

# CAMBIARE UN PO' IL MONDO

di *Giulia Lanciani*

I complessi organismi, quali sono appunto le opere di José Saramago, appaiono come originati da planimetrie – per usare una terminologia architettonico-urbanistica – in cui domina l'intrecciarsi degli episodi secondo uno scardinamento dell'assetto tradizionale, in una insistita perturbazione della coerenza delle strutture, che induce il lettore a ricomporre le distorsioni, e dunque a partecipare al processo di ricostruzione mentale proposto dall'autore.

C'è un aprirsi degli spazi narrativi, un loro moltiplicarsi, ma anche un loro disarticolarsi. E questo moltiplicare e scomporre potrebbe essere letto come una critica sistematica del concetto di luogo, o meglio del concetto di centralità. Quasi che la proliferazione per gemmazione delle dimensioni narrative togliesse o attenuasse il valore definitorio dello spazio (e del tempo) e si proponesse a contestazione dell'arbitrio di certi atteggiamenti dogmatici e intransigenti.

Varie dimensioni, che certamente entrano in colloquio tra loro secondo un metodo associativo, che sembra ricomporre in strutture in qualche modo unitarie. Ma è proprio la riconoscibilità di tale colloquio a evidenziare l'esistenza di una acentralità, a dimostrare quanto sia inutile affannarsi a rincorrere l'unità delle parti. Il testo saramaghiano si configura come una specie di macchina a ingranaggi, da cui mutua la relativa indipendenza di ciascun componente, quasi che ogni singola dimensione tentasse di infrangere segretamente le leggi cui finge di assoggettarsi. Dunque, un'eterotopia inquieta – di cui tuttavia l'autore riesce a ben celare la negatività, anzi a trarne profitto –, che finisce con il minare anche il linguaggio non soltanto nelle sue forme più manifeste (cito, banalmente, il sistema interpuntivo), ma anche nella sua sintassi che fa tenere insieme le parole e le cose.

Un testo che è progetto ma anche denuncia. Per questo, la disarticolazione dell'ordine formale, così come la disgregazione di certi valori sacrali e simbolici, si esercita coerentemente su gran parte della materia scritturale: si veda, ad esempio, la relazione fra la storia – che costituisce il piano fattuale privilegiato da Saramago per la sua attività creatrice – e il presente. Da un lato lo studio attento del passato, dall'altro la più assoluta arbitrarietà nella sua restituzione. La storia non offre più valori di per sé. Sottoposta a una spietata verifica, essa si rivela come un nuovo principio di autorità, che come tale va contestato. È l'esperienza soggettiva che fonda i valori, e che con la sua ricerca rifiuta la storia, anche se è costretta a ripercorrerne i cammini, che spesso si propongono come un labirinto senza uscite. E il linguaggio, liberato finalmente dall'autorità della storia, si pone come critica in atto della sua stessa istituzionalità.

Ora, l'alterazione compiuta nel contesto di una realtà stabilita appare una manipolazione legittima in quanto avviene su un organismo, la storia appunto, che ha per-

duto la sua assolutezza ed è dunque condannata a una continua variazione. E il proliferare delle variazioni sul tema ha anche l'obiettivo di dimostrare la totale arbitrarietà di certe scritture che si vorrebbero indiscutibili.

Se la pratica progettuale di Saramago cerca i suoi fondamenti epistemologici nella storia – intesa nella sua accezione più ampia, da storia di cose a storia di eventi a storia di uomini –, egli ne disgrega l'ordine costituito e lo sostituisce con altri ordini possibili. Insomma, sgretola tutto ciò che la logica del potere e del possesso ha chiuso entro un oscuro intrico di frasi; lo sgretola, e con i frantumi, ricomposti e riconquistati, o reinventati, egli può trasmettere qualcosa di diverso, di altro.

E la sua scrittura è mossa proprio dalla necessità di dire “altrimenti”: il cerchio ermeneutico si spezza per la forza di questa alterità, che è poi la situazione atipica e desituante dell'intrigo narrativo; un'alterità che moltiplica le energie del pensiero e che fa di ogni risultato una traccia, e al contempo una tappa, nella via dell'impensato. E l'urgenza di dire “altrimenti” arriva al punto di aggredire la Parola per eccellenza, il testo dei testi, l'immutabile Verbo di Dio. Ribaltare il Verbo significa rompere il sigillo di una verità consacrata dal principio di autorità, un sigillo che ha irrigidito la parola.

In *O Evangelho segundo Jesus Cristo*<sup>1</sup> il Verbo viene trasformato in parola, in segno vivo, e reso capace di penetrare il grigio strato di polvere che si è depositato sulle cose, di attraversare l'uniforme paesaggio in cui tutto si distende, uguale e indifferente da secoli. Ormai incapace di dar conto delle differenze, esso viene reimmerso in una temporalità che lo riscatta dall'assedio e dalla prigione di una malleveria secolare di soprusi e di dominio, e si fa parola. Parola capace di penetrare nella profonda e tenebrosa unità dell'intangibile, fino a rivelare i limiti di un Dio e la relatività della sua onnipotenza:

o Senhor não pode não querer o que antes quis. Pastor acenou a cabeça lentamente e disse, Por outras palavras, o teu Deus é o único guarda duma prisão onde o único preso é o teu Deus<sup>2</sup>.

(Il Signore non può non volere quel che prima ha voluto. Pastore scosse lentamente la testa e disse, In altre parole, il tuo Dio è l'unico guardiano di una prigione in cui l'unico prigioniero è il tuo Dio.)

Una parola che si fa lingua speciale e che come tale è in grado di attraversare tutto il campo dell'esperienza umana, anche quella del corpo. Ecco, nell'*Evangelho* non c'è rimozione della corporeità, l'esperienza terrena di Cristo avviene attraverso il corpo. Si potrebbe rovesciare il detto giovanneo «il verbo si fece carne» nel suo inverso «la carne (la terrestrità) si farà verbo, logos, spirito, diventerà la Parola di Dio». La vita di Cristo, attraverso l'amore, diviene non trasfigurazione, ma sublimazione della carne. E in questa sublimazione, la figura di Cristo passa da una dimensione mitica a una dimensione allegorica; allegoria di un ritorno all'essere umano della prima creazione come maschile e femminile insieme: «maschio e femmina Egli lo creò»<sup>3</sup>.

Una parentesi: nei testi di Saramago, nell'*Evangelho* in particolare, la donna sembra essere il punto intermedio tra Dio e l'uomo, come nell'androgino originario, come nella coppia Adamo-Eva, in cui essa rappresenta la vita: c'è in questo romanzo sconvolgente l'esaltazione della potenza dell'amore come nucleo, come il cuore più intimo dell'essere umano, come la forza che ci proietta fuori dei limiti consueti: una

forza desituante, dunque, di ciò che è abituale. Ed è per questo che essa diventa, agli occhi di chi non sa vedere, un elemento di corruzione, di fronte al quale è necessario assumere tutte le cautele; una forza inquietante, quella dell'amore, se non è vista come intelletto d'amore.

Ma oltre l'amore, molti ancora sono nell'*Evangelho* i segni dell'esaltazione della corporeità. Un solo esempio. Il grido «Padre, Padre mio, perché mi hai abbandonato» Saramago lo fa pronunciare non dal figlio di Dio sulla croce, ma dall'adolescente Gesù che si sente abbandonato dal padre terreno:

Quando Maria desapareceu na fundura cinzenta de um vale, Jesus, de joelhos, gritou, e todo o seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue, Pai, meu pai, por que me abandonaste, que isto era o que o pobre rapaz sentia, abandono, desespero, a solidão infinda de um outro deserto, nem pai, nem mãe, nem irmãos, um caminho de mortos principiado<sup>4</sup>.

(Quando Maria scomparve nella grigia profondità di una valle, Gesù, in ginocchio, gridò, e tutto il suo corpo gli ardeva come se stesse sudando sangue. Padre, Padre mio, perché mi hai abbandonato, che era questo che il povero ragazzo sentiva, abbandono, disperazione, la solitudine infinita di un altro deserto, né padre, né madre, né fratelli, un cammino di morti iniziato.)

Una lingua della corporeità, e una lingua di figure, che si articolano in una peripezia narrativa. Di figure che hanno l'inventiva dell'immaginazione, ma anche il rigore dell'esattezza e dell'eseguibilità. L'incontro tra l'immaginazione e la tradizione crea un luogo intermedio in cui si realizza il contatto tra due mondi, quello dell'idea e quello sensibile, un luogo in cui il profilo delle cose torna a disegnarsi nella luce di un pensiero che non ha più la disumana chiarezza dell'assoluto, del categorico, dell'imperioso, ma che al contrario spezza quel codice e quella morfologia, all'interno della quale si depositavano le esperienze umane già atrofizzate e incommunicabili.

Saramago è certamente un viaggiatore della contemporaneità. Potremmo dire che il suo regno è il mondo collocato nel centro focale del suo tempo, nel senso che egli avverte, scorge, capta nelle energie che la sua – la nostra – epoca offre (dalla tecnica alla scienza, all'arte) quel che gli serve per la sua esperienza gnostica e creatrice. Egli cioè si muove nel passato con mezzi che hanno modificato le leggi dello spazio e del tempo, e che gli permettono di sviluppare un pensiero e una poetica della dissonanza: rispetto alle leggi della rappresentazione abituale, egli desitua l'oggetto della sua creazione, perché sia possibile scorgere in esso la vera corrispondenza fra le cose, quella corrispondenza che parla sempre il linguaggio della differenza e della dissimiglianza. Un linguaggio che è un'armonia in cui tutti i suoni sono ancora percepibili.

Fra i molti esempi che si potrebbero addurre a sostegno di quanto affermato, mi limito a citare *A Segunda Vida de Francisco de Assis*<sup>5</sup>: nel testo teatrale saramaghiano, Francesco è l'oggetto desituato nel tempo e nello spazio.

Trasferendo nell'attualità il prolungamento dell'operato del santo e condensandone il significato in un'azione compatta e lapidaria, il dramma rappresenta un ulteriore grado di sviluppo dell'intersezione tra tempo storico e tempo dell'invenzione, ma soprattutto adombra, in forme assai originali, il rapporto tra conoscenza abituale e alterità. Francesco, tornato in vita, rincontra tutti quelli che in vita lo hanno accompagnato; i tempi tuttavia sono cambiati e l'ideologia alla quale si ispirava l'ordine

francescano, ora chiamato “compagnia” (e che agisce in effetti come una vera e propria società finanziaria, in cui ciascuno degli antichi confratelli svolge un proprio ruolo) è totalmente trasformato. Francesco deve prendere atto dei mutamenti ai quali è stato sottoposto il suo ideale, mutamenti che incidono anche sul significato delle parole, senza tuttavia intaccarne la radice etimologica. Le distorsioni semantiche riflettono il degrado dell’ideale e lo stesso lessico fondamentale è stato piegato alle nuove strutture, per cui il superiore è ora designato presidente, la croce è divenuta una stampella, il mistero si è trasformato in segreto, e gli «abiti» dei membri si sono ridotti a divise indossate solo al momento di entrare nella sala delle riunioni.

Le parole, gli atti, le cerimonie, cioè i motivi di lotta, si sono svuotati del loro primitivo significato: e gli stessi concetti di povertà e di santità, divenuti allegorie, hanno perduto il contenuto spirituale di penuria e di esaltazione del sacrificio. A Francesco che vorrebbe ripristinare l’integrità dell’antica regola, Frate Elia obietta che la compagnia dispone di beni, riceve lasciti, amministra e mette a frutto denaro, investe in settori produttivi: pertanto è impossibile tornare indietro perché non ci si può impoverire né per capriccio né per un atto di volontà; la ricchezza ha una propria logica interna, o meglio è guidata da una sorta di fatalità o di necessità organica che la obbliga a crescere:

a que um dia chamaste pobreza tem hoje nome de miséria. Para sermos reconhecidos como pobres, teremos de ser miseráveis<sup>6</sup>.

(quel che un giorno chiamasti povertà oggi ha nome di miseria. Per essere riconosciuti come poveri, dovremo essere miserabili.)

In questo dramma, Saramago cerca nuovamente di ricondurre gli esempi culturali – leggendari o mitici – dai quali è irresistibilmente attratto, a una radicale dimensione umana, cui riconosce un’imperiosa necessità ideologica. Francesco alla fine dirà: «Adesso lotterò contro la povertà che deve essere eliminata dal mondo. La povertà non è santa», confortato in questa sua scelta dalla madre, che lo aiuterà a scrivere «questa sua nuova pagina»<sup>7</sup>.

Nel viaggio scritturale la sorpresa, il rischio, l’avventura, le peripezie finiscono con il nebulizzare quel che è abituale e a portare il soggetto di fronte a un grande paradosso, quello di una identità che è però sempre costituita dall’altro, in un rapporto in cui la massima affinità è anche la scoperta della massima alterità.

Non a caso Saramago avverte la necessità di scrivere un romanzo come *O Ano da Morte de Ricardo Reis*<sup>8</sup>, dove si racconta il ritorno dal Brasile di un eteronimo di Fernando Pessoa. Le ragioni non sono, o non sono soltanto, quelle di elaborare un testo sul grande e inquietante personaggio della letteratura portoghese novecentesca: direi che a spingerlo sono affinità elettive, un sentire per certi versi sostanzialmente analogo, pur nella profonda differenza di resa compositiva. Entrambi avvertono l’ambiguità e la paradossalità di una realtà stabilita (sia essa oggettuale o soggettuale), di una realtà identica a se stessa; e il loro progetto poetico si alimenta dell’eventualità di costituire un nuovo orizzonte di senso.

Nel romanzo, lo spaesamento dell’io porta alle estreme conseguenze il rapporto fra reale e possibile. Qui l’inventato diviene reale e il creatore dell’inventato diviene il fantasma: la finzione si fa paradossalmente realtà storica, documentata. E l’inganno riesce alla perfezione, poiché la radice eteronimica di Ricardo Reis non è rivelata nel romanzo, per cui al lettore ignaro sfugge ogni possibilità di discriminare fra realtà reale e realtà possibile.

Quel che Saramago cerca è dunque una diversa carica semantica, che evidentemente comporta un complesso mutamento delle figure e dei concetti a cui abbiamo consegnato la gestione della nostra situazione cognitiva e operante. Lo spostamento nel rapporto tra reale (o quel che ci appare tale) e possibile comporta, si è visto, uno spaesamento dell'io. Si pensi, ad esempio, allo spostamento della dialettica luce-buio nella proposta kafkiana: Kafka propone l'ombra come luogo di una diversa visibilità del mondo.

Con la sua attività poetica, egli rimuove le zone di torpore della realtà codificata, le redime dalla loro immobilità consacrata, trasferendole dallo spazio di tempi e di luoghi immoti alla dimensione di una vera e propria crucialità del pensiero e dell'azione etica. I suoi romanzi, instaurando un diverso rapporto con il tempo, divengono così redenzione e profezia: sono un tessuto di immagini, di storie in grado di riorientare la storia degli uomini e delle cose, del pensiero che muove gli uomini e le cose.

Una strategia creatrice, attenta al possibile, all'eventuale. Un possibile, un eventuale che tuttavia si traduce in una linearità combinatoria che cancella il conflitto, e dunque la tensione tra diversi possibili, e che impedisce di cadere in un delirio combinatorio senza fine.

Una scrittura che è un immenso tessuto finzionale, in cui la meravigliosa potenza dell'invenzione permette allo scrittore di sviluppare il disegno ardito di storie che comunicano una nuova visione dell'infinita ricchezza e pluralità dell'uomo e del mondo, una visione che non possiamo certo chiamare verità, e che tuttavia ci aiuta a scoprire le parole e le immagini per riconoscere nel mondo oggetti, cose, profili che prima erano per noi invisibili.

Una scrittura che ben riflette la crisi contemporanea di una tradizionale «Imago Mundi», ma che tale crisi supera aprendo la meravigliosa prospettiva di infinite *imagines mundi*:

Nada é absoluto. Encontrar um ponto de apoio para viver que não seja absoluto, mas também a admissão que cada um de nós é uma pluralidade e que uma visão única é sempre limitante e incompleta. É preciso ir à procura de outras imagens do mesmo facto, pessoa, ou coisa<sup>9</sup>.

(Nulla è assoluto. Trovare un punto d'appoggio per vivere che non sia assoluto, ma anche riconoscere che ciascuno di noi è una pluralità e che una visione unica è sempre limitante e incompleta. È dunque necessario andare alla ricerca di altre immagini di uno stesso fatto, di una stessa persona, di una stessa cosa.)

*A Jangada de Pedra*<sup>10</sup> appare, in tale prospettiva, la grande metafora della scrittura saramaghiana: una scrittura capace di raffigurare, inventare, mutare e conservare il mondo e le sue eterne configurazioni nel continuo avvicinarsi di nuove separazioni e di nuovi congiungimenti, nel continuo sconvolgimento e superamento di frontiere che delimitano e limitano cose e persone:

A viagem continua. Os homens e as mulheres seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem.

(Il viaggio continua. Gli uomini e le donne seguiranno il loro cammino, che futuro, che tempo, che meta. La bacchetta d'olmo è verde, forse fiorirà l'anno che viene.)<sup>11</sup>

## Note

1. J. Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Caminho, Lisboa 1991 (trad. it. *Il Vangelo secondo Gesù*, traduzione di R. Desti, Bompiani, Milano 1993).
2. Ivi, p. 237.
3. *Genesis*, I, 27.
4. Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, cit., pp. 188-9.
5. J. Saramago, *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, Caminho, Lisboa 1987 (trad. it. *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, traduzione di G. Lanciani, Ricordi, Milano 1991).
6. Ivi, p. 82.
7. Ivi, p. 90.
8. J. Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Caminho, Lisboa 1984 (trad. it. *L'anno della morte di Ricardo Reis*, traduzione di R. Desti, Feltrinelli, Milano 1985).
9. Intervista all'autore, Perugia 1989.
10. J. Saramago, *A Jangada de Pedra*, Caminho, Lisboa 1986 (trad. it. *La zattera di pietra*, traduzione di R. Desti, Feltrinelli, Milano 1988). Il gesto «sacrale» di Joana Carda – che traccia con la sua magica bacchetta d'olmo un cerchio al suolo nel territorio di Cerbère, nei Pirenei Orientali, al confine tra la Penisola Iberica e il resto d'Europa – scatena una serie di prodigi: la terra comincia a fendersi e la Penisola Iberica, come una zattera di pietra, si dirige verso l'Atlantico, fermandosi in mezzo all'Oceano, in un nuovo assestamento, che reiventia al contempo storia e geografia.
11. Ivi, p. 330. Viaggio oltre gli aspetti espliciti e manifesti del mondo, alla scoperta delle sue immagini inedite, delle sue componenti eterodosse: svelarle mette in grado di creare relazioni inusitate con esso ma anche, al contempo, di penetrare quelle zone d'ombra che si interpongono tra noi e gli spazi più intimi del nostro animo, di approssimarci all'«Isola Sconosciuta», il luogo che non compare in alcuna mappa, ma che è saldamente scritto dentro ognuno di noi: «Da quando il viaggio verso l'isola sconosciuta è cominciato non si è ancora visto l'uomo al timone mangiare, dev'essere perché sta sognando, sta solo sognando, e se nel sogno gli venisse voglia di un pezzo di pane o di una mela, sarebbe pura invenzione, niente di più. Le radici degli alberi stanno già penetrando nell'ossatura dell'imbarcazione, fra poco non serviranno più queste vele issate, basterà che il vento soffi fra le cime degli alberi e porti la caravella verso la meta. È una foresta che naviga e si mantiene in equilibrio sopra le onde, una foresta dove, senza sapere come, hanno cominciato a cantare gli uccelli, dovevano essere lì nascosti e all'improvviso hanno deciso di uscire allo scoperto, forse perché le messi sono ormai mature e bisogna mieterele. L'uomo, allora, bloccò la ruota del timone e scese nel campo con la falce in mano, e fu solo dopo aver tagliato le prime spighe che vide un'ombra accanto alla propria ombra. Si svegliò abbracciato alla donna delle pulizie, mentre lei lo abbracciava, confusi i corpi, confuse le cabine, non si sa se a babordo o a tribordo. Poi, poco dopo il sorgere del sole, l'uomo e la donna andarono a dipingere sulla prua dell'imbarcazione, da un lato e dall'altro, a lettere bianche, il nome che ancora bisognava dare alla caravella. Verso mezzogiorno, con la marea, l'Isola Sconosciuta prese infine il mare, alla ricerca di se stessa» (J. Saramago, *O Conto da Ilba Desconhecida*, Caminho, Lisboa 1997, trad. it. *Il racconto dell'Isola Sconosciuta*, traduzione di R. Desti Einaudi, Torino 1998).