

## 6. I non luoghi dell'incontro: Amis, Marías, Saramago\*

### 1. Spazio

*Todo lo que nos sucede, todo lo que hablamos o nos es relatado, cuanto vemos con nuestros propios ojos o sale de nuestra lengua o entra por nuestros oídos, todo aquello a lo que asistimos (y de lo cual, por tanto, somos algo responsables), ha de tener un destinatario fuera de nosotros mismos, y a ese destinatario lo vamos seleccionando en función de lo que acontece o nos dicen o bien decimos nosotros. Cada cosa deberá contarse a alguien – no siempre el mismo, no necesariamente –, y cada cosa va poniéndose aparte como quien ojea y aparta y va adjudicando futuros regalos una tarde de compras. (p. 199)*

[Tutto ciò che ci succede, tutto ciò di cui parliamo o che ci viene raccontato, quello che vediamo con i nostri occhi o esce dalla nostra lingua o entra attraverso le nostre orecchie, tutto quanto cui assistiamo (e di cui, perciò, siamo in parte responsabili), deve avere un destinatario al di fuori di noi stessi, e quel destinatario lo andiamo selezionando in funzione di quanto avviene e di quanto ci dicono o di quanto noi diciamo. Ogni cosa dovrà essere raccontata a qualcuno – non sempre lo stesso, non necessariamente –, e ogni cosa si va mettendo da parte come fa chi guarda e mette da parte e valuta futuri regali in un pomeriggio di compere. (p. 147)]<sup>1</sup>

Queste parole – dal romanzo di Javier Marías *Todas las Almas* (*Tutte le anime*, 1989) – esprimono chiaramente l'importanza che l'atto del narrare (e, dunque, quello di ascoltare, e della stessa lettura) può assumere (e di fatto assume) nella costruzione dell'io. Proprio per questo, ci forniscono un utilissimo punto di partenza per indagare il concetto di identità in tre romanzi (post-moderni): *Other People* (*Altra gente*, 1981) di Martin Amis, *Todos os Nomes* (*Tutti i nomi*, 1997) di José Saramago e, appunto, lo stesso *Todas las almas*. Infatti, in tutti e tre i romanzi, l'atto di scrittura/lettura diventa il mezzo privilegiato, in grado di trasformare e ricostruire – in un modo peculiare, eppure ancora dotato di una sua paradossale coerenza – quell'identità che sembrava del tutto (e per sempre) perduta nel mondo tradizionale delle relazioni quotidiane. In altre parole, cioè, attraverso la ricomposizione identitaria voluta da un atto di scrittura, la letteratura si definisce

\* Una prima versione, in inglese, di questo saggio, è stata letta a Lisbona, in occasione del Convegno «Act 11 Identity with(out) Limits», tenutosi presso il Centro de Estudos Comparatistas della Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa. Vorrei ringraziare Stefano Adamo, Roberto Bigazzi, Emilija Dimitrijevic, Ana Raquel Fernandes, Giulia Lanciani, Marta Marchetti, Alessandro Mongatti, Chiara Tabet, Paolo Zanotti.

1. Si cita da J. MARÍAS, *Todas las almas*, Santillana, Ediciones Generales, Madrid, 1989; per l'edizione italiana *Tutte le anime*, trad. italiana di G. Felici, Einaudi, Torino, 1999.

una volta di più come un modo per andare al di là dei concetti di tempo e di spazio. Ma cominciamo dal principio, per tentare di seguire i percorsi dei nostri tre autori attraverso le loro complesse strategie testuali.

È quasi impossibile leggere *Other People*, *Todas las almas* e *Todos os Nomes* senza notare una serie rilevante di motivi comuni, che ci aiutano nel tentare un'interpretazione univoca (e convergente) dei tre romanzi. Innanzi tutto, in tutti e tre il concetto di identità viene sempre più strettamente legato a una riflessione sul cronotopo bachtiniano, secondo quella linea (più volte espressa, a partire dalle ben note riflessioni di Jameson 1991) che privilegia la definizione di identità come strettamente connessa ai concetti di spazio e, più in generale, di luoghi. Una dimensione spaziale in qualche modo globalizzata tende infatti a costruire una peculiare identità 'piatta', che sembra avere perso sia la sua dimensione spaziale e storica, sia un legame profondo con la memoria di sé e le proprie radici. Oppure – per usare la terminologia di Augé (1993) – si verifica un progressivo slittamento dal concetto di «non luogo antropologico» (familiare e, proprio per questo, profondamente identitario) a quello di «non luogo», del tutto privo di radici e identità<sup>2</sup>.

In questa prospettiva, l'analisi dei romanzi si rivela di qualche interesse proprio perché in tutti e tre ciò che importa è precisamente la forte relazione tra un'identità spaziale (dai tratti tipici del non luogo di Augé) e la ricerca di una nuova profondità della memoria, che finisce per essere definita anche da un punto di vista storico (non importa se individuale – è il caso di Amis e Marias – o collettivo, nel caso di Saramago).

Per esempio, in *Other People*, la prospettiva alienata della protagonista, Mary Lamb, si rivela in grado di ricreare una sorta di Londra straniata, un mondo diverso che diventa 'altro' non da un punto di vista oggettivo, ma precisamente grazie a quello soggettivo e parziale di Mary. Infatti, poiché ha perso la memoria (persino il suo nome è il simbolo, del tutto nuovo, di una sorta di rinascita<sup>3</sup>), Mary sembra aver perso anche la sua capacità di sperimentare una relazione linguistica biunivoca tra parole e cose. Per questo, Londra diventa una città babelica, che Mary attraversa senza comprendere un singolo quadrante della sua cartina:

*The streets Sharon led her down varied in size and demeanour. Some were owned by the raucous cars: these were given over to movement, so that the very air seemed to shoo the people along in its gusts and backwash. When enough people massed on a corner the cars would arrest themselves and wait in lines, rumbling with impatience. Occasionally a man whirled hectically out to dodge across the precipitate passageways, while the snouty cars stuck with menace to their tracks. Other streets were owned, collectively and with civic pride, by their buildings, the houses: these were in the interests of quiet, and their air was still. You hardly ever saw anyone going into the houses and you practically never say anyone coming out. Anxious to divine the laws of life, Mary assumed that once you got inside you stayed there, avoiding the streets and all their chances. Here, cars nosed about with indifference or had already come completely to rest, and people could cross more or less as they pleased. (pp. 30-1)*

2. Cfr. Augé 1993.

3. È interessante il fatto che il nuovo nome di Mary deriva dalla contaminazione tra il personaggio di una famosa *Nursery Rhyme* (che Mary ascolta per caso durante la sua prima sosta, nel parco) e il nome della scrittrice Mary Lamb, nota non solo per le sue opere nel campo della letteratura giovanile, ma anche per la crisi di pazzia di cui fu vittima in età giovanile (e che la portò a uccidere sua madre).

[Le strade lungo le quali Sharon la condusse variavano per dimensione e comportamento. Certe erano di proprietà delle rauche automobili: in questo caso si erano arrese al movimento, tanto che l'aria stessa sembrava spostare la gente di qua e di là tra scrosci e riflussi. Quando un congruo numero di persone si radunava su un angolo, le macchine si fermavano e aspettavano in fila, rombando impazienti. Ogni tanto un uomo si precipitava freneticamente dall'altro lato, schivando le auto che si bloccavano minacciose sul loro percorso. Altre strade appartenevano, in massa e con civico orgoglio, agli edifici, alle case: queste badavano principalmente alla quiete, e ospitavano solo aria ferma. Ben di rado si vedeva qualcuno entrare dentro le case, e ancor più improbabile era sorprendere qualcuno che usciva. Ansiosa di indovinare le leggi della vita, Mary pensò che, una volta entrata, la gente rimanesse dentro, evitando le strade con tutte le loro incognite. Da queste parti le macchine procedevano diffidenti, fiutando l'aria, oppure erano già del tutto a riposo, e la gente poteva attraversare più o meno quando voleva. (pp. 27-28)]<sup>4</sup>

Leggiamo nel capitolo 3 della *Part One, Inside Out (Prima Parte. Rivoltata come un guanto)*. Come ci ricorda Caputo 1995 (e secondo quel principio di straniamento del quotidiano codificato da Sklovski) «eventi ed esistenti non vengono riconosciuti, ma presentati come se fossero visti per la prima volta» (p. 88). Proprio per questo, agli occhi stranieri (straniati) e senza memoria di Mary, l'intera Londra diventa un immenso non luogo senza fine (privo di identità, relazioni, storia, radici):

*The first hours were the strangest. Where was her sense of things? [...] The streets were full of display, of symbols whose meaning was coolly denied to her. [...] No one out there reminded her of anything much. She sensed that she was on the brink of the inscrutable, ecstatic human action, that all she saw was ulterior, having a great and desperate purpose which firmly excluded her. And she still couldn't tell to what extent things were alive.* (p. 16 e 17)

[Le prime ore furono le più strane. Dove era finito il suo senso della realtà? [...] Le strade erano piene di insegne, di simboli il cui significato le restava crudelmente ignoto. [...] Non c'era nessuno là fuori che le ricordasse granché. Si sentiva come affacciata sull'orlo dell'imperscrutabile estatico agire umano, e intuiva che tutto quanto implicava un'istanza ulteriore, un disperato, grandioso scopo che la escludeva con risolutezza. Ancora non era in grado di stabilire quanto fossero vive le cose. (pp. 9, 10 e 12)]

Allo stesso modo, in *Todas las almas*, il narratore descrive una Oxford accademica con i suoi abitanti spettrali come una «ciudad inhóspita y conservada en almíbar» (p. 16) [«città inospitale e conservata sotto sciroppo» (p. 8)], una sorta di non luogo uniforme, dove vivono figure mascherate come i *gownies*, e nella quale anche il narratore (a sua volta convenientemente «disfrazado», p. 17 [«mascherato» (p. 9)]) deve recitare la sua parte<sup>5</sup>:

*Que mi estancia en esa ciudad fuera a ser una perturbación no tenía e en cierto sentido nada de particular, en la medida en que todos los que viven allí están perturbados o son*

4. Si cita da M. AMIS, *Other People. A Mystery Story*, Vintage, London, 1981; per l'edizione italiana *Altra gente. Un racconto del mistero*, trad. italiana di S. Basso, Einaudi, Torino, 1998.

5. Tutto il passo insiste sugli aspetti più teatrali della vita a Oxford.

*unos. Pues no están el mundo, y eso ya es bastante para que, cuando salen a él (por ejemplo a Londres), les falte el aire, los oídos le zumben, pierdan el sentido del equilibrio, den traspies y tengan que volver apresuradamente a la ciudad que los posibilita y guarda: allí ni siquiera están en el tiempo.* (pp. 81-82)

[Il fatto che il mio soggiorno in quella città dovesse risultare un turbamento in un certo senso non significava nulla di particolare, nella misura in cui tutti coloro che ci vivono ne sono turbati o sono turbati di per sé. Perché *non stanno nel mondo*, e già questo è sufficiente a far sì che quando entrano in esso (ad esempio a Londra), si sentano mancare l'aria, ronzare le orecchie, perdere il senso dell'equilibrio, incresparsi e tornare in fretta nella città che li rende possibili e li protegge: lì neppure stanno nel tempo. (p. 59)]

Questa, del resto, è solo una delle numerosissime descrizioni della città, percepita come un posto, ancora una volta, collocato al di qua di una coerente progressione temporale, e nel quale il narratore trascorre «quebradizos días [...] con una identidad brumosa» (p. 36) [«caduchi giorni con un'identità nebulosa» (p. 24)]. In altri termini (e proprio come in *Other People*), l'evidenza spaziale e la prospettiva del narratore convergono nel definire i confini di un luogo peculiare, dove diventa sempre più difficile che possano accadere incontri significativi:

*En Oxford la luz res la misma desde las cinco y media, cuando uno se va obligado a reparar en ella con el cese de toda actividad visible – al cerrarse las tiendas y volver a casa los profesores y los estudiantes –, hasta más de las nueve, en que por fin el sol se pone súbitamente – como si fuera un interruptor lo que lo apagara, aunque queda un resplandor fantasmal y lejano – y los que salen de noche es echan a la calle con impaciencia. Esa misma luz inmutable, esa acentuación del estatimo o estabilidad del lugar le hace a uno sentirse parado y aún más fuera del mundo y de todo transcurso de lo que allí es corriente, come he explicado.* (pp. 161-62)

[A Oxford la luce è la stessa dalle cinque e mezza, quando ti vedi costretto a prestarle attenzione con il cessare di ogni attività visibile – quando si chiudono i negozi e tornano a casa professori e studenti –, fino a oltre le nove, allorché il sole cala all'improvviso – come se ci fosse un interruttore a spegnerlo, sebbene rimanga uno splendore fantasmatico e lontano – e quelli che escono di sera si lanciano in strada con impazienza. Quella stessa luce immutabile, quell'accentuarsi della staticità o stabilità del luogo ti fa sentire bloccato e ancora più fuori del mondo e dall'accadere di ciò che lì è usuale, come ho spiegato. (pp. 119-20)]

Con ogni evidenza, dunque, Oxford è davvero la città di «tutte le anime» (come il titolo del libro, nella sua allusione al 2 di novembre, il giorno dei morti, brillantemente ci ricorda), e la più grande paura del narratore è proprio quella di diventare sempre più simile a uno dei suoi spettri «me veía de pronto *fuera del mundo*, como si se me hubiera trasladado a otro elemento, el agua» (p. 82) [«mi vedevo all'improvviso *fuori dal mondo*, come se mi fossi trasferito in un altro elemento, l'acqua» (p. 60)].

Infine (e senza grande sorpresa), ritroviamo lo stesso motivo anche in *Todos os Nomes*. Nel romanzo di Saramago tutti i personaggi (con la sola, parziale, eccezione del Signor José), sono privi di nome, non hanno caratteristiche salienti o

peculiari: tutti vengono definiti attraverso perifrasi linguistiche, e in virtù del ruolo che occupano nella complessa e perfetta macchina da lavoro che è la stessa città. Inoltre, anche la città è anonima e senza nome, interamente governata dalla burocrazia. Due luoghi (o, meglio, due non luoghi) diventano allora il simbolo di questa struttura fredda e priva di identità: la «Conservatória Geral do Registro Civil» [«Conservatoria Generale dell'Anagrafe»]<sup>6</sup> (che registra tutte le nascite, matrimoni, morti che avvengono nella città) e il «Cemitério Geral» [«Cimitero Generale»]. Si tratta di due entità spiccatamente burocratiche – tra loro in aperta rivalità – che, insieme, rappresentano l'intero mondo (accuratamente diviso nelle sue due parti: tutti i nomi, su carta, nella Conservatoria, e tutti i corpi, o cadaveri, nel Cimitero):

*Da mesma maneira que a Conservatória do Registro Civil, ainda que a correspondente informação, por deplorável esquecimento, não tenha sido dada na altura própria, a divisa não escrita deste Cemitério Geral é Todos os Nomes, embora deva reconhecer-se que, na realidade à Conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva, porquanto é nela que todos os nomes efectivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos, ao passo que o Cemitério, pela sua própria natureza de último destino e último depósito, terá de contentar-se sem com os nomes dos finados. (pp. 217-18)*

[Proprio come per la Conservatoria Generale, quantunque la corrispondente informazione, per una deplorabile dimenticanza, non sia stata data al momento opportuno, il motto non scritto di questo Cimitero Generale è Tutti i nomi, anche se va riconosciuto che, in realtà, queste tre parole aderiscono come un guanto alla Conservatoria, in quanto è lì che si trovano effettivamente tutti i nomi, tanto quelli dei morti come quelli dei vivi, mentre il Cimitero, per la sua stessa natura di ultima destinazione e ultimo deposito, dovrà accontentarsi sempre dei nomi dei defunti. (p. 194)]

Sia la Conservatoria, sia il Cimitero diventano dunque (ancora una volta) lo specchio infernale della città senza nome, due labirinti dove l'incauto viandante, che non faccia un uso appropriato di guide e cartine, rischia di perdersi. Nella descrizione di questi due non luoghi perturbanti, è possibile allora ritrovare l'eco di alcuni modelli letterari: da *Das Schloss (Il castello, 1926)* di Kafka (con il suo mondo insieme burocratico e folle), alla *Biblioteca de Babel (La biblioteca di Babele, 1941)* di Borges (con le sue leggi maniacali e precise), alle *Città invisibili (1972)* di Italo Calvino, dove, anzi, è possibile rintracciare un passo (*Le città e i morti 5*) che sembra avere influenzato direttamente la descrizione della reciproca relazione tra Conservatoria e Cimitero fatta da Saramago:

Le proprietà della città doppia sono note. Più la Laudomia dei vivi s'affolla e si dilata, più cresce la distesa delle tombe fuori dalle mura. [...] Nei pomeriggi di bel tempo la popolazione vivente rende visita ai morti e decifra i propri nomi sulle loro lastre di pietra: a somiglianza della città dei vivi questa comunica una storia di fatiche, arrabbature, illusioni, sentimenti; solo che qui tutto è diventato necessario,

<sup>6</sup>. Si cita da J. SARAMAGO, *Todos os Nomes*, Editorial Camino, Lisboa, 1987; per l'edizione italiana *Tutti i nomi*, trad. italiana di R. Desti, Einaudi, Torino, 2001.

sottratto al caso, incasellato, messo in ordine. E per sentirsi sicura la Laudomia viva ha bisogno di cercare nella Laudomia dei morti la spiegazione di se stessa, anche a rischio di trovarvi di più o di meno: spiegazioni per più d'una Laudomia, per città diverse che potevano essere e non sono state, o ragioni parziali, contraddittorie, delusive. (p. 477)<sup>7</sup>

Sono le due metà che compongono il non luogo perturbante in cui vive il Signor José, in una condizione di totale anonimato che, al principio della storia, assorbe completamente la sua identità:

*Além do seu nome próprio de José, o Sr José também tem apelidos, dos mais correntes, sem extravagâncias onomásticas, um do lado do pai, outro do lado da mãe, segundo o normal, legitimamente transmitidos, como poderíamos comprovar no registo do nascimento existente na Conservatória [...]. No entanto, por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou quando as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou Foulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra del, José [...].* (p. 19)

[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 dal registro delle nascite in [...]. Tuttavia, per qualche ignoto motivo, a meno che non sia dovuto semplicemente all'irrelevanza 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 [...].] (p. 9)

La storia del Signor José (così come quella di Mary Lamb in *Other People*, o del narratore in *Todas las almas*) si rivela ancora una volta la stessa. In tutti e tre i romanzi i personaggi sembrano compiere un percorso progressivo, in grado di trasformare il non luogo originario dove vivono (l'altra Londra di Mary, con la sua «other people», il mondo accademico di Oxford con i suoi abitanti spettrali, il mondo anonimo e burocratico della Conservatoria) in posti con una nuova, profonda (anche se paradossale), identità. In altre parole, viene portato avanti proprio il tentativo di trasformare (secondo la terminologia di Augé) il non luogo in un non luogo antropologico. Proprio per questo, il pellegrinaggio spaziale cominciato dai tre personaggi si trasforma lentamente in un lungo viaggio della memoria, con il preciso scopo di recuperare una nuova forma di identità nel tempo.

7. I. CALVINO, *Le città invisibili*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano, 1992. È possibile del resto rintracciare molte somiglianze tra la descrizione del Cimitero e la «Laodomia dei morti», cfr. *Todos os Nomes*, pp. 213-31.

## 2. Tempo

In tutti e tre i romanzi presi in esame, l'incontro con il non luogo diventa anche un incontro con la morte (e i morti); i personaggi sembrano dunque combattere una sorta di personale lotta per la vita, che diventa anche una battaglia per conquistare una diversa (e più profonda) dimensione temporale. In *Other People*, la nuova identità di Mary Lamb viene progressivamente messa in discussione da quella del fantasma del suo vecchio io, Amy Hide, uccisa in circostanze misteriose da quello stesso Prince che si rivelerà, alla fine, il regista occulto della sua intera vita.

Così i passi progressivi di Mary dentro la sua nuova esistenza diventano anche tentativi di conquistarsi finalmente una nuova, completa, identità nel tempo, e quindi di sfuggire alla morte e all'oblio. Nello stesso tempo, però, l'atto di costruzione di una nuova identità (attraversando i luoghi – e i *milieux* – più diversi di Londra) si rivela pian piano anche un modo per invertire la freccia del tempo, tanto che Mary finirà proprio per recuperare la sua identità originaria come Amy (dalla quale ha invece tentato di fuggire). Se infatti all'inizio Mary è «not yet stretched by time», con «perceptions [...] without seriality [...], multiform, instantaneous and random, like the present itself» [«non ancora contaminate dal tempo, le sue percezioni non conoscono ripetizione: esse si manifestano come multiformi, istantanee e casuali, come il presente stesso»], sembra tuttavia capace di trovare in fretta il modo di «gaining ground fast» (pp. 55-56) [«guadagnare terreno in fretta» (p. 56)].

Totalmente avvinta dal processo di questo nuovo apprendistato, la condizione di Mary non si discosta allora molto da quella del narratore di *Todas las almas* (spinto d'improvviso nella condizione, totalmente fuori-dal-mondo, della sua esperienza a Oxford). E infatti, sia Mary, sia il protagonista di *Todas las almas* reagiscono con la stessa (straordinaria) capacità di accrescere le loro percezioni, e diventano sempre più consapevoli di stare vivendo esattamente una sorta di nuova nascita. «When the past is forgotten, the present is unforgettable» (p. 56) [«Quando dimentichi il passato, il presente diventa indimenticabile» (p. 57)] – afferma l'ambiguo narratore di *Other People*; «es durante la infancia [...] cuando el mundo es más mundo, y el tiempo tiene mayor sustancia» (p. 82) [«è nell'infanzia [...] che il mondo è più mondo, e il tempo ha maggiore sostanza» (p. 60)] gli fa eco quello di *Todas las almas*.

Una serie di incontri rilevanti – che avvengono in questi non luoghi, e in qualche modo sono in essi (e da essi) autorizzati – si rivela allora capace di confermare una volta di più la (duplice) importanza delle due diverse dimensioni dello spazio (incontri con culture e individui diversi) e del tempo (nel recupero memoriale di una – personale e collettiva – forma di esperienza e identità).

In *Other People*, mentre Mary scopre (e aggiunge) progressivamente nuove tessere al mosaico della sua vecchia vita, Londra diventa via via più familiare, e tende a trasformarsi in un possibile luogo antropologico. Nello stesso tempo, Mary continua anche il suo cammino alla riconquista di pezzi di identità appartenente al suo vecchio io. Mentre da principio è quasi incapace di riconoscere il suo stesso volto in una vecchia foto di Amy («It was Mary? Was it? Yes... it was Mary. How could it be?», p. 78 [«Era Mary? Sicuro? Sì... era Mary. Possibile?» (p. 82)]), alla fine di questo processo riesce a guardare la sua immagine nello specchio (che coincide con quella di Amy) con un senso di trionfo:

*Some time later she was in the bathroom, standing before the mirror in thick darkness, listening to laughter. The instant she threw the switch a face reared out of the glass, in exultation, in relief, in terror. She had done it. She had torn through the glass and come back from the other side. She had found her again. She was herself at last.* (p. 200)

[Poco più tardi, era nel bagno, in piedi davanti allo specchio, nel buio denso, e ascoltava una risata. Nell'attimo in cui pigiò l'interruttore dallo specchio si levò una faccia carica di trionfo, sollievo, terrore. L'aveva fatto. Era passata dentro lo specchio ed era uscita dall'altra parte. Si era trovata di nuovo. Era se stessa, alla fine. (pp. 218-19)]

In altre parole, la strada tortuosa scelta da Mary per recuperare la propria identità sembra condurla direttamente alla scoperta della se stessa di un tempo, senza una reale possibilità di progressione o di *Bildung*. In qualche modo, dunque, il luogo antropologico che Mary si è faticosamente conquistata rischia di rivelarsi in realtà quello di Amy: l'apprendistato di Mary non è lineare, ma circolare e – nel tentativo di rinnovare se stessa – Mary finisce per rivivere la sua (quella di Amy) vecchia vita. Proprio per questo, il motivo del doppio (evocato dalla forte presenza di specchi e anche, a livello intertestuale, dall'allusione al *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [*Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, 1886] di Stevenson implicita nel cognome della precedente identità di Mary: Hide<sup>8</sup>) si lega strettamente a quello della ripetizione, che porta con sé una domanda inevitabile: è possibile che, in un non luogo contaminato dal tempo, avvengano degli incontri identitari? È questa la questione che Martin Amis continua a investigare in tutto il corso del romanzo, e che diventa il nucleo portante delle sue riflessioni. All'interno del libro, esse sono in parte delegate all'ambigua figura del narratore (e poliziotto, e assassino), il solo che ha il potere (uccidendo di nuovo Mary/Amy) di far ripartire la storia da capo una volta di più. («I am the policeman, I am the murderer. Try again, take care, be good. Your life was too poor not to last for ever. Get it right this time», p. 222; [«Sono il poliziotto, sono l'assassino. Riprova, attenzione, concentrati. La tua vita era troppo povera per non durare in eterno. Fa' la cosa giusta, stavolta» (p. 242)]). Il movimento diventa così circolare e uniforme: il romanzo finisce esattamente dove era cominciato<sup>9</sup>.

Anche in *Todas las almas* la relazione tra tempo e morte gioca un ruolo importante nella costruzione della struttura del romanzo e, in questa prospettiva, il dialogo vita/morte sembra essere profondamente legato a quello tra spazio e tempo. In altre parole, ancora una volta la possibilità per il narratore di conquistarsi una completa identità dipende dagli sforzi da lui stesso fatti per sottrarsi a quella piatta e mascherata fornita dal non luogo. Ma, allo stesso tempo, la sensazione straniante di un possibile circolo vizioso è sempre là, a rivelare tutte le difficoltà e i rischi connessi con ogni tentativo di ripercorre a ritroso la «negra espalda del tiempo» [«nera schiena del tempo»]<sup>10</sup>. Per questo l'intero romanzo

<sup>8</sup>. Per un'ottima ricognizione dei diversi casi letterari sul doppio, cfr. Fusillo 1998.

<sup>9</sup>. A proposito dell'ambiguo ruolo del narratore (insieme assassino – quindi regista della storia – e personaggio) si veda Finney 1995, pp. 3-15.

<sup>10</sup>. È questo – e non per caso – il titolo di un altro romanzo in cui Marías coinvolge nelle sue riflessioni proprio il precedente *Todas las almas*.

può essere letto come un grande atto di memoria del narratore<sup>11</sup>, attraverso il quale riesce ad affermare l'esistenza di uno spazio di libera contaminazione tra vita e morte.

*Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo. También a los muertos, que son la mitad de nuestras vidas, aquello que compone la vida junto con los vivos, sin que en realidad sea fácil saber qué separa y distingue a unos de otros; quiero decir, a los vivos de los muertos que hemos conocido vivos. Y acabaría borrando a los muertos del Oxford. Mis muertos. Mi ejemplo. (p. 81)*

[Per questo sto compiendo adesso questo sforzo di memoria e di scrittura, perché diversamente so che finirei per cancellare tutto quanto. Anche i morti, che sono metà delle nostre vite, ciò che compone la vita insieme ai vivi, senza che in realtà sia facile capire che cosa separa e distingue gli uni dagli altri. E finirei per cancellare i morti di Oxford. I miei morti. Il mio esempio. (p. 59)]

In qualche modo, l'atteggiamento del narratore ci ricorda quello del Signor José in *Todos os Nomes*, poiché la sua ansia di conoscere ogni dettaglio della vita della donna sconosciuta diventa un modo per creare una nuova forma di contaminazione tra vita e morte, come ricordano le parole del Conservatore:

*Farei baxar portanto uma ordem de serviço em que se especificará, primeiro, que a partir desta data os mortos permanecerão no mesmo lugar do arquivo que tinham ocupado em vida, segundo, que progressivamente, processo a processo, documento a documento, dos mais recentes aos mais antigos, se procederá à reintegração dos mortos do passado no arquivo que passará a ser o presente de todos. [...] Assim como a morte definitiva é o fruto último da vontade de esquecimento, assim a vontade de lembrança poderá perpetuar-nos a vida. (p. 209)*

[Farò emanare pertanto un ordine di servizio in cui si specificherà, primo, che a partire da questa data i morti permarranno nello stesso luogo dell'archivio che avevano occupato in vita, secondo, che gradualmente, pratica dopo pratica, documento dopo documento, dai più recenti ai più antichi, si procederà al reintegro dei morti del passato nell'archivio che da ora in poi sarà il presente di tutti. [...] Come la morte definitiva è il frutto ultimo della volontà dell'oblio, così la volontà del ricordo potrà perpetuarci la vita. (p. 187)]

L'intero *Todas las almas* viene dunque attraversato dal ricordo (e racconto) di tutti i diversi morti (diverse *anime*) del narratore: da Cromer-Blake a Rylands, al quasi sconosciuto scrittore Gawsworth (con il suo imprevedibile legame con la madre, anche lei morta, di Clare). E, anzi, questi morti possiedono in realtà un'identità più forte di quella del narratore stesso; oppure, in altre parole, l'identità del narratore comincia a diventare davvero individuale solo quando è strettamente legata a quella dei 'suoi' morti di Oxford:

11. Una vasta raccolta di studi sull'argomento è in Bal – Crewe – Spitzer 1999.

*Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, y eso me hace pensar, supersticiosamente, que quizá esperaron a que yo llegara y consumiera mi tiempo allí para darme ocasión del conocerlos y para que ahora pueda hablar de ellos. Puede, por tanto, que – siempre supersticiosamente – esté obligado a hablar de ellos. No murieron hasta que yo dejé de tratarlos. De haber seguido en sus vidas en Oxford (de haber seguido en sus vidas cotidianamente), tal vez aún estuvieran vivos. Este pensamiento no es sólo supersticioso, es también vanidoso. Pero hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. (p. 9)*

[Due di loro tre sono morti dopo che ho lasciato Oxford, e ciò mi fa pensare, in maniera superstiziosa, che forse hanno aspettato che io arrivassi là e che ci consumassi il mio tempo per darmi l'occasione di conoscerli e perché adesso possa parlare di loro. Può darsi perciò che – sempre in maniera superstiziosa – io sia obbligato a parlare di loro. Non sono morti fino a quando io non ho smesso di frequentarli. Se fossi rimasto nelle loro vite e a Oxford (se fossi rimasto nelle loro vite in maniera quotidiana), forse sarebbero ancora vivi. Questo pensiero non è solo superstizioso, è anche vanitoso. Ma per parlare di loro devo anche parlare di me, e del mio soggiorno nella città di Oxford. (p. 3)]

Il suggerimento del narratore è chiaro: imprigionato nella «ciudad inhóspita y conservada en almibar», attraverso il ricordo del tempo dei morti di Oxford riesce a riportare alla vita anche il suo stesso io, ormai morto, del tempo del suo soggiorno inglese. Imitando in questo il metodo infallibile del portiere Will (e la sua vita divagante lungo la freccia del tempo) l'atto di memoria del narratore (ovviamente sempre connesso a quello del narrare) diventa così un modo per sconfiiggere lo spettro della morte. Non è dunque un caso se l'ultimo capitolo del romanzo comincia con le stesse parole del primo, ma con un'improvvisa variazione volta a evitare la possibilità del circolo temporale vizioso:

*Dos de los tres han muerto desde que me fui de Oxford, pero nunguno de los es Clare Bayes [the narrator's lover in Oxford], sino que son Toby Rylands y Cromer-Blake, los que han muerto, y así estaba previsto, que fueran ellos. (p. 283)*

[Due di loro tre sono morti dopo che ho lasciato Oxford, ma nessuno dei due è Clare Bayes, sono invece Toby Rylands e Cromer-Blake, quelli che sono morti, e così era previsto, che fossero loro. (p. 211)]

E infatti, dopo questa pietosa sepoltura dei morti, la narrazione può proseguire, per registrare, in un luogo diverso, Madrid, e nella persona del nuovo bambino, figlio del narratore («mi niño nuevo», p. 293; [«mio bambino nuovo» (p. 220)]), il resoconto di una nuova vita – così come su un altro bambino (il figlio di Clare Bayes) il romanzo stesso si conclude.

Il dialogo tra vita e morte è uno dei motivi dominanti anche in *Todos os Nomes*, dove è presente fin dalle prime pagine del romanzo, nell'accurata descrizione della geografia e il ruolo della Conservatoria (con il suo «perfume composto de metade rosa e metade crisântemo» (p. 11); [«profumo composto metà di rosa e metà di crisântemo» (p. 3)]):

*Para não perder o fio à meada em assunto de tal transcendência, é conveniente começar por saber onde se encontram instalados e como funcionam os arquivos e os ficheiros. Estão divididos, estrutural e basicamente, ou, se quisermos usar palavras simplex, obedecendo à lei da natureza, em duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros del mortos e a dos ficheiros e arquivos de vivos. (p. 13)*

[Per non perdere il bandolo della matassa in un argomento così trascendentale, conviene sapere prima di tutto dove sono ubicati e come funzionano gli archivi e gli schedari. Sono divisi, strutturalmente e fundamentalmente, o, se vogliamo usare parole semplici, in obbedienza alle leggi di natura, in due grandi aree, quella con gli archivi e gli schedari dei morti e quella con gli schedari e gli archivi dei vivi. (pp. 4-5)]

Nelle pagine successive, il romanzo prosegue descrivendo tutte le innovazioni architettoniche, inclusa la decisione di includere un pezzo del passato (cioè proprio la casa del Signor José) in questo presente costruito *ex novo*:

*una mudança nos critérios municipais acerca de ordenamento urbanístico do bairro onde estava situada a Conservatória Geral forçou a deitar abaixo as interessantes casinhas, com exceção de uma, que as autoridades competentes decidiram conservar como documento arquitectónico de uma época e como recordação de um sistema de relações de trabalho que, por muito que pese às levianas críticas da modernidade, também tinha as suas coisas boas. (p. 21)*

[un cambiamento nei criteri municipali dell'ordinamento urbanistico del quartiere in cui era situata la Conservatoria Generale aveva costretto ad abbattere quelle interessanti casette, a eccezione di una, che le autorità competenti avevano deciso di conservare come documento architettonico di un'epoca e come ricordo di un sistema di rapporti di lavoro che, per quanto pesi alle critiche faciloni della modernità, aveva anche i suoi lati buoni. (p. 11)]

Si tratta esattamente della situazione descritta da Augé 1993 come tipica di un non luogo: «i luoghi antichi [...] repertoriati, classificati e promossi 'luoghi della memoria', vi occupano un posto circoscritto e specifico» (p. 73).

Anche il cammino del Signor José alla ricerca dell'identità autentica della donna sconosciuta si rivela allora un percorso progressivamente a ritroso nel tempo, che segue la via di una nuova, intensa (e dunque profondamente identitaria) contaminazione tra vita e morte. E infatti lo stesso Signor José appare al lettore come una sorta di morto vivente, almeno fino al momento in cui l'incontro virtuale con la donna sconosciuta (e con il suo senso della morte – una definizione che rimanda a quella usata dal narratore di *Todas las almas* a proposito di Clare Bayes) non riesce a scatenare la sua curiosità e, dunque, il suo viaggio attraverso il tempo e la storia. Se al principio il Signor José ha paura del mondo dei morti (e quindi ha bisogno di aiuto e coraggio per trovare la strada nei bui corridoi della Conservatoria), alla fine della storia diventa invece il protagonista di un radicale cambiamento di prospettiva, nella capacità di considerare (come abbiamo già visto) il mondo dei vivi e quello dei morti come un unico universo – secondo le parole finali che il Conservatore indirizza direttamente allo stesso Signor José:

*Sabe o que eu faria se estivesse no seu lugar, [...] Sabe qual é a única conclusão lógica de tudo o que sucedeu até este momento, [...] Fazer para este mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento, E deposti, Deposti colocá-lo no fichero dos vivos, como se ela não vivesse morrido, [...] Sim, seria uma fraude, mas nada do que temos feito e dito, o senior e eu, teria sentido se não a cometêssemos. (p. 278)*

[Sa che cosa farei se fossi al suo posto, [...] Sa qual è l'unica conclusione logica di tutto quello che è successo fino a questo momento, [...] Fare per questa donna un modulo nuovo, uguale al vecchio, con tutti i dati giusti, ma senza la data del decesso, E dopo, Dopo inserirlo nello schedario dei vivi, come se lei non fosse morta, [...] Sì, sarebbe una frode, ma niente di quello che abbiamo fatto e detto, lei e io, avrebbe senso se non l'avessimo commessa. (p. 251-52)]

Ancora una volta, il pellegrinaggio spaziale del Signor José attraverso tutti i luoghi e gli incontri familiari della donna sconosciuta diventa un modo per recuperare nel tempo la misura di un'identità profonda, secondo le parole pronunciate dal pastore nel Cimitero di "Tutti i Nomi": «não creio que haja maior respeito que chorar por alguém que não se conheceu» (p. 240) [«non credo che vi sia maggiore rispetto che piangere per qualcuno che non si è mai conosciuto» (p. 216)]. Ma, nello stesso tempo, questa riscoperta sembra possibile proprio grazie a un atto di scrittura, che si rivela in grado di mescolare verità e menzogna (secondo l'esempio dello stesso pastore, che sarà ben presto seguito dal Signor José e dal Conservatore) e di fondare così un nuovo universo paradossale, che unisce insieme tutti i nomi (dei morti, e dei vivi). Alla fine, dunque, il titolo stesso evoca al lettore tutti gli individui possibili, ma anche sottolinea la necessità di una diversa, concreta, relazione tra parole e cose (la stessa che Mary ha costruito dal nulla della sua nuova identità in *Other People*).

### 3. Libro (il non luogo dell'incontro)

Siamo giunti così di nuovo al punto di partenza, poiché l'atto del narrare si rivela l'unico in grado di dare profondità e spessore a questo nuovo modello di identità. Questo significa (secondo le ben note affermazioni di Iser 1987) che «una realtà che non ha esistenza propria può venire alla luce soltanto mediante rappresentazione, e così la struttura del testo fa partire una sequenza di immagini mentali che costringe il testo a tradursi nella consapevolezza del lettore» (p. 79). È quindi proprio attraverso un incontro tra lettura e narrazione che gli infiniti mondi possibili della realtà si traducono in quelli – ancora una volta infiniti ma ogni volta realizzati nello spazio di un atto retorico – della finzione. O ancora, per meglio specificare (ancora con Iser 1987), «Il contenuto effettivo di queste immagini mentali può avere il colore della riserva d'esperienza del lettore esistente, che si comporta come un retroterra referenziale rispetto al quale il non familiare può essere concepito e trattato. Il concetto di lettore implicito offre lo strumento per descrivere il processo per mezzo del quale le strutture testuali sono trasformate grazie alle attività rappresentative in esperienze personali» (p. 79).

E infatti, il lungo e problematico dialogo tra spazio e tempo (passato e presente) messo in scena nei tre romanzi finisce per postulare lo stesso atto di lettura come uno dei principali non luoghi dell'incontro. In altre parole, solo all'interno della cornice di questa reciproca assunzione di responsabilità tra il narratore e il lettore

l'incontro di identità può davvero avere luogo. Non è dunque un caso se nei tre romanzi l'atto di scrittura e di lettura vengono variamente rappresentati all'interno del testo. Come nel passo da *Todas las almas* preso in considerazione all'inizio di questo saggio, infatti, l'atto di lettura (e, quindi, il ruolo stesso del lettore) assume la stessa, simmetrica, importanza data al narratore e al suo atto di scrittura. Sia *Other People*, sia *Todas las almas*, sia *Todos os Nomes* scelgono allora la strategia di un'intertestualità diffusa, che finisce per codificare il singolo romanzo come il risultato di un dialogo polifonico tra testi diversi.

Come abbiamo (in parte) visto, in *Other People* l'identità di Mary sembra costruirsi *ex novo* a partire da una serie di modelli letterari (dalle *Nursery Rhymes* ai riferimenti alla scrittrice primo-ottocentesca Mary Lamb, passando attraverso il *Dr. Jeckyll* di Stevenson fino all'allusione a *Through the Looking Glass* [*Al di là dello specchio*, 1871] di Carroll, brevemente evocato all'interno del motivo dello specchio e del doppio). E la loro presenza ricorda al lettore la natura inequivocabilmente retorica della relazione che egli stesso e il narratore stanno iniziando (attraverso l'atto contemporaneo di lettura e di scrittura). Attraverso questi artifici, il narratore invita apertamente il suo lettore a condividere la responsabilità per i suoi personaggi, e dunque, una volta di più, la responsabilità per la (co)creazione della stessa opera d'arte.

In questa prospettiva – come ha ricordato Finney 1995 – dobbiamo anche sottolineare che la struttura chiusa e fortemente controllata del romanzo (con il *Prologo* e l'*Epilogo*, e l'inizio e la fine della *Parte Prima* e *Terza* che si rispecchiano nella ripetizione degli stessi passi<sup>12</sup>) «incoraggia invariabilmente i lettori sia a riflettere su quale sia il senso che ha determinato l'azione precedente, sia a riconoscere la loro complicità nell'atto stesso». E, ancora – prosegue Finney – «effettivamente i suoi lettori sono ripetutamente allontanati dalla narrazione da un narratore filosofo, solo per essere poi ricapitulati nell'azione dal narratore stesso, che impone loro di riconoscere le somiglianze tra una qualsiasi azione descritta e le loro proprie esperienze» (p. 5).

Proprio per sottolineare il peculiare *status* dell'atto di lettura, il narratore sceglie anche di rappresentarlo esplicitamente all'interno della narrazione, e questo diventa anche un mezzo per riflettere ancora una volta sul significato (e le implicazioni) di una relazione tra spazio e tempo<sup>13</sup>:

*She started reading in earnest.*

*At first she was inhibited by not knowing how private reading was.* (p. 57)

[Incominciò a leggere con entusiasmo.

Da principio la intimidiva il fatto di non sapere quanto privata fosse la pratica della lettura. (p. 58)]

Si tratta dei primi passi di Mary alla scoperta dell'atto di lettura, che terminano con la descrizione dei suoi primi incontri con libri 'veri':

*They were books, and books turned out to be where language was kept. [...] Books were difficult. She read The Major Tragedies of William Shakespeare. [...] She read A Dickens*

12. Cfr. p. 9 (*Prologue*) [*Prologo*, p. 3]; p. 13 (*Part One*) [*Parte Prima*, p. 5]; p. 222 (*Part Three*) [*Parte Terza*, p. 221]; p. 224 (*Epilogue*) [*Epilogo*, p. 245].

13. Sull'importanza del «lettore nel testo», si veda Bertoni 1996, pp. 199-204.

*Omnibus. [...] She read Rhyme and Reason: An Introduction to English Poetry. [...] She read The Jane Austen Gift-Pack. [...] She read The Rainbow, What Maisie Knew and two fat shiny works about natural disaster and group jeopardy... At one point it occurred to her that books weren't about other places; they were about other times, the past and the future. But she looked again and saw that Shakespeare's book, for instance, was much newer than Lawrence's, and that couldn't be right. No. Books were about other places. (pp. 57-8)*

[Erano libri, e proprio nei libri, Mary scoprì, erano contenute le parole. [...] I libri erano difficili. Lesse *Le tragedie maggiori di William Shakespeare*. [...] Lesse *Opere di Dickens*. [...] Lesse *Rime e pensieri: un'introduzione alla poesia inglese*. [...] Lesse la *Strenna di Jane Austen*. [...] Lesse *L'arcobaleno, Ciò che Maisie sapeva*, e due grossi libroni luccicanti sul disastro naturale e i rischi sociali... A questo punto ebbe l'idea che i libri non parlassero di altri posti; parlavano invece di altri tempi, del passato e del futuro. Ma poi ricontrò e scoprì ad esempio che il libro di Shakespeare era molto più attuale di quello di Lawrence, il che non poteva essere giusto. No. I libri parlavano proprio di altri posti. (pp. 59-60)]

Mentre recita il ruolo del «narratario intradiegetico» (secondo la terminologia di Genette), Mary (e con lei il narratore) sottolinea di nuovo l'importanza fondamentale dell'atto di scrittura/lettura come luogo di simultaneo e rilevante incontro al di là delle tradizionali dimensioni di spazio e di tempo; un luogo – si suggerisce – capace persino di sconfiggere il potere del tempo, e della morte. Questo ci conduce facilmente a un'implicita concezione del mondo come libro, una prospettiva in qualche modo condivisa da tutti e tre i romanzi.

Anche in *Tódas las almas* l'atto di lettura (o di ascolto) è messo in scena come un momento fondamentale all'interno del testo e – ciò che ci interessa ancora di più – come la necessaria controparte dell'atto di scrittura (e narrazione) del narratore:

*Todo debe ser contado una vez al menos, aunque [...] deba ser contado según los tiempos. O, lo que es lo mismo, en el momento justo y a veces ya nunca más si ese momento justo non se supo reconocer o se dejó pasar deliberadamente. Ese momento se presenta a veces (las más) de manera inmediata, inequívoca y apremiante, pero muchas otras veces se presenta sólo confusamente y al cabo de lustros o de decenios, como sucede con los mayores secretos. Pero ningún secreto puede ni debe ser guardado siempre para todo el mundo, sino que está obligado a encontrar al menos un destinatario una vez en la vida, una vez en la vida de ese secreto. Por eso algunas personas reaparecen. Por eso nos condenamos siempre por lo que decimos. O por lo que nos dicen. (pp. 199-200)*

[Tutto deve essere raccontato una volta almeno, anche se [...] deve essere raccontato a seconda dei tempi. O, ed è la stessa cosa, al momento giusto e a volte mai più se quel momento giusto non lo si è saputo riconoscere o lo si è lasciato passare deliberatamente. Quel momento si presenta a volte (la maggior parte) in modo immediato, inequivocabile e incalzante, ma dopo molte altre volte si presenta soltanto confusamente e dopo che sono trascorsi lustri o decenni, come accade con i maggiori segreti. Ma nessun segreto può né deve essere conservato sempre per tutti quanti: è invece costretto a trovare almeno un destinatario una volta nella vita, una volta nella vita di quel segreto. Per questo alcune persone riappaiono. Per questo siamo sempre condannati da quello che diciamo. O da quello che ci dicono. (p. 147)]

Il romanzo sembra così giocare con il concetto di autobiografia fittizia come è stato definito da Lejeune 1986. E, in effetti, se è chiaro che *Todas las almas* può essere definito come un romanzo personale<sup>14</sup>, nello stesso tempo è vero anche che il narratore non accetta mai apertamente l'identità dell'autore 'Javier Marías' – e nemmeno quella del suo io precedente, dei tempi di Oxford (nonostante una serie di indizi testuali sembrino avallare questa interpretazione). Ancora una volta, dunque, il narratore (che è anche uno dei personaggi del romanzo) coinvolge il lettore nella responsabilità della narrazione stessa; il doppio atto di scrittura/lettura è diventato un altro non luogo di incontro:

*Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo yo, o si utilzo un nombre que me ha venido acompañando desde que que nací y por el que alginos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo mi casa a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador. (pp. 9-10)*

[Anche se colui che parla non è lo stesso che era là. Lo sembra, ma non è lo stesso. Se chiamo me stesso *io*, o se uso un nome che mi accompagna da quando sono nato, o con il quale alcuni mi ricorderanno, o se racconto cose che coincidono con cose che altri potrebbero attribuirmi, o se chiamo *la mia casa* la casa che prima e dopo altri hanno occupato ma che io ho abitato per due anni, è soltanto perché preferisco parlare in prima persona, e non perché io creda che sia sufficiente la facoltà della memoria perché qualcuno continui a essere lo stesso in tempi diversi e spazi diversi. Colui che qui racconta quel che vide e quel che gli capitò non è colui che lo vide né colui al quale capitò, e neppure è un suo prolungamento, una sua ombra, un suo erede, un suo usurpatore. (p. 3)

Queste parole (retoriche) di scusa (di fatto una perfetta preterizione) sono un mezzo (per la verità abbastanza ovvio) per rivelare la responsabilità del lettore in ogni atto di identificazione autobiografica<sup>15</sup>.

Può essere significativo notare che questo stesso artificio è presente anche negli altri due romanzi. Infatti, in *Other People* le due lettere maiuscole dei nomi propri dell'eroina (Mary e Amy) possono rimandare a quelle del nome e cognome dell'autore, Martin Amis, così come, in *Todos os Nomes*, il nome del Signor José è quello di José Saramago (ancora una volta, con una possibile eco del procedimento usato da Kafka in *Das Schloss*). Ma, in tutti i casi, il dovere di cogliere le allusioni spetta unicamente al lettore.

Tra l'altro, possiamo ricordare che in *Todas las almas* lo stesso narratore è insieme, appunto, narratore/scrittore e ascoltatore/lettore: ancora una volta, l'atto di lettura viene dunque presentato come dialogo intertestuale, attraverso la sua rappre-

14. Cfr. Lejeune 1986.

15. Il grado di responsabilità di narratore e lettore in un atto di identificazione autobiografica sarà poi da Marías investigato pienamente in *Negra espalda del tiempo* (*Nera schiena del tempo*, 1998).

sentazione all'interno del romanzo, che finisce per rivelare una struttura altamente chiusa e controllata. Da una parte, infatti, la scrittura mostra apertamente i suoi riferimenti intertestuali, da quello clamoroso di John Gawsworth – che diventa anche un personaggio assente del romanzo – fino a quello del *Jew of Malta* (*L'ebreo di Malta*, 1589) di Marlowe, per citare anche solo due delle più importanti allusioni. Dall'altro lato, ancora una volta la condizione di lettore appartiene anche al protagonista nel testo, poiché il narratore tende a presentarsi come un personaggio consapevolmente devoto all'importanza della lettura (pensiamo per esempio al lungo resoconto della sua caccia ai libri vecchi). In altre parole, anche in *Todas las almas* l'acquisizione di una identità autentica è perseguita attraverso l'atto retorico del narrare e dell'ascoltare o, per meglio dire, riscrivere e rileggere il passato diventa il mezzo possibile per andare al di là dei concetti di vita e morte (quindi, per rappresentare virtualmente in un unico atto di enunciazione tutte le possibili realtà).

D'altra parte, il messaggio suggerito da questo romanzo di Mariás non è molto diverso da quello suggerito da *Todos os Nomes*. Infatti – come ha ricordato Westphal 1993 – la fiducia di Saramago nel potere della parola è direttamente legata alla sua ossessione per lo stile: prevedibilmente, dunque, anche l'ultimo dei nostri tre romanzi si rivela costruito su una struttura volutamente chiusa e controllata. Anche in *Todos os Nomes*, allora, l'importanza delle parole diventa quella dell'atto di lettura e di scrittura: tutto ciò che accade deve essere registrato, scritto (e letto), e viceversa (solo ciò che è stato registrato, allo scopo di essere letto, può rivendicare uno statuto di esistenza).

*No processo da sua mulher desconhecida falta o certificado do óbito, [...] Enquanto não o encontrar essa mulher estará morta, Estará morta mesmo que o encontre, A não ser que o destru, disse o conservador.* (p. 278)

[Nella pratica della sua donna sconosciuta manca il certificato di morte, [...] Finché non lo troverà quella donna non sarà morta, Sarà morta anche se lo troverò, A meno che non lo distrugga, disse il conservatore. (p. 252)]

Si tratta del discorso finale, indirizzato dal Conservatore al Signor José, che sembra definitivamente confermare il potere creativo della parola scritta. Senza grande sorpresa, allora, la Conservatoria si trasforma infine in una sorta di 'libro del mondo', dove tutti gli aspetti della realtà possono ricevere una spiegazione proprio perché (e solo se) possono essere letti. O, per meglio dire (secondo Westphal 1993), «la storia perde la sua unità di misura in cui la pertinenza di una progressione diacronica è refutata dalla presenza di un'infinità di fatti sincronici ugualmente importanti la cui classificazione sarebbe arbitraria» (p. 409).

Questo ci permette di considerare da una prospettiva nuova il ruolo del Signor José stesso. In tutta evidenza, infatti, diventa chiaro che non solo l'intero intreccio è stato messo in moto dal suo primo e originario atto di lettura (del certificato della donna sconosciuta), ma anche scritto e portato all'attenzione del lettore grazie alla scrittura del diario di tutte le sue progressive scoperte e avventure. In questo modo, il narratore suggerisce ambigualmente che la sua stessa narrazione (del romanzo) e il personale resoconto del Signor José tendono a coincidere. In altre parole – come ha fatto il Conservatore stesso («o seu caderno de apontamentos foi-me de grande ajuda, aproveito a ocasião para o felicitar pela boa redacção e

propriedade de linguagem» (p. 277) [«il suo quaderno di appunti mi è stato di grande aiuto, approfitto dell'occasione per complimentarmi per la buona relazione e la proprietà di linguaggio» (pp. 250-51)] – il lettore, di fatto, sta leggendo il diario che il Signor José (il cui nome proprio, lo abbiamo visto, diventa una chiara allusione al nome proprio dell'autore) ha scritto mentre viveva la sua storia.

Alla fine, allora, è proprio in questo non luogo – insieme reale e fittizio – che l'incontro identitario può davvero avvenire (e non c'è bisogno di ricordare, a questo proposito, la strada tracciata dall'esempio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, di Calvino). In tutti e tre i romanzi, il luogo d'incontro dei diversi personaggi diventa dunque una specie di presente, insieme profondo e pervasivo, al di là dei consueti concetti di spazio e tempo. O, per meglio dire, ancora una volta il lettore e il narratore, passato e presente (morte e vita) arrivano a incontrarsi nello spazio (insieme perturbante e identitario – in una parola, romanzesco) di un libro, nel tempo di un atto di lettura.

ORSETTA INNOCENTI  
(Università di Bologna)

#### Bibliografia

- AUGÉ, MARC  
1993 *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.
- BAL, MIEKE – CREWE, JONATHAN – SPITZER, LEO  
1999 *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover and London.
- BERTONI, FEDERICO  
1996 *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze.
- CAPUTO, NICOLETTA  
1995 *L'etica della forma. Strategie di straniamento in Other People: A Mystery Story (1981) e Time's Arrow (1991) di Martin Amis*, in «Il confronto letterario», XII, 23.
- FINNEY, BRIAN  
1993 *Narrative and Narrated Homicides in Martin Amis's Other People and London Fields*, in «Critique», XXXVII, 1, pp. 3-15.
- FUSILLO, MASSIMO  
1998 *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze.
- ISER, WOLFGANG,  
1987 *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna.
- JAMESON, FREDRIC  
1991 *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York.
- LEJEUNE, PHILIPPE  
1986 *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna.
- WESTPHAL, BERTRAND  
1993 *La mosca di Aristotele. Il tempo e la storia nell'opera di J. Saramago*, in «Belfagor», XLVIII, pp. 403-412.