



Vetriolo 2001

Sonia Chilin

*I racconti sentimentali
di Horacio Quiroga*

www.ilboleroDIRavel.org

Ortega y Gasset raffigurava la ricerca filosofica con l'immagine biblica dell'assedio di Gerico: guardare l'oggetto di studio da tutti i lati e da tutte le distanze. Si può aggiungere a questa immagine una complicazione: giunti vicino all'oggetto avremo forse scoperto qualcosa che obbliga a rettificare o reinterpretare le osservazioni fatte da lontano.

Il "Bolero" di Ravel è la scoperta continua di sonorità nuove e nuovi strumenti in una frase musicale che, a ogni lettura, fornisce dati diversi, come se fosse inesauribile; perciò il brano non conclude: viene interrotto, sospeso, lasciando l'ascoltatore insoddisfatto e ansioso di ascoltarlo di nuovo.

"Il Bolero di Ravel" è la danza sul filo del rasoio, sul bordo estremo della radura illuminata dai fuochi dell'accampamento, cui i danzatori si avvicinano per rubare qualche centimetro al bosco e al mistero.

Se tutti gli strumenti, le culture, concordassero una tonalità in cui suonare, il risultato sarebbe armonico.



L'amore e la donna-bambina

I personaggi femminili di Horacio Quiroga ci permettono un'analisi certamente suggestiva. Uno degli aspetti più affascinanti sembra la loro continua oscillazione fra la condizione angelica e la condizione demoniaca, oscillazione che riprende il concetto della femminilità che appartiene al primo Novecento, un movimento pendolare fra l'immagine di idolo e quella di prostituta.

Nei suoi testi -racconti e romanzi-, questa dualità è rappresentata a volte da personaggi diversi, a volte la contraddizione è insita in un solo carattere, e questo accade appunto nelle cosiddette donne-bambine, un nutrito catalogo di ragazzine puerili (ma molto spesso proprio preadolescenti), caratteri che oggi percepiamo spesso come confinanti con debolezza e stupidità. È fuori discussione che quella forma di essere donne aveva una sua ragione d'essere sociale, in quanto rassicurava ed aggradava gli uomini del primo Novecento, confermando la superiorità che si arrogavano.

José Pedro Barrán parla di «*bovaryzación*»: lo fa riferendosi al modello flaubertiano anteriore alle peripezie centrali del romanzo, alla Emma Bovary che ha appena interiorizzato i ruoli che l'uomo le imponeva, infantilizzandosi, per scegliere, dopo, «così bambineggiante, un altro modello creato da uomini, che soddisfece il suo desiderio di avventure ed amore romantico, il romanzo (la letteratura), e visse, ancora vicariamente, la esistenza delle eroine».

L'uomo divide la sua vita amorosa in due: amore senza sesso con la futura sposa, e sesso senza amore con donne perlopiù appartenenti a classi sociali inferiori, come avremo modo di analizzare più nel dettaglio.

Ancora Barrán considera questo divorzio tra amore e carnalità, imperante nelle prime decadi del secolo, il risultato del processo di autodisciplinamento che la società uruguayana si è imposta.

Le donne-bambine sono figure ambiguamente seducenti, angeli provocanti quasi mai del tutto inconsapevoli del loro potere: il più problematico emblema di questa doppiezza che è nella natura femminile, proprio perché la riassume, contrapposto a figure maschili pure, spesso eroiche, sistematicamente ingannate dalle donne (la prospettiva è chiaramente misogina).

Ad evidenziare regolarmente questi caratteri equivocamente innocenti, Quiroga usa affiancare loro figure materne importanti, ingombranti, spesso esplicitando in esse il morboso, il colpevole implicito.

C'è da sottolineare innanzitutto che, come sarà suo tempo approfondito, molta parte dell'appeal che questo tipo di personaggi esercita è riconducibile

all'etica fortemente borghese che sottende le narrazioni di Quiroga, ed alle ineludibili aspettative sociali che regolavano la vita femminile.

Paradigmatiche, in questo senso, sono Lidia e María, madre e figlia nel celeberrimo racconto *Una estación de amor*.

La vicenda è suddivisa nelle quattro stagioni (sottile la quadripartizione dell'amore parallela a quella delle stagioni, peraltro non inedita: basti pensare al precedente di Valle-Inclán e delle sue *Sonatas*), separate da uno iato temporale di undici anni e dal cambio logistico Concordia/Buenos Aires.

Si tratta di un amore nato da un colpo di fulmine così forte da non curarsi nemmeno della reciprocità del sentimento, soppiantata dalla certezza del protagonista maschile di trovarsi di fronte all'Ideale.

Inizia così la sequenza topica del romanzo sentimentale, dominata dal carattere fatale dell'amore:

«Como probado, no había sino dos cosas: que a él le era absolutamente imposible vivir sin Lidia, y que llevaría por delante cuanto se opusiese a ello».

Ma dominata anche dalla dinamica degli ostacoli, in questo caso rappresentati dall'ingerenza delle rispettive famiglie.

La prima parte (primavera ed estate) si conclude con l'allontanamento del protagonista Nébel dovuta all'incompatibilità delle richieste della madre di Lidia ed alla ferma opposizione del padre di Nébel al matrimonio: costituisce di per sé un romanzo d'appendice, con finale drammatico perché prevale la Legge del Padre.

La seconda parte (autunno ed inverno) si può leggere come una riscrittura invertita della prima, di impronta naturalista: ogni elemento di poesia, dell'idealismo adolescenziale è brutalmente tradotto ad una prosaicità ed a uno squallore senza appello. Tanto che l'idillio non concretizzato in matrimonio è degradato, undici anni più tardi, a prostituzione.

Lidia, nella parte «primaverile» del racconto, riesce a mantenere un'aura da Giulietta dell'era borghese. Quando lei e Nébel si conoscono ella, come l'eroina shakespiriana, non ha nemmeno quattordici anni; Quiroga, con l'ellissi corporale e con la descrizione topica della bellezza adolescente: «cabello muy oscuro», «rostro de suprema blancura», «ojos azules, largos, perdiéndose hacia las sienes entre negras pestañas», non esce dallo stereotipo della estetica da romanzo d'appendice, basata sul linguaggio dello sguardo, del rossore, dei tremiti e dei fiori:

«Avanzó al encuentro de Nébel, los ojos centelleantes de dicha, y le tendió un gran ramo de violetas, con adorable torpeza»

ed ancora:

«...no hacían sino mirarse y sonreír...».

Lidia è descritta per contrasti nell'aspetto fisico, a riprendere la duplicità cui si accennava pocanzi, ma in realtà i contrasti interessano tutto ciò che la riguarda, a cominciare con la relazione di alter ego che ha con María.

In lei l'ambiguità è data principalmente dalla contiguità con la madre, María, figura complementare a quella della figlia, e che finirà per contaminare della propria podredumbre (marciume) la candida adolescente. Tanto Lidia è inconsapevole e pura, così sua madre è esplicitamente erotica e tormentata.

Anch'essa è presentata fisicamente attraverso coppie di sintagmi che procedono per contrasti: grosse labbra perennemente umide/occhi infuocati, occhi peraltro piccoli ma grandi all'apparenza, in virtù di ciglia lunghissime, «*admirables de sombra y de fuego*».

L'autore intende evidentemente porre in evidenza la natura sensuale ed appassionata della donna, che basta a smentirne le pretese di appartenenza alla buona società e di eleganza. Inquieta ed instabile, soffre di attacchi di isteria che la lasciano estenuata, e fa un uso eccessivo di morfina perché ne è dipendente ma anche perché all'epoca era considerata pratica elegante, socialmente accettata.

La contaminazione del personaggio María con il personaggio Lidia, la loro complementarità nelle prime due sezioni del racconto ha un nodo centrale, che è nel tentativo di seduzione di Nébel, un approccio sessuale portato avanti con tale abilità da provocare nella vittima il dubbio che ci fosse mai stato.

È qui che la madre e la figlia, completandosi, creano quella femmina-mostro irresistibile, peccaminosa, che riassume in sé le figure antinomiche della madre e della prostituta. Ed è qui che Nébel, ragionevolmente sano prodotto di una ragionevolmente sana famiglia borghese, reagisce fiutando il pericolo e inizia ad allontanarsi irresistibilmente, inesorabilmente.

Ma veniamo anche ad altre figure, anch'esse di problematico inquadramento, difficilmente riconducibili alla bidimensionalità infantile.

Silvina y Montt è la storia di un rapporto bambina adulto, un rapporto stranamente alla pari, costellato da episodi che testimoniano il reciproco fortissimo attaccamento e l'ambiguo civettare della bimba che sperimenta il suo acerbo sex appeal.

Ma lui parte per il territorio selvaggio in cerca di fortuna, e resterà via dieci anni.

Per caso torna a fare una visita di cortesia alla famiglia di Silvina, che trova «*atrozmente cambiada*»: lei è oramai una splendida diciottenne, risoluta e con idee chiare.

Entrambi riscoprono l'amore che li aveva legati dieci anni prima, ma una serie di equivoci renderanno impossibile l'unione: Montt, convinto che Silvina stia per sposare il suo ricco pretendente, sposa in quattro e quattr'otto la prima donna indesiderabile ed adatta al lavoro manuale che gli capita sotto tiro, con l'intenzione di fare al più presto ritorno nel territorio selvaggio.

Quando infine l'uomo si rende conto dell'enormità della sciocchezza commessa, riceve infine una lettera dell'amata che gli rivela i suoi veri sentimenti: ha rotto il fidanzamento impostole dai genitori e lo aspetta per poter finalmente cominciare insieme una vita felice.

Nel racconto *Silvina y Montt*, la omonima protagonista è, nella prima parte della narrazione, un altro esempio di precocità femminile, di fascino magnetico ed acerbamente ambiguo. A otto anni è già una piccola seduttrice, in grado di instaurare con un uomo di trent'anni una relazione emozionalmente paritaria (se non addirittura dominante), apparentemente basata su una affinità elettiva.

«Montt evocó las incesantes matinées y noches de fiesta en aquella misma casa, cuando Silvina evolucionaba en el buffet para subir hasta las rodillas de Montt, con una marrón glacé que mordía lentamente, sin apartar sus ojos de él».

Il fascino perverso di Silvina, risiede nell'aver messo da parte, a otto anni, i capricci e le ritrosie infantili per assumersi un ruolo emotivamente adulto.

Silvina, a otto anni, guarda il suo Montt fisso negli occhi, senza battere ciglio, mordicchiando con esasperata lentezza il suo bonbon: mette in atto un tipo di seduzione morbosa e sottile, in quanto potenzialmente inconsapevole dell'erotismo dei suoi gesti, pur spontanei e reiterati.

Lo stesso personaggio, oramai diciottenne, fa sfoggio consapevole e deliberato della propria innegabile attrattiva sessuale: la gonna corta e le calze trasparenti seducono sì, ma in modo esplicito e per questo infinitamente più innocente.

La madre di Silvina è una figura ambigua ed insinuante, maliziosa e mezzana, un perfetto esemplare quiroghiano del genere. In essa, il ruolo di ineludibile intermediaria per conto della figlia con il contesto sociale è un modo per difendere un certo status; per María (*Una estación de amor*), la figlia era invece il mezzo di una facile scalata sociale, un tentativo di redimere una reputazione non proprio immacolata.

Entrambe sono protagoniste dolorosamente mancate, in cerca di rilievo ed attenzione, che rubano la scena (e a livello narrativo lo fanno con successo) alle rispettive figlie.

Entrambe, ancora, mostrano una singolare viscida compiacenza verso la coppia potenzialmente in fieri, assumendosi il ruolo di tentatrici per procura.

La madre di Silvina mette da parte sua in atto una strategia da provetta venditrice, assolutamente conscia di non avere a che fare con il più scaltro dei compratori:

«Helados, Montt? No se atreve? -insistía la madre-. Nada? Entonces una copita de licor. (...) Tampoco, Montt? Es que usted no sabe una cosa: es Silvina quien lo ha hecho. Se atreve a negarse ahora?»

Ed affetta un rassegnato autocompiacimento di fronte alla presunta volubilità della figlia, che ha tra le mani un ottimo partito e non fa tutto quanto in suo potere per tenerlo ben stretto. Non solo, ma quella sventatella assume anche arie da donna emancipata, acculturata: tutte cose che, si sa, spaventano o, nel migliore dei casi sconcertano gli uomini di posizione in cerca di moglie.

C'è molto da dire anche sui destinatari di questo complicato apparato della seduzione, uomini emotivamente immaturi, sempre impediti nei loro movimenti da qualche circostanza esterna e castrante, sistematicamente maldestri nel reagire a tono alle attenzioni più o meno innocenti di cui sono fatti bersaglio, chiusi in una sorta di autismo sentimentale, che denuncia l'incapacità assoluta di relazionarsi a controparti femminili non bidimensionali, non univoche.

Esse mandano messaggi ambigui e contraddittori, non sono riconducibili né ad uno né all'altro degli archetipi femminili a cui la società e la cultura contemporanea li ha abituati: risultato immediato è la problematica fusione bene/male, angelo/prostituta, amore idealizzato(matrimonio)/sesso.

Risultato sulla lunga distanza è una occlusione tale dei tradizionali canali comunicativi da scatenare reazioni incongrue e schizofreniche rispetto al messaggio effettivamente inviato.

Penso ad esempio alla totale mancanza di referenzialità dei tentativi di comunicazione, nel senso della ricerca di un contatto fisico, del desiderio di donarsi all'altro, di cui vorrei portare un esempio tratto ancora da *Silvina y Montt*.

«*Las manos francas y bellísimas que se tendían a él*», le gambe maliziosamente evidenziate dalle calze trasparenti, provocativamente accavallate, l'avambraccio nudo teso all'uomo al momento dei saluti, cui segue una stretta lunghissima; ed ancora, nella lettera in cui infine la protagonista diciottenne dichiara il suo amore all'uomo di quaranta spicca ancora l'estroversione del modo di porsi della protagonista, di giungere all'altro:

«*Tuve impulsos locos de arrodillarme a su lado y besarle sus pobres manos*»

«*Y (...) otra vez deseo de pasarle despacito la mano por la frente para que no aparezcan esas arrugas feas..*».

«*¡Todo lo que puede valer algo en Silvina, su alma, su cuerpo, su vida entera (¡más no tengo!) es para usted, amigo!*»

In tutta la vicenda l'uomo Montt è sistematicamente trascinato ad agire (e per di più a dispetto della resistenza passiva dei propri complessi), vittima delle circostanze ad ogni livello: vittima di una matura signora un po' ruffiana che gli si impone senza colpo ferire, di se stesso e delle sue paure, delle naturali indecisioni (peraltro superate con successo) della diciottenne Silvina, giovanissima ed impetuosa.

L'impressione di impenetrabilità del protagonista, di difficile o deviata comunicazione degli stimoli che gli arrivano dall'esterno e di autismo emotivo, è evidenziata anche nelle sue caratteristiche fisiche: laddove l'autore sottolineava in *Silvina* la tendenza comunicativa del gesto e più generalmente dell'attitudine, qui l'immagine del protagonista maschile è quella di un uomo reso coriaceo nel corpo in seguito al troppo lavoro manuale, la pelle indurita («*curtida*», termine che indica la pelle umana ma anche il cuoio, a sottolineare una vita selvaggia, vissuta in condizioni quasi animalesche), la fronte solcata da profonde rughe...

Anche la scelta dei *setting* -tre- fra i quali si divide la vicenda ripropone questo elemento a livello logistico: il territorio selvaggio è il luogo di elezione di Montt, luogo da lui scelto per fare fortuna, ma anche il suo ambiente naturale, il paesaggio dell'anima: un'ambientazione aspra, solitaria in cui si consuma il dialogo fra sordi fra l'uomo e la natura dominante, a cui l'uomo deve sottomettersi in un atto di resa totale, incondizionata.

Buenos Aires è il luogo delle ambizioni letterarie, con cui Montt ha mantenuto un contatto costante anche se sporadico: è significativo che l'unico incontro fra i due nei dieci anni di separazione avvenga qui, a sottolineare ancora il movimento sistematico, costante, univoco di *Silvina* verso Montt, che da parte sua evita lei e la madre, quando le incrocia in città, assolutamente incapace di una reazione adeguata e proporzionale allo stimolo offertogli.

Quiroga propone in ogni possibile sfaccettatura queste figure, spesso caratterizzate da sorti tragiche, come in tutti i casi in cui l'attenzione dell'autore si sofferma sui casi di bambine la cui precocità le chiama anzitempo a comportarsi da adulte.

Risulta ovvio ricordare che questo è un desiderio più o meno latente nell'infanzia di ciascuno: il dramma di queste bambine mancate consiste proprio nel riuscire a concretizzarlo, e nell'essere gravate da un peso che si rivela spesso psichicamente e fisicamente insostenibile.

In esse risultano catalizzati in modo abnorme i tempi normali della crescita emotiva, sentimentale, della maturazione della sensibilità romantica, e, meno poeticamente, dell'attrattiva sessuale di una bellezza adulta (perlomeno per ragioni di accettazione sociale). A queste precoci fioriture, c'è da dire, si accompagna però quasi sempre un'immaturità sostanziale che ha conseguenze spesso tragiche.

Rea Silvia è un racconto che ha per protagonista una bimba, una compiaciuta «*pequeña poseuse*» che atteggia ad un romanticismo di maniera ogni suo gesto.

Adorata anche in virtù della sua instabilità emotiva, intimidisce quasi famiglia ed amici con magniloquenti ed enfatici discorsi sull'amore. La casa e tutti i suoi abitanti ruotano intorno alle sue stravaganze ed ai suoi colpi di teatro.

Le visite del pretendente della sorella Teresa, che da parte sua è ancora incerta se accettarne o meno la corte, mettono ulteriormente la piccola al centro dell'attenzione, dato che il potenziale fidanzato trova un diversivo

innocente, e che lo toglie dall'imbarazzo della visita vigilata a Teresa, nel riempire di affettuosità ed attenzioni la bimba. Ma quando ai due fidanzati è concessa una minima intimità, Rea Silvia è quasi completamente trascurata ed abbandonata alle sue fantasie, fino ad ammalarsi di stizza e di gelosia nei confronti della sorella, che l'ha estromessa da un ruolo che riteneva oramai suo di diritto.

La malattia sembra talmente seria che si teme per la sua vita: Rea stessa si convince di dover morire, e chiede al futuro cognato un bacio «*como si fuera Teresa*».

Ottiene un vero bacio d'amore, che le provoca addirittura uno svenimento.

Ritroviamo la bimba malata d'amore di un tempo splendida diciottenne: è ora il cognato a guardarla a metà fra il rimpianto e l'ammirazione.

Rea è una primadonna indiscussa, l'attrice protagonista della sua personale recita dal tema costante: l'amore.

«-Yo sé- decía una vez adelante de un reflexivo grupo de criaturas- yo sé muchas cosas. Yo he leído y además adivino. Para nosotras (se alisó gravemente la falda) el amor es toda la existencia. Una señora murió, murió de amor. Nadie la conocía sino papá y mamá. Murió».

Diversamente dai personaggi finora analizzati, qui ci troviamo di fronte ad un certo qual grado di consapevolezza obbligata: il problema, semmai è stabilire quanto Rea fosse conscia del potenziale devastante dell'avverarsi del suo desiderio, poter cioè finalmente vivere l'amore come una adulta.

Quello della protagonista è in effetti un desiderio (di possesso) infausto, come apparirà chiaro quando, a diciotto anni, le è concesso di vivere la passione in prima persona.

La sua sensualità è pronunciata, messa in evidenza dalle uniche due pennellate di Quiroga che ce la descrivono sommariamente -ma significativamente- nell'aspetto fisico: la protagonista è dotata di «*ojos negros y aterciopelados*» e, durante la fortissima anemia che la colpisce l'autore contrappone «*labios por prodigio encendidos*» ad un estremo pallore diffuso, dovuto alla malattia.

Labbra peraltro spontaneamente paragonate dal protagonista a quelle infinitamente più spente della decisamente meno appassionata Teresa: il che evidenzia che è l'uomo stesso a dare adito alla competizione che Rea ha instaurato con la sorella, chiedendosi a metà fra il senso di colpa e l'autocompiacimento se queste labbra così incongrue per una bambina di quell'età erano il segno di una sensualità precocemente risvegliata.

Precocemente risvegliata magari dalle sue «innocenti» affettuosità.

In effetti, in questo caso, molta importanza riveste anche la figura del protagonista maschile, che svolge anche la funzione di narratore nel racconto.

Intanto dobbiamo tenere sempre in considerazione che la versione dei fatti che ci viene fornita è sempre parziale ed interessata, visto il tipo di

coinvolgimento dell'uomo con la bambina. Il suo punto di vista è ironico, disincantato, ma appare chiaro che è lui la prima vittima del fascino di Rea Silvia, che la bambina mette in scena a proprio beneficio ed a beneficio del suo unico spettatore una rappresentazione magistrale, in cui finalmente ottiene di svolgere il ruolo da eroina romantica che aveva occupato tutte le sue premature fantasticherie: ma il narratore inganna se stesso circa la finzione del bacio.

Rea gli fornisce semplicemente l'alibi per realizzare un desiderio inconfessabile, mascherandolo da *fictio*.

«...como si la pequeña apasionada llama de su vida se hubiera encendido prematuramente con mis besos que -por qué la besè tanto!- no pasaban a su hermana..».

Rea gli chiede un bacio d'amore, lo stesso bacio che avrebbe dato a Teresa:

«Hombre y todo, me puse pálido. No dije nada: me incliné temblando a mi vez y uní mi boca a la suya. Para ella fue tan grande la dicha de completa mujer que se desmayó.

Por mi parte puse en su boca el beso de más amor que haya dado en mi vida».

Ma, in conclusione, di fronte alla bellissima fanciulla che è oggi Rea Silvia, il narratore aggiusta notevolmente il tiro:

«En su hermosura, sus mismos ojos, su misma adorable boca, una sola vez mía. La miro largamente: ella no. Se va».

Ne *La llama* troviamo un altro di questi caratteri: Berenice, una bambina di nove anni, precocemente attratta dalla musica, una creatura anzitempo matura nella sua sensibilità musicale, la quale ha l'incredibile opportunità di ascoltare il grande Wagner in persona, frequentatore all'epoca della sua casa, che ospitava uno dei migliori salotti di Parigi.

Fra la bambina ed il celebre artista si crea un rapporto apparentemente univoco, dovuto ai cedimenti nervosi di cui la piccola è vittima ogniqualvolta si trova ad ascoltare musica del nostro, peraltro non scongiurati in alcun modo dalla madre, che le permette di assistere alla prima esecuzione di *Tristano e Isotta*, appena composta da Wagner.

Berenice, finora timida e ritrosa nei confronti dell'uomo, gli si siede in grembo; i venti minuti di appassionata follia a seguire la trasformazione dapprima in una sfolgorante fanciulla e poi, man mano che lo spartito avanza in un crescendo parossistico, il visetto le si riempie di rughe... In pochi minuti ella brucia la sua vita intera, finché, ad esecuzione ultimata, non è ridotta ad una miserevole demente vecchietta, sprofondata in un sonno catalettico che la accompagnerà fino alla morte.

La madre di Berenice, la signora de L. S., è l'ennesima madre che sgomita per essere protagonista ai danni della figlia.

Si può dire, a questo punto, che Quiroga ne fa quasi un tipo letterario; nel caso specifico, alla mancanza di ambizione sociale (qui la casta è decisamente elevatissima: la signora possiede uno dei migliori salotti di Parigi) si sostituisce l'orgoglio materno dovuto alla precocità della bambina, ed al desiderio che esso sia ben presente agli occhi della gente che conta.

Alla prima occasione di malessere di Berenice che ascolta l'abbozzo di quello che poi sarà *Tristano e Isotta*, la madre accorre a confortare la figlia in piena crisi di pianto, ma è più compiaciuta che preoccupata se subito si premura di sottolinearne ai convenuti la straordinaria sensibilità («*Pero es grandioso, eso!*»).

E di fronte ad un Wagner che ne teme l'instabilità nervosa, la signora de L. S. non pensa nemmeno a porvi rimedio vietando l'ascolto di quella musica, ma si limita a sottolineare che quella musica è la vita stessa, per la sua Berenice.

Berenice è l'ennesima bambina svenduta e rovinata dalla vanità della madre.

È una creatura con una sensibilità artistica incredibilmente precoce, che vive la musica con tutto il suo essere e che attraverso questa esperienza indiretta della passione (la passione disperata, senza freni di *Tristano e Isotta*) stabilisce un legame inspiegabilmente biunivoco e sottilmente sensuale con Wagner.

L'autore riprende ancora il topico del pathos che diventa compulsione, malattia: nel caso specifico risvegliata e catalizzata dai pezzi musicali di Wagner; ed ancora, alla stupefacente sensibilità musicale -estetica- sentimentale- l'autore contrappone un animo ed una intelligenza infantili, assolutamente impreparate a sopportarne le conseguenze.

Questi personaggi non presentano mai uno sviluppo psicologico contestualmente precoce, ma sbilanciato al solo ambito sentimental-romantico, con conseguenze più o meno drammatiche, secondo il coinvolgimento nelle proprie fantasie e, soprattutto secondo le aspettative sociali che lo circondano.

Berenice in particolare è una lolita suo malgrado: in lei la componente infantile è predominante, e la ritrosia, la timidezza costanti non sono un deliberato espediente della seduzione, anche se finiscono per funzionare come tali.

Anche fra il genio (perfino Wagner, colui che ha saputo rappresentare in modo così magistrale la passione) e la bimba la comunicazione è deviata, frammentaria, distorta dalla preclusione all'uomo dei codici di comunicazione infantile, così incomprensibilmente privi di sovrastrutture, anche se certamente non di astuzie:

«*Rara vez llegaba a descubrir su mirada sobre mí, porque la apartaba vertiginosamente apenas me volvía a ella*»

La consegna del «lazo» convoglia un messaggio chiarissimo, almeno per il lettore spagnolo, che associa il termine contemporaneamente all'immagine di un lezioso ornamento a forma di fiocco, di metallo prezioso, ed a quella del nodo scorsoio: a simboleggiare un legame che Berenice percepisce come indissolubile e di cui vuole dividerne la consapevolezza con Wagner; ma egli, ben lungi dal comprenderne il significato, archivia il gesto come una bizzarria infantile.

Diversamente dalla signora de L. S.:

«¡Oh!- exclamó la duena de casa, emocionada-. Si este lazo pudiera un día de gloria hacerle recordar esta casa...y a mi pequeña Berenice!»

A suo modo Berenice rivive sulla sua pelle il mito di Dorian Gray, diventando l'alter ego del grande musicista, in grado di penetrarne animo ed ispirazione, trascendendo la personale consapevolezza dell'autore circa la portata dell'opera che ha composto.

La compenetrazione totale con l'opera stessa le fa vivere sulla sua stessa pelle lo strazio e la potenza di *Tristano e Isotta*, ma soprattutto le fa assumere su di sé le conseguenze fisiche e psicologiche di un torrente di emozioni sconvolgenti, che le brucia la vita intera in un'ora.

Fino a quel momento la protagonista va perdendo progressivamente la gioia e la spensieratezza infantili per assumere un atteggiamento sempre più adulto, tormentato, sensuale, che culmina con la consegna del «lazo», dono ambiguo perché evoca contemporaneamente l'infanzia e la relazione adulta fra due amanti.

Ma non è questa l'unica intuizione della bambina rispetto a quanto le sta per accadere; *La llama* del titolo ha una giustificazione anche simbolica, perché l'approccio di Berenice a Wagner è costantemente mediato, indiretto, o comunque da lui incompreso, almeno fino al devastante e definitivo contatto finale.

Basti pensare alla consegna del «lazo», in penombra, praticamente senza parole, un gioco di appassionata ritrosia ed impazienza; al gioco ancora di rendersi inarrivabile, lontana, evitando lo sguardo di lui, provocando la sua curiosità, sedendogli vicina ma in posizione tale da poter essere vista solo intenzionalmente.

L'unica occasione in cui ella gli si consegna anche fisicamente è al momento della tragedia: Berenice si affida a Wagner sedendoglisi in grembo mentre egli esegue per la prima volta la partitura di *Tristano e Isotta*.

Wagner svolge un ruolo da Circe della situazione, e la sua pretesa di consapevolezza e di coscienza hanno una specularità ironica con l'inconsapevolezza, l'incoscienza che caratterizzano la quasi totalità delle azioni di Berenice.

Fanny è l'ultimo della serie di racconti analizzati, e la omonima protagonista è l'ultima della serie di bambine cui l'infanzia sta decisamente stretta (perlomeno il concetto che dell'infanzia hanno gli adulti).

Fanny è l'ennesima di queste figure così frequenti nell'ispirazione di Quiroga, una ragazzina cresciuta in quello che possiamo deduttivamente considerare un sano contesto borghese, una buona famiglia agiata, dotata di notevole orgoglio di casta:

«Eres libre de enamorarte; pero te ruego tengas un poco más de dignidad, no encaprichándote a cada rato como una sirvienta».

Il problema della bambina è appunto la sua facilità di cadere preda di cottarelle adolescenziali, ed al suo innocente intrattenersi con il boyfriend di turno, che spesso si limita semplicemente allo scambio di occhiate, o a sognare ad occhi aperti.

La madre ritiene il suo comportamento volgare e sommamente disdicevole e, di fronte all'ennesima fiamma che sorprende a lanciarle occhiate dalla strada, si ripropone di placare quelli che considera i bollenti spiriti della figlia una volta per tutte, ed in modo traumatico, se necessario.

Così, d'accordo con un amico del genero -Fanny ha una sorella maggiore sposata, di cui a suo tempo ha ammirato il marito-, le procura un finto spasimante che la porta a credere di amarla, che la visita ufficialmente a casa, e che finalmente le fa una proposta di matrimonio ufficiale.

Fanny accetta comossa, ma la disillusione è brutale ed impietosa: i due complici le confessano la finzione, e la madre, ridendo si augura che le serva di lezione per lungo tempo.

La madre della protagonista ha una funzione semplicemente repressiva e coercitiva nell'educazione della figlia, nessuna intima comprensione dei moti dell'animo di una adolescente, che peraltro scopre l'amore nelle sue sfaccettature più infantili ed innocenti: il risultato deteriore di tutto ciò è quello di farle vivere come una oscura colpa i sogni sentimentali.

Quiroga evita ogni tipo di caratterizzazione che ce la renda immediatamente riconoscibile, niente; l'autore ha l'intenzione precisa di appiattire il personaggio a questa dimensione coercitiva.

Fanny è una umanissima Giulietta dei mille amori della pubertà, come Giulietta sorpresa a scambiarsi occhiate con il suo *«muchacho trigueño»* dal balcone di casa: Quiroga evoca il più classico dei convegni amorosi, sottolineandone ironicamente le differenze, insinuando che la storia di Fanny è una banalizzazione della moderna era borghese del mito e dei grandi amori eroici che sfidano persino la morte.

Il suo Romeo, un ragazzotto *«tonto y bien puesto»*, risponde infatti al pomposo nome di Leandro, una scelta onomastica ancora una volta ironica, a sottolineare la pochezza che contraddistingue il personaggio, contrapposta all'eroismo del suo omonimo mitologico, che attraversava ogni notte l'Ellesponto per visitare l'amante Ero.

La sua vicenda abbraccia un periodo di tempo che va dai dodici ai quindici anni, l'età in cui l'emotività domina maggiormente la vita quotidiana, che nel caso di Fanny è piena di sogni sentimentali, che le occupano stabilmente testa e cuore: niente di meno colpevole e peccaminoso, semplicemente una sensibilità precoce, interpretata con malizia dal contesto socio-familiare.

«Entregábase a cada pasión sin tumulto, en una sabrosa pereza de su ser entero -de la voluntad, sobre todo. Sus inmovilidades pensativas, soñando con los ojos entrecerrados, tenían para ella misma la elocuencia de casi un dúo de amor».

Però i sogni ed i pensieri di questa ragazzina non vanno oltre la dimensione ideale, mancano di «sobrada literatura» e di complessiva maturità sentimentale.

I racconti *Fanny* e *Rea Silvia* hanno una parentela molto stretta, che è innanzitutto esteriore, dato che per entrambi il nome della protagonista coincide con il titolo; entrambi sono strutturati sui turbamenti interiori di due ragazzine troppo precoci nel desiderio di amare e, ognuna a suo modo, assolutamente impreparate a farlo.

Ma alla bambina Rea la precocità era permessa, anzi, guardata con orgoglio, in quanto segno di una sensibilità superiore pur se un po' bizzarra; un po' come accade anche in *La llama*: la instabilità emotiva di Berenice è costantemente sotto gli occhi della signora de L. S., che nemmeno si sogna di porle un freno ed evitarle la tragica fine che l'aspetta.

Con Fanny, Quiroga approfondisce e porta alle estreme conseguenze elementi che negli altri caratteri non ha avuto modo di sfruttare al meglio, come l'ingovernabilità ed il disagio sociale che queste figure possono provocare, l'incongruo strutturale che è in loro, perché la precoce attrazione verso il sentimento ed i suoi tormenti è un fatto spesso molto esteriore, parziale, assolutamente non complessivo della personalità.

Sono personaggi, con un minore o maggiore grado di consapevolezza e partecipazione, socialmente assai scomodi e che danno vita a testi ogni volta indipendenti artisticamente tra loro.

Nella fattispecie, Fanny è la meno coinvolta intimamente ed emotivamente: il suo è l'approccio meno «socialmente» pericoloso alla sessualità, perché nutrito di niente, neppure di «sobrada literatura». Sono solo fantasie appaganti senza contingenza alcuna con il reale.

Berenice, da parte sua, vive sì anzitempo questi palpiti, ma mediati attraverso la musica, il che perlomeno non la rende una potenziale fonte di imbarazzo sociale. Comunque, il contesto è molto diverso: l'ambiente che la circonda è quello tollerante, aristocratico, positivista di un salotto cultural-mondano, cui partecipano nientemeno che Wagner e Baudelaire in persona).

Sia Fanny che Rea, invece, appartengono alla buona borghesia, il che cambia notevolmente la percezione di certe stranezze, a partire dal comune innamoramento per i fidanzati, poi mariti, delle sorelle maggiori, seguito da

un traumatico rinsavimento. Se per Rea, però, la cotta è il fondamento narrativo del racconto, per Fanny essa è un episodio fra molti.

Diversa, si diceva, la reazione del rispettivo contesto familiare di fronte al fatto: tollerante ed un po' compiaciuta per Rea, la cui famiglia ne tollera le bizzarrie, e che finisce per curarsi da sola, convincendosi di dover morire di dolore all'avvicinarsi delle nozze della sorella e riprendendosi nel momento in cui ottiene ciò che le preme: un vero bacio d'amore; repressiva e crudele nel caso di Fanny: qualche sguardo sognante rivolto al cognato è visto come un aberrazione da curare al più presto (il mostro angelo-prostituta, assolutamente inaccettabile).

Non le è concesso di maturare secondo i suoi tempi ed il cui «ravvedimento» è imposto dall'esterno e così crudelmente che non diventa una lezione di vita ma crea piuttosto un tabù.

L'amore nell'era borghese: i "cuentos de ciudad"

Riguardo ai testi di tema amoroso in Quiroga, in generale la critica ha segnalato come aspetti negativi la trasposizione «eccessivamente letterale delle sue esperienze personali» (Emir Rodríguez Monegal), o, al contrario, nel legittimo tentativo di superare il mito autobiografico, e di riconoscere la forza del mercato e del circuito dello «scrittore quotato in borsa», la caduta nel cliché del romanzo sentimentale, se non addirittura nella difesa implicita della morale borghese.

È innegabile che i racconti d'amore di Quiroga presentino certi vizi del romanzo sentimentale, ma in essi si profila più o meno chiaramente, con maggiore o minore successo secondo i casi, tutto un sistema di caratteristiche ricorrenti che non si possono ascrivere direttamente né all'elemento biografico né ad una semplice strategia di mercato.

Le narrazioni periodiche, il cui apogeo si può limitare agli anni 1917/1925 e che è direttamente collegato all'emergere di un nuovo pubblico, risultato dei processi di urbanizzazione ed alfabetizzazione, sviluppano il tema dell'amore-passione secondo la logica sequenziale dell'ostacolo: barriere sentimentali, morali o sociali che hanno come termine finale o ideale il matrimonio, consumato o frustrato, ma sempre, specialmente nel secondo caso, visto come meta irraggiungibile.

In questo modo l'amore si confronta con i doveri morali o le convenienze sociali, le vicende sentimentali, risolte positivamente o negativamente, non presuppongono né richiedono l'alterazione dello *status quo*, la distruzione o il cambio delle convenzioni, bensì il contrario: la conciliazione dell'ambito dei desideri individuali e dell'ambito della morale sociale borghese.

Lo squilibrio non fa altro che confermare che la felicità consiste nell'ordine legale della famiglia.

La efficacia di questo schema si basa anche su soluzioni discorsive e stilistiche: mancanza di distanza critica o ironica, nessuno sforzo narrativo-descrittivo nell'analisi della passione o della psicologia dei personaggi, nessi di causalità e temporalità semplici, unicità del punto di vista narrativo, repertorio di topici tematici e figurativi di memoria modernista, decadentista, o ripresi dal romanzo sentimentale francese.

Era, questo retaggio, l'estetica identificatoria per un pubblico medio e popolare con competenze culturali basiche, estetica peraltro condivisa sia da scrittori estranei alla letteratura cosiddetta alta sia da coloro che alla cosiddetta alta letteratura facevano capo.

Una estación de amor, per le sue condizioni di pubblicazione (inizialmente nel 1912, sulla rivista «Caras y Caretas», in seguito divenne il racconto di apertura della raccolta *Cuentos de amor de locura y de muerte*) fece parte della «letteratura al servizio della società femminile», che secondo lo stesso Quiroga era l'imperativo editoriale, subordinato cioè alle esigenze ed al gusto delle donne piccolo-borghesi.

Si è già detto della quadripartizione del racconto, divisibile più sommariamente in due parti. La prima è certamente quella che presenta maggior somiglianza con l'estetica del romanzo d'appendice, la seconda si può leggere come una riscrittura invertita della prima, riscrittura a tinte naturaliste, che ne è esteticamente ed ideologicamente antinomica.

L'incontro dei due giovani in carrozza un martedì di Carnevale, è sostituito dall'incontro di Nébel e della madre di Lidia su un tram, e la sorpresa di fronte alla bellezza estrema dalla sorpresa di fronte alla vecchiaia ed alla malattia.

Il taglio e la funzione semiotica dei corpi cambiano anch'essi: se un tempo gli «*ojos brillantes*» di Lidia ne riassumevano e traducevano bellezza purezza ed ingenuità, ora il suo «*cuello mórbido*» tradisce in lei «*el amor ya gozado*».

In primavera, da Concordia a Buenos Aires, «*Hicieron efectivamente el viaje juntos*», ed il pudore non nascondeva l'incipiente idillio, che faceva sorridere la madre ed i marinai del porto. In inverno «*No hicieron el viaje juntos, por un último escrúpulo de Nébel en una línea donde era muy conocido*», ed il pudore scade in un vergognoso tentativo di nascondersi.

In primavera, una battaglia spontanea ed illimitata di fiori; in inverno la cifra esatta di un assegno da diecimila pesos.

Se l'addio, nel porto si prolungava negli sguardi («*ella de pecho sobre sobre la borda y la cabeza baja, lo seguía con los ojos*»), l'addio, nella tenuta di campagna si contrae in un bacio, perché nonostante Nébel «*siguiera con la vista en la ventanilla que se perdía... Lidia no se asomó*».

Queste evidenti opposizioni si sovrappongono al capovolgimento vertebrale che si verifica nel racconto: la seconda parte completa ciò che era rimasto in sospenso della prima - l'idillio non concretizzato in matrimonio-, nei termini degradati della prostituzione.

Però il processo di riscrittura consiste in qualcosa di più che questo gioco di opposizioni, nel materializzare una identificazione che è anticipata nella

prima parte e che costituisce il rovescio della medaglia del romanzo d'appendice: il matrimonio non è il termine finale ed ideale dell'amore, ma al contrario una velata prostituzione, un accordo economico-sociale le cui condizioni di realizzazione sono imposte dalle generazioni precedenti: il padre di Nébel esige una morale pubblica inattaccabile, con la quale Lidia non si può confrontare per via dell'infedeltà della madre; la madre, che in entrambe le parti del racconto gestisce gli incontri ed il destino della relazione fra Nébel e Lidia ed incarna il lato più sordido della doppia morale borghese, trasformandosi quasi nella protagonista del racconto, non ha dubbi nel vendere anticipatamente la figlia - quello che Nébel percepisce come «un pagarè de casamiento»- per esigere in cambio la sanzione sociale, ottenere prestigio ed ovviamente denaro.

La immagine del matrimonio perde il valore positivo tradizionale delle narrazioni periodiche, si snatura in apparenza-convenienza, economia dell'amore, contrapposta allo spreco folle, a quel *plus* che esula dalla logica dell'intercambio che è la passione e che nella riscrittura si idealizza a sublime ricordo, mentre l'abbandono fisico, per il quale in seguito sarà corrisposta una ingente somma di denaro, si realizza su di un letto da domestica.

L'amore si salva nel fallimento del matrimonio, ma solo idealizzato nella memoria.

La seconda parte infatti conferma, d'accordo con il determinismo dell'estetica naturalista, che i giovani passano ad occupare il posto dei padri, assicurando la sopravvivenza dell'ordine sociale.

Comunque, la conferma di quell'ordine non implica necessariamente una adesione alle condizioni imposte dalla morale borghese, ma è appunto la ratificazione di quell'ordine -in chiave degradata- ciò che introduce il punto di vista critico in *Una estación de amor*, allontanandolo dal conformismo ideologico del romanzo sentimentale.

Questo racconto affronta e spettacolarizza alcuni dei tratti tipici della poetica amorosa di Quiroga, completato con varianti e sfumature in altri testi.

La figura onnipresente della madre, complice, animatrice, interessata, vedova ed appartenente ad una classe sociale più o meno agiata ma finita pressoché sul lastrico, in alcuni casi elemento di opposizione alla giovane coppia; la subordinazione di Lidia che, per quanto sincera nei suoi sentimenti, partecipa delle convenzioni sociali, isterica e repressa secondo i casi, donna-bambina, angelo provocante; la tensione del conflitto fra amore e desiderio; il triangolo amoroso con caratteristiche a tratti incestuose; il flirt portato avanti attraverso lettere, incontri, addii reiterati, passeggiate e giochi con allusioni quasi masturbatorie; il fidanzamento, zona ambigua di fronte alla società, che ne catalizza la soluzione e determina l'inizio dell'addomesticamento dell'amore per quanto riguarda il fidanzato; la verginità, altra zona ambigua, però questa volta anche dal punto di vista dell'amante, che, pur essendo antiborghese e pur stigmatizzandola come dogma, la considera un valore; la fugacità, assenza o fallimento dell'amore.

Questi topos amorosi, di cui la critica ha già identificato alcuni tratti, combina elementi da romanzo d'appendice con l'autobiografismo e con echi di Poe e Dostoevski, ma più di tutto insiste, al di sopra ed al di là di questi motivi, nel configurare l'immagine dell'uomo come oggetto o vittima, e del matrimonio come trappola in agguato sul suo cammino.

Ritornando al testo ed al ruolo della donna nella società contemporanea e, di riflesso, nella narrazione, la fluttuazione dello stesso personaggio, Lidia, fra i due estremi idolo-prostituta (data anche la sua natura di donna-bambina), rappresenta una peculiarità del racconto: Quiroga usa perlopiù scindere i due caratteri; basti pensare ai personaggi femminili degli suoi due romanzi *Pasado amor* e di *Historia de un amor turbio*.

Lidia, si diceva, effettua una transizione attraverso i due stadi: non può più essere considerata il simbolo della purezza perché ha avuto contatti sessuali con un altro uomo, ciò che l'intuizione maschile capta immediatamente:

«Ella estaba también muy cambiada, porque el encanto de un candor y una frescura de los catorce años, no se vuelve a hallar más en la mujer de veintiseis. Pero bella siempre. Su olfato masculino sintió en su cuello mórbido, en la mansa tranquilidad de su mirada, y en todo lo indefinible que denuncia al hombre el amor ya gozado, que deb«a guardar velado para siempre el recuerdo de la Lidia que conoció».

L'uomo divide la sua vita amorosa in due: amore senza sesso con la sua futura moglie, e sesso senza amore con donne di classe inferiore. Questo divorzio tra amore e carnalità imperante nelle prime decadi del secolo è sottolineato da José Pedro Barrán, ed è perfettamente rappresentato dalla duplicità delle due tappe in cui si divide la sua relazione con Lidia.

Il momento più puro della sua vita è quello in cui rispetta la castità della sua fidanzata adolescente, peraltro offerta da una madre Celestina e ruffiana, che vorrebbe intrappolarlo in una situazione compromettente, per obbligare la sua famiglia ad accettare un matrimonio poco conveniente.

L'autocontrollo che sfoggia Nébel è un evidente manifesto di ciò che una società «civilizzata» poteva aspettarsi da un gentiluomo. D'altra parte, il rovescio della medaglia, la relazione adultera e clandestina fra Lidia e Nébel diversi anni più tardi, appare anche come un esempio delle abitudini comuni all'ipocrisia borghese del Novecento.

«Nébel lo había guardado, ese recuerdo sin mancha, pureza inmaculada de sus dieciocho años y que ahora yacía allí, enfangado hasta el cáliz sobre una cama de sirvienta.

Sintió entonces sobre su cuello dos lágrimas pesadas, silenciosas. Ella a su vez recordaría... Y las lágrimas de Lidia continuaban una tras otra, regando como una tumba el abominable fin de su único sueño de felicidad».

Per una donna caduta non esiste altro futuro che quello di una prostituzione dissimulata, cosa che la consegna dell'assegno da parte di Nébel, alla fine della vicenda, conferma.

Uno degli aspetti più negativi di questi angeli perversi è la capacità di indebolire e disperdere le energie virili.

La donna è concepita come una minaccia per il vigore ed il potere dell'uomo, che si sente da lei attratto e contemporaneamente spaventato. Tutte le energie si devono incanalare, nella concezione dominante a partire dal Novecento, verso il lavoro e la produzione, e la donna dissipa pericolosamente il denaro ed il seme maschile.

In *Una estación de amor*, per esempio, spiccano la frugalità e l'austerità di Nébel contrapposte al lussuoso tenore di vita di sua moglie, che è in viaggio per l'Europa con tutta la servitù. Anche in *Historia de un amor turbio*, il protagonista Rohan finisce per sfuggire la contiguità con l'elemento femminile, rifugiandosi in una tenuta di campagna e trovando la pace interiore nel lavoro e nella vita agreste. Sono fiori di serra, queste fanciulle, e non resistono alla vita a contatto con la natura: infatti, nel repertorio di racconti della selva si suole sottolinearne la assenza.

Fiori di serra che oltretutto si dimostrano assolutamente dispersive e scialacquatrici anche per quanto riguarda le energie psicologiche, proprie ed altrui: la María di *Una estación de amor* e la María di *El solitario* condividono intanto l'instabilità mentale, l'isteria:

«Era terriblemente histérica, pero con raras crisis explosivas; los nervios desordenados repiqueteaban hacia adentro y de aqua la enfermiza tenacidad en un disparate y el súbito abandono de una convicción; y en los pródromos de la crisis, la obstinación creciente, convulsiva, edificándose con grandes bloques de absurdos».

Le due donne sono esempi paradigmatici in questo senso: per entrambe la bellezza sarebbe dovuta diventare il lasciapassare per un ottimo matrimonio, ed è diventata invece la causa prima della frustrazione sociale, che l'autore non manca di sottolineare evidenziando il legame indissolubile fra vincolo matrimoniale ed opportunismo ed insuccesso sociale.

Anche la protagonista de *El solitario*, una donna appassionata e volitiva, la figura dominante nel rapporto masochistico che c'è fra lei ed il marito, Kassim, vive come una condanna il matrimonio con un uomo debole, senza carattere nella relazione coniugale e negli affari: è una ennesima patetica Emma Bovary (in una versione a dire il vero un po' involgarita, popolana), un'aspirante parvenu che attraverso le preziose creazioni di Kassim, orefice di gran talento, tocca quotidianamente con mano la disillusione, il bruciante confronto con ciò che sarebbe potuto essere.

Ciò che appare con una evidenza sconcertante, in questo racconto più che negli altri commentati, è certamente che la donna non si limita, secondo Quiroga, a fare i suoi bravi calcoli economici prima di accettare le nozze,

ma non ha problemi a rinfacciare gli estremi di una situazione che ritiene del tutto inadeguata al proprio valore sociale.

E nel caso della protagonista, il valore sociale è appunto monetizzabile nella sua bellezza, che ragionevolmente avrebbe dovuto aprirle molte porte.

Rimando ad una analisi più dettagliata del racconto nel paragrafo *L'amore e l'orrore*, perché in questa narrazione la smodata ambizione sociale, corretta dall'instabilità mentale della protagonista, diventa la scusa per un'escalation di aggressività e violenza che arriva a sfociare nel delitto, a conferma dell'inscindibilità del vincolo affermazione sociale-matrimonio.

Un idilio affronta il tema sentimentale con una prospettiva molto più ironica.

È la storia di un matrimonio per procura, notevolmente complicato dall'innamoramento fra i due finti coniugi.

Nicholson, il protagonista, accetta suo malgrado la richiesta dell'amico d'infanzia Olmos, di impalmare per suo conto la fidanzata: l'urgenza era data dalla bizzarra clausola di un testamento, che imponeva il matrimonio entro certi limiti di tempo, pena la perdita di una ingente eredità.

La sposa, Sofia, gli fa una pessima impressione iniziale, ma, frequentandola, si rivela sempre più piena di spirito ed attraente; in attesa dello sposo, niente di meglio, quindi, che imbastire un flirt con la propria quasi moglie. Nicholson prende così l'abitudine di farle visita con una frequenza che diventa imbarazzante, cominciando un gioco della seduzione assai stuzzicante.

Il gioco sfugge però loro di mano, e finiscono per innamorarsi davvero.

E finalmente anche Olmos, dopo svariati falsi allarmi, annuncia il suo sospirato ritorno, con grande sollievo della madre della sposa, la quale aveva intuito che fra i due sposi per procura c'era ben più che una semplice amicizia. Ma il vero sposo, sfortunatamente, era destinato a non arrivare mai, stroncato da una febbre tifoidea in un paio di giorni, prima che potesse imbarcarsi.

Non sussistendo più l'ostacolo al loro amore, i due si confessano i veri sentimenti che li legano, con la benedizione della madre di Sofia.

Il tono del racconto è sottilmente ironico, ma la figura del narratore, apparentemente esterno ai fatti narrati, ha un occhio costante al lavoro interiore del protagonista (non approfondimento psicologico, piuttosto un sintonizzarsi sui suoi pensieri), tanto che ci sono brani del racconto in cui le due figure narrative sembrano del tutto coincidenti. L'effetto creato è piuttosto buffo, quasi uno stream of consciousness riferito in terza persona: il distacco dai fatti narrati è perciò in realtà minimo, nonostante le scelte stilistiche (ironia, scelta di un narratore/autore...).

Il centro della narrazione è costituito dai paradossi venutisi a creare in seguito al matrimonio per procura, paradossi per di più sottolineati dalle aspettative del contesto socio-familiare rispetto ai due sposi: se da una parte infatti Sofia e Nicholson sono impediti nel rivendicare come diritto effettivo ciò che è stato sancito «*ante las leyes de Dios*», un loro eventuale *flirt* non

solo sarebbe stato universalmente accettato, ma anche incoraggiato in quanto decisamente chic.

«¿Qué era todo en suma? Un poco de flirt con un hombre buen mozo y ligado a su hija con tal inapertinente lazo, que hubiera sido de mal tono impedir aquél».

Senza contare poi l'attribuzione di diritti concreti a che non è in grado di esercitarli (Olmos), e la posizione ambigua di Nicholson a livello sociale e familiare.

La madre di Sofia non trova nulla di male nell'incoraggiare il flirt, finché esso non supera il limite del coinvolgimento riconoscibile, finché esso cioè non è socialmente stigmatizzabile perché troppo manifesto ed intimamente coinvolgente.

«Que Chicha gustara de Nicholson, muy bien, porque su hija era demasiado distinguida para adorar ciega y exclusivamente a su marido. Pero que se interesara en este amor«o hasta cambiar de color, eso podía comprometerla demasiado ante los demás..».

Nel corso delle revisioni critiche del racconto, Quiroga affossa l'ascendente seduttivo di questa signora pratica ed in fondo benevola, rendendola una bonaria caricatura delle madri ruffiane, che giocano a rubare la scena alle figlie, gareggiando con loro in sex appeal.

In una prima versione del racconto, infatti, la prima caratterizzazione fisica che Quiroga ci propone è il sintagma «*opulenta de carnes*» (in una versione precedente era significativamente «*opulenta de sedas*»), un tratto che può ancora evocare un che di decadente malia, che l'autore si affretta a smentire descrivendola nell'immagine a seguire mentre, nella foga di una risata un po' scomposta, perde l'equilibrio e si sbilancia sulle gambotte corte.

Una posa assolutamente ridicola, che relega il personaggio al ruolo di macchietta.

Se solo pensiamo che nemmeno la divina Angelica, dopo ventitré canti di puntuale e sistematica celebrazione ariostesca e idealizzazione conseguente, non sopravvive, nel nostro immaginario, alla caduta a gambe all'aria con cui l'autore la fa indecorosamente uscire di scena...

La signora de Saavedra è la prima figura materna realmente simpatica: dotata di un forte senso pratico borghese, come ogni borghese è assai preoccupata delle apparenze sociali.

Borghese è infatti il suo desiderio di nozze pompose, nonostante le circostanze a dir poco originali :

«Una ceremonia íntima! Por qué? Sería horrible eso! No estaban de duelo, a Dios gracias! Acaso no se sentían todos llenos de felicidad por ese matrimonio? No era él un amigo de la infancia de Olmos? Y luego, el traje de Chicha; las amigas todas que querían todas verla casada -sin recordar el rango en la sociedad».

«No quería la señora que el menor detalle de la gran ceremonia fuera olvidado».

(C'è un solo piccolo particolare trascurato: manca lo sposo!)

Borghese ancora la elegante assunzione di ogni realtà, anche delle più tremende -si pensi solo alla morte di Olmos-, a meno che non venga messa in discussione l'unica cosa veramente seria, il rango, e che la circostanza non renda oggetto di derisione all'interno del proprio contesto sociale:

«Pero si supiera el pobre Olmos la gracia que nos hace! Y por qué quedarse allí tanto tiempo?, es lo que digo yo. Y vea a la pobre Chicha... viuda, así, porque sí, casi en ridículo. Esas cosas no se hacen, mi Dios! Vea: yo quería mucho a Olmos..., pero la situación ridícula, usted comprende!»

Ovviamente la colpa di Olmos è solo quella di essere morto, bisogna dirlo, con un pessimo tempismo, lasciando dietro di sé una situazione perlomeno equivoca.

Borghese infine è la velocità con cui si abitua all'idea che il matrimonio per procura era più vero del vero:

«Ya que se ha muerto, no nos acordemos más de él».

Questo pone in evidenza l'intercambiabilità dei valori di scambio, tipica dell'era borghese, per dirla con le parole della critica marxista, contrapposta alla non intercambiabilità dei valori d'uso.

Per ritornare ad un paragone ariostesco, Orlando, ad esempio, ha ancora una morale cortese, cavalleresca, pre-borghese: per lui l'oggetto del desiderio non è mai intercambiabile; e la consapevolezza che l'unico bene da lui bramato, Angelica, gli è stato definitivamente alienato, non può che condurlo alla pazzia.

Questo concetto interessa anche gli altri due personaggi femminili del racconto: Sofia e la cugina María Esther.

Si tratta di un gioco dell'autore, che si diverte a proporre due caratteri apparentemente fotocopia, la personalizzazione delle paure del conformista spocchiosetto Nicholson: due ragazze con il medesimo viso dai tratti grossolani, lo stesso sguardo beota, ironicamente sottolineati da vestiti di ottimo gusto (in realtà il lungimirante narratore si preoccupa di distinguere immediatamente Sofia dalla cugina, ha maggior carattere, ha notevole spirito).

María Esther è in realtà solo una comparsa, il cui spettro compare magicamente nei due momenti in cui il protagonista si convince che la sua partner è solo una ragazzotta con troppo trucco, orribili capelli ossigenati, una sensualità ostentata e di una desolante pochezza intellettuale.

Quiroga focalizza volutamente l'attenzione del lettore sul personaggio di Sofia, un personaggio pensato per disturbare il senso estetico conformista del suo lettore tipo, che si strugge nell'attesa di un definitivo aggiustamento

del tiro in riferimento all'aspetto esteriore della protagonista. Una vera spina nel fianco, se consideriamo la canonica evoluzione della canonica storia d'amore: quel tipo di lettore deve poter ricondurre la sua eroina romantica ad uno stancard estetico, se non elevato, almeno nella norma (nel qual caso ci sarà da controbilanciare l'effetto attribuendole qualità interiori fuori dalla norma: l'eroina deve meritare per virtù, bellezza, spirito l'elezione dell'eroe). In caso contrario non la si considera un oggetto del desiderio credibile, rischio accentuato nel caso in questione, dato che il narratore ci impone surrettiziamente il punto di vista snob del protagonista, i suoi gusti, i suoi pensieri.

Ritengo che, ogniqualvolta ci si ponga il problema del tributo che Quiroga dovette pagare al target delle riviste su cui pubblicava i suoi racconti, la cosiddetta «*sociedad mujeril*», pubblico di elezione di periodici come «*Caras y Caretas*», «*El hogar*», «*Atlántida*», bisogna pensare a concessioni in un certo modo compensatorie, a cadute nei modi e nei temi del romanzo d'appendice ma senza dubbio corrette dalla mano dell'autore, che finisce spesso per imprimere loro una torsione tale da finire per capovolgerne lo schema concettuale didattico e sottolineare invece la critica sociale.

Non diversamente dagli altri personaggi, anche Nicholson aborre l'idea di diventare oggetto del ridicolo nel suo contesto sociale, peraltro elevato abbastanza da non guardare alle situazioni francamente sconvenienti con disapprovazione, a meno che non subentrino la goffaggine ed il grottesco. A meno che, insomma, non si faccia qualcosa per cui poter essere derisi: questo è il criterio per discernere ciò che è morale da ciò che non lo è.

La stessa importanza del fattore-tempo è indicativa della dimensione profondamente borghese dei fatti narrati: la vicenda ha nel tempo la sua ragione d'essere; in mancanza di una clausola testamentaria che impone a Sof»a il matrimonio a ventiquattro anni, pena la perdita di una eredità da trecentomila pesos, non ci sarebbero state nozze per procura né equivoci pirandelliani.

Il racconto *Dieta de amor* ci riporta alla doppiezza dei ruoli femminili, ed all'inconciliabilità della sessualità maschile con il matrimonio.

Il protagonista è un giovanotto normale, che incrocia una ragazza carina per strada, se ne incapriccia e la segue una, due, tre volte fin sotto casa; finisce per scoprire che il suo interesse è ricambiato e ben presto lei, Nora, lo presenta in famiglia.

Suo padre è un luminare della scienza alimentare, il dottor Swindenborg, fondatore di quella che tutti sembrano considerare una vera e propria religione, anche se, secondo il narratore, non esente da un'unica falla: il connubio fra Amore e Dieta.

Accolto benevolmente dal padre dietista, il neofidanzato inizia a frequentare quotidianamente la casa dell'amata, ospite a cena ed a pranzo; menù fisso: una tazza di brodo leggero ed una ancor più leggera tazza di tè.

Inutile dire che al nostro mancano progressivamente le forze, fino ad un punto di debilitazione tale che diventa irreversibile, ed egli si rassegna ad

attendere la morte, senza oramai nemmeno l'energia per correre ai ripari, allarmarsi, reagire.

Si preoccupa invece di affidare ai potenziali lettori un messaggio che dissuada dall'avvicinarsi alla targa di bronzo dello studio del suocero e soprattutto dall'avvicinare chiunque stabilisca un legame fra Amore e Dieta.

È mia personale opinione che questo racconto, alla luce dell'ironia ariosa che lo sottende, della vicenda altrimenti surreale, sia da interpretarsi come un'allegoria del normale appetito sessuale frustrato sistematicamente, anche quando non trascende il limite del consentito, come nel caso dell'innocente desiderio di tenere fra le proprie le mani della fidanzata, norma che acquista significato all'interno di un determinato contesto sociale, o, più in generale, dell'obbligo di mortificare i propri appetiti (vuoi nel senso gastronomico del termine, vuoi in quello sessuale...) per non cozzare contro determinate regole. Quiroga vorrebbe suggerire, a parer mio, che l'astinenza forzata da qualunque contatto fisico, anche del tutto innocente, è contronatura quanto potrebbe esserlo l'astinenza forzata dal cibo.

«Alguna vez, al principio, traté de tomar la mano de Nora, y ella lo consintió por no disgustarme. El doctor me miró con paternal ternura. Pero esa noche, en vez de hacerlo a las ocho, cenamos a las once. Tomamos solamente una taza de té».

«Hay en el fondo de todos nosotros un instinto de rebelión bestial que muy difícilmente se logra vencer. A las tres de la tarde comenzaba la lucha; y a ese rencor del estómago digeriéndose a sí mismo de hambre; esa constante protesta de la sangre convertida a su vez en una sopa fría y clara, son cosas éstas que no las deseo a ninguna persona aunque esté enamorada. Una semana entera la bestia originaria pugnó por clavar los dientes. Hoy estoy tranquilo. Mi corazón tiene cuarenta pulsaciones en vez de setenta».

Così la ribellione della bestia che è in tutti noi, lo stomaco che si digerisce da solo in preda ai morsi della fame, sarebbero da interpretarsi come fisiologici peccatucci onanistici, da correggersi a qualunque costo, anche a discapito dell'amore e della vita stessi.

Quiroga ci vuole suggerire che il pedaggio da pagare a certe convenzioni è decisamente troppo alto, che snatura ed aliena l'essere umano da se stesso e dalla propria corporeità.

Tanto più che Nora è stata un vero e proprio specchietto per le allodole, sfuggente, inafferrabile, un poco civettuola, ella stessa una sintesi affascinante di *sex appeal* e di nobile mortificazione del corpo; ingoffata da un *«vestido un poco más largo que lo regular»*, un *«traje oscuro»* porta però *«muy tensas las medias»* ed è *«muy bien calzada»* con scarpine di vernice, che l'autore deve considerare un vero e proprio oggetto di feticismo, data l'affezione che vi dimostra (anche la brutta Sofia di *Un idilio*, indossa calzature dello stesso tipo, ed allo stesso modo il protagonista maschile

Nicholson conferma il fascino magnetico di questi che si rivelano veri e propri oggetti di seduzione).

L'ammissione a entrare nella casa borghese implica la sanzione della relazione sentimentale secondo i canoni borghesi; la conseguenza prima di questa ratifica è appunto la perdita di contatto, l'alienazione dalla propria fisicità.

Infatti l'inizio della frequentazione di casa Swindenberg coincide con l'entrata in un ambiente anche concretamente «*muy grande, muy mal alumbrado y muy frío*», l'esatto contrario del vano caldo, luminoso, accogliente che ci aspetteremmo.

Ha così inizio una forzata astinenza che incammina il protagonista verso l'anoressia del cibo e delle pulsioni sessuali. E che Quiroga, con sopraffina ironia iconoclasta, equipara al digiuno ed alle tentazioni di Satana cui fu sottoposto Cristo nel deserto; quaranta giorni di digiuno e di forzata astinenza sessuale oramai trascorsi: il nostro è obbligato a fare come e meglio del figlio di Dio in persona!

La strada è al contrario il *setting* dell'incontro iniziale e dell'innamoramento: lo spazio aperto pare solleticare il sentimento primaverile della vita e dell'amore, senza problemi filosofici o di convenzioni sociali di sorta. Prevale una corporeità giocosa, ariosa, piena di malizia.

Il reiterato inseguimento che passa attraverso il marciapiedi, il superamento dell'isolato, l'entrata nell'androne del palazzo di lei, l'ascensione della scala della fanciulla amata con lui che ne ammira le sensuali movenze dal basso, ripropone metaforicamente l'intera vicenda; la vicenda del povero mortale che segue, vittima di un incanto, la sua Circe dei tempi moderni fino ad altezze per lui impraticabili.

Ma, oltre a stigmatizzarne il potere mortificatorio, Quiroga si trova anche a difendere la famiglia borghese come baluardo della concretezza contro l'idealizzazione eccessiva della realtà, contro le fantasie infantili ed adolescenziali che si impadroniscono della vita di ognuno, creando pseudo-realtà parallele.

Los amores de dos personas exaltadas è il racconto di una fantasia escapistica, fantasia che ha informato di sé l'infanzia e l'adolescenza di Lucía; Lucía infatti ama visceratamente il circo e la sua segreta aspirazione è sposare un pagliaccio.

Il circo è una fissazione per la bambina Lucía, che desidera andarci tutte le sere, e confonde, nella sua ingenuità, la rappresentazione buffa coinvolgente o appassionante con una realtà vera in cui i pagliacci sono costretti ad indossare palandrane sgargianti, pantaloni rattoppati, assurdi cappellini perché le loro mamme non compravano loro abiti più discreti e di taglie più adeguate. Una dimensione ludica perpetua, insomma, un paradiso infantile al quale i genitori le precludono spesso e volentieri l'accesso.

La bambina cresce, e con lei il desiderio di fare parte di quel mondo in cui le risate ed il divertimento non hanno soluzione di continuità: per questo la solenne decisione di sposare un pagliaccio. Finché, una sera, durante

l'ennesimo spettacolo circense, si accorge del sentimento che prova per un clown, sentimento che ben presto scopre ricambiato.

Ma all'unico appuntamento che Lucia concede al suo innamorato, presso il cancello di casa, lui le parla dolcemente, le giura amore eterno, le rivela il sollievo di aver trovato qualcuno che lo amasse davvero, e lei non resiste alla tentazione di scoppiare a ridergli in faccia, ripensando a quanto era buffo con la faccia riempita di biacca, con la bombetta... Per cui, soffocata dalle risate, corre verso casa, lasciando il suo spasimante con un palmo di naso. Fine dell'idillio e della smodata passione per i clown.

Il circo diventa in questo contesto una minaccia alla stabilità della società borghese, un'alternativa antinomica, l'Irrazionale. Il tema ricorda da vicino uno dei più originali romanzi di Charles Dickens, *Hard Times*, in cui questo argomento è stato ampiamente approfondito.

Anche qui il circo è decisamente demonizzato come elemento travicante della morale comune ed essendo il romanzo estremamente centrato sull'educazione infantile, travicante soprattutto della formazione delle menti dei bambini.

Dickens infatti immagina un microcosmo in piena espansione industriale, in cui lo scandaloso circo, recentemente arrivato in città, diventa una specie di sogno proibito per i bambini, che danno sfogo al loro bisogno di fiabesco e di fantasia spiando lo spettacolo da una fessura del tendone.

In *Hard Times*, l'Altro, l'Irrazionale (rappresentato dal circo) penetrano nella rassicurante società borghese nella persona dell'orfanella di un artista circense, ivi «dimenticata» dal padre ed adottata in seguito da una solida famiglia borghese del luogo.

Sarà guardata con sospetto, indottrinata ed inquadrata secondo criteri ottusamente conservatori che frustrano ogni necessità infantile di immaginazione e spensieratezza.

Come in *Hard Times* il tendone del circo rappresenta il confine fra due realtà irriducibili ed inconciliabili, la vita borghese del paesotto industriale e quella apparentemente lasciva e girovaga degli artisti circensi; così in *Los amores de dos personas exaltadas* il cancello della casa di Lucia diventa giocoforza il compromesso tra il Razionale della casa familiare e l'Irrazionale del circo, ed infine il nodo risolutivo fra i due. Risolutivo perché è qui che le risate irrefrenabili della protagonista e la sua corsa trafelata verso casa riportano l'arte circense ad un livello tra il grottesco ed il prosaico, dopo tanta idealizzazione.

È la risata dissacratoria che squarcia il velo calato su realtà eccessivamente idealizzate: il clown ridotto ad un essere umano fragile, patetico e per nulla buffo prospetta a Lucia una verità scomoda, problematica. Non sapendo come affrontarla, la protagonista aggira l'ostacolo reagendo con una risata, senza nemmeno sforzarsi di comprenderla: è un gesto d'immaturità, il segno di una comunicazione impossibile perché su piani del tutto incompatibili.

Lucia risolve il problema appiattendolo l'essere umano-clown nel pagliaccio sguaiato e pasticione del circo.

I genitori di Lucía, le sue amiche, la sua stessa casa familiare sono il baluardo della concretezza e del buon senso borghese, rappresentano cioè le proibizioni, il mantenimento della forma in contrapposizione al desiderio infantile della protagonista di far prevalere l'elemento ludico, di rendere la vita un gioco senza soluzione di continuità, nel quale coinvolgere chiunque.

La protagonista realizza a sue spese, in occasione di un tentativo in questo senso, quanto può essere strenua la difesa del conformismo, nel senso del rispetto delle forme, del contegno, da una minaccia tangibile, come può essere il circo:

«Es preciso contar lo que hizo un día? Pues desnudarse completamente como las señoritas que hacían pruebas, y con un perrito, y otro, y otro más que sujetaba con un hilo cordonè, hizo en la sala un entrada triunfal; y dirigiéndose con toda gravedad a un señor calvo -ante el asombro irresoluto de la madre- le dijo, enseñándole con un ademán su compañía:

- Dime, caballero, ¿quieres tú ser el payaso?»

Lucía sogna un principe azzurro-clown che la intrattenga tutta la vita con piroette ed acrobazie, ma senza la bocca truccata: la ragazzina è in grado di accettare solo una realtà monocorde, univoca. Non a caso, infatti, il trucco alla bocca è l'elemento più ambiguo, inquietante della maschera, che riassume da sola -nel suo sorriso perenne, dipinto di un rosso chiassoso, imperturbabile- la contraddizione comico-dramma insita in questo personaggio.

Il clown tenta di percorrere questa distanza incolmabile nel senso inverso; è un patetico romantico sognatore, e la feroce disillusione che lo aspetta è il pedaggio da pagare per entrare in un mondo che non gli appartiene.

Un altro racconto in questo senso, ovverosia il contesto socio-familiare borghese come funzionale ad un riscontro con una prospettiva più obiettiva nei riguardi della realtà, è *La muerte del canario*.

È la storia di uno di quegli eventi capitali (!) che costellano l'adolescenza: Blanca ha quindici anni e si è appena fidanzata; la sua felicità è palpabile, svolazza per casa, e le sue risate tintinnano cristalline: si sprecano le affettuosità per mamma e papà.

Nessun turbamento se il fidanzato è il canarino di casa, che le canta meravigliosamente dalla sua gabbia, comunicandole così il suo sentimento.

Lei avvicina la bocca al suo becco per riceverne i baci, lo vizia tenendogli da parte la lattuga più fresca, lo stringe a sé con tutto il calore di cui è capace, anche se questi eccessi di tenerezza sono assai dolorosi per il fragile corpicino del suo fidanzato.

Tanto dolorosi che dopo aver tentato inutilmente di spiegare alla focosa amata la sofferenza che gli procurava, il canarino deperisce precipitosamente e muore.

Blanca, inconsolabile, si spegne: niente più allegria, solo una indifferente condiscendenza; persino la dolcezza è priva dello slancio di un tempo.

I genitori, preoccupati, convocano il cugino Felipe, che ha un debole per lei e può forse risvegliarla dall'apatia in cui è caduta: ed egli la esorta a risparmiare a mamma e papà la sofferenza della sua freddezza e di tornare quella di un tempo.

Avrebbe pensato lui, Felipe, a cantare per lei anche meglio del canarino.

E Blanca, convinta non si sa se dalle parole o dal bacio e dall'abbraccio del cugino, gli confessa, con una meravigliosa risata cristallina, che il canarino oramai non canta più.

Come le protagoniste di *Fanny e Rea Silvia*, anche Blanca deve passare attraverso la propria personale prova iniziatica che prelude all'entrata nel mondo reale, prova iniziatica che ha del contrappasso dantesco, nel senso che Quiroga ne immagina, per ciascuna, quella che meglio risponde al suo personale vissuto, alle peculiari ossessioni di ognuna: nella fattispecie, Blanca deve smaltire un eccesso di infantilismo che si affianca al fisiologico idealismo adolescenziale.

Come per Lidia e Nébel (*Una estación de amor*), anche Blanca deve percorrere il suo personale cammino dal ideale al reale, dai sogni surreali al buon senso borghese, dal canto ineffabile del canarino (simbolo dell'amore immaturo della pubertà, con un corpicino fragile ed indifeso che è destinato a soccombere alla travolgente effusione di sentimenti) alle concrete carezze del ragazzo della porta accanto.

Nella prima parte del racconto, quella che coincide con l'amore per il canarino e la sua morte tragica per eccesso d'amore, prevalgono i canoni estetici modernisti, pur se con notevole distacco ironico dovuto agli interventi del narratore; a questa sezione corrisponde l'esuberanza dei suoni e dei colori, impreziositi dalla ricercata scelta lessicale:

«Sus carcajadas, que habían conservado de la niñez ese ligero timbre de cristal que tiene la voz de las muñecas, eran siempre inopinadas».

«Rubia, un poco delgada -no mucho- las mejillas arrebatadas en un rojo vivo de camelia..».

«diré solamente que era alegre, muy alegre, vistoso como el manto de los príncipes..».

La seconda sezione si può considerare come una parodia dei drammi sentimentali, in cui predomina anche stilisticamente una sorta di aurea mediocritas che ha inizio con il concreto buon senso dei genitori di Blanca, e che culmina con l'ancora più concreto abbraccio dei due cugini. Un procedimento analogo a quello già commentato per *Una estación de amor*, in cui, alla prima sezione, che aveva un chiaro debito con il romanzo d'appendice, segue una seconda, da considerarsi in tutto e per tutto una riscrittura della prima dal punto di vista della critica sociale.

L'amore e l'orrore

La vita di Horacio Quiroga fu una tragedia: questo è ciò che salta agli occhi ad una superficiale scorsa alle sue vicende biografiche. La morte appare, nella sua esistenza, una presenza continua, oscura e terrorizzante, compagna fedele a tal punto che ci può sembrare quasi una scelta segreta, un simbolo occulto.

Nel caso di questo autore, quando si fa risalire la causa della tragedia della sua vita a quel macabro eterno gioco della morte, non solo lo si sminuisce, ma si corre anche il rischio di non comprendere il significato più profondo della sua opera, che è nell'intimo del suo spirito, una scelta drammatica e cosciente.

Questa scelta è inizialmente frivola: comincia negli anni in cui termina il diciannovesimo secolo, che per Quiroga furono anni di affezione letteraria ad una perversità satanica anch'essa libresca, anni di ammirazione al limite del culto per Mallarmé, Edgar Allan Poe, per il modernismo, per la decadenza dorata, che lo porta ad ammirare anche la poesia del nostro D'Annunzio.

Sono gli anni del deludente viaggio a Parigi, della conquista della notorietà, della pubblicazione di *Los arrecifes de coral* (1901), della prima visita a Misiones in compagnia di Lugones, un luogo che letteralmente lo seduce; a questa prima fase sono ascrivibili anche *El crimen del otro* (1904), ed il romanzo *Historia de un amor turbio* (1908).

Fino a questo momento Quiroga aveva lavorato al proprio stile ed aveva giocato con il tema dell'orrore, mantenendolo ad un livello ideale, estetico, in un certo senso ludico.

In accordo con i canoni del modernismo, rielaborando e traslando cioè modelli francesi ed inglesi, Quiroga aveva utilizzato un linguaggio aristocratico caratterizzato dall'aggettivazione scelta, la musicalità, un linguaggio insomma in cui predomina l'eleganza sull'efficacia. I tipi letterari della narrativa di questa fase sono perlopiù stravaganti, spesso vittime essi stessi di uno stile di vita raffinatamente decadente; l'artista si diverte a penetrare la psicologia intricata di caratteri estremi, mentalmente instabili, eccessivamente sensibili.

La svolta di poetica e di vita, il trasferimento a Misiones, determina una rivoluzione totale di riferimenti e priorità, come spiega lui stesso:

«La vida se redujo a no contar sino con mis pies y con mis manos para salir del paso y a trabajar a veces más duramente de lo que merece un hombre solo».

È una scelta consapevole e mai rinnegata, reiterata anzi e sottolineata dalle rinunce professionali e familiari cui lo obbligò. La selva diventa l'asse decisivo della sua vita, la chiamata vera ed irrinunciabile dello spirito, che egli non lasciò inascoltata.

Quanto aveva fatto fino ad allora era giocare con l'orrore, burlarsene, farne ciò che letterariamente più gli aggradava, negarlo, un lavoro peraltro comodo perché gratificato dalle lodi (Lugones) ed epidermico, perché non lo coinvolgeva intimamente: una questione di orecchio (raccogliere nel modo più efficace possibile gli echi di Poe e dei grandi maestri europei), insomma, e non ancora di anima.

Misiones rappresenta la sua conversione sulla via di Damasco: è infatti a Misiones Quiroga è finalmente colpito fisicamente, direttamente dal vero orrore:

«Son las sombras sumidas en la materia, los silenciosos giros de los temibles elementos primordiales, el acecho de un mundo mudo. (...) El horror es mundo que no ha sido bautizado por la palabra del espíritu, es mundo del que no se ha dicho nada, sobre el que no se ha alzado otro mundo. Por eso el arte, la literatura es el sagrado oficio del que, mentándolas fielmente, conjura el horror de las cosas, se las entrega de verdad al hombre, y se convierte en despreciable artificio cuando afecta creer que entre sus derechos está el de jugar ociosamente con el horror que una vez levantó ».*

Quanto composto fino a quel momento era una maschera dell'orrore, vanità pura, sacrilegio. Quiroga abbandona progressivamente l'interesse per i casi psicologici complessi e romanzeschi, per abbracciare un mondo primordiale ed inumano.

L'orrore diventa, da espediente narrativo esteriore un tema sostanziale, intimo, interiorizzato: per questo non è più invenzione irresponsabile, ma fatto sperimentato e narrato con la sobrietà di chi, avendolo toccato con mano, lo evoca per scongiurarlo.

Bisogna entrare nella selva per scongiurare l'orrore, ci suggerisce l'artista, e redimerlo attraverso la parola, lo spirito, l'uomo stesso; ma la selva è anche qui, nella città, in qualunque luogo, costantemente intorno a noi e dentro di noi.

Noi siamo in fondo la selva, noi siamo l'orrore.

Il cambiamento di rotta interessa naturalmente anche lo stile, per cui dalle ricercatezze degli inizi si passa ad una immediatezza, una naturalezza sobria: più aumenta l'interesse drammatico nelle sue opere, più l'autore si spoglia degli orpelli linguistici, più restano le parole essenziali.

Non c'è dunque da stupirsi se la maggioranza dei critici che si sono occupati dell'opera di Horacio Quiroga hanno finito per ripetere le stesse cose che l'autore medesimo opinava della propria produzione, e cioè che la parte migliore, la più originale fosse costituita dai racconti ambientati a Misiones, la qual cosa porta ingiustamente a svalutare in toto gli altri campi tematici abbracciati dall'autore nel corso della sua evoluzione letteraria.

In realtà non è possibile ignorare l'interesse che suscitano tuttora certi aspetti della sua opera che concentrano l'attenzione sul mostruoso, sul gotico dello stile letterario influenzato esplicitamente da Edgar Allan Poe.

È la poetica dell'abominevole, che produce un effetto di orrore e di incertezza, effetti peraltro raggiunti con modalità anche assai differenti fra loro, basti pensare alla «*larva crepuscular*» del racconto *Episodio* (1900), all'insetto ematofago de *Un almohadón de pluma* o, infine, ai mutanti genetici de *La gallina degollada*.

Resta solo da ricordare la inscindibilità dell'orrore (la morte) dall'amore, legate indissolubilmente dall'autore stesso nel più bello dei suoi titoli di raccolte di racconti: *Cuentos de amor de locura y de muerte*.

Non è un caso se ciò che più attira l'attenzione della produzione erotico-sentimentale è ciò che fa da contorno al tema dell'amore, che non è mai placido, ma costantemente eccessivo e segnato dalla fatalità.

Fatalità che può assumere l'aspetto della vanità sociale, come accade in *La muerte de Isolda*, della malattia, si pensi al racconto *Los ojos sombríos*, o anche della compulsione del desiderio, come per *El solitario*. Altre volte questa fatalità assume forme fantastiche, ed allora scivoliamo nel campo tematico dei racconti costruiti su «*maleficios*».

Inevitabilmente l'amore sbocca nella morte, a tal punto che in molti racconti l'unico amore possibile è quello che si realizza nel «*más allá*». così l'amore e tutto ciò che comporta in termini di passione sfrenata è, in qualche modo, la fonte primordiale dei «*maleficios*»: Quiroga trascende, in questo senso, qualunque moda letteraria, nonostante l'innegabile popolarità, nella letteratura contemporanea, di raffinatezze estreme tipicamente decadentiste, di perversioni erotiche. Il suo è un motivo originale, una ossessione reale, pur se artisticamente resa con i mezzi che le mode letterarie allora in auge imponevano di seguire.

Nel racconto *El almohadón de pluma*, si diceva, il maleficio assume le sembianze di un insetto che succhia il sangue, nascosto fra le piume di un cuscino della sposina novella.

La narrazione è centrata su due freschissimi sposi, Alicia e Jordán.

Le nozze risalgono ad aprile, ma l'atmosfera è tutt'altro che ridente o gioiosa: pur amandosi molto, i due sono caratterialmente molto diversi. Lei è una ragazzina romantica, inesperta che sogna una vita coniugale piena di tenerezze ed affettuosità; lui è un uomo fatto, severo, cupo, fisicamente imponente.

Marito e moglie vivono in una residenza altrettanto imponente ed insospitale, dove lei attende ogni giorno il ritorno del marito «*sin querer pensar en nada*». La sovrasta un timore vago ma palpabile di tutto ciò che quasi minacciosamente la circonda; contemporaneamente la coglie una debilitazione fisica insidiosa ed inspiegabile.

Si ha l'impressione dell'accumulo di tensioni indefinibili, che narrativamente culminano in una passeggiata pomeridiana in giardino. È qui che un inaspettato gesto di tenerezza di Jordán provoca un pianto diretto e liberatorio di Alicia, e che pare riuscire a dare sfogo a tutto il suo «*espanto callado*».

L'impressione è che si sia di fronte ad una svolta definitivamente positiva della coppia, ma, al contrario, questo è l'ultimo giorno in cui la misteriosa malattia permette ad Alicia di stare alzata.

Ha infatti inizio per lei una anemia gravissima, che la lascia completamente senza forze. È costretta a letto, divisa fra il dormiveglia e l'allucinazione, assistita da un preoccupatissimo Jordán.

Il medico non è in grado di spiegarsi l'origine della patologia di Alicia, e soprattutto l'inesorabile progressivo peggioramento delle condizioni della giovane donna, che inoltre si aggrava inspiegabilmente nelle ore notturne per poi riprendersi leggermente durante il giorno.

Nel giro di pochi giorni Alicia muore.

Ed è subito dopo la sua morte che una domestica, entrata a mettere ordine nella stanza da letto della defunta, disfa il letto di morte e trova delle macchie di sangue su un cuscino. Accorre anche Jordán per chiarire il mistero, ed i due si accorgono che all'interno del cuscino, pesantissimo, c'è un mostruoso animale, presumibilmente il parassita di un qualche uccello, che si è nutrito del sangue della poverina, letteralmente svuotandola fino alla morte.

Non è raro, avverte il narratore, trovare questi parassiti nei cuscini di piume.

Quiroga, attraverso la figura del narratore, pur ostentando una apparente impersonalità, crea in effetti una complicità immediata con Alicia, rendendo il lettore parte di un fronte comune che, se Quiroga non fosse il grande narratore che è, ci permetterebbe di intuire subito che è il vero nemico.

L'attitudine del narratore è invece apparentemente oggettiva, a tratti scientifica, l'autore vi coniuga magistralmente il terreno del possibile e la *fictio*, calibrandoli con rara perfezione, permettendo così di traslare alla letteratura la possibilità di verismo che esiste nella realtà quotidiana all'irreale della narrazione.

«La sangre humana parece serles particularmente favorables, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma».

La contaminazione *fictio*-realtà è poi andata oltre la *fictio* stessa: il poeta Aledo Luis Meloni si trovò fra le mani un articolo, pubblicato nel quotidiano «La prensa» due anni dopo la nascita di Quiroga, nel 1880; l'articolo si intitolava *Un caso raro* e presentava stupefacenti analogie con la vicenda narrata.

Si dà infatti conto della strana patologia che colpisce una bimba di sei anni, stranamente dimagrita e debilitata nel giro di pochi mesi, pur conservando intatto l'appetito e le altre funzioni vitali. I medici consultati sono unanimemente concordi nell'affermare che la bimba è perfettamente sana, e consigliano un soggiorno in campagna; durante questo soggiorno, infatti, non solo la malata si riprende a vista d'occhio, ma succede che la domestica, disfando il letto, nota qualcosa che si muove nella fodera di un

cuscino: scopre così un insetto che si era alimentato del sangue della piccola malata, e che era la causa della malattia che l'avrebbe portata alla morte.

Questo non è certamente da considerarsi un diretto antecedente della narrazione in questione, però ci permette di supporre, argomentazioni alla mano, che il fatto non appartiene semplicemente all'immaginazione dell'artista, ma anche al terreno più certo dell'accaduto.

Il narratore conduce il lettore all'orrore finale attraverso una trama fitta e delicata, tipicamente quiroghiana, orrore il quale illumina di nuovo significato gli indizi peraltro già tutti presenti nella narrazione. Teorizza infatti Quiroga nel suo *Decálogo del perfecto cuentista*:

«Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver».

Dando uno sguardo un po' più dettagliato ai protagonisti del racconto, scopriamo altre cose interessanti.

Intanto che, come quasi sempre in Quiroga, la scelta onomastica non è casuale.

Il nome di Alicia ci anticipa un carattere infantile e curioso, che si inoltra nel nuovo mondo del matrimonio, e che in esso si aspetta di veder realizzate le sue romantiche fantasie. Fin troppo prevedibilmente è «*rubia, angelical y tímida*», proprio come, nel romanzo di Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, caratterizzazione che colloca immediatamente la protagonista in una dimensione irreal e fantastica. Un essere infantile ed evanescente, con una spiccata vocazione alla tenerezza.

Fin dal principio, nonostante i tre mesi di «*dicha especial*» che seguono le nozze, sembra lei l'elemento di disturbo a questo «*rígido cielo de amor*», una nota stonata rispetto all'«*impasible semblante*» del marito ed al suo prolungamento, che è la casa coniugale. Afferma Milagros Ezquerro che Alicia è una vittima, una creatura passiva dominata dal timore di Jordán, della casa, della vita coniugale francamente deludente.

Per questo l'unico momento di inedita tenerezza da parte dello sposo è vissuto con tale trasporto e sollievo, come una valvola di sfogo a questo menage asfissiante.

Finché Alicia resta cosciente, è in grado di tenere a bada i suoi timori, ma quando perde conoscenza, la paura si scatena anche a livello onirico, con allucinazioni incontenibili.

Quiroga ce ne aveva già fornito degli indizi, ma è quando hanno inizio le allucinazioni, quando Alicia scambia il mostro che le appare con suo marito, che ci rendiamo conto che il vero mostro è Jordán; non poteva certamente essere casuale, l'equivoco, non trattandosi di un racconto di Horacio Quiroga: l'allucinazione deve pertanto avere una qualche relazione simbolica con Jordán.

L'autore, si diceva, ha disseminato ad arte, nel corso del racconto, dati che permettano questa interpretazione. Riferendosi alle passeggiate di

Jordán, il narratore afferma che *«la alfombra ahogaba sus pasos»*, ed aggiunge:

«y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, deteniéndose un instante en cada extremo a mirar su mujer».

Tappeto e sguardo ritornano negli incubi di Alicia:

«La joven con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama».

Il mostro delle allucinazioni della protagonista, infine, è un antropoide, ricordiamolo; ma ciò che più importa è la reazione di Alicia quando realizza la presenza del marito:

«Una noche quedó de repente mirando fijamente. Al rato abrió la boca para gritar, y sus narices y labios se perlaron de sudor.

-!Jordán! !Jordán! -clamó, rígida de espanto, sin dejar de mirar la alfombra.

Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un alarido de horror.

-!Soy yo, Alicia, soy yo!

Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta contemplación, se serenó. Sonrió y tomó entre las suyas la mano de su marido, acariciándola por media hora, temblando».

José E. Etcheverry assimila, e con lui la maggior parte dei critici, la figura di Jordán a quella del vampiro, così alto ed imponente, con quell'aspetto e quel carattere severo.

Ci viene detto anche che è un uomo molto innamorato della moglie, pur senza darlo a vedere.

Ma sembra una mistificazione, perché, oltre a mortificarne sistematicamente il bisogno di tenerezza e romanticismo, concedendo una sola carezza alla giovane moglie terrorizzata (durante la passeggiata in giardino), il protagonista reagisce alla malattia della moglie limitandosi a passeggiare ossessivamente avanti e indietro nell'anticamera e, al responso del medico che conferma di ignorare la natura della patologia di Alicia, risponde con un moto quasi di stizza:

«-¡Solo eso me faltaba!- resopló Jordán. Y tamborileó bruscamente sobre la mesa».

Milagros Ezquerro sottolinea come anche la scelta onomastica del protagonista sia significativa: il fiume Giordano evoca concetti come purificazione e nuova vita, il che evidenzia ironicamente il suo ruolo effettivo nella vita di Alicia. La studiosa suggerisce ancora che

l'accostamento al fiume potrebbe anche voler evocare il concetto di flusso, della scorrere di un fluido, a riproporre le modalità della morte della protagonista.

Secondo la Ezquerro, infatti, la vicenda non è da ricondursi all'ennesima figura del vampiro che ritroviamo anche in altri racconti di Quiroga.

Pensiamo infatti al modo in cui l'insetto rivela la sua esistenza, e cioè attraverso delle macchie di sangue su di cuscino (elemento rassicurante, morbido, una sorta di rifugio); allo stesso modo il matrimonio si prospetta come una scelta di vita in molti sensi rassicurante, un rifugio, ma contemporaneamente è per definizione l'iniziazione a qualcosa che risulta antinomico rispetto all'innocenza infantile, cioè il sesso.

Il sangue è fortemente caricato di allusioni sessuali: era considerato la prova prima della consumazione del primo rapporto coniugale, un tempo addirittura esibito a testimonianza della verginità della sposa. Dunque: il cuscino di piume con il disgustoso parassita succhiasangue è assimilato al matrimonio che, con l'attività sessuale, debilita e svuota la donna (la «trompa», evidente simbolo fallico, e la «succión vertiginosa» dell'insetto, il «mudo vaivén» di Jordán...).

Fra l'altro, diversamente, quella «trompa» con cui il parassita avrebbe svuotato Alicia sarebbe del tutto incongrua con i particolari che Quiroga ci fornisce. Infatti, quando è rinvenuto nel cuscino, il parassita è talmente rigonfio da sembrare «*una bola viviente y viscosa*» al quale «*apenas se le pronunciaba la boca*».

La «trompa» acquista allora un significato decisivo se la consideriamo un latente simbolo fallico, e, di conseguenza, il matrimonio, che implica l'inizio di una regolare attività sessuale, come la causa della malattia e della morte della giovane sposa.

L'intera vicenda potrebbe infine essere vista anche come un'allegoria, una sorta di morality play in cui il Freddo, il rigidamente Corporeo, l'Imponente vanno sopraffacendo l'Etereo, l'Onirico, ciò che è trepidante di vita.

Basti pensare a quell' «*extraño nido de amor*» che è la casa coniugale dei novelli sposi, un maestoso edificio dalla fredda bellezza neoclassica, in cui l'effetto cromatico dominante è quello del bianco dei fregi in marmo, delle statue, delle colonne, da cui anche il lettore ricava una generica sensazione di «*desapacible frío*».

In questo *setting* impersonale e gelido, così concretamente fisico anche nei suoi molti vuoti -la casa ha pareti altissime, per cui ogni rumore produce un'eco sinistra-, la povera Alicia va perdendo anche di consistenza fisica: la casa (Jordán) le si impone in tutta la sua fredda grandezza e magnificenza sotto forma della influenza insidiosa, di cui conosciamo già l'esito tragico.

Ancora Etcheverry fa notare come in questo racconto si possa parlare di doppio uso dell'orrore, quello visibile a prima vista, che obbedisce al meccanismo del contenere progressivamente ogni effettismo man mano che si procede verso la soluzione dell'enigma, con l'ovvio intento di moltiplicare ed evidenziare al massimo l'orrore finale. Ma l'orrore più profondo, in questa narrazione, è quel sentimento che impregna di sé la relazione degli

sposi novelli ed informa di sé anche l'intera narrazione, senza soluzione di continuità: è questo l'orrore più sottile, più complesso, più artistico, se vogliamo.

Nel terribile racconto *La gallina degollada*, il maleficio prende invece corpo nella maledizione che pare colpire senza tregua una giovane coppia, che mette al mondo, uno dopo l'altro, quattro figli minorati mentali ed infine una bimba sana ed incantevole. La violenza dell'amore, avvelenato da una maledizione persecutoria, inspiegabile, è descritto dall'autore con una perversione minuziosa.

Qui l'orribile, la crudeltà, sono innegabilmente l'implacabile compiersi delle leggi della natura.

Quello di Mazzini e Berta era stato un matrimonio d'amore, nato apparentemente sotto i migliori auspici, ma gravato, nel giro di pochi anni, da quattro maternità disgraziate: bambini nati perfettamente sani ma colti, uno dopo l'altro, da terribili attacchi di convulsioni che li avevano resi irreversibilmente idioti.

Inutile dire che ne risente molto anche la relazione coniugale; si sprecano le mutue accuse, che ben presto trascendono i limiti del rispetto reciproco: Berta è convinta infatti che è da attribuirsi al suocero, morto presumibilmente sifilitico, la responsabilità di tanto accanimento della sorte nei loro confronti. Mazzini al contrario ne ritiene responsabile la moglie, che ha un polmone difettoso.

Il reciproco processo di colpevolizzazione determina la necessità psicologica di considerare la loro sfortunata discendenza altro da sé: i quattro ragazzi diventano significativamente «tus hijos», sono allontanati dalla vita familiare, è loro volontariamente preclusa ogni possibilità di recupero o di istruzione.

Finiscono così abbandonati a loro stessi, lasciati a vegetare nel patio di casa, come una aberrazione genetica da dimenticare.

Ma la giovanissima età dei due coniugi e l'amore che li aveva legati fa rinascere in loro il desiderio di riabilitare agli occhi del mondo, e soprattutto ai propri, il vincolo che li univa. Nasce infine Bertita, che diventa l'orgoglio e l'ossessione dei genitori: è una bimba sana, ma Berta e Mazzini vivono ovviamente nel terrore che le misteriose convulsioni colpiscano anche lei.

E se precedentemente il logoramento dei nervi era teso a stabilire la colpa della disgrazia, ora, con non minore vis polemica, il gioco al logoramento dei nervi ha come fine l'attribuzione del merito del successo. La sola vista degli altri figli dà loro orrore: se ne occupa ora la domestica di casa, con modi peraltro assai spicci.

Il giorno del suo quarto compleanno la bimba fa una indigestione di dolci: scoppia la ennesima crisi familiare fra i genitori, terrorizzati all'idea di perderla, cui segue una riconciliazione «*tanto más efusiva cuanto hirientes fueran los agravios*» non appena la bimba si sente meglio.

Berta, ancora sconvolta per l'accaduto, si sente male a sua volta e sputa sangue.

In cucina, la domestica sgozza una gallina per il pranzo; la dissangua con parsimonia, per conservare maggior freschezza alla carne: e mentre è al lavoro si accorge di essere spiata dai quattro ragazzi, che avevano guadagnato la porta della cucina, abbandonando l'eterno banchetto del patio.

Li ha scossi dal loro torpore la giornata «*radiante*», ed ora il loro desiderio è riprodurre l'effetto cromatico tanto affascinante: niente di più facile che afferrare Bertita, fatalmente sfuggita alla sorveglianza dei genitori, trascinarla lungo tutto il patio, verso la cucina, e fare alla sorellina ciò che hanno visto fare alla cuoca con la gallina...

Quiroga si adopera fin dal principio del racconto affinché anche il lettore si scontri in modo traumatico con questi quattro ragazzi, che ci risultano dal primo impatto una presenza sommamente disturbante:

«Todo el día, sentados en el patio en un banco, estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz. Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos y volaban la cabeza con la boca abierta».

Il racconto è fra quelli di Quiroga che meglio e con maggiore intensità drammatica coniugano amore (filiale e paterno) con l'orrore.

L'escalation procede senza pause nella tensione fino alla ineluttabile tragedia finale, di cui lettore e protagonisti stessi posseggono le chiavi fin dal principio della narrazione, che si prospetta fin dalle battute iniziali una lotta silenziosa e senza esclusione di colpi fra la cosiddetta Normalità e ciò che essa considera Altro da sé.

La morte di Bertita è la naturale conseguenza del terrore del diverso, è frutto della ghetizzazione dell'Irrazionale, del Bestiale, della ricerca di un impossibile ritorno alla normalità; in questo racconto, forse più che in ogni altro di Quiroga, in virtù di quanto commentato, è possibile procedere ad una categorizzazione dei personaggi come entità incompatibili ed incomunicabili, che rifiutano o cercano di ignorare la reciproca esistenza, combattendosi come principi assoluti.

I quattro ragazzi idioti simboleggiano l'elemento potenzialmente perturbatore della vita di ognuno.

L'autore ci ammonisce implicitamente dal commettere questo tipo di *hybris*; è innaturale, inutile e perdipiù del tutto controproducente rinnegare ciò che non è agevolmente riconducibile alle nostre categorie rassicuranti, ciò che non comprendiamo o non siamo in grado di accettare.

Berta è una giovane donna innamorata, ed il suo amore non sopravvive alle quattro tragedie che segnano la sua carriera di madre; l'unica maternità che va a buon fine la mette in condizione di avere costantemente sotto gli occhi un termine di paragone lacerante a tal punto da farla reagire con il rifiuto totale della non-normalità, con il definitivo distacco dalla prole diversa.

La conseguenza è che la donna sceglie di fare da madre solo a colei che riconosce come prolungamento di sé: un gesto sommamente innaturale,

inumano, al quale corrisponde una reazione uguale e contraria dei quattro figli negletti.

Berta fallisce, in conseguenza di ciò, anche come moglie; si pensi all'incongruo dell'attribuzione di meriti e demeriti della tragedia che li ha colpiti, ma soprattutto all'assurdità del tentativo di creare un microcosmo familiare che escluda i figli maschi, un'illusione condivisa peraltro anche da Mazzini, illusione che è tesa a creare una propria personale parvenza di normalità, che ha vigenza fino a che qualcuno, dal mondo reale (la domestica, che di fatto rappresenta il tramite fra i due mondi, o il dottore) non vi penetra a forza, obbligandoli a confrontarsi con la presenza del diverso.

«Porque, naturalmente, cuanto más intensos eran los raptos de amor a su marido e hija, más irritado era su humor con los monstruos.

-¡Que salgan, María! ¡Échelos! ¡Échelos, le digo!»

Mazzini, da parte sua, è letteralmente roso dal tarlo dell'eventuale fattore ereditario della misteriosa malattia che ha colpito i suoi quattro figli maschi; anch'egli, infatti, ritiene di dover scontare la propria familiare podredumbre (cfr *Una estación de amor*), la malattia che ha colpito il padre.

Quello del peccato ancestrale è un tarlo che si insinua anche fra i due coniugi; la possibilità di una colpa atavica da scontare fa nascere in loro il timore di una sorta di irredimibile maledizione che li perseguirebbe, creando un complesso di colpe oscure, ineffabili che resta tale fino all'epilogo, alimentato dall'ambiguo parere medico e dalla conseguente mancanza di certezze circa la sua causa.

Entrambi i coniugi perseguono ad ogni costo la pax familiare, che per loro significa una ricerca spasmodica della cosiddetta normalità, da ottenersi anche a prezzo del gesto più innaturale quale è quello di ignorare in ogni modo possibile l'esistenza dei propri stessi figli. Berta e Mazzini falliscono come genitori non certamente perché mettono al mondo quattro figli idioti, ma perché, trattandoli alla stregua di animali, li condannano a vivere ed a comportarsi esattamente come tali.

Berta rappresenta apparentemente la fine della maledizione, una «falsa pista» che l'autore mette sul cammino del lettore per trarlo in inganno. L'autore le attribuisce tutte le caratteristiche che possano meglio differenziarla dai fratelli maggiori: è femmina, è eccessivamente curata e viziata, ed il suo nome, lo stesso della madre, gliela avvicina virtualmente, aumentando ancora di più il distacco dagli altri figli.

I quattro ragazzi idioti sono un unico ente indistinto, peraltro irriducibile alla mera dimensione razzista della pena per la menomazione che li ha colpiti; sono infatti personaggi scomodi, perché uccidono colei che doveva riscattare agli occhi del mondo la loro stessa esistenza.

Quiroga si preoccupa, a inizio narrazione, di segnalare l'esistenza di stimoli che calamitano l'attenzione dei ragazzi, stimoli non dissimili da

quelli che potrebbero attrarre un animale: colori squillanti, rumori forti, che tentano anche di riprodurre, li scuotono dal loro «*letargo de idiotismo*». Vivono in una dimensione bestiale che però è in parte indotta: la loro è comunque un'intelligenza, anche se bisognosa di costante impulso.

Si accennava ai due altri personaggi, marginali sì, ma funzionali alla (re)introduzione del Diverso da un contesto che lo vuole irrimediabilmente Altro da sé.

La domestica si assume un ruolo pseudomaterno, diventa il tramite, il cuscinetto fra Berta ed i suoi figli; il medico è colui che nomina la tremenda realtà della malattia incurabile che colpisce uno dopo l'altro i ragazzi, rendendola definitiva, irrevocabile e, ciò che è peggio, senza dare una versione esaustiva, senza proporre una causa prima certa.

Il narratore-autore si adopera affinché le ragioni, le spinte che determinano l'azione (o la non-azione) di Berta e Mazzini ci appaiano come le uniche umanamente possibili: la nostra umana comprensione è rivolta unicamente alla sventura che perseguita i due.

Trepidiamo anche noi, con Berta e Mazzini, di fronte alla sorte della piccola Bertita malata, anche noi proviamo un sottile disgusto, un malcelato fastidio di fronte ai quattro ragazzi, la cui unica colpa è l'essere presenti in modo così disturbante:

«Pero casi siempre estaban apagados en un sombrío letargo de idiotismo, y pasaban todo el día sentados en su banco, con las piernas colgantes y quietas, empapando de glutinosa saliva el pantalón».

«La luz enceguecedora llamaba su atención al principio, poco a poco sus ojos se animaban; se reían al fin estrepitosamente, congestionados por la misma hilaridad ansiosa, mirando el sol con alegría bestial, como si fuera comida».

Anche noi, suggerisce Quiroga, abbiamo paura del diverso, anche noi ci saremmo esposti allo stesso modo alla tragedia che ha colpito Berta e Mazzini.

La stessa dimensione spaziale, nel racconto, riproduce questa ghetizzazione: la divisione del territorio, in famiglia, è assai netta: ai ragazzi, condannati ad una vita animalesca, compete una zona precisa della casa, che è il patio.

Qui essi trascorrono le giornate, seduti su un banchetto da cui fissano immancabilmente il muro di cinta di mattoni che serra il patio stesso. È evidentemente la zona tradizionalmente destinata agli animali domestici: i quattro ragazzi sono, come l'autore ancora una volta sottolinea, abbandonati ad una condizione bestiale.

La casa familiare è destinata unicamente ai normodotati, alla civilizzazione: Berta, Mazzini, Bertita. Non a caso la disgrazia, anticipata dall'introduzione clandestina dei quattro nella cucina, da cui peraltro sono prontamente scacciati, è anche la riconquista di un territorio precluso da

divieti incomprensibili, territorio che i quattro non mancano di «marcare» nel modo più evidente ed inequivocabile: con il sangue.

Il sangue che è, fra gli umori vitali, non solo quello cromaticamente più chiassoso, con un potere ipnotico, affascinante e nauseante allo stesso tempo, ma anche e soprattutto il più decisamente connotato a livello simbolico (linfa vitale, sessualità, nascita...).

Ma l'autore ci aveva informato fin dalle primissime righe del racconto dell'ebbrezza che i colori forti provocano ai quattro ragazzi, e prepara magistralmente il campo all'uccisione di Bertita: il giorno in questione è fin dal principio introdotto come particolare:

«El día radiante había arrancado a los idiotas de su banco».

«Volvióse, y vió a los cuatro idiotas, con los hombros pegados uno a otro, mirando estupefactos la operación. Rojo, rojo...».

Sembra che tutto il cosmo congiuri con i fratelli, svegliando in loro una strana curiosità, un inedito dinamismo.

E poi le coincidenze: sangue di Berta il mattino seguente l'ennesima scenata coniugale, sangue della gallina ammazzata per il pranzo: Quiroga ci presenta un'orgia di colore che non può che preludere al rito dionisiaco che sta per avere luogo.

La morte, in Quiroga, costantemente irrompe nel corpus narrativo in modo violento; produce comunque perplessità, anche se l'autore è andato preparando questa soluzione narrativa in modo anche esplicito ed a partire dai primissimi vocaboli del racconto: vedasi la quinta norma del suo *Decálogo del perfecto cuentista*, che recita:

«No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia de las tres últimas».

La morte è sempre l'introduzione di un elemento non-naturale. Non trovandoci di fronte, però, a racconti gialli, in tutti i casi abbiamo ben chiaro chi è l'autore materiale del delitto, come in *El almohadón de pluma* (l'insetto ematofago) o, ancora più lapalissiano, nel caso del racconto *El solitario* (il marito esasperato, che uccide premeditadamente).

Ma persiste un grande assente: chi uccide in realtà? chi sono, in fin dei conti, i soggetti ultimi di responsabilità?

Anche nei racconti come quello appena analizzato, *La gallina degollada*, in cui sono chiaramente presenti vittima e carnefice, è veramente possibile attribuire una colpa? Direi che, nell'universo presentato nella narrazione, i quattro ragazzi minorati che uccidono la propria sorella sono inimputabili almeno quanto lo è il parassita che dissangua Alicia in *El almohadón de pluma*.

Chi è veramente responsabile, allora? Ed ancora: qualcuno pagherà alla giustizia istituzionale le colpe commesse?

Vorrei sottolineare che questo è uno dei momenti narrativi in cui meglio emerge la vena fondamentale anarchica di Quiroga, e l'approccio cinematografico a queste scene, sempre costruite a partire da una tecnica di montaggio perfetta, ne è la prova.

La morte è infatti spesso raccontata dal morto medesimo (*El hombre muerto*) o da un testimone della stessa, generalmente estraneo, non coinvolto. E nel caso in cui il racconto sia a carico della vittima gli occhi di essa si rivolgono alla propria persona, e non verso chi interrompe la sua esistenza.

Quelli che stanno morendo si trovano sempre completamente soli, nessuno li accompagna: ognuno resta solo in compagnia della sua morte, mentre il lettore, estraneo e lontano, assiste affascinato al processo della morte altrui (María in *Una estación de amor*, Alicia ne *El almohadón de pluma*, María ne *El solitario*...). Affascinato perché la morte è sempre affascinante, ma allo stesso tempo non intimamente coinvolto dato che è la morte di un altro e non la propria.

Per questo non c'è spazio per prestare attenzione all'autore del crimine, un criminale dimenticato, che non scappa nemmeno e resta semplicemente intrappolato fra le pieghe del racconto.

Così il delitto resta perlopiù impunito, e noi finiamo per ignorare (e disinteressarci) se il criminale venga o meno assicurato alla giustizia degli uomini.

Questo è precisamente ciò che accade nella narrazione che stiamo per analizzare, *El solitario*.

Il racconto si basa su pochi significativi elementi esteriori, ad esaltare la vera sostanza della narrazione, che è nell'accumulo di tensione emotiva e drammatica fino alla risolutiva tragedia finale.

El solitario è la storia di una coppia sposata, un rapporto squilibrato ed infelice.

Kassim è un uomo malaticcio, esangue, quasi imberbe; un abilissimo incastonatore cui manca la scaltrezza e l'abilità commerciale necessaria per diventare ricco.

Ama visceralmente la moglie, María, ma è debole e remissivo nei confronti delle sue pretese e dell'aggressività che gli dimostra. Ogni ora libera, anche quelle notturne, anche a costo della salute, egli le dedica alla creazione di gioielli per la moglie, gioielli confezionati con le schegge delle pietre preziose che incastona per i clienti.

María è una donna bella e volitiva, appassionata, che disprezza apertamente il marito per la sua miseranda condizione sociale, per la sua frustrante irrisolutezza e mancanza di carattere. Guarda con cupidigia Kassim mentre crea meravigliosi gioielli, e se li prova sognando di possederli: i suoi, confezionati con gli scarti, rappresentano per lei la beffa aggiunta al danno. Non importa se quanto guadagna il marito è per lei, perennemente iriosa ed insoddisfatta.

In un crescendo di aggressività ed ingratitudine, di immotivata cattiveria ed arroganza, le manie di grandezza di María (che aveva aspirato a ben altro

rango, vista la sua bellezza) trascendono il limite dell'ambizione sociale anche smodata, dell'insoddisfazione economica, per diventare folle desiderio compulsivo.

Un bel giorno Kassim riceve l'incarico di montare il Solitario, una pietra di straordinario valore, da incastonare su una spilla da uomo: è il simbolo stesso del lusso, del successo socio-economico, quanto insomma María considera inarrivabile e sommamente desiderabile.

La donna ne è letteralmente ossessionata; la vuole ad ogni costo, caparbia, irragionevole in modo infantile, trasfigurata dalla sua stessa aggressività.

È questa l'occasione per il peggior dei litigi tra i coniugi: la donna insulta ferocemente, rinfacciando al marito di averle rubato la vita agiata che le spettava di diritto.

Le cedono infine i nervi, e si addormenta di un sonno inquieto.

Kassim termina nel frattempo il suo lavoro sulla pietra: ha il volto duro, l'espressione finalmente risolta. A lavoro ultimato, si avvicina alla moglie addormentata e le conficca la spilla nel cuore. María ha uno spasmo, apre di colpo gli occhi e muore senza lamenti.

Kassim esce dalla stanza chiudendo con cura la porta dietro di sé.

La struttura del racconto procede, come è evidente, per accumulo di tensione, senza soluzione di continuità: i momenti di apparente soluzione della crisi si rivelano poi una preparazione, l'humus della crisi seguente.

Nel corso dell'evoluzione del racconto assistiamo ad una graduale preponderanza del Maschile (inteso come Razionalità, sobrietà, coraggio che si esplicita nell'atto di violenza con cui Kassim rinnega la sua stessa natura), di fronte alla crescita esponenziale di offese, ingratitudine, esplicito disprezzo dell'Irrazionale femminile.

Non è casuale che, nella prima parte del racconto (quella, per intenderci, della remissività, della passività assoluta di fronte agli attacchi sempre più violenti), l'uomo confezioni alla moglie un diadema su cui sono montate schegge di brillante: è un monile estremamente femminile, a cui si contrappone, nella seconda parte, la spilla da uomo su cui Kassim va montando il solitario. Emerge così il Maschile, con le sue connotazioni tipiche di aggressività, potenza.

Kassim è un incastonatore: la sua professione consiste quindi nel dare il massimo rilievo all'altrui splendore. Significativamente, il protagonista non si discosta molto, nella vita privata, da questa abilità: egli stesso fa da incastonatura alla pietra preziosa María (preziosa per il valore sociale di scambio, monetizzabile nella sua bellezza), un'incastonatura troppo debole per una gemma tanto vistosa, e destinata a non reggerne il peso.

Inutile dire che la caratterizzazione fisica del protagonista è lo specchio della sua interiorità: Kassim non brilla certo per atteggiamenti virili; Quiroga lo immagina infatti con una barba rada, un «*cuervo mezquino*» e malaticcio, un viso spettrale.

Il protagonista è il modesto alter ego della moglie, ai quali eccessi isterici contrappone una certissima abilità manuale che ha una «*seguridad*

matemática». Ogniqualvolta María è presa da uno dei suoi attacchi isterici, il marito reagisce puntualmente ritirandosi a lavorare nel suo piccolo laboratorio casalingo, senza reagire in altro modo che non implicasse l'adeguarsi alle pretese impossibili della moglie.

Lavoro che, se protratto oltre un certo limite di fisica sopportazione, gli procura acuti dolori al costato che, se da una parte anticipano il dolore di María, pugnalata a morte sul cuore con la spilla che ottiene infine a prezzo della vita stessa, dall'altra ripropongono il protagonista nelle vesti di novello Cristo tormentato sulla croce.

In María l'esaltazione come reazione alla remissività del marito e come connaturata tendenza all'instabilità di nervi diventa quasi una qualità ferina, non priva di certa nobiltà. Non ispira pietà, nemmeno quando il marito la colpisce a morte, e la sua metamorfosi la trasfigura anche nel fisico:

«Tuvo que levantarse al fin a ver a su mujer en el dormitorio, en plena crisis de nervios. Su cabellera se había soltado, y los ojos le salían de las órbitas».

«-¡Ah! - rugió su mujer enloquecida- ¡Tú eres el ladrón, miserable! ¡Me has robado mi vida, ladrón, ladrón! ¡Y creías que no me iba a desquitar... cornudo! ¡Ajá! Mirame... No se te ha ocurrido nunca, ¿eh? ¡Ah! - y se llevó las dos manos a la garganta ahogada. Pero cuando Kassim se iba, saltó de la cama y cayó de pecho, alcanzando a cogerlo de un botón».

Il solitario anticipa l'imminente restaurazione dell'equilibrio compromesso, e diventa la causa ed il mezzo della ribellione di Kassim. Come Kassim, anche il solitario nasce senza una definita qualità mascolina, che un agente esterno imporrà loro.

Il gioielliere deve infatti montare la pietra su una spilla da uomo, il primo elemento virile della narrazione, finora dominato da una femminilità aggressiva, folle, concupiscente; è inoltre un oggetto potenzialmente offensivo e contundente, se poi non vogliamo pensarlo come un facile simbolo fallico.

Lo spazio chiuso, asfittico che fa da sfondo alla narrazione catalizza e sottolinea la tragedia in fieri: la casa-laboratorio dei due coniugi è una sorta di bunker dell'animo senza via d'uscita. Entrare in quella casa, per María ha significato «no más sueños de lujo»:

«Por lo cual, mientras el joyero trabajaba doblado sobre sus pinzas, ella, de codos, sostenía sobre su marido una lenta y pesada mirada, para arrancarse luego bruscamente y seguir con la vista tras los vidrios al transeúnte de posición que podía haber sido su marido».

La finestra che dà sulla strada diventa così l'ostacolo simbolico e concreto alla vita ed al futuro che non avrebbe avuto mai, ma contemporaneamente è il mezzo per poterli ancora rimpiangere da lontano.

Al suo interno, la casa ospita la zona lavoro di Kassim: il suo territorio, il refugium peccatorum quando le escandescenze della moglie si fanno intollerabili: è il luogo della pazienza certosina e dei gesti precisi dalla «*seguridad matemática*».

Il territorio di María è la stanza da letto dove si sfogano le sue molteplici crisi di nervi, qui infine il marito, venuto letteralmente a battaglia in territorio nemico, la ucciderà.

La caratteristica di questo *setting* è quella di sembrare uno spazio (dell'anima) sempre più chiuso ed asfittico, da cui è impossibile uscire. Dopo aver commesso l'uxoricidio, infatti, Kassim chiude incongruamente la porta dietro di sé, senza far rumore: un claustrofobico spazio vitale che risulta ulteriormente ristretto, avallando l'impressione che la casa-laboratorio sia una prigione prima di tutto mentale, e che resta, a delitto consumato, più solida ed opprimente che mai.

Si cambia completamente genere con l'ultimo racconto che analizzeremo in questa sezione: *El espectro*, che ci introduce alla produzione narrativa di Horacio Quiroga ispirata al cinema ed alla sua importanza culturale nella vita contemporanea.

Diversamente da Jorge Luis Borges e Roberto Arlt, Horacio Quiroga scopre nel cinematografo una feconda possibilità di ispirazione per la sua produzione di carattere fantastico. *El espectro*, con *El puritano*, *El vampiro* e *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* rappresentano, come vedremo più avanti e nel dettaglio, opere magistrali della letteratura fantastica rioplatense.

I protagonisti del racconto sono spettri che possiamo incontrare tutte le sere al cinema «Splendid» di Santa Fe. Il loro amore ebbe inizio durante la vita corporea, a Hollywood; qui si conobbero Enid e Guillermo, quando cioè la donna era ancora l'amorevole consorte del migliore amico di Guillermo, Duncan Wyoming.

Fu amore a prima vista, l'intempestivo incontro di due anime gemelle.

Duncan era un attore famoso, colui che nella cinematografia contemporanea incarnava lo stereotipo del macho rude ma sobrio, risoluto, un vero uomo dalla testa ai piedi.

Ma il fato si dimostra imponderabilmente generoso nei loro confronti: Duncan infatti muore, stroncato nel giro di pochi giorni da un attacco di influenza, giusto poco prima che uscissero i suoi ultimi due film. Poco prima di morire, egli affida all'amico di sempre la moglie, affinché vegli su di lei come un fratello.

Guillermo è enormemente sollevato dalla scomparsa dell'amico ed alla prima occasione confessa il suo amore ad Enid, ma lei non è ancora pronta per accettare il suo sentimento, che percepisce come disperato e colpevole; dopo due mesi di contiguità fraterna, anche lei infine crolla e confessa ciò che davvero prova per lui.

A Hollywood, intanto, esce *El páramo*; per i due amanti la presenza di Duncan comincia ad essere viva non solo nelle coscienze ma anche sullo

schermo cinematografico. Essi alimentano dolore e ricordi recandosi alle proiezioni con una frequenza che diventa allarmante.

Ne *El páramo*, Duncan interpreta magistralmente il ruolo di un uomo tradito dalla propria donna, tradimento che peraltro scopre nel modo più doloroso. Il film ottiene un successo crescente: di pari passo cresce l'ossessione dei due amanti, generata dal rimorso; Enid e Guillermo iniziano in effetti a percepire lo sguardo dell'attore che guarda in camera come diretto espressamente a loro, e la pellicola diventa la reiterazione del nobile sdegno del defunto nei confronti di coloro che l'hanno ingannato, reiterazione che porta al convincimento che Duncan possa arrivare ad attraversare la pellicola e giungere fino a loro...

Finché una sera la pellicola proiettata brucia. Ha così inizio una escalation di follia condivisa che li porta alla morte, passando per la perdita della stabilità mentale.

Il giorno seguente all'incendio, Guillermo si presenta infatti al cinema con una pistola, e durante la scena in cui Duncan pare avvicinarsi tanto allo schermo da poterlo attraversare, egli punta decisamente la pistola verso il rivale, fa fuoco e... si ritrova morto!

La sua compagna si suiciderà tre giorni dopo.

Ma il loro amore trascende la morte e le entità incorporee dei due si riincontrano per attendere insieme la prima dell'altro film di Duncan, nella speranza di un suo errore -l'attesa dura da oramai sette anni- che apra un altro gap spazio-temporale (simile a quello che ha permesso a lui, morto, di rientrare nel mondo dei vivi) e dia loro facoltà di intrufolarsi nuovamente nel mondo fisico.

Guillermo è il narratore della vicenda. Egli vive una realtà che confina con la dimensione onirica, e che dal sogno prende certamente a prestito la caratteristica di creare un patchwork di realtà, desideri, paure inconfessate con in più sullo sfondo il cinema, che rappresenta l'elemento più originale dell'ispirazione di questo racconto.

Il cinema vende la più grande delle mistificazioni possibili, e per questo Quiroga, un utente colto ed appassionato, lo considera una delle più importanti espressioni dell'arte contemporanea, importante soprattutto per la sua straordinaria capacità affabulatoria.

«El cine ha aportado a la representación un elemento por cuya simulación el teatro se ha debatido hasta hoy. Este elemento es la realidad del escenario».

L'autore dimostra in questo racconto come il realismo delle vicende rappresentate può avere anche conseguenze tragiche, alterare la percezione della realtà.

Qui la *fictio* progetta ad arte una contaminazione realtà-mimesi/ mistificazione della stessa che pare incredibile riprodurre nella vita; ma, si sa, spesso è la vita ad imitare l'arte.

La frequenza dei due amanti alle proiezioni del film di Duncan inizia come una sorta di espediente per esorcizzare il senso di colpa, che diventa una ingerenza, uno strabordamento della *fictio* nella vita reale, talmente convincente che diventa più vera del vero e finisce per costare loro la vita.

La vita vissuta ed il cinema raggiungono pertanto una contiguità che si trasfigura in promiscuità, concetto che l'autore riesce a tradurre anche su un piano concreto ponendo come confine valicabile fra i due diversi livelli di realtà lo schermo cinematografico, concretamente attraversato da Duncan per ottenere vendetta e virtualmente mezzo di diffusione di una pseudovita, di una mimesi della vita stessa.

Il paradosso è che in fin dei conti, a racconto ultimato, ci rendiamo conto che l'unica verità indiscutibile, perlomeno nel suo universo di *fictio*, è proprio il cinema: i film di Duncan sono la sola realtà oggettiva in un contesto di subdelirio ed allucinazione collettiva.

El páramo ci introduce, evocandola indirettamente («*páramo*» si dice di un luogo desertico e freddo, allegoria della sterilità, della morte), la condizione dei due amanti; ma evoca anche il limbo che abita Duncan, una zona gelida oltre la vita, in cui l'amore, l'amicizia, la fedeltà sono stati distrutti, ed in cui questa distruzione è eternamente celebrata nella rappresentazione cinematografica.

Il gioco guardare/essere visti apre un discorso visuale che si basa su una serie di riflessi di immagini nel quale Enid e Guillermo restano intrappolati.

Gli amanti sentiranno la necessità di tornare al cinema, notte dopo notte, per chiarire l'enigma che li incalza. Si sentono osservati e giudicati da Duncan.

A partire dal momento in cui la realtà-reale si diluisce per fondersi il simulacro, la rappresentazione inizia ad essere significativa: ora lo schermo non emette solo significati, ma anche significanti.

Lo spazio del pubblico avanza verso quello della *fictio*, ciò che determina una opacità tra mezzo e messaggio, spettatore e spettacolo.

Bisogna sottolineare che anche Duncan appare compromesso dalla trasgressione delle regole della comunicazione cinematografica, dacché si insinua nell'osservatore- consumatore.

L'apparenza ingannevole, truccata del doppio di Duncan -come marito tradito nel ruolo che recita e come marito tradito da Grant nella realtà- cambierà le carte in tavola, dando inedito impulso alla vicenda.

Gli amanti, oppressi dalla colpa, entrano in un mondo governato da dubbi, da sensi di colpa, rimorsi ed allucinazioni. Gravissimo errore.

L'interazione fra i due piani di realtà li rende complici di Duncan, ed estranei alla rappresentazione frontale che sta appassionando tutti gli altri spettatori nella sala.

Attratti infatti dalla straordinarietà dell'evento, Enid e Grant ritornano al cinema per decifrare i gesti di Duncan, che essi considerano ancora vivo.

«Pero no nos reíamos, porque noche a noche, palco tras palco, la mirada se iba volviendo cada vez más a nosotros».

Enid e Grant manipolano il linguaggio non-verbale in un modo che li obbliga ad adottare una nuova relazione spazio-temporale, a metà fra la realtà e la simulazione. Tutti i personaggi hanno via via perduto il loro ruolo naturale e vanno saturando e contaminando il proprio territorio.

Anche il narratore ammette un cambiamento nel proprio comportamento («¿Qué presagio nos arrastraba como a sonámbulos?»); per cui, al di sotto dei messaggi manifesti, l'autore finisce anche per proporre una tematica all'avanguardia come è quella della manipolazione degli utenti da parte dei mass media.

Grant si trova in una condizione mentale assai fragile, molto vicina a quella che precede l'ipnosi: niente di più facile che dimenticarsi completamente di quanto lo circonda e restare sottomesso alla forza innegabile dei messaggi da cui è bombardato.

Il manipolatore ottiene così che Grant modifichi il suo comportamento, lo rende docile, suscettibile, suggestionabile; per non parlare dell'insicurezza e del senso di colpa. Il manipolatore è affascinante, persuasivo e sempre forte nel messaggio che trasmette, e riesce a far sì che il dominato lo segua e faccia ciò che egli vuole.

Gli amanti, impressionati dal contenuto accusatorio delle espressioni dell'attore, hanno bisogno di assistere reiteratamente alla messa in scena della propria colpa.

Nel momento che Duncan pare avvicinarsi a loro e rivivere, si disintegra per i due amanti il mondo reale:

«Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender la zarpa de sus dedos...».

La notte in cui Grant decide di porre fine alla voluttà masochista del dolore reiterato che li ha intrappolati, va in realtà a cercare la morte. Torna al cinema con un revolver, meditando di uccidere il fantasma di Duncan per distruggere la sua figura accusatoria: non appena egli compare sullo schermo, Grant fa fuoco. Ma nonostante l'intenzione di sopprimere Duncan finisce per autoeliminarsi, in una confusione finale che testimonia la perdita di identità del protagonista:

«Estoy completamente seguro de que quise dirigir el arma contra Duncan. Solamente que, creyendo apuntar al asesino, en realidad apuntaba contra mí mismo. Fue un error, una simple equivocación, nada más; pero que me costó la vida».

In questa circostanza solo la morte, apparentemente, rappresenta una via d'uscita: una decisione personale, non attribuibile a nessun altro; ma nel complesso gioco della realtà ingannevole essa appare come una soluzione

quasi obbligata, anche se ben presto la liberazione da questa allucinazione si rivela assai dubbiosa.

Nell'esperienza di ritornare alla vita, così come frequentemente raccontano coloro che clinicamente sono stati dati per morti, Granti si ritrova separato dal suo corpo fisico e vede se stesso come lo farebbe uno spettatore -rinnovata versione del Doppio, del riflesso-; sente che si avvicina ad una dimensione limite e che non può essere percepito dal prossimo.

Nel racconto non si forniscono dettagli circa le modalità della morte di Enid, occorsa tre giorni dopo quella stravagante di Guillermo: il fatto è che ora, sotto l'impulso del desiderio di tornare alla vera vita, i due amanti anelano tornare ai loro corpi abbandonati. Ma per il momento, come negli ultimi sette anni, essi condividono la nebbia, il «páramo» dove muore la identità, dove la vita non progredisce.

Il finale del racconto resta aperto, perché deve ancora uscire nelle sale cinematografiche il secondo film di Duncan Wyoming, profeticamente intitolato *Más allá de lo que se ve*.

La vera intuizione di Quiroga, per quanto riguarda il tema di questo racconto, è stata certamente l'intertestualità, la contaminazione dei vari livelli di realtà, ma soprattutto la percezione che questa idea poteva non fermarsi alla dimensione *fictio* e, grazie ai progressi della tecnica, diventare un concreto pericolo per le generazioni a venire.

Ci troviamo di fronte ad innovazioni tecniche tali per cui lo spettatore cinematografico non solo non risulta più alienato rispetto allo spettacolo al quale assiste, ma ne è addirittura coinvolto, trascinato, inghiottito.

Con il salto dallo schermo alla platea, l'integrazione di piani di realtà opposti, la previsione che anticipa la creazione di mondi virtuali, Quiroga anticipa già nel 1921 i cambiamenti sostanziali che avrebbero interessato la tecnologia e la scienza, arrivando a sconvolgere la relazione dell'uomo con il mondo.

Ma *El espectro* è anche altro, perché i tre protagonisti, pur su di uno sfondo così innovativo, recitano l'eterna tragedia dell'amore, della morte e del tradimento, che Quiroga arricchisce di echi classici, senza tempo.

Il nome di Duncan Wyoming è frutto di una scelta onomastica ancora una volta non casuale: Duncan è il nome di uno dei più grandi traditi della storia della letteratura, il nome di quel re ingannato, detronizzato, ucciso dal cugino Macbeth.

Nella tragedia shakespiriana è il figlio colui che vendica la memoria del padre: ma il moderno Duncan, eroe cinematografico, può permettersi il lusso di affrontare la morte diversamente dai comuni mortali, perché gli è concesso di continuare a trasmettere emozioni e vita attraverso lo schermo. può così farsi giustizia da sé, la sua non-morte è più vera della vita, per i due amanti lacerati dal senso di colpa.

Duncan, però, forse proprio per la sua contaminazione con la realtà virtuale, resta un personaggio bidimensionale fuori e dentro lo schermo, incapace di calarsi nelle passioni vere, nella vita vera.

«Porque en la alianza de Enid y Wyoming no había habido nunca amor. Faltóle siempre una llamarada de insensatez, extravío, injusticia -la llama de pasión que quema la moral entera de un hombre y abrasa a la mujer en largos sollozos de fuego».

La sua è una vita vissuta secondo canoni convenzionali, in modo del tutto convenzionale: la fine del suo mondo psicologico rappresenta per lui la fine dell'esistenza.

Enid è una eroina debole e paurosa: combatte come può la passione per lei inedita verso Guillermo, ma il suo è un cedimento del corpo incapace di sostenere la tensione sessuale che si è andata accumulando fra i due:

«Sus brazos se rindieron cansados, y yo levanté la cabeza. Encontré sus ojos un instante, antes que Enid se doblegara a llorar sobre sus propias rodillas».

È il corpo a cedere istintivamente di fronte all'amore vero, di carne e di sangue, non mediato, non filtrato a partire dal tipo cinematografico che suo marito rappresentava:

«...apenas en el comienzo de su breve y fantástica carrera creó - como contraste con el empalagoso héroe actual- el tipo del varón rudo, aspero, feo, negligente y cuanto se quiera, pero hombre de la cabeza a los pies, por la sobriedad, el empuje y el carácter distintivo del sexo».

Anche Enid, a mio parere, partecipa della metafora shakespiriana: in lei è una Lady Macbeth tremante ed insicura, che viene acquistando tratti estremamente tormentati, un aspetto psicotico da eroina dark. I suoi occhi, convenzionalmente liquidati, al principio del racconto, come *«terciopelo azul, húmedo y reposado»*, hanno poi *«pupilas profundas»*: evocano notti insonni, il rimorso, il carico fisico e morale della colpa. Di nuovo, evocano le colpe ancestrali di Macbeth e Lady Macbeth.

Guillermo si presenta fin dal principio come naturale antagonista di Duncan e perciò che si riferisce all'amore di Enid e per il suo presentarsi come uomo in carne ed ossa, con tutte le sue debolezze e le sue meschinità:

«Debo decirlo: en la muerte de Wyoming yo no vi sino la liberación de la terrible águila enjaulada en nuestro corazón, que es el deseo de una mujer a nuestro lado que no se puede tocar».

La fisicità di Guillermo è tangibile già quando Duncan lo presenta alla moglie:

«Apriétalo bien, porque no tendrás un amigo como Grant. Y bésalo, si quieres».

Ma per confermare inequivocabilmente questa impressione basta una scorsa superficiale ai passaggi in cui i due si ritrovano in una situazione di contiguità fisica: appare chiarissima l'importanza della corporeità nella loro relazione.

«Amor, deseo... Una y otra cosa eran en mí gemelas, agudas y mezcladas; porque si la deseaba con todas las fuerzas de mi alma incorpórea, la adoraba con todo el torrente de mi sangre substancial».

Enid perciò si trova di fronte alla scelta pressoché obbligata tra la memoria della gelida, impersonale, tranquillizzante «alleanza» e la vera passione, con un uomo vero. Un uomo vero la cui cattiva coscienza peraltro lavora e crea mostri: come la sua amata, anche Guillermo non permette a Duncan di ridursi ad una presenza almeno tollerabile nei loro animi, e i due si riducono a spettri che cercano la felicità perduta. Come Macbeth e Lady Macbeth, vaganti per il castello in cerca di pace, perseguitati da visioni ed eternamente privati del conforto del sonno.

L'amore e la pazzia

«... la locura, cuando se le estrujan los dedos, hace piruetas increables que dan vértigos, y es fuerte como el amor o la muerte...».

(El crimen del otro)

Il tema della pazzia in Horacio Quiroga trascende ciò che clinicamente si può definire «pazzia». L'autore è sempre stato attratto da fenomeni come il delirio, le allucinazioni, gli effetti dell'alcol e delle droghe e soprattutto, la pazzia in generale: non dimentichiamo che la pazzia è anche parte integrante del titolo di una delle sue più famose raccolte di racconti.

C'è da dire anche che, in quegli anni, affrontare il tema delle turbe mentali era quasi una deformazione professionale di molti scrittori -si pensi Poe e Dostoevski-, specialmente alla luce delle indicazioni che forniva pressoché a getto continuo la scienza.

In realtà, nella produzione letteraria di Quiroga, si possono contare forse appena due o tre racconti in cui si registrino casi di vera pazzia: il più tipico è *El conductor del rápido*, in qualche modo possiamo forse ascrivere a questo breve elenco anche *La gallina degollada*.

Per pazzia, quando ci riferiamo alla opera di Quiroga, si deve innanzitutto intendere qualcosa di più contiguo, più implicante la cosiddetta normalità della natura umana. Ed effettivamente, più preciso sarebbe parlare della necessità dell'artista di arrivare al limite della natura umana.

Tutti i racconti di Quiroga, così, trattino essi d'amore, di pazzia o di morte, sono sempre variazioni dello stesso tema: ed il tema in sé è sempre un pretesto per per comunicare la sua visione più intima dell'universo, tesa a sottolineare il fallimento dell'uomo in ogni sua impresa, la frustrazione dell'amore, dell'esistenza e della ragione.

Il tema della pazzia, quindi, sia esso trattato esplicitamente oppure appaia fugacemente, nell'allucinazione istantanea di un personaggio, nella momentanea perdita della ragione, o piuttosto nel volontario abbandono di una realtà frustrante, serve sì all'autore per giungere alle estreme conseguenze della sua analisi dell'uomo e della sua essenza, ma anche per ammonirlo del suo irriducibile isolamento, del suo essere un oggetto in più fra gli oggetti di cui l'universo è pieno.

L'attrazione dell'autore per la pazzia è quasi sempre filtrato attraverso l'interesse scientifico per la materia trattata (assolutamente in primo piano), per essere in seguito analizzata, all'uopo, anche dal punto di vista morale.

In generale, nei casi di instabilità mentale il narratore assume una prospettiva fortemente compromessa a favore del personaggio che ne soffre (se addirittura non coincidono le due figure narrative), a meno che il personaggio non sia femminile, vedansi i casi della María di *Una estación de amor* e della María de *El solitario*, che hanno in comune la presenza imponente di un narratore decisamente schierato a favore del personaggio maschile, un narratore che in questo senso impone un punto di vista moralista e sessista.

Torniamo, pertanto, ancora una volta al racconto *Una estación de amor*: qui il narratore ed il protagonista sono spettatori delle conseguenze dell'abuso di morfina di un soggetto già fragile, in quanto colpito da isteria.

Il personaggio in questione è ancora María, la madre di Lidia, ed il suo problema diventa un campo di sperimentazione e di osservazione, dove il narratore si mantiene distante dall'azione e fa cadere il suo giudizio morale esplicito sul comportamento e la malattia che finiranno per avere ragione del personaggio.

Quiroga descrive accuratamente la progressiva caduta verso l'intorpidimento della ragione, il deterioramento fisico, morale, psicologico, che distrugge non solo l'esistenza del personaggio in questione, María, ma anche quella di sua figlia Lidia, che finisce prostituendosi e diventando a sua volta dipendente della droga.

Il giudizio morale che investe la promiscuità della madre di Lidia è strettamente collegato alla sua dipendenza da droghe ed al suo problema psicologico.

L'equivalenza (turba mentale)/droga-immoralità è anche nella valutazione del protagonista delle due donne, ed è il primo motivo della passività di Nébel nel temporeggiare per quanto riguarda il matrimonio con Lidia.

Questa è infatti l'idea che il ragazzo si era fatta sulla donna che sarebbe dovuta diventare sua suocera:

«Era terriblemente histérica, pero con raras crisis explosivas; los nervios desordenados repiqueteaban hacia adentro, y de aquí la enfermiza tenacidad en un disparate y el súbito abandono de la convicción; y en los pródromos de la crisis, la obstinación creciente, convulsiva, edificándose con grandes bloques de absurdos».

Questa descrizione dell'isteria ne riflette più che fedelmente gli aspetti clinici.

Fra gli inconvenienti somatici più importanti, la isteria presenta infatti sintomi di eccitazione motoria accompagnati da forti dolori. È la isteria ciò che conduce la madre di Lidia all'abuso di morfina?

La personalità isterica ha bisogno di stare costantemente al centro dell'attenzione; è un personaggio dotato di una mimica iperespressiva ma sostanzialmente drammatico nel contenuto, un personaggio che ad una osservazione più particolareggiata presenta una forte instabilità in relazione alle manifestazioni affettive.

I soggetti isterici restano ancorati a situazioni infantili di dipendenza e non sono in grado di rinunciare a situazioni già acquisite di privilegio e comodità. Le loro relazioni sociali sono fortemente erotizzate, perché l'isterico utilizza la seduzione come arma per raggiungere una posizione vantaggiosa ed ottenere di essere oggetto permanente dell'attenzione generale.

Quiroga, attraverso Nébel, fa un parallelismo fra il carattere conflittuale ed isterico di María e la sua dipendenza dalla morfina, affermando:

«Abusaba de la morfina por angustiosa necesidad y por elegancia. tenía treinta y siete años; era alta, con labios muy gruesos y encendidos que humedecía sin cesar. Sin ser grandes, sus ojos lo parec«an por el corte y por tener pestañas muy largas; pero eran admirables de sombra y de fuego. Se pintaba. Vestía, como la hija, con perfecto buen gusto, y era ésta, sin duda, su mayor seducción».

«Cuando el latigazo de la morfina pasaba, sus ojos se empañaban, y de la comisura de los labios, del párpado globoso, pendía una fina redecilla de arrugas. Pero a pesar de ello, la misma histeria que le deshacía los nervios era el alimento, un poco mágico, que sostenía su tonicidad».

Undici anni dopo questa descrizione, Quiroga, sempre per bocca del protagonista Nébel, aggiunge:

«...sólo quedaban los ojos, aunque muy hundidos y ya apagados. El cutis amarillo, con tonos verdosos en las sombras, se resquebrajaba en polvorientos surcos. Los pómulos saltaban ahora, y los labios siempre gruesos, pretendían ocultar una dentadura del todo cariada. Bajo el cuerpo demacrado se ve«a viva a la morfina corriendo entre los nervios agotados y las arterias acuosas, hasta haber convertido en

aquel esqueleto a la elegante mujer que un día hojeó la Ilustration a su lado».

In *Una estación de amor* appare molto chiaramente l'importanza della esaustiva stigmatizzazione morale che realizza Nébel delle due donne, entrambe tossicodipendenti: se la madre si era segnalata per le sue relazioni adulterine, alla figlia, che finisce per prostituirsi, non tocca certo sorte migliore.

La pazzia diventa oggetto di severo e sessista giudizio morale anche nel racconto *El solitario*. Qui il gioielliere Kassim decide di assassinare la propria moglie con l'elaboratissimo gioiello che ella bramava oltre i limiti della pazzia.

María, la moglie di Kassim, è una giovane donna di origine popolana, che in mancanza di un candidato migliore si sposa con questo timido orfice, un uomo assolutamente remissivo e dedito al lavoro.

Il protagonista maschile è caricato del contenuto morale esplicitamente censurante della vicenda. Ma nonostante sia il marito colui che stigmatizza il comportamento della moglie, il narratore si preoccupa di sottolineare ulteriormente dove sta il bene e dove il male. Il bene evidentemente è identificato con il sacrificio e l'umiltà, il male con la smodata ambizione sociale e la promiscuità: infedeltà che lega per l'ennesima volta con una relazione simmetrica il personaggio di María con quello della madre di Lidia ne *Una estación de amor*.

Kassim è descritto in modo patetico, sentimentale a tal punto smaccato che l'autore giustifica il suo comportamento anche quando pugnala la moglie addormentata.

Il carattere esibizionista del personaggio femminile è allo stesso modo costantemente presente, in chiara opposizione con la modestia, la remissività del protagonista maschile.

«Al compás del montaje del solitario, Kassim recibió sobre su espalda trabajadora cuanto ardía de rencor y cocotaje frustrado en su mujer. Diez veces por día interrumpía a su marido para ir con el brillante ante el espejo. Después se lo probaba con diferentes vestidos».

Dati campi di conflitto così accuratamente determinati, la unica alternativa possibile è che il bene trionfi sul male, e che la morte, in virtù di tale restaurazione dell'ordine naturale, risulti in questo modo giustificata. Il punto di vista del narratore è assolutamente univoco, e così il senso complessivo del racconto: tutta l'attenzione è focalizzata nel finale, dove risulterebbe impossibile mettere in discussione la condotta di Kassim, né la fine tragica di María.

In questo senso si può definire il punto di vista narrativo moralizzante.

Se prendiamo il racconto *La muerte de Isolda*, vediamo come l'autore attinga anche dal repertorio delle sue conoscenze musicali (di cui peraltro non si servì« moltissimo, se si eccettuano appunto il presente racconto e *La*

llama, che trae oltretutto spunto dalla stessa opera musicale), che gli offrono il simbolo efficace per una passione con tratti mitici, una passione che è passata attraverso la catastrofe; perché infatti, come sottolinea lo stesso Quiroga:

«Amor que no lleva en sí una contrariedad inmensa, no es amor».

Non è perciò tanto la profondità dell'amore il suo tratto più marcato, in questo caso, ma la sua capacità di distruggerci mentalmente e fisicamente.

L'esempio più tipico di questa asserzione è nel racconto *La llama*, in cui si racconta il caso di un sonno catalettico, o di vera catalessia, durante il quale una bimba di dieci anni, Berenice, sotto l'influsso del *Tristano e Isotta* di Wagner, passa da uno stato infantile a uno stato di vecchiezza decrepita. Un incendio di passione che proviene giustamente da una musica che Quiroga considerava straordinaria e sommamente suggestiva:

«Todo estaba concluido: en mis brazos, inerte, desmayada, en catalepsia, o no sé qué, tenía ahora una lamentable criatura decrepita, llena de arrugas. Tenía antes diez años.

En el espacio de hora y media, había quemado su vida entera como una pluma en aquel incendio de pasión...».

Ma senza arrivare a questi livelli di drammaticità, Wagner si trasforma ancora in deus-ex-machina della pazzia d'amore lacerante; in *La muerte de Isolda*, il potenziale distruttivo dell'amore opera a vari livelli, fino alla rovina delle vite dei due amanti:

«En consecuencia, flirteé con una amiga suya, mucho más fea, pero infinitamente menos hábil para estas torturas del «tête-a-tête» a diez centímetros, cuya gracia exclusiva consiste en enloquecer a su flirt, manteniéndose uno dueño de sí. Y esta vez no fui yo quien se exasperó.

Una de ellas llevó conmigo el flirteo bajo parasoles de «garden-party» a un extremo tal, que me exasperó y la pretendí seriamente».

Si può verificare l'autenticità del sentimento dalla misura della sua contraddittorietà:

«La conocí hace diez años, y durante los seis meses que fui su novio, hice cuanto estuvo en mí para que fuera mía. La quería mucho, y ella, inmensamente a mí. Por esto cedió un día, y desde ese instante, privado de tensión, mi amor se enfrió».

Il protagonista dovrà lasciare definitivamente quella donna, per comprendere, di fronte alla nuova tensione della rottura, l'enormità della

sciocchezza commessa. Dovrà incontrarla dieci anni dopo a fianco di quello colui che era diventato suo marito, per amarla pazzamente fino a possederla con la fantasia da un palco dell'opera.

I personaggi maschili, in Quiroga, più che quelli femminili si rivelano imbrantati al massimo grado per quanto riguarda la strategia amorosa; lo scoprirsi amato spesso è una circostanza necessaria e sufficiente per impedire per sempre la soddisfazione della passione: un tema fondamentale, questo, che l'autore ripropone in tutte le salse (si pensi a testi come *Silvina y Montt*, ma anche *Tres cartas... y un pie*, o *Lucila Strindberg*).

E quando ci riteniamo in salvo da noi stessi, è in agguato la natura con le sue leggi spietate: così, ne *La gallina degollada*, i coniugi Mazzini-Ferraz alternano fasi di passione e di odio in seguito alla maledizione dei quattro figli idioti.

L'amore, afferma Bratosevich, marca strettissimamente la pazzia e la morte, perché con questi condivide il segreto della vita, e spinge la esperienza quotidiana fino alla sua disperata fruizione nella fantasia, che è il crocevia dove sembra si riveli meglio la complessa densità dell'universo.

Horacio Quiroga presenta sistematicamente il tema erotico-sentimentale in una inquietante contiguità con il delirio alienante, proprio della concezione totalizzante del mondo dell'autore, espresso con precise tecniche linguistico-immaginative (impeto smisurato, proposizioni consecutive che esagerano le conseguenze di un'azione e che si ripetono con una frequenza ossessiva, l'utilizzo del numero per ottenere un effetto di precisione esasperata...). In questo contesto l'espressione «impazzire d'amore» rischia di recuperare il suo significato letterale.

Nel racconto *El espectro*, infatti, il protagonista-narratore si esprime in questi termini:

«Faltóle siempre la llamarada de insensatez, extravió, injusticia - la llama de la pasión que quema la moral entera de un hombre y abrasa a la mujer en largos sollozos de fuego-.

Non diversamente si esprime il protagonista-narratore del racconto *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*:

«...yo había sentido a mi vez al tener sus ojos, lo que nadie es capaz de sentir sin romperse los dedos de impotente felicidad».

Inutile ricordare che questi impeti della passione risultano ancora più potenzialmente laceranti nei soggetti adolescenti, tradizionalmente i più esposti e sensibili.

Las siete palabras, racconto brevissimo ed assai poco noto, è tutto nel delirio di questa disperazione abissale, nella certezza dell'irrevocabile infelicità che segue l'abbandono di Carlos da parte di Elvira.

Le sette «fatali» parole del titolo si riferiscono al testo della laconica missiva d'addio, che entrano nel cervello del ragazzo come un ossessivo doloroso refrain che dà il ritmo alla sofferenza. Quiroga riproduce

pedissequamente i passaggi dello shock e del tentativo di metabolizzazione dello stesso, con un variato repertorio di tecniche dell'incoerenza (prima fra tutte quella dell'iperestesia, di cui riporto un esempio), che arriva ad anticipare la tecnica sperimentale dello *stream of consciousness*:

«¡Oh, qué desesperación! ¡Todo estaba acabado, todo, todo muerto! ¡Muerto! ¡Cómo, su Elvira, su Elvira suya, ya no era más de él!»

Le parole rimbalzano addosso, tormentando il protagonista senza pietà. Carlos si risolve pertanto a scrivere una lettera di risposta, che non più tanto il tentativo di riallacciare un contatto quanto la ricerca del sollievo dallo strazio.

La risposta di Elvira giunge a giro di posta, e dice molto della psicologia degli adolescenti: la ragazza, insospettabilmente stizzita, insinua che per quanto la riguardava l'abbandono poteva non essere così irrevocabile, perlomeno non fino alla petulante missiva che aveva appena ricevuto e che, come la sua lettera, recitava: «*Carlos: todo ha concluido entre nosotros. Elvira*».

Le sette famigerate parole erano divenute per il ragazzo un tarlo talmente insopportabile da doversene in qualche modo liberare? O, più prosaicamente, erano un rigurgito di orgoglio ferito, di possesso frustrato?

Non ci è dato di saperlo.

Certo è che un lapsus non è mai frutto del caso, semmai dell'inconscio: Freud insegna.

Ma torniamo alla disperazione del protagonista. Come potremo verificare in seguito, il vagheggiamento di qualcuno che per qualche motivo non c'è più, finisce per diventare un dialogo esasperato con se stessi che altera la percezione della realtà che ci circonda.

Mi riferisco, ad esempio, alla percezione dello spazio. Dovendo infatti riassumere il torrente di emozioni che sconvolge il protagonista, direi che il sentimento è quello dell'ineluttabile a cui si cerca invano una scappatoia, sentimento che psicologicamente si traduce in senso di soffocamento.

«*Se levantó con la vista extraviada, y miró el ropero, el mapamundi, sin saber lo que hacía. Vio en el espejo su cara l«vida y descompuesta y tornó a sentarse*».

L'accenno all'arredamento della stanza è molto breve, ed inserito in un contesto tale per cui il lettore ci si sofferma pochissimo. Ricapitoliamo: il protagonista ha appena ricevuto un colpo talmente forte da sembrare allucinato. L'impressione che il lettore deriva da questa brevissima descrizione è che Carlos per primo percepisca questi elementi dell'arredamento come freddamente estranei, insensibili alla tempesta che lo ha colpito.

Gli oggetti sono tutti di notevoli dimensioni: un armadio guardaroba, un mappamondo, una sedia corredata di scrivania ed infine lo specchio. Oggetti

grandi che conquistano lo spazio vitale, l'ossigeno già sovraccarico del tormento della realtà insopportabile. Sono per primi il mappamondo e l'armadio a restituire a Carlos la certezza di qualcosa che si è irrimediabilmente rotto, del dramma oramai consumato: perché è innanzitutto lui a non riconoscere per un momento la mobilia della sua stanza («*vista extraviada*»), per poi realizzare di colpo dove si trova.

Lo specchio amplifica quest'effetto di temporaneo smarrimento dell'identità, e gli rimanda un'immagine «*lívida y descompuesta*», al che il ragazzo reagisce sedendosi, avendo infine realizzato chi è e dove si trova. Domina la sensazione claustrofobica dello spazio viziato dalla angoscia eccessiva che va prendendo corpo e che impedisce una prospettiva più distaccata ed oggettiva.

La sensazione di soffocamento, poi, è somatizzata nelle difficoltà respiratorie del protagonista, nel suo «*corazón hinchado en sofocante angustia*». Quiroga usa sinestesicamente i diversi piani narrativi per convogliare a più livelli il medesimo senso di straniamento e costrizione, che corrisponde alle ondate di consapevolezza della realtà.

In realtà, il solo fatto di vivere comporta un passaggio senza soluzione di continuità dal reale al deliquio della fantasia, dal momento che Quiroga, in molte narrazioni, risolve il desiderio inappagabile delegando il suo compimento all'immaginazione, una approssimazione all'oggetto del desiderio non solo alla portata di tutti, ma anche spesso sommamente appagante, perlomeno per il tempo che si vuol fare durare l'illusione.

In *Flor de imperio*, l'adolescente Rubén subisce il trauma della morte della sorellina Divina, annegata nel fiume. Il protagonista la piange nei modi più estenuati e teatrali, rinnovando il dolore della perdita con tutti i mezzi a sua disposizione.

La sua è una adolescenza appartata, e l'incontro con l'amica d'infanzia Luisa sembra preludere al ritorno alla vita attraverso l'esperienza dell'amore; al contrario determina l'assunzione di un punto di vista sempre più decisamente eccentrico rispetto alla realtà.

L'efebo esteta Rubén non può contaminarsi nemmeno con l'amore terreno, che implica una scelta sessuata, concreta che non è più solo poetica, malinconica, eterea: l'unica soluzione è darsi la morte e vivere così per sempre ammantato di struggente malinconia nel ricordo dei suoi cari.

L'intera famiglia Fatal emana un fascino quasi mitologico: Divina, la sorellina tragicamente scomparsa subisce una morte da ninfa, annegata in un fiume; questo da solo giustifica la malia esercitata in modo tanto ossessivo sul fratello, così abile a deformare in senso elegiaco vita ed affetti. La sua assenza la fa assurgere al ruolo di piccola divinità, la pone in una dimensione fiabesca che crea la forza drammatica del racconto.

Rubén è un personaggio che rivela una omosessualità latente, che Quiroga rende esotica insinuando che in lui lo sviluppo maschile si fosse magicamente arrestato per lasciare spazio alla sua femminilità: insomma, uno strano caso di ermafroditismo elettivo, originato dal vortice di

sentimentalismo deterioro e decadente di cui egli infarcisce gli anni della sua crescita.

«Hermoso y gentil como era, sus rasgos se afinaron. El bozo que comenzaba a aparecer se detuvo en ligera sombra. Permaneciñ blanco, delicado, fraternal, como si el hombre que en él había hubiera fracasado de golpe a la muerte de Divina».

Gli anni dell'adolescenza e della maturazione sessuale diventano per il protagonista l'occasione per sublimare le pulsioni sessuali e rifiutare nell'interiorità come nell'esteriorità la sua parte maschile. Meta agognata è diventare egli stesso oggetto di culto, come la piccola Divina lo era stata per lui.

«Todo su amor de hombre naufragaba en el deseo de ser llorado como una no manchada novia. Recrudescían sus ternuras con Luisa; sonrosado, flexible, reclinábase sobre el pecho de ella, cerrando los ojos, sonre«a a su amor, al cielo, a las cosas, a todo lo que lloraría su irreparable desaparición».

Rubén considera se stesso l'oggetto del desiderio, e sua massima felicità l'essere compianto come egli ha fatto per la sorella. A questo scopo va preparando per molti anni il suo onnicomprensivo tentativo di emulazione, vivendo attraverso l'immaginazione ciò che sarebbe stato dopo la sua teatrale dipartita.

Non è certamente l'unico esempio: sono molti i personaggi quiroghiani a cercare rifugio nell'immaginazione o nella dimensione onirica.

Dal palco, ad esempio, l'attrazione per la bella sconosciuta soggioga wagnerianamente il narratore in *La muerte de Isolda*:

«Volví aún la cabeza al palco, y nuestras miradas se cruzaron. Yo, que había apreciado ya el encanto de aquella mirada vagando por uno y otro lado de la sala, viv« en un segundo el más adorable sueño de amor que haya tenido nunca».

Mentre al suo fianco siede l'ex amante della donna, che sperimenta una sensazione molto vicina a quella appena descritta (certo con maggiore cognizione di causa):

«¡Inés, mi vida! Durante medio minuto, su boca, sus manos, estuvieron bajo mi boca y mis ojos, y durante ese tiempo ella concentró en su palidez la sensación de esa dicke muerta desde hacía diez años».

Ma succede anche che nel delirio della malattia si vivano (si scoprano?) delle autentiche storie d'amore, come capita ai protagonisti del racconto *La meningitis y su sombra*, la cui trama poggia sugli studi più recenti a

proposito del sonnambulismo ed i suoi effetti psichici, e più in generale degli stati di semincoscienza e dell'ipnotismo.

Quello della *fictio* è un vero e prolungato delirio, provocato dalla meningite; succede infatti che sotto gli effetti del delirio dovuto alle altissime febbri della meningite, la giovane María Elvira chiede che il protagonista-narratore del racconto accorra al suo capezzale perché nel suo stato, si suppone, di incoscienza, si è innamorata di lui, che da parte sua la conosce appena e che lei stessa ha a malapena incontrato.

«Me ha tendido a veces su mano como la primera noche, y a veces se ha preocupado en deletrear mi nombre, mirándome. Sé a ciencia cierta, pues, que me ama profundamente en ese estado, no ignorando tampoco que en sus momentos de lucidez no tiene la menor preocupación por mi existencia, presente o futura».

La vicenda prosegue snodandosi in vari incontri con la malata, che continua a stare a letto, guardando il protagonista con profondo amore, mentre lui le tiene la mano.

Finché un giorno, María Elvira gli chiede in un sussurro:

«...y cuándo ya no tenga delirio, ¿me seguirá queriendo?»

Lui finisce per innamorarsi di lei, ma, quando lei recupera la salute, si convince che la sua amata aveva parlato in stato di incoscienza e, quando lui sta per decidersi a rompere anche la relazione di semplice amicizia che lo lega alla giovane, ella gli rivela infine il suo amore, questa volta sì in piena coscienza.

È questo uno dei pochi racconti di Quiroga con un vero happy ending, in cui cioè la equivalenza della dimensione onirica con la dimensione reale diventano un fatto concreto, ma soprattutto che questa concretizzazione non si rivela infausta.

Perché l'amore, comunque, resta sempre marcato dalla fatalità, risulta sempre eccessivo, in qualunque modo lo si intenda; ed è inevitabile che sfoci nella pazzia, nella morte, o in altre forme di rottura violenta.

E magari il sentimento di quella forza totalizzante arrivasse a introdurci, almeno nei casi in cui il racconto si risolve positivamente, in una zona in cui l'amore anche sublimato ci rivelasse la chiave, il codice per arrivare alla fine del nostro errare esistenziale!

In Quiroga non è purtroppo così: l'uomo ama sempre in modo inesorabilmente reale, anche quando lo fa in una dimensione sublimata, e con conseguenze spesso anche drammatiche; si pensi alla vicenda della precoce Rea Silvia, la bimba enfatica e magniloquente, innamorata (ricambiata?) del futuro cognato; una bambina sul punto di morire in seguito alla febbre alienante dell'amore.

È un altro personaggio la cui instabilità nervosa -presumibilmente un altro caso di isteria- aggrava e problematizza i rapporti socio-familiari. Come da manuale, la bimba necessita attenzione costante, rivela

un'attitudine teatrale nell'espressione verbale e nel comportamento, e un approccio nei confronti del suo prossimo che è fortemente improntato alla seduzione:

«-Yo sé -decía una vez delante de un reflexivo grupo de criaturas - yo sé muchas cosas. Yo he leído y además adivino. Para nosotras (se alisó gravemente la falda) el amor es toda la existencia. Una señora murió, murió de amor. Nadie la conocía sino mamá y papá. Murió.

Las criaturas -de la mano- se miraron. Una alzó la voz débilmente: -¿Murió?...

Rea hizo un mohín de orgullo que la elevó quince codos por encima de su auditorio.

Alzó la cabeza, apretándose las manos.

-¡Qué dulce debe ser morir de amor!

Y repitió, pequeña poseuse, ante las candidas aldeanitas:

-¡Oh, sí, qué dulce!»

Rea reagisce al matrimonio della sorella ammalandosi, e la sua malattia sembra così grave da far temere per la sua vita. In realtà la sua malattia è la somatizzazione della gelosia, del suo amore frustrato e del grande dispiacere che le deriva dall'essere stata trascurata per via dei preparativi delle nozze venture; ma è soprattutto la scusa per ritornare al centro dell'attenzione, per riprendere il suo posto da eroina tragica.

La protagonista sceglie di vivere il suo amore attraverso un unico bacio, con il quale corona il suo sogno romantico e porta al suo culmine la sua malattia d'amore:

«Para ella fue tan grande esa dicha de completa mujer, que se desmayó. Por mi parte puse en su boca el beso de más amor que haya dado en mi vida».

La stessa cosa possiamo dire della sublimazione a livello onirico del sogno d'amore, circostanza il cui paradigma quiroghiano è nel racconto *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*, in cui l'autore introduce l'ambiguità come tecnica narrativa, oltre che come tema, peraltro già ampiamente sfruttato.

È una furbesca ed ironica variazione sul tema, ed una trappola per il lettore, che scopre inevitabilmente l'arcano della sublimazione solo nel finale.

Il racconto ci riferisce le peripezie di un modesto funzionario argentino, Guillermo Grant, di ottima presenza e buona salute; un personaggio molto appassionato di cinema che, a forza di innamorarsi delle attrici sullo schermo e dei loro begli occhi, una notte sogna di realizzare il suo desiderio di sempre, sposarsi con Miss Dorothy Phillips.

Nel racconto ci è dato conto di questo sogno narratoci dal protagonista, il quale lo sta mettendo nero su bianco per mandarlo via lettera alla famosa attrice, negli Stati Uniti.

Solo alla fine del racconto realizziamo che quanto ci è stato raccontato era solamente una fantasia; comunque, nonostante alcuni indizi, niente ci permette di collocare con assoluta certezza quanto narrato in una dimensione onirica, perché il protagonista-narratore passa senza transizione alcuna dalla meditazione alla scrivania al resoconto dei casi occorsigli in quel di Hollywood.

Il testo è astutamente costruito in modo che gli interventi del relatore servano da articolazione, non sappiamo quanto consapevole, tra il sogno e la realtà, perché possono appartenere tanto al presente della funzione narrante, quanto al passato dei fatti narrati. Questo permette, alla fin fine, di passare da un piano all'altro, senza sapere esattamente quando si attraversa la frontiera fra la realtà della funzione narrante e il sogno (ciò che è stato narrato).

Ci viene ad esempio detto:

«Se notará que lo que busca el autor es un matrimonio por los ojos. Y de aquí su desasosiego, porque, si bien se mira, una mano más o menos descarnada o un ángulo donde la piel debe ser tensa, pesan menos que la melancolía insondable, que está muriendo de amor, en los ojos de María».

È ovvio che la prima parte della riflessione parte dal presente della funzione narrante, mentre la seconda ci introduce già allo stato d'animo dell'eroe di fronte alla scelta.

Ad un certo momento, addirittura, sembrerebbe che il protagonista si stia facendo coraggio per vivere di nuovo una storia passata, come se non la avesse mai vissuta e si apprestasse a farlo:

«Esta sensación particularísima la sufren los solteros comprometidos, cuando en la plena, somnolienta y feliz distracción que les proporciona su libertad, recuerdan bruscamente que el mes siguiente se casan. ¡Animo, corazón!»

D'altra parte, il racconto del primo vero incontro fra il protagonista e Dorothy Phillips negli studi cinematografici è interrotto da una riflessione a partire dal presente della funzione narrante:

«Mientras escribo esto no me conformo del todo con la idea de que ayer vi a Dorothy Phillips, a ella misma, con su cuerpo, su traje y sus ojos. Algo imprevisto me había ocupado la tarde, de modo que apenas pude llegar al taller cuando el grupo Blue Bird se retiraba al centro».

È interessante osservare, d'altra parte, che il racconto del primo incontro, dopo la presentazione, fra Grant e Dorothy Phillips è interrotto da una riflessione a partire dal presente della funzione narrante:

La narrazione si riannoda subito a partire dalla seconda parte della riflessione, che può appartenere tanto al campo della realtà (la funzione narrante) come a quello onirico (i fatti narrati).

Queste osservazioni sono confermate nel seguente brano, quando il protagonista narratore commenta l'invito agli studi cinematografici fattogli da Dorothy Phillips, un attimo prima che lui se ne andasse:

«Tal como está planteado el asunto, hoy por hoy, pueden deducirse dos cosas:

Primera. Que soy un desgraciado tipo si pretendo otra cosa que ser un south americano salvaje y millonario.

Segunda. Que la señorita Phillips se preocupa muy poco de ambos aspectos, a no ser para recordarme por casualidad una invitación que no se me había hecho.

-No se olvide que lo esperamos...

Muy bien. Tras de mi color trigueño hay dos o res estancias que se pueden obtener fácilmente, sin necesidad en lo sucesivo de hacer muecas en la pantalla. Un sudamericano es y será toda su vida un rastacuero, magnífico marido que no pedirá sino cajones de champaña a las tres de la mañana, en compañía de su esposa y de cuatro o cinco amigos solteros. Tal piensa Miss Phillips.

Con lo que se equivoca profundamente.

Adorada mía: un sudamericano puede no entender de negocios ni la primera parte de un film; pero si se trata de una falda, no es el cónclave entero de cinematografistas quien va a caldear el mercado a su capricho. Mucho antes, allá, en Buenos Aires, cambié lo que me quedaba de vergüenza por la esperanza de poseer dos bello ojos.

De modo que, yo soy quien dirige la operación, y yo quien me pongo en venta, con mi acento latino y mis millones, ¡Ciao!

Tanto in questo frammento, non privo di certa ironia, come in seguito nelle avvertenze al protagonista-narratore a proposito del cinema, si può notare l'avvicinamento che si opera nel racconto fra lo spazio reale della funzione narrante e quello fittizio dei fatti narrati.

Ma l'esempio forse più significativo ci è fornito dal commento di Grant al saluto di Dorothy Phillips, che gli dà appuntamento per l'una del mattino seguente.

«He pasado mala noche. Mi estado de ánimo será muy comprensible para los muchachos de veinte años a la mañana siguiente de un baile, cuando sienta los nervios lánguidos y la impresión deliciosa de algo muy lejano -y que ha pasado hace apenas siete horas. Duerme, corazón».

Se i commenti sembrano riferirsi ai fatti narrati, cioè alla notte che è parte del sogno, allora il contenuto della parentesi rimanda al presente della

funzione narrante, cioè la notte in cui si produce il sogno; ed il Duerme corazón finale serve come vincolo fr entrambe le notti, come se nello stesso istante in cui scrive la scena, il protagonista-narratore la stesse vivendo come inedita.

Cosicché il finale della narrazione in cui ci viene infine rivelato che tutto è stato solamente un sogno e che, a prima vista, potrebbe sembrare innecessario, in realtà svolge un ruolo importante nella misura in cui introduce la ambiguità come tecnica narrativa. Questo permette all'autore di giocare costantemente con un piano reale e con uno onirico-fittizio, per mantenere il lettore in uno stato di permanente inquietudine ed incertezza nei riguardi dell'ubicazione dei fatti.

Ciò che spicca di più in questo racconto è il trionfo dell'amore ideale, che lascia, nonostante tutto, un certo amaro in bocca in chi lo ha vissuto, come appare chiaro dall'ultima riflessione di Grant:

«No me queda sino para el resto de mis días su profunda emoción, y el pobre paliativo de remitir a Dolly el relato -como lo haré en seguida-, con esta dedicatoria: A la señora Dorothy Phillips, rogándole perdone las impertinencias de este sueño, muy dulce para el autor».

Si è completato il cerchio della morte, ma la vita continua, come del resto succede nella maggior parte dei racconti di Horacio Quiroga, dove, come abbiamo visto, l'uomo, anche se spesso schiacciato da un destino avverso, non si dà mai completamente per vinto.