

Recensiones de Artifara 1 a cura di Giovanni Cara

José Miguel Carrillo de Albornoz, *La Reina triste*, Barcelona, Belacqua, 2002.

Vale la pena fare un riferimento a un romanzo storico, prendendo a pretesto un'opera, tra le tante, che ha avuto una discreta risposta di pubblico, sia pure a livello locale e senza la vasta eco di un bestseller. Il romanzo di Carrillo de Albornoz è una "biografia romanzata" di Catalina d'Aragona, figlia dei Re Cattolici e prima moglie di Enrico VIII, e si inserisce a pieno titolo nel vastissimo ambito delle narrazioni ambientate in epoche chiave della storia di Spagna. Il fenomeno del romanzo storico è riesplso nella penisola durante l'epoca postfranchista – sotto lo sguardo benevolo di certe tendenze postmoderne – con flusso intermittente e spesso seguendo la logica del mercato editoriale estero (si pensi, al proposito, ai molti succedanei di un *exploit* internazionale come *Il nome della rosa* di Eco). Quali che siano le ragioni diverse della presenza di romanzi storici nei cataloghi editoriali spagnoli degli ultimi trent'anni (fatto che non ha riscontro per esempio in Italia, almeno in termini quantitativi), conta tuttavia posare sul fenomeno uno sguardo obiettivo e osservare che due principalmente sono i macro-sistemi di riferimento nell'utilizzare le trame del passato per raccontare una storia: parlare del passato, remoto o recente, per parlare del presente; oppure utilizzare un particolare periodo storico come pretesto per soddisfare le esigenze del "puro narrare", ottenendo talvolta il risultato opposto rispetto a quello cercato dalla prima tipologia: la fuga dal presente. In questo secondo caso, il passato, romanizzato nel senso deteriore e più comune del termine, viene riconsegnato al lettore come la favola di un inserto settimanale a puntate sulle vicende di una qualunque dinastia reale, di oggi come di ieri. Il fenomeno acquista connotati interessanti (non solo in Spagna, se dobbiamo dare conto della fortuna di cui godono le vicende delle case regnanti europee o delle grandi dinastie familiari per esempio nei settimanali a larga diffusione in Italia), perlomeno dal punto di vista della sociologia della letteratura e, com'è il caso di Carrillo de Albornoz, spesso si avvale di sistemi di comunicazione narrativa ampiamente sperimentati (forte drammatizzazione dei sentimenti; insufficiente e vaga ricostruzione degli avvenimenti collettivi; preponderanza delle figure cardine; contrapposizione forte tra caratterizzazione dei personaggi principali e tratteggio veloce di quelli secondari; assenza di chiaroscuri, per cui ai personaggi positivi si contrappongono quelli negativi, a scapito della uniformità e coerenza psicologica: nella *Reina triste*, in questo senso, alcuni passaggi risultano ai limiti dell'involontario umorismo) che sono in definitiva quelli della narrazione seriale ampiamente sfruttati da quella forma contemporanea di romanzo d'appendice che sono le *soap operas* nordamericane e le *telenovelas* sudamericane, con tutte le loro frange europee – ai limiti della parodia postmoderna - . Il fenomeno (studiato in altri termini e con ben altro acume critico, da María Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983) andrebbe probabilmente osservato con maggiore attenzione, con speciale riguardo al nuovo e più recente *boom*.



Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Libro ricco di suggestioni e di spunti per riflettere su cosa sia la scrittura e, propriamente, su cosa sia la scrittura letteraria, il romanzo di Cercas mescola sapientemente la storia ispanica al termine della guerra civile con la storia del romanzo personale di uno scrittore-giornalista: Javier Cercas. Quanto il processo di elaborazione narrativa si distanzi dall'autobiografia e dall'esperienza personale è l'eterno *speculum* di fronte al quale lettori e critici devono fermarsi, ogni volta che vogliono evitare i rischi di una lettura eccessivamente implicata: nel caso di *Soldados de Salamina* tale *speculum* è dall'autore frapposto esplicitamente tra sé e il libro, sicché il personaggio protagonista si chiama come l'autore in prima di copertina e i numerosi personaggi sono personaggi storici, a partire dall'ideologo falangista Rafael Sánchez Mazas, scrittore a sua volta e padre di Rafael Sánchez Ferlosio (l'intervista al quale apre la vicenda). Il protagonista, reduce da un matrimonio fallimentare e disilluso dal proprio mestiere di giornalista, subisce il fascino di un episodio minimo della guerra civile (la fucilazione di un gruppo di franchisti da parte dei repubblicani allo sbando e la inspiegabile fuga di Sánchez Mazas, pare salvato proprio da uno dei partigiani) e inizia a seguire a macchia d'olio le tracce di una vicenda che si strama continuamente davanti ai suoi occhi e che, sino alla fine, rimane oscura e parziale. *Soldados de Salamina* è il libro che Sánchez Mazas *avrebbe* voluto scrivere; ma è anche il libro che Cercas inizia, poi abbandona, poi di nuovo seguita a scrivere, e che conclude nel momento in cui sente che, in qualche maniera, la sua vicenda ha un qualche misterioso legame con la vicenda storica che lo tormenta per due anni. Al ricostruire i frammenti di una storia collettiva, a partire da un episodio semiconachistico, Cercas insegue anche la propria esistenza, osservandola di dietro lo schermo speciale della scrittura, dei suoi romanzi pubblicati e inizialmente destinati allo scarso successo, del nuovo libro che si fa sotto gli occhi del lettore. "Para escribir novelas no hace falta imaginación. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos" (p. 151).



Lucía Etxebarría, *De todo lo visible y lo invisible*, Espasa Calpe, 2001.

Il nerbo narrativo del romanzo della Etxebarría si raccoglie intorno a circa un anno di vita di una giovane donna – Ruth - poco più che trentenne e a un giovane uomo - Juan - poco più che ventenne. Attraversando le quattro stagioni di una Madrid caotica e repulsiva, l'autrice, più che i luoghi dei corpi, insegue quelli dell'animo dei due protagonisti, ripresi in lunghi piani sequenza di giornate in comune: esse servono da puro pretesto per descrivere uno spaccato di due storie e di due ambienti sociali diversi: la giovane regista cinematografica tenace e con un passato oscuro, che poco a poco conosce la più violenta e fortunata notorietà; e il giovanissimo poeta in perenne crisi di fronte alla pagina bianca, disposto al compromesso,

che parla citando e vive per interposta persona la sua vocazione. Un intreccio romanzesco che incrocia, insomma, *Breakfast at Tiffany's* di Capote e *The way we were* di Pollack.

Ricorrendo con la massima cautela alle categorie storiografiche in uso per la narrativa contemporanea, con speciale riferimento alla esplosiva varietà postmoderna, il romanzo della Extebarría si inserisce a pieno titolo nell'ambito della *literatura ensimismada*, tentando d'altro canto di risolvere l'enigma inquieto del rapporto tra autobiografia e arte (comune a molti autori che si cimentano nel racconto psicologico) con un superfluo apparato "protettivo" di note, che finge l'intervento esterno dell'osservatore extradiegetico ed al contempo cerca l'ammiccamento con il lettore.

Con il consueto *escamotage* del segreto insieme narrativo ed esistenziale (il suicidio della madre di Ruth che viene ripetuto dal duplice tentativo della figlia), l'autrice riesce a tenere alta la tensione di una storia non sempre all'altezza delle aspettative, intessuta com'è di molti luoghi comuni e frequentatissimi per il lettore esperto e fin troppo esplicitamente coerente sul piano simbolico (il tentato suicidio per annegamento di Juan e la leggenda del monaco innamorato che si suicida nell'acque: depositario di questa interpretazione, l'immancabile amico omosessuale di una Madrid troppo almodovariana). Dentro il tessuto, si stramano qua e là, innumerevoli ed eterogenee, le citazioni di un mondo sospeso nel dubbio tra realtà e finzione (Borges, Clarín, Catherine Deneuve, Gerard Depardieu, Pedro Almodóvar...) per restituire al lettore l'impressione di una generazione (quella dei post-sessantottini e di quanti dell'epoca di Franco hanno vissuto solo gli scampoli) sbandata, disillusa, instabile. Ruth e Juan sono le figure che campeggiano su tutte, descritte con un esplicito partito preso dalla voce narrante, a scapito dello schematico e vile personaggio maschile: risulta evidente, sin dalle prime pagine, l'influsso sull'autrice di molta letteratura femminista e l'uso, talvolta rigido, delle categorie psicanalitiche.

Un romanzo dalla felice scrittura, nel quale tuttavia si sente a volte assordante la voce di un'autrice che si sovrappone alla voce della narratrice e che non riesce a rinunciare a molte sequenze dissonanti ed eccedenti.



Juan Madrid, *Amazonas: un Viaje Imposible*, Espasa Calpe, 2001.

Come un marchio indelebile e contraddittorio, il rapporto con le culture americane ha sempre avuto per gli scrittori iberici significati e rievocazioni differenti e al contempo ineliminabili. Scriveva il poeta León Felipe dall'esilio d'oltremare, nella prima metà del Novecento, chiedendosi la ragione del tono di voce così alto usato dalla sua gente: gli spagnoli devono parlare così sonoramente, perché tre volte dovettero urlare per poter essere ascoltati: il primo

urlo fu quello di Don Chisciotte (“Giustizia!”); il secondo quello dei primi coloni americani (“Terra!”); il terzo quello dei partigiani antifranchisti (“Viene il lupo!”). La rigenerazione simbolica degli archetipi culturali, che spesso viene citata come carattere costante della letteratura spagnola, quasi a voler cercare lontane radici e ragionevoli spiegazioni, trova nel romanzo di Madrid una felice realizzazione: partendo dal presupposto di un viaggio reale attraverso la vastità amazzonica, l’autore lentamente dissipa l’illusione autobiografica e diaristica e restituisce al lettore una narrazione fitta e coerente. La storia di un itinerario geografico, ma anche il percorso lungo un itinerario esistenziale compiuto dal protagonista (che si chiama, *no cabe decirlo*, Juan Madrid) alla ricerca del vecchio amico Diodoro per ricostruire insieme l’esistenza reale delle Amazzoni, comunità autosufficiente di mitiche donne. L’incontro con Diodoro è continuamente procrastinato, così come il sogno delle Amazzoni: nel frattempo davanti ai nostri occhi si dispiega il viaggio romanzesco e insieme il viaggio attraverso gli infiniti aspetti di un mondo antico nel quale, irreparabili, le violenze esterne della modernità stanno lentamente generando un intrico di contraddizioni e ingiustizie. Senza abbandonare l’ironia amara cui Madrid ci ha abituati coi suoi libri, *novela picaresca*, *novela social* e pseudo-autobiografia convergono per fare aderire uno spietato realismo di denuncia al frenetico ritmo della *novela de viaje* e insieme all’idea che davvero il continente latinoamericano costituisca una risorsa magica di per sé letteraria. Le Amazzoni, come una entità onirica visitata in stato di semi-incoscienza dal protagonista solo al termine del romanzo, evocano l’intangibilità di quel mondo e la sua primigenia esistenza, mentre ancora le voci dall’esterno sembrano seguitare a ripetere avidamente “Terra! Terra! Terra!”.



Carmen Martín Gaité, *El redondel de luz*, Barcelona, Anagrama, 2001.

(romanzo postumo inconcluso)

È sempre pericoloso avventurarsi nel territorio *movedizo* della letteratura postuma: lo è per gli editori, lo è per i lettori e dovrebbe esserlo a maggior ragione per i critici, quando un’opera oltre che postuma risulta incompiuta. Con Martín Gaité, se è possibile, tale pericolo risulta moltiplicato in partenza dalla sua adesione poetica al segreto del narrare, intriso com’è, per l’autrice, dalla concezione di un dialogo fattivo ed evocativo che prima lei e poi i suoi lettori sono costretti a intrattenere coi personaggi della finzione. Basta pensare all’esempio di uno dei romanzi più densi e belli del Novecento spagnolo, *La Reina de las nieves*, concepito e scritto a più riprese in un arco quasi ventennale. Tuttavia, senza violare le intenzioni poetiche dell’autrice e consegnando *El redondel de luz* al piacere della lettura “sospesa” dall’incompiutezza, è possibile fare almeno una considerazione critica. Il romanzo fa

intravedere, dietro lo schermo di un'opera *in fieri*, il laboratorio dell'artista; e permette di cogliere quanto, negli ultimi tempi, Martín Gaité avesse piegato la propria tensione verso la riflessione metaletteraria ad un universo narrativo in cui, con maggiore compiutezza e equilibrio, vita e arte, esistenza e riflessione sulla descrizione dell'esistenza si compenetrassero in organismi romanzeschi di musicale morbida perizia (penso specialmente a *Nubosidad variable* e a *La Reina de las nieves*): non credo sia un caso che i riferimenti intertestuali dell'autrice, solo per citarne pochi, andassero da alcuni scrittori italiani, come Pavese e Natalia Ginzburg, alla pittura romantica (Friedrich, per esempio), al cinema di Allen, Parker, Fellini e Buñuel, alla poesia di Machado e García Lorca, alla musica di Edith Piaf. La densità della parola poetica di Martín Gaité è funzionale alla costruzione di una storia in cui personaggi, evocazioni, suggestioni figurative ed esplicita ricerca del lettore si compattano in una complessa e al contempo "leggera" macchina romanzesca. Leggera, sia detto, nei medesimi termini in cui Italo Calvino pensava al valore da riconsegnare al Duemila nelle *Lezioni americane* (e, non casualmente, Calvino è uno degli altri amori letterari dell'autrice). Ne *El redondel de luz*, che – come quasi sempre nella narrativa di Martín Gaité – si irreggimenta attorno a suggestioni fortemente evocative, una immagine forte proviene dal racconto del *Cavaliere del secchio* di Kafka, utilizzato proprio da Calvino a emblema e rappresentazione della Leggerezza. Il volo, la fuga dalla realtà (ed il ritorno ad essa) diviene immagine archetipica della tensione dei personaggi di Martín Gaité verso il *más allá* (come anche in *Lo raro es vivir*) e, contemporaneamente, verso la loro eterna ricerca di adesione alla quotidianità dell'*hic et nunc*. Sotto la specie della riflessione della scrittrice nell'atto della scrittura, tale immagine ricrea il duplice movimento di ideazione e concepimento (vita e morte) implicito in ogni creazione artistica, in cui – secondo la poetica da Martín Gaité condivisa con molti altri artisti – l'autore sente insieme la responsabilità e il piacere del proprio compito (come, nel felliniano *incipit* onirico di 8 e ½, il regista-Mastroianni in fuga alata dalla realtà viene poi necessariamente trascinato giù sulla terra, per realizzare la propria "missione").



Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

Dopo alcuni anni di silenzio, Eduardo Mendoza pubblica un nuovo romanzo ripercorrendo alcuni dei suoi sentieri narrativi privilegiati: la picaresca, la denuncia sociale attraverso la parodia del poliziesco, la forte tensione romanzesca nelle mani di un personaggio protagonista che racconta in prima persona la sua vicenda rocambolesca e amaramente esilarante, mentre in più di una sequenza strizza l'occhio al lettore cercandone la complicità e il sorriso. Prosegue la saga del "folle" saggio iniziata con *El misterio de la cripta embrujada* e *El laberinto de las aceitunas*: il protagonista è un picaro adulto reduce da un manicomio, che

non cessa, alla sua seconda opportunità per le libere strade del mondo, di essere la vittima predestinata di una società viziata, disillusa, perduta. L'avvocato imbroglione, il sindaco corrotto, l'imprenditrice accecata dal potere del denaro, la giovane modella incauta, la ragazza madre: sulla scena di una Barcellona frenetica e ripresa in un montaggio filmico serrato, il protagonista sfiora i destini di questi personaggi, che sono ognuno la maschera e la copertura degli altri, in un vorticoso abissale imbroglio. Un poliziesco giocato tutto sui toni di un linguaggio narrativo parodico e, in primo grado, su una lingua densa di *calembours* e slittamenti. Il riferimento più esplicito alla picaresca, è confermato sino alla fine dalla compiacente solitudine del protagonista che, nonostante la pubblica attestazione di infermità mentale, si improvvisa investigatore più scaltro del previsto: sarà proprio la sua scaltrezza, da buon picaro, a consentirgli la risoluzione del caso, ma non la risoluzione degli enigmi della propria vita, che prosegue invariabilmente e indefettibilmente così come era iniziata. Non c'è riscatto né adeguamento ad una società compromessa, da parte di questo picaro contemporaneo, e la serie delle sue sventure lo conferma nella sua iniziale e primigenia intelligenza del male insito nelle cose stesse. Una *tranche de vie* alla fin fine malinconica, che spezza con l'ultima pagina il sorriso che il lettore ha mantenuto per tutto il romanzo. Certamente una lezione di alta scrittura letteraria, in un'epoca in cui – in Spagna come in Italia – il romanzo poliziesco ha assunto recentemente dimensioni troppo spesso superiori alla sua reale ricchezza e originalità. E tuttavia, nell'ambientazione parodica che Mendoza costruisce sul grande giallo statunitense (specialmente cinematografico), rimane talvolta l'impressione del *dejù vu*, innescando meccanismi testuali che ricordano molto da vicino per esempio le commedie poliziesche di Woody Allen (penso a *Manhattan murder mystery* o *Bullets over Broadway*) e che all'appassionato della scrittura di Mendoza fanno talvolta rimpiangere la grande tessitura, ricca e complessa, di un romanzo come *La verdad sobre el caso Savolta*.



Esther Tusquets, *Correspondencia privada*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Romanzo epistolare, autobiografia fittizia, narrativa *ensimismada*, straordinaria ricostruzione per flashback di una vita personale e di molti dettagli della vita collettiva spagnola lungo tutta la parabola franchista e gli anni della ricostruzione democratica. Esther Tusquets si conferma, con questo romanzo, una delle voci più alte della narrativa ispanica, utilizzando spietatamente i crismi dell'autoanalisi attraverso il linguaggio e, in particolare, il linguaggio letterario. Riappacificazione con il sé, elaborazione del lutto, rivisitazione del proprio io, sfrangiato in decine di storie da ricomporre e riconquistare al presente: presumibilmente la critica femminista, sfiorando quella di impianto psicanalitico, potrebbe confermare la propria tesi,

secondo la quale esiste effettivamente un *rasgo femenino* nel raccontare (e, con la Tusquets, individuare un felice filone al femminile con Carmen Martín Gaité, Rosa Montero, Marina Mayoral, Josefina Aldecoa ecc.). E tuttavia, forse, in questi termini il problema sarebbe mal posto e rischierebbe di ridurre *Correspondencia privada* solo a un romanzo “al femminile”: si tratta invece di un sapiente incrocio di storie attraverso le quattro lettere scritte dalla narratrice (alla madre, a tre amori della sua vita) con le quali quest’ultima rivisita antichi e nuovi dilemmi, alcuni risolvendoli altri sospendendoli nel gioco eterno della vita che insegue sé stessa e cerca inesorabilmente di sfuggire alla morte (qualsiasi tentativo di ricordare, dice in effetti la voce narrante, è una presa d’atto che ogni giorno rivisitato dalla memoria è vivo e morto contemporaneamente). E questo accade (riaccade, dovremmo dire) *dentro* una prosa che slitta continuamente su diversi piani sintattici, con il fortissimo uso di subordinate, parentetiche, lunghi paragrafi che cercano di contenere un flusso inarrestabile di informazioni, suggestioni e dettagli: si cerca di restituire, in questo modo, l’impressione di un gioco mnemonico ed evocativo e al contempo l’andamento ellittico e circolare del pensiero che segue avvertimenti e logiche completamente diverse da quelle del linguaggio, ancorché metaforico e figurativo (ciò che, direi, la Tusquets condivide sia con la scrittura – femminile? – di Carmen Martín Gaité che con quella – maschile? – per esempio di Luis Landero). Aldilà di facili sistemazioni per generi (e ancor peggio, generi maschile o femminile, piuttosto che generi letterari), probabilmente è molto più agevole collocare *Correspondencia privada* nel felice filone narrativo che riesce a coniugare sontuosamente la tradizione novecentesca della grande *novela social* con l’altrettanto grande tradizione che cerca una forte attenzione per la parola poetica (si è parlato di *afición a contar*); nella costruzione, nell’andamento narrativo, l’ultimo romanzo della Tusquets evoca, per esemplificare le suggestioni, il passo introspettivo del cinema di Bergman e il respiro della *Moldava* di Smetana, col suo rifluire e riporsi finale.

