



VINCENZO ARSILLO
Università di Napoli L'Orientale
varsillo@unior.it

LO SPECCHIO DEL SILENZIO. LA STORIA COME *ESSAI* IN JOSÉ CARDOSO PIRES*

Riassunto

Il rapporto tra scrittura e censura, tra storia e interdizione, è centrale nell'opera del grande scrittore portoghese José Cardoso Pires (1925-1998). In questo piccolo contributo si analizza la corrispondenza creativa tra scrittura finzionale e scrittura saggistica.

Abstract

The relationship between writing and censorship, between history and interdiction, is central to the work of the great Portuguese writer José Cardoso Pires (1925-1998). This small contribution analyzes the creative correspondence between fictional writing and essay writing.

Specchi e silenzi. Come, in quale modo descrivere due immensi universi letterari, eminentemente novecenteschi, come gli specchi ed il silenzio? E come possono questi due irriducibili universi paradossalmente convivere? L'opera, il *corpus* di José Cardoso Pires offre una esemplare "occasione" per analizzare il possibile rapporto binomiale tra questi due elementi universali; l'analisi, però, si soffermerà specificamente su José Cardoso Pires saggista, sulla importanza della sua opera saggistica e sulla figura dello scrittore in quanto saggista, dello scrittore *come* saggista, il quale, alla coscienza ed alla conoscenza critica del testo, unisce la dimensione creaturale dello sguardo come narrazione, dell'essere mezzo e fine, come soggetto, della propria scrittura, dell'atto di scrivere. Non, naturalmente, una solipsistica visione autoreferenziale, ma un vedere-narrare se stessi attraverso lo spettro fenomenico-visivo del mondo e della storia come unione infinita di interiorità ed esteriorità, di creazione e rivelazione, di tempo vissuto e tempo immaginato, di spazio immaginato e spazio vissuto¹.

* NB: Il testo è stato già pubblicato precedentemente (*Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, 2004) e viene qui riproposto nella stessa forma.

¹ "Con gli enigmi le opere d'arte condividono la ambivalenza di determinatezza ed indeterminatezza. Esse sono punti interrogativi e nemmeno tramite la sintesi di-

Il mare del silenzio: è questo il grande oggetto-spazio su cui gravita e che infinitamente costruisce e indaga la scrittura di Cardoso Pires, con la visione dello scrittore, del narratore come navigante (potremmo definirlo "narravigante"). E, comunque, sempre navigante di terra. La sua scrittura è una indagine, una esplorazione e, per una paradossale forma di contrappasso o di vivo ossimoro, una costruzione del silenzio.

Costruzione paradossale, ovviamente, poiché ogni parola sottrae una voce al silenzio, ma al contempo lo fa, in certo modo, "risuonare", lo rende vivo e tangibile, apparizione fuggevole e fantasmatica, ma misteriosamente – "semel et semper", per un momento e per sempre – presente. Ecco perché, in un altro testo dedicato a *O delfim*, avevo proposto una lettura del silenzio come tempo². Lì, un tempo finzionale e narrativo, storico in ogni prospettiva, interna ed esterna, un tempo storico, potremmo dire, totale, *assoluto*: proto-storico, meta-storico, *Ur*-storico ed oltre; ma che, ripetiamo, nello spazio della "finzionalità" romanzesca, può trovare ogni libertà espressiva, anche se questa libertà, come spesso accade in Cardoso Pires, è la coscienza di una condanna.

Ma quando il testo cardoseano è legato alla contingenza temporale, quando, cioè, il testo si iscrive in una condizione di "storia relativa", quando si iscrive nella contingenza degli accadimenti, quale la sua specificità, quale la cifra stilistica, la sua "tonalità" ermeneutica³?

vengono univoche. Tuttavia la loro figura è così precisa che prescrive di oltrepassare il punto nel quale l'opera d'arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta ed estorta con la struttura. A ciò serve la logica immanente, l'elemento legalitario nell'opera, e questa è la teodicea del concetto di fine nell'arte. Il fine dell'opera d'arte è la determinatezza dell'indeterminato. Le opere sono il sé consone allo scopo, e senza scopo positivo al di là della loro complessione; ma il loro carattere finalistico si legittima quale figura della risposta dell'enigma. Tramite l'organizzazione le opere divengono più di quel che sono. [...] Solo come scrittura le opere d'arte sono linguaggio. Se nessuna opera è mai giudizio, qualsiasi opera racchiude in sé momenti che derivano dal giudizio: giusto e sbagliato, vero e falso. Ma la risposta taciuta e determinata delle opere d'arte non si manifesta all'interpretazione d'un colpo, come nuova immediatezza, bensì solo passando attraverso tutte le mediazioni, quella della disciplina delle opere come del pensiero, della filosofia. Il carattere di enigma sopravvive all'interpretazione che ottiene la risposta" (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 211).

² V. Arsillo, *A fantasmagoria do silêncio como tempo: O delfim entre unidade e multiplicidade*, in M. L. Lepecki (org.), *José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 189-203.

³ Due gli elementi principali caratterizzanti l'opera cardoseana, come evidenzia Carlos Reis: la "imaginação transfiguradora" e il "contemporâneo, que é de forma marcante, o tempo privilegiado pelas ficções de Cardoso Pires" (C. Reis, *José Cardoso Pires, A cavalo no diabo, aproximações e derivações*, *Ibid.*, p. 10 e p. 12).

La narrazione saggistica in Cardoso Pires – posto che la forma-saggio o la trattazione saggistica sono già parte integrante del testo cardosiano (si pensi, ad esempio, alla mescolanza dei generi in *O delfim*) – quale dialogo, dunque, intrattiene con la narrazione finzionale? Come si nota, ho parlato di “narrazione saggistica” e non di “scrittura” o “forma” saggistica⁴, rivelando, e anticipando in parte, le mie conclusioni. Ma, procedendo per gradi, prenderemo in esame, come esempio, un saggio esemplare, in questa prospettiva: “Técnica do golpe de censura”, uno dei testi di maggiore originalità e complessità di *E agora, José*, raccolta di saggi pubblicata nel 1977⁵.

“Técnica do golpe de censura” è un testo che in origine appare simultaneamente nel primo numero della rivista londinese *Index* ed in *Esprit*, a Parigi, nel settembre del 1971, e che, nella pubblicazione in volume, si arricchisce di un significativo “Post-Scriptum em liberdade”, dell’aprile 1976⁶, con un movimento che segue quella che, in altro luogo, era stata definita “impiedosa curva da História na sua velocidade e nas suas oscilações”⁷.

Altro elemento importante: questo saggio compone con un altro testo fondamentale, “Memória descritiva”⁸ (una sorta di auto-analisi dedicata a *O delfim*), una sezione definita “Visita à oficina. O texto e o pre-texto”. Ecco, la prima particolarità, esterna e formale, di “Técnica do golpe de censura” consiste proprio nell’essere non solo un “pre-testo”, ma anche un “post-testo”: tornare su uno scritto del passato (o, come

⁴ A tale proposito, riprendendo il concetto adorniano della forma-saggio, Maria Lúcia Lepecki nota acutamente: «O ensaio não produz “cientificamente” nem cria “artisticamente”. É assim, espaço intermédio, lugar do permanente duelo entre imaginação e documentação» (M. L. Lepecki, *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes, 1977, p. 161). E precedentemente aveva sottolineato un aspetto fondamentale, che sarà bene estendere in forma totale alla produzione saggistica: «a obra de Cardoso Pires cria o facto histórico [...] como pressuposto e resultado da procura» (*Ibid.*, p. 43).

⁵ J. Cardoso Pires, *E agora José*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 197-262; d’ora in avanti questo libro verrà sempre indicato come *EAJ*, seguito da numero di pagina.

⁶ Questa la nota premiale: «“Técnica do Golpe de Censura” apareceu simultaneamente no n.º 1 da revista londrina *Index* e em *Esprit*, Paris, set.º 1972. Alfonso C. Comín utilizou posteriormente uma parte substancial deste trabalho na análise que apresentou em *Cuadernos para El Diálogo*, Madrid, dez.º 1972, no número extraordinário dedicado à sociologia do livro. Ainda nesse ano, o jornal *Die Zeit* publicou uma síntese do texto, no seu suplemento de 1 de dez.º Ao ser agora apresentado pela primeira vez em Portugal, o texto original vem acrescido de um “Post-Scriptum” e de algumas anotações, devidamente referenciadas, que resultam da matéria tornada pública após o 25 de Abril» (*EAJ*, p. 198).

⁷ J. Cardoso Pires, *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*, Lisboa, Dom Quixote e Círculo de leitores, 1989, p. 20.

⁸ *EAJ*, pp. 137-195.

annota lo stesso Cardoso Pires, “Repensar num tempo segundo”⁹, è quasi una forma di “palinsesto”, di creare se stessi come “palinsesto”. E riflettersi, specchiarsi attraverso la scrittura in un testo passato è una forma di memoria futura, un ritorno per partire ancora una volta, un inesausto cercare il filo, il “mythos”, o la linea profonda e quasi invisibile, ma saldissima, che lega scrittura e vita, memoria e speranza, infine, un’immagine ed il suo silenzio¹⁰.

La dedica del saggio, ironica soglia tra la fine del silenzio ed il principio del discorso, narra, con il garbo e la levità tipiche di Cardoso Pires, la “occasione”, la montaliana occasione dello scritto: “Dedico estas reflexões a un cidadão sem letras, Simplício Barreto Magro, veterinário e governador fascista, o qual, proibindo-me, me obrigou a falar de liberdade na área do seu cacicado”¹¹. Partire, dunque, dalla censura come occasione, dal silenzio dell’ordine conformato, per riflettere attraverso la parola, attraverso il discorso, il “logos”, sulla libertà¹², senza allontanarsi simbolicamente, poiché fisicamente, dallo spazio imposto, dal luogo perversamente naturale in cui deve essere circoscritta ogni

⁹ *EAJ*, p. 143.

¹⁰ “L’immagine, secondo l’analisi comune, è dopo l’oggetto: essa ne è il seguito; noi vediamo, poi immaginiamo. Dopo l’oggetto verrebbe l’immagine. “Dopo” significa che bisogna anzitutto che la cosa si allontani per lasciarsi riprendere. Ma questo allontanamento non è il semplice cambiamento di posto di un mobile che resterebbe, tuttavia, lo stesso. L’allontanamento è qui nel cuore della cosa. La cosa era là, l’afferravamo nel movimento vivo di una azione comprensiva, – e, divenuta immagine, istantaneamente eccola divenuta l’inafferrabile, l’inattuale, l’impassibile, non la stessa cosa allontanata, ma questa cosa come allontanamento, la presenza nella sua assenza, l’afferrabile perché inafferrabile, che appare in quanto sparita, il ritorno di ciò che non ritorna, il cuore estraneo del lontano come vita e cuore unico della cosa” (M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 223).

¹¹ *EAJ*, p. 199.

¹² “Se si tratta quindi, malgrado tutto, di una *poiesis*, nel senso questa volta di un “far giungere all’essere”, si tratta di una *poiesis* che comunque non fa giungere all’essere dell’essenza (il piano, se si vuole), bensì all’essere dell’esistenza. Occorre pensare in questo caso una *poiesis* che sia, in sé, una *praxis*. [...] L’esistenza del fondare è sul limite. Ciò che è fondato *esiste* (non è soltanto progettato, è subito gettato nell’esistenza, in quanto fondato) ed esiste come esistenza del limite, vale a dire come *superamento di sé* (superamento e affrancamento, gesti di liberazione), un superamento che è la struttura stessa del limite. La fondazione è l’esperienza della trascendenza finita: la finitezza, come tale, senza uscire dalla propria non-essenza, decide o si decide per l’esistenza, essendone al tempo stesso il fondamento. L’esperienza è data in questo caso dal fatto di essere condotti su quell’estremità in cui non c’è nulla che non sia dovuto a una decisione, non c’è nulla che non *sia* una decisione. È la decisione che produce, se vogliamo, quel che fonda (la libertà) e quel che è fondato (l’esistenza)” (J.-L. Nancy, *L’esperienza della libertà*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 88-89).

singola esistenza in uno “stato di censura”. Potremmo dire che qui il processo ironico è un distanziamento che prelude ad una approssimazione; così, infatti, si apre il testo:

Portugal, com 420 anos de Censura em cinco séculos de imprensa, representa uma experiência cultural à taxa de repressão de 84%. Ao longo de gerações e gerações, através de monarquias e impérios; de inquisições, ditaduras; arrastando silêncios, arrastando exílios, uma lenta procissão de mártires desfilou por esse incalculável *corpus* de naufrágio que são os milhares de quilómetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos. Todo esse percurso tem a grandeza de uma resistência que se tornou histórica e dia a dia renova-se com ardis e exemplos de insubmissão. Mas, dia a dia também, a Censura foi-se instituindo como uma tradição repressiva, cada vez mais apurada, que no regime de Salazar acabou por atingir uma coerência técnica bem definida. «*Ce petit dictateur dont le nom m'échappe*» (classificação de Bernanos) empenhou-se em fazer da Censura uma sintaxe do pensamento colectivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas a controlar mas a criar formas de mentalidade adaptadas ao Poder¹³.

Questo ampio passo proemiale illustra esemplarmente i caratteri della costruzione, della tessitura testuale dello stile saggistico cardosiano: la precisione del dato storico si intreccia alla continuità apocalittica della visione – di una apocalissi della ragione, naturalmente –; la prospettiva citazionale esolinguistica si riflette nella identificazione, quasi microscopica, del processo di pervasività del meccanismo del potere, quello che Foucault definì “la microfisica del potere”.

Ma, forse, l'elemento di maggior rilievo è costituito dalla capacità di leggere e rappresentare, cioè narrare, l'uno attraverso l'altro, i due elementi, i due soggetti che qui si confrontano, la loro necessaria specularità¹⁴: l'individuo ed il potere, o meglio lo spazio dell'espressione individuale ed il suo valore e riconoscimento, cioè la libertà, e quello del meccanismo di germinazione, attuazione e mantenimento della struttu-

¹³ *EAJ*, pp. 199-200.

¹⁴ “Vale la pena accordare un'attenzione distinta alla dimensione propriamente retorica del discorso della storia, a onta dell'intreccio delle figure che dipendono da questo ambito con le strutture narrative. Attingiamo qui a una tradizione che risale a Vico e alla sua duplice eredità: sul piano della descrizione delle figure del pensiero e del discorso, chiamate tropi – principalmente la metafora, la metonimia, la sineddoche e l'ironia – e su quello della difesa a favore dei modi di argomentazione che la retorica contrappone alle pretese egemoniche della logica” (P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 355).

ra di controllo e di alterazione della percezione e della espressione di tale spazio e tale facoltà. Due logiche si rispecchiano, drammaticamente: quella della oppressione, che si radicalizza come soppressione, e quella della espressione, una logica totalmente centripeta contro una costituzionalmente centrifuga. Si noti, inoltre, come l'attenzione dello scrittore si soffermi proprio sul processo che conduce la censura a divenire "una sintassi del pensiero collettivo", un processo, cioè, che si cerca di definire ed indagare come un *discorso*, attraverso i suoi strumenti e le sue regole, cioè attraverso la sua sintassi¹⁵. "... e o que conta é a leitura nas entrelinhas da frase censurada"¹⁶, scrive Cardoso Pires in un paragrafo di "Memória descritiva", dall'emblematico titolo di "Cada qual a sua verdade ou o silêncio corrompido": relativizzare la verità nella corruzione del silenzio, vedere quello che sta *tra*, ciò che vive tra il dire e il non-dire o non-poter-dire, tra parola e silenzio, come tra soggetto e testo, tra individuo ed immagine riflessa¹⁷.

L'indagine storica e la costruzione della trama epistemologica avviene sempre secondo uno schema derivante dalla logica alfabetica della conoscenza, un processo di descrizione e nominazione, che sia anche auto-coscienza ed "alfabetizzazione": un esame alfabetico, cioè, delle possibilità infinite del reale. Ad esso si lega il senso di analisi *anatomica* della scrittura cardoseana, la visione, in certo modo, microscopica dell'oggetto, nelle sue evidenze ed oscurità. Ed, allo stesso tempo, la dimensione di rappresentazione *araldica*, di genealogia della immagine¹⁸,

¹⁵ Fondamentale è il rapporto che si istituisce tra rappresentazione e retorica/rappresentazione e narrazione: cfr. "Essere-“nel”-tempo e la dialettica della memoria e della storia", *Ibid.*, p. 547 sgg.

¹⁶ *EAJ*, p. 69.

¹⁷ "Negli ultimi decenni il rapporto tra storia, memoria e oblio è stato discusso molto più intensamente di quanto lo fosse stato in passato. I motivi, è stato detto da più parti sono molteplici: l'imminente scomparsa fisica dell'ultima generazione dello sterminio degli ebrei d'Europa; l'emergere di vecchi e nuovi nazionalismi in Africa, in Asia e in Europa; la crescente insoddisfazione nei confronti di un atteggiamento aridamente scientifico nei confronti della storia, e così via. Tutto ciò è innegabile, e di per sé giustifica il tentativo d'inserire la memoria in una visione storiografica meno ristretta di quella corrente. Ma memoria e storiografia non sono necessariamente convergenti. Qui vorrei sottolineare un tema diverso, anzi opposto: l'irriducibilità della memoria alla storia" (C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 172).

¹⁸ "È però sufficiente determinare le immagini per mezzo di una proprietà ontologica unilaterale? Bisogna per forza scegliere tra la polarità dell'essere e quella del nulla, o non è che l'immagine, doppia per natura, pretenda proprio per questo che le venga attribuita una posizione mista, mediana, e reclami contestualmente un discorso paradossale, antinomico, fondato sulla congiunzione degli opposti e non sulla loro disgiunzione bipolare? Insomma, è possibile tenere in piedi un discorso sull'immagine quale presentazione sen-

tipica della riflessione intellettuale e narrativa dell'autore – si ricordi, ad esempio, un suo altro, fondamentale testo saggistico, già citato, *Cartilha do marialva* (1960), dove ricorrono i due elementi dell'"alfabeto" e quello, ormai cardoseano per antonomasia, del "marialva"¹⁹.

La struttura, così, ed il suo meccanismo, la sua sintassi, si rivelano per gradi: alla base del processo censorio sta la costituzione di ciò che viene definito "O Estado de mentira": "Actuando por eliminação da verdade, toda a censura impõe a mentira por omissão"²⁰. Si noti che è estremamente preciso, e sempre tristemente ripetuto, il meccanismo di radicamento, il quale si compie, più che per un atto commesso, attraverso un'azione non compiuta, attraverso una omissione, la infinita catena della menzogna per omissione (e la condizione censoria, infatti, potrebbe essere definita come un infinito *omissis*).

Questo meccanismo crea una sorta di autoassoluzione ed autogiustificazione dello stato di interdizione, che conduce alla perversa forma della *non esplicitazione* dell'atto censorio: la censura non va giustificata, essa è semplicemente, poiché ragione sufficiente a se stessa. La censura diviene così un male necessario, una possibilità più che una limitazione, come viene ricordato in un passo di un discorso alla Assembleia Nacional, da un deputato fascista, Aguiar e Silva, nel luglio del 1971, che si rifà all'*Elogio della censura* di Paul Morand:

Se, através dos tempos, o regime da censura teve inconvenientes nem por isso deverá ser esquecido o reverso da medalha, que é o de ter constituído para os escritores um dos "requintados constrangimentos" de que falava Paul Valéry [...]. Acrescentava, em língua primorosa, que a censura obrigou o escritor a fazer da sua pena uma arma de subtilidade, de acutilante subtilidade. Por outro lado, sob o ângulo do leitor, obrigou-o a ler com atenção, forçando-o a ler nas entrelinhas, nas meias palavras, a esforçar-se por apreender aquilo que o escritor quis mas não pôde dizer à vontade²¹.

sibile indiretta di qualcosa che non necessiti contemporaneamente delle categorie dell'essere e del nulla, del pieno e del vuoto, della presenza e dell'assenza?" (J.-J. Wunemberger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 255).

¹⁹ «Non volevo individuare un falso, ma mostrare che *l'hors-texte*, ciò che è fuori dal testo, è anche *dentro* il testo, si annida tra le sue pieghe: bisogna scoprirlo e farlo parlare. [...] Per "spazzolare la storia contropelo" (*die Geschichte gegen den Strich zu büsten*) come esortava a fare Walter Benjamin, bisogna imparare a leggere le testimonianze contropelo, contro le intenzioni di chi le ha prodotte. Solo in questo modo sarà possibile tener conto sia dei rapporti di forza sia di ciò che è ad essi irriducibile» (C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2001², pp. 46-47).

²⁰ *EAJ*, p. 201.

²¹ *EAJ*, p. 202.

Esistono, poi, alcuni gradi e passaggi intermedi, attraverso i quali la “retorica del silenzio” si radica al livello inconsciamente normativo e relazionale degli individui, per mezzo di quello che Cardoso Pires definisce il “principio di irresponsabilizzazione”, nei tre livelli, giuridico morale professionale, e che trasforma la censura, con la sua “diálética sinuosa e contraditória²²” da atto esterno e subito, in una sorta di sentimento cupamente anteriore, di condizio- ne *previa*: la autocensura²³. Tra individuo e macchina del potere si stabiliscono perfino, nella alienazione di ogni rapporto, paradossali contingenze di “personalizzazione” della censura²⁴, tanto negative quanto, più raramente, positive, causate da un perverso sentimento (o meccanismo) parallelo tra censurato e censura²⁵ e legate soprattutto alla interrelazione di forme di “censure parallele”: “Na máquina totalitária, sem independência entre os poderes, os braços da repressão trabalham em compromisso contínuo²⁶”.

In questo processo, che, ricordiamolo, è un movimento *ad infinitum*, si opera e si attua un sottile principio di demarcazione di ogni elemento della vita relazionale, rovesciando la logica positiva²⁷; questo è particolarmente evidente nel caso delle pubblicazioni scritte, giornalistiche o, ancor più, letterarie: il sistema di controllo e condizionamento delle attività legate alla parola avviene attraverso la parola stessa, con un vero e proprio “disseccamento analitico” dei testi esaminati. Per paradosso, il testo veniva censurato non solo dall’aereo segno del “lapis blu”, ma anche dalla “pertinacia” e sospetta acribia del letteratissimo censore. Così, ogni logica viene ulteriormente rovesciata ed il principio fondante diverrà quello di “salvar os mortos e enterrar os vivos²⁸”.

²² *EAJ*, p. 207.

²³ *EAJ*, p. 211.

²⁴ *EAJ*, p. 218.

²⁵ *EAJ*, p. 222.

²⁶ *EAJ*, p. 220.

²⁷ «L’inquietante estraneità della storia: *Unheimlichkeit* è il nome dato da Freud al penoso sentimento, che viene provato in occasione di sogni che ruotano attorno al tema dell’accecamento, della decapitazione, della castrazione. È il termine che è stato felicemente tradotto con “*inquiétante étrangeté*”, “estraneità” (inglese *uncanny*). La adotto nel momento di elevare un’ultima volta la testimonianza al rango di ponderazione esistenziale delle poste in gioco teoriche già messe in campo al di sotto dei titoli successivi di “la morte in storia” [...], di “la dialettica della storicità e della storiografia” [...] e di “la dialettica della memoria e della storia”» (P. Ricoeur, *La memoria,...*, cit., p. 562).

²⁸ *EAJ*, p. 232.

Ma, ovviamente, la radicalizzazione del controllo diviene sempre più capillare e sfaccettata, concreto ordigno che si autoalimenta; annota Cardoso Pires:

À frente do “Gabinete Fantasma”, a acção da Censura inflectiu directamente sobre o autor e não sobre o texto; entrou no detalhe individual e na provocação psicológica, ensaiando reacções, impondo quarentenas inesperadas e de duração imprevisível. No decorrer desse período o escritor em observação sabia-se apagado dos noticiários literários ou da simples citação do nome em qualquer jornal. À crítica que lhe fosse des-favorável esta censura especial, esta *Kulturpolizei* oferecia trânsito livre, à outra desviava-a para os arquivos do silêncio; inversamente, em relação ao literato de confiança ou ao dito “independente” permitia o elogio e cortava a interpretação negativa. Assim, dicotomizando, silenciando, distorcendo, a Censura impunha o *seu* perfil do escritor e redigia, ela também, uma versão apócrifa da Literatura Portuguesa²⁹.

Sigillo ironico e periodizzante, che sarà anche la cifra del “poscritto”, marcato da una preoccupata coscienza della metamorfica capacità di adattamento delle forme di potere coercitivo, dirette ed occulte. Il “silenzio chiuso”, silenzio diviso, non con-diviso, diviene lo spettro da cui è impossibile liberarsi, dal quale far nascere ragioni e coscienza.

Sebbene in José Cardoso Pires sia sempre fortissima la dimensione della corporeità delle cose, delle azioni e dei gesti come fatti, *evidenze*, di senso misterioso, forse, ma concretissime, tangibilissime, totemiche nella loro fisica presenza³⁰, il silenzio rimane il fantasma ineludibile: il corpo³¹ immateriale e fisicissimo dell’atto-sentimento censorio pervade

²⁹ *EAJ*, p. 234.

³⁰ «Parlare di trascorso non significa solamente vedere nel passato ciò che sfugge alla nostra presa, ciò su cui non possiamo più agire, ma significa anche voler dire che l’oggetto del ricordo reca indelebile la marca della perdita. L’oggetto del passato in quanto trascorso è un oggetto (d’amore, d’odio) perduto: l’idea di perdita è, da questo punto di vista, criterio decisivo della passività. Se è così, il non-poter agire sul passato non è che un corollario della perdita, attraverso il *loslassen*, sulla via dell’interiorizzazione della perdita. Con ciò voglio dire che l’atto di porre il “reale al passato” (per riprendere un’espressione di Sartre), dunque come “essente stato”, passa attraverso la prova della perdita e quindi attraverso il non-esseri: solo a condizione della separazione la distanza diviene significativa e si pone l’“essente stato”. L’enigma di questa dualità, del non-esser-più e dell’“essente stato” non ci lascerà» (P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 11).

³¹ “Il corpo: superficie d’iscrizione degli eventi (laddove il linguaggio li distingue e le idee li dissolvono), luogo di dissociazione dell’Io (al quale cerca di prestare la chimera di un’unità sostanziale), volume in perpetuo sgretolamento. La genealogia, come analisi della provenienza, è dunque all’articolazione del corpo e della storia: deve mostrare il

di sé il tempo, anche al di là del proprio tempo. E, forse, la etica della narrazione saggistica dell'autore è una possibile risposta a questa irriducibile e dolorosa aporia³².

Il saggio cardoseano riprende in parte la tradizione montaigniana, quella della *humanitas* e della esemplarità di ogni esistenza³³, nella sua accezione più antica e profonda, forse, quella, cioè, espressa nel celebre passo terenziano: «Homo sum, et humani nihil a me alienum puto». Il testo saggistico, la “narrazione saggistica” di Cardoso Pires esprime ed incarna, riunendoli, i due elementi fondanti dello spirito moderno, quello umanistico e quello illuministico. Cardoso Pires è, potremmo dire, un “umanista-illuminista” e, forse, la sua rivoluzionarietà come saggista risiede proprio nella strenua fedeltà ad una idea classica dell'universo saggistico, alla etica necessità di leggere il mondo e la realtà *attraverso* l'unico strumento totalmente, dolorosamente umano: la ragione. Ed es-

corpo tutto impresso di storia, e la storia che devasta il corpo” (M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Idem, *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001, p. 50).

³² “È fuor di dubbio che la necessità di distinguere l'apparenza dalla realtà è sorta da certe difficoltà, da certe incompatibilità tra apparenze; queste non potevano più esser considerate tutte espressioni della realtà, se si parte dall'ipotesi che tutti gli aspetti della realtà sono fra di loro compatibili. Il bastone, tuffato in parte nell'acqua, sembra piegato quando lo si guarda, e diritto quando lo si tocca, ma in *realtà* non può essere simultaneamente piegato e diritto. Mentre le apparenze possono opporsi fra di loro, il reale è coerente: la sua elaborazione avrà l'effetto di dissociare, fra le apparenze, quelle che sono ingannevoli da quelle che corrispondono al reale. Questa prima constatazione fa immediatamente risaltare il carattere equivoco, il significato e il valore indeciso dell'apparenza: può avvenire che l'apparenza sia conforme all'oggetto, si confonda con esso, ma può anche avvenire che essa ci induca in errore nei suoi riguardi. Finché non abbiamo ragione di dubitarne, l'apparenza è solo l'aspetto sotto il quale di presenta l'oggetto, e si intende, per apparenza, la manifestazione del reale. Solo quando le apparenze, in quanto incompatibili, non possono esser accettate tutte insieme, si attua, grazie alla distinzione fra apparenze ingannevoli e non ingannevoli, una dissociazione che dà luogo alla coppia 'apparenza-realtà', ogni termine della quale rinvia all'altro in un modo che dobbiamo esaminare più da vicino” (C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 437-438).

³³ “Alienazione significa trovarsi lontano dalla propria essenza, trovarsi *altrove*. Questa lontananza è stata segnalata dal marxismo e della psicoanalisi in due direzioni in due direzioni differenti che oggi tendono a intrecciarsi come due aspetti di quella stessa condizione che è il non-essere-preso-di-sé. [...] La parola *existentia*, che per l'esistenzialismo definisce l'essenza dell'uomo, allude a un *exodus*, a un *exitus*. Si tratta di *uscire* dalla concezione che comprende l'uomo come mero manipolatore di cose in vista della sua sussistenza. La direzione dell'*humanitas* espressa dall'*exitus*, e compresa nell'*ex* di *existentia*, può essere seguita solo se l'essenza dell'uomo non sarà più pensata come ospitata dall'*animalitas*, ma come ospitata dall'essere” (U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 15-16).

sere fedeli a questa necessità fino a farla divenire una forma di libertà o, meglio, la forma della libertà³⁴.

E, dunque, riprendendo la domanda iniziale, tra il muto sguardo degli specchi, tra lo specchio della pagina, ed il silenzio della storia, può esistere un improvviso riconoscersi? “Fumar ao espelho, solidão dobrada. É um pensar em pleonasma de si próprio, um fechar-se cara a cara contra os frios que se tecem lá fora. Há nisto um certo fumo de crueldade, eu diria que de angústia comprazida”³⁵. È l’apertura dell’ultimo ed eponimo saggio della raccolta di Cardoso Pires, che muove da un famoso testo del poeta brasiliano Carlos Drummond de Andrade; “*Acta est fabula*, se assim me posso exprimir. É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida”³⁶. In quello specchio, allora, appare e si riflette la propria immagine³⁷, il sé, l’eteronimo più prossimo, forse, l’unico evidente, seppure dell’evidenza illusoria degli specchi. La propria immagine riflessa, immagine su cui riflettere con cuore e ragione, è la distanza tra soggetto ed “eidolon”, e su quella distanza si dispiega il lavoro del raziocinio narrativo, o meglio, *quella distanza è il pensiero narrativo* (atteggiamento, forse, non estraneo al concetto del “pensar literariamente” dello scrittore spagnolo Javier Marías)³⁸. Car-

³⁴ “7. Eppure oggi, a questo punto del mio libro, non riesco a intravedere dove questo possa portarmi: se potrà condurmi su una soglia, un confine che conceda uno sguardo ulteriore, oppure se si arenerà su una dichiarazione di indicibilità. Ho un’immagine davanti a me: la figura del gelo diabolico del *Doctor Faustus* di Thomas Mann che trascina l’affermazione estrema di Bataille sulla contiguità della scrittura con il male, *La letteratura e il male*, in un luogo ancora più estremo: la letteratura è il male. Scrivere è male? Perché allora scrivo? Oppure: dare parola al male, renderlo percepibile in una forma, anche se questa diventa uno specchio che lo riflette, o un velo che lo fa trasparire, non è comunque un bene?

³⁵ *EAJ*, p. 329.

³⁶ *EAJ*, p. 333.

³⁷ “Nasce l’Io nella sua *identità* come differenza interna dell’*ipseità* da cui si distingue, e ciò vuol dire che prima di un esodo dal mondo, l’e-sistenza è un esodo da sé. È l’*autós* greco che afferma la sua *autonomia*, il suo esser legge (*nómos*) a se stesso (*autós*). Ma questa autonomia apre subito un conflitto tra ciò che l’Io è e ciò che non è, tra l’Io e l’altro dall’Io. Non c’è infatti *autós* se non in relazione a un *héteros*, perché senza l’altro non c’è Io che possa affermare se stesso. Prima degli ‘altri’ che sono fuori di noi, l’altro ci abita intimamente, come ciò che l’Io non è, perché da lui si è separato. L’*esteriorità* è già dentro di noi, perciò la possiamo proiettare ‘fuori’, sugli ‘altri’ (U. Galimberti, *La terra senza il male*. Jung: *dall’inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 2003², pp. 196-197)

³⁸ «No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario, sino de un *pensar literariamente* sobre cualquier asunto, y es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones” (J. Marías, *El hombre que parecía no querer nada*, edición e selección de textos de Elide Pittarello, Madrid, Espasa, 1996, p. 459).

doso Pires, dunque, illuminista dell'anima oscura, umbratile, impalpabile delle cose, di quello spazio paradossale che separa ed unisce ad un tempo una cosa ed il suo riflesso³⁹. «É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida»: uomo che "ti dubita", ti mette in dubbio, e, dunque, "ci" dubita, ci pone di fronte alla nostra crisi, contingente ed immanente, la narra e rappresenta, facendo d'un silenzio uno specchio, d'uno specchio un silenzio.

³⁹ "La realtà come estremo, la realtà come confine, abbiamo detto. In questi ultimi anni, per definire la natura di un pensiero teso tra soggetto e mondo, tra ideale e reale, tra possibile e impossibile – i piani che costituiscono la realtà in quanto tale –, si è fatto ricorso al *pensiero tragico*, vale a dire al pensiero che storicamente aveva tenuto insieme nelle sue forme gli opposti 'non negoziabili', non superabili, ma tuttavia costitutivi della trama della realtà: del soggetto e del mondo, del soggetto nel mondo. Oggi possiamo fare un passo oltre, e superare l'ambiguità del termine 'tragico', che sembra dover contenere in sé qualcosa di luttuoso. Ora forse possiamo chiamare questo pensiero il *pensiero del confine*: il pensiero che pensa il dentro e il fuori, il qui e l'altrove" (F. Rella, *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 227). "La soglia. Soglia è una figura che tiene insieme contraddittori concettualmente inconciliabili: il bene e il male appunto, la vita e la morte, il pensiero e l'assenza di pensiero, il silenzio e le parole. Perdere la soglia significa precipitare in una zona grigia, informe, in cui la convinzione del bene è, come dice il Mefistofele di Bulgakov, distruttiva e il male diventa banalità, indifferenza, oppure un mero mostro ideologico" (F. Rella, *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 86-87).