid.lawandliterature@unibo.it)  
[www.lawandliterature.org](http://www.lawandliterature.org)

---

# IL VANGELO SECONDO JOSÉ SARAMAGO. Una prospettiva politico-letteraria dell'opposizione

Fabio Corigliano\*

Abstract:

[The Gospel according to José Saramago. A political-literary outlook of the opposition] Can literature form the basis of a politically oriented theory of opposition, capable of leading humanity to emancipation? This is what we try to do in this essay starting from the work of José Saramago.

Key words: Saramago; emancipation; history; dissent.

*Ao nauta o mar obscuro è a rota clara*  
(F. Pessoa, Odi di Ricardo Reis)

## Premessa

Chi, leggendo un testo, non si è mai interrogato sulla fedeltà della propria copia all'originale dell'opera<sup>1</sup>? Chi non ha mai dubitato della attendibilità di un documento, magari immaginando per un istante di avere a che fare con un esemplare non "vero", non identico o magari proprio difforme dall'originale<sup>2</sup>? A volte sono i più banali errori di battitura, oppure edizioni particolarmente poco curate ed accurate, a volte invece i travisamenti, o le scelte del traduttore o del curatore dell'opera che ingenerano nel lettore

---

\* Professore a contratto di Storia delle dottrine politiche presso l'Università di Parma. Email [fabio.corigliano@unipr.it](mailto:fabio.corigliano@unipr.it)

<sup>1</sup> Dal punto di vista delle "categorie" politiche, si deve ricordare come corrisponda ad un caposaldo del pensiero illuministico proprio l'idea dell'inalterabilità e integrità del testo scritto, come ha osservato ad esempio Michael Stolleis (2007: 79), che ha sottolineato come l'"incorruttibilità" del testo scritto esclude la possibilità dell'arbitrio.

<sup>2</sup> Si potrebbe cogliere l'occasione di questa domanda per ricordare come secondo Jacques Derrida l'idea del libro (ma per estensione e inerenza potremmo dire in generale del testo stampato, pubblicato e diffuso) corrisponda alla «protezione enciclopedica della teologia e del logocentrismo contro l'energia dirompente, aforistica della scrittura» (Derrida 1998: 37). Secondo il filosofo francese il libro stesso, la sua idea, sarebbe così estranea al concetto e al senso della scrittura. L'atto di violenza "necessario" al fine di far emergere il testo *dal* libro, come si vedrà nelle prossime pagine, corrisponde esemplificativamente a quanto viene sviluppato nella letteratura di José Saramago (1922-2010).

la domanda circa l'attendibilità della copia in lettura. Si potrebbe anche suggerire che in queste apprensioni risieda la ragione prima di quella che Marc Bloch definisce la *critica della testimonianza* e che si rivolge sostanzialmente alla concordanza e discordanza dei testi, dei documenti, delle testimonianze, onde collocarli nella dimensione di lettura e nel contesto più corretto. Ma non sempre l'operazione di critica della testimonianza può essere svolta, né è sempre possibile sfuggire agli errori, ai travisamenti volontari, alle discordanze di un testo, come ci insegna ampiamente la storia (Bloch 2009).

È del tutto giustificato «voler sapere a cosa serviranno domani i libri che continuiamo a scrivere oggi, e poi dubitare che riescano a durare a lungo (fino a quando?)» (Saramago 2021: 88). Tuttavia, la questione relativa alla concordanza/discordanza delle testimonianze non vuole far riflettere sulla più generale crisi di identità del libro (si direbbe) nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, anche se si tratta di una tematica che non andrebbe per niente trascurata in un'ottica di storia dei concetti politici, dal momento che, a partire dalle considerazioni platoniche contenute nel *Timeo* è piuttosto evidente l'importanza della scrittura nell'ambito del pensiero politico occidentale (Lurija 1976; Ong 2014; Havelock 1986; Sini 2016). Più sommessamente, la riflessione che segue, che peraltro ruota a lungo intorno al tema della “verità” del testo scritto, vuole introdurre invero un ragionamento di altro genere (quasi una rapsodia politico-letteraria); in particolare, grazie alla fantasia di José Saramago, e partendo dalla sua *Storia dell'assedio di Lisbona* (Saramago 2017), in cui una incidentale eppur volontaria modifica di un manoscritto originale da parte di colui che dovrebbe revisionare l'opera stessa prima della sua pubblicazione<sup>3</sup>, permette all'autore del romanzo una serie di riflessioni molto interessanti sul rapporto tra Storia e Letteratura, si cercherà di sondare la possibilità di una teoria dell'opposizione di matrice letteraria.

La questione di partenza potrebbe essere posta in questi termini: che cosa accadrebbe se la copia di un testo fosse veramente diversa dall'originale (come accade ad esempio al Rockefeller immaginato ne *L'anno della morte di Ricardo Reis* che tutte le mattine legge un *New York Times* da cui vengono espunte le cattive notizie: Saramago 1996: 252-3), magari solamente in un particolare, magari solamente per la negazione di un'affermazione viceversa testualmente contenuta nell'originale, una negazione incidentale, priva di un disegno (politico) di mistificazione, eppur volontaria perché volutamente apposta per valutarne gli effetti?

E più nel dettaglio, quale sarebbe il valore, il senso, la profondità di quella modifica, di quella variazione, di quella negazione? Potrebbe essere valutata *dal punto di vista politico*, cioè, come se si trattasse di una dichiarazione che attiene alla possibilità di opposizione alla “verità” di un'autorità che fonda la sua stessa supremazia sulla preminenza del testo scritto, quasi in una sorta di apoteosi del più brutale dominio legale-razionale? Quel dominio legale-razionale che fa affermare senza pudore al capo dello Stato del *Saggio sulla lucidità* all'indomani della “rivolta” delle schede bianche: «i diritti lo sono integralmente solo nelle parole con cui [sono] stati enunciati e nel pezzo di carta al quale [sono] stati consegnati, vuoi che esso sia una costituzione, una legge o un regolamento, capirete, voglia il cielo convinti, che la loro applicazione smisurata, sconsiderata, rivoluzionerebbe

---

<sup>3</sup> Revisionare significa ri-vedere un'opera con occhi diversi da quelli di chi l'ha prodotta, e infatti il mestiere del revisore e più ancora quello del correttore, consiste proprio nella rilettura di un testo al fine di individuare inesattezze e refusi. L'attività di revisione, quindi, è assolutamente necessaria al fine della riduzione o addirittura della eliminazione degli errori — evitando differenze significative tra l'originale e la copia, spostando peraltro in capo all'autore l'intera responsabilità in relazione alla fedeltà e correttezza del documento.

la società più solidamente stabilita, capirete, insomma, che il semplice senso comune ci ordina di considerarli un mero simbolo di quello che potrebbe essere, se lo fosse, e mai come sua effettiva e possibile realtà» (Saramago 2004: 82).

Tutte le questioni emerse sin qui a partire dalla tematica della concordanza/discordanza dei testi, hanno naturalmente a che fare in prima battuta con l'idea di lettura, per poi interessare il discorso sull'autorità dell'autore.

Per quanto riguarda il tema della lettura, come è stato suggerito, non si può fare a meno di pensare all'affermazione di Edmond Jabès, per cui non esisterebbe una prima lettura, ma solo letture seconde, seconde letture (Vitiello 1992: 9), compresa ovviamente quella proposta in queste pagine. Del resto, come pare suggerire lo stesso Saramago, nemmeno l'autore di un'opera può vantare a lungo il primato di una *lettura originaria* che corrisponda alla *scrittura originaria*, dal momento che

«a mano a mano che avanza, cancella le tracce che va lasciando, crea dietro di sé, fra i due orizzonti [di sogno e pensiero], un deserto, ragion per cui il lettore dovrà tracciare e aprire, sul terreno così spianato, una rotta sua personale, che tuttavia non coinciderà mai, mai si giustapporrà a quella del poeta, unica e infine imperscrutabile. A sua volta il poeta, avendo spazzato via i segnali che per un momento hanno marcato non solo il sentiero da cui è venuto, ma anche le esitazioni, le pause, le misurazioni dell'altezza del sole, non saprebbe dirci percorrendo quale cammino sia arrivato al punto in cui si trova ora, fermo alla metà della poesia o già alla sua fine. Né il lettore può ripetere il percorso del poeta, né il poeta potrà ricostruire il percorso della poesia: il lettore interrogherà la poesia fatta, il poeta non può fare altro che rinunciare a sapere come l'ha fatta» (Saramago 2017: 46).

Sicché non solo non esistono “prime letture”, ma è difficile immaginare anche una scrittura prima, primigenia, originaria dal momento che, semplificando una traiettoria lunga millenni, da Socrate a Saramago, la fonte dell'ispirazione artistica risulta inafferrabile.

Per quanto concerne l'autorità dell'autore, su cui si dovrà anche ritornare, la modifica dell'opera originale nella vicenda narrata da Saramago può essere certamente inscritta nella più ampia diffidenza che la nostra epoca accorda ai testi scritti e agli autori, ma allo stesso tempo deve far riflettere su quelle che verranno inquadrare come le stazioni progressive di una possibile opposizione all'autorità.

Nel caso di specie l'autorità contestata è quella della verità storica, ma ciò non toglie che, accompagnati dalla stessa opera del Premio Nobel per la Letteratura, si proverà a tracciare un percorso di lettura e analisi al fine di ricostruire all'interno di essa una teoria dell'opposizione allo stesso tempo politica e letteraria, a conferma della tesi di bell hooks per la quale la teoria trasforma le coscienze più della pratica della trasgressione (hooks 2020: 66).

## 1. *A palavra de que eu gosto mais é “não”*

La letteratura di Saramago insegna che un'affermazione, per essere fondata, per poter assicurare e tenere fermo e saldo un concetto, fornire un'attestazione di (*del*) senso, deve perdere la sua *purezza* — la quale ne indebolirebbe il carattere — e sporcarsi, macchiarsi, contaminarsi, in una parola, come si dirà più avanti, deve tradursi in un *logismō nothō*, in un ragionamento “bastardo”, ibrido. È proprio attraverso questa nozione che la

discordanza di una testimonianza di cui si è parlato all'inizio, può farsi vita ed entrare nella storia sino a trasformarla, e, forte della sua ibridazione, mettere in atto una strenua opposizione alla forma, producendo infine nuova vita e nuova letteratura, che è del resto l'obiettivo dell'intera opera del nostro autore, e altresì il senso ultimo di queste pagine: stabilire cioè attraverso quali stratagemmi politico-letterari sia possibile affermare una negazione finalizzata alla produzione di un'opposizione emancipatrice. In questo senso non è solamente la letteratura a dover entrare nella vita delle persone, ma dev'essere prioritariamente la vita a dimorare nella letteratura: «preferisco parlare di vita più che di letteratura, pur non dimenticando che la letteratura sta nella vita e che sempre avremo davanti a noi l'ambizione di fare della letteratura vita» (Saramago 2021: 18). Come si cercherà di avanzare in queste pagine, peraltro, è proprio questo assunto che permette alla vita, o meglio alle vite, ai racconti, di “fare” la storia, di integrare la conoscenza storica e di metterla in discussione laddove essa non tenesse in considerazione *tutti i nomi* (dal titolo dell'omonimo romanzo: Saramago 2001), tutti gli esseri umani che hanno contribuito a formare la sua struttura, sino all'apoteosi lirica di una letteratura che introduce per elezione «la materia brutta dell'accaduto senza mediazioni» (Gómez Aguilera 2021: 55)<sup>4</sup>. Solo in questo modo la letteratura può ambire a tracciare un diagramma delle fragilità umane nel quadro delle organizzazioni sociali in cui si esplica la vita. È solo in questo contesto che l'individuo concreto può entrare nella storia universale ed esserne realmente protagonista.

Come si apprende nella *Storia dell'assedio di Lisbona*, in un passaggio del colloquio tra lo storico autore dell'opera e il revisore, «tutto quanto non sia vita è letteratura, Anche la storia, La storia soprattutto, senza offesa»; e «Infatti mi sembrava a me che la storia non è la vita reale, bensì letteratura, e niente di più, Ma la storia è stata vita reale quando ancora non la si poteva chiamare storia, Allora lei, dottore, pensa che la storia sia la vita reale, Certo che sì, Che la storia sia stata vita reale, voglio dire» (Saramago 2017: 13). In una lunga pagina dei *Quaderni di Lanzarote* si trova su questo tema un'ampia riflessione dedicata alla relazione tra Storia e Narrativa che permette di inquadrare più compiutamente il pensiero di Saramago su questo tema<sup>5</sup>. In sostanza, lo storico che *fa* la storia, dona una forma al *tempo informe* che diviene Storia (maiuscola) proprio attraverso questa operazione, pur lasciando *grandi zone oscure* in cui il romanziere troverà il suo campo di lavoro. Ma il Passato, proprio per questo motivo, non può essere ricostruito in modo pieno, ed è in questo punto che si innesta l'attività più propriamente sovvertitrice dello scrittore:

«non potendo ricostruirlo, siamo tentati — io lo sono — di *correggerlo*. Quando dico correggere il Passato non è nel senso di emendare i fatti della Storia (non potrebbe essere questo il compito di un romanziere), bensì, se mi è permessa l'espressione, *introdurvi* piccole cartucce che facciano esplodere quello che sino ad allora era parso

---

<sup>4</sup> Si potrebbe pensare che lo stesso titolo della conferenza *Dalla statua alla pietra*, con il quale Saramago era intervenuto nel 1998 in un convegno, oramai celebre, di Torino, rimandi anche metaforicamente alla necessità di spostare l'attenzione della narrazione dalla storia monumentale (la statua) alla storia delle persone comuni (la pietra), solo grazie alla quale è possibile immaginare la possibilità di una Storia comprensiva (Saramago 2021).

<sup>5</sup> Su questo tema si deve rimandare alla profonda analisi di Maria Pina Fersini, che ha notato come «bisogna (...) rendere visibile – ed è questa l'operazione intellettuale che Saramago realizza – il vincolo che esiste tra la Storia e la narrazione; non occultare il fatto che lo storico, in quanto “*escolhedor de fatos*”, abbandona deliberatamente un numero indeterminato di dati, in nome di ragioni di Stato, o di classe, o di politica, o in funzione di convenienze dettate da una strategia ideologica necessitata, per giustificare, non la Storia, ma una storia» (Fersini 2018: 245).

indiscutibile: in altre parole, sostituire ciò che è *stato* con ciò che *avrebbe potuto essere*» (Saramago 2017b: 113).

La storia deve compromettere la sua stessa linearità (Gómez Aguilera 2021: 56) e rivolgersi simultaneamente (Fersini 2018) a tutto ciò che sta nei baudelairiani *miasmes*, nei cieli bassi e pesanti del disagio terrestre in cui ogni uomo vive la sua sincronicità con tutti gli uomini vissuti in tutte le epoche storiche che lo hanno preceduto (Saramago 2011b: 155), e a cui è dedicato il finale disincantato dell'ultimo romanzo, *Caino*, in un dialogo tra Dio e Noé:

«la terra è totalmente corrotta e piena di violenze, vi trovo solo corruzione, poiché tutti i suoi abitanti hanno seguito delle strade sbagliate, la cattiveria degli uomini è grande, tutti i loro pensieri e desideri tendono sempre e unicamente verso il male, mi pento di aver creato l'uomo, poiché per causa sua il mio cuore sta soffrendo amaramente, la fine di tutti gli uomini mi è giunta davanti, in quanto essi hanno riempito la terra di iniquità e io li sterminerò, e altrettanto farò con la terra» (Saramago 2016: 124)

Potendo scegliere tra *Spleen* e *Idéal*, la letteratura, tanto quanto la storia, deve soffermarsi sullo *spleen*, in quanto negazione dell'*idéal*, e sulla cancellazione dell'alto a favore del basso, dello spirito a favore della carne. La storia, così come la letteratura, deve farsi *adultera, bastarda*. «Non esiste poesia senza microbi», pare abbia affermato Pablo Neruda (Isgrò 2007: 65). Non può veramente darsi una scrittura *pulita*, pura, libera dagli errori, dai *microbi*. Una scrittura sprovvista di germi non ha fondamento e non è una scrittura originaria in senso esistenziale, non è una scrittura capace di «germinare», iniziare, lievitare, di dare principio nemmeno a se stessa. È anzi una scrittura *infecunda*, senza radici nella vita, nella biografia, nei nomi di coloro che non sono entrati nella storia, e perciò è destinata a perire senza possibilità di sviluppo. È in questa accezione che si deve cogliere il senso de *Le intermittenze della morte* (Saramago 2005): «privata della morte, la vita è impraticabile, dato che quella è determinante per l'«equilibrio della natura», ma anche per il corretto funzionamento dell'ordine collettivo: inesorabilmente e paradossalmente dobbiamo morire se vogliamo vivere» (Gómez Aguilera 2021: 63).

La purezza dell'affermazione storica (e letteraria) deve essere quindi messa a repentaglio dall'errore, dalla negazione, dall'opposizione. Quasi come accade nella dialettica hegeliana, l'affermazione deve essere «tolta» per poter essere definitivamente salvata, memorizzata (e quindi affermata, *ad-firmata*) (Saramago 2021: 52).

In queste pagine si tenterà un'esplorazione dei confini della negazione e della forza contenuta nella parola NON attraversando l'opera di José Saramago; quella che a prima vista potrebbe sembrare un'indagine *povera*<sup>6</sup> è in realtà una ricerca rivolta a rintracciare nella scrittura del Premio Nobel per la Letteratura la dichiarazione di una poetica politicamente orientata, e allo stesso tempo (non in senso disgiuntivo, ma in accordo con essa: in fondo il senso del presente contributo è proprio questo, cioè l'affermazione che in Saramago politica, vita e poesia sono la stessa cosa) una visione/rappresentazione del

---

<sup>6</sup> Mario Lavagetto cita una massima di Goethe per affermare che «l'errore o il *lapsus* — la smagliatura, l'atto mancato, la paramnesia — saranno allora indizi, preziosi alleati di un'indagine povera» (Lavagetto 1996: 4). Ed è stato altresì curiosamente definito *povero* il sapere che procede per somiglianze nell'*episteme* del XVI secolo (Foucault 2016: 45), laddove è evidente che la scrittura di Saramago procede proprio per somiglianze — e produce quindi effettivamente un sapere povero.

mondo e dell'uomo onde verificare in che modo una semplice negazione possa fondare una *teoria dell'opposizione*.

C'è sempre una lotta tra il principio indicativo o affermativo e il principio negativo, oppositivo, che deve essere raccontata, che deve essere portata *nella* letteratura — in ciò consiste l'opera di *correzione*, di sostituzione di ciò che è stato con ciò che avrebbe potuto essere — affinché la stessa possa dirsi completa e produttrice di una storia corale dell'umanità.

La letteratura, anzi, potrebbe essere definita proprio in ragione di quella lotta, che ne esprime il senso più profondo, quello cioè di emancipazione attraverso la correzione dello scrittore che ha il compito di dare la voce a *tutti i nomi* dimenticati dalla storia ufficiale.

Pare questo il senso del dialogo tra Dio e il Diavolo ne *Il Vangelo secondo Gesù Cristo*:

«non ti accetto, non ti perdono, ti voglio come sei e, se possibile anche peggiore di adesso (...) perché il bene che io sono non esisterebbe senza il male che sei tu, un bene che dovesse esistere senza di te sarebbe talmente inconcepibile che neppure io riesco a immaginarlo, insomma, se tu finisci finisco anch'io, perché io sia il bene è necessario che tu continui a essere il male, se il Diavolo non sussiste come Diavolo, Dio non esiste come Dio, la morte di uno sarebbe la morte dell'altro» (Saramago 2011b: 309-10)<sup>7</sup>.

Era stato lo stesso Saramago a notarlo, di sfuggita, nell'*incipit* della *Storia dell'assedio di Lisbona*: «d'interessante della vita è sempre stato proprio nelle differenze» (Saramago 2017: 9) — le differenze, le contraddizioni, le asimmetrie, gli errori che vengono continuamente emendati, corretti, raddrizzati, «il lavoro di emendare è l'unico che non si concluderà mai nel mondo» (Saramago 2017: 12).

La letteratura è anzi proprio la storia di quegli sbalzi, di quegli errori, fughe dalla verità con cui si vorrebbe rendere più facile la vita al di fuori di essa, emendando gli errori e sperando che a forza di correggere non si ripetano più. Se non fosse che l'inemendabilità assoluta pare essere la caratteristica costitutiva dell'essenza del mondo, e di cui è impregnato il reale che nasce incalcolabile e che a partire dal pensiero (scientifico, filosofico e altresì politico) della modernità si vorrebbe poter calcolare per non vederne gli errori, o meglio, gli scostamenti dalla regola, dalla norma astratta (Saramago 2010: 258, 267).

La forza della negazione sta proprio nella sua capacità di violare nella realtà il nesso di causa ed effetto; l'errore stravolge la storia, quella storia fatta di effetti manifesti, di trasparenze assolute. L'errore è l'elemento opaco, oscuro, a volte invisibile:

«Insomma, vivere non è soltanto difficile, è quasi impossibile, soprattutto nei casi in cui, non essendo la causa in vista ci stia interpellando il suo effetto, ammesso che tale nome gli basti, reclamando di essere spiegato da noi nei suoi fondamenti e nelle sue origini e, insieme, come causa che a sua volta ha già cominciato a essere, in quanto, come nessuno ignora, in tutta questa contraddanza, è a noi che spetta trovare significati e definizioni, mentre noi, invece, vorremmo chiudere tranquillamente gli occhi e lasciar passare un mondo che ci governa molto di più di quanto si faccia governare lui. Se così capita, se cioè davanti agli occhi ci troviamo quella che, da tutti i segni e da come si presenta, ha l'apparenza di effetto, e non ne scorgiamo una causa

---

<sup>7</sup> Harold Bloom utilizza proprio l'aggettivo *uncanny* per descrivere il diavolo di Saramago (Bloom 2005: 70): un diavolo perturbante, troppo simile e allo stesso troppo diverso dall'uomo — affermazione e cancellazione dell'umano.



immediata, o prossima, non ci sarà altro da fare che temporeggiare, dare tempo al tempo, giacché la specie umana, sulla quale, ricordiamocene, sebbene sembri venire a sproposito, non si conosce altra opinione se non quella che ha di se stessa, è destinata ad aspettare all'infinito gli effetti e a cercare all'infinito le cause, o perlomeno è questo che finora ha fatto all'infinito» (Saramago 2017: 120).

La specie umana non può che stare nell'attesa di una vita diversa, o meglio di poter vedere effetti diversi di cause comprensibili. Ma l'attesa è anche incomprensione, fraintendimento del reale manifesto, così come «la storia degli uomini è la storia dei loro fraintendimenti con dio, né lui capisce noi, né noi capiamo lui» (Saramago 2016: 74). Attendere è un modo di fra-intendere, e la letteratura non può che farsi carico del racconto di quell'attesa e della storia di quei fra-intendimenti. La stessa letteratura, in fondo, è fra-intendimento. È l'eterna storia della ricerca dell'*Isola Sconosciuta*: Harold Bloom propone una ficcante e ardita interpretazione teologica (Bloom 2005: 74) di tale romanzo, che potrebbe spiegare il significato dell'attesa dell'uomo, il tentativo di superare una terra per raggiungerne un'altra, sconosciuta, per ritrovarsi alla fine, alla fine del sogno, ad attendere sempre nello stesso porto, sopra la stessa terra, ospite del naviglio che avrebbe dovuto favorire l'esplorazione mai avvenuta: «bisogna allontanarsi dall'isola per vedere l'isola e (...) non ci vediamo se non ci allontaniamo da noi» (Saramago 2016b: 31).

## 2. Storia del NON, della contra-dizione e di un assedio

Quella di Saramago, con un paradosso, è una letteratura *non-scritta*, nel senso che è una letteratura dei NON scritti<sup>8</sup>. O meglio, un tentativo di raccogliere e onorare tutti i NON che sono stati scritti e altresì tutte le negazioni che *non* sono mai state scritte perché ritenute esterne alla letteratura<sup>9</sup>. Per questo motivo, con un paradosso, si è poc'anzi affermato che quella di Saramago è una letteratura non scritta, con il che si potrebbe intendere anche, come si è già avanzato, che attraverso di essa lo scrittore prova a restituire un ruolo centrale a tutte quelle vite e a tutti quei nomi che non possono entrare nella Storia “ufficiale” dell'umanità. Si tratta di un paradosso che si vede all'opera, al massimo grado, nella *Storia dell'assedio di Lisbona*. In quella *Storia*, il suo protagonista, il revisore di bozze Raimundo Silva, colui che corregge gli errori, in realtà crea proprio la letteratura a partire dagli errori, facendo vedere come la letteratura medesima è sempre una forma di lotta del reale — o nel reale — tra il reale medesimo e l'errore. Con le parole dello stesso Saramago, «un revisore [...] stanco di vedere come la suddetta Storia sia sempre meno capace di sorprendere, decide di mettere un “no” al posto del “sì”, sovvertendo l'autorità delle “verità storiche”» (Saramago 2021: 93).

C'è sempre un errore, una contraddizione nel reale, che deve essere detta, e che, rispetto al reale medesimo, deve essere contra-detta. È per questo motivo che, a contatto con quell'errore, con quella negazione, per poterla contra-dire (cioè per interpretare quella lotta nel reale) il revisore si *eteronimizza* (Saramago 2017: 22), perché portare l'errore nella

<sup>8</sup> Luciana Stegagno Picchio ha notato che «la stessa opera di Saramago potrebbe essere vista alla luce di quel “no”, capace di connotarla tutta» (Stegagno Picchio 2000: 31).

<sup>9</sup> Allo stesso tempo è una letteratura di tutto ciò che non è stato scritto attraverso la stessa scrittura (Cerdeira da Silva 2001: 93), con ciò pensando all'«ironic indictment — on the narrator's part — of the speaking subject's ignorance with respect to the fatality of the written language itself that is unable, once written down, to elude the many readings it is bound to unwittingly generate».

letteratura, e quindi coltivarlo, significa contra-dire una legge, quella che fino a quel momento aveva disciplinato la vita del revisore, e alla quale lui stesso oppone un *assedio*, onde espugnarne le ragioni:

«errore, l'ha detto chi lo sapeva, è proprio dell'umano, il che significa, a meno che non sia errore prendere le parole alla lettera, che non sarebbe vero uomo colui che non sbagliasse» (Saramago 2017: 22).

D'altra parte, l'intera vita dell'uomo sarebbe incomprensibile senza l'apparire del NON, sino all'estrema conclusione per cui «gli uomini sono incapaci di dire chi sono se non possono addurre di essere un'altra cosa» (Saramago 2017: 42), di NON essere quella cosa, quell'uomo, ma un altro soggetto, un altro uomo. La stessa letteratura in quanto storia del NON, dell'errore (è questo in fondo il significato del concetto foucaultiano di letteratura come *grande étrangère*), mira a ribadire l'efficacia non solo narrativa del NON, del nascosto e del segreto, della lotta sempiterna tra visibile e invisibile, tra visibile e dicibile, tra il principio di familiarità (*Heimlich*) e quello del perturbante (*Unheimlich*)<sup>10</sup>, tra il dottor Jekyll e mr. Hyde:

«ma questa battaglia, sfortunatamente, la vincerà in Hyde, si capisce dalla maniera come Raimundo sta sorridendo in questo momento, con un'espressione che da lui non ci aspettavamo, di pura malignità, gli sono scomparsi dal viso tutti i lineamenti del dott. Jekyll, è evidente che alla fine ha preso una decisione, e che è stata quella cattiva, con mano salda tiene la biro e aggiunge una parola che lo storico non ha scritto, che in nome della verità storica non potrebbe essere mai scritta, la parola Non, e quello che adesso il libro dice è che i Crociati Non aiuteranno i portoghesi a conquistare Lisbona, così è scritto e quindi è diventato verità, anche se diversa, quello che chiamiamo falso ha prevalso su quello che chiamiamo vero, ne ha preso il posto, qualcuno dovrebbe raccontare la storia nuova, e come» (Saramago 2017: 50).

Cosa ha fatto esattamente Raimundo Silva? Ha permesso (che maturasse) la distinzione/divaricazione tra racconto letterario — che è la storia dei NON — e verità storica, che non conosce il potere del NON, ma esclusivamente quello dell'affermazione priva di dubbi e tentennamenti, confusione o immaginazione<sup>11</sup>. Quello della verità storica è (apparentemente, dal punto di vista del revisore) un mondo di certezze granitiche, “giuridiche”, di evidenze necessarie che si traducono in forma di legge, che si esprime solamente all'indicativo, e per affermare. La verità storica e la narrazione dei NON sono soggetti a due “leggi” contrapposte, a due ordinamenti della verità contrari<sup>12</sup>. L'idea di “legge”

---

<sup>10</sup> È da notare che “uncanny” è proprio il termine che utilizza Harold Bloom per descrivere la forza narrativa di Saramago (Bloom 2005: XVII). Ci sarebbe molto da riflettere sulla dialettica di familiare/perturbante nella prosa saramaghiana, dal momento che spesso l'espedito della de-naturalizzazione operato dal NON corrisponde ad una trasformazione dell'ordinario che da familiare diventa perturbante. Si potrebbe pensare addirittura che una delle funzioni del NON sia proprio quella di rimuovere quanto vi è di confortevole nella visione del mondo, per permettere al lettore di accedere a quanto vi è di nascosto, di inibito alla sola vista. E non è un caso infatti che tutta la produzione di Saramago graviti intorno ai possibili significati del vedere, come si dirà nel prosieguo.

<sup>11</sup> È piuttosto evidente che la stessa vita umana non può prescindere dai NON, dai dubbi, dai tentennamenti, dalle confusioni e dalle immaginazioni, e che il ruolo della dottrina (politica) della salvezza, quindi il ruolo dello Stato, della legge, della struttura, non può che essere, entro questa prospettiva, quello della *rimozione*.

<sup>12</sup> L'errore, che è un errare del testo, errare fisiologico, non dipende solo dall'imprevedibilità delle storie. In questo senso, nota infatti Mario Lavagetto descrivendo criticamente quanto aveva già notato Raymond Queneau nell'*Icaro Involato*, «questa macchina, il testo — nonostante controlli, messe a punto, limpidi

invero, non può che adagiarsi, *pour cause*, all'ordinamento della verità storica, verità che deve essere accertata escludendo i NON per poter giungere alla sua stessa piena affermazione, che dipende proprio dall'estromissione delle contraddizioni. Ma quale legge, quale diritto, quale *politica* può occuparsi dell'errore? E qual è la verità dell'errore, nell'interpretazione di Saramago?

«I revisori, se potessero, se non fossero legati mani e piedi da un insieme di proibizioni più autorevoli del codice penale, saprebbero cambiare il mondo, instaurare il regno della felicità universale, dando da bere a chi ha sete, da mangiare a chi ha fame, pace a coloro che vivono in agitazione, gioia ai tristi, compagnia ai solitari, speranza a chi l'avesse perduta, per non parlare della facile liquidazione delle miserie e dei delitti, perché loro farebbero tutto con il semplice cambiamento delle parole, e se qualcuno ha dubbi su queste nuove capacità demiurgiche non deve far altro che rammentarsi che proprio così sono stati fatti il mondo e l'uomo, con parole, certe parole e non altre, perché fosse così e non altrimenti. Sia fatto, disse Iddio, e immediatamente apparve fatto» Saramago 2017: 51).

La parola è ciò che promuove lo sviluppo e l'emancipazione dell'umanità procurando un sovvertimento (ed è in questo punto che viene organizzato l'assedio alle leggi dell'indicativo affermativo, che rappresentano “proibizioni più autorevoli del codice penale”) che conduce sino all'instaurazione di un'altra “legge”, di una nuova e più ampia *verità* in grado di annunciare rivelare e dichiarare, attraverso la contra-dizione, il “regno” di una nuova umanità: è questo l'annuncio, la novella (l'*evangelo*) di cui vorrebbe essere latore Saramago. Un Vangelo politico, laico ma non *a-teo*, non slegato da Dio, dal principio metafisico che tutto regge (Saramago 2010: 181); è l'annuncio di una legge diversa, quella che tende all'instaurazione del “regno della felicità universale”, degli esseri umani finalmente liberati, della *Parusia* — nella cui attesa consiste il centro e la ragione di ogni vita *religiosa*. Il Vangelo di José Saramago è parola, o meglio è *la* parola, il linguaggio (*logos*) del regno della felicità universale, il verbo dell'attesa, che attende e fa attendere, la cui legge è quella dell'errore, della contra-dizione.

Il narratore, nella poetica di Saramago, è un revisore della verità storica con il coraggio del NON, di resistere al connaturato desiderio di obbedire che secondo Frédéric Gros è intrinseco ad ogni essere umano (Gros 2019: 40), di scandagliare il reale per portarne a galla le contraddizioni, e immaginare ciò che avrebbe potuto essere diverso (ciò che avrebbe potuto NON-essere), per rimuovere/cancellare le simmetrie e introdurre la coincidenza, l'errore, l'asimmetria — o meglio, per far *vedere* (e quindi rivelare, rischiarare, illuminare) attraverso la coincidenza, l'errore, l'asimmetria di cui è costituito il reale, ed evidenziare i limiti della percezione umana: «il mondo è pieno di coincidenze, e se una cosa non coincide con un'altra che le sta vicino, non per questo neghiamo le coincidenze, vuol dire solo che la cosa coincidente non è in vista» (Saramago 2010: 240).

---

progetti e minuziosi calcoli degli ingegneri — è soggetta, per sua natura, a produrre errori, a sconfiggere, in punti centrali o periferici, la volontà (e anche la ragione) del suo costruttore» (Lavagetto 1996: 7-8). La fisiologica imprevedibilità delle storie — che è probabilmente uno dei punti fermi più evidenti nelle narrazioni contemporanee, cioè la rappresentazione della legge di ciò che non ha legge, di ciò che si abbandona e viene abbandonato nell'indisciplina dell'imprevedibile, dell'imponderabile — ancora non spiega la connaturata imprevedibilità e generosità dell'errore nelle vite degli uomini, che è il discorso affrontato da Saramago in molti dei suoi romanzi, in cui a volte l'errore passa dalla letteratura (scrittura) alla vita, come nella *Storia dell'assedio di Lisbona*, altre dalla vita alla scrittura, come, ad esempio, nel *Manuale di pittura e calligrafia*.

Il *logos* (che è allo stesso tempo legge e linguaggio) del regno della felicità universale si fa così “divino” e corrisponde a un atto di creazione, permettendo alla parola (NON, la negazione) di farsi carne, di entrare materialmente nella storia del mondo. Saramago immagina questo concetto all’opera in vari romanzi<sup>13</sup>; nella vicenda del revisore Raimundo Silva, in particolare, il NON è proprio un atto di creazione, una parola che cambia il mondo. Lo spiega bene lo stesso Saramago: se l’editore del libro di storia portoghese “violato” percepirà l’inusitato NON prima della stampa del volume, e lo cancellerà, in quel caso «il mondo, allora, di nuovo emendato, avrà vissuto in maniera diversa soltanto un breve istante», e una volta cancellato, una volta avvenuta la cancellazione del NON «il mondo ritornerà nella sua antica e tranquilla orbita, quello che è stato continuerà ad essere» (Saramago 2017: 51), in breve l’atto di creazione non avrà potuto produrre stabilmente i suoi effetti. Ma per evitare che quel NON produca degli effetti nella Storia, in realtà l’editore dovrebbe accorgersene immediatamente, prima che lo stesso possa tradursi in vita, nella vita autonoma che gli è garantita dal suo ingresso nella storia. Dovrebbe poterlo cancellare appena apposto, appena uscito dall’inchiostro della penna e formalizzatosi nelle sue tre lettere: «quale che fosse e continui a essere quella Storia dopo l’audacia della sua negazione, è fatto secondario: se è vero, come sembra suggerire lo stesso Saramago, che ogni costruzione storica è arbitraria, soggettiva. Letteratura» (Stegagno Picchio 2000: 31). In fin dei conti, essendo la parola *divina*, atto di creazione che si traduce nella carne (*Verbum caro factum est*), il suo solo essere pensata le permette di iniziare a scavare la Storia (e le storie) dall’interno, sino ad averne prodotto un tale sovvertimento da risultare inarrestabile: nel caso del revisore di bozze, il solo aver pensato il NON si insinua talmente

---

<sup>13</sup> Anche ne *L'anno della morte di Ricardo Reis* (Saramago 1996) il verbo (la parola di Pessoa) diventa carne. O, in modo ancor più scandaloso, anche ne *Il vangelo secondo Gesù Cristo* (Saramago 2011b) La carnalità della metafisica saramaghiana è stata in effetti la molla che non lo ha difeso dall’estrema accusa di una «destabilizzante banalizzazione del sacro» e di una non meno grave, agli occhi dell’accusatore, «semplicità teologica: se Dio è all’origine di tutto, Lui è la causa di ogni effetto e l’effetto di ogni causa» (*Osservatore Romano*, 20 giugno 2010). L’appena citata orazione funebre, che si scaglia violentemente contro Saramago, descrive alcuni nuclei tematici della sua Opera, confondendone tuttavia l’intento ultimo: «la Storia maiuscola in filigrana a quella del popolo; una struttura autoritaria totalmente sottomessa all’autore, più che alla voce narrante, non solo onnisciente ma anche onnipotente; una tecnica dialogica in tutto debitrice all’oralità; un intento inventivo che non si cura di celare con la fantasia l’impronta ideologica d’eterno marxista; un tono da inevitabile apocalisse il cui perturbante presagio intende celebrare il fallimento di un Creatore e della sua creazione. E, infine, una strategica modalità, tematica ed espressiva a un tempo, impegnata a rendere quel che lui stesso ha definito la “profondità della superficie”: qualcosa che allude sia a quel poco che conosciamo del tanto che rivendichiamo alla ragione, ma anche quel tanto che strappiamo alla realtà di quel poco che la ragione ci permette» (Ibidem). Saramago a quanto ci pare, non ha mai inteso “celebrare il fallimento di un Creatore e della sua creazione”, creazione che anzi ha davvero *celebrato* sino alla conduzione al sublime del lirismo, in una poesia della natura e dell’uomo di cui ha sempre cercato di riconoscere la grandezza (e la piccolezza); ha piuttosto spesso provato a smontare le leggi ferree con le quali quella creazione (e quel Creatore) erano stati tradizionalmente presentati dalle discipline che vi si erano dedicate, ha cercato di individuare in ogni rappresentazione della creazione (e del Creatore) ciò che gli pareva non alla portata della storia minuscola, non alla portata dell’uomo». Pare impossibile definirlo «un uomo e un intellettuale di nessuna ammissione metafisica, fino all’ultimo inchiodato in una sua pervicace fiducia nel materialismo storico» (Ibidem), sia per la forte impronta metafisica che alimenta ogni sua immagine, sia perché non sembra dimostrare alcun tipo di fiducia deterministica nelle doti predittive del materialismo storico: è invece vero proprio il contrario, e cioè che attraverso la sua Opera, Saramago ha provato a demolire in ogni modo (attraverso l’ontologia, la metafisica, la fenomenologia e perché no, anche attraverso lo stesso materialismo) il determinismo, il concetto di linearità e di prevedibilità — provocando molto spesso l’implosione di quei concetti metastorici, portandoli alla loro stessa dissoluzione.

nella sua vita, tanto da convincerlo a cambiarla, a trasgredirla (Stegagno Picchio 2000: 35)<sup>14</sup>.

Ora, dopo aver sondato i primi e più evidenti elementi della “teologia” saramaghiana, dopo aver immaginato la vita religiosa nell’opera di Saramago — quella vita, cioè, che attende il regno della felicità universale, la *Parusia* — non rimane che esplorare «l’orientamento e la destinazione politica immanente alla vita religiosa, che è alla base della stessa elaborazione teologica» (Cacciari 2013: 12).

### 3. Guardare, vedere, notare: i diversi gradi della scala oppositiva.

In un volume al limite dell’aforismatico in cui Giuseppe Rensi ha raccolto i suoi *Frammenti d’una filosofia dell’errore e del dolore, del male e della morte*, si può leggere:

«Come conosce quale sia veramente la civiltà d’un paese non chi rimanga per così dire alla superficie di esso, a galla, nell’atmosfera della ricchezza, delle aderenze, del favore, della società influente, dell’autorità, ma chi precipiti al fondo e ne esperimenti, nel sottosuolo non visibile e non apparente, il trattamento che subisce il povero, l’abbandonato, l’uomo senza soccorsi ed appoggi, e ne conosca, p.e. i ricoveri e soprattutto le prigioni; così la natura dell’universo la conosce non l’uomo sano, ricco, fortunato, felice, ma l’uomo percosso dalle malattie, dalle sventure, dalla povertà, dalle persecuzioni. Solo costui sa veramente che cos’è il mondo. Solo egli lo vede. Solo a lui i dolori che subisce danno la vista» (Rensi 2011: 42).

Saramago in effetti ricollega il tema della negazione alle diverse tonalità/intensità dell’atto di vedere, nel senso che esiste una sottile trama che collega *vedere, notare, guardare*:

«mi sono divertito o esercitato, a poco a poco, a scoprire le differenze fra guardare e vedere e fra vedere e notare (...) suppongo addirittura che la vera conoscenza risieda nella coscienza che abbiamo dal passaggio da un livello di percezione, per così dire, a un altro» (Saramago 2017: 303).

Nondimeno, riuscire a *guardare*, a *vedere* e poi a *notare*, corrisponde ad un grado di percezione che supera la mera sopravvivenza<sup>15</sup> e che tende financo all’inversione (o alla *sovversione*) politica delle basi del dominio e del consenso. La sopravvivenza è infatti una «ragione egoistica» ma utile dal punto di vista sociale, e «sebbene tutto dipenda da chi sarebbero i padroni del sì e del no, ci regoliamo su norme originate in base al consenso, e al dominio, balza agli occhi che, variando il dominio varia il consenso» (Saramago 2017: 301).

Cos’è il consenso? Cos’è il dominio? Il consenso segue il dominio?

<sup>14</sup> È interessante notare sin d’ora, anticipando le conclusioni, che il più grosso cambiamento, il sovvertimento di cui si fa autore Raimundo Silva, è quello che lo trasforma da lettore solitario di *una* scrittura monocratica, unilineare, in lettore e “inventore” di storie caratterizzate dalla plurilinearità, cioè dall’essere sottratte all’autorità della scrittura inalterabile e pura della Storia e della sua “legge” monodirezionale, quella che Walter Benjamin definiva la “storia dei vincitori”.

<sup>15</sup> La sopravvivenza ordinata degli individui è data dalla banalissima capacità di vedere, che corrisponde alla capacità di vivere nell’ordine, il cui simbolo, in *Cecità* (Saramago 1998), è proprio il semaforo. Il semaforo è il segnale con il quale la legge collega e subordina il rispetto dell’ordine alla capacità visiva degli uomini: non vedere un semaforo corrisponde già alla sovversione dell’ordine. E infatti *Cecità* descrive, in termini politici e giuridici, le conseguenze del venir meno della più elementare capacità di vedere.

(Eccoci nel vivo dell'orientamento e della destinazione *politica* insita nella vita "religiosa" — quella che si vive nell'attesa del regno della felicità universale, il reame della parola creatrice, della parola divina che sovverte i piani del mondo e revoca in dubbio le ragioni del dominio e del consenso).

Si direbbe che secondo Saramago il consenso sia un moltiplicatore del dominio<sup>16</sup>. Una volta, cioè, stabilito un dominio, perché possa durare, bisogna che sia suffragato dal consenso, cioè dall'assenza di NON:

«In realtà penso che la grande divisione delle persone sia fra quelle che dicono sì e quelle che dicono no, tengo ben presente, prima che tu me lo faccia notare, che esistono poveri e ricchi, che esistono forti e deboli, ma il mio punto non è questo, benedetti quelli che dicono no perché loro dovrebbe essere il regno della terra, Dovrebbe, hai detto, Il condizionale è stato deliberato, il regno della terra appartiene a coloro che hanno il talento di mettere il no a servizio del sì, oppure che, essendo stati autori di un no, ben presto se ne sbarazzano per mettere un sì» (Saramago 2017: 332).

Il *regno* della terra *dovrebbe* (al condizionale, non all'indicativo) essere di coloro che preferiscono (*preferirebbero*) il no al posto del sì: Bartleby — *I would prefer not to*. Loro, che sfidando il consenso, determinano il venir meno del dominio: «benedetti siano coloro che hanno scelto la sedizione, perché loro sarà il regno della terra» (Saramago 2016: 30).

Il *dominio* della terra spetta effettivamente, invece (all'indicativo e non al condizionale) a coloro che riescono a mettere il no al servizio del sì, oppure al servizio di coloro che cambiano idea, che mutano la coscienza a seconda della convenienza, e decretano così la sopravvivenza loro propria individuale (la ragione egoistica) e quella del dominio, quindi dell'ordinato comporsi della società tutta.

Cionondimeno, i personaggi<sup>17</sup> dell'universo saramaghiano sono tutti dediti alla negazione, alla divisione, alla separazione, alla frattura: dicono no in ogni modo. E tutti questi no mettono in crisi il consenso, e quindi, più nel profondo, il senso del dominio: è questo il caso del *Saggio sulla lucidità* (Saramago 2004) e anche dell'antecedente *Cecità* (Saramago 1998)<sup>18</sup>. Ed è anche il caso di H., il protagonista del *Manuale di pittura e calligrafia* (Saramago 2011), che porta ad evidenza in modo programmatico il discorso sui diversi gradi ed intensità della percezione, collegandolo alla capacità di dire no: chi solo guarda ma non vede e non nota, non può dire no; per poter dire no bisogna saper guardare, vedere e notare insieme — «il ricco non vede mai, non nota mai, guarda soltanto» e non sa dire no (Saramago 2011: 19). Guardare, vedere e notare, cioè gestire in modo pieno e incondizionato tutte le fasi e i modi della percezione, significa in fin dei conti esercitare un'attività rivoluzionaria, farsi artefici di una storia diversa, scrivere gli eventi con un linguaggio inconsueto, attribuire altri nomi alle cose, affermare un'altra legge.

---

<sup>16</sup> Qui possono risultare molto utili all'inquadramento della questione, le letture di *Cecità* (Saramago 1998) e del *Saggio sulla lucidità* (Saramago 2004).

<sup>17</sup> Nel caso de *La zattera di pietra* (Saramago 2010) non sono solamente gli uomini a dire no, ma la stessa terra esprime un rifiuto, rinunciando al legame terrestre.

<sup>18</sup> Curioso che proprio su queste basi Saramago abbia immaginato una situazione in cui nessuno può più guardare e quindi nessuno può più dire no. A ben vedere solamente la moglie del medico, che è invece in grado di guardare, ma anche di vedere e di notare, riesce ad esprimere il suo no — capacità che manterrà intatta anche nel prosieguo del romanzo (*Saggio sulla lucidità*), sino alla sua morte per omicidio. Evidentemente i padroni del sì e del no, coloro che esercitano il dominio anche attraverso il consenso non potevano sopportare questa sua capacità.

Attraverso questi gradi o modi della percezione, nel loro collegamento con la negazione, si crede di poter tracciare un breve diagramma al fine di inquadrare le diverse possibilità di opposizione che sembrano emergere da alcuni importanti esempi letterari a cui Saramago pare apporre un suggello definitivo.

Al più basso grado della scala oppositiva si trova l'afonia, che consiste nell'incapacità di poter dire no oppure sì. È la condizione in cui si trova ad esempio il Lord Chandos di Hugo von Hofmannsthal, incapace di scrivere, impossibilitato a parlare. L'impossibilità si concreta in una sorta di "inettitudine", così espressa: «ho del tutto smarrito la facoltà di pensare o parlare in modo coerente e ordinato su un qualsiasi argomento» (von Hofmannsthal 2017: 76, 77). Si tratta della figura letteraria che esprime al meglio, probabilmente, tale "silenzio oppositivo" — il cui obiettivo è dimostrare e testimoniare l'alienazione di cui è vittima l'essere umano nella società, e si traduce in una totale sfiducia nei confronti del linguaggio. Al cospetto della diffidenza di Lord Chandos, nessun linguaggio, nessuna lingua può salvare l'uomo, che si trova a poter esprimere le proprie emozioni attraverso la soppressione della comunicazione: «la lingua in cui forse mi sarebbe dato non solo di scrivere, ma anche di pensare, non è la lingua latina né l'inglese, non è l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua di cui non conosco nemmeno una parola, è quel linguaggio con cui mi parlano le cose mute e che forse un giorno, nella tomba, userò per rispondere davanti a un giudice sconosciuto» (von Hofmannsthal 2017: 93).

È questo il *topos letterario* a partire dal quale ciascun personaggio dell'opera di Saramago inizia il suo apprendistato nella trasgressione. Il silenzio di fronte ad una società incompresa e che ingenera incomprendimento. L'afonia è il primo stadio dell'opposizione, e non è un caso che tutti i soggetti costretti ad una vita di solitudine, isolamento e alienazione inizino il loro percorso oppositivo proprio dopo aver rielaborato la loro stessa subalternità, che li spinge ad un ripensamento delle strategie attraverso le quali portare allo scoperto il disagio e la sofferenza, anche se, come ha notato con grande profondità bell hooks, «non è facile nominare il nostro dolore, fare teoria a partire da quel luogo» (Hooks 2020: 68). Secondo l'autrice femminista scomparsa alla fine del 2021, il dolore e la lotta possono impegnare coloro che hanno subito l'oppressione alla formulazione di teorie della liberazione proprio a partire dall'esperienza vissuta e dalle ferite riportate, in modo tale da poter insegnare a tutti gli oppressi le modalità attraverso le quali portare a compimento il gesto, la pratica liberatoria. In tutti i romanzi di Saramago i protagonisti vengono inquadrati proprio a partire da quelle ferite, e rispondono alla caleidoscopica necessità di operare un rendiconto delle diverse tipologie di trasgressione e opposizione: in ogni romanzo si trova una diversa storia della liberazione che può farsi teoria dell'opposizione proprio per il tramite della sua diffusione.

Ad un secondo livello si trova Sc'vèik, il buon soldato di Jaroslav Hašek, "idiota notorio" che pur avendo colto l'assurdità del comando, vi si adegua senza opporre resistenza, e anzi portando alle estreme conseguenze, in modo pedissequo, la stessa insensatezza con la quale l'autorità affronta la guerra e la coscrizione. Lo "švejismo sistematico" cui si riferisce Frédéric Gros (2019: 44) consiste in una forma di resistenza subdola e invisibile, a volte nemmeno intenzionale, come capita a molti dei personaggi dell'opera del Premio Nobel portoghese per la Letteratura: lo stesso Raimundo Silva, il revisore della *Storia dell'assedio di Lisbona*, figura solitaria e isolata dal mondo, è noto a tutti i colleghi e superiori come un lavoratore instancabile e irreprensibile, ed è proprio a partire dall'ostentazione della correttezza formale che si fa strada nel suo animo il desiderio di trasgressione.

Come accade, esemplificativamente, ai personaggi di *Tutti i nomi* (Saramago 2001) e dell'incompiuto *Alabarde Alabarde* (Saramago 2014), all'afonia e allo "švejkismo sistematico" succede la necessità di rottura. L'alienazione e la subalternità hanno bisogno di sfociare in una messa in discussione dell'ordine, dell'autorità, del comando. È ad uno stadio successivo quindi che si colloca la figura principe di Bartleby, il quale, attraverso i suoi *I prefer not to* è il grado di mettere in crisi e portare alla contraddizione lo stesso sistema di comando, la parola stessa dell'autorità, senza riuscire tuttavia a collocare utilmente la sua preferenza per la negazione in un sistema (e in una pratica) di contestazione della legge. La preferenza per il no, l'aver *voluta* dire no senza tuttavia poter praticare la negazione in modo definito è ciò che rende debole la stessa figura di Bartleby, portandolo alla morte per inedia.

Saramago insegna, attraverso la sua letteratura, che tutti questi stadi appena descritti hanno bisogno di trasformarsi in una *teoria dell'opposizione*. La sua stessa opera letteraria può essere valutata anche per il tentativo di portare a compimento tutti quei percorsi di lotta che non potevano concretarsi in una convinta pratica dell'opposizione perché erano sprovvisti di un referente teorico, cui Saramago fornisce una solida base attraverso la scrittura di tutti i NON che è possibile pronunciare per uscire dall'alienazione. Solo a partire dal dolore inferto dal dominio è possibile costruire una teoria ed una pratica della lotta che punti alla trasformazione del mondo. Con le parole di bell hooks, che possono essere utilizzate in questo luogo quale strumento di opposizione universale, tendente alla liberazione dell'umanità che soffre: «Realizzare questa teoria è la sfida che ci attende. Perché nella sua realizzazione è nascosta la speranza della nostra liberazione, nella sua realizzazione c'è la possibilità di nominare tutto il nostro dolore, di farlo sparire una volta per tutte. Se saremo in grado di creare una teoria femminista e dei movimenti femministi capaci di affrontare questo dolore, non avremo difficoltà a realizzare una lotta di resistenza femminista di massa. Non esisterà alcun divario tra la teoria e la pratica femminista» (hooks 2020: 69).

Anche per questo motivo il NON del revisore di Saramago è così importante: è una negazione dell'autorità e del comando, un atto concreto di opposizione che si trova al crocevia tra le diverse modalità della percezione (guardare, vedere, notare) proprio perché viene posto in essere da colui che attraverso il suo vedere e notare è in grado, professionalmente di superare il semplice guardare con il quale molti lettori si accostano alla parola scritta. La parola scritta è in questo caso il simbolo del potere, della legge scritta, e la revisione corrisponde alla correzione con la quale Saramago permette a ciò che avrebbe potuto essere di entrare definitivamente nella Storia, per modificarla e sovvertirla. Non è tanto importante il significato della frase all'interno della quale il NON viene inserito, quanto piuttosto il suo effetto creativo e politico, dal momento che attraverso la negazione si produce un diverso registro di conseguenze che acquistano un preciso significato politico nella misura in cui la negazione stessa ha un valore oppositivo e quindi liberatorio e universale, o meglio, come si dirà nelle conclusioni, corale e plurale.

Il NON diviene quindi la parola chiave con la quale il processo di emancipazione può avere inizio mettendo a repentaglio le basi stesse dell'autorità (la verità storica), producendo un disallineamento del tempo, funzionale alla riuscita della rivolta.

La semplice afasia, che è caratteristica comune a tanti personaggi della letteratura del Novecento, così come lo "švejkismo sistematico" e la preferenza per la negazione di Bartleby non sono in grado di produrre gli effetti del NON di Raimundo Silva, o di altri personaggi dell'opera di Saramago, che per queste ragioni nel suo complesso può essere



letta nel senso di una teoria dell'opposizione di matrice politico-letteraria, il vangelo (nel senso di buona notizia) dell'emancipazione per tutti coloro che soffrono il dominio.

#### 4. Il nome del NON: verità e politica.

La stessa operazione del NON di Raimundo Silva, il revisore della *Storia dell'assedio di Lisbona*, e poi scrittore e inventore di una nuova storia dell'assedio (letterario ed autobiografico), è stata svolta da Saramago già attraverso la voce narrante del *Manuale di pittura e calligrafia*, a partire dal nome del soggetto del ritratto all'inizio del romanzo: «S. è un'iniziale vuota che solo io posso colmare con quello di cui sono capace e inventerò, come ho inventato il senato e il popolo romano (il nome di fantasia attribuito alla società di cui è amministratore S., *nda*), ma quanto a S., non sarà tracciata la linea di separazione tra il noto e l'inventato» (Saramago 2011: 24). Lungo quella linea di separazione tra il noto e l'inventato possono essere adagiate tutte le storie, tutte le vite, *tutti i nomi*, perché è una linea di accoglimento, di inclusione, un *ricettacolo* la cui unica legge è la negazione di ogni legge: è la patria del NON, il regno della negazione, che essendo *al condizionale* può appartenere in sogno a tutti gli uomini, a tutte le storie:

«un nome qualunque con quell'iniziale può essere il nome di S. Sono tutti noti e tutti inventati, ma a S. non verrà dato alcun nome: è la possibilità di tutti i nomi che rende impossibile sceglierne uno» (Saramago 2011: 24).

Ma il nome *qualunque* è uno “spazio bianco” dentro il quale si può immaginare ogni vita, e quindi nessuna vita, per questo uno spazio segreto, separato, nascosto, come il “mondo immateriale” in cui abitano i “figuranti” del *Saggio sulla lucidità* (Saramago 2004: 96):

«uno spazio bianco, se fosse possibile distinguerlo dagli spazi laterali, basterebbe per dire di me tutto il possibile. Sarà fra tutti, il più segreto e proprio per questo, colui che maggiormente dirà di sé (darà di sé). (Dare di sé: togliere da se stesso)» (Saramago 2011: 25).

Questo passaggio pare rischiarato dall'analisi che Derrida propone della *chōra* così come “definita” da Platone nel *Timeo*. Il fatto che si tratti di uno spazio bianco, non lo rende meno possibile, se non per la semplice constatazione che non è possibile attribuirgli un nome, come si apprende dal suo inserimento, da parte di Platone, in un *triton ghenos*, «ricettacolo di tutto ciò che si genera, come una nutrice» (*Timeo*, 49A), che «fornisce sede a tutte le cose che sono soggette a generazione» (*Timeo*, 52B). Derrida commenta infatti: «*chōra* riceve, per dare loro luogo, tutte le determinazioni, ma non ne possiede alcuna in proprio. Essa le possiede, le ha, giacché le riceve, ma non le possiede come delle proprietà, non possiede niente in proprio. Essa non “è” nient'altro che la somma o il processo di quanto giunge ad iscriversi “su” di lei, circa il suo soggetto, ma non è il *soggetto* o il *supporto presente* di tutte queste interpretazioni, sebbene, nondimeno, non si riduca ad esse» (Derrida 2005: 56-7).

Allo stesso modo la regione (*chōra*) che sussiste tra il noto e l'inventato, la regione del NON, corrisponde ad un terzo genere, riceve tutte le determinazioni per darvi luogo, ma non ne possiede nessuna in proprio e quindi sfugge, o meglio «provoca e resiste ad ogni determinazione binaria o dialettica, ad ogni controllo di *tipo* filosofico, diciamo più

rigorosamente di tipo *ontologico*» (Derrida 2005: 57). La *chōra* del NON è un ricettacolo che provoca e resiste alle determinazioni. Non si può nominare, ma provoca (chiama) la nominazione, per usare le parole di Derrida. Non si può determinare, perché vi oppone resistenza. La doppia qualità di questa *chōra* che provoca e resiste ci fa comprendere la sua politicità, cioè che si tratta di uno spazio politico il cui sviluppo è allo stesso tempo un gesto di provocazione e resistenza che ha a che fare con la necessità di generare l'ibridazione dei nomi e dei linguaggi.

Dal punto di vista di Saramago l'azione di togliere da se stesso per dare il proprio sé, per favorire la conoscenza di sé (dire sé) corrisponde al farsi conoscere (dare di sé), e quindi equivale un po' al cancellarsi, togliere parti di sé che vengono offerte agli altri e non sono più proprie. Ecco perché anche il nome proprio non è mai *proprio*, perché è la prima cosa che si dà agli altri, quella di cui, maggiormente e continuamente ci si priva. Nessuno ha un nome proprio, ma tutti sono *tutti i nomi*, ogni uomo, ogni donna, rinuncia continuamente al proprio nome — al nome proprio.

La stessa Storia, insegna Saramago, è fatta di nomi muti, nomi senza nome, sepolti sulla collina di *Spoon River*: «e cosa c'è di più caratteristico nei monumenti innalzati dalla Storia, attraverso i suoi materiali di archivio, se non il fatto che le loro fondamenta poggiano su antiche rovine mute, su corpi che hanno contribuito a fare la Storia, però senza poter avere voce in essa? Dove sono le donne nella storia? Dove i poveri, i subalterni, i vinti? Dove si possono ascoltare tutte le voci di coloro che, dietro le quinte dei grandi scenari della Storia, hanno lottato per la dignità degli ultimi?» (Fersini 2018: 246). Dove sono i loro nomi, le loro storie, i loro discorsi? In effetti, «alcuni di quelli che nascono entrano nelle enciclopedie, nelle storie, nelle biografie, nei cataloghi, nei manuali, nelle collezioni di ritagli, gli altri, con un pessimo paragone, sono come la nuvola che è passata senza lasciare alcun segno del proprio passaggio, se ha piovuto non è riuscita neanche a bagnare la terra» (Saramago 2001: 27-8).

In questa direzione parrebbe muoversi apparentemente Harold Bloom quando riporta la celebre affermazione di Ralph Waldo Emerson: «there is no history, only biography» (Bloom 2005: XVI), anche se nel contestualizzarla sostiene che in Saramago, “more pugnaciously”, *più bellicosamente*, vi sarebbe più racconto che biografia: «Saramago, more pugnaciously, tells us that there is no history, only fiction, but Emerson hardly would have been bothered, since for him fiction was only another mask for biography» (Bloom 2005: XVI). Ma il racconto non è un mettere-in-salvo la biografia stessa degli uomini? Non è forse la biografia un modo di essere della storia minuscola, quella di *tutti i nomi*, e quindi di nessun nome? Affermare che non c'è storia ma solo racconto non significa proprio che il racconto, la letteratura deve “cancellare” la verità storica per raccontare una storia fatta di biografie (Gómez Aguilera 2021: 55)? È proprio Saramago a confermarlo nel testo della conferenza di Torino del 1998 dal titolo *Dalla statua alla pietra*: «dimenticare è la morte definitiva e se riuscissimo a non dimenticare, pur sapendo che non si può serbare tutto nella memoria, questo significherebbe prolungare la vita e i nomi delle persone, dotarle di un'altra esistenza. Forse, in fin dei conti, è questo il compito più importante dello scrittore di romanzi» (Saramago 2021: 48). Infatti, se è vero che nella stessa opera di Saramago occorre diffidare sempre della “semplice” nominazione<sup>19</sup>, quella “comune”, tuttavia non si può che affidarsi ad essa: è vero che «gli onómata oscillano sempre»

---

<sup>19</sup> È questo il motivo delle scelte stilistiche in molti romanzi: dalle iniziali al posto del nome e cognome dei personaggi di *Manuale di pittura e calligrafia* (Saramago 2011), sino alla riduzione alla minuscola di *tutti i nomi* propri nell'ultimo, incompiuto, *Alabarde Alabarde* (Saramago 2014), in cui il tentativo di portare la storia minuscola al livello di quella maiuscola sembra essere ancor più evidente.

(Cacciari 1990: 18), ma altresì sono proprio essi che contengono la sostanza di quella *schiuma* spinta dalle onde a cui è paragonata l'umanità (Saramago 2021: 17). È così che si arriva alla nozione della «letteratura come racconto omologabile della Storia» (Gómez Aguilera 2021: 55), che inevitabilmente conduce alla critica della stessa *possibilità* di una verità storica, come se le verità storiche fossero sempre, seguendo il suggerimento di Walter Benjamin, le storie dei vincitori che non lasciano spazio all'identità dei vinti, la cui opposizione critica dovrebbe essere sempre valutata alla luce del suo contenuto etico e della sua necessità di ristabilire il principio generale dell'eguale dignità di tutti gli esseri umani, dei vincitori e dei vinti (Gómez Aguilera 2021: 55).

È forse questo un segnale dell'incompatibilità tra il linguaggio ed il visibile (Foucault 2016: 23-4)? Può il linguaggio aderire solamente al visibile? Può arrestarsi a questa aderenza? O forse l'incompatibilità sta a significare che il linguaggio non può dedicarsi esclusivamente al visibile, alla verità storica che erige i suoi monumenti dimenticando, come avverte Benjamin, la storia dei vinti? Quanto accade ai ciechi di *Cecità* (Saramago 1998), e che viene sperimentato dalla moglie del medico, serve proprio a descrivere il linguaggio che si afferma nell'invisibilità anche attraverso la negazione dei nomi. I ciechi non si sono presentati, non si sono detti il nome, ma quei nomi non detti, non riescono ad annullare il linguaggio — linguaggio senza nomi, ma capace di stabilire delle regole che, seppur brutali, ricalcano le regole di una società vedente, di una società che non rinuncia al nome. Se il linguaggio si dedicasse alla negazione di ciò che è visibile (i nomi), entrando nella narrazione del reale solamente per rivoltarla (e rivoltarlo), si potrebbe continuare a parlare di un'incompatibilità tra il linguaggio ed il visibile, oppure si dovrebbe ritenere che la parola della letteratura, *divina*, è cancellatura che afferma, che mette in salvo? Che cancella i nomi della storia (nomi propri, concetti, evidenze, regole) proprio per celebrare, paradossalmente, la storia minuscola di *tutti i nomi*<sup>20</sup>?

Ciò che caratterizza ogni discorso umano, d'altronde, è proprio il fatto che non può appartenere ad alcuno, una volta emesso, dal momento che verrebbe a situarsi in uno spazio “terzo”, che fungerebbe da ricettacolo per tutti i discorsi, per *tutti i nomi*, per tutti gli uomini, per tutte le storie, ed è in ragione della sua terzietà che può essere utilizzato da chiunque per farvi *nascere* altri discorsi, altri linguaggi, altri nomi, altre storie. Uno spazio *negativo* nel senso che nega un'appartenenza, un'appropriabilità, non può assegnare una residenza fissa, come osserva Derrida, e si pone in quanto ricettacolo *situante*: «il discorso sulla *chōra*, come esso si *presenta*, non procede dal *logos* naturale o legittimo, ma piuttosto da un ragionamento ibrido, bastardo (*logismō nothō*), anzi corrotto» (Derrida 2005: 46).

Si può introdurre in questo punto la metafora della bolla di sapone che si stacca dalla pipa di vetro utilizzata da Julio Cortázar nelle annotazioni contenute in “Del racconto breve e dintorni”:

«Il segno rivelatore di un grande racconto mi viene da quello che potremmo chiamare la sua autarchia, il fatto che il racconto si sia staccato dal suo autore come una bolla di sapone dalla pipa di gesso» (Cortázar 2018: 44).

«Questo non può che portare alla questione della tecnica narrativa, dove con ciò si intende lo speciale punto di collegamento fra il narratore e il narrato. Nel mio caso, tale punto di collegamento mi si è sempre manifestato come una polarizzazione, vale a dire che se esiste l'ovvio ponte di un linguaggio che va da una volontà di

<sup>20</sup> Non ne è per niente convinto Arturo Mazzarella, che anzi ricollega l'assenza di nomi alla negazione della convivenza (Mazzarella 2017: 44).

espressione all'espressione stessa, questo ponte mi separa al contempo, come scrittore, dal racconto in quanto cosa scritta, tanto che il racconto rimane sempre, con l'ultima parola, sulla sponda opposta. Un mirabile verso di Pablo Neruda: "Le mie creature nascono da un lungo rifiuto", mi sembra la miglior definizione di un processo nel quale scrivere significa in qualche modo esorcizzare, rifiutare creature invadenti, proiettandole in una condizione che paradossalmente dà loro un'esistenza universale collocandole all'altra estremità del ponte, dove non c'è più il narratore che ha fatto uscire la bolla dalla sua pipa di gesso» (Cortázar 2018: 44-5).

Si tratta, a ben vedere, dell'operazione che aveva svolto solamente un anno prima — rispetto all'annotazione di Cortázar — Raymond Queneau nel romanzo *Le vol d'Icare* (Queneau 2000), che porta a termine quella traiettoria che Daniel Delbreil, sulla scorta degli studi di Claude Simonnet, aveva descritto nei termini di un passaggio dai «romans avec des personnages» ai «romans du personnage» (Delbreil 2000: 7)<sup>21</sup>. E si tratta, ancora, dell'evidente conseguenza di ciò che Roland Barthes aveva notato, negli stessi anni nel suo *La mort de l'auteur*: «la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. la scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive» (Barthes 1988: 51). In questo senso ogni scrittura è allo stesso tempo una *cancellatura* del soggetto, del corpo, della mano che scrive<sup>22</sup>, e celebra la morte dell'autore consegnandosi alla *chōra* ove i discorsi, tutti i discorsi e tutte le scritture vengono a situarsi, in quel ricettacolo che forma, in effetti, quello che Legendre definisce il *Testo* della società (Legendre 2005).

Barthes osserva tuttavia che «è stato senza dubbio sempre così: non appena un fatto è *raccontato*, per fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale — cioè, in ultima istanza, al di fuori di ogni funzione che non sia l'esercizio stesso del simbolo —, avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia» (Barthes 1988: 51). Non si tratta forse della medesima funzione che il sacerdote greco attribuisce alla scrittura nel racconto di Crizia all'interno del *Timeo* platonico (22C, 23A-B)?

È in questo punto che si percepisce la *funzione politica della scrittura*, che in fin dei conti è il vero ricettacolo di tutto ciò che ha generazione, spazio *negativo* in cui accogliere tutti i nomi, tutti i discorsi, tutte le scritture che non possono essere soggette ad appropriabilità, ma diventano *chōra*, *Testo* della società. In questo "spazio" è il linguaggio ad agire, e non l'Autore, come ha osservato Barthes, che è solamente un imitatore che nutre un tessuto di citazioni già esistenti (qui il richiamo al *Timeo* platonico è davvero potente, seppure non nominato). In definitiva, infatti, «un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione, anche se quest'ultima

---

<sup>21</sup> Saramago, nei suoi *Quaderni di Lanzarote* ha espresso un concetto molto simile riferendosi alla scrittura di *Cecità* (Saramago 1998): «I ciechi del racconto resistevano a farsi guidare dove a me conveniva di più. Or bene, quando succedeva così, siano i personaggi ciechi o vedenti, il trucco è fingere che ci siamo dimenticati di loro, dargli il tempo di credersi liberi per poi, l'indomani, cogliendoli alla sprovvista, metterci mano di nuovo, e così via. La libertà finale del personaggio è fatta di successive e provvisori arresti e liberazioni» (Saramago 2017b: 54).

<sup>22</sup> Su questo tema si dovrebbe immaginare un parallelo con quanto affermato da Emilio Isgrò nei suoi scritti teorici citati nella bibliografia finale.

non può più essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito» (Barthes 1988: 56).

Ecco perché, per tornare al principio di queste riflessioni, l'apposizione di un NON ad un'opera già scritta non può che essere considerata in quanto *lettura seconda* che garantisce la pluralità del testo pur nell'unità della sua destinazione; ciò non significa celebrare le micronarrazioni monadologiche che vogliono intestarsi, ognuna indipendentemente dall'altra, l'autorità della lettura del *Testo*, ma anzi scongiurarle, partendo dalla obiettiva impossibilità di appropriazione dei discorsi che compongono il *Testo* medesimo, ognuno dei quali contribuisce alla sua costruzione. Questa specificazione è fondamentale per comprendere l'opera di Saramago *dal punto di vista politico* — e se vogliamo anche di una politica della storia. Qualsiasi “oralità” non può che essere, paradossalmente, oralità della scrittura, nel senso di tradurre la scrittura stessa nella sostanza che le è più propria, cioè quella della sua coimplicazione di tutte le citazioni, le imitazioni, le scritture di cui è formata.

Ora, questa regione spuria o bastarda, come viene definita da Derrida, o come si diceva all'inizio, adultera, germinale, dev'essere maggiormente analizzata.

Nelle considerazioni svolte sul tema della pluralità del *Testo*, che è data dalla non appropriabilità della scrittura, dei *nomi*, è evidentemente rimasto sullo sfondo un tema quantomai attuale e di fondamentale importanza dal punto di vista del pensiero politico contemporaneo, ovvero quello del rapporto tra *la* o *le* verità e la politica stessa intesa in quanto scrittura plurale.

Il legame tra il nome del NON e la sua “localizzazione” nella *chōra* in cui il “diritto alla vita” del lettore è mantenuto e salvaguardato solamente al prezzo della morte dell'autore, può essere disvelato da una breve riflessione di Tzvetan Todorov sulla verosimiglianza delle conoscenze che contribuisce alla costruzione della conoscenza plurale del “vero” (Todorov 2014: 66), e ci permette di ricollegare quanto detto sinora alle questioni poste dalla cosiddetta *post-verità*. Essa, a sua volta dev'essere messa in rapporto con le analisi della *doxa* già svolte da Platone nella *Repubblica*, che permetterebbero di affermare, in temporanea conclusione, che lo spazio politico della negatività, la *chōra*, che non conosce autorità ma permette la germinazione di discorsi significativi solamente quanto alla loro destinazione, necessita invero di un processo di post-interpretazione che Platone riserva al filosofo e che per estensione appartiene ai re-filosofi, ossia ai detentori legittimi del potere. Essi hanno l'obbligo di coordinare tutti i discorsi che rifuggono dalla appropriabilità in un indirizzo politico che li tenga in considerazione tutti, in un'unica tessitura, secondo l'immagine platonica dell'azione politica come tessuto intrecciato: «quando l'arte regia prende il carattere degli uomini valorosi e quello degli uomini temperanti, e, conducendoli alla vita comunitaria in concordia e in amicizia, realizzando il più sontuoso e il più prezioso di tutti i tessuti, e avvolgendo tutti gli altri, schiavi e liberi, che vivono negli Stati, li tiene tutti insieme in questo intreccio, e governa e sovrintende, senza trascurare assolutamente nulla di quanto si addice ad uno Stato felice» (*Politico*, 311C).

Ecco perché il filosofo *deve* avere esperienza della caverna, della *doxa*. Non può vivere della perfezione, ma deve contaminarsi di *tutti i nomi* che si trovano nello spazio terzo della *chōra*<sup>23</sup>, per poi negarli, per sottoporli alla sua attività oppositiva attraverso il NON, o

---

<sup>23</sup> È in questo senso peraltro che si dovrebbe valutare la dichiarazione di Saramago per cui il protagonista del romanzo *Tutti i nomi* (Saramago 2001) sarebbe «un umile impiegato, un parente prossimo, direi quasi un fratello di Raimundo Silva della *Storia dell'assedio di Lisbona*. Tutti e due lavorano con carte su carte, ma tutti e due scoprono che quelle carte sono delle persone, e che se è vero che le persone possono ridursi ad essere

meglio attraverso le stazioni della negazione seguendo la domanda che Saramago stesso associa al suo romanzo *La caverna* (Saramago 2004b) «saremo forse come i prigionieri della Caverna di Platone che credevano che le ombre in movimento sulla parete fossero la realtà? Sarà che stiamo vivendo in un mondo di illusioni? Cosa ne abbiamo fatto del nostro senso critico, della nostra esigenza etica, della nostra dignità di esseri pensanti?» (Saramago 2021: 49).

Le diverse fasi in cui si articola la teoria politico-letteraria oppositiva di Saramago puntano ad associare la critica (l'opposizione vera e propria), l'esigenza etica (nel senso che l'opposizione ha una valenza etica) e infine l'affermazione della dignità di tutti gli esseri umani che devono almeno a provare ad entrare nella comunità oppositiva — come accade ad esempio ai protagonisti de *La zattera di pietra*, piccola comunità in grado di resistere ad ogni deriva, «persone avulse dalla logica apparente del mondo» (Saramago 2010: 119) in quanto portatori di un'istanza etica molto profonda che si associa alla necessità di opposizione e riscatto.

## 5. Il secondo linguaggio.

Il secondo ritratto di S., nel *Manuale di pittura e calligrafia* (Saramago 2011: 53), è naturalmente la negazione del primo, è il NON del primo ritratto, ed è il NON della pittura sino a quel momento praticata da H., il protagonista. Si tratta di un ritratto cancellato e negato due volte: la prima è la negazione della “legge” dei ritratti sino a quel momento dipinti dal protagonista, cioè di quella regola per la quale le persone ritratte dovevano dimostrare attraverso la pittura solamente il visibile, solamente ciò che era possibile vedere: ritrarre ciò che non era visibile sovvertiva quella regola, ed è questo il motivo dello sgomento del secondo committente, che non si vuole riconoscere nella sua stessa immagine, perché si tratta di un'immagine dell'invisibile, di ciò che non si può guardare con gli occhi solamente, ma che richiede invece il passaggio attraverso gli anzidetti gradi della percezione: guardare, vedere, notare. La seconda cancellazione è totale, è una maschera coprente, una definitiva rimozione del soggetto del quadro attraverso la copertura prodotta da uno spray nero (una cancellatura, come quelle di Emilio Isgrò<sup>24</sup>), che fa vedere ciò che non si poteva guardare. Una seconda cancellatura che vuol proprio affermare la necessità di una visione completa, in grado di notare ciò che non può più essere visto.

Il secondo ritratto, seconda lettura o lettura seconda, è una sorta di seconda navigazione platonica, consiste precisamente nell'abbandono della prima navigazione, nella rimozione dei caratteri del primo ritratto, per proporre, in fin dei conti, non la morte della pittura, ma la sua *estasi* (Saramago 2011: 116)<sup>25</sup>. Allo stesso modo, la negazione della letteratura non può che condurre all'estasi della letteratura, alla sua apoteosi: «nulla si deve scrivere una volta sola» (Saramago 2011: 112), si deve negare la letteratura per affermarla attraverso un secondo linguaggio, una seconda lingua, una parola seconda. Solo la seconda scrittura permetterà di far uscire il linguaggio dall'occulto, dal mistero della letteratura.

---

dei nomi su pezzi di carta, non è men vero che si possano tralasciare le carte per andare in cerca delle persone» (Saramago 2021: 47).

<sup>24</sup> Emilio Isgrò (1937) è un artista e scrittore noto per aver introdotto la cancellatura come nuovo linguaggio visivo, poetico e politico allo stesso tempo, le cui matrici teoriche, molto importanti, si trovano in Isgrò 2017.

<sup>25</sup> A voler esagerare si potrebbe vedere nell'estasi di Sant'Antonio da Padova, tanto amato dall'autore, un'immagine dell'estasi della letteratura.

«la prima volta si usa sempre il linguaggio segreto che dice tutto e nulla consente di capire. Solo il secondo linguaggio spiega, ma tutto ritornerebbe occulto se il codice del primo linguaggio, in quel preciso istante, fosse dimenticato o smarrito. Il secondo linguaggio senza il primo serve per raccontare storie, ma solo tutti e due insieme erano la verità» (Saramago 2011: 112).

Il *vangelo* di José Saramago è quindi un annuncio, una dichiarazione che vuol giungere alla *verità*, che corrisponde al regno della felicità universale, passando attraverso le *incoerenze*:

«poche cose richiedono tanta organizzazione quanto la semplice espressione dell'incoerenza. Parlo di espressione, non del semplice manifestarsi» (Saramago 2011: 152).

Il semplice manifestarsi dell'incoerenza è un fatto, una storia, è descritto attraverso il secondo linguaggio; l'*espressione* dell'incoerenza, il suo vero significato, la sua verità (la verità dell'incoerenza) richiede entrambe le scritture, entrambi i linguaggi.

Nel richiamo alla relazione (marxiana) tra vita e coscienza (dal *Contributo alla critica dell'economia politica*, di cui Saramago propone un ampio passaggio nel *Manuale di pittura e calligrafia*) si percepisce che non può esservi negazione se non in presenza di un principio affermativo della vita, di una dialettica. La coscienza (quindi il codice della prima scrittura, il NON, la possibilità di sentirsi diversi e quindi di dipingere diversamente il nero su nero, *scrivere diversamente*) dipende dalla vita (ciò che è: la seconda scrittura) e non può essere altrimenti.

Ma in che modo la coscienza può opporsi alla vita? O meglio ancora, la coscienza può opporsi veramente alla vita? Può la seconda scrittura opporsi veramente alla prima scrittura?

L'ortodossia marxista lo negherebbe risolutamente, non potrebbe proprio concepire una tale opposizione. È la vita che determina la coscienza. Il marxismo ortodosso potrebbe accettare una sola opposizione, quella dell'uomo, degli uomini, dei lavoratori della classe proletaria, che si trovassero a vivere in una fase storica di conflitto tra le forze produttive ed i modi della produzione. Ma Saramago, già traduttore di esponenti di spicco della tradizione marxista, come Nicos Poulantzas, Étienne Balibar, Jacques Roumain, attivista politico, iscritto al Partito Comunista Portoghese e oppositore del regime salazarista, non è un marxista ortodosso. Allo stesso modo il *vangelo* di José Saramago non corrisponde mai ad un canto ortodosso, semmai ad una poesia dalle *righe storte*<sup>26</sup>, una canzone liberatoria, un'elegia della emancipazione<sup>27</sup> dell'uomo in generale (*questo* uomo e *questi* uomini)<sup>28</sup>. L'emancipazione cui tende l'opera di Saramago è la lotta dell'uomo che non può trovare requie, che deve continuare, *errare*, che deve farsi vita, rivolta permanente, secondo le diverse fasi in cui si articola la sua teoria dell'opposizione politico-letteraria.

<sup>26</sup> «Tutte le righe umane sono storte, tutto è un labirinto. Ma la linea retta, più dell'aspirazione, è una possibilità. Persino il labirinto contiene la linea retta, sia pure interrotta, ma permanente e lì in attesa» (Saramago 2011: 164).

<sup>27</sup> Harold Bloom avrebbe detto, semplicemente, *libertà*: «I don't know that Saramago needs to describe himself at all: he is certainly neither Catholic nor Royalist, and he is too diverse and inventive for any stance like classicist to subsume him. Like Jorge Luis Borges, Saramago is a free man, and his books exalt freedom, generally by depicting its dreadful alternatives» (Bloom 2005: X).

<sup>28</sup> Cosa sarebbe infatti *Una terra chiamata Alentejo* (Saramago 2006) se non un'elegia della libertà e dell'azione umana, un inno all'emancipazione dalle strutture, da ogni tipo di strutture: lavorative, politiche, famigliari?

«L'opporsi può essere solo un moto dell'umore, una cosa passeggera, e riflette, io credo, il più delle volte, un rapporto di dipendenza, di subalternità. È lì che si comincia, dalla scoperta del rapporto tra inferiore e superiore. Il passo successivo è quello di uscire da questa condizione in rivolta, ed è allora, ammesso che lo si possa fare, che l'opporsi dovrebbe tramutarsi nello stare all'opposizione, perché il primo impulso persista e divenga permanente, una tensione continua, un piede saldo sul terreno che ci appartiene, l'altro teso in avanti» (Saramago 2011: 191),

sul terreno dei NON, lo spazio in cui primo e secondo linguaggio convivono, lungo il percorso della parola creatrice, divina. È in questo punto che il sentirsi in opposizione significa prima di tutto *essere* in opposizione, dapprima nei confronti di se stessi, ascoltare la canzone della rivolta, che rivolta la vita. La vita rivoltata passa (*deve* passare) attraverso la letteratura, perché scrivere è una rivolta — e una giravolta — che accentua le saldature, le suture, i rammendi (Saramago 2011: 233), non le occulta, non può e non deve occultarle. Nel far vedere (e accentuare) tutti i NON, la letteratura esplicita la realtà che usa come copia (da copiare) — e a volte potrà dire di più di quel che copia, non meglio, ma di più: non per migliorare occultando, ma per “verificare”.

La letteratura corrisponde quindi a un'operazione di *verifica*<sup>29</sup>, perché esplicita il reale:

«se vogliamo creare qualcosa dobbiamo alzare i coperchi (o le pietre, o le nuvole, ma supponiamo che siano coperchi) che lo occultano. Ebbene io credo che non saremmo granché come artisti (e ovviamente come uomini, come esseri umani, come individui) se, trovata per caso o a fatica la cosa tanto cercata non continuassimo ad alzare il resto dei coperchi, a rimuovere le pietre, a fugare le nuvole, tutte, fino alla fine. Ricordiamoci che la prima cosa potrebbe essere stata messa lì per distrarci dalla seconda. Verificare, secondo me, è la vera regola d'oro» (Saramago 2011: 234).

Il NON della letteratura — che è il NON della vita: vita e letteratura convergono — in qualche modo si avvicina, dal punto di vista epistemologico (se ci è permesso di avventurarsi in un simile spazio concettuale), ai principi costitutivi della *filosofia del non* bachelardiana: «la filosofia del non non è una volontà di negazione. Essa non nasce da uno spirito di contraddizione che contraddice senza prove, che solleva arguzie vaghe. Essa non evita sistematicamente qualsiasi regola. Al contrario, è fedele alle regole all'interno di un sistema di regole. Essa non accetta la contraddizione interna. Non nega qualunque cosa, in qualunque momento, in qualunque modo» (Bachelard 1998: 143) — propone piuttosto una riorganizzazione del sapere, un ordinamento diverso della (delle) conoscenza (-e).

È infatti a partire dal mondo della fisica — *μετά*-fisica, a partire dalla fisica verso l'oltre del sistema della fisica, in reazione, in negazione — che Saramago elabora in ogni romanzo uno scorcio di riorganizzazione di tutti i saperi che deriverebbero da una diversa concezione del mondo della fisica.

Le diverse concezioni e financo la negazione del mondo della fisica, in qualche modo partono da una medesima domanda, che è la domanda di apertura del già citato *Le parole e le cose*: «che cosa dunque è impossibile pensare, e di quale impossibilità di tratta?»

---

<sup>29</sup> Verifica e in questo senso revisione (re-visione), seconda visione, visione più accurata; in questo senso si può dire che il revisore di bozze della *Storia dell'assedio di Lisbona* costituisce l'alter ego del narratore teorico immaginato da Saramago: «It is important to note that in Portuguese “copyeditor” is “revisor”— literally “re-viser” or “re-seer.” Suggestions of “making over”/“seeing afresh” abound in the novel» (Sousa 2005: 101). La visione dev'essere sempre una re-visione, così come la scrittura dev'essere sempre una ri-scrittura e la lettura una ri-lettura.



(Foucault 2016: 5). E dove situare questa impossibilità? Si potrebbe addirittura azzardare che la vena narrativa di Saramago corrisponda al costante tentativo di rispondere alla domanda di Foucault — che si estrinseca, in ogni romanzo, nella rappresentazione di un luogo del NON, di uno spazio dell'impossibilità, di una vita le cui regole sono e non sono quelle ordinarie, ma derivano tutte da una prima negazione, da una prima preventiva impossibilità, da un errore, una coincidenza iniziali<sup>30</sup>. L'impossibilità è la negazione dell'ordine, o meglio dell'ordinamento delle cose, dell'*episteme*, degli uomini, delle parole, per affermare, viceversa, la possibilità dell'eterotopia, dell'eteroclitico, la possibilità dell'impossibilità di un luogo comune in grado di riunire la vita la letteratura e tutto ciò che vi avviene. In una parola, il regno universale della felicità.

Forse si è utilizzato con leggerezza un termine: Foucault spiega che le “eteropie” «inquietano, se non altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzitempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose» (Foucault 2016: 7-8). Ma quelle di Saramago, pur essendo eteropie che sconvolgono la sintassi che tiene insieme le parole e le cose (la sintassi che *si credeva* tenere insieme le parole e le cose: l'esperimento compiuto dall'autore è spesso anche quello di far vedere che quella sintassi non è per nulla solida: è questo il concetto di “verifica” di cui si parlava poco sopra), non sono mai inquietanti, non «inaridiscono il discorso», non «rendono sterile il lirismo delle frasi», non «dipanano i miti», ma anzi creano sempre nuovi miti, fanno emergere sempre almeno un luogo della favola, anche nella peggiore delle situazioni, alle quali non difetta mai la vetta lirica del sogno.

Ma non sono mai consolanti. Travalicano, insomma, gli spazi foucaultiani dell'eterotopia e dell'utopia, per inaugurare uno spazio tutto nuovo ed originale in cui vengono costantemente rammentate (documentate, a volte) le difficoltà e a volte le impossibilità di stabilire (statuire, dare una legge, fornire un diritto) un ordinamento delle cose: quest'ordine non sempre dipende dall'uomo, e spesso l'ordine dell'uomo, quando non viene infranto da altri uomini, viene distrutto dalla natura, ed è perciò difficilmente duraturo (si veda in questo senso, *La zattera di pietra*). Ma dal momento che qualsiasi ordine che non sia tale in virtù di un intrinseco legame tra le cose, dipende da uno sguardo che lo inquadra — necessità di un linguaggio dell'ordine attraverso il quale l'ordinatore può svolgere l'operazione di ordinamento — il linguaggio di Saramago è davvero fondamentale perché è attraverso il suo linguaggio che passa il NON dell'ordine preesistente e l'instaurazione di un ordine nuovo.

## 6. Per una teoria dell'errore

Se, come auspicava Viktor Borisovič Šklovskij, «un libro sugli errori, sul vivo scontro di diverse concezioni della vita, di diverse concezioni del dovere abbia il diritto di esistere» (Šklovskij 1984: 11), non sta certo a queste poche pagine ribadirlo. Quel che risulterebbe interessante, seppure nel piccolo spazio di una conclusione provvisoria, è invece una annotazione in tema di errore, cioè una breve riflessione che prendendo atto delle difficoltà

---

<sup>30</sup> George Monteiro afferma a tal proposito che ogni romanzo di Saramago parrebbe aprirsi con la domanda “What if?»: *che cosa accadrebbe se*, che in sostanza interroga proprio i limiti dell'impossibilità (Monteiro 2001: XXIV).

tradizionalmente insite nel costruire un sapere sulla validità epistemologica dell'errore (ad esempio a partire da *Teeteto*, 187c), cerchi di ricostruire il rapporto tra politica e letteratura proprio a partire dalla possibilità epistemologica dell'errore attraverso l'opera di Saramago.

In queste pagine si è ricondotto più volte l'errore all'apparizione del NON: nel senso che la particella negativa produce un dis-orientamento della verità prestabilita prima del suo intervento che, stando alla logica binaria evocata nel *Teeteto* platonico non può che condurre alla commissione di un errore. Banalmente, ciò che nega un'affermazione, la sua negazione, non può che essere il NON della sua verità, e quindi un errore.

Ora, la questione della negatività — il negativo del positivo/la negazione del *positum* — chiama in causa (o forse dovremmo dire: interroga) la più ampia questione del rapporto tra essere e non-essere. Pur non volendo addentrarsi in temi troppo ampi, è evidente che, a partire dal NON di Raimundo Silva, il non-essere (ciò che non è, ciò che avrebbe potuto essere) diviene una terra esplorabile nella *Storia dell'assedio*, e come tale, cioè in quanto terra esplorabile, il NON favorisce un'analisi dell'impossibile che è poi, si potrebbe dire, uno dei temi centrali dell'intera produzione saramaghiana, come si è già ricordato a proposito della domanda foucaultiana sull'impossibile-da-pensare. L'impossibile emerge in questa forma: il NON dell'essere non potrebbe nemmeno *essere* pensato: la sua sola pensabilità lo ricondurrebbe già sul piano dell'essere (pensabile) — tanto più che il non-essere non è riconducibile (mai) alla affermazione, alla positività — perché del *positum* è proprio per essenza la negazione. Così la negazione del *positum* (il non-essere) che entra a far parte della storia, non dice l'ampliamento dell'essere, non racconta l'inclusione | trasformazione del NON, non è la storia della tradizione del NON. Il NON non è traducibile nell'ambito della positività perché, come abbiamo testé ricordato ne è la costante eterna negazione, non dice l'impossibile che interrompe il flusso del possibile (e del certo e del vero).

Cosicché il NON che cambia la Storia (e le storie) rappresenta l'impossibile che si fa storia perché diventa *una* storia, leibnizianamente squarcia il velo dei possibili per giungere ad esistentificazione.

Rimane da chiedersi, dal punto di vista di una teoria della narrazione, in che modo possano convivere in una stessa storia il possibile e l'impossibile: ma qui è l'opera di Saramago a prestare un valido soccorso:

«sopra la nudità forte della verità il manto diafano della fantasia, sembra chiara la sentenza, chiara, chiusa e conclusa, anche un bambino sarà capace di capirla e andarla a ripetere all'esame senza sbagliarsi, ma questo stesso bambino capirebbe e ripeterebbe con ugual convinzione una nuova frase, Sopra la nudità forte della fantasia il manto diafano della verità, e questa frase sì, dà molto più da pensare, e immaginare con gusto, solida e nuda la fantasia, diafana appena la verità, se le sentenze capovolte diventassero leggi, che mondo faremmo con loro, è un miracolo che gli uomini non impazziscano ogni volta che aprono bocca per parlare» (Saramago 1996: 53).

Il romanzo di Saramago è spesso il risultato di una iniezione di impossibilità (o *fantasia*) nella possibilità di cui è fatto il reale, come si è già avuto modo di sottolineare. L'Autore assiste agli effetti di questa iniezione nella storia e nella narrazione e a volte sembra veramente parteciparvi in modo neutro, senza prendere posizione a favore del reale o dell'immaginario, tanto che spesso le due dimensioni sembrano, appunto, confondersi. E qui la *confusione* ci aiuta a comprendere un altro aspetto delle sue peculiari modalità narrative. Se, come abbiamo osservato, spesso si vedono mescolati, confusi, a tratti ingarbugliati, nelle storie, il possibile e l'impossibile, l'essere e l'apparire, ciò significa

che non è sempre agevole distinguerli, ritenerli separati, crederli veramente due cose. Ma fintantoché rimane anche un solo indizio in grado di aiutare il lettore a districare le varie dimensioni del reale e dell'immaginario, fintantoché, cioè, quel reale e quell'immaginario rimangono *due* non vi sarà alcuna confusione ma solo intesa tra i diversi piani. Vi sarà confusione solo nel momento in cui i due si faranno *uno*, un solo piano di indistinguibilità<sup>31</sup>. Il lettore di Saramago, infatti, pur condotto sino alla soglia della confusione da un Autore attento ad ingarbugliare ad arte i piani narrativi (e le sincronicità dei piani temporali), non sarà mai del tutto confuso, proprio perché Saramago non con-fonde mai del tutto i due piani del possibile e dell'impossibile, lascia sempre una traccia della distinzione dei *due*, per far sì che la differenza non ingeneri una totale confusione: «non tutto ciò che appare in un modo è così, né tutto ciò che è così appare in un modo. Ma tra l'essere e l'apparire c'è sempre un punto d'intesa, come se essere e apparire fossero due piani inclinati che convergono e si uniscono. È possibile scivolare giù per questa pendenza e, in tal caso, si arriva al punto in cui, nello stesso istante, l'essere e l'apparire si toccano» (Saramago 2013: 285-6). *Si toccano*: pur nella tendenza a convergere e unirsi, alla loro estremità rimangono separati. Con-fonderli del tutto significherebbe in fondo ricondurre il NON nel campo del *positum*, neutralizzando così la potenza dell'errore che è invece una delle molle che muove il meccanismo del mondo. La potenza dell'errore deve cioè distoglierci dall'opinione per la quale la realtà è un assoluto. È in questo punto che la *filosofia* di Saramago pare irrobustirsi.

L'errore esiste, il NON è reale, o meglio, è l'impossibile che si fa reale, che gravita nel campo del reale (certo non si penserà che essere e reale coincidano!), che entra nella realtà per trasformarla, trasfigurarla, perché il reale non è assoluto. Di qui si ricava che in Saramago l'errore è proprio il metodo con il quale con-testare l'assolutezza (asserita) del reale, per de-terminarlo.

Ma il NON di Raimundo Silva, il NON metodologico di Saramago, non sono mai dei NON assoluti, non sono mai l'opposizione assoluta di cui parla Massimo Donà a proposito dell'opposizione originaria di Bene e Male che Adamo ed Eva avrebbero cercato di comprendere attraverso quell'atto di conoscenza che li ha gettati fuori dal Paradiso — e *dentro una storia* (Saramago 2011b; Saramago 2016). La negazione di Adamo ed Eva è stata cioè un tentativo di spiegare l'inspiegabile, di giustificare l'ingiustificabile (inspiegabile e ingiustificabile attraverso il linguaggio e la mente dell'uomo). Giustificare attraverso la conoscenza (le parole della conoscenza) l'ingiustificabile, de-terminare l'indeterminabile, è questo il peccato dell'uomo. Voler negare<sup>32</sup> il fondamento originario (il *positum*) o meglio, la legge originaria (che è il fondamento, l'origine di tutto).

Non aver compreso che si trattava di una legge originaria, assoluta, inspiegabile, ingiustificabile, è del tutto normale per Adamo ed Eva, dacché al linguaggio della conoscenza è del tutto inibita la scoperta del fondamento assoluto.

Giunge utile a questo punto riflettere sulla figura e sul significato della figura di Caino-Saramago. Caino è naturalmente l'alter ego dell'Autore, che si permette una visita "letteraria" ad alcuni dei luoghi più conosciuti delle Scritture. Caino è il figlio della negazione che si permette di discutere con Dio — lo sfida sul piano del linguaggio, della

---

<sup>31</sup> Si esprime in modo contrario Massimo Donà, che osserva: «anche per potersi confondere si dovrà comunque vedere chiaramente almeno questo: ossia, che i due sono "due", e dunque che una cosa è diversa dall'altra. Appunto perché, già il semplice atto del con-fondersi, implica che vi siano e siano dati due distinti (l'uno manifesto come "l'uno" e l'altro come "l'altro")» (Donà 2012: 205).

<sup>32</sup> "Negare" in questo contesto significa "conoscere": voler conoscere l'assoluto fondamento significa volerlo rendere relativo, quindi negarlo.

conoscenza, della negazione. Caino è, mutuando le parole di Massimo Donà, che si riferiva a tutt'altro personaggio letterario, «il solo capace di rinunciare a sé, ossia alle proprie aspettative e ai propri progetti; affidandosi all'assolutezza di un'opposizione come quella che, sola, può farci prendere coscienza del fatto che, a non esser mai così come dovrebbe, è sempre e solamente il Fondamento, ovvero l'opposizione assoluta — o anche: quell'orizzonte di libertà che dice il nostro non esser mai stati assoggettati alla prepotenza della “mediazione”. O meglio il nostro esser originaria espressione dell'assoluta immediatezza; e di esserci fatti tali proprio nell'originario mostrarsi “come negata” da parte di qualsivoglia possibile differenza. Ossia nel cuore stesso della mediazione che sempre disegniamo là dove ricerchiamo un senso» (Donà 2012: 244). Caino vive in sé la possibilità della contraddizione, porta con sé la contraddizione, sulla fronte, nel marchio indelebile impresso da Dio, e la porta alle sue estreme conseguenze, oltre la sua stessa umanità. Egli è un vero *homo sacer*: non può essere condannato né ucciso dagli uomini, ma è colpevole per la legge (di Dio). Egli sperimenta al di là e al di fuori della linearità spazio-temporale, la debolezza degli uomini (e della loro negazione) e la potenza di Dio (e del suo linguaggio, che è la sua legge). È l'eroe (o antieroe) che dopo aver espresso la negazione più pericolosa alla legge di Dio si permette un viaggio in quei luoghi della Storia in cui l'opposizione avrebbe dovuto essere formulata. E in questo suo viaggiare pare ripetere le vite di tutti coloro che non hanno saputo rivoltarsi attraverso l'opposizione al dominio, e che hanno preferito l'afasia alla rivoluzione.

## 7. Conclusione: coralità e pluralità della parola (e della politica).

Il non-potere (*l'impouvoir*), spiega Derrida sulla scia di Artaud, corrisponde all'ispirazione stessa, alla «forza di un vuoto» che determina «l'irresponsabilità radicale della parola» (Derrida 1990: 228), e che conduce ad ammettere l'estraneità della parola quando viene pronunciata: «dal momento che io parlo, le parole che io ho trovato, dal momento che sono parole, non mi appartengono più» (Derrida 1990: 229). La parola cioè corrisponde all'affermazione della mia stessa umanità nel momento in cui viene pensata, anche se già nell'atto stesso dell'essere pensata essa manifesta la radicalità del suo *impouvoir*, della sua irresponsabilità: non appena viene pronunciata la parola si perde, viene sottratta all'uomo. E nemmeno la scrittura riesce a salvare la parola dal suo destino di sottrazione. È certo che la sua origine si debba ad un sol uomo che ne determina, se si vuol utilizzare il lessico leibniziano, il *conatus*, fa avvenire dentro di sé quella lotta per l'esistentificazione che da potenza la trasforma in atto e già al termine di quella lotta la parola stessa appartiene all'umanità e non più a quel sol uomo che l'ha pronunciata. Ecco perché il NON apposto dal protagonista della *Storia dell'assedio di Lisbona* non è illegittimo, perché quella parola, quel testo, non era più del suo autore, a cui era stato irrimediabilmente sottratto, ma dell'intera umanità, del “voi” a cui si rivolge La Boétie nel suo classico *Discorso sulla servitù volontaria*.

Un po' come accade ai nomi, per quanto detto in precedenza, anche il linguaggio dipende da un originario non-potere, da un'originaria sottrazione che significa non-potere essere più il solo proprietario di quella parola, di quel testo, di quella scrittura. Perché quella parola diventa tutte le parole e il linguaggio diventa un'opera corale, diffusa. E la sua diffusione (anche fonetica) è la perdita della sua autorità, ossia, letteralmente parlando, del suo collegamento ad un autore, mentre invece da un punto di vista sostanziale il fatto

letterale di non essere più riferibile ad un (solo) autore non la priva della sua forza ordinante, cioè della sua autorità. Il suo *impouvoir* si collega alla perdita dell'autorità letterale.

Ma se è vero che il linguaggio eccede l'uomo, se la parola supera il vivente, che cosa rimane della soggettività? Se la soggettività è *impouvoir* e la parola supera il soggetto che la pronuncia? Forse, per evitare che l'*impouvoir* del soggetto si trasformi in un super potere dell'oggetto si dovrebbe riuscire a mettere in luce l'intrinseca fragilità degli oggetti, come fa Saramago stesso ne *L'anno mille993* (Saramago 2012) o nella raccolta *Oggetto quasi* (Saramago 2007)? Forse, allo stesso modo in cui al termine di uno dei più lunghi racconti dell'appena citata raccolta l'associazione dei viventi provoca la distruzione degli oggetti, è necessario attribuire al consorzio umano una corale e generalizzata forza-del-NON, della negazione, che gli oggetti non hanno, essendo unicamente disponibili al loro utilizzo (e quindi all'affermazione<sup>33</sup>)? Forse qualsiasi ragionamento sulla politicità della negazione dovrebbe occuparsi di definire meglio le dimensioni interne ed esterne dell'azione, del linguaggio, della politica, del diritto?

Questo ragionamento potrebbe spiegare il motivo per il quale la stessa parola del diritto (l'autorità) è la manifestazione di un *impouvoir* alla sua origine che si fa parola diffusa, discorso corale che vive nel (del) fuori, di ciò che gli è "esterno" ed è nondimeno un *Testo* nel senso ad esso attribuito da Legendre. Nel testo cioè dimora la perdita dell'autorità letterale e la chiamata dell'autorità sostanziale, cioè della sua forza ordinante. Non è quindi un caso che la cifra caratteristica della letteratura di Saramago, che qui è stata ripercorsa nei suoi tratti salienti, venga ritenuta proprio l'"oralità" (in precedenza si era paradossalmente insinuato che si trattasse di una letteratura non-scritta) in quanto costruzione della dialogicità nel senso di *parola plurale*, di cui nessuno si potrebbe appropriare in via diretta, perché sarà sempre possibile contra-dire alla scrittura autorale monocratica un NON che la tradurrà in una parola viceversa collettiva: «ciò che conta è che dall'idea, dall'invenzione di quel "no" o di quel "non" (in portoghese le due forme coincidono), sia zampillata una delle più felici avventure della moderna prosa romanzesca portoghese e, in questa, una delle più felici opere di José Saramago. Felice non solo come risultato poetico: ma come oasi narrativa rivelatrice di una straordinaria allegria interiore, di un sorriso che traspare da ogni affermazione e subito rimbalza nella sua immediata contestazione, come in un dialogo ad alta voce, non solo tra diversi interlocutori, ma fra l'autore e il suo doppio, con quell'altro da sé che lo contesta e che maieuticamente lo spinge alla ricerca di una nuova verità» (Stegagno Picchio 2000: 32). La dialogicità di Saramago in quanto costruzione plurale del *Testo*, della parola umana, a ben vedere, continua a sottolineare Luciana Stegagno Picchio, possiede due caratteristiche fondamentali, attraverso le quali ci è possibile intravedere il senso "politico" della sua scrittura poetica. Anzitutto suggerisce «uno stile orale, fatto di strati soprasedimentari, di sottolineature, di cambi di voce e di tono, uno stile che presupponeva una esecuzione collettiva, drammatica, teatrale quasi, con parti ben distribuite fra chi recitava il testo e chi lo ascoltava», e in secondo luogo, «non si basa solo sull'oralità», ma anche sul «dialogo potenziale» con un interlocutore esterno: «la scrittura di Saramago vuole una lettura multivocale, in cui ciascuna voce si distingue per l'individualità del timbro, ma sia insieme soggetta alle precise regole di una partitura, con le sue leggi ritmiche, cromatiche, di appoggiatura e di cadenza» (Stegagno Picchio 2000: 32-3), per evitare la perdita dell'autorità come forza ordinante, senza la quale la stessa parola, già privata dell'autorità letterale, diverrebbe un segno neutro e privo di significato, nel senso di voler-dire (Derrida 1968: 29 ss.), ma soprattutto una perdita del saper-dire. In questo

<sup>33</sup> Che corrisponde alle regole "strette" del loro utilizzo *proprio*.

senso torna utile il parallelo con *Oggetto quasi* (Saramago 2007): la parola parlata, il discorso parlato, deve farsi plurale perdendo la sua autorità letterale, allo stesso modo in cui gli oggetti devono essere di tutti gli uomini venendo meno all'autorità produttiva che instaura l'accumulazione capitalistica, mistificando l'idea e l'ordine del soggetto proprietario, ma non deve perdere l'autorità sostanziale che le deriva dalla sua capacità di *indicare*, a meno di non rinunciare al suo stesso saper-dire, che corrisponde ad un poter-dire, allo stesso modo in cui la perdita della capacità ordinante nei confronti degli oggetti nel racconto citato produce una rivolta degli oggetti nei confronti degli uomini che li hanno prodotti in quanto autori.

La questione è proprio relativa all'autorità del *Testo*, nel senso della sua capacità indicativa ed ordinante. Privato di tale carattere, il *Testo* della società si disperde a causa della paradossale tendenza all'appropriazione da parte dei soggetti che ne avevano già perduto il controllo letterale. Infatti è solamente a causa del tentativo di riappropriazione da parte della pluralità che ne ha inizialmente prodotto la ricchezza, per effetto della perdita dell'autorità letterale, che il *Testo* deve rinunciare anche alla sua autorità legale. Nella dinamica del venir meno dell'autorità "monocratica" della scrittura del *Testo*, che è, per l'appunto, praticato e scritto in modalità multivocale, è implicito il riconoscimento di un'autorità sostanziale alla pratica plurale dello stesso, che di per sé ne garantisce l'obbligatorietà e la "legalità". Il problema del venir meno della capacità ordinante del *Testo*, che è poi il problema della attuale società, risiede nell'incomprensione di questo doppio senso dell'autorità: la pluralità dell'autorità intesa in senso letterale, vanta una fisiologica impossibilità di appropriazione, dal momento che ognuno che vi partecipi, con la sua "voce", ne è autore e contribuisce alla sua scrittura, "leggendo" il *Testo* nella pratica e attraverso la pratica; l'autorità che ne deriva, che è «soggetta alle precise regole di una partitura, con le sue leggi ritmiche, cromatiche, di appoggiatura e di cadenza» (Stegagno Picchio 2000: 32-3), a sua volta, non sopporta soprascritture individuali o individualistiche ma solamente una "lettura" diffusa della legalità che ne deriva, lettura non soggetta ad interpretazioni che valgano come appropriazioni indebite della legalità medesima, dell'ordine che si instaura attraverso la definizione plurale della lettura. La partitura, le leggi del ritmo non possono venir meno nella giurisprudenza plurale e corale di Saramago, a meno di trovarsi coinvolti nella legge (cieca) della violenza e della sopraffazione che proviene proprio dall'impossibilità di scorgere (vedere) una connessione tra la pluralità della scrittura e l'univocità dell'applicazione della legge della convivenza, che è poi la vera consistenza della *Cecità*.

È questo il significato, o meglio una declinazione possibile della metafora di Cortazar della pipa di gesso cui si è fatto riferimento nelle pagine precedenti: la *multivocalità della legge della convivenza*. Proprio tale multivocalità, pluralità di voci ed espressioni deve distaccarsi dalla monocraticità che ha sempre più separato governanti e governati, creando una faglia tra politica e società che non permette di scorgere l'intrinseca appartenenza della politica stessa alla società che ne è il fondamento. Saramago ha affidato all'appello del capo dello Stato del *Saggio sulla lucidità*, offerto alla nazione per stigmatizzare il NON, l'opposizione manifesta insita nella rivolta delle schede bianche, la sua apprensione per la violenza con la quale potrebbe manifestarsi il dominio legale-razionale portato alle sue estreme conseguenze di fronte al venir meno del compatto consenso della popolazione:

«Vi parlo con il cuore in mano, vi parlo squassato dal dolore di un allontanamento incomprensibile, come un padre abbandonato dai figli che ha tanto amato, smarriti, perplessi, loro ed io, di fronte a un susseguirsi di alcuni avvenimenti insoliti che sono venuti a spezzare la sublime armonia familiare. E non dite che siamo stati noi, che sono stato io, che è stato il governo della nazione, nonché i deputati eletti, che ci

siamo separati dal popolo. Certo, ci siamo ritirati stamattina all'alba in un'altra città che da ora sarà la capitale del paese, certo, abbiamo decretato per questa che è stata la capitale e non lo è più un rigoroso stato di assedio che, per forza di cose, renderà seriamente difficile il funzionamento equilibrato di un agglomerato urbano di tale importanza e di queste dimensioni fisiche e sociali, certo, ora vi ritrovate accerchiati, circondati, confinati entro il perimetro della città, senza poterne uscire, e se tenterete di farlo subirete le conseguenze di una immediata risposta armata, ma quello che non potrete mai dire è che la colpa ce l'abbiano questi cui la volontà popolare, liberamente espressa in successive, pacifiche e leali contese democratiche, ha affidato i destini della nazione perché la difendessimo da tutti i pericoli interni ed esterni. Siete voi, sì, soltanto voi i colpevoli, siete voi, sì che ignominiosamente avete disertato dal concerto nazionale per seguire il cammino contorto della sovversione, della indisciplina, della più perversa e diabolica sfida al potere legittimo dello stato di cui si abbia memoria in tutta la storia delle nazioni» (Saramago 2004: 80-1).

Seguendo il ragionamento sinora abbozzato, si potrebbe quasi pensare, a mo' di conclusione, ad una provocatoria combinazione data dall'inversione di una "legge" della lettura che deriva dalla "legge" della scrittura multivocale e soprasedimentaria, grazie alla quale si produce, nella vita della corallità umana, una "lettura" della legge che sostituisce, contra-dice e cancella la vera e propria "scrittura" della legge. La negazione, la cancellatura, in una parola, il NON, restituisce la parola alla collettività che la dice, strappandola alla scrittura che la blocca e imbriglia in schemi e strutture che ne mortificano il senso, costringendola *in* un'esperienza distaccata dal mondo e dalla pluralità corale della società, che le deriva dalla lettura solitaria di una scrittura inalterata e monocratica. Dal silenzio della lettura solamente mentale e isolata del revisore Raimundo Silva alla lettura plurale, solidale, alla responsabilità della parola pronunciata pubblicamente, per opporre al corso unilineare della Storia la possibilità di una sua reinterpretazione corale e perciò emancipatoria nel senso di Benjamin, dal momento che solamente la pluralità delle letture e delle voci è in grado di produrre il *Testo* plurilineare di una storia di cui tutti possano essere, insieme, protagonisti: «la poésie doit être faite par tous. Non par un» (Ducasse 2010: 615). Con le parole dello stesso Saramago,

«credo nel diritto alla solidarietà e nel dovere di essere solidale. Credo che non vi sia incompatibilità alcuna tra la fermezza dei valori propri e il rispetto per i valori altrui. Siamo tutti fatti della stessa carne sofferente. Ma credo anche che ci manca ancora molto per arrivare a essere veramente umani. Se mai lo saremo un giorno...» (Saramago 2017: 97).

È da questo punto (*arrivare a essere veramente umani*) che inizia l'opposizione, la "resistenza", che si articola in fasi e momenti, a partire dall'inerzia, attraversando la "resistenza ascetica" (Gros 2019: 42-3), sino ad arrivare al NON prodromico ad una resistenza civile che coniuga libertà e responsabilità, pratiche attive del dissenso in un quadro di rigenerazione etica che punta ad una definizione della democrazia in senso sostanziale e risponde ad una precisa filosofia della storia, all'interno della mediazione della politica e non al suo esterno. Una proposta politica di libertà che può inserirsi solamente nella pluralità della condivisione e della fiducia (Greco 2021)<sup>34</sup>. In fin dei conti, quella di Saramago è una vera

---

<sup>34</sup> In particolare, «ammettere che nel diritto esiste una dimensione orizzontale fondata sul riconoscimento dell'altro è l'unica via per includere in esso le dimensioni della relazionalità, della solidarietà e della fraternità, che una teoria del diritto esclusivamente coattivistica sarà costretta sempre a rincorrere ma non riuscirà mai a catturare. Forse proprio il nostro tempo ci può aiutare a riconoscere che questi non sono

e propria teoria politica dell'opposizione che «accetta e impiega la letteratura come possibilità di sovversione del potere, come strumento di pensiero e di ribellione, di lotta intellettuale, aggrappato all'umanesimo liberatore che ha sempre orientato la sua visione del mondo» (Gómez Aguilera 2021: 72).

## Riferimenti bibliografici

- Bachelard B., 1998. *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico* [1962], trad. it., Roma: Armando Editore.
- Barthes R., 1988. *La morte dell'autore* [1968], trad. it., in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino: Einaudi.
- Bloch M., 2009. *Apologia della storia o il mestiere di storico* [1949], trad. it., Torino: Einaudi.
- Bloom H., 2005. *The One With the Beard Is God, the Other is the Devil*, in H. Bloom (ed.), *José Saramago*, Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Cacciari M., 1990. *Dell'inizio*, Milano: Adelphi.
- \_\_\_\_\_ 2013. *Il potere che frena*, Milano: Adelphi.
- Cerdeira Da Silva T. C., 2001. *On the Labyrinth of Text, or, Writing as the Site of Memory*, in Portuguese Literary and Cultural Studies 6: On Saramago, A. Klobucka ed.
- Ceretta M., 2021. *Covid-19 e immaginari distopici: se rileggesimo Trollope insieme a Saramago?* In M. Cuono, F. Barbera, M. Ceretta (a cura di), *L'emergenza Covid-19. Un laboratorio per le scienze sociali*, Roma: Carocci.
- Cohen B., 1995. *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odissey*, Oxford: Oxford U.P.
- Cortázar J., 2018. *Ultimo Round* [1969], trad. it., Roma: Edizioni SUR.
- Delbreil D., 2000. *Presentation*, in Id. (a cura di), *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Derrida J., 1968. *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl* [1967], trad. it., a cura di G. Dalmaso, Milano: Jaca Book.
- \_\_\_\_\_ 1990. *Artaud: la parole soufflée* [1965], trad. it., in Id., *La scrittura e la differenza*, traduzione di G. Pozzo, Introduzione di G. Vattimo Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 1994. *Force de loi. Le "Fondement mystique de l'autorité"*, Paris: Galilée.
- \_\_\_\_\_ 1998. *Della grammatologia* [1967], trad. it., a cura di G. Dalmaso, Milano: Jaca Book.
- \_\_\_\_\_ 2005. *Chōra* [1987], trad. it., in Id., *Il segreto del nome*, a cura di G. Dalmaso e F. Garritano, Milano: Jaca Book.
- Donà M., 2012. *Filosofia dell'errore. Le forme dell'inciampo*, Milano: Bompiani.
- Ducasse I., 2010. *I canti di Maldoror* [1869], II, trad. it., Milano: Bur.

---

valori esterni al diritto, ma suoi valori interni, direi addirittura costitutivi. È come se l'uomo entrasse nel diritto, finalmente, con tutta la sua umanità, e non solo con i suoi interessi o le sue paure» (Greco 2021: 153).



- Fersini M. P., 2018. *Fare la storia dei margini: l'imperativo categorico di "Memorial do convento" e "La vie des hommes infâmes"*. Anamorphosis. Revista Internacional de Direito e Literatura.
- Foucault M., 2016. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], trad. it., Milano: BUR.
- Gómez Aguilera F., 2021. *La statua e la pietra: l'autore davanti al riflesso della sua opera*, in J. Saramago, *L'autore si spiega*, Milano: Feltrinelli.
- Greco T., 2021. *La legge della fiducia. Alle radici del diritto*, Bari-Roma: Laterza.
- Gros F., 2019. *Disobbedire* [2017], trad. it., Torino: Einaudi.
- Havelock, E.A., 1986. *The Alphabetic Mind: A Gift of Greece to the Modern World*. Oral Tradition, Vol. 1.
- hooks b., 2020. *Insegnare a trasgredire: L'educazione come pratica della libertà* [1994], trad. it., Milano: Meltemi.
- Isgrò E., 2007. *La cancellatura e altre soluzioni*, Milano: Skira.
- Lavagetto M., 1996. *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino: Einaudi.
- Legendre P., 2005. *Della società come testo. Lineamenti di un'antropologia dogmatica* [2001], trad. it., Torino: Giappichelli.
- Lurija A. R., 1976. *La storia sociale dei processi cognitivi* [1974], trad. it., Firenze: Giunti Barbera.
- Mazzarella A., 2017. *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Monteiro G., 2001. *Presentation of Jose Saramago, Ceremony to Confer Doctor of Humane Letters, Honoris Causa Upon Jose Saramago, October 22, 1999, University of Massachusetts Dartmouth*, Portuguese Literary and Cultural Studies 6: On Saramago, A. Klobucka ed.
- Ong W. J., 2014. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* [1982], trad. it., Bologna: Il Mulino.
- Queneau R., 2000. *Icaro involato* [1968], trad. it., Torino: Einaudi.
- Rensi G., 2011. *Frammenti d'una filosofia dell'errore e del dolore, del male e della morte* [1937], Napoli: Orthotes.
- Saramago J., 1996. *L'anno della morte di Ricardo Reis* [1984], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 1998. *Cecità* [1995], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 2001. *Tutti i nomi* [1997], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 2004. *Saggio sulla lucidità* [2004], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 2004b. *La caverna* [2000], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 2005. *Le intermittenze della morte* [2005], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 2006. *Una terra chiamata Alentejo* [1980], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 2007. *Oggetto quasi* [1984], trad. it., Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_ 2010. *La zattera di pietra* [1986], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2011. *Manuale di pittura e calligrafia* [1983], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2011b. *Il vangelo secondo Gesù Cristo* [1997], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2012. *L'anno mille993* [1987], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2013. *Lucernario* [2011], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2014. *Alabarde Alabarde* [2014], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2016. *Caino* [2009], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2016b. *Il racconto dell'isola sconosciuta* [1998/9], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2017. *Storia dell'assedio di Lisbona* [1989], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2017b. *Quaderni di Lanzarote* [1994], trad. it., Milano: Feltrinelli.
- \_\_\_\_\_ 2021. *L'autore si spiega* [1999], trad. it., Milano: Feltrinelli.

- Sini C., 2016. *L'Alfabeto e l'Occidente*, Milano: Jaca Book.
- Šklovskij V. B., 1984. *L'energia dell'errore: libro sul soggetto* [1983], trad. it., Roma: Editori Riuniti.
- Sousa R. W., 2005. *José Saramago "Revises," Or Out of Africa and Into Cyber-History*, in H. Bloom (ed.), *José Saramago*, Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Stegagno Picchio L., 2000. *La storia dell'assedio di Lisbona, ovvero i «no» di José Saramago* [1992], ora in Id., *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, Firenze-Antella: Passigli Editori.
- Stolleis M., 2007. *L'occhio della legge. Storia di una metafora* [2004], trad. it., Roma: Carocci.
- Todorov T., 2014. *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»* [1982], trad. it., Torino: Einaudi.
- Vitiello V., 1992. *Topologia del moderno*, Genova: Marietti.