

José Cardoso Pires in
una caricatura di
Palha

Delitti e Lucertole

Tradotto in italiano
"Ballata della
spiaggia dei cani"
di José Cardoso Pires

di ANTONIO TABUCCHI



MENTRE il Portogallo entra in Europa attraverso il Mercato Comune, l'Italia entra in Portogallo attraverso la sua letteratura. Dopo il successo del *Memoriale del convento* di José Saramago, un altro recente romanzo portoghese che l'editore Feltrinelli importa con prontezza nell'ottima versione di Rita Desti (José Cardoso Pires, *Ballata della spiaggia dei cani*, pagg. 222, lire 18.500) propone al pubblico italiano uno scrittore di primissima qualità e conferma una letteratura sorprendente.

Sessantenne, Cardoso Pires ha un passato molto vivace di scrittore e di intellettuale: romanziere di fama internazionale (ricordo, per l'Italia, *L'ospite di Giobbe* e *Il Delfino* pubblicati nel 1963 e nel 1979 da Lerici e dagli Editori Riuniti), direttore di importanti riviste e giornali democratici, professore universitario al King's College di Londra, direttore editoriale di grande prestigio (fu lui che negli anni Cinquanta e Sessanta tradusse o fece pubblicare in Portogallo i narratori americani, e con loro Vittorini e Calvino). E direi che proprio con il romanzo nordamericano la narrativa di Cardoso Pires mostra un'apparente somiglianza, nel senso che essa è proiettata verso l'esterno più che verso l'interno, è aliena dall'intimismo, dal lirismo e dal fantastico; è, per dirla banalmente, una narrativa "realista". Con la sostanziale differenza che lo sguardo di Cardoso Pires non esplora il reale come dato verificabile e univoco, ma l'ambiguità del reale e la sua intrinseca equivocità.

La somiglianza con la letteratura nordamericana è dunque solo limitabile a certi stili narrativi o a certe tecniche desunte dal cinema e dal romanzo-verità. La sostanza della narrativa di Cardoso Pires è tutta europea, marcata da un rovescio che oscilla fra il desiderio della conoscenza empirica del reale e l'interrogativo sull'essenza del reale stesso (non a caso nel *Delfino* ricorreva frequentemente il nome di un sospettoso argonauta del reale

visibile, come Fernando Pessoa).

Se per Cardoso Pires il reale è ambiguo e enigmatico nella sua sostanza, è logico che egli ami misurarsi col romanzo-enigma per eccellenza: il poliziesco. Così come *Il Delfino* era un esempio di romanzo poliziesco adoperato come metafora dell'ambiguità di tutta una situazione sociale, anche questa *Ballata della spiaggia dei cani* riprende, con i modi del poliziesco, il grande tema dell'ambiguità del reale. Dovrei dire l'ambiguità del narrato, perché per uno scrittore come Cardoso Pires il reale è articolabile principalmente attraverso il discorso narrativo: e la Narrazione diventa in questo caso una sorta

di categoria filosofica. La concezione narrativa di Cardoso Pires (che confesso mi trova particolarmente sensibile) ha probabilmente punti di contatto con il pensiero di un filosofo come Paul Ricoeur (*Temps et Récit*, Seuil 1983), forse non abbastanza divulgato in Italia, che dall'analisi della «menzogna della coscienza» (Freud) perviene al problema della «coscienza della menzogna», al problema cioè della storia, del tempo e del narrabile.

In letteratura dietro questa problematica mi pare si possano scorgere i nomi di Pinget, della Sarraute, di Gombrowicz, e anche, prescindendo dall'espressionismo linguistico (Cardoso Pires preferisce lavorare su diversi livelli stilistici, dal monologo interiore al registro dell'atto processuale) del Gadda

del *Pasticciaccio*. Anche il "poliziesco" di questa *Ballata* è infatti un immenso pasticciccio, un ventaglio di versioni e di deposizioni ciascuna delle quali possiede la sua intrinseca giustificazione e dunque la sua intrinseca verità.

Il fulcro del romanzo è costituito da un celebre e misterioso delitto politico che all'inizio degli anni Sessanta scosse l'opinione pubblica portoghese: il caso del maggiore Dantas Castro, evaso dal carcere dove era stato imprigionato per avere partecipato a una fallita rivolta militare, il cui cadavere fu ritrovato dai cani randagi su una spiaggia nei pressi di Lisbona. Intorno al mistero del cadavere girano le storie e le versioni di una folla di personaggi (alcuni testimoni, l'architetto Fontenova Sarmento, la sen-

sualissima Filomena Joana, il caporale Barroca), sui quali giganteggia l'indimenticabile figura del commissario Elias Santana, soprannominato Tomba perché ha passato la vita a smistare «gli assassini nelle varie tombe a grate che sono le galere». Santana non si limita a costruire la sua versione dei fatti ma ricostruisce, attraverso gli elementi a sua disposizione, le singole storie dei personaggi implicati nel caso, pervenendo piano piano alla «verità» ma anche alla verifica di quella sentenza degli antichi secondo la quale la verità è rotonda.

Le elucubrazioni di Santana, i suoi monologhi rivolti al lucertolone Lizardo (impareggiabile nome da lucertola) che egli tiene in casa in una vasca di vetro, i suoi filosofemi, il suo rancore per gli uomini,

la sua profonda e invalicabile solitudine fanno di lui un personaggio davvero memorabile, degno di entrare nelle antologie dei grandi personaggi romanzeschi (lo raccomando all'attenzione di Gesualdo Bufalino). E l'immobile e atemporale rettile che gli fa da confidente, è solo un espediente narrativo o qualcosa di più? Già nel *Delfino* una piccola lucertola ritratta sulla muraglia di un paesino dell'Alentejo segnava con la sua immobilità metaforica l'immobilismo politico e sociale in cui era imprigionato il Portogallo salazarista. Ma in questo romanzo, sulla primitiva metafora si addensano significati simbolici più complessi e inquietanti: un colloquio fra una tomba e una tomba, l'identica condizione di animali preistorici, l'impotenza delle parole contro la non scalfibile coriaceità del reale, lo scivolare della ragione sull'immobilità di un tempo senza ragione. E allora il salazarismo come condizione politica e la solitudine come condizione umana si allacciano e si confondono: e i carrozoni di circo che Santana, in chiusura di romanzo, vede sfilare lungo un'avenida di Lisbona costituiscono forse l'unica possibile soluzione del grande pasticciccio.

«E' allora che vede passare le tre gabbie rotanti provenienti non si sa da dove. Da lontano... Sono tre carrozoni da circo, con grate ma senza fiere, che avanzano a notte fonda. Dentro ci viaggiano i guardiani con un'aria intontita, insonnolita. Sfilano per le vie deserte, seduti per terra, gambe fuori, faccia fra le grate. Elias smette di cantare. Durante il resto della strada pensa ai guardiani ingabbiati che attraversano la notte su ruote: quello che gli fa impressione è che sembrano vagare senza meta».

Oltre la fine di questo splendido romanzo resta forse l'estrema verità di Santana, che Cardoso Pires però non ci confessa. Noi «sappiamo» che il commissario Tomba sta sospettando di essere anche lui dietro le sbarre e di vagare senza meta. Ma è solo una nostra illecita supposizione.