

LUIGI SASSO

L'IDENTITA' E LA MASCHERA





Luigi SASSO



(Immagine: *Murale* dedicato a **Fernando Pessoa**)

L'identità e la maschera

(2004, 2013)



(José Saramago)

L'identità e la maschera

Luoghi da reinventare

In un passo dei suoi *Diari*, Franz Grillparzer, l'autore de *Il povero musicante*, racconta che un giorno, mentre stava sfogliando le *Lettere di un defunto*, a un tratto si spaventò. Il testo menzionava il suo nome, che egli lesse come se fosse quello di un estraneo, anzi proprio di un morto. «Spesso devo raccapazzarmi – osserva - per rendermi conto che sono quello stesso le cui opere hanno fatto scalpore nel mondo. Il poeta Grillparzer». Quel nome lo aveva sempre irritato. «Scritto lo posso ancora vedere, - conclude - stampato mi atterrisce. Siffatti nomi non vengono tramandati ai posteri».

In questa annotazione Grillparzer formula un'idea di letteratura. Scrivere nasce da una sensazione di sgomento, quando ci si rende conto che persino il proprio nome e il proprio volto sono realtà lontane, luoghi da reinventare, quando in gioco c'è la propria identità.

Saramago è un autore che ha fatto del senso dell'identità, dell'indagine intorno a quest'enigma, la ragione fondamentale della sua attività di scrittore. Se ne può ottenere conferma leggendo una serie di interviste rilasciate a Juan Arias nel 1998. Lo scrittore, a quella data, ha già preso residenza a Lanzarote, una piccola isola delle Canarie. Ha 76 anni, e sta ultimando la stesura di *Tutti i nomi*. Qualche mese più tardi gli verrà assegnato il premio Nobel. Il titolo che verrà dato a queste conversazioni, pubblicate in Spagna e tradotte l'anno dopo in italiano, è *L'amore possibile*. Fin dalle prime righe di questi dialoghi emerge con chiarezza quello che è il senso, per Saramago, della letteratura e più in generale del destino dell'uomo, vale a dire una lunga interrogazione sulla natura e le ragioni di ciò che siamo, sul senso che dobbiamo attribuire alla parola *io*. Un'interrogazione destinata a rimanere, con ogni probabilità, senza risposta, e ad accompagnare, quindi, ogni momento del suo lavoro di scrittore: «Ma sì, è vero che ho detto: "Viviamo per dire chi siamo", e l'ho detto con la massima serietà, ma è anche vero

che forse, alla fin fine, si tratta del tentativo di mascherare l'impossibilità di dire chi siamo e perché viviamo...»¹.

La ragione di questo scacco, e dunque dell'impossibilità di rivelare il nostro vero volto, sta tutta nel fatto, spiega Saramago, che «in noi esistono porte che sono e continueranno a rimanere chiuse» e scrivere dovrà dunque fare i conti con questi margini di buio. L'individuo sarà sempre destinato a sdoppiarsi («E' come se fossimo due: – aggiunge – uno cambia e l'altro assiste al cambiamento»). Scrivere diventa allora un'attività di ricerca, un lavoro di scandaglio fatto di spostamenti, di pedinamenti e di fughe. Non è soltanto in causa l'oggetto del discorso (chi siamo, a cominciare dal nostro volto e dal nostro nome, insomma), ma, cosa forse ancora più importante, la forma della scrittura, che, assumendo un compito inderogabile per quanto impossibile, da narrativa tende a trasformarsi in saggistica: «Quando affermo che forse non sono un romanziere, o che forse ciò che scrivo sono saggi, intendo precisamente questo, perché la sostanza, la materia del saggista è lo stesso scrittore. Se vai a vedere i saggi di Montaigne, e proprio con lui cominciarono a chiamarsi in questo modo, sai che è lui, sempre lui, dal prologo, dall'introduzione stessa. In sostanza io sono la materia su cui scrivo»². E ciò non avviene per una proiezione narcisistica, ma per la consapevolezza che scrivere non possa avere altro significato: un viaggio intorno all'io, intorno alla stessa scrittura.

Questo percorso Saramago l'ha compiuto davvero, e lo ha trasformato in un libro: *Viaggio in Portogallo*³. E' un libro in cui si parla di luoghi che vanno da Évora a Setúbal, da Sesimbra a Castelo Branco, da Redondo a Alcácer do Sal, di santuari e di villaggi, di strade e di deserto, di bambine dalle trecce coi nastri rossi, di fiumi che si chiamano Douro e Fresno, di racconti che appartengono un po' alla storia e un po' al mito. Uno degli aspetti più rilevanti di questo lungo percorso è l'interesse che Saramago mostra per i nomi. Essi non sono mai dei semplici indicatori di una qualche località, ma guidano, orientano il movimento del viaggiatore. Incerto sul cammino da prendere, il viaggiatore lo sceglie perché si innamora del nome. Alludendo proprio ai vari criteri di scelta,

¹ Juan Arias, *José Saramago. L'amore possibile*, tr. it., Milano, Frassinelli 1999, pp 17-8.

² Ivi, p. 24.

³ J. Saramago: *Viaggio in Portogallo*, tr. it. Torino, Einaudi 1999.

Saramago precisa come ne prevalga uno «che solo lui probabilmente sarà capace di sostenere: si è innamorato di un nome, del nome di un paesino che si trova sulla strada di Murça, cioè Carrazedo de Montenegro. È poco, è sufficiente, ciascuno la pensi come vuole»³. C'è in Saramago un gusto, una passione per i nomi che ci riporta immediatamente a quanto Roland Barthes sosteneva in un paragrafo dal titolo *Nomi propri*, una pagina tratta da quell'indagine intorno a se stesso che costituisce uno dei suoi libri più affascinanti, *Barthes di Roland Barthes*, appunto: «Come si può avere un rapporto d'amore con dei nomi propri? [...] Tuttavia, impossibile leggere un romanzo, delle Memorie, senza questa ghiottoneria particolare (leggendo Madame de Genlis, sorveglio con molto interesse i nomi dell'antica nobiltà). Non serve soltanto una linguistica dei nomi propri; serve anche un'eroticità: il nome, come la voce, come l'odore, sarebbe il termine d'un languore: desiderio e morte: "l'ultimo sospiro che resta delle cose", dice un autore del secolo scorso»⁴.

Quest'amore per i nomi, che prescinde da ogni schematizzazione di ordine linguistico, quest'estetica, che ha un profondo legame con la scrittura, che anzi ne evidenzia una delle vocazioni più assolute, accompagna snodi e passaggi del *Viaggio in Portogallo*, come questo: «Sono zone deserte, si fanno chilometri senza vedere nessuno, e quando appare all'improvviso un paese che non ci si aspetta questo si chiama Jou, che bel nome, oppure si incontra qualche stradina modesta che porta a Toubres, a Valongo de Milhais, a Carvas, parole che il viaggiatore continua a ripetere, gustandosele, quasi quasi non ha bisogno d'altro cibo. I nostri antenati erano gente fantasiosa, o forse la nascente lingua portoghese era molto più libera nei movimenti di quanto lo sia oggi, che ci troviamo nei pasticci quando dobbiamo battezzare nuovi luoghi abitati»⁵.

Per Saramago è importante sentire il sapore dei nomi⁶, farsi vincere dal loro fascino, lasciarsi incantare, rimanere nello stupore di un fanciullo. Ma scrivere si traduce anche nella scoperta del carattere enigmatico dei nomi, parole che non lasciano facilmente

³ Ivi, p. 40.

⁴ Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, tr. it. Torino, Einaudi 1980, p. 60.

⁵ *Viaggio in Portogallo*, cit., p. 43.

⁶ Sul piacere dei nomi cfr. almeno *Viaggio in Portogallo*, cit., p. 467: «Al viaggiatore piacciono i nomi, è un suo diritto. Non avendo motivo per fermarsi a Oriola, una località lungo la strada per Viana do Alentejo, si è deliziato con le italianissime sillabe *o* geminalmente più prossime alla Orihuela valenciana».

trasparire il loro significato, da cui non è agevole ricavare la fisionomia delle cose, parole che spesso, come sirene, sono ingannevoli. E' facile ripetere e trascrivere nomi con la passione di un collezionista, ma molto più complesso è afferrare, di ognuno di essi, il segreto: quando il viaggiatore arriva in un piccolo paese a poca distanza da Porto, evita «le strade principali, vuole distrarsi passando per questi stretti cammini che collegano gli uomini e i loro vicini, collezionando nomi singolari, da nord a sud, e ogni qualvolta gliene appare uno sul ciglio della strada lui lo ripete a voce bassa, ne assapora il gusto, cerca di indovinare il significato, e quasi sempre desiste oppure gliene compare lì davanti un altro quando ancora non è riuscito a decifrare il primo»⁷.

La tentazione, per sciogliere ogni dubbio, sarebbe quella di raccogliere tutti i nomi di un luogo. Ma anche nel compiere una simile operazione non mancano le sorprese. Anche la carta più dettagliata e affidabile nasconde un punto vuoto: in visita a Ferrel, il viaggiatore consulta una mappa militare che reputa affidabilissima. Ma un ragazzotto gli fa notare che manca la strada da Baleal a Peniche. Allora il viaggiatore «ha guardato arrabbiato l'elogiata mappa. Le strada mancava realmente»⁸.

Il nome che sulla mappa non c'è⁹ costituisce una piccola crepa, il debole ma non trascurabile segnale di una crisi a cui ogni tentativo di delucidazione e di conoscenza è destinato ad andare incontro. Per questo motivo il viaggio, anche il viaggio portoghese di Saramago, come si legge nell'ultima pagina di questo libro, non può avere fine. Senza quasi rendercene conto, per circa cinquecento pagine ci spostiamo seguendo le orme di un personaggio che Saramago designa semplicemente come “il viaggiatore”, che lascia intenzionalmente senza volto e senza nome. Tutti i nomi, assaporati o assenti, di questo libro, tutti i volti («i paesi sono come le persone», annota Saramago) finiscono per

⁷ Ivi, p. 129.

⁸ Ivi, p. 351.

⁹ Il nome talvolta è assente perché dimenticato. Dopo essere passato dal monastero di Cete e aver visto luoghi dove avrebbe voluto fermarsi per sempre, il viaggiatore ripete spesso lungo il cammino il nome dell'abate D. Troicosendo Galendiz, fondatore di Paço de Sousa, come se avesse, dice, «una noce in bocca» (*Viaggio in Portogallo*, cit., p.132). Ma quando arriva finalmente a Porto e vede le lunghe file di donne - le operaie delle fabbriche dei sobborghi della città - in attesa alle fermate degli autobus e vorrebbe ripetere di nuovo quel nome, non riesce più a ricordarlo.

disporsi intorno a questo spazio sconosciuto, controfigura dell'autore, certo, ma anche sua cancellazione, suo doppio. E' lì la radice profonda del viaggio («Il viaggiatore ha viaggiato nel proprio paese. Il che significa che ha viaggiato all'interno di se stesso...», scrive ancora Saramago). Ciò che il nome e il volto e persino il viaggio nascondono è sempre una terra incognita: il tempo, il lento movimento della nostra esistenza: «ogni chilometro non vale meno - annota - di un anno di vita».

Nomi doppi, figure riflesse

L'uomo che scende dalla nave si chiama semplicemente “il viaggiatore”, proprio come il personaggio che abbiamo visto attraversare ogni angolo del Portogallo. Ma questa volta è il protagonista di un romanzo, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, e non tarderà a rivelarci la sua identità. Ha solcato l'oceano a bordo dell'Highland Brigade, che adesso è ormeggiata nel porto di una città «grigia, piatta su colline, come se costruita solo di pianterreni». Il nome della città ci giunge attraverso le diverse pronunce dei bambini stranieri che sono sul piroscafo, forme storpiate, commenta il narratore, Lisboa, Lisbon, Lisbonne, Lissabon, che trasformano il nome in un altro nome, lo rendono quasi irriconoscibile.

Il viaggiatore è una figura anche in un altro senso anonima, grigia come la città dove dopo molti anni di assenza è tornato. Pochi tratti ne delineano la fisionomia («un uomo brizzolato, risecchito»), ma sono così generici che non è facile – è il narratore stesso a sottolinearlo - distinguere la sua persona da quella del facchino che gli porta le valige.

L'anno della morte di Ricardo Reis racconta una storia che ha al centro un personaggio che è l'eteronimo di Fernando Pessoa. Il nome è dunque l'elemento costitutivo del personaggio, dal nome egli prende letteralmente forma, il nome è il segno della sua natura doppia.

La questione dell'identità non potrebbe essere posta in maniera più diretta ed esplicita, ed è una questione che contamina ogni pagina del romanzo. Si tratta di dare una risposta alla domanda: chi è lo scrittore. Ogni particolare, ogni dettaglio della storia si muove in questa direzione. E sono i nomi che si incaricano di scandagliare più a fondo questo

aspetto. Quando, per esempio, Reis appoggia sul comodino il libro che ha portato via dalla biblioteca della nave, veniamo a sapere che il destino di uno scrittore è quello di essere un punto interrogativo: «Ha posto il libro sul comodino per finire di leggerlo uno di questi giorni, se ne avrà voglia, s'intitola *The god of the labyrinth*, l'autore è Herbert Quain»; poi il narratore aggiunge: «il nome, questo sì, è singolarissimo, infatti senza sbagliare troppo la pronuncia si potrebbe leggere Chein, che in portoghese significa Chi, notate Quain, Chein, uno scrittore che non è sconosciuto solo perché qualcuno lo ha trovato sull'Highland Brigade e ora, se là ce n'era un unico esemplare, neanche più questo, a maggior ragione possiamo chiederci, Chein, Chi»¹⁰.

Poche pagine più avanti Reis comprende che il problema sollevato dal nome dell'autore di *The god of the labyrinth* lo riguarda da vicino, coinvolge la sua stessa identità. Ciò che chiamiamo io è una realtà multipla, sfaccettata, inafferrabile, instabile come corpuscoli di polvere investiti da un raggio di luce: «fra quanti innumerevoli vivono in me, io quale sono, chi, quem, chein, Quain, che sensazioni e pensieri saranno quelli che non spartisco perché soltanto a me appartengono, chi sono io che altri non siano o siano stati o saranno»¹¹.

¹⁰ *L'anno della morte di Ricardo Reis*, tr. it. Torino, Einaudi 1996, p.17.

¹¹ Ivi, p.18. La natura multipla e inafferrabile dell'identità del protagonista scandisce diversi momenti del romanzo, sia quelli in cui il personaggio è cosciente e riflette su di sé (ivi, p. 21: «se prendessimo tutte le parole alla lettera avrebbe avuto la precedenza Ricardo Reis, perché lui è un uomo plurale, multiplo, secondo il suo personale modo di concepirsi»), sia quelli in cui si abbandona, sotto gli effetti della febbre, al sogno (ivi, p.153: «aveva sognato grandi pianure bagnate di sole, con fiumi che scivolavano in meandri fra gli alberi, barche che discendevano solenni la corrente, o estranee, e lui che viaggiava su tutte, moltiplicato, diviso, salutando se stesso come chi si congeda, o come se con il gesto volesse anticipare un incontro, poi le barche erano entrate in un lago, o era un estuario, acque calme, ferme, erano rimaste immobili, dieci saranno state o venti, un numero qualsiasi senza vela né remi, a portata di voce, ma non potevano capirsi i marinai, parlavano contemporaneamente, e siccome erano uguali le parole che dicevano e in uguale sequenza, non si sentivano a vicenda, alla fine le barche avevano cominciato ad affondare»), sia ancora quelli in cui Reis dialoga con il fantasma di Pessoa (ivi, p. 82: «Se qualcuno ci guarda, chi è che vede, te o me, Vede te, o meglio, vede una figura che non è né la tua né la mia, Una somma di noi due divisa a metà, No, direi piuttosto il prodotto della moltiplicazione di uno per l'altro»). La conclusione, inevitabile, è che l'uomo è un labirinto (ivi, pp. 85-6: «Anche dentro il corpo la tenebra è profonda, e tuttavia il sangue arriva al cuore, il cervello è cieco e può vedere, è sordo e sente, non ha mani e afferra, l'uomo, è chiaro, è il labirinto di se stesso»). Si noti inoltre che Ricardo Reis sta leggendo, come si è detto, un libro di Herbert Quain che si chiama *The god of the labyrinth*. C'è qui un preciso riferimento al racconto di Borges (compreso in *Finzioni*) *Esame dell'opera di Herbert Quain*. Quest'ultimo, ovviamente, è un personaggio inventato da Borges, il quale precisa che *The God of the Labyrinth* è "il primo libro di Quain". Si tratta di un romanzo poliziesco, la cui trama è dotata di una doppia soluzione: Quain, del resto, è autore di testi caratterizzati da strutture labirintiche.

Se questa è la condizione del personaggio, dello scrittore, non ci sorprende che le figure femminili che egli conosce e di cui si invaghisce abbiano sì una consistenza, per così dire, “reale”, ma siano nello stesso tempo creature anch’esse di carta, doppie. Lídia è la cameriera dell’albergo, ma anche la donna cantata in alcune liriche dell’eteronimo Reis («alla fine la tanto decantata giustizia poetica esiste, è divertente la situazione, tanto hai invocato Lídia che Lídia è arrivata, hai avuto più fortuna di Camões, lui, per avere una Natércia ha dovuto inventarne il nome, più in là non è andato», ivi, p. 106); poi c’è Marcenda («strano nome, mai sentito, sembra un mormorio, un’eco, un’arcata di violoncello...», ivi, p. 90): è una malinconica fanciulla che si sottopone a delle cure inutili per il suo braccio paralizzato, ma anche il suo nome compare in opere pubblicate da Pessoa con la firma di Ricardo Reis e in più il suono di quel suo stesso nome, che ricorda quello di un gerundio, la avvicina a Blimunda, la protagonista del *Memoriale del convento*, il romanzo che diede fama internazionale a Saramago: «questo nome di Marcenda le donne non lo usano, sono parole di un altro mondo, di un altro posto, femminili ma di razza gerundia, come Blimunda, per esempio, che è un nome in attesa di una donna che lo usi, per Marcenda almeno s’è già trovata, ma vive lontano» (ivi, pp. 338-9).

I nomi ci parlano dunque di una realtà in cui le cose hanno una natura ambigua, in cui ogni individuo è esiliato da se stesso, si cerca, ma fa fatica a ritrovare il suo stesso volto. Quest’ultimo gli appare allora come un riflesso, un’ombra, una forma che si delinea sulla superficie di uno specchio, e pertanto bugiarda¹². Il personaggio si scopre specchio egli stesso. L’unica realtà è quella della anamorfosi, della maschera: «Ricardo Reis abbassa il giornale, si guarda nello specchio, superficie due volte ingannevole perché riproduce uno spazio profondo e lo nega mostrandolo come mera proiezione, dove nulla accade davvero, solo il fantasma esteriore e muto delle persone e delle cose, albero che s’inclina sul lago, volto che in esso si cerca senza che le immagini di albero o di volto lo turbino, o lo alterino, almeno lo tocchino. Lo specchio, questo come tutti, perché sempre

¹² Reis, parlando con Marcenda di uno spettacolo teatrale cui hanno assistito, spiega che la vita non è spettacolo, non è rappresentabile, l’esempio più evidente è dato dallo specchio che nonostante le apparenze presenta una realtà diversa da quella che è (*L’anno della morte di Ricardo Reis*, p. 114): «Secondo me, la rappresentazione non deve mai essere naturale, quello che avviene su un palcoscenico è teatro, non è la vita, non è vita, la vita non è rappresentabile, persino ciò che sembra esserne il più fedele riflesso, lo specchio, rende il destro sinistro e il sinistro destro».

restituiscono un'apparenza, è protetto contro l'uomo, davanti a lui non siamo altro se non ciò che in quel momento siamo, o siamo stati»¹³.

L'immagine sul vetro è una figura distante, un corpo che ci dà le spalle: «Così è lo specchio, sopporta, ma se può, rifiuta. Ricardo Reis ha distolto lo sguardo, cambia posto, gli dà, rifiutando, o rifiutato, le spalle. E magari lo rifiuta perché è specchio anche lui»¹⁴.

Il motivo che ha portato Ricardo Reis dal Brasile fino alle strade di Lisbona è la morte di Fernando Pessoa. Ma se la morte cancella Pessoa come individuo, gli concede ancora la possibilità di apparire per qualche mese al suo eteronimo, di parlare con lui, di vivere, in sostanza, come personaggio. Una condizione da fantasma, peraltro non molto dissimile da quella del suo interlocutore, Ricardo Reis. Se ne renderà conto proprio il personaggio eteronimo, e questa rivelazione avverrà grazie a un lapsus, a uno scambio di nomi. Reis, «cosciente della propria doppiezza ed esaminandola» sta parlando con se stesso e conclude: «Parli così perché ti ricordi della tua esperienza, No, parlo così perché a tutti noi conviene che sia così, Quello che avresti voluto tu, Fernando, era tornare al principio, Il mio nome non è Fernando, Ah.»¹⁵.

Dove ci portano questi nomi che si sdoppiano e che si riflettono, questi individui che passano davanti a uno specchio, e in quella superficie non si vedono, non si riconoscono eppure sospettano che il loro volto in quel vetro rimanga prigioniero¹⁶? Credo che intanto si possano avanzare due conclusioni. La prima: la natura doppia dei nomi, la forma riflessa dei volti sono una realtà che coinvolge la stessa scrittura di Saramago. Non a caso le pagine sono non di rado intessute di citazioni di opere di Pessoa¹⁷. Non a caso sono frequenti, nel romanzo, le situazioni in maschera, in cui si espande il gioco della finzione, da quelle classiche come la rappresentazione del carnevale, a quelle meno usuali, ma inquietanti e minacciose, come la simulazione di un bombardamento, grottesca anticipazione di quello che la storia di lì a poco (il romanzo, come si è capito, è

¹³ Ivi, p. 44.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, p. 227.

¹⁶ Lo specchio anziché confermare, mette in dubbio ciò che chiamiamo io: «passare davanti allo specchio, tornare indietro per sapere se è ancora là quello che è passato» (Ivi, p. 229)

¹⁷ Sono molte le citazioni in tal senso, ad esempio dalla poesia *Cada coisa a seu tempo tem seu tempo* (Ivi, p. 40).

ambientato nel 1935) avrebbe a tutti riservato. L'ironia stessa, che è una modalità, soprattutto in questo libro, della scrittura di Saramago, è una maschera, cioè una forma del doppio. E' il narratore stesso a ricordarcelo: «L'ironia c'è, anche se è una maschera di qualcos'altro, L'ironia è sempre maschera»¹⁸

La scrittura vive, dunque, la stessa condizione dei personaggi, o se si preferisce, questi ultimi sono segni, tracce evidenti della reale natura del testo.

Ma c'è ancora una seconda conclusione alla quale dobbiamo pervenire e che possiamo formulare così: la scrittura è ciò che rende autentico, che restituisce un corpo, un'identità, benché multipla e spettrale, a un volto, a un nome. Solo sulla pagina si compie, si rende decifrabile il destino di Ricardo Reis, solo lì, e in nessun altro luogo, egli è vero. Il volto di Reis si ricompone sulla pagina mentre scrive: «Come la propria immagine riflessa in un tremulo specchio d'acqua, il volto di Ricardo Reis, sospeso sulla pagina, ricompone i tratti noti, fra poco si potrà riconoscere, Sono io, senza nessuna ironia, senza nessun dispiacere»¹⁹.

L'anno della morte di Ricardo Reis è in fondo anche un atto di amore, di fiducia verso la letteratura. Quest'ultima non costituisce una realtà superflua e marginale, ma un compito essenziale che si impone agli essere umani, «la parte di invenzione necessaria - scrive Saramago - perché del suddetto mondo possa rimanere anche un volto, uno sguardo, un sorriso, un'agonia»²⁰.

Maschere anonime

Cecità, titolo col quale nel 1996 viene tradotto in italiano *Ensaio sobre a Cegueira*, ci mette di fronte a una situazione estrema, molto diversa da quella che abbiamo incontrato nelle pagine del *Ricardo Reis*. La riflessione sul senso dell'identità, su cosa si debba intendere per maschera e per nome, conosce una svolta. Nel mondo che ci viene presentato tutti i personaggi, uno dopo l'altro, sono colpiti da un'inspiegabile e terribile epidemia:

¹⁸ Ivi, p. 346.

¹⁹ Ivi, p. 40.

²⁰ Ivi, p. 27. Cfr. anche *Manuale di pittura e calligrafia*, tr. it. Torino Einaudi 2003, p. 130: «L'invenzione non si può paragonare alla realtà: infatti ha più probabilità di essere esatta».

diventano ciechi. Nessuno può vedere il volto dell'altro, e tantomeno il proprio. La cecità, la notte bianca, come viene chiamata per la strana luminosità che abbaglia lo sguardo e impedisce di vedere, divide l'io dall'immagine di sé, fa del volto l'ombra di un ricordo. La forma del viso è lì, nello specchio, ma chi si riflette, come se fosse uno spettro, non si vede più. E' quanto accade al medico oculista che entra in scena sin dalle prime pagine del romanzo: «si limitò ad allungare le mani fino a toccare il vetro, sapeva che la sua immagine era lì a guardarlo, l'immagine vedeva lui, lui non vedeva l'immagine». Se i nomi e i volti del *Ricardo Reis* si sdoppiavano, si moltiplicavano fino a produrre un senso di disorientamento, qui essi tendono a una sorta di grado zero.

Questa scissione tra l'io e il volto, il proprio e quello degli altri, turba il senso di ciò che chiamiamo identità. I nomi, questi segni distintivi dell'io, che con la loro immutabilità anche di fronte al trascorrere del tempo si rendono garanti dell'unità e dell'indivisibilità di ciò che siamo, o, se si preferisce, ci danno l'illusione che l'io possa, in ogni istante della nostra vita, rendersi riconoscibile e a sua volta riconoscersi, diventano oggetti inutili, desueti, che nessuno ha più voglia di pronunciare. Nemmeno un nome risuona nelle pagine di *Cecità*, così come nessun volto vi affiora. I personaggi sono come delle maschere, delle maschere anonime: «siamo talmente lontani dal mondo – dice un personaggio - che tra poco cominceremo a non saper più chi siamo, neanche abbiamo pensato a dirci come ci chiamiamo, e a che scopo, a cosa ci sarebbero serviti i nomi, nessun cane ne riconosce un altro, o si fa riconoscere, dal nome che gli hanno imposto, è dall'odore che identifica o si fa identificare, noi, qui, siamo come un'altra razza di cani, ci conosciamo dal modo di abbaiare, di parlare, il resto, lineamenti, colore degli occhi, della pelle, dei capelli, non conta, è come se non esistesse, io vedo ancora, ma fino a quando»²¹. Il personaggio che vede ancora è la moglie del medico, colei che diventerà testimone dell'orrore di una società precipitata nella paura, nella disperazione, nella pazzia, in una realtà che assomiglia a quella della morte, in cui si perde anche ogni senso di umanità. Anche chi, come per esempio uno scrittore, prima dell'epidemia aveva una

²¹ *Cecità*, tr. it. Torino, Einaudi, 1996, p. 57. Un altro esempio: «Immobili, i ciechi esitarono, ma qualcuno doveva pur iniziare, due uomini parlarono contemporaneamente, capita sempre, tacquero tutti e due, e fu il terzo a cominciare, Uno, fece una pausa, sembrava stesse per dire il proprio nome, ma invece disse, Sono un poliziotto, e la moglie del medico pensò, Non ha detto come si chiama, saprà anche lui che qui non ha importanza» (Ivi, p.59).

sua esistenza pubblica, godeva di una certa notorietà, poteva vantare, come si suol dire, un nome, si rende conto dell'assurdità di pronunciarlo. Queste maschere si distinguono ormai soltanto per la voce, l'unico segno della loro individualità. A chi gli chiede conto del suo nome, lo scrittore risponde: «I ciechi non hanno bisogno del nome, io sono questa mia voce, il resto non è importante»²². Le parole diventano suoni: sono il loro timbro, la grana, come accade in questo scambio di battute, a rivelarci: «Come ha fatto a riconoscermi, Soprattutto dalla voce, la voce è la vista di chi non vede»²³

L'abisso che *Cecità* meticolosamente descrive raggiunge il suo punto più basso in una delle scene non a caso conclusive del romanzo. La moglie del medico entra in una chiesa e ciò che vede le provoca un senso di vertigine e quando ritorna in sé si rende conto che tutte le immagini sacre hanno gli occhi bendati o cancellati, come se fossero cieche. Intorno è come se si aprisse un paesaggio di rovine. Anche le immagini infatti, le creazioni artistiche sono sguardi, conservano memoria degli occhi da cui sono nate: «pensò di essere ammattita, o forse, scomparsa la vertigine, di avere le allucinazioni, non poteva essere vero ciò che le mostravano gli occhi, quell'uomo inchiodato alla croce con una benda bianca a tappargli gli occhi, o, lì accanto, una donna col cuore trafitto da sette spade e gli occhi tappati anch'essi con una benda bianca, e non c'erano soltanto quest'uomo e questa donna in simili condizioni, tutte le immagini della chiesa avevano gli occhi bendati, le sculture con una striscia di tessuto bianco legata intorno alla testa, i dipinti con una spessa pennellata di pittura bianca»²⁴.

Solo a questo punto, quando ogni sguardo è davvero spento, quando gli unici occhi che vedono sono lì per assistere alla generale e assoluta cecità, a questo punto Saramago lascia emergere senza più alcuna ambiguità l'affermazione che né il volto né il nome, in fondo, possono davvero rivelare chi siamo. La cecità ha insegnato anche questo. L'identità è un luogo irraggiungibile, un territorio, un'isola che si sottrae a ogni forma di

²² Ivi, p. 279.

²³ Ivi, p. 114.

²⁴ Ivi, p. 304. Sulla possibilità che le immagini siano anche sguardi si legga questo passo: «può essere stato lo stesso sacerdote, forse ha pensato giustamente che, siccome i ciechi non avrebbero potuto vedere le immagini, anche le immagini non avrebbero più dovuto vedere i ciechi, Le immagini non vedono, Ti sbagli, le immagini vedono con gli occhi che le vedono, solo adesso la cecità è veramente generale» (Ivi, p.305).

linguaggio: «la ragazza dagli occhiali scuri disse, Dentro di noi c'è una cosa che non ha nome, e quella cosa è ciò che siamo»²⁵.

Un uomo di nome José

Su questa “cosa” ruota la storia raccontata in *Tutti i nomi*. Protagonista è il signor José, un impiegato della Conservatoria Generale dell'Anagrafe. Un luogo dove sono documentati i dati relativi a tutti gli individui, i vivi e i morti. Non importa ormai quale sia la città, Lisbona o qualche altro centro del Portogallo. Il signor José vive in un appartamento che è diviso dagli uffici della Conservatoria soltanto da una porta di cui possiede la chiave, ma che non utilizza per andare a lavorare. E' un impiegato di concetto, sostituisce cartelline, compila schede di migliaia di persone con i dati anagrafici, toglie pratiche dalle scaffalature dei vivi per trasferirle, quando il destino ha finito il suo lavoro, nel deposito dei defunti. Traghetta anime, come un piccolo dio degli inferi: «oltre al nome proprio, José, il Signor José ha anche dei cognomi, tra i più comuni, senza stravaganze onomastiche, uno da parte del padre, un altro da parte della madre, secondo la norma portoghese, legittimamente trasmessi, come potremmo appurare nel registro delle nascite in Conservatoria se l'argomento in questione giustificasse l'interesse e se il risultato dell'accertamento ripagasse il lavoro di quanto già si sa. Tuttavia, per qualche ignoto motivo, a meno che non sia dovuto semplicemente all'irrilevanza del personaggio, quando al Signor José gli si domanda come si chiami, o quando le circostanze gli richiedono di presentarsi, Sono Tal dei Tali, non gli è mai servito a niente pronunciare il nome completo, visto che gli interlocutori trattengono nella memoria solo la prima parola, José...»²⁶. Siamo già avvertiti. Il personaggio che abbiamo di fronte è un individuo anonimo, un signor Nessuno. Senza destino, senza una storia alle spalle, quasi senza volto, così come del resto senza nemmeno un cognome. Ne ha due, come abbiamo appena sentito, ma tanto comuni e inutili da riuscire a vivere praticamente senza.

²⁵ Ivi, p. 265.

²⁶ *Tutti i nomi*, tr. it. Torino, Einaudi, 1998, p. 9.

Forse è per questa ragione che egli colleziona, come passatempo, ritagli di giornali e riviste con notizie e immagini di gente celebre, «per nessun altro motivo se non quella stessa celebrità»²⁷. Un passatempo segreto e innocente. Ma destinato a cambiargli la vita.

Una notte si introduce tra gli scaffali della Conservatoria alla ricerca dell'atto di nascita di quelle «persone famose della cui vita pubblica si era dedicato a compilare tutte le notizie»²⁸. Così, senza un perché, o forse solo per un desiderio di completezza, trascrivere i nomi dei genitori di un vescovo, per esempio. Introdottosi nel buio di quel labirinto, presi i documenti cercati, fa ritorno a casa, alla sua scrivania, con la soddisfazione e l'orgoglio di chi è venuto a sapere tutto della vita di un uomo. Perché è questo che cerca José, le tracce di un'esistenza, la possibilità di sognare altre vite, diverse, opposte alla sua.

Ma il signor José è un uomo destinato a cadere nelle trappole del caso. Una notte, mentre preleva cinque moduli di celebri personaggi dai cassetti della Conservatoria, un sesto documento rimane appiccicato ai precedenti. È il modulo «di una donna di trentasei anni, nata proprio lì in città, e ne risultano due annotazioni, una di matrimonio, un'altra di divorzio»²⁹. Che ragione c'è di guardarlo, di leggerlo? Ce ne sono altre migliaia di moduli così, negli scaffali. Che cosa lo spinge a tenerlo tra le mani, a scandire il nome della bambina che un altro scritturale, trentasei anni prima, ha registrato, e che noi non conosceremo mai? Forse il fatto che quella donna gli assomiglia, è come lui, come una nuvola che passa «senza lasciare alcun segno del proprio passaggio»³⁰. Sente il bisogno di conoscere quella donna, di raggiungerla. Ciò che aumenta il suo desiderio di conoscenza è una fotografia che la ritrae bambina e che gli viene mostrata da chi in quel tempo lontano l'aveva conosciuta, era stata sua vicina di casa e le aveva fatto da madrina. La fotografia in bianco e nero mostra «una bambina di otto o nove anni, un visetto che doveva essere pallido, un paio d'occhi seri sotto una frangia che sfiorava le sopracciglia, la bocca voleva sorridere ma non c'era riuscita, era venuta così. Cuore sensibile, il Signor

²⁷ Ivi, p. 14.

²⁸ Ivi, p. 15.

²⁹ Ivi, p. 27.

³⁰ Ibidem.

José sentì che gli occhi gli si inondavano di lacrime»³¹. Più tardi, introdottosi furtivamente nella scuola frequentata da chi costituisce l'oggetto delle sue ricerche, spulciando tra gli archivi, sarà di nuovo colpito e commosso da una sequenza di fotografie³².

Il viso, e le fotografie che di volta in volta ritraggono la donna, cambiano nel corso del tempo, propongono una scansione, che dà, seppur in forma incerta e lacunosa, il senso di un itinerario, mostrano una storia che si dipana, che vorrebbe tradursi in biografia. Ciò che appartiene al passato della donna è tutto qui. E qui sta anche la differenza tra il volto e il nome: il primo soggetto a mutamento, al lavoro di cancellazione e scrittura operato dal tempo, tanto da rendere non sempre sicura, per esempio, la possibilità di riconoscersi nei ritratti fotografici, in quei volti diventati forme incorporee, simulacri, ombre, immagini messe a fuoco e di cui resta solo la cenere; il secondo fisso, inalterabile e, forse proprio per questo motivo, a sua volta distante dal magma dell'identità³³.

Qualche decina di pagine più avanti veniamo a sapere quello che nel frattempo, mentre José svolgeva la sua indagine, è accaduto. La donna è morta, si è uccisa, e il suo corpo è sepolto nel Cimitero Generale, in una delle tante tombe di quella costruzione sterminata. Tutto risolto, dunque? Sembrerebbe di sì. Ma la storia concede ancora due momenti significativi, almeno per quanto riguarda il problema che qui esaminiamo. Intanto occorre spostarsi ai piedi di quella tomba: «...qualcuno afferma addirittura che un Cimitero del genere è come una specie di biblioteca dove il posto dei libri fosse occupato da individui sepolti, e in verità è indifferente, si può apprendere tanto da questi come da quelli»³⁴. Difficile sottrarsi alla tentazione di richiamare un celebre precedente di questa immagine, vale a dire la pagina del *Tempo ritrovato* in cui Proust vede il proprio libro come un cimitero, in cui i nomi sulle tombe sono quasi cancellati, «non si leggono più».

³¹ Ivi, p. 52.

³² In questi volti José vede il passaggio dall'infanzia all'adolescenza: «Poi andò a sollevare il materasso del letto, prese i moduli e li dispose per ordine di data sul tavolo, dal più antico al più recente, tredici piccoli rettangoli di cartoncino, una successione di volti che passavano da una bambina più giovane a una bambina più grande, da un'adolescente a una quasi donna» (ivi, p132).

³³ Su quest'aspetto del nome cfr. *Manuale di pittura e calligrafia*, p. 21: «Per l'uomo è così finché non muore (da morto non è più possibile sapere chi sia stato): dargli un nome significa fissarlo in un momento del suo cammino, immobilizzarlo, forse in equilibrio precario, considerarlo sfigurato»; pertanto i personaggi principali del *Manuale* sono designati con semplici lettere: H., S., M..

³⁴ *Tutti i nomi*, cit., p. 206.

Se in Proust sembra affacciarsi l'idea, accanto a quello della memoria, di un libro dell'oblio, in Saramago prende corpo l'immagine di un libro falso, di un testo contraffatto dove i nomi, tutti i nomi, non serbano più alcuna traccia dell'identità, nemmeno quella anagrafica, del defunto, sono suoni che acquistano una loro autonomia, liberati finalmente dal legame con quanto forma un individuo. Infatti quello pensato da Saramago è un cimitero dove i nomi – o meglio i numeri identificativi – dei defunti, per il malizioso, o forse pietoso intervento di un pastore, un uomo anziano che vive nelle vicinanze, sono tutti collocati sulla tomba sbagliata. «Nessuno dei corpi che sono qui sotto corrisponde ai nomi che si leggono sulle placche di marmo»³⁵, sentenzia il pastore. Alle proteste del signor José, indignato per una simile violazione della sacralità della morte, il pastore risponde: «non credo che vi sia maggior rispetto che piangere per qualcuno che non si è mai conosciuto»³⁶. Il protagonista non cambia opinione e nemmeno se ne accorge, ma il pastore con quelle parole ha appena finito di rivelargli il senso che ormai ha assunto la sua vita e che è tempo, finalmente, di conoscere. Ci aiuterà a farlo il secondo significativo momento della narrazione. Esso non a caso si situa nell'ultima pagina del libro.

José fa ritorno alla propria abitazione. Ma qui l'attende qualcosa di insolito. C'è la luce accesa nella sua stanza. Il capo è seduto al suo tavolo, con alcuni fogli sparpagliati davanti. L'impiegato si sente scoperto, si attende un rimprovero, una sanzione, forse il licenziamento. Ma il Direttore della Conservatoria, che non ha mai perso di vista i movimenti di José, intende congratularsi con lui. E riesce a trovare anche una logica conclusione a tutta questa storia. Una logica semplice, quella che sempre sostiene le situazioni più ingarbugliate e indecifrabili: fare per quella donna un modulo nuovo, uguale al vecchio, con tutti i dati giusti, ma senza la data del decesso. Un modulo falso, leggendo il quale la donna risulti viva, e la sua esistenza anonima sottratta al silenzio del suo fallimento.

Ma è soprattutto la vita di José, in questa conclusione, a ritrovare un senso. Saramago gioca col nome del suo personaggio, l'unico che compare nel romanzo, e che è lo stesso

³⁵ Ivi, pp. 215-16.

³⁶ Ivi, p. 216.

di quello dell'autore. Credo però che sia opportuno non lasciarsi immediatamente attrarre da facili identificazioni. Meglio spostare l'attenzione su due significativi dettagli. Il primo riguarda il fatto che José tiene un taccuino su cui annota i risultati, buoni o cattivi che siano, della sua indagine. E' in un certo qual modo anche lui uno scrittore, ma sicuramente in una forma molto diversa dall'autore. Il secondo ci costringe a compiere un passo indietro rispetto al testo che stiamo esaminando. All'inizio della sua inchiesta José, erroneamente, crede di aver trovato quello che cercava e la notte, deluso di una così facile soluzione del mistero, si abbandona a queste riflessioni: «era come se fosse stato sul punto di imbarcarsi alla scoperta dell'isola misteriosa e all'ultimo istante, con i piedi già sul pontile, gli comparisse uno porgendogli la mappa, Non vale la pena che tu parta, l'isola sconosciuta che volevi trovare è già qui, guarda, tanto di latitudine, tanto di longitudine, ci sono porti e città, montagne e fiumi, tutti coi loro nomi le loro storie, è meglio che ti rassegni a essere chi sei»³⁷. Ritorna qui la figura del viaggiatore, e una mappa che questa volta registra anche ciò che appartiene al sogno. Massimo Rizzante ha messo in relazione la vicenda che vede protagonista José con *Il racconto dell'isola sconosciuta*, a cui lo stesso Saramago sembra far allusione in queste righe³⁸. Forse, però, si può riprendere in mano anche il *Viaggio in Portogallo*, nel punto in cui Saramago ricorda i «tanti José di questo mondo, come vengono chiamati gli stupidotti in Portogallo», individui che sono arrivati «al limite delle forze, braccati dalla muta di cani, e non hanno il coraggio di compiere l'ultimo ancorché mortale passo»³⁹. Un nome, quello di José, che sembra quindi rimarcare la debolezza del soggetto, designare un uomo sulla soglia della sua dissoluzione, un viaggiatore giunto al termine del suo percorso, pronto, proprio per questo, a vincere l'ultima sua scommessa, ad avanzare, con al piede legato un filo d'Arianna, «nell'oscurità».

L'indagine, l'attenta lettura di un documento, l'interesse per le pagine di un diario, per una fotografia, i gesti insomma che compie José, possono – sta qui la lezione di *Tutti i nomi* – dare senso a una vita. Essi diventano i segni di un'apertura verso l'altro, di un

³⁷ Ivi, p. 37.

³⁸ Massimo Rizzante, *Massimo Rizzante legge «Tutti i nomi» di José Saramago*, Fossombrone, Metauro Edizioni 2001, pp. 33-4

³⁹ *Viaggio in Portogallo*, cit., p. 267.

dialogo possibile, delineano la fisionomia di chi segue le tracce di un volto e di un nome sconosciuti e annota, giorno dopo giorno, le tappe di questo cammino.

[Tratto da AA.VV.,
Segni particolari. L'immagine del viso, l'immaginario del nome proprio,
a cura di Elena Bonelli, Urbino, Quattroventi 2004.]



Quaderni delle Officine, XXXVII, Gennaio 2014