

Emira Armentano

*Variazione novecentesca sul mito platonico della caverna:
La caverna di José Saramago*

Abstract

Partendo dall'archetipo del mito platonico della caverna, con il suo bagaglio di suggestioni filosofiche ma anche narrative e antropologiche, l'articolo proposto punta sulla funzione di "ipotesto" che il mito platonico assume nella scrittura-riscrittura letteraria che dall'antichità arriva ai giorni nostri. Vedremo, così, attraverso una comparazione tematica e linguistica (e con una nota cinematografica), come in apertura del terzo millennio Saramago si è confrontato con il mito platonico, per interpretarlo e adattarlo a una forma di scrittura che non è più meramente filosofica, ma testo narrativo (di realismo atemporale) che si interroga sul tema del rapporto finzione-realtà, sullo statuto della conoscenza e della libertà, sulla possibilità di autodeterminarsi in una società che rievoca la dimensione kafkiana. Il riferimento al mito platonico, implicito lungo tutta la narrazione, diventa esplicito nel colpo di scena finale, quando il protagonista "vedrà" realmente la caverna di Platone (visione prefigurata, a metà della narrazione, da un sogno), si immedesimerà nei cadaveri-prigionieri e attraverso una vera epifania fuggirà dalla "caverna-centro" e salverà, come avrebbe voluto fare il filosofo platonico che ridiscende nella caverna, la sua famiglia. Ma all'orizzonte si levano nubi di dubbi e perplessità: si può veramente uscire dalla caverna?

Starting from the archetype of Plato's cave myth, with its load of philosophical, but also narrative and anthropological suggestions, the proposed work highlights the "hypo-text" function the Plato's myth acquires throughout the ever-lasting endeavour of literary writing-rewriting that spans from the ancient times up to our days. By means of a thematic and linguistic comparison (and a cinematographic reference), we'll see how – at the beginning of the third millennium – Saramago analyzes the Plato's myth in order to re-forged and adapt it to a form of writing which is no longer purely philosophical, but rather becomes a narrative text (of atemporal realism). In this way, he wonders about themes like the relationship between fiction and reality, the charter of knowledge and freedom, the possibility to reach a status of self-determination in a society so much imbued with a Kafkian dimension. The reference to Plato's myth, always present in the background throughout the narration, will explicitly come to the fore in the work's final twist, when the main character will eventually "see" Plato's cave (a vision already prefigured by a dream at an earlier stage of the narration), will identify himself with the corpses-prisoners, and through a real epiphany will escape from the "cave-center" and save his family – just as the platonic philosopher who gets back into the cave would have wished to do. But clouds of doubts and puzzlement loom large: is it really possible, in the end, to get out of the cave?



René Magritte, *Condizione umana*, 1933.

1. Premessa: le immagini e la scrittura

Italo Calvino, nel capitolo sulla “Visibilità” delle *Lezioni americane*, così afferma:

Nell’ideazione d’un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un’immagine che per qualche ragione mi si presenta carica di significato [...]. Sono le immagini che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé¹.

Con queste parole, l’autore spiega il valore determinante che hanno le immagini nel processo creativo della scrittura: un’idea affiora in una visione, in un’immagine che stabilisce collegamenti sotterranei con l’«inconscio individuale o collettivo»², divenendo «il tempo ritrovato nelle sensazioni, [...] le epifanie o concentrazioni dell’essere in un singolo punto o istante»³.

Questa di Calvino è anche la dimensione in cui operano i miti classici, che altro non sono se non *summa* di immagini e significati, di stimoli consci e inconsci lungo il

¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano 1988, pp. 88-89.

² I. Calvino, *ivi*, p. 86.

³ I. Calvino, *ibidem*.

tragitto della formazione della cultura occidentale.

2. Introduzione: il mito e le immagini

Il mito come racconto è, innanzitutto, creazione di immagini, di situazioni e azioni, di sensazioni che rimandano a un concetto, a un'esperienza ancestrale, a un mondo di verità: da qui il loro persistere nell'immaginario culturale, nelle conoscenze generazionali, nella «comunicazione con l'anima del mondo»⁴.

Dall'antichità emergono, così, quasi senza che ce ne rendiamo conto, figure e motivi con cui ci sentiamo a nostro agio perché sono parte di noi, di ciò che conosciamo e siamo: in un groviglio di percezioni lontane affiorano lentamente nella nostra mente profili conosciuti, narrazioni cadenzate, memorie vive: il mito si concretizza prima in immagine e poi in espressione verbale.

Ed ecco che il mito platonico della caverna, con tutte le suggestioni filosofiche e antropologiche con cui si commistiona, rientra chiaramente in questo repertorio di immagini e visioni: la parete di ombre, le catene dei prigionieri, la loro immobilità, il fuoco, l'uscita... tutto, della narrazione platonica, è ormai patrimonio condiviso, conoscenza collettiva, linguaggio quotidiano.

La liberazione dai vincoli della schiavitù per una conoscenza superiore si traduce continuamente, lungo il percorso dei significanti filosofici, nell'immagine del prigioniero platonico che si allontana dal buio cavernicolo per approdare alla luce della verità (v. gli *idola specus* di Bacone o la caverna dello *Zarathustra* di Nietzsche).

3. L'approdo alla letteratura

Il passaggio dall'ambito strettamente filosofico a quello letterario-narrativo diviene, allora, inevitabile se pensiamo al ruolo delle immagini e alla loro potenza immaginifica: nella seconda metà del '900 scrittori diversi per formazione e intenti si sono, consapevolmente o no, confrontati con il mito platonico della caverna per interpretarlo e adattarlo a forme di scrittura che non sono più meramente filosofiche, ma testi narrativi (ora di 'science fiction' – ad es. P.K. Dick con *La penultima verità* e F. Dürrenmatt con *La guerra invernale del Tibet* - ora di realismo atemporale, come ne *La caverna* di Saramago) che si interrogano sul tema del rapporto finzione-realtà, sullo statuto della conoscenza e della libertà, sulla possibilità di autodeterminarsi in una società che rievoca la dimensione orwelliana e/o kafkiana.

⁴ I. Calvino, *ivi*, p. 87

Così alle soglie del terzo millennio J. Saramago, dopo aver costruito una moderna apocalisse infernale in *Cecità*, scrive *La caverna*, con un dichiarato e rinnovato recupero del mito platonico, utilizzandone la metafora delle ombre/prigionieri per affrontare il problema della società che tiene in “schiavitù” i cittadini, all’oscuro della “verità” – patrimonio del potere.

4. *La caverna come archetipo multiplo*

Ma la caverna non è solo lo spazio in cui è ambientato il racconto platonico.

La caverna è, innanzitutto, luogo ancestrale e quotidiano, luogo ora protettivo e confortevole, culla di sicurezze e proiezione del grembo materno, ora claustrofobico e pauroso, buio e *horridus*. La caverna è metafora del sepolcro e della morte, ma è anche simbolo del ricongiungimento con la Natura e della nascita o rinascita.

La caverna è il limite tra il dentro e il fuori, è rifugio ma anche prigione, è raccoglimento ma anche luogo sacro e rituale.

Le valenze simboliche della spazio-caverna sono infinite e seguono lo sviluppo umano dal suo entrare primitivo negli anfratti cavernicoli per sfuggire alle bestie feroci fino al suo uscirne per esplorare e conoscere il mondo. I significati si intrecciano e si rimandano vicendevolmente nell’immaginario collettivo e letterario dell’Occidente: dalle caverna di Polifemo e di Calipso dell’*Odissea* a quella magica di Merlino e all’antro in cui Orlando scopre il ‘tradimento’ di Angelica, passando per le profondità ancestrali in *Ciaula scopre la luna*, fino al più recente ipogeo di *Io non ho paura* di Ammaniti si dipana un itinerario di interpretazioni e riscritture che alla caverna guardano come luogo reale e/o metaforico.

5. *La caverna platonica e la narrazione del mito*

Ma quanto c’è di tutto questo nella caverna platonica? E’ la caverna platonica a proiettare nel futuro valenze simboliche o sono i significati simbolici pregressi a entrare nella costruzione della caverna platonica?

La caverna come luogo in cui ambientare il racconto mitico risponde, evidentemente, a una scelta precisa: Platone utilizza un luogo che gli arriva dalla tradizione antecedente già stratificato di significati e proprio su questo spessore di senso egli può innestare un’ulteriore valenza, quella che è arrivata ai giorni nostri, quella che si intreccia con tutti gli altri rimandi simbolici, quella che è diventata immagine potente della condizione umana.

Per cui non è un caso che l'*incipit* del VII libro della *Repubblica* di Platone si apra con la visione primordiale della caverna (ἐν καταγείῳ οὐκίσει σπηλαιώδει⁵): sospesa nel tempo e nello spazio (a sottolinearne il forte valore universale), è una presenza inevitabile, oggettiva, data per certa; essa non è descritta da Socrate (il narratore del mito che ha come destinatario Glaucone) nelle sue caratteristiche ambientali, ma rimane priva di ogni referente naturalistico, immersa nel buio di un'oscurità infinita.

È qui che compaiono i prigionieri incatenati (λέγεις δεσμώτας ἀτόπους⁶), costretti a guardare la parete di fondo dell'antro, destinati a credere che le ombre (σκιᾶί⁷) proiettate sul fondale siano la realtà (τὰ ὄντα ἄπερ ὠρώεν⁸): la caverna è il "contenitore" di un processo conoscitivo illusorio e perpetuo, è il "chiuso" che impedisce la visione totalizzante del "fuori", è il *limen* tra gli schiavi – e la loro confortante sensazione di appagamento – e la verità.

La caverna-prigione diventa, però, anche lo spazio dell'infrazione: un prigioniero si può liberare dalle catene (anche se non ci viene spiegato 'come': d'altronde non si sa 'come' gli uomini siano 'entrati' nella caverna), può iniziare l'ascesi e può approdare all'esterno della grotta per progredire lentamente nella conoscenza del reale (e quindi del 'Bene')⁹.

Tralasciando il valore gnoseologico del mito, sottolineiamo quanto la scoperta della verità ponga il novello filosofo davanti a un bivio: bearsi della propria superiorità intellettuale e rimanere inattivo o ritornare nella caverna per liberare i compagni e diventare quindi artefice di un impegno militante?

Lui non potrà che ridiscendere nel buio della caverna: impacciato, perché accecato dalla luce esterna, rientrerà in un luogo di nuovo chiuso e oscuro dove gli imprigionati faranno fatica a riconoscerlo come 'salvatore'... potrebbero anche ucciderlo¹⁰, perché è colui che viene a spezzare la sicurezza delle conoscenze acquisite. Da qui l'apertura del racconto verso un potenziale di aggressività: la condizione umana è destinata a rimanere schiava? La liberazione dalle catene dell'ignoranza deve per forza passare attraverso il conflitto e la morte?

Molteplici sono i valori simbolici dello spazio, del movimento, della direzione nella narrazione del mito: basso-alto, chiuso-aperto, dentro-fuori, ascesa-discesa, verticalità-

⁵ Platone, *La Repubblica*, I, 7, trad. di F. Gabrieli, Milano 1994, p. 243.

⁶ Platone, *ibid.*

⁷ Platone, *ivi*, p. 244.

⁸ Platone, *ibid.*

⁹ Platone, *ibid.*: Σκόπει [...] αὐτῶν λύσιν τε καὶ ἴασιν τῶν τε δεσμῶν καὶ τῆς ἀφροσύνης [...] ὅποτε τις λυθείη καὶ ἀναγκάζοιτο ἐξ αἰφνης ἀνίστασθαι τε καὶ περιάγειν τὸν αὐχένα καὶ βαδίζειν καὶ πρὸς τὸ φῶς ἀναβλέπειν [...].

¹⁰ Platone, *ivi*, p. 246: καὶ τὸν ἐπιχειροῦντα λύειν τε καὶ ἀνάγειν, εἴ πως ἐν ταῖς χερσὶ δύναιτο λαβεῖν καὶ ἀποκτείνειν, ἀποκτείνουσαι ἄν;

orizzontalità. Le contrapposizioni rimandano alla dualità del tema ignoranza-conoscenza, apparenza-verità, illusione-libertà, terreno di analisi e riflessione di Socrate protagonista e narratore del dialogo platonico ma anche di quanti, nelle epoche successive, ritorneranno a questo mito per parlare di realtà e società nuove, trasformando un luogo apparentemente naturale (in fondo già in Platone la caverna è priva di descrizioni sulla sua morfologia o conformazione) in uno spazio della mente prima e della *conditio humana* poi.

6. La Caverna di J. Saramago

6.1 Il romanzo

Il romanzo che il premio Nobel José Saramago intitola allusivamente *La caverna*, pubblicato nel 2000, ci conduce proprio nell'alveo inquietante dell'analisi e della riflessione sulla condizione umana.

La storia di Cipriano Algor, della figlia Marta e del genero Marçal Gacho si snoda lungo un percorso minimalista, di azioni e gesti quotidiani, ma fortemente sostenuto da pensieri e argomentazioni che rimandano alla crisi dell'uomo contemporaneo nel suo rapporto con la società e con l'autorità.

Il riferimento esplicito del titolo e l'esergo¹¹ fanno del mito platonico della caverna l'archetipo della narrazione, non nella volontà di creare un *continuum* filosofico ma nella individuazione di un'immagine che funge da *incipit* per la costruzione del racconto. Infatti Saramago afferma che nel suo libro

«la caverna platonica funziona come un elemento che ha messo in moto un processo mentale rivolto a cercare nella materialità delle condizioni di vita odierne una situazione simile a quella descritta da Platone per i prigionieri della sua caverna»¹².

Leggere il romanzo di Saramago vuol dire, quindi, entrare in contatto con la nostra condizione di eterni prigionieri «chiusi in una enorme caverna, circondati da immagini la cui funzione primaria sarebbe quella di rappresentare la realtà, mentre invece la occultano»¹³.

¹¹ «Strana immagine è la tua – disse – e strani sono quei prigionieri». «Somigliano a noi – risposi». Platone, *Repubblica*, libro VII.

¹² BORRELLI (2005, 16).

¹³ BORRELLI (2005, 17).

6.2 Il 'Centro' e la riluttanza di Cipriano

Il protagonista del romanzo (la cui storia è ambientata in un presente atemporale e in luoghi anonimi¹⁴) è il vedovo Cipriano Algor, un anziano vasaio dignitoso e lavoratore, che vive una vita appagante nel suo modesto ruolo di uomo libero e autosufficiente. Abita fuori città, in una campagna desolante e mortificata nel paesaggio, sempre più 'terra di nessuno' tra la Cintura industriale, le baracche confinanti e la Cintura verde, luogo agghiacciante di serre artificiali.

Ai margini di questo non ben definito territorio si erge, maestoso e incombente, il CENTRO, mostruosa entità a metà tra centro commerciale ed edificio del potere.

Incombe, fin dalle prime pagine del romanzo, la sua inquietante presenza: luogo strutturato e impenetrabile, fagocitatore dell'esistenza dei cittadini, spazio labirintico e controllato, organizzazione perfetta e maniacale, destinazione ambita da molti per una vita utopisticamente perfetta. Il Centro, che richiama il moderno processo di globalizzazione, è «l'ennesima figurazione di un'istituzione totalitaria»¹⁵ che progressivamente sottrae libertà ai singoli, al loro lavoro indipendente, ai loro ritmi di vita quotidiana.

È il Centro, infatti, che rompe l'equilibrio dell'esistenza monotona ma rassicurante di Cipriano: acquirente esclusivo delle vettovaglie in terracotta del protagonista, il Centro decide all'improvviso di sospendere la vendita (la plastica è ormai molto più vantaggiosa e necessaria) e, quindi, di lasciare senza lavoro e sostentamento il povero Cipriano, che si abbatte ancor di più perché privato della fonte della sua dignità e passione. Viene così sancita la sua inutilità.

Il Centro come moderna Caverna platonica?

Al momento il Centro si presenta come organizzazione kafkiana¹⁶ in cui tutto procede ma in cui il singolo è parte di un ingranaggio sconosciuto.

¹⁴ L'atemporalità e l'anonimato della vicenda narrata sottolineano l'universalità della condizione umana. Da qui la definizione di «grandissimo romanzo di fantascienza umanistica» per il testo di Saramago. (cfr. IANNOZZI 2010, online)

¹⁵ BORRELLI (2001, s.i.p.).

¹⁶ L'appellativo 'kafkiano' sembra qui pertinente anche se il suo uso irrita Saramago, che afferma: «Condivido l'irritazione per l'abuso dell'attributo 'kafkiano' [...]. Molti romanzi si sarebbero potuti definire kafkiani assai prima che Kafka nascesse. Da sempre la letteratura mette in scena mondi condizionati da forze esterne. Per quel che riguarda *La caverna*, questo romanzo risente di quel genere di osservazione del mondo mista a elementi di fantascienza che portò Huxley a scrivere *Il mondo nuovo* e Orwell a immaginare, partendo da dati reali, *1984*. Tutto questo, ancorato a radici kafkiane. Dicono che qualcosa in me ricordi i presagi di Cassandra. Mi viene da rispondere che se dico che il tetto sta per cadere, meglio sarebbe verificarne le condizioni piuttosto che trattarmi da profeta di sventure». (BORRELLI 2005, 17).

Le decisioni del Centro orientano i gusti e i desideri dei cittadini, le scelte del Centro scandiscono i nuovi ritmi di vita, gli obiettivi del Centro sono imperscrutabili nelle motivazioni.

Il rapporto di Cipriano con il Centro è da subito basato sull'ansia, sul disagio e sulla disapprovazione: egli non aspira a vivere nel Centro, non ama le sue imposizioni e direttive, non è disposto ad abbandonare le proprie abitudini e certezze per trasformarsi in un suo perfetto cittadino. Il Centro per Cipriano è solo il datore di lavoro, di un lavoro altrimenti introvabile: perciò quando il Centro determina la fine della funzione lavorativa di Cipriano si apre la crisi dell'uomo contemporaneo che da autonomo *faber sui* si trova schiacciato sotto le leggi di un'economia che inghiotte i singoli.

La neo-caverna platonica è al momento spazio direttivo, luogo da cui prendere le distanze ma da cui è sempre più difficile allontanarsi.

6.3 Il 'Centro' e l'ambizione di Marçal

Cipriano convive con la figlia Marta e il genero. Marta lo aiuta nel suo lavoro alla fornace, ma è in attesa di trasferirsi a vivere definitivamente nel Centro insieme al marito Marçal Gacho (guardiano ancora a tempo determinato al Centro ma in febbrile attesa dell'assunzione che lo renderà guardiano residente).

In seno alla propria famiglia Cipriano si confronta con una posizione differente dalla sua: lui è contrario a vivere nel Centro¹⁷, mentre il genero ne è fautore, sostenitore, convinto paladino. Cipriano è angosciato al solo pensiero di potersi trasferire nel Centro, rivendica la propria libertà di pensiero e di scelta. Marçal non capisce la riluttanza del suocero, non comprende le sue perplessità: anzi il trasferimento al centro è, ora più che mai (vista la perdita del lavoro da parte di Cipriano), la soluzione ottimale, quella che permetterà a tutta la famiglia di risollevarsi e di adagiarsi nella tranquillità.

Come nel mito di Platone, anche in Saramago le opposizioni spaziali del fuori-dentro, esterno-interno, aperto-chiuso rimandano all'opposizione realtà-apparenza, verità-menzogna, libertà-prigione: ne sono interpreti Cipriano (l'individuo che vuole rimanere 'fuori'), che ribalta con la sua passionalità ed emotività il significato del suo cognome Algor (freddo), e Marçal (l'individuo che aspira a chiudersi nel 'dentro') che, invece, nel suo atteggiamento ottuso e dogmatico rimarca il senso del suo cognome

¹⁷ «Non ci vado, non ci vado, non ci vado, neanche se mi ammazzate» (J. Saramago, *La caverna*, Torino 2000, p. 94).

Gacho («il gacho è né più né meno che la parte del collo del bue su cui poggia il giogo»¹⁸): il suo è un destino di inevitabile schiavitù.

Il terzo personaggio della storia, Marta, si adegua alla decisione del marito, ma istintivamente è portata a condividere la posizione del padre: il suo è un ruolo di mediazione.

Ed è lei che propone al padre un'ultima possibilità per riappropriarsi del suo lavoro da artigiano: modellare statuine in terracotta (e non più vasellame) e proporle al Centro. In attesa della risposta definitiva del Centro, Cipriano si rianima e si appassiona al nuovo progetto: è di nuovo artefice del suo destino, si sente vivo e non più destinato alla morte civile.

6.4 La presenza implicita del mito platonico

La storia procede sui binari di una scrittura lenta e cadenzata che sfiora i nodi centrali della vita dei personaggi: Marta è incinta, Cipriano è segretamente innamorato di una giovane vedova, Marçal è sempre più nervoso per la promozione che tarda ad arrivare; i personaggi accolgono in casa un cane, Trovato, che ha la capacità di pensare e di entrare in empatia con chi lo accudisce.

Il mito platonico della caverna sembra inesistente nei riferimenti narrativi, sembra non comparire neanche indirettamente, sembra essersi fermato sulla soglia della pagina iniziale del romanzo: eppure la sua presenza aleggia in ogni pagina, si insinua nelle parole del protagonista, fa da specchio alle ansie di Cipriano che percepisce come una minaccia l'imminente trasferimento al Centro.

Più il genere si sforza di lodare le meraviglie dell'organizzazione del Centro, più Cipriano si sente morire dentro. Più Marçal spinge la famiglia ad accettare la possibilità di un roseo futuro nel Centro, più Cipriano tentenna, procrastina la promessa alla figlia di seguirli, pone distanza fisica e morale tra sé e il Centro.

Il Centro è la caverna platonica destrutturata del suo statuto originario: nella *Repubblica* di Platone il mito si apre con i prigionieri da sempre nella caverna, da sempre illusi nella conoscenza, da sempre impossibilitati a uscirne; in Saramago i prigionieri entrano volontariamente nella caverna, volontariamente si assuefanno alle direttive imposte dall'alto, volontariamente convincono gli 'esterni' a entrarvi.

La posizione di Cipriano è quella di chi non vuole essere contaminato dall'omologazione, di chi si sforza di non diventare prigioniero, ma non ha ancora il potere forte di un'argomentazione convincente ed efficace: come l'ex incatenato platonico deve prima fuggire dalla caverna per poi poterci ritornare con il bagaglio della

¹⁸ Saramago, *ivi*, p. 5.

conoscenza, così il protagonista di Saramago deve attraversare la storia in tutte le sue sfaccettature perché possa diventare il novello filosofo che libera i compagni dalle catene dell'ignoranza.

E la storia continua: prima il centro fa un importante ordine di statuine in terracotta a Cipriano, obbligando lui e la figlia a un vero *tour de force*, poi lo ritira, facendo sprofondare la famiglia nella delusione e nello sconforto: «ecco cosa siamo per loro, zero»¹⁹; arriva quindi la tanto agognata promozione di Marçal e inevitabilmente la famiglia si trasferisce nel Centro.

6.5 Il sogno premonitore e l'artigiano-demiurgo

Ma prima dell'entrata definitiva nel Centro, l'ipotesto platonico inizia a manifestarsi esplicitamente nella narrazione.

Ci troviamo nell'arco temporale in cui Cipriano e la figlia sono impegnati nel progetto delle statuine di terracotta. Lavorano ma ancora non sanno se la fornitura sarà richiesta dal Centro.

Durante un sogno, Cipriano si trova dentro al suo nuovo forno da lavoro e lì dentro osserva «una panchina di pietra: ma di questa Cipriano riesce a «vedere solo la parte posteriore dello schienale, in quanto, insolitamente, questa panchina è rivolta verso la parete di fondo»²⁰. Seduto su di essa «senti che il corpo gli pesava come piombo [...], era legato allo schienale della panchina, legato senza corde né catene, ma legato. Provò a voltare la testa, ma il collo non gli obbedì»²¹(*Ibid.*: 183).

L'immagine dei prigionieri platonici si trasfigura nella scena onirica: è Cipriano il prigioniero, che libero da vincoli materiali è incatenato da forze oscure, interiori, indefinite... Cosa può vedere, allora, in questa caverna-fornace? Ombre. Cipriano, senza rendersene ben conto, intravede tre fugaci ombre. La prima è quella del genero che lo invita a lasciare inattiva la nuova fornace: «non vale la pena che accendi il forno» (*ibid.*: 181), disse l'ombra che «per un secondo attraversò la parete di fondo per scomparire subito dopo»(*ibid.*: 181-82). Si sta materializzando la paura che la fornitura di statuine sia cancellata, ma si sta prefigurando anche un destino di non-lavoro, di passività, di obbedienza a volontà superiori. Non a caso compare la seconda ombra: è ancora quella di Marçal, che ora felice annuncia a Cipriano la sua promozione a guardiano residente: «vi porto quella buona notizia che aspettavamo ansiosamente [...] sicché non vale la pena continuare con la produzione [...] uscite di lì». L'entrata nel

¹⁹ *Ivi*, p. 91.

²⁰ *Ivi*, p. 181.

²¹ *Ivi*, p. 183.

Centro si avvicina: il sogno unisce il chiuso della fornace a quello della caverna che rimanda a quello oppressivo del Centro. Una terza ombra entra in scena: è il capo ufficio-acquisti del Centro che cancella definitivamente l'ordine delle statue in terracotta. Si va così sempre più sottolineando la consapevolezza inconscia di Cipriano di dover lasciare la propria casa e il proprio lavoro.

In un crescendo di sensazioni e disagi Cipriano vive nella propria mente la condizione del prigioniero platonico: realtà... ombre... illusioni... certezze... paure... il tutto si avviluppa nella dimensione del sogno e nella labilità dei contorni delle immagini, ma è indubbio che in Cipriano il groviglio interiore rinvia a un futuro che sta per realizzarsi.

Il sogno si è concluso: rimane nel protagonista la dimensione dell'eroe romantico, legato a grandi ideali, vittima delle proprie aspirazioni, destinato alla sconfitta.

Ma poiché nella realtà la sconfitta non è ancora arrivata, Cipriano continua febbrilmente a impegnarsi nel suo lavoro: come per tutta la vita si è sporcato le mani nel creare vasi, brocche e piatti di terracotta, ora modella, plasma, impasta, aggiusta, disfa, rimodella l'argilla fino a farle assumere le forme più disparate di statue immobili²². Il suo è un vero lavoro di creazione: dal nulla tra le sue mani prendono forma figure umane, 'copie' della realtà quotidiana, prive solo del movimento e dell'anima. Prefigurazione dei prigionieri della caverna?

Di certo Cipriano è un Demiurgo²³: creatore di una vita illusoria, compie tutte le operazioni di un dio artefice supremo. Il suo modellare e plasmare la terra anticipa la sua funzione ultima di demiurgo che vorrà creare da sé la propria vita, senza diventare copia di un progetto altrui.

In questa fase quella di Cipriano è la dimensione di un artigiano-demiurgo attaccato al suo modesto lavoro quotidiano, che dall'esterno guarda con sospetto il Centro, caverna omologante e spersonalizzante: la condizione umana, per Saramago, non è stata destinata dalle origini alla prigionia, come in Platone, ma ha la possibilità di interrogarsi e di scegliere, almeno fino a quando il pensiero libero rimane appannaggio di qualcuno.

E in questo ruolo di demiurgo-creatore Cipriano entra in simbiosi con Marta, che da figlia e moglie sta ora per diventare madre: il padre demiurgo di 'copie' inanimate lascia il posto alla figlia creatrice di vita, dispensatrice di futuro, aperta al mondo perché porta dentro di sé, nel suo grembo-caverna, la nuova vita, la creazione vera, la palingenesi. E forse è per questo che lei accetta inizialmente di trasferirsi al Centro: la neo-caverna platonica che offre protezione e riparo richiama in lei la sua funzione archetipica di

²² «Cipriano Algor modellava l'infermiera, Marta era occupata con il pagliaccio, ma né l'uno né l'altra si sentivano soddisfatti dei tentativi, uno dopo l'altro, forse perché copiare, in fin dei conti, è più difficile che creare liberamente» (*ivi*, p. 146).

²³ «Che molti dei miti antropogenici non abbiano potuto fare a meno della creta nella creazione materiale dell'uomo è un fatto» (*ivi*, p. 209).

magna mater, di chi offre un nido di certezza e sicurezza alla creatura che sta per nascere.

Ma anche lei si dovrà ricredere.

6.6 Il trasferimento al 'Centro'

L'ultima parte del romanzo è ambientata dentro al Centro.

Cipriano ha ceduto alle insistenze della figlia, Marçal è radioso nel suo ruolo di guardiano residente, Marta perplessa ma silenziosa tenta di adattarsi alla nuova realtà.

Il Centro accoglie i suoi cittadini con enormi cartelli pubblicitari, segno di una globalizzazione che utilizza la comunicazione di massa come veicolo di propaganda e sottile convincimento. Gigantesca, perché sia visibile da lontano e sia stimolo alla curiosità, campeggia la scritta «Tu sei il nostro miglior cliente ma, per favore, non dirlo al tuo vicino»²⁴: l'individuo è cliente, merce di scambio, acquirente inconsapevole, eterodiretto e individualista.

I manifesti pubblicitari sono le pareti della caverna platonica²⁵: in Saramago si acquisisce la dimensione economica dei rapporti interpersonali, il vendere è la nuova luce della conoscenza, creare bisogni determina la schiavitù moderna. «Ti venderemmo tutto quello di cui hai bisogno se non preferissimo che tu abbia bisogno di ciò che vendiamo»²⁶: la filosofia è esplicita e chi decide di assecondare le direttive del Centro è un prigioniero consapevole e volontario.

²⁴ *Ivi*, p. 223.

²⁵ Il mito platonico della caverna, se ha trovato nella letteratura riscritture contemporanee, è indubbio che sia stato sottoposto anche a molteplici riscritture da parte della 'settima arte', grazie cioè al cinema che è già di per sé realizzazione moderna dello spazio chiuso e buio 'della caverna' che proietta sullo schermo ombre di realtà illusoria e affabulatrice.

Attraverso la categoria del 'concettimmagine' (cf. CABRERA 2000, 8 ss.) molti sono, infatti, i film che hanno trascritto e/o rielaborato il mito della caverna. Tra questi si può accennare, solo a mo' d'esempio, a *The Truman show* (1998) proprio perché esso è la concretizzazione più esplicita del mito con cui si apre il VII libro della *Repubblica* platonica: ad esso, infatti, si rifanno i personaggi (v. il significato simbolico del nome del protagonista: *true man*; il nome del regista demiurgo: *Christof*), la trama (dalla finzione delle relazioni umane alla finzione dello sfondo scenico passando per le scelte di Truman sempre eterodirette), lo spazio (la "caverna" si trasforma in *locus amoenus* dall'idilliaco appellativo di 'Seahaven'), i dialoghi (Christof: *Noi accettiamo la realtà del mondo così come si presenta, è molto semplice [...]; se fosse assolutamente determinato a scoprire la realtà, noi non potremmo fermarlo. Truman preferisce la sua cella.* Ancora Christof: *Ascoltami, Truman: là fuori non troverai più verità di quanto non ne esista nel mondo che ho creato per te; [...] ma nel mio mondo, tu non hai niente da temere.*), l'epilogo (Truman diviene un novello Ulisse alla ricerca di un 'fuori' ignoto e temibile: sarà una vera uscita dalla caverna?).

²⁶ Saramago, *op. cit.*, p. 267.

«Per il Centro c'è una sola strada, quella che conduce dal Centro al Centro»²⁷: ormai la realtà si va identificando con il Centro, è in esso che da ora in poi i protagonisti del romanzo hanno deciso di vivere, è dentro l'articolato e labirintico complesso di edifici, scale, ascensori, abitazioni claustrofobiche, panorami fasulli, meraviglie psichedeliche, giostre e luminarie, negozi, gallerie, ristoranti, manichini e manifesti che Cipriano e la sua famiglia dovrà capire che 'casa' è sinonimo di centro commerciale e di centro di potere.

La nuova abitazione è al trentaquattresimo piano: «Un uccello in una gabbia appesa alla finestra potrà immaginare di essere libero»²⁸.

Ormai la caverna platonica si è strutturata in un'immagine contemporanea straniante ma apparentemente coinvolgente: siamo dentro una caverna affabulatoria e ammaliante, dove si può avere tutto tranne la libertà di essere autonomo.

«Ci si abitua sempre, ci si abitua sempre»²⁹: l'espressione riferita alla necessità di adattarsi agli spazi ristretti del nuovo appartamento diventa l'emblema della condizione umana che, come i prigionieri platonici, facilmente si adatta a tutto, se ciò non comporta sforzo, pensiero, messa in discussione di sé.

6.7 La visione della caverna platonica

Gli incatenati platonici sono costretti dalle catene a vivere ancorati alla loro caverna, gli abitanti del Centro sono costretti a vivere in una struttura che soddisfa ogni bisogno ma non permette l'infrazione dell'ordine costituito: un rigido ordinamento gerarchico obbliga chi sta in basso ad essere invisibile, almeno fino a quando non trasgredisce, non fa domande, non vuole capire i meccanismi dell'organizzazione-Centro. In tal caso nascono sospetti e indagini.

E Cipriano da subito si trasforma in un novello Ulisse alla disperata ricerca della 'conoscenza' di un luogo ignoto e impenetrabile: spinto da *curiositas* va in giro, fa domande, si guarda intorno, cerca di capire, vuole andare oltre 'i limiti' delle dantesche colonne d'Ercole imposte dal Centro. Cipriano, per evitare di seppellirsi in una condizione di totale alienazione, non può fare altro che «lanciarsi alla scoperta e all'investigazione metodica dell'isola meravigliosa dove lo avevano portato dopo il naufragio»³⁰. Apre porte che devono rimanere chiuse, prende appunti sui cartelli pubblicitari, si immette in corridoi che sono lontani dalla sua abitazione... Il suo è un comportamento 'anormale'!

²⁷ *Ivi*, p. 219.

²⁸ *Ivi*, p. 262.

²⁹ *Ivi*, p. 265.

³⁰ *Ivi*, p. 295.

«Tutto ciò che non sia normale è, per lo meno, sospetto di anormalità»³¹.

Alla *insana curiositas* di Cipriano la narrazione intreccia la percezione di un mistero, la lenta ma progressiva allusione a un segreto di cui tutti devono essere tenuti all'oscuro.

È stato scoperto 'qualcosa' nel «piano zero-cinque, qualcosa che avrebbe richiesto un'indagine minuziosa e prolungata»³². Solo i più fidati guardiani hanno la possibilità, anzi l'obbligo di accedere alla zona del mistero, senza farne parola con nessuno, neanche con i familiari: Marçal è, chiaramente, tra questi guardiani e obbedisce fedelmente alle richieste del Centro.

La storia, che fino a questo punto ha viaggiato sui binari di una scrittura monotona, cadenzata, priva di *suspence* e di coinvolgimento emotivo del lettore, subisce ora una sterzata, un'accelerazione del ritmo, una 'corsa' che impetuosa deve raggiungere la conclusione.

Infatti la scrittura si adatta all'affannosa ricerca e al travagliato stato d'animo di Cipriano che, seguendo di nascosto il genere, arriva all'«entrata della grotta»³³: misteriosa, «sorvegliata giorno e notte, senza interruzione, a turni di quattr'ore»³⁴. «[...] laggiù, a trenta o quaranta metri di profondità, non si sarebbe notata la differenza tra il giorno e la notte, non ci sarebbero state altro che tenebre»³⁵.

La caverna platonica ritorna nella narrazione nel suo archetipo spaziale, ma non siamo ancora 'dentro' al mito.

Bisogna, infatti, andare dietro a Cipriano, assecondarlo nella sua discesa 'agli inferi' che tanto ricorda la *katabasi* platonica, affiancarlo nei suoi tentativi di 'vedere' al buio, sostenerlo quando sente sotto i suoi piedi «il suolo [...] tremare, vibrare»³⁶, vivere i suoi timori perché «doveva scoprire cosa stava accadendo nelle profondità del Centro»³⁷.

La caverna platonica dalla luminosità e illusorietà della superficie si sta trasferendo nei meandri delle viscere del sottosuolo. Ma cosa c'è qui sotto?

Cipriano ci sta conducendo nel cuore del mistero.

Coinvolgendo suo malgrado anche il genere, Cipriano si addentra nella GROTTA e finalmente 'vede': davanti ai suoi occhi si dipana una scena inquietante e straniante, materializzazione del sogno fatto in precedenza dallo stesso protagonista. Davanti a lui «comparve [...] una panchina di pietra e [...] allineate alcune sagome indistinte»³⁸. E poi stoffe e corpi seduti «tutti eretti come se uno spiedo di ferro avesse loro trapassato il

³¹ *Ivi*, p. 298.

³² *Ivi*, p. 302.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 304.

³⁶ *Ivi*, p. 306.

³⁷ *Ivi*, p. 307.

³⁸ *Ivi*, p. 318.

cranio e li tenesse avvitati alla pietra»³⁹. Un urlo si strozza in gola a Cipriano e l'incubo si amplia: tre uomini, tre donne, orbite scavate... funi che «sembravano esser servite per immobilizzare i loro colli»⁴⁰ ... ancora funi alle gambe... volti miseri, mani ridotte a pelle e ossa, mani incrociate sulle gambe... terreno bruciato intorno... un falò...

«Cipriano Algor aveva capito»⁴¹.

Le parole con cui spiegare l'accaduto al genero e alla figlia diventano pietre, macigni di ineffabilità: come spiegare? Bisogna vedere di persona.

Ma Cipriano ha capito: chi sono quelle persone? La risposta è secca e definitiva, sintesi dell'intera narrazione: «siamo noi», dice Cipriano a Marta e a Marçal, «siamo noi, io, tu, Marçal, tutto il Centro, probabilmente il mondo»⁴².

L'affermazione perentoria di Cipriano si collega circolarmente (*incipit* ed *epilogo*) con la citazione dell'esergo del romanzo, che non contiene altro che le parole del Socrate-narratore del mito della caverna nella *Repubblica* platonica.

E Cipriano, infatti, ha visto realmente la caverna di Platone (visione prefigurata, a metà della narrazione, dal sogno dello stesso protagonista), si immedesima nei cadaveri-prigionieri e attraverso una vera epifania prende coscienza piena e assoluta della condizione umana: dal mito siamo entrati nella storia, dalla *fabula* siamo approdati dentro noi stessi. Saramago ci ha condotto per mano a guardare cosa possiamo diventare o cosa siamo già diventati: la caverna platonica gli è servita per usare un'immagine che più di ogni parola poteva porci di fronte a noi stessi, a noi prigionieri eterni.

6.8 Si può uscire dalla caverna

Ma Cipriano non abdica alla sua dignità di uomo libero e afferma senza indugi: «Io me ne vado»⁴³. «Io non rimarrò per il resto dei giorni legato a una panchina di pietra a guardare una parete»⁴⁴. Marta e Marçal potranno decidere autonomamente cosa fare.

Il protagonista è diventato il filosofo platonico che rompe le catene dell'ignoranza e risale i gradini della conoscenza nella sua solitudine: fuggire dalla caverna è ora segno di una possibilità di riscatto, di una speranza nelle doti intellettive ed emotive dell'uomo, una prefigurazione di salvezza per chi è ancora 'dentro'.

E, infatti, anche Marta e il marito decideranno di abbandonare definitivamente il Centro. Gli ex prigionieri della caverna sono stati salvati dal novello filosofo platonico,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 319.

⁴² *Ivi*, p. 321.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 322.

sono stati convinti da lui, dal suo gesto, dalle sue argomentazioni: se l'incatenato platonico si muove lungo la linea della verticalità (*anabasi – katabasi*), il protagonista di Saramago rimane nell'orizzontalità del presente e dello spazio, ma ha comunque avuto bisogno della 'discesa' per ritornare vigile a sé e d'aiuto agli altri.

Con Saramago è ancora possibile uscire dalla caverna: si apre dinanzi a noi la possibilità di una vita diversa... alla ricerca di un *quid* non ancora definito

6.9 L'epilogo

A conclusione della narrazione, però, Saramago causticamente incrina per un'ultima volta l'immagine positiva della fuga consapevole dei protagonisti, evitando il buonismo e l'idea che tutto possa 'finire bene': il Centro non è stato sconfitto, è sempre lì a ricordarci quanti hanno deciso di assuefarsi alla sua comodità, è sempre il luogo della globalizzazione mercificata.

E infatti l'ultimo cartellone pubblicitario che i protagonisti del romanzo scorgono nel loro viaggio di sola andata afferma quanto segue: «Entro breve, apertura al pubblico della caverna di Platone, attrazione esclusiva, unica al mondo, acquista subito il biglietto»⁴⁵.

⁴⁵ *Ivi*, p. 355.

Riferimenti bibliografici

BORRELLI 2011

F. Borrelli, *Noi pupazzi devoti a una realtà di ombre, Il Manifesto*, 17 Febbraio 2001.

BORRELLI 2005

F. Borrelli, *Biografi del possibile*, Torino.

BLUMENBERG 2009

H. Blumenberg, *Uscite dalla caverna*, Milano.

<http://www.filosofico.net/blumenberg.htm>

CABRERA 2000

J. Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg*, Milano.

CALVINO 1988

I. Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano.

CALVINO 1991

I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano.

CURI 2000

U. Curi, *Lo schermo del pensiero*, Milano.

CURI 2006

U. Curi, *Un filosofo al cinema*, Milano.

DE LUISE

F. de Luise, *La caverna platonica in immagini letterarie novecentesche, L'ACROPOLI*, anno X, n.4, <http://www.lacropoli.it/articolo.php?nid=252>, (ultimo accesso 14/05/2017).

GAISER 1985

K. Gaiser, Konrad, *Il paragone della caverna, Variazioni da Platone a oggi*, Napoli.

IANNOZZI 2010

G. Iannozzi, *La caverna di Saramago*, s.i.p.

<https://iannozzigiuseppe.wordpress.com/2010/06/19/la-caverna-di-saramago/>, (ultimo accesso 14/05/2017).

MIORELLI 2006

A. Miorelli, *Ancora nella caverna*, Università degli Studi di Trento.

PIAZZA 2009

G. Piazza, *Filmosofia*, Ozzano dell'Emilia.

Platone, *La Repubblica*, trad. di F. Gabrieli, Milano 1994.

J. Saramago, *La caverna*, Torino 2000.

STUDER 2000

A. Studer, *Il mito platonico della Caverna tra cinema e psicoanalisi*, s.i.p. <http://www.ilgiardinodeipensieri.eu/storiafil/studer-1.htm> (ultimo accesso 14/05/2017).

VEGETTI 2003

M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Torino.

Sitografia

R. Bodei, *La fine dei grandi miti*, <http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=145> (ultimo accesso 14/05/2017).

G. Ferroni, *Mito e letteratura*, <http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=149> (ultimo accesso 14/05/2017).

Filmografia

The Truman show, Dir. Peter Weir, 1998.