

MICHELA GRAZIANI
(UNIVERSITÀ DI FIRENZE)
ORCID 0000-0003-3268-3240

LA POETICA DELLO SPAZIO IN JOSÉ SARAMAGO: “L’ANNO DELLA MORTE DI RICARDO REIS”

THE POETRY OF THE SPACE IN JOSÉ SARAMAGO:
“THE YEAR OF THE DEATH OF RICARDO REIS”

ABSTRACT

A partire dalla poetica dello spazio di Bachelard e dal concetto eterotopico di Foucault, il presente lavoro intende esplorare i vari spazi presenti nel romanzo *L'anno della morte di Ricardo Reis* dello scrittore portoghese José Saramago, indispensabili per comprendere la valenza del cronotopo del viaggio e il concetto della dimensione pubblica e privata dell'abitare di Ricardo Reis, eteronimo pessoano che viene reso reale da Saramago in una città di Lisbona quasi surreale per le dense nubi che la sovrastano a causa dei tragici cambiamenti politici che hanno riguardato l'Europa nel 1936.

PAROLE CHIAVE: spazio, eterotopia, letteratura portoghese, Novecento

ABSTRACT

Starting with Bachelard's poetry of the space and Foucault's concept of heterotopia, the following work aims to investigate the several spaces present in the fiction *The year of the death of Ricardo Reis* by the Portuguese writer José Saramago. These spaces are necessary to better understand the concept of public and private dimension of Ricardo Reis' living, the Pessoa heteronym who becomes real by Saramago in a city of Lissabon quite unreal because of the dark clouds overhanging it as a result of the tragic political changes that have affected Europe in 1936.

KEYWORDS: space, heterotopia, Portuguese literature, 20th century, fiction



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

L'IDEA DI SPAZIO

Il titolo scelto per questo lavoro non ha alcuna pretesa di avviare un vero e proprio confronto tra il concetto di spazio in Bachelard (*La poetica dello spazio*) e in Saramago, tanto più che per il filosofo francese, che non è mai stato poeta a differenza dello scrittore portoghese, il termine *poetica* “non designa una forma di riflessione, ma un pensiero che non è ancora tale, un *valore d'immagine*” (Fregoso 2002: 28). Il titolo vuole piuttosto indicare il percorso che intendiamo affrontare, centrato su una tematica, lo spazio, ricorrente e importante tanto quanto il tempo nella produzione narrativa saramaghiana, visto che, se per *poetica* intendiamo “la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali” (Anceschi 1962: 46), Saramago ci ha fornito varie riflessioni sul proprio lavoro letterario.

Con Bachelard il concetto di spazio è sempre da intendersi quello “colto dall'immaginazione”; uno spazio vissuto, dotato di poteri d'attrazione in cui il gioco tra interiorità ed exteriorità, che ne può scaturire, non è mai privo di disequilibri (Bachelard 1975: 26). Con l'immagine della casa, che appartiene ai cosiddetti *spazi felici* dell'uomo, e che rappresenta “uno *strumento d'analisi* per l'anima umana” (*ibidem*: 28), “ci avviciniamo ad un vero e proprio principio di integrazione psicologica. [...] Esaminata negli orizzonti teorici più disparati, l'immagine della casa pare diventare la topografia del nostro essere intimo” (*ibidem*: 27). Alla casa degli uomini, segue la casa delle cose che rientrano sempre nello spazio dell'intimità: armadi, cassetti, cassapanche, scrigni, cofanetti simboleggianti l'estetica e la fenomenologia del “nascosto” (*ibidem*: 28). In quanto spazi chiusi il loro contenuto può solo essere pensato, ma visto che per Bachelard il compito è “descrivere ciò che si immagina prima che sia conosciuto”, gli oggetti poc'anzi menzionati sono sempre “aperti” e “pieni” (*ibidem*). L'angolo interno a una casa, accompagnato dal gesto del rannicchiamento, insieme alla soffitta e alla cantina, rientrano tra gli spazi intimi felici, avvolti però anche dalla solitudine (*ibidem*: 36), e degli intrighi sotterranei (*ibidem*: 49) che proiettano nell'epoca dell'infanzia, mentre il ricorso all'immagine del nido dell'uccello o del guscio di un animale (ad esempio il carapace della tartaruga) servono a Bachelard per raffigurare altri spazi intimi appartenenti al mondo naturale, che però per la loro funzione di protezione e rifugio, trovano una corrispondenza con la casa umana. La questione dello spazio di Bachelard termina con una “dialettica” tra il concetto di “piccolo” raffigurato dalla miniatura e il concetto di “grande” simboleggiato dall'immensità racchiusa in ogni essere umano, che danno vita ad una “dialettica costitutiva dello spazio” (Alison 2019) che poi si associa alla dialettica finale del “dentro” e del “fuori”, dove in quest'ultimo caso lo spazio “è definitivamente inserito in una fenomenologia d'immagini dal valore ontologico, rappresentando la circolarità dell'essere in tutte le sue forme” (*ibidem*).

Nella produzione narrativa di Saramago la categoria dello spazio acquisisce sfumature diverse; può essere una dimensione fisica, celebrata da vari territori urbani

o rurali portoghesi che esistono realmente (*Viaggio in Portogallo, Una terra chiamata Alentejo, Storia dell'assedio di Lisbona, Memoriale del Convento, L'anno della morte di Ricardo Reis*) oppure nazioni europee ed extra-europee altrettanto reali (*La zattera di pietra, Il viaggio dell'elefante*); una dimensione immaginaria come nel caso dell'isola sconosciuta, da cui prende il titolo l'omonimo racconto, e delle città "invisibili" (*Le intermittenze della morte, L'uomo duplicato, Cecità, Saggio sulla lucidità, La caverna*). In entrambi i casi si tratta comunque di spazi letterari legati sempre a una finzione narrativa, dove la raffigurazione reale dello spazio, da associare ora al principio metaforico strutturante dell'assedio o del labirinto (come in *Memoriale del Convento, L'anno della morte di Ricardo Reis, Storia dell'assedio di Lisbona*), ora alla memoria (*Le piccole memorie*), serve per determinare o modellare i comportamenti umani e definirne le azioni, i pensieri, i sentimenti (cfr. Grossegese 2005). Per questo, gli spazi saramaghiani non sono mai statici, poiché hanno la precisa funzione, all'interno del testo letterario, di proiettare sui personaggi la propria influenza. E all'interno dei singoli spazi, soprattutto urbani, è possibile riconoscere delle eterotopie, a volte ricorrenti, come la casa, il cimitero, il giardino, oppure isolate come il manicomio (*Cecità*), la fabbrica d'armi (*Alabarde, Alabarde*), l'archivio del signor José (*Tutti i nomi*).

Di sicuro, per Giulia Lanciani si tratta di spazi atopici "in cui le differenze non solo possono manifestarsi, ma anche prodursi", perché se è vero che la filosofia dei testi saramaghiani è racchiusa nel "desiderio di trovarsi dappertutto come a casa propria", è altrettanto vero che "lo scrittore è radicato nell'assenza di luogo, nell'atopia" (Lanciani 1996: 64). In questi luoghi "sono le cose che aprono la strada all'essere e che costruiscono lo spazio della sua possibilità", in quanto le persone che li abitano non sono mai testimoni distaccati e neutri di quello che accade attorno a loro, ma vivono gli eventi dall'interno (*ibidem*). Ed è lo stesso Saramago a supportare questa tesi, visto che il luogo può costruire la persona ma è poi la persona a trasformare il luogo (cfr. Saramago 2009: 20). Un esempio concreto, ci viene fornito dalla cronaca intitolata non a caso "La città", in cui lo scrittore portoghese, attraverso l'anonimo protagonista ("un uomo") che abitava fuori delle mura della sua città ma che nutriva il desiderio di entrarvi, ritrae la difficoltà umana di conoscersi, visto che "abitare fuori delle mura" significa metaforicamente stare fuori da noi stessi. Solo con "l'attacco alle mura" ovvero attraverso una lotta interiore, l'uomo della cronaca riesce a "entrare" nella città" ossia a conoscersi ed accettarsi, visto che "la città era lui stesso" (Saramago 2021: 11-13).

Se lo spazio si presenta, riprendendo Lanciani, come un "viaggio che trasforma il dappertutto del labirinto nella propria casa" e solo alla fine di tale viaggio "si può giungere a quello spazio intermedio in cui le idee e le immagini confluiscono nel mondo delle cose sensibili" (Lanciani 1996: 64), anche il tempo, l'altra categoria strettamente legata allo spazio – tanto da acquisire la denominazione di "spazio-tempo" con Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Silva 1999: 257) – nella narrativa saramaghiana si configura come un tempo poetico "fatto di ritmi, sospensioni, un tempo insieme lineare e labirintico, instabile, con le sue leggi proprie che appartiene

tanto alla recitazione che al canto” (Saramago *apud* Stegagno Picchio 2000: 112). Soprattutto il passato, che per la sua enigmaticità ha affascinato maggiormente lo scrittore, è per Saramago un tempo di proustiana memoria, informe e perduto, che solo la storia e la narrativa possono recuperare e rivisitare, trasformandosi per questo in “viaggi attraverso il tempo, percorsi, definizioni di itinerari” (Saramago 2017: 115). Quindi sia lo spazio che il tempo, seppure aderenti, a volte, a delle realtà storiche, rivelano sempre una realtà sfuggente, come affermato da Kjell Espmark durante la consegna del Nobel nel 1998, perché “Saramago appartiene alla categoria degli scrittori che ogni volta sembrano inventare un mondo e uno stile nuovi” (Espmark *apud* Stegagno Picchio 2000: 233).

E qui ritorniamo all’immaginazione. Infatti, se nel volume di Bachelard già menzionato, il filosofo francese affronta dal punto di vista fenomenologico la questione del ruolo dello spazio nell’immaginazione poetica, per Saramago l’immaginazione sta alla base della sua riscrittura della storia. In entrambi i casi, la riflessione sull’immaginazione ci dovrebbe aiutare a comprendere meglio il concetto di abitabilità, di “sentirsi a casa”, di “stare in un posto”, visto che “immaginare immagini è uno dei modi d’essere della vita psichica, anzi il modo in cui ogni vivere trova la propria espressione” (Fregoso 2002: 7). Per il filosofo francese, quando si raffigura uno spazio quotidiano scaturisce un’immagine poetica (prima nel poeta/scrittore poi nel lettore) che non si configura mai come l’eco di un passato, perché il poeta/scrittore non fornisce mai un’immagine già nota al lettore, ma un’immagine che fa breccia nel lettore facendo risuonare in lui echi del proprio passato che non per forza si traducono in ricordi (cfr. Bachelard 1975: 6, 7).

Se volessimo rintracciare una “fenomenologia” saramaghiana, questa risiederebbe nel fatto che ogni libro dello scrittore portoghese, “modifica l’immagine che il lettore possedeva fino a quel momento dello scrittore Saramago” (Stegagno Picchio 2000: 154). In tal senso, come l’immagine dello scrittore è elusiva per la difficoltà di “rinchiuderlo in una definizione, in un ritratto” (*ibidem*), la stessa realtà descritta nei suoi romanzi è sfuggente, perché “nonostante le minuziose ambientazioni, non appare mai mera rivisitazione del fatto storico, ma sua parabola, pretesto per l’interpretazione di un oggi che filtra il passato con lo straniamento commosso e ironico del dopo” (*ibidem*: 171–172), così come nel volume di Bachelard, lo “spazio” in cui si muove l’autore non è interamente reale e nemmeno completamente immaginario; è quello della *rêverie*.

Per Saramago l’immaginazione è una tecnica narrativa che supera il mero “gioco” per rendere più sostanziale l’immagine storica che del passato ci viene fornita, andando a indagare le zone oscure che gli storici normalmente non affrontano. Partendo dal presupposto che è impossibile ricostruire in toto il passato, lo scrittore è tentato a correggerlo, ma correggere il passato non significa alterare o emendare i fatti storici, quanto intervenire, sostituendo ciò che è stato con ciò che avrebbe potuto essere (cfr. Saramago 2017: 113). Tuttavia, per lo scrittore portoghese, a differenza di Bachelard, il ricordo e la memoria hanno una valenza

importante per la comprensione della poetica dello spazio, tanto che nel 2008, nell'opera intitolata *Il Quaderno*, Saramago afferma:

Fisicamente abitiamo uno spazio, ma sentimentalmente siamo abitati da una memoria. Memoria che è quella di uno spazio e di un tempo, memoria dentro la quale viviamo come un'isola tra due mari: una che chiamiamo passato, l'altra che chiamiamo futuro. Possiamo navigare nel mare del passato prossimo grazie alla memoria personale che ha serbato il ricordo delle sue rotte, ma per navigare nel mare del passato remoto dovremo usare le memorie che il tempo ha accumulato, le memorie di uno spazio continuamente trasformato, fugace come il tempo stesso (Saramago 2009: 20).

L'ANNO DELLA MORTE DI RICARDO REIS

La coesistenza tra abitare fisicamente uno spazio ed essere sentimentalmente abitati da una memoria è uno dei punti centrali del romanzo saramaghiano scelto come oggetto di studio in questo lavoro. Il 29 dicembre 1935, anno in cui Pessoa fornisce indicazioni biografiche dei suoi primi eteronimi nella famosa lettera indirizzata ad Adolfo Casais Monteiro (cfr. Russo 2020: 203, 204), Saramago fa tornare a Lisbona il medico e poeta neoclassico Ricardo Reis per aver appreso della morte di Pessoa. Ma si tratta di una duplice finzione narrativa, poiché Reis (seppure nato nel 1887 e morto nel 1936) non è mai esistito realmente, in quanto eteronimo di Fernando Pessoa, e nella sua vita fittizia non è mai tornato in patria; Pessoa lo ha fatto espatriare spontaneamente per il Brasile nel 1919 per via delle sue idee monarchiche in disaccordo con il governo portoghese di stampo repubblicano già in vigore nell'anno dell'espatrio.

La città di Lisbona diventa così il primo “vero” spazio abitato da Reis, poiché la nave su cui ha viaggiato dal Brasile (il piroscafo inglese *Highland Brigade*), se adottiamo la classificazione eterotopica di Foucault, si configura come uno *spazio altro*, un non luogo, “un frammento di galleggiante spazio, un luogo senza luogo che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare. La nave è il più grande serbatoio d'immaginazione; è l'eterotopia per eccellenza” (Foucault 2010: 21). Tuttavia, secondo l'interpretazione semiotica dello spazio, non esiste una vera distinzione tra luoghi reali e luoghi immaginari, in quanto entrambi non sono altro che le due facce di una stessa medaglia (cfr. Giannitrapani 2024: 11). Ed è proprio questo approccio semiotico a rivelarsi utile per una corretta ermeneusi del romanzo di Saramago. Infatti, la capitale portoghese è sia un luogo reale, uno spazio urbano composto da strade, piazze, edifici, quartieri raffigurati da Saramago con i loro veri nomi, ma al contempo è uno spazio immaginario in quanto luogo di incontri fittizi, come quello tra Reis e Pessoa che dialogano in più di un'occasione nella camera d'albergo e nella casa di Reis, e luogo della fittizia residenza dell'eteronimo pessoano. In realtà Saramago non arriva a raffi-

gurare la città in toto, si focalizza solo su alcune zone del centro per delineare meglio l'itinerario di infinitezza compiuto da Ricardo Reis (rua do Alecrim, rua Garrett, Chiado, Bairro Alto, rua do Comércio, Terreiro do Paço, calçada da Estrela, praça da Figueira, rua dos Douradores, rua Augusta, etc). Per questo la città saramaghiana descritta è incompleta e frammentata; si tratta di "trenta strade fra il Cais do Sodré e S. Pedro de Alcântara, tra il Rossio e il Calhariz, come una città intera circondata da mura invisibili che la proteggono da un invisibile luogo dove vivono insieme gli assediati e gli assediati" (Saramago 1996: 140–141), "piccole Lisbona", microcosmi, facenti parte della "città-universo" costellata di persone e cose le quali, però, per mantenere "viva" la loro apparente infinitezza, non devono conoscere interamente la città da loro abitata (cfr. Saramago 2017: 47). Per Isaura de Oliveira, la città non è solo uno spazio architettonico, ma una quasi entità perché è "una Lisbona umana, [che] respira, si alimenta, si muove al ritmo della storia che è il risultato della volontà degli uomini avvolta dal culto e dalla volontà di Dio e della Patria" (Oliveira 1999: 358).¹

All'interno della città di Lisbona, già di per sé un microcosmo come abbiamo ricordato poc'anzi, risaltano nel romanzo di Saramago una serie di "luoghi altri che hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati" (Foucault 2010: 12, 13), ovvero eterotopie, molto importanti per comprendere il percorso labirintico intrapreso da Ricardo Reis nello spazio esteriore e in quello interiore. Tra le eterotopie dello spazio esteriore, il cimitero, il giardino, il teatro, i caffè, il treno sono le più emblematiche. Il cimitero (cimitero dei Prazeres), in quanto "luogo altro nei confronti degli spazi ordinari, che tuttavia è solidale con l'insieme di tutti i luoghi della città" (Foucault 2010: 15), è una eterotopia, un microcosmo all'interno della città di Lisbona (cfr. Saramago 1996: 31), nonché luogo d'incontro simbolico tra vivi e morti, ma è anche una eterocronia, in quanto luogo di rottura con il tempo tradizionale, dove l'individuo perde la vita terrena per ritrovarsi in una "quasi eternità dove non si cessa di dissolversi e di cancellarsi" (Foucault 2010: 17). Tuttavia, nel romanzo saramaghiano, il concetto di vivo e morto viene capovolto, assistendo così ad una ulteriore finzione narrativa, in quanto il mai esistito Reis diventa il "vivo" che periodicamente va a fare visita alla tomba del realmente esistito Pessoa (tomba numero 4371) che però era già morto nel mese di novembre del 1935 e per questo nel romanzo saramaghiano appare sempre come uno spirito, vestito però come un vivo ogni volta che si presenta da Reis per conversare con lui.

Il giardino, inteso da Foucault come "la più piccola particella del mondo [che per questo ne] è anche la totalità" (Foucault 2010: 16), che nel romanzo corrisponde al giardino del belvedere di Santa Caterina, è un ulteriore microcosmo, quale spazio della sospensione del tempo ogni volta che Reis osserva il fiume e le navi, gli anziani che leggono il giornale sulla panchina, i bambini che giocano divertiti e le giovani

¹ Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

coppie che amoreggiano, ma anche spazio della pietrificazione del tempo e della storia (cfr. Rebelo 1985: 147) per la presenza dell'imponente statua del mitologico Adamastor rivisitato da Camões nei *Lusiadi*, quale simbolo del temuto Capo delle Tormente all'epoca dei primi viaggi marittimi portoghesi nel XV secolo, nonché possibile esempio di eterocronia in quanto monumento "in cui il tempo non smette di accumularsi e raccogliersi in se stesso" (Foucault 2010: 17). In questo caso, come per i musei e le biblioteche, assistiamo a una falsariga di solidarietà tra eterotopia ed eterocronia, visto che le eterotopie sono connesse molto frequentemente alla suddivisione del tempo (*ibidem*), poiché il giardino del belvedere si configura come uno spazio abitato per preservare una memoria.

Del resto Bachelard ricorda come lo spazio "nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo: lo spazio serve a questo scopo" (Bachelard 1975: 36). "Localizzare un ricordo nel tempo è una preoccupazione da biografo. [...] Per la conoscenza dell'intimità, più urgente della determinazione delle date, è la localizzazione spaziale della nostra intimità" (Bachelard 1975: 37). In tal senso il giardino sarmaghiano è uno dei luoghi della memoria storica portoghese e dell'intimità di Reis, visto che a un certo punto della sua permanenza lisboeta decide di prendere casa proprio al belvedere di Santa Caterina per preservare quella sospensione temporale determinata dall'osservare il fiume e l'apparente tranquillità circostante, senza però riuscire a percepire un vero sentimento di felicità. Infatti, a differenza del filosofo francese, per il quale "l'inconscio è alloggiato nello spazio della sua felicità" (Bachelard 1975: 38), l'animo di Ricardo Reis alberga sempre nell'inquietudine. Per Bachelard "non appena la vita si stabilisce, si protegge, si copre, si nasconde, l'immaginazione simpatizza con l'essere che abita lo spazio protetto" (Bachelard 1975: 163), per Ricardo Reis nonostante il trasferimento dall'albergo a casa sua e la notizia di diventare padre del figlio di Lidia – "ironica reincarnazione oraziana" celebrata da Reis in molti dei suoi componimenti lirici (Stegagno Picchio 2000: 194) – questa "simpatia" non si concretizzerà mai in una forma di appagamento interiore, perché in realtà non ambiva a nulla, se non aspettare il momento giusto per ritornare, insieme a Pessoa, nel regno dei morti.

Il teatro, "che realizza nel riquadro della scena tutta una serie di luoghi estranei gli uni agli altri" (Foucault 2010: 16), anche se nel romanzo ha un ruolo marginale, resta ugualmente uno spazio eterotopico del mondo esteriore frequentato da Reis, non tanto per vedere la rappresentazione in sé, quanto per incontrare Marcenda – "dal nome ironicamente gerundivo" ripreso da un'ode di Reis in cui raffigura la rosa che sfiorisce (Stegagno Picchio 2000: 26). Infatti l'aspetto che più ci interessa è la natura di questo spazio pubblico (Teatro Nazionale) in cui le diversità, i contrasti, gli opposti vengono presentati all'ennesima potenza e dove la realtà è trasfigurata. Ma nel caso di Reis la sua presenza a teatro va ad accentuare ulteriormente la trasfigurazione della realtà, visto che la sua vita era già una finzione narrativa, e a rivedere lo stesso concetto di realtà e finzione.

I caffè (Martinho, Brasileira e altri caffè di quartiere), quali luoghi pubblici di incontri e di "sosta provvisoria" (Foucault 2010: 11), hanno un ruolo significativo

nel romanzo, perché come i ristoranti (Irmãos Unidos, Martinho, Chave de Ouro), vengono frequentati da Reis per dare una parvenza di normalità alla sua esistenza sospesa. In questi luoghi pubblici, di pessoana memoria, Reis mangia, beve, legge i giornali dell'epoca, a volte conversa con Pessoa, ascolta e osserva le persone che vi entrano, mantenendo tuttavia "l'invisibilità" perché nessuno lo riconosce.

L'hotel Bragança – albergo prediletto da Pessoa dove nella stanza 201 ha scritto alcune delle sue opere, nonché albergo storico di Lisbona fondato nel XIX secolo e frequentato da illustri personalità letterarie e politiche – si pone quale spazio intermedio tra il mondo esteriore e interiore di Reis, in quanto è il primo spazio intimo, seppure pubblico, in cui sceglie di abitare al momento dell'arrivo a Lisbona, in attesa di trovare un'abitazione tutta sua. È il luogo del suo ricongiungimento con la terra natale, dopo gli anni vissuti in Brasile, che per questo si presenta "come una vera casa" (Saramago 1996: 13), ma anche un posto "neutro, senza impegno, di transito e vita sospesa" (*ibidem*: 16) e in tal senso la stanza in cui abiterà per un arco di tempo non stabilito, si configura come lo spazio tra il dentro e il fuori, tra la sua interiorità e la vita esterna lisboeta, paesaggistica e umana, che contempla dalla finestra. Nel salotto dell'albergo, l'eteronimo pessoano ha modo di conoscere varie persone che accompagneranno, allietandole, le sue monotone giornate, così come nella sua camera ospiterà per molti notti la cameriera Lidia. Il trasferimento nella casa al belvedere di Santa Caterina concretizzerà questo passaggio tra lo spazio intimo pubblico (la camera 201 dell'hotel Bragança) e lo spazio intimo privato. Ma tale trasferimento segna altresì il passaggio da un ambiente socievole, cordiale, "familiare", simboleggiato dall'albergo, di cui Reis arriverà a sentirne la mancanza, poiché era riuscito a percepire la sensazione di "sentirsi a casa" (Saramago 1996: 22, 201) e un ambiente freddo e non familiare, paradossalmente simboleggiato dalla casa, che aveva fortemente voluto per cercare di dare una sostanza realistica a una vita vuota e fittizia. Emblematiche nella loro inquietudine, al riguardo, sono le parole pronunciate da Reis la prima sera a "casa sua": "io abito qui, è qui che abito, questa è la mia casa, è questa, non ne ho altra, lo avvolse allora un'improvvisa paura, la paura di chi, in un profondo sotterraneo, spinge una porta che si apre sul buio di un altro sotterraneo ancor più fondo, o sull'assenza, il vuoto, il nulla, il passaggio verso un non essere" (Saramago 1996: 206).

All'interno di questi due spazi intimi, l'albergo e la casa, giocano un ruolo importante l'eterotopia dello specchio e l'eterocronia dell'orologio, perché marcano ulteriormente il modo di vivere di Ricardo Reis. Se lo specchio è uno spazio reale ed irreale riflettente, che ricostruisce l'immagine assente di partenza (cfr. Foucault 2010: 13), per l'eteronimo pessoano questo è lo spazio giusto in cui riflettere la propria immagine vuota, in quanto "superficie due volte ingannevole [che] 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" (Saramago 1996: 44), ma anche la sua molteplicità interiore, gli innumerevoli Io che vivono in lui (cfr. Saramago 1996: 256) e il confine tra visibile e invisibile. L'orologio svolge il compito, per tutta la narrazione, di scandire lo scorrere del tempo sia della vita fittizia

di Ricardo Reis, sia dei drammatici scenari storici che nel 1936 si sono abbattuti in tutta Europa, di cui Reis ha assistito, inconsapevolmente, alle fasi preparatorie e fortemente simboliche determinate dal cromatismo plumbeo di Lisbona; una città che si è presentata piovosa, fredda, umida e scura fin dall'arrivo di Reis e che rimarrà tale fino alla sua morte nel 1936, perché il vero protagonista del romanzo non è tanto l'eteronimo pessoano, quanto l'anno della sua morte. L'orologio, quindi, ha la funzione di scandire l'inevitabile e tragica realizzazione degli eventi esterni (la dittatura salazarista in Portogallo, quella franchista in Spagna, il nazismo in Germania, il fascismo in Italia) e degli eventi interni (la morte di Ricardo Reis), sia che si tratti dell'orologio dell'albergo, di quello suo personale da taschino, oppure l'orologio della stazione centrale al Rossio che arriva a scandire momenti di gioia (come per il capodanno del 1935) ma anche il vuoto, la stagnazione del tempo (come nelle ultime ore di permanenza di Reis nell'hotel Bragança); comunque raffigurato metaforicamente da Saramago come "l'occhio del tempo, il ciclope che non scaglia rocce ma minuti e secondi altrettanto crudeli e pesanti" (Saramago 1996: 65).

Il treno e il commissariato di polizia, infine, sono ulteriori *spazi altri* in cui realtà e immaginazione si intrecciano. Il treno, quale "luogo di passaggio e di insieme di relazioni" (Foucault 2010: 11), che Reis prende da Lisbona non per visitare religiosamente il santuario di Fatima, ma per sperare di raggiungere e incontrare Marcenda, si rivela il luogo del "mistero" (Saramago 1996: 292) e della sovrapposizione tra il mondo reale, determinato dalle numerose persone che salgono ad ogni fermata per raggiungere il santuario, e il mondo dell'immaginazione, frutto dei ricordi paesaggistici di Reis, che dopo vari anni di assenza dal Portogallo si sovrappongono alle nuove immagini osservate dal finestrino, e dei sogni effettuati nel dormiveglia durante il tragitto. Ma una volta arrivato a Fatima, questo luogo si rivelerà un ulteriore esempio eterotopico per l'incontro tra sacro e profano, tra la religiosità delle persone in pellegrinaggio e la laicità di altri, come Reis. La marea di gente riversata nel pianoro crea una dimensione "altra", un ulteriore microcosmo, una città a se stante, che produce in Reis un effetto straniante di assurdità (cfr. Saramago 1996: 301).

Il commissariato di polizia, invece, si presenta come il luogo dell'incontro tra il mondo reale (l'instaurazione della dittatura in Portogallo) e quello fittizio, esistenziale, di Reis. L'atteggiamento del commissario, che convoca "senza un apparente motivo" l'eteronimo pessoano, rientra nella prassi adottata dal nuovo governo di controllare tutti, soprattutto gli ambigui e gli enigmatici, i sospettati per essere espatriati e poi rientrati in patria, e coloro che conducono una vita appartata. Solo che Reis, essendo un individuo "altro", lontano dalla realtà vera, non riesce a capire l'atteggiamento della polizia, e per questo, l'interrogatorio è come se si trasformasse in un dialogo tra sordi, tra individui appartenenti a due realtà parallele ma profondamente diverse e lontane l'una dall'altra, dove l'elemento distintivo tra le due realtà è olfattivo, determinato dal forte e nauseabondo odore di cipolla emanato dal commissario.

Alla fine il "vero" dramma, come ricorda Pessoa a Reis, è quello di "dover vivere in qualche posto, comprendere che non esiste un luogo che non lo sia, che la vita non

può essere vita” (Saramago 1996: 141). Ricardo Reis, nei suoi labirintici spostamenti fisici e mentali, altro non è che “uno spettatore passivo della realtà sociale” (Houisseau 1995: 207)² e nella sua atarassia rivela la propria “inadeguatezza al tempo sociale in cui gli è stato proposto di vivere” (Costa 1989: 44).³

CONCLUSIONI

Se una prerogativa della lettura di un testo poetico, come affermato da Saramago, è quella di intraprendere un “lavoro di disvelamento” interiore (Saramago 2017: 45), tale meccanismo vale anche per il romanzo qui analizzato, considerato da Jean-Marc Moura come “il prolungamento della poetica dello sdoppiamento della coscienza” (Moura 1999: 287),⁴ in quanto suggerisce vari percorsi di lettura ed ermeneusi del testo stesso, dove il lettore è portato a “tracciare ed aprire una rotta sua personale che tuttavia non coinciderà mai con quella del poeta” (*ibidem*). Seguendo questo ragionamento, Ricardo Reis, seppure personaggio centrale del romanzo, ma al contempo spettatore del mondo, si presenta in parte come il lettore poc’anzi indicato. Anche se i suoi percorsi cittadini, insieme al suo modo di vivere e vestire ricalcano le orme pessoane, Reis si ritrova a “leggere” e interpretare degli spazi comunque nuovi, perché diversi da quelli conosciuti diciannove anni prima. E in questa conoscenza di uno spazio urbano, in realtà familiare perché legato alla memoria pessoana, Reis è portato, da Saramago, a conoscere se stesso. Da qui lo spostamento fisico, o meglio la labirintica deambulazione per le strade della città quale forma di disvelamento interiore. La strada, infatti, in quanto esempio di cronotopo dell’incontro, secondo Bachtin, “particolarmente propizia alla raffigurazione di un evento governato dal caso (ma non solo)” (Bachtin 2018: 391), si rivela, per Reis, il luogo dell’incontro con la memoria pessoana e con se stesso. Si tratta di una sorta di mappa cognitiva che diversamente da quanto può succedere nella vita “normale” delle persone, quando “la facilità con cui di un ambiente nuovo riusciamo a farci una chiara mappa mentale ne determina la sua “leggibilità” (Costa 2022: 18), con Reis assistiamo alla difficoltà di ambientazione e inserimento nella realtà lisboeta del 1936 che provocano una serie di distorsioni, il cui risultato è la irregolarità dei tragitti percorsi e la sensazione di procedere come in un labirinto (*ibidem*: 19). Ma l’apparente costruzione della sua identità, derivante dal movimento umano, spaziale (cfr. Bachtin 2018: 252), lo farà rimanere un eterno viaggiatore “perplesso” e sognante, come Pessoa quando ricorda che “per il viaggiatore che arriva dal mare [come Reis], Lisbona, anche da lontano, si erge come un’affascinante visione di sogno” (Pessoa 1997: 15), o come Saramago quando è dovuto tornare indietro di cinquant’anni per scrivere *L’anno della morte di*

¹ Traduzione mia.

¹ Traduzione mia.

¹ Traduzione mia.

Ricardo Reis, percependo la lontananza tra la città di Lisbona degli anni '80 del secolo scorso e quella precedente degli anni '30.

Oggi qui, tanto lontano, mi accorgo che l'immagine della Lisbona del presente si va allontanando da me a poco a poco, sta diventando memoria di una memoria, e prevedo, benché sappia che non vi sarò mai un estraneo, che arriverà un giorno in cui percorrerò le sue strade con la curiosità perplessa di un viaggiatore [...] che si ritrova, non proprio in una città diversa, ma con l'impressione di avere davanti a sé un enigma che dovrà risolvere se non vorrà ripartire con l'animo triste e le mani vuote. Farò allora come il viaggiatore perplesso: cercherò pazientemente fino a ritrovare lo spirito della città" (Saramago 2017: 44).

BIBLIOGRAFIA

- ALISON A. (2019): *Abitare lo spazio felice: la poetica dello spazio di Gaston Bachelard*, "Scenari. La rivista di approfondimento culturale di Mimesis edizioni", <<https://www.mimesis-scenari.it/2019/06/18/abitare-lo-spazio-felice-la-poetica-dello-spazio-di-gaston-bachelard/>> [ultimo accesso: 28.04.24].
- ANCESCHI L. (1962): *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano.
- BACHELARD G. (1975): *La poetica dello spazio*, traduzione di Ettore Catalano, Edizioni Dedalo, Bari.
- BACHTIN M. (2018): *Estetica e romanzo*, traduzione di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino.
- COSTA H. (1989): *Sobre a pós-modernidade em Portugal. Saramago revisita Pessoa*, "Colóquio-Letras", 109: 41–48.
- COSTA M. (2022): *Psicologia ambientale e architettonica. Come l'ambiente e l'architettura influenzano la mente e il comportamento*, FrancoAngeli, Milano.
- FOUCAULT M. (2010): *Eterotopia*, traduzione di Salvo Vaccaro e Tiziana Villani, Mimesis, Udine.
- FREGOSO L. (2002): *Fenomenologia e poetica dell'immagine in Gaston Bachelard*, "Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti della Letteratura": 1–29, <<http://www.filosofia.unimi.it/itinera/>> [ultimo accesso: 28.04.24].
- GIANNITRAPANI A. (2024): *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci editore, Roma.
- GROSSEGESSE O. (2005): *Sobre a obra de José Saramago. A consagração e o panorama da crítica de 1988 até 2004*, "Iberoamericana", 18: 181–195.
- HOUISEAU G. L. (1995): *As noções de espaço e tempo no "O ano da morte de Ricardo Reis" de José Saramago*, "Agália – Revista Internacional da Associação Galega da Língua", 41: 207–215.
- LANCIANI G. (1996) (a cura di): *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, Bulzoni, Roma.
- MOURA J-M. (1999): *L'écriture et la vie selon José Saramago (sur O ano da morte de Ricardo Reis)*, "Colóquio-Letras", 151/152: 281–290.
- NOGUEIRA C. (2022) (org.): *José Saramago: a escrita infinita*, Edições Tinta da China, Lisboa.
- OLIVEIRA I. DE (1999): *Lisboa segundo Saramago: a história, os mitos, a ficção*, "Colóquio-Letras", 151/152: 357–378.
- PESSOA F. (1997): *Lisboa. Quello che il turista deve vedere*, traduzione e note di Ugo Serani, Voland, Roma.
- REBELO L. DE (1985): *José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis*, "Colóquio-Letras", 88: 144–148.
- RUSSO V. (2020) (a cura di): *Fernando Pessoa. Teoria dell'eteronimia*, Quodlibet, Macerata.
- SARAMAGO J. (1996): *L'anno della morte di Ricardo Reis*, traduzione di Rita Desti, Einaudi, Torino.

- SARAMAGO J. (2009): *Il quaderno*, traduzione di Giulia Lanciani, Bollati Boringhieri, Torino.
- SARAMAGO J. (2015): *L'ultimo quaderno*, traduzione di Rita Desti, Feltrinelli, Milano.
- SARAMAGO J. (2017): *Quaderni di Lanzarote*, traduzione di Rita Desti, Feltrinelli, Milano.
- SARAMAGO J. (2021): *Del resto e di me stesso*, traduzione di Giulia Lanciani, Feltrinelli, Milano.
- SILVA T. C. C. da (1999): *Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória*, "Colóquio-
Letras", 151/152: 249–266.
- STEGAGNO PICCHIO L. (2000): *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, Passigli editori, Firenze.