



Paraskevi Naziri

LA TRAGEDIA IRONICA IN JAVIER MARÍAS

www.ilboleroDiravel.org
vetriolo - 2002

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.



Introduzione

Nel primo epilogo dell'edizione italiana di *Corazón tan blanco* intitolato *Una debole fiammella*¹, Javier Marías difende la letteratura in generale dai critici e dai tuttologi i quali dichiarano che: "Il romanzo è morto. La letteratura è morta. Non c'è niente da aggiungere. È tutto inventato. Tanto vale tacere". Marías sostiene appassionatamente, che la letteratura non solo costituisce una delle principali forme di arte, ma soprattutto stabilisce uno dei mezzi con il quale uomini e donne possono conoscere il mondo ma anche se stessi. Esistono cose che conosciamo solo perché ce le ha fatte vedere la letteratura, o essa ci ha consentiti di prendere coscienza e di conoscerle.

La letteratura viene esaminata da Marías come un mondo dove non esistono regole o codici precisi, dove niente è premeditato o bene organizzato dal principio fino alla fine. Un mondo nel quale alla configurazione di un libro vengono applicati gli stessi principi che ci portano alla conoscenza della vita stessa. Per questo motivo lo scrittore ammette che la sua dedizione al mondo letterario significa *vagare con la bussola*².

Queste idee espresse nei due epiloghi costituiscono uno dei motivi che hanno suscitato in me il desiderio di esplorare il viaggio narrativo nel *Corazón tan blanco* e *El hombre sentimental*.

Marías laureato in filologia inglese oltre che famoso scrittore soprattutto all'estero è un eccellente traduttore, in quanto ha tradotto opere di famosi scrittori europei come Thomas Browne, Joseph Conrad, Thomas Hardy, Vladimir Nabokov, William Faulkner e tanti altri. Appena compiuti i diciotto anni scrive il suo primo romanzo *Los dominios del lobo* la cui materia prima sono state ottantacinque pellicole nordamericane analizzate dallo scrittore durante la sua permanenza a Parigi. Egli trasformò queste pellicole in un romanzo che si rivelò atipico rispetto alla letteratura a lui contemporanea. Un libro pieno di avventure e peripezie che malgrado scritto in stile leggero e trasparente è stato considerato sorprendente e divertente. Spesso la narrativa di Marías viene consumata in paesi europei e soprattutto negli ambienti anglosassoni, come per esempio il suo secondo romanzo *Travesía del horizonte* che riflette discorsi anglosassoni riferenti a scrittori come Conan Doyle, Henry James, Joseph Conrad. Seguono il *El monarca del tiempo* e *El siglo*. Questi quattro romanzi che rispecchiano una forte

¹ Brano tratto dal discorso pronunciato da Javier Marías a Dortmund il 7 dicembre 1997, in occasione della consegna del Premio Nelly Sachs.

² Questa frase è tratta dal volume *Literatura y fantasma*, Siruela, Madrid 1993. Inoltre costituisce il titolo del secondo epilogo del *Corazón tan blanco*.

proporzione di elementi metafisici potrebbero formare il primo periodo della maturità letteraria dello scrittore, in quanto i cinque romanzi che seguono: *El hombre sentimental*, *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, e *Negra espalda del tiempo* per quanto si differenzino dai primi, condividono la loro qualità di essere romanzi atipici scritti in un periodo durante il quale c'è la tendenza di trasformare l'esperienza discorsiva in piacere per la suspense e l'aneddoto. Rispetto a questo tipo di letteratura Marías optò per l'esplorazione di nuovi territori discorsivi.

I libri venduti, i premi ricevuti e le critiche che ha avuto dimostrano che in alcuni paesi europei come Germania, Francia, Italia, Belgio, Danimarca, Gran Bretagna, il prestigio della narrativa di Marías è maggiore che in Spagna. Questa situazione forse potrebbe essere spiegata dal fatto che lo scrittore ha spesso criticato la letteratura tradizionalista spagnola facendo polemica, e in più da incidenti e scandali che hanno provocato i romanzi e la stessa figura di Marías in Spagna³.

Nella narrativa di Marías si delinea la grande influenza che ebbero su di lui scrittori contemporanei europei come Nabokov, J. D. Salinger, Thomas Bernhard e soprattutto Juan Benet grande maestro e amico suo. Marías rispetta ciò che costituisce la vasta tradizione letteraria spagnola ma spesso afferma che essa non costituisce fonte di ispirazione per la sua narrativa. Effettivamente, i suoi romanzi rispecchiano più quella tendenza di sperimentalismo e distacco dal realismo sociale dominante nel dopoguerra: spesso nella sua esposizione narrativa prevalgono temi come: la frammentazione dell'identità individuale nella società contemporanea, l'ambiguità del reale in quanto ognuno percepisce a modo suo, la passione di un linguaggio rispecchiato spesso nei monologhi dei personaggi e nel gioco linguistico, il rituale della distruzione e dell'autodistruzione. Per quanto riguarda i due romanzi che ho voluto studiare durante questo lavoro, la ricerca mi ha portato a scoprire che Juan Benet fu considerato un importante traduttore di Shakespeare in lingua spagnola e in più fu autore di innovativi testi teatrali. Questo fatto potrebbe costituire una base alla quale Marías si era ispirato per utilizzare citazioni o fondare le trame dei suoi romanzi su uno schema narrativo che si avvicini a quello delle tragedie shakespeariane. Questa supposizione potrebbe essere sbagliata ma oserei dire che potrebbe essere vera, dato che lo stesso autore ammette la grande influenza che ha avuto da J. Benet.

In *Corazón tan blanco* e in *El hombre sentimental* esistono due temi che considero costituiscano il fondamento sul quale viene congegnata tutta

³ Mi riferisco a situazioni come per esempio, all'indignazione che provocò allo scrittore il presunto adattamento cinematografico del romanzo *Todas las almas* da Gracia Quereca con il titolo *El último viaje de Robert Rylands*. Famoso è stato il conflitto che lo scrittore ha avuto con Jorge Herralde, il suo vecchio editore. Inoltre famoso è l'articolo con il titolo "El artículo más iluso" del 26 giugno 2000 nel quale Marías denuncia le difese che hanno espresso alcuni prominenti come José Luis Aranguren, Camilo José Cela e Eduardo Haro Tecglén a scopo di giustificare proprie azioni e comportamenti secondo Marías riprovevoli durante la dittatura.

l'esposizione narrativa dei due romanzi, ossia l'amore e la morte. Spesso nell'immaginario collettivo questi due elementi sono distinti fra loro, rispecchiando situazioni che si scontrano completamente fra loro. Con questa tesi ho voluto spiegare che attraverso il viaggio narrativo, scopriamo che esiste una sintonia nella quale esiste un stretto e profondo legame fra l'amore e la morte, paragonandole con due termini antichi greci di Eros e Thanatos, di cui la scienza analitica ha dimostrato il legame; infatti gli studiosi credono che esse siano due funzioni simili delle pulsioni umane. In effetti la relazione che esiste fra l'amore e la morte non è dimostrata solo dal punto di vista scientifico, bensì da un punto di vista letterario e allegorico in quanto spesso l'insoddisfazione amorosa o erotica conduce spesso alla tragedia, l'impossibilità di amare o di essere amati porta inevitabilmente alla morte, oppure è probabile che la morte venga vista come lo strumento che porta gli uomini o le donne alla soluzione in quanto essa rappresenta l'unica speranza degli esseri umani. Inoltre esiste una visione sublime dell'amore manifestata proprio dal suo stretto legame con la morte. Esplorando i due romanzi il lettore può rendersi conto che esiste una intenzione nichilista dalla parte dello scrittore in quanto spesso affronta il tema della morte non solo fisicamente, nonché metaforicamente spiegando che l'impossibilità di sentirsi liberi in tutti i sensi porta quasi al completo annullamento di se stessi.

Considerando la costante avidità per amore e passione, sia nel senso metaforico che letterale, che esprimono i personaggi e la visione polifonica dell'amore e della morte, ho cercato di concentrarmi su tre punti che ho ritenuto importanti: la contemplazione di alcuni personaggi e di alcuni avvenimenti, gli elementi simmetrici e analogici che esistono fra i due romanzi e le tragedie rispettivamente di Macbeth e di Otello e infine un approccio all'esplorazione stilistica e strutturale della narrazione.

Ritengo che esiste una visione del moderno attraverso un approccio letterario e narrativo di tempi passati per quando riguarda la raffigurazione dei personaggi maschili, spesso posti in netto contrasto con le figure femminili, la cui presenza in tutti e due i romanzi è sfumata. Spesso i personaggi avvertono dei conflitti interiori in quanto sono incapaci a volte di conoscere il mondo. Esiste un perenne rifiuto verso la conoscenza, verso la realizzazione e per questo motivo credo che frequentemente le donne all'interno dei romanzi rispecchiano un ruolo da *Deus ex machina* in quanto loro vengono descritte come figure capaci di contemplare il mondo, mentre gli uomini riflettono una drammaticità che li rende figure tragiche.

I monologhi e le parole usate dai personaggi spesso riflettono un *pathos* che in seguito si converte in un teatralità che viene manifestata in immagini quasi sceniche fondate anche sulla partecipazione immediata del lettore. In effetti il ruolo che assume il lettore mediante la narrativa credo che sia importante, in quanto una delle aspirazioni di Marías è costruire un rapporto di confidenza fra il testo letterario e il lettore. Nel mio lavoro ho esaminato spesso questo rapporto basandomi sulle emozioni che spesso suscita la narrazione, tanto che spesso lo stesso racconto assume un ruolo quasi purificatorio per il lettore. Esistono vari tipi di rapporti che vengono analizzati durante i due romanzi e non solamente quelli del matrimonio,

anche se più di qualcuno ha affermato che per esempio il *Corazón tan blanco* è un romanzo sul matrimonio. Esiste una visione polifonica di tanti elementi che stabiliscono la complessità e la totalità della narrazione nei due romanzi: i rapporti fra genitori e figli, fra marito e moglie, fra due amanti, fra uomini e prostitute, fra amici, fra nemici e rivali. Esiste un rapporto paradossale fra le varie componenti del tempo, in quanto esso spesso non segue un filo logico, uno schema nitido. Tutti due i romanzi sono costruiti su diversi capitoli, brevissimi o molto lunghi nei quali i protagonisti si alternano attraverso la narrazione in prima persona del narratore-protagonista che si avvicenda dal passato lontano al presente e al futuro per tornare poi nel passato e continuare la sua narrazione quasi con una indagine filosofica in quanto i personaggi comunicano quasi filosofeggiando con il mondo esteriore. A volte la visione del passato, l'immaginazione attraverso i sogni sia da svegli che da dormienti, e la presunta proiezione del futuro diventano gli strumenti con i quali i personaggi affrontano la vita.

In fine attraverso questa tesi ho voluto esplorare da un punto di vista poliedrico la narrazione di Marías tenendo in mente e in cuore due sentimenti che mi hanno suscitato i suoi romanzi, la sensazione di elogiare la libertà in tutte le sue forme e sfumature e l'amore in quanto esso sia il supremo sentimento che gli esseri umani possono sentire, invitandoci a cercare di catturare i piccoli e essenziali momenti, che se non vanno accolti subito vanno persi per sempre, perdendo così la loro bellezza, lo scrittore onora la vita stessa nella sua grandezza e nella sua bruttezza.

Javier Marías nasce il 20 settembre del 1951 a Madrid. È il quarto di cinque figli maschi di Dolores Franco Manera (professoressa) e di Julián Marías Aguilera (filosofo). Egli non conosce il fratello maggiore Julianín che morì nel 1949 all'età di tre anni. A suo padre, che fu incarcerato e perseguitato per essere un repubblicano e per aver rifiutato di accettare i principi del *movimiento*, fu vietato di insegnare all'università franchista. La sua fama però gli consente di viaggiare in America dando lezioni nelle varie università. In alcune occasioni la famiglia lo segue; così Javier Marías trascorre il primo anno della sua vita nel Massachusetts, vicino al Wellesley College, dove il padre insegna. Qui la famiglia Marías vive nella casa del poeta Jorge Guillén. Al piano superiore della stessa casa abita lo scrittore russo Vladimir Nabokov il quale lavora anche come insegnante.

Nel periodo successivo Marías trascorre il suo tempo fra New Haven nel Connecticut, dove il padre insegna alla Yale University e Madrid. I ricordi della sua infanzia sono collegati alla neve in America, al tram e ai carri di Madrid. Quando ha sette anni la famiglia si trasferisce definitivamente in *calle Vallehermoso* in un appartamento luminoso, pieno di libri e quadri, dove trascorre il tempo giocando con i fratelli e andando al cinema con la madre o la nonna.

Marías riceve una solida educazione liberale nella scuola e a casa dove i genitori davano lezioni a studenti stranieri e ricevevano diversi intellettuali. Durante questo periodo legge Richmal Crompton, Enid Blyton, Dumas,

Salgari, Corbert, Paul Fèval, y Verne. A quindici anni scrive la sua prima novella *La Víspera*, che però non ha mai pubblicato.

Nel 1968 il giornale "El Noticiero Universal" di Barcellona pubblica il suo racconto *La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga*, che ha scritto all'età di quindici anni. In ottobre s'iscrive alla facoltà di lettere e filosofia dell'Universidad Complutense di Madrid. Un anno dopo, guadagna i suoi primi soldi traducendo sceneggiature su Dracula per suo zio, Jesús Franco, regista di cinema, mentre scrive, anche la sceneggiatura del cortometraggio *Gospel*, diretto da suo cugino Ricardo Franco. A luglio si reca a Parigi dove vive nella casa di Jesús Franco. Là, di mattina scrive il suo romanzo e di pomeriggio guarda film nordamericani nella filмотeca di Henri Langlois; guarda 85 film in un mese e mezzo. Di notte va nei Campi Elisi con la sua chitarra per guadagnare qualcosa per poter mangiare. L'estate torna in Spagna con il romanzo praticamente terminato.

Nel gennaio del 1970 interviene come sceneggiatore e assistente al primo film di suo cugino Ricardo Franco *El desastre de Annual*. Lo stesso periodo conosce il poeta Vicente Aleixandre di cui amicizia e consigli saranno importanti per Marías che visiterà spesso a casa sua alla *calle Vintonia*; inoltre conosce l'ingegnere e scrittore Juan Benet di cui la produzione letteraria sarà grande fonte di ispirazione e s'integra nel gruppo letterario formato da lui e da altri scrittori. In ottobre dello stesso anno inizia la sua specializzazione in filologia inglese.

Nel 1971 grazie alla mediazione di Juan Benet, la casa editrice Edhasa (Barcellona) pubblica *Los dominios del lobo* di cui il titolo è stato dato da Vicente Molina Foix: non a caso il libro è stato dedicato a entrambi. A luglio poi comincia a scrivere il secondo romanzo *Travesía del horizonte*. Il quale sarà pubblicato l'anno dopo dalla casa editrice La Gaya Ciencia di Barcellona. Lo stesso anno finisce anche la sua specializzazione in filologia inglese e si laurea in lettere e filosofia.

Nel 1974 si trasferisce a Barcellona dove inizia a lavorare come consulente letterario per la casa editrice Alfaguara di cui fu dirigente Jaime Salinas. Legge *il Trastorno* di Thomas Bernhard e propone la sua pubblicazione alla casa editrice. Conosce il medico e scrittore Aliocha Coll, con il quale avrà una breve ma intensa amicizia a causa del fatto che egli si suicida a Parigi il 15 novembre del 1977.

La casa editrice Alianza pubblica la sua traduzione di *El brazo marchito y otros relatos* di Thomas Hardy. Nel 1975 pubblica il racconto *La dimisión de Santiesteban* nel volume *Tres Cuentos didácticos*. Due anni più tardi comincia a collaborare con vari periodici e riviste. Scrive articoli per "El diario de Barcelona" firmando a volte col suo nome e a volte come parte del collettivo "Oscar Pignatelli". Con lo pseudonimo Luisa Viella scrive l'articolo *Una mujer al desamparo de la ley* nella rivista "Vindicación Feminista". Il 24 dicembre muore sua madre, e a seguito di questo fatto, nel 1978 da Barcellona si trasferisce a Madrid, nella casa di famiglia, per stare vicino a suo padre vedovo.

A gennaio scrive il terzo romanzo *El monarca del tiempo*, che sarà pubblicato dalla casa editrice Alfaguara di Madrid. Mentre nei primi due

numeri della rivista letteraria "Hiperion" pubblica i racconti *El viaje de Isaac* ed *El fin de la nobleza nacional*. In ottobre Alfaguara pubblica la sua traduzione *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* e *Los sermones de Mr. Yorick*, di Sterne Laurence.

Nel 1979 vince il "Premio Nacional de Traducción" per Tristram Shandy. In diverse riviste letterarie appaiono sue traduzioni di poesie degli O'Hara, Nabokov, Faulkner e Edith B. Holden. Scrive i primi articoli per "El País", giornale con cui continuerà a collaborare fino ad oggi. L'anno dopo la casa editrice Hiperión di Madrid pubblica *De vuelta del mar*, una selezione di poesie di Robert Louis Stevenson, da lui tradotte e curate nell'edizione. Pochi mesi più tardi Hiperión pubblica la sua traduzione *El espejo del mar*, di Joseph Conrad, con il prologo scritto da Juan Benet. Mentre nel 1982 completa il suo quarto romanzo *El siglo*, che sarà pubblicato nel 1983 dalla casa editrice Seix Barral di Madrid. Nel settembre dello stesso anno va ad Oxford dove impartisce lezioni di letteratura spagnola e teoria della traduzione.

Nel 1984 divide il suo tempo fra Oxford e Londra, dove visita gli amici Guillermo Cabrera Infante e Miriam Gómez e cerca per Juan Benet opere inglesi sulla guerra d'indipendenza spagnola. Inoltre viaggia a Madrid e Venezia.

Sono pubblicate le sue traduzioni d'Isak Dinesene (*Ehrengard*, Bruguera, Barcellona) e di Hardy (*El violinista ambulante*, in *Cuentos británicos*, Turner, Madrid). A settembre si reca a Boston per insegnare al Wellesley College, un'università per sole donne, dove avevano tenuto lezioni anche suo padre e Nabokov. L'argomento del corso è *Don Quijote*. Là, abita nella stessa casa dove aveva trascorso il suo primo anno di vita. Un anno dopo torna ad Oxford per continuare l'insegnamento al dipartimento di spagnolo alla Facoltà di Lingue Moderne e Medievali. Il 23 maggio pubblica sul "País" l'articolo *El hombre que pudo ser rey*, che costituisce il primo germe di *Todas las almas*. Inoltre appaiono le sue traduzioni di W. B. Yeats *El crepúsculo celta* e di John Ashbery *Autorretrato en espejo convejo* nella rivista "Poesía".

Nel 1986 si trasferisce a Venezia dove scrive *El hombre sentimental*. Per questo romanzo gli è conferito il premio "Herralde de Novela". La casa editrice Alfaguara pubblica le sue traduzioni di *Religio Medici* e *Hydriotaphia* di Thomas Browne. Il 25 settembre pubblica il racconto *Gualta*.

L'anno seguente lo passa fra Madrid e Venezia. L'Anagrama pubblica nuovamente *Los dominios del lobo*. In varie riviste letterarie appaiono traduzioni di scrittori come Burgess, Auden e Salinger. In ottobre comincia ad impartire lezioni sulla teoria della traduzione per il corso del dottorato nell'antica Universidad Complutense di Madrid. La Francia è il primo paese che traduce le sue opere, iniziando da *El hombre sentimental*. Scrive il sesto romanzo *Todas las almas* che ad aprile del 1989 vince il "Premio Ciudad de Barcelona". Durante lo stesso anno nella "Revista de Occidente" appare il racconto *Un epigramma de lealtad*, basato sulla figura dello scrittore John Gawsworth.

"El País Semanal" pubblica il racconto *Una noche de amor*. Mentre nel volume *Cuentos únicos* troviamo il racconto *La canción de Lord Rendall* con lo pseudonimo James Denham, ma anche traduzioni di racconti di Martín Armstrong *El fumador de pipa*, Winston Churchill *Hombre al agua*, Lawrence Durrell *Las cerezas*, Richard Middleton *Cómo se hace un hombre*, e Ronald Ross *El anillo de fuego*.

Nel 1990 la casa editrice Anagrama pubblica il suo primo libro di racconti *Mientras ellas duermen*. E scrive per conto della rivista "Claves de razón práctica" una serie di biografie di vari scrittori. Ad aprile dell'anno successivo appare la prima raccolta di articoli *Pasiones pasadas*. In più sono pubblicati i racconti *En la corte del rey Jorge*, *El médico nocturno*, *La herencia italiana* ed *En el viaje de novios*, inoltre è completato il settimo romanzo *Corazón tan blanco*, che Anagrama pubblica nel 1992. Esso ottiene un successo unanime fra la critica spagnola, la quale ritiene Javier Marías uno dei maggiori scrittori odierni. La casa editrice Siruela pubblica *Vidas escritas* e appaiono i racconti *Prismáticos rotos*, *Figuras inacabadas* e *Domingo de carne*.

Il 5 gennaio del 1993 muore Juan Benet. Lo stesso anno Marías scriverà articoli su di lui e parteciperà a diversi omaggi tenuti in sua memoria.

Vince il "Premio de la Critica" e il "Prix L'Oeil et la Lettre" per *Corazón tan blanco*. "El País Semanal" pubblica il racconto *Cuando fui mortal*. La Siruela pubblica *Literatura y fantasma*, una raccolta d'articoli di carattere letterario scritti fra il 1978 e il 1993.

L'anno dopo, in aprile appare l'ottavo romanzo *Mañana en la batalla piensa en mí*. Marías entra e fa parte del "Parlamento Internacional de Escritores". Si pubblica i racconti *Todo mal vuelve* e *Menos escrupulos* e comincia a scrivere *Negra espalda del tiempo*. Inizia la sua collaborazione fissa con "El Semanal" e traduce l'opera di Wallace Stevens *Notas para una ficción suprema*.

Nel 1995 è pubblicato di nuovo *El siglo* con un prologo dove Marías spiega le ragioni della sua scrittura. La casa editrice El País-Aguilar pubblica *La vida del fantasma*. Riceve il "Premio Fastenrath de la Real Academia Española de la Lengua" per il romanzo *Mañana en la batalla piensa en mí*. "El País" pubblica il racconto *Sangre de lanza*. Si pubblica il racconto *En el tiempo indeciso* nell'antologia *Cuentos de fútbol*. Durante questo anno firma diversi manifesti che riguardano la guerra nella ex Jugoslavia, come per esempio il *La declaración de Aviñón*. *Mañana en la batalla piensa en mí* vince il "Premio Rómulo Gallegos".

Nel 1996 è pubblicato il secondo libro di racconti *Cuando fui mortal*, che include racconti scritti negli ultimi cinque anni. La casa editrice Pre-Textos pubblica le traduzioni di *Un poema no escrito* di W. H. Auden e *Notas para una ficción suprema* di Wallace Stevens. In maggio, in onore del venticinquesimo anniversario dalla pubblicazione del suo primo romanzo la casa editrice Espasa-Calpe pubblica *El hombre que parecía no querer nada*, un'antologia di testi scritti da Elide Pittarello, della quale Marías scrive l'epilogo con il titolo *Contar el misterio*.

Corazón tan blanco è pubblicato in Germania, dove in due sole settimane si vendono centomila copie. Questo gran successo in parte è dovuto ai complimenti che riceve Mariás durante la trasmissione televisiva "El cuarteto literario" dove il critico Marcel Reich-Ranicki e gli altri partecipanti lo definiscono: "*Uno dei migliori scrittori viventi nel mondo, all'altezza di G. García Márquez*". L'anno dopo diventa il quarto re dell'isola Redonda con il nome Xavier I.

Il romanzo *Mañana en la batalla piensa en mí* vince i premi: "Il Premio Femina" in Francia e "Il Premio Arzobispo Juan de San Clemente" in Spagna. La New York Public Library include *Corazón tan blanco* fra i venticinque più importanti libri pubblicati negli Stati Uniti nel 1996. Il regista Francis Ford Coppola sceglie il racconto *Lo que dijo el mayordomo* per il numero due della sua rivista "Zoetrope". La casa editrice Alfaguara pubblica il racconto *Mano de sombra* e la raccolta di racconti *No más amores*. Vince i premi: "IMPAC" 1997, il "Premio Internazionale di Letteratura" per *Corazón tan blanco* scelto dal Trinity College di Dublino. In più riceve il premio "Nelly Sachs" della letteratura tedesca.

Durante il 1998 viaggia in Germania e Svezia per la presentazione delle sue opere. A maggio presenta il romanzo *Negra espalda del tiempo*. Il suo lavoro è ormai diffuso in tutto il mondo dove sono stati venduti due milioni di copie in ventidue lingue diverse. *Mañana en la batalla piensa en mí* vince il "Premio Letterario Internazionale Mondello-Città di Palermo", In più riceve il "Premio Comunidad" di Madrid in onore alla sua creazione artistica. Si pubblica il racconto *Serán nostalgias*.

I suoi romanzi si traducono in venticinque lingue in trenta paesi. A marzo del 1999 sono ristampati *Corazón tan blanco*, *Pasiones pasadas* ed *El hombre sentimental* con il prologo scritto da Mariás e l'epilogo di Juan Benet. A marzo appare un nuovo libro che raccoglie articoli pubblicati precedentemente: *Seré amado cuando falte*, *Desde que te vi morir*, *Vladimir Nabokov* (articoli sullo scrittore russo), *Una superstición* (selezione di poesie da lui tradotte). Il libro include il racconto di Félix de Azúa *Un ajedrez jugado*.

Lo stesso anno firma l'appello del Parlamento Internazionale degli Scrittori a causa della scomparsa degli intellettuali in Kossovo. A maggio la casa editrice newyorchese New Directions accorda la pubblicazione di sei opere: *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Cuando fui mortal*, *Vidas escritas*, *Negra espalda del tiempo*.

Questo periodo la sua salute è debole e decide di riposare tutta l'estate. Interrompe il suo lavoro e si reca in Inghilterra. A settembre esce la nuova edizione di *Los dominios del lobo*, con l'epilogo *Contra la costurera y el decorador*.

Nel 2000 prologa l'"Estatuto de autonomía de la Comunidad de Madrid" con il titolo *Lo que no es Madrid*. Alfaguara stampa nuovamente diverse sue opere: *Vidas escritas*, con foto scelte dallo scrittore, ritocchi in due biografie, una nuova parte di *Mujeres en fuga* che esisteva già nella prima edizione di *Literatura y Fantasma* e un ampliamento del prologo *Siete años y meses después*; *Mientras ellas duermen* che include più racconti rispetto la

prima edizione; *El siglo* con una continuazione del prologo *Más de cinco años después*, *Todas las almas* e *Mañana en la batalla piensa en mí*. A maggio appare *Salvajes y sentimentales. Letras de fútbol* (Aguilar, Madrid) che è la ricompilazione di articoli a carico di Paul Ingendaay. Con altri intellettuali europei e nordamericani firma il manifesto: *Un Horror atormenta a Europa*, sull'impunità dell'esercito russo durante la guerra in Cecenia. Critica il provvedimento del ministro della sanità britannico per aver negato di pagare il trattamento medico degli alcolisti e dei fumatori. A luglio propone l'idea di pubblicare alcune opere degli antichi re dell'isola Redonda. La prima è *La mujer de Huguenin* di M. P. Shiel; in essa appaiono le prime nomine reali di Xavier I. Il 15 luglio si reca a Pescara per ricevere il "Premio Ennio Flaiano" per *El hombre sentimental*. Ad ottobre riceve a Torino il "Premio Grinzane Cavour". Mentre a novembre a Roma gli è conferito il "Premio Internazionale Alberto Moravia" "*El Semanal*" pubblica il racconto *Un inmenso favor*. Il 23 settembre partecipa al fianco di Fernando Savater e di altri intellettuali spagnoli alla manifestazione contro il terrorismo a San Sebastian. Entra e forma parte del "Oxford Companion to English Literature" dizionario diretto dalla romanziera Margaret Drabble. In ottobre viene creata la prima pagina web non ufficiale, con lo scopo di diffondere le sue opere via internet: www.hispaportal.com/javiermarías, a carico di Montse Vega.

A febbraio dell'anno successivo è eletto insieme con F. Savater per formare parte del "Consejo Ejecutivo del Parlamento Internacional de Escritores". Il 15 febbraio convoca il "Primo Premio Reino de Redonda" per letterari e cineasti stranieri, che viene vinto il 23 aprile dallo scrittore sudafricano J. M. Coetzee, il quale da allora è il Duke of Deshonra. La casa editrice Reino de Redonda pubblica *Bruma* di R. Crompton ed *Ehregard* d'Isak Dinesen. Alfaguara edita nuovamente i libri: *Vida del fantasma*, *Cinco años más tenue*, e *Literatura y fantasma* ai quali vengono fatti delle modificazioni spiegate dal proprio autore nei rispettivi prologhi. Appare *A veces un caballero* terza ricompilazione di articoli per "El semanal". Partecipa a diverse manifestazioni onorarie per la Fundación Ortega y Gasset e per l'Asociación de Periodistas Europeos e presenta il libro del filosofo soprannominato *A caballo entre dos milenios*. A maggio scrive il *Monólogo del esclavo* in memoria di Jose Luis López assassinato dall'ETA. Wendy Lesser del "The New York Times" dedica una bella critica alle opere *Negra espalda del tiempo* e *Corazón tan blanco*. Il supplemento "El Periodico de Cataluña" offre un ampio reportage sul regno dell'isola Redonda, a proposito del quarto anniversario dalla nomina di Marías re Xavier I. Trascorre parte dell'estate a Soria scrivendo il suo nuovo romanzo. Il 20 settembre compie 50 anni.

L'Isola Redonda

Dal 1997 Marías è incoronato re di Redonda, un'isola nelle Antille la cui leggenda grazie al gioco letterario. I lettori di Marías sono a conoscenza di questo regno già dal romanzo *Todas las almas* e anni dopo dal libro *Negra espalda del tiempo*, sospettando che questo luogo di finzione forse sia una realtà e non un "Butade"⁴. Le origini del regno secondo Marías si basano sul "ironía por letra y nunca por solemnidad y sangre".

Nel quattordicesimo secolo Cristóbal Colón scopri l'isola durante il suo secondo viaggio. La sua importanza strategica e commerciale ha fatto sì che l'isola diventò rifugio di pirati e contrabbandieri. Dal 1872 la regina Vittoria la aggiunse alle colonie inglesi per il fosfato d'allumina che era prodotta nel suo povero territorio roccioso.

Lo scrittore Matthew Phipps Shiel nato nel 1865 nell'isola di Montserrat ne diventò il primo re nel 1880 all'età di soli quindici anni con il nome Felipe I durante una cerimonia navale organizzata da suo padre, il quale aveva comprato l'isola di Redonda. Egli fu il primo ad iniziare la creazione della nobiltà intellettuale. Shiel insegnò matematica in Inghilterra prima di dedicarsi alla scrittura di romanzi dominati da atmosfere e situazioni misteriose e fantastiche, *The Purple Cloude*, *The Lost Viol*, *The Invisible*, sono alcune delle sue opere più famose. Inoltre Lawrence Durrell (Duke of Cervantes) e Henry Miller (Duke of Thuana) appartenevano alla nobiltà letteraria dell'isola all'epoca.

Nel 1947 il trono passò all'amico e discepolo di Shiel, John Gawsorth (Juan I) nato a Londra nel 1912, pilota durante la seconda guerra mondiale, che si dedicò alla letteratura tardi. Egli aveva ereditato diritti dei libri del suo maestro e diede forma alla prima corte letteraria.

Terzo re fu Jon Wynne-Tyson (Juan II) che diventò possessore dei diritti delle opere dei suoi due predecessori. Marías diventa il quarto re con il nome Xavier I e per quanto riguarda i suoi obblighi e la sua discordia con John Wynne Tyson afferma: "*debía contribuir a mantener viva la memoria de los autores reyes y de la leyenda, y heredar y gestionar los derechos de Shiel y Gawsorth*". Questo non presuppone che ogni re è obbligato a passare i suoi diritti letterari ai successivi. L'unica cosa certa è che il prossimo re spagnolo o non, dovrà essere scrittore. "*Ningún patriotismo en este reino*" rileva Marías.

Per appartenere alla nobiltà dell'isola e diventare duca è indispensabile che l'opera del candidato scrittore sia tradotta in inglese o in castigliano. Mentre per i registi bisogna che i loro film siano conosciuti in tutte due le lingue anche se ci sono i sottotitoli.

⁴ Termine utilizzato dallo stesso scrittore in contrapposizione alla realtà.

Il regno è bilingue in considerazione dei tre re precedenti che erano britannici. E i nobili non sono solo scrittori o registi, ma ci sono eccezioni: per esempio, Marías ha nominato Duke of Nervión, Gehry autore del Guggenheim di Bilbao, perché l'architetto ha disegnato gratis il palazzo reale del regno. L'italiano Massimo Vignelli che ha creato il passaporto. Il disegnatore della Swatch Alessandro Mendini ha creato la moneta ufficiale. L'israeliano Ron Arad ha pensato al trono ispirato dal suo modello di sofà Big Easy volume due. Helena Rohner ha creato la corona. Il disegnatore Mare Newson ha pensato ad una bicicletta come il mezzo di trasporto ufficiale dell'isola.

I problemi e le discordie non mancano nel regno di Redonda. I principali attacchi provengono dall'Internet, dove alcune persone sostengono di essere i veri re dell'isola. Marías rileva che, da quando il regno ha preso forma, ci sono persone molto ambiziose, ma anche molto dispiaciute per non aver ricevuto nessun titolo nobiliare, e di conseguenza sono disposte ad iniziare rivolte contro i re e i duchi. Secondo Xavier I tante persone farebbero di tutto per poter appartenere alla nobiltà dell'isola:

"Ha habido actrices que han pedido algún título; un señor que, al no haber podido hacerse con no sé qué marquesado español, pedía que se le concediera en Redonda, jóvenes que se ofrecen como espías y bufones. Basta con que las personas por mí conocidas pidan un título o un cargo para que no lo reciban. No me fio de quien manifiesta aspiraciones nobiliarias, aunque sean de ficción"⁵.

Marías afferma, che non avrebbe nessun problema a concedere la corona ad uno dei membri del regno se fosse necessario o qualcuno dei membri lo desiderasse, come per esempio il signor Francis Ford Coppola, però sicuramente l'isola non è un paradiso fiscale per chi vorrebbe trovarsi un esilio.

Ha valido la pena

Marías scrive a proposito del regno: *"Al cabo de cuatro años desde que el escritor y editor inglés Jon Wynne-Tyson abdicara de su título de rey de Redonda en mi favor, harto como estaba de los asedios de curiosos, mitómanos y usurpadores, puedo decir que de momento la prolongación por mi parte de este juego y antigua leyenda me ha traído más diversión que quebraderos de cabeza, por fortuna. Mi primera decisión fue hacer absoluto caso omiso de los tales curiosos, mitómanos, usurpadores y detractores. No hacer tampoco, el menor caso a las posibles burlas, dado*

⁵ Tratto da *El periódico de Cataluña*, numero 151, 6/6/2001.

que la mayoría de la gente que ha sabido de esta historia ha entendido bien de qué se trataba y la ha tomado como lo que es: una broma literaria (si bien no una payasada), de buena ley y con un pasado ya bastante legendario. Y así la han visto en particular los muy distinguidos escritores y cineastas que me han acompañado en la pegueña aventura. Ha servido este tiempo, asimismo, para crear una modesta editorial, Reino de Redonda, que no creo que nunca saque más de dos o tres libros al año, y que tal vez no dure mucho: si el Reino entra en bancarrota, se interumpirán sus publicaciones (que beneficios no creo que vayan a dar jamás), al igual que el premio creado. Algo de tarea suplementaria sí ha traído toda esta historia, pero no agobiante (las ediciones las lleva a cabo una gran profesional, Carmen López).

Y, en todo caso, los motivos de diversión han sido los suficientes, tanto para mí como (aún más importante) para los demás redondinos. Y no puedo sino concluir diciendo que hasta ahora el Reino que es "solo aire y humo y polvo" ha valido la pena".

Pensiero e creatività narrativa

Javier Marías ha espresso più di una volta il suo disdegno per la tradizione novellistica in Spagna. Anche se apprezza il valore letterario di grandi scrittori come Cervantes, Clarín, o Valle-Inclán, rifiuta generalmente il romanzo spagnolo come eventuale modello per la sua produzione letteraria.⁶ In effetti, più di una volta ha ammesso la grande influenza che ha avuto da scrittori come Nabocov, Salinger o Bernhard. Però ammette la grande ispirazione che avuto dalle opere di Juan Benet, che considera uno dei maggiori scrittori del ventunesimo secolo.

Anche se Marías esprime il rifiuto per la letteratura del suo paese, non rinuncia al fatto che il romanzo rappresenta la forma più vitale nella storia della letteratura moderna. Effettivamente egli afferma che *la novela es la forma narrativa dominante de este siglo*. Giustifica questo fatto affermando che il romanzo ha un carattere camaleontico il quale gli permette di essere il più flessibile e meno definibile rispetto tutti gli altri generi letterari. Secondo lui il romanzo è capace di trasformarsi e reinventarsi. L'idea di narrare, di raccontare storie soddisfa la necessità conoscitiva degli esseri umani, di immaginare e comprendere il mondo nel quale si vive. Questa necessità spiega il desiderio di Marías di sviluppare una teoria generale del romanzo. Nel suo lavoro si segnala l'aspirazione a fare quello che si può ma anche quello che non si può quando si narra una storia. Egli esplora quasi tutti gli aspetti della composizione romanzesca, dalla creazione del testo fino alla

⁶ Come dichiara in *Literatura y fantasma*, "como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es además de escasa, pobre". *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993, pag. 49.

percezione che ne ha il lettore, che secondo lui costituisce la base più solida e più completa del romanzo.

Marías si concentra su due punti fondamentali: la relazione fra vita e letteratura e il ruolo del lettore nel differenziare, distinguere questa relazione e il vincolo che esiste fra scrittore, testo, e lettore. La corrispondenza fra letteratura e vita si relaziona profondamente con il rifiuto di Marías della tradizione letteraria spagnola. Soprattutto egli denigra questa tradizione a causa della sua insistenza nel relazionare il lavoro etico dello scrittore con la rappresentazione della Spagna storica⁷. Gli scrittori spagnoli hanno desiderato collocare la vita e il romanzo sullo stesso piano ontologico, fatto che ha provocato la perdita della legittimità letteraria. Riferendosi al romanzo del realismo sociale durante gli anni cinquanta e sessanta Marías esprime il suo disprezzo: "*Lo juzgábamos enteramente desdeñable ramplón, poco sutil, torpe, demasiado obvio, en último término extraliterario*"⁸.

Bisogna ricordare che il desiderio tradizionalista degli scrittori spagnoli di indagare la realtà con lo scopo di incorporarla nel romanzo non annulla né la sua condizione né la efficacia. Per esempio Cervantes o Clarín ci parlano della realtà del loro tempo senza cadere nella trappola della tradizione di letteratura "*torpe*" e "*ramplona*" che Marías condanna. La sua preoccupazione è che la realtà nella finzione spagnola è stata percepita come la sostanza fondamentale e in conseguenza come l'essenza della scrittura. Questo fatto semplifica il romanzo e definisce la sua funzione extraletteraria la quale rappresenta i temi noiosi della vita quotidiana.

Marías è consapevole del fatto che la realtà materiale esiste oggettivamente fuori del discorso letterario e che in qualche modo questa realtà è presente nella realtà fittizia del romanzo. Però queste due realtà non sono e non potranno essere identiche. Come lo scrittore spiega in *Negra espalda del tiempo*: "*creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad*". Egli asserisce che la realtà e la finzione occupano due campi ontologici distinti e lo scrittore, e probabilmente il lettore, devono distinguerli con lo scopo di creare il mondo fittizio.

Questa distinzione fra realtà e finzione invitano allo scetticismo e all'ironia. Non solo serve la totalità di una opera per comprendere questa differenziazione, ma buona parte della scrittura teorica di Marías offre delle soluzioni che delineano delle frontiere chiare fra realtà e finzione all'interno del testo narrativo. Questo forte desiderio di creare un solido pensiero letterario dal quale il lettore possa trarre delle idee e percepire il mondo nella sua totalità è un elemento che si basa sulla forte influenza che Marías ha avuto dal suo amico e maestro Juan Benet⁹. Quello che più attrae Marías

⁷ A proposito, Marías afferma "*la tradición novelística española es más bien realista, y cuando no es realista con frecuencia es costumbrista*": *Literatura y fantasma*, Madrid Siruela, pag. 49.

⁸ *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993, pag. 50.

⁹ Marías conosce tutti i saggi filosofici e la letteratura enigmatica di Juan Benet: "*No hay escritor español vivo que yo más admire que Juan Benet*". Scrive lo scrittore nel 1980, affermando il suo rispetto per lui come teorico della letteratura in generale.

della letteratura benetiana sono i concetti dell' ambiguità e dell'incertezza. Le contraddizioni, il mistero e la famosa "zona di ombre" costituiscono l' essenza del mondo letterario di Benet. Come lui, Marías offre l'incertezza come un concetto narrativo fondamentale e lo basa sulla natura del mondo¹⁰.

L'affermazione di Marías che l'ambiguità in Benet sta in relazione con il "*pasar de la vida*" è significativa per due motivi. Soprattutto stabilisce un principio secondo il quale "*el no saber*" nella letteratura costituisce un problema filosofico di origine ontologica ed epistemologica. Questo significa che l'incapacità della narrativa di dichiarare con certezza che la vita funziona con varie maniere, rappresenta il riflesso della vita stessa la cui complessità e il carattere evasivo stanno molto lontano dalla nostra capacità di comprenderla e definirla. Effettivamente quello che colpisce nelle opere di Benet e che troviamo nel lavoro di Marías, è che la letteratura è ambigua spesso non per colpa di un linguaggio o di una tecnica narrativa difficile che non ci permettono di percepire certe idee, ma perché il mondo stesso è difficile da comprendere.

Marías esprime il suo rispetto per il lavoro benetiano, però direi che non accoglie completamente il suo pensiero, anche perché oserò dire che Marías è meno complicato di Benet. Il rifiuto di Marías per quando riguarda la tradizione del realismo proviene anche dalla sua convinzione della mancanza di autenticità e dalla sua diffidenza per il linguaggio. In effetti secondo lui la lingua non può riprodurre i fatti. Essa dovrebbe essere come una chimera spinta dal desiderio dello scrittore di attribuire al mondo un significato univoco.

Crede che la verità della finzione non si trova nel rapporto che la lingua ha con la vita o nella sua capacità di riprodurre la realtà; anzi la verità viene esplorata e poi posta dallo scrittore nel linguaggio, il quale deve funzionare allo scopo di scoprire e inventare il mondo. In effetti questo doppio compito del narratore gli offre l'autorità di creare. Marías racconta nel *Negra espalda nel tiempo* che "*para relatar lo ocurrido hay que haberlo imaginado antes*". Effettivamente l'immaginazione è un strumento fondamentale nella narrazione, che diventa complice del linguaggio con lo scopo di analizzare la rappresentazione della realtà¹¹.

Il mondo viene percepito e compreso attraverso le parole. Queste sono sostanza fondamentale per la narrativa ma non devono essere confuse con tutto ciò che succede fuori di loro. Il pensiero di Marías rispecchia la

¹⁰ A proposito di questa idea Marías delinea i tratti essenziali del pensiero benetiano di cui applicò nel suo lavoro: (*se trata en la novela de Benet*) "*de no saber de manera cabal qué está pasando porque el pasar que interesa a Benet es el que más se asemeja al pasar de la vida, en la que nunca nadie tiene todos los datos o toda la memoria o toda la seguridad o toda la interpretación de cómo fueron o son las, cosas, aun las que más nos atañen o más han condicionado nuestra existencia, teñidas todas de parcialidad y incertidumbre*".

¹¹ La fonte del pensiero di Marías per quando riguarda l'immaginazione e la realtà, secondo lo scrittore stesso, è Isak Dinesen. Pseudonimo della scrittrice danese Karen Blixen-Finecke.

trascendenza moderna e le teorie postmoderne. Le parole attribuiscono al testo la singolarità che esprime la creazione e l'invenzione del narratore. Marías non esclude il linguaggio dal mondo né il mondo dal linguaggio. Anzi egli pone questo rapporto in posizione tale che il lettore possa usare il linguaggio per conoscere il mondo in tutte le sue sfumature. Questo significa che lo scrittore diventa creatore e esploratore di significati, che però ha bisogno della partecipazione attiva del lettore. Probabilmente con questa sua teoria Marías vuole distaccarsi dalla tendenza letteraria che negli ultimi decenni voleva il lettore distaccato dal compito di creatore e dalla possibilità di analizzare i significati basandosi sulle proprie esperienze e conoscenze. In effetti, Marías ammette che il suo concetto letterario è visto come un'impresa creativa e mimetica sia per il lettore che lo scrittore. Entrambi si trovano prigionieri del loro desiderio di riconciliare il fittizio con il reale e di riconoscere e confermare la loro differenza.

Da un lato Marías propone di fondare le percezioni di quello che leggiamo con la maniera in cui viviamo: *"En realidad podría decirse que el lector admite ver y saber de manera no muy distinta de como ve y sabe en su propia vida, en su propia experiencia"*. Ossia la struttura della percezione letteraria diventa per il lettore un correlativo della struttura epistemologica della sua vita in generale. Come un individuo che percepisce delle cose, deve investigare informazioni, che siano affidabili o meno, e distinguere i fatti con lo scopo di giustificare i significati che essi creano. Quindi è importante il processo che egli usa per terminare il suo lavoro: *"El lector asiste a una historia, la escruta y la espía; pero además asiste a la narración de esa historia, es decir, a la actividad relatora del autor; por último, asiste asimismo a su propia actividad lectora"*. In conseguenza Marías affronta la lettura non come un modo per osservare la realtà, ma come una realtà in sé per sé. Il mondo della narrazione ha i suoi codici i quali guidano il lettore mentre sta leggendo. Questo fatto rende il lettore una triplice spia: indaga quello che gli viene raccontato, quello che non gli viene raccontato, infine, spia sé stesso mentre sta spiando i personaggi e i fatti.

Il lettore è consapevole di quello che percepisce e del modo in cui percepisce i fatti. Il suo intendimento si basa sulla relazione fra il suo "io" e il testo mentre sta leggendo. La lettura, insieme con il meccanismo psicologico con cui si percepisce il mondo testuale, costituisce la strategia interpretativa attraverso la quale il lettore deve *"ordenar las piezas sueltas de su observación y su escucha"*.

Narrare significa creare, dare anima, esistenza a dati che servono per costruire la totalità di un'opera. Per questa realizzazione il narratore nelle opere di Marías assume un assoluto potere narrativo. Esso permette al narratore di esplorare zone che sono accessibili ed elementi che dovrebbero rimanere inosservati. Osservare con profondità analitica equivale a porsi criticamente in relazione con il mondo. Il narratore sta in una posizione privilegiata all'interno del testo, per questo motivo usa il suo potere in modo di stabilire un rapporto con il lettore in maniera tale che egli faccia parte del gioco che viene costruito dallo scrittore.

Il narratore ha un'efficace capacità di esplorare la propria coscienza e il modo in cui quella degli altri e i suoi giudizi possano offrire al lettore esempi di figure umane. Ad esempio Juan il narratore protagonista in *Mañana en la batalla piensa en mí* afferma che la relatività epistemologica della narrazione dipende dal punto di vista narrativo che viene assunto: "*el mundo depende de sus relatores y también de los que oyen el cuento y lo condicionan a veces.*" Per questo motivo Marías offre spesso diverse versioni della stessa situazione o episodio percepito da diversi punti di vista, come per esempio succede nel passato di Ranz¹² e l'assassinio di sua moglie, di cui scopriamo i motivi solo alla fine del romanzo. La multipla percezione è fondata spesso nell'uso del monologo interiore indiretto che facilita l'esplorazione del mondo psicologico e della coscienza dei personaggi impostati nel microcosmo narrativo.

Marías con il suo lavoro cerca di relazionare i concetti della letteratura popolare quotidiana con le caratteristiche della cultura attuale. I suoi personaggi (soprattutto i protagonisti) sono posti in un ambiente internazionale. I suoi romanzi scorrono da un paese all'altro, passano da una lingua in una altra con grande facilità. Materializzano il concetto della eliminazione delle barriere definita dalla nuova comunicazione elettronica e globale, che a sua volta unisce paesi e confini, una volta separati da un abisso.

Marías percepisce il romanzo e in generale la letteratura come un luogo instabile, e per lui questa instabilità è una virtù che permette la complessa convergenza del potere creativo sia dello scrittore che del lettore. Oserei dire che la sua visione artistica si avvicina più al postmodernismo inglese dell'inizio secolo che al modernismo, perché la narrazione costituisce il modo originale per conoscere il mondo senza imitarlo.

¹² Uno dei personaggi apparentemente secondari in *Corazón tan blanco* che però nel corso della narrazione assume caratteristiche di protagonista visto che sul suo passato è quasi basata la trama del romanzo.

Corazón tan blanco

1. Introduzione al romanzo

Juan, il protagonista e narratore racconta attraverso i suoi ricordi del passato diversi avvenimenti che riguardano la sua vita. La sua narrazione inizia con la descrizione del suicidio di sua zia Teresa Aguilera, però *eso fue hace mucho tiempo*, in effetti questo fatto rimarrà intoccabile fino agli ultimi capitoli del romanzo nei quali Juan viene a conoscenza di dettagli che riguardano questa morte.

Quello che apparentemente sembra essere importante per lui è il suo matrimonio con Luisa, una bella e giovane donna nonché sua collega di lavoro. Con lei è appena tornato dal viaggio di nozze all'Avana. Durante il viaggio un giorno che Luisa si ammala egli guarda o spia dal balcone del suo albergo una donna sconosciuta, che aspetta sulla strada e che per alcuni minuti lo confonde con l'uomo che evidentemente aveva un appuntamento.

Subito dopo il viaggio di nozze Juan avverte un progressivo e inesplicabile malessere interiore psicologico, che però spesso riflette che la spiegazione per questo turbamento si trova nel passato e nelle proprie origini. La sua inquietudine funziona come segno premonitore nei confronti di tutto quello che saprà, ma che appositamente prima non ha voluto sapere, consapevole di quanto pericoloso può risultare ascoltare cose che una volta ascoltate non possono essere dimenticate mai più.

Traduttore e interprete di professione Juan è abituato ad ascoltare e interpretare tutto, dai gesti, i sussurri fino a tutto ciò che non si pronuncia.

Il tempo narrativo acquisisce due ruoli quello del passato misterioso e minaccioso e quello del presente enigmatico e instabile. Dal loro il passato invade il presente attraverso racconti e personaggi che, per quanto possano sembrare secondari, costituiscono alla maturazione del protagonista rivelando l'appassionata storia del romanzo. Esistono scene divertenti come quella dell'incontro dei due alti funzionari dello stato spagnolo e inglese, che Juan come interprete sconvolgerà manipolando completamente le tematiche del discorso annoiato dal loro banale colloquio.

Personaggi come il padre di Juan Ranz, esperto di arte ed uomo estremamente affascinante, che scompiglierà l'esistenza di suo figlio facendogli scoprire il suo passato, egli è una figura che solo alla fine del romanzo emerge come il vero eroe. Myriam e Guillermo, la misteriosa coppia dell'Avana che con il suo macabro dialogo fanno riflettere Juan a lungo su cosa significa amare ed uccidere per amore.

Nieves la bellissima ragazzina di cui era innamorato durante la sua adolescenza che, incontrandola dopo venti anni, gli suscita sentimenti di gratitudine alla sorte per non averla sposata. Berta la sua vecchia amante nonché grande amica di fiducia, che si diverte a scambiare video erotici con

uomini sconosciuti. Il perverso e maligno Custardoy figlio di un amico di suo padre che accompagna i suoi giochi e le scoperte di infanzia.

La cornice si completa con i ricordi di sua nonna e di sua madre, che a volte allegre gli canticchiavano cantilene di vecchie leggende cubane e di cui a volte si ricorda i tristi volti e la melanconia per aver perso la figlia e la sorella. Infine sua moglie Luisa: forse grazie a lei o forse al destino scoprirà ciò che per anni ha rifiutato di fare. Il presente del narratore e protagonista cambierà quando saprà che suo padre si era sposato tre volte e non due, uccidendo una delle mogli.

2. Teresa Aguilera

Il romanzo inizia con la descrizione del suicidio di una giovane donna, appena tornata dal viaggio di nozze.

"Una de las niñas cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados. Cuando se oyó la detonación"¹³.

Questo breve capitolo iniziale potrebbe costituire il prologo del romanzo per diversi motivi. Il suicidio viene consumato quaranta anni prima da quando Juan (il narratore) racconta la storia, come apprendiamo nel secondo capitolo. È facile pensare che questo primo capitolo formi un'introduzione, un capitolo a sé stante, che forse non ha niente a che fare con il resto della narrazione, oppure potrebbe essere il tema del romanzo.

Effettivamente, leggendo le prime pagine, ci poniamo delle domande cui non troviamo facile risposta. Perché una donna appena sposata si suicida? Se lei nutre amore per suo marito perché lo fa? E soprattutto perché in un modo così crudele? La sua morte incuriosisce, porta il lettore ad immaginare e meditare sui motivi che l'hanno spinto a tale atto, anche perché accanto al fatto c'è la dinamica di un matrimonio e forse di un amore.

Questo è fatto con intenzione da Marías, perché forse vuole instaurare un rapporto solido e profondo con i suoi lettori, in modo che siano coinvolti, e che si appassionino a quello che stanno leggendo.

Marías gioca con i fatti in maniera molto accattivante in queste prime pagine, perché stimola il lettore a leggere con attenzione il resto del romanzo e gli permette di essere libero di comprendere e interpretare i fatti in base alla sua fantasia ed esperienza. È come se mettesse i pezzi base di un grande puzzle, lasciando al lettore il compito di continuarlo e completarlo.

¹³ Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Suma de Letras, S.L 2000, pag. 11.

Amore e morte, due elementi molto legati fra di loro e messi insieme in gioco già dall'inizio. Il romanzo potrebbe essere la storia di un grande amore, di un amore impossibile da realizzare o di un giallo che potrebbe essere risolto nelle pagine successive.

Il capitolo chiude comunicandoci due informazioni molto importanti:

Todo el mundo dijo que Ranz, el cuñado, el marido mi padre, había tenido muy mala suerte, ya que enviudaba por segunda vez¹⁴.

Juan è il nipote di Teresa (la donna suicida) e figlio di suo marito Ranz. Di conseguenza capiamo che c'è una parentela fra questi personaggi. Dopo la morte di Teresa, Ranz si sposa con la sorella minore di lei, Juana. La fine del capitolo è collegata con la frase iniziale del romanzo, una caratteristica che rientra nell'intenzione di Marías di coinvolgere i lettori, ma anche di fornire informazioni sul narratore. Da dei piccoli spunti su di lui, però scopriremo piano piano la sua identità e il suo ruolo nel romanzo.

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas¹⁵.

Non ha voluto sapere ma saprà tutto quello che gli è stato nascosto per tanti anni, scoprirà quanto convenga mantenere i segreti, quando bisogna capire e soprattutto perdonare chi ha grandi colpe. Si renderà conto di cosa vuol dire amare e quanto uno è deciso ad uccidersi ma anche ad uccidere per amore.

3. Il viaggio di nozze

Ci spostiamo quaranta anni dopo il suicidio di Teresa. Juan inizia il racconto affermando che in sostanza, solo in seguito alla morte di lei ha avuto la possibilità di nascere:

cuando yo aún no había nacido ni tenía la menor posibilidad de nacer, es más, sólo a partir de entonces tuve la posibilidad de nacer¹⁶.

L'uso della frase "tuve la posibilidad", che nella versione italiana è stata tradotta con "gli è stato permesso"¹⁷, implica che c'è qualcosa di bizzarro dietro i fatti, oppure le loro conseguenze erano di enorme importanza.

¹⁴ *Ibid*, pag. 18.

¹⁵ *Ibid*, pag. 11.

¹⁶ *Ibid*, pag. 19.

¹⁷ J. Marías, *Un cuore così bianco*, Einaudi, Torino, 1999.

Poche righe più avanti, infatti, parlando della morte di sua zia, Juan si riferisce a qualcosa che ha saputo a poco a poco, che unisce Teresa, Juana, Ranz e un'altra donna straniera che non è sua parente:

*y todo tenía peso, hasta las tonterías, no digamos las muertes, y las muertes por la propia mano, como esa muerte de quien debió ser mi tía Teresa y a la vez no podría haberlo sido nunca y fue sólo Teresa Aguilera, sobre la que he ido sabiendo poco a poco, nunca a través de su hermana menor, mi madre, que casi siempre callaba durante mi infancia y mi adolescencia y luego murió también y calló para siempre, sino a través de personas más distantes o accidentales, y por fin a través de Ranz, el marido de ambas y también de otra mujer con la que yo no guardo parentesco*¹⁸.

Il lettore si rende conto che esiste un segreto collegato con il suicidio, che Juan vorrà sapere tantissimi anni dopo. Anche perché nel paragrafo che segue egli dice:

*La verdad es que si en tiempos recientes he querido saber lo que sucedió hace mucho ha sido justamente a causa de mi matrimonio (pero más bien no he querido y lo he sabido)*¹⁹.

Abbiamo la conferma che c'è qualcosa che ha tormentato per anni Juan, ma che solo recentemente "ha voluto sapere" la verità su questo "tormento". Marias ci dà degli indizi, però non chiarisce le cose. È evidente che vuole rivelare certi elementi gradualmente. Da ciò il lettore comprende ancora una volta che è un modo per coinvolgerlo completamente. Come se volesse metterlo al posto del narratore. Come se i fatti riguardassero lui, quindi tocca a lui raccontarli e chiarirli. Ci prepara poco a poco a qualcosa che verremo a sapere.

Dopo queste prime pagine in cui Juan ci parla d'avvenimenti che riguardano la sua famiglia e dopo averci rivelato l'esistenza di un segreto che ha segnato la sua vita, cambia la tematica del suo racconto e dal lontano passato²⁰ si sposta al presente. Motivato dal matrimonio dei suoi genitori, di quello fra Teresa e Ranz e dal suo con Luisa (sottolineando l'importanza di quest'ultimo, visto che era a causa di esso che lui ha saputo il segreto che gli era stato nascosto) parla del "cambiamento di stato civile"²¹ e di quanto i rapporti fra due persone innamorate cambino dopo la legittima unione.

Juan e Luisa si conoscevano da poco quando hanno deciso di sposarsi. Egli però ammette che il matrimonio non solo aveva sconvolto le sue

¹⁸ J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 19.

¹⁹ *Ibid*, pag. 20.

²⁰ Il tempo usato nel primo e secondo capitolo è soprattutto il passato remoto.

²¹ Con questo termine si riferisce al matrimonio.

abitudini e le convinzioni, ma addirittura la sua considerazione per il mondo. È necessario cancellare la sensazione che il matrimonio sia la costruzione e l'obiettivo fondamentale da perseguire, anche quando crediamo di aver raggiunto il nostro obiettivo e di aver completato la costruzione.

Il matrimonio è come la malattia, è imprevedibile e interrompe qualsiasi cosa, o perlomeno non permette che le cose vadano avanti come prima:

no permite, por ejemplo, que despues de ir a cenar o al cine cada uno se vaya a su propia casa y nos separemos, y yo deje con el coche o un taxi en su portal a Luisa y luego, una vez dejada, yo haga un recorrido a solas por las calles semivacías y siempre regadas, pensando en ella seguramente, y en el futuro, a solas hacia mi casa. Una vez casados, a la salida del cine los pasos se encaminan juntos hacia el mismo lugar (resonando a destiempo porque ya son cuatro los pies que caminan), pero no porque yo haya decidido acompañarla o ni siquiera porque tenga la costumbre de hacerlo, y me parezca justo y educado hacerlo, sino porque ahora los pies no vacilan sobre el pavimento mojado, ni deliberan ni cambian de idea, ni pueden arrepentirse ni elegir tampoco: ahora no hay duda de que vamos al mismo sitio, querámoslo o no esta noche, o quizá fue anoche cuando yo no lo quise²².

Il fare le cose perché le vogliono gli altri o perché uno deve farle, dà a Juan dispiacere. Anzi, lo considera una malattia che porta la persona a non essere libera. Ricorda con nostalgia il periodo in cui ancora era fidanzato con Luisa e soprattutto quando si sentiva autonomo e indipendente all'interno del loro rapporto.

Dal viaggio di nozze Juan comincia a sentire questo malessere e a rendersi conto che tante volte le cose cambiano non perché lo vogliamo noi, ma perché sono gli altri, oppure le situazioni che lo impongono:

Ya en el viaje de bodas, cuando este cambio de estado empezó a operarse (y no es muy exacto decir que empezó es un cambio violento y que no deja respiro), me di cuenta²³.

Durante il viaggio di nozze Juan si rende conto dell'assoluta impossibilità di pensare al futuro che è uno dei maggiori piaceri per chiunque, la quotidiana salvezza per tutti. Pensare in modo vago, errare con il pensiero su quel che accadrà. Durante quei giorni di vacanza, era come se non esistesse un futuro astratto. Ed è il cambiamento che fa in modo che niente sia come prima, tanto più se esso è stato preceduto da uno sforzo comune, come per esempio preparare una casa che prima non esisteva né per l'uno né

²² Javier Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 22.

²³ *Ibid*, pag. 22.

per l'altro, ma che deve essere inaugurata artificialmente e poi vissuta da entrambi. Proprio in conformità a quest'abitudine c'è la dimostrazione che in realtà con il matrimonio, i due contraenti stanno esigendo l'uno dall'altra un reciproco annichilimento, l'annullamento di ciò che ciascuno era.

Juan dà l'impressione di un uomo soffocato dall'egoismo e dalle convenzioni della quotidianità, sembra non essere felice. Un uomo che non riesce a vivere con una certa libertà, sarebbe meglio che fosse un uomo morto.

Juan mi ricorda Edna Pontellier, la protagonista femminile del romanzo ottocentesco *Il Risveglio*²⁴ della scrittrice americana Kate Chopin. La storia di Edna è quella di una donna benestante, sposata con un uomo che non ha mai amato, che però rispetta, perché è un buon marito e padre. All'interno dei rapporti con gli altri non si sente libera, deve stare attenta a tutte quelle regole che la buona società le impone. Deve dimostrare di essere una buona madre, moglie e amica. Non riesce ad esprimere quello che ha veramente dentro di sé, il suo amore per un altro uomo e soprattutto l'amore per la pittura. Tutti la criticano, nessuno riesce a capire la sua fragilità, la sua voglia di vivere e provare cose diverse da quelle meschine e quotidiane. Per questo, Edna sceglierà il suicidio. La morte per lei sarà la via verso la libertà, forse verso la possibilità di vivere serena con tutto ciò che la rende felice.

Juan e Luisa sono all'Avana, ultima sosta del loro viaggio di nozze. Purtroppo una sera mentre stanno passeggiando lei si sente male, un male che li obbliga ad interrompere la passeggiata e a tornare subito in albergo, perché possa coricarsi. Non vogliono chiamare un medico sperando che sia una cosa passeggera. Dopo che Juan la ha messa a letto, si è messo a guardare fuori della loro stanza, con l'intenzione di rilasciare i suoi pensieri. Dopo qualche minuto passato a guardare senza vedere, si fissa su una persona. In particolare su una donna, perché a differenza delle altre, durante tutto questo tempo non si muoveva, né passava o scompariva dal suo campo visivo. È rimasta ferma nello stesso posto, come se avesse un appuntamento con qualcuno, che però era in ritardo.

Ad un certo punto Myriam (la donna misteriosa della strada) comincia a gridare a Juan, come se fosse lui la persona che stava aspettando. È curioso quanto i movimenti e i gesti di lei affascinano Juan, stimolano la sua curiosità. Lei vedendolo da lontano stare sul balcone, lo scambia per un altro (noi sapremo poche righe più avanti che Juan non la conosce perché è la prima volta che viaggia a Cuba).

Lui la osserva e sembra quasi impossibile togliere i suoi occhi da lei; c'è qualcosa d'insolito, che non permette a Juan di lasciare il balcone e tornare dalla moglie malata:

²⁴ Kate Chopin, *Il Risveglio* a cura di Mario Materassi, traduzione di Claudia Costa con testo a fronte, Marsilio 1993.

En ese momento la mujer de la calle alzó los ojos hacia el tercer piso en que yo me hallaba y creí que fijaba en mí su vista por vez primera. Escrutó como si fuera miope o llevara lentillas sucias y miró desconcertada, fijando la vista en mí y apartándola. Entonces levantó un brazo, el brazo libre de bolso, en un gesto que no era de saludo ni de acercamiento, quiero decir de acercamiento a un extraño, sino de apropiación y reconocimiento, coronado por un remolino veloz de los dedos: era como si con aquel gesto del brazo y el revoleteo de los dedos rápidos quisiera asirme, más asirme que atraerme hacia ella. Gritó algo que yo no podía oír por la distancia, y estuve seguro de que me lo gritaba a mí²⁵.

Anche Myriam guardando da lontano Juan, sembra sicura, che è la persona che sta aspettando:

No era que se hubiera sentido observada por un desconocido desde un balcón de un hotel para extranjeros y viniera a reprocharme mi contemplación impune de su figura y de su desairada espera, sino que en mí había reconocido de pronto, al levantar la vista, a la persona que llevaba aguardando quién sabía cuánto tiempo, sin duda desde mucho antes de que yo la individualizara²⁶.

Il fatto che Myriam stia sbagliando stimola l'indiscrezione, l'invasione del narratore. La sua, è una curiosità che lo fa sentire libero, gli dà la possibilità di staccarsi dal suo dovere di attendere Luisa. Perché lo deve fare? Perché è appena sposato? Perché sia giusto stare vicino ad una persona malata dal punto di vista umano? No, Juan non vuole fare il suo dovere, tanto sta lì vicino, quindi qualsiasi cosa le può succedere lui sta là. Desidera stare sul balcone guardare a Myriam e sentire tutto quello che gli dice.

C'è un'interessante contrapposizione che definirei quella dell'"in and out". Juan è combattuto, non sa cosa fare, da un lato all'interno della stanza (in) c'è Luisa, che deve essere accudita e dall'altro, fuori (out) sulla strada c'è Myriam che egli desidera osservare, percepire i suoi movimenti corporei e ascoltare le sue offese. La stanza implica lo spazio chiuso, stretto, senza la possibilità di muoversi liberamente; infatti inconsciamente Juan lo sa, per questo rifiuta di starci. Mentre la strada rappresenta lo spazio grande, infinito, dove non ci sono limiti, stando sul balcone e guardando direzione mare, Juan può vedere tantissime cose, che gli suscitano emozioni e soprattutto, che eccitano la sua fantasia.

Alla fine, preferisce stare fuori anche se si sente un po' in colpa nei confronti di Luisa. Questi sensi di colpa, in fondo non lasciano Juan agire liberamente. Il gioco si basa su queste colpe. Se sta fuori magari si sente male per la moglie, invece se sta dentro gli dispiace per Myriam. In realtà

²⁵ J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 28.

²⁶ *Ibid*, pag. 30.

sembrano che siano le due donne ad avere il controllo dei suoi desideri e condizionino le sue scelte:

Me sentí culpable hacia ella, por la espera y por su caída y por mi silencio, y también culpable hacia Luisa, mi mujer recién contraída que me estaba necesitando por vez primera desde la cerimonia aunque sólo fuera un segundo, el necesario para secarle el sudor que le empañaba la frente y los hombros y ajustarle o quitarle el sostén para que no le tirara y hacerla regresar con palabras al sueño que la curara. Ese segundo no podía dárselo en aquel momento, cómo era posible notaba con fuerza las dos presencias que casi me paralizaban y enmudecían, una fuera y otra dentro, ante mis ojos y ante mi espalda, cómo era posible, me sentía obligado hacia ambas allí tenía que haber un error, no podía sentirme culpable hacia mi mujer por nada, por una demora mínima en la hora de atenderla y calmarla, y menos aún hacia una desconocida ofendida, por mucho que ella creyera que me conocía y que era yo la ofendida²⁷.

La contrapposizione dell'in e out è seguita da quella fra luce e buio. La stanza è scura e senza luce, mentre la strada è più luminosa, non però abbastanza da indurre Myriam riconoscere che Juan non è l'uomo che sta aspettando. Su questo fondo di colori e luci continua il gioco fra le tre persone. Un gioco che lo incuriosisce, perché gli suscita la voglia di catturare e comprendere ogni momento, ogni sussurro: se non lo fa, esso sarà perduto per sempre. Sembra che la situazione lo rilassi, affida le sue energie alla curiosità, al fascino che gli provoca l'ignoto; ed è inconsueto perché Juan è convinto di non aver mai conosciuto Myriam (per un istante forse pensa che potrebbe averla conosciuta in passato e che non si ricorda di lei). Però continua ad essere attratto da questa figura femminile che la mancanza di tanta luce rende più sola, isolata e condannata ad aspettare invano.

Myriam guardando a Juan e pensando che lui è l'uomo che cerca diventa aggressiva, lo offende e lo minaccia.

"Eres mío, o Yo te mato. ¿Tu estás idiota o qué te pasa? ¿Encima te has quedado muto? ¿Pero por qué tú no me contestas? ¡Yo te mato, hijo de puta! ¡Te lo juro que yo te mato aquí mismo! " No te librarás de mí o eres mío o conmigo al infierno"²⁸.

Quest'aggressività forse è un altro motivo per il quale Juan non riesce staccarsi da lei. Forse la paura di avere di fronte una persona pazza, pronta a fare qualcosa di pericoloso, oppure si sente superiore nei confronti di una

²⁷ *Ibid*, pag. 34.

²⁸ *Ibid*, pag. 32-34.

povera mulatta, che sta mettendo fuori tutta la sua rabbia per un uomo di cui forse è innamorata.

Il gioco finisce quando Myriam avvicinandosi più verso il balcone, si accorge che Juan non è l'uomo che pensava, ma che semplicemente aveva sbagliato.

"Ay perdone" me dijo al cabo de unos segundos. "Lo confundí a usted"²⁹.

All'avvedutezza di lei segue un'altra contrapposizione che riguarda il suo comportamento nei confronti dell'uomo che finalmente incontra. Non è più aggressiva, non usa offese e minacce, anzi è più dolce. Questo fatto alimenta ancora di più la curiosità di Juan di sapere e capire cosa sta succedendo alla giovane donna, cercando di intuire e facendo riflessioni filosofiche.

Il desiderio di Juan di sapere, continua anche dopo il malinteso, quando Myriam raggiunge l'uomo misterioso nella sua stanza (la fatalità vuole che sia accanto a quella di Juan). Vuole capire cosa succede fra i due amanti.

Alla sua preoccupazione per i sensi di colpa che ha, si aggiunge l'impazienza, derivante dalla consapevolezza che non avrebbe più sentito ciò che avrebbe udito in quel momento. Si sente impaziente non solo di tranquillizzare Luisa, sistemarle le lenzuola e di attenuare per quanto possibile gli effetti di quel malessere passeggero; ma vuole che lei smetta di fare domande. Non ha il tempo di farla partecipare alla sua curiosità, né lei è in condizioni di provare interesse a qualcosa d'esterno al suo corpo.

Juan davanti a lei e alle attenzioni che le deve mostrare vede un ostacolo. Rifiuta di concentrarsi su di lei, perché la sua fantasia, le premure sono verso due persone sconosciute. I due amanti stanno nella loro stanza, non sappiamo cosa stanno facendo, forse stanno litigando, forse stanno in silenzio perché hanno fatto una riconciliazione sessuale, poiché in una reciproca prevaricazione il sesso è a volte l'unica possibilità di risolvere i problemi. Quindi, Juan ancora una volta vuole sapere, intercettare, decifrare i mormori dei due amanti. Non vuole perdere i sussurri, che in quell'istante per lui sono importanti. Non è che non vuole bene a Luisa, ma vuole semplicemente stare solo in questo momento, per poter soddisfare la sua curiosità e sentire la conferma che ciò che sta facendo è corretto.

Juan giustifica la sua insolita curiosità nei confronti di Myriam e la negligenza verso Luisa filosofeggiando sull'inutilità e l'originalità delle cose. Tutto quello che ci succede non può essere modificato. Ciò che non può essere visto, saputo, sentito non è recuperabile. Quando non riusciamo a catturare e comprendere gli attimi, essi vanno perduti per sempre. Spetta noi avere il coraggio di fare tutto quello che scegliamo liberamente. Tante volte non abbiamo la forza di percepire cose, che sono di estrema importanza. Forse perché abbiamo la paura di staccarci dalle solite cose che ci

²⁹ *Ibid*, pag. 36.

circondano e compiere azioni che possano sembrare bizzarre che però sono originali.

I fatti compiuti sono identici a quelli non compiuti, perché la maggioranza di loro sono inutili. Impieghiamo la nostra intelligenza e il tempo per fare cose, che alla fine ci portano a nulla. Cerchiamo delle certezze, delle conferme in modo che ci sentiamo liberi. Lottiamo per sfruttare tutto ciò che ci circonda senza perdere un attimo. Per capire dopo la nostra "conquista" che nulla si afferma e tutto si perde. O forse non c'è mai stato niente.

Nei pensieri di Juan c'è implicita l'idea della morte. La lotta quotidiana di ottenere delle cose è inutili, tanto l'unico vero patrimonio, l'unica cosa sicura nella vita dell'uomo è la morte. Sicuramente lui non critica le battaglie per ottenere libertà e virtù, ma quelle fatte per conquistare le cose meschine della vita.

Il narratore, inoltre ci introduce nel mondo del suo lavoro per la prima volta. È un traduttore e interprete nei congressi e riunioni politici. Ci fa questa piccola parentesi, perché anche con esso vuole giustificare la sua impazienza di ascoltare i mormori dei due amanti. Ritene che può dedicarsi con tutte le sue facoltà ed esperienze interpretative a sentire ciò che viene detto fra Myriam e Guglielmo.

Juan mentre sta attento ad ascoltare, viene colpito dalla loro discussione. I due stanno facendo un dialogo molto violento, che colpisce Juan.

G: "Te digo que mi mujer se está muriendo".

M: "Pero no se muere. Se está muriendo pero no se muere desde hace un año. Mátala tú de una vez, tienes que sacarme de aquí".

G: "¿Qué quieres, que la ahogue con una almohada? Yo no puedo hacer más de lo que estoy haciendo, ya es bastante. La estoy dejando morir. No estoy haciendo nada por ayudarla. La estoy empujando. No le doy algunas de las medicinas que le manda el médico, no le hago caso, la trato sin el menor afecto, le doy disgustos y motivos de sospecha, le quito las pocas ganas de vivir que le queden. ¿No te parece suficiente? No tiene sentido dar ahora un paso en falso, ni que me divorcie, alargariamos las cosas al menos un año y en cambio ella puede morir en cualquier momento. Hoy mismo puede estar muerta. ¿No te das cuenta de que esse teléfono puede sonar ahora mismo para dar la noticia? A lo mejor ya está muerta. No seas imbécil. No seas impaciente".

M: "No he sido impaciente, llevo teniendo paciencia y ella no se muere. Le das disgustos, pero de mí tú no le hablas, y ese teléfono no suena nunca. ¿Cómo sé yo que se está muriendo? ¿Como sé yo que no es todo mentira? Yo nunca la he visto, no he estado en España, ni siquiera sé si estás casado o es todo un engaño tuyo. A veces creo que tu mujer no existe".

G: "Ah ya. ¿Y mis papeles? ¿Y las fotos?"

M: "¡Yo qué sé las fotos! Pueden ser de tu hermana, de cualquier persona, de tu amante, yo qué sé si tienes otra. Y a mí de papeles tú no

me hables. Ya no me fio de ti. Tu mujer lleva un año muriéndose para mañana mismo, que se muera de una vez o déjame en paz".

G: "¿De verdad quieres que te deje en paz? Di, ¿eso es lo que quieres? ¿Que no te llame más cuando venga? ¿Que no sepas que he llegado y estoy aquí, ni cuándo? ¿Que pasen dos meses y luego tres y otros dos y en medio no me encuentres ni me veas ni sepas nada de mí, ni si mujer ha muerto? Yo soy tu speranza, Myriam. Llevo siéndolo un año y nadie puede pasarse sin su esperanza. ¿Tù crees que vas a encontrar otra tan facilmente? Desde luego no en la colonia, nadie se va a meter

M: "Eres un hijo de puta, Guillermo".

G: "Piensa lo que quieras, tú verás"³⁰.

All' improvviso, attraverso il loro balcone che era rimasto socchiuso, Juan ascolta chiaramente la voce di lei che canticchiava così:

"Mamita mamita, yen yen yen, serpiente me traga yen yen yen. Mentira mi suegra, yen yen yen, que estamos jugando, yen yen yen, al uso de mi tierra yen yen yen"³¹.

Interrompe la cantilena appena iniziata e con noncuranza (né alcuna esasperazione) dice a Guillermo:

M: "Tienes que matarla".

G: "Está bien, está bien, ya lo harè ahora sique acariciándome".

M: "Si no la matas me mato yo. Tendrás una muerta o ella o yo"³².

Il dialogo fra i due amanti ci introduce ancora una volta nei temi di amore e morte che abbiamo già visto nel primo capitolo, a proposito del suicidio di Teresa. Myriam vuole che Guillermo uccida sua moglie, così loro due potranno vivere liberamente l'amore, almeno lei pensa così.

Myriam, con la morte della presunta moglie potrà impadronirsi di Guillermo, come Lady Macbeth, che vuole che Macbeth uccida il re Duncan, in modo che s'impadroniscono del suo regno.

Marías, ci introduce per la seconda volta nel mondo della tragedia shakespeariana, considerando che la prima volta che lo fa è con lo stesso titolo del romanzo "*Un cuore così bianco*". Una frase che dice lady Macbeth a suo marito a proposito della morte di re Duncan. Il bianco nel medioevo fu il colore della vigliaccheria, implicando che Macbeth non è altro che un vigliacco.

*Macbeth*³³ è una tragedia d'ambizione e d'amore. Due elementi che ci sono nel breve e "tragico" dialogo fra Myriam e Guillermo. L'ambizione che

³⁰ *Ibid*, pag. 51-52.

³¹ *Ibid*, pag. 63.

³² *Ibidem*.

è così attenta e appassionata e la sua rappresentazione così corposa e drammatica. I due amanti, come lady Macbeth e Macbeth potrebbero essere gli archetipi di Lucifero e Prometeo, di Adamo e Eva, del loro grande peccato e della loro trasgressione. Il loro rapporto è amoroso e come lo stanno vivendo porta alla corruzione morale e al disgregamento fisico. Anche perché Myriam dice: "*Se non l'ammazzi tu mi ammazzo io. Avrai una morta, o io o lei*".

Sembra che si amino, ma in realtà sono due persone che vivono nella loro solitudine (oserei dire come la solitudine nella quale vivono lady Macbeth e Macbeth, perché loro due non hanno figli e la loro sterilità è uno dei motivi che li spinge ad uccidere per soddisfare la loro ambizione). L'amore di Myriam per Guillermo rispecchia quella speranza di uscire dalla povertà e dall'umiliazione. Lo ama veramente? O vede in lui il mezzo per scappare dalla miseria verso un paradiso lontano, come quel regno di Duncan. E lui, la ama? O le sta mentendo, perché semplicemente ha voglia di lei per divertirsi durante i pochi giorni della sua permanenza a Cuba? Juan dall'ultima risposta di Guillermo capisce che se in Spagna esiste veramente sua moglie, lui non le avrebbe mai fatto del male e che da quella situazione, sarebbe stata Myriam a uscirne male in ogni caso.

I due amanti sono soli e tristi, come lo sono Macbeth, simile a una bestia braccata nelle scene finali dell'opera e lady Macbeth nella scena del sonnambulismo.

La tragedia sta nel fatto, che Myriam nei suoi pensieri anticipa e accelera con le parole la morte di una donna completamente sconosciuta a lei e soprattutto non sembra sentirsi in colpa. Come una delle tragicità dell'opera shakespeariana sta nella convinzione di lady Macbeth inizialmente, che non è colpevole perché non si sente tale. "*Il cuore bianco non ce la ha chi non ha colpe ma chi non è stato contagiato dalle parole e dalle colpe degli altri*".

Il male analizzato nella sua natura, nelle conseguenze che possa provocare, nelle reazioni che suscita, nei mezzi di cui si avvale per penetrare nel tessuto umano, dall'ambizione all'inganno, dall'illusione alla follia.

Facendo queste riflessioni, penso a Ranz, il padre di Juan, che quaranta anni prima in maniera fatalmente tragica uccide due donne. Entrando nella trappola che lui stesso fece. Il male, la follia, che gli portò a uccidere la sua prima moglie (che era cubana) per poter amare liberamente la donna della sua vita, Teresa, la quale però l'inganno, la follia, l'illusione portarono al suicidio.

Per Teresa sarebbe impossibile costruire la sua felicità sapendo che l'uomo che si era appena sposata fu un assassino. Più la follia, che un'altra donna completamente sconosciuta morì sacrificandosi per lei. Il suo suicidio forse era l'unica soluzione perché altrimenti i sensi di colpa sarebbero stati massacranti e l'avrebbero uccisa piano piano.

³³ *The Tragedy of Macbeth*, in *William Shakespear The Complete Works*, Clarendon Press - Oxford.

Invece Myriam non sembra di avere colpe, anzi direi che lei ci comunica il senso delle potenzialità negative che si accolgono nella nostra anima, che scatenandosi possano produrre l'angoscia, quel meccanismo orrendo che diventa prigioniero in cui uno rinchioda se stesso. Come Teresa, solo che nel suo caso, è lei quella che s'imprigiona a causa delle negative potenzialità e delle colpe di Ranz. Quindi, lei paga per un male che non ha mai commesso. Anzi, la sua più grande colpa fu quella di amare un uomo già sposato.

Marías, con uno straordinario gioco linguistico riesce ad accogliere insieme diversi fatti, situazioni per annodarli poi in unica cosa con raffinatezza e astuzia. Ed è straordinario perché non ci comunica informazioni immediate, anzi, dà piccoli indizi per capire piano piano, semplicemente studiando bene le sue parole.

Il dialogo fra Myriam e Guillermo porta a Juan riflettere sul volere la morte di una persona. Forse da lontano si può desiderarla e accelerarla. Forse farlo a distanza, pianificarla lo trasforma in un gioco, in una fantasia. Le fantasie sono tutte ammesse. I fatti no, per loro non c'è ammenda, né la possibilità di tornare indietro, si possono solo nascondere o dimenticarli se ci si riesce. Bisogna avere coraggio per compiere certi fatti. Esiste una grande differenza fra immaginare e fare.

Mentre sta facendo delle riflessioni, Juan sente dal loro balcone che era rimasto socchiuso, Myriam che canticchia una canzoncina. Rimane colpito dai suoni, perché lo portano al lontano passato quando era bambino, sua nonna gli cantava questa stessa canzone. In realtà, è una canzone per adulti con un chiaro significato sessuale e macabro (infatti lui non capisce perché all'epoca sua nonna gliela cantava) che cantavano tutte le donne.

Questa cantilena è di grande importanza perché lo stesso Marías racconta che questa costituisce una delle origini del libro³⁴. La sua nonna, Lola Manera nata all'Avana, si trasferì con la sua famiglia in Spagna nel 1898, quando gli spagnoli persero Cuba. Lei, una donna molto graziosa chiamava Marías e i suoi fratelli "guajiros" o "guachinangos" e li cantava spesso questa canzoncina, che lei a sua volta ascoltava quando era bambina. La leggenda vuole che durante il matrimonio di un straniero ricco, la giovane sposa chiese aiuto a sua madre, la quale stava accanto la casa nuziale: "*Mamita mamita, yen yen yen, serpiente me traga, yen yen yen*" e il marito rispondeva: "*Mentira mi suegra, yen yen yen, que estabamos jugando, yen yen yen, al uso de mi tierra, yen yen yen*". Il giorno dopo la madre di lei trovò sopra il letto matrimoniale un enorme serpente, senza però tracce dei due sposi. La canzoncina e la sua leggenda sono rilevanti per il romanzo nel quale appaiono più di una volta.

Dopo che Juan ha ascoltato la cantilena e aver vagato nel passato torna da Luisa e si siede sul letto accanto a lei.

³⁴ Lo dichiara nel *Un secreto, una canción, una boda, El sol, suplemento Los libros de Sol*, 21 febbraio del 1992.

Sacudí la ceniza del cigarrillo con mala puntería y demasiada fuerza y sobre la sábana se me cayó la brasa, y antes de recogerla con mi propios dedos para echarla al cenicero donde se consumiría sola y no quemaría, vi cómo empezaba a hacer un agujero orlado de lumbre sobre la sábana. Creo que lo dejé crecer más de lo prudente, porque lo estuve mirando durante unos segundos, cómo crecía y se iba ensachando el círculo, una mancha a la vez negra y ardiente que se comía la sábana³⁵.

Ha lasciato che il foro orlato di luce aumentasse più di quanto fosse prudente. Juan, forse è rimasto così colpito dalla discussione di Myriam e Guillermo, che inconsciamente ha voluto sentire per un attimo l'angoscia provocata da un atto pericoloso nei confronti di una persona.

Senza saperlo con la sua azione riproduce la stessa scena, che quaranta anni prima Ranz visse poco prima che sua prima moglie morisse a causa di un incendio a casa loro, mentre lei stava dormendo. Solo che Juan non permetterà che quella macchia ardente s'ingrandisca, invece Ranz sì.

4. Il potere ingannevole della parola

Dopo il capitolo dedicato al viaggio di nozze, il narratore ci racconta le sue esperienze lavorative come interprete e traduttore. Non è casuale che Juan lavori come interprete. Se osserviamo le professioni dei protagonisti degli ultimi romanzi di Marías, noteremo che si occupano delle attività linguistiche. In *El hombre sentimental* il leone di Napoli è un cantante di musica lirica. In *Todas las almas* il narratore e protagonista è scrittore e in più impartisce lezioni di letteratura all'università di Oxford. Anche nel *Mañana en la batalla piensa en mí*, Victor il personaggio principale lavora in nero preparando discorsi per personaggi famosi e in più fa lo sceneggiatore. Marías probabilmente si concentra proprio sul potere della parola e sull'importanza del linguaggio all'interno del testo.

Juan in questo capitolo ci parla di un'occasione di lavoro in particolare, durante la quale ha conosciuto sua moglie e collega di lavoro. Lavorando come interprete si ha la possibilità di lavorare solo per metà dell'anno, spostandosi in diverse città europee e non.

La gente potrebbe pensare che questo mestiere sia interessante, divertente e soprattutto molto ben pagato, però Juan smentisce quest'idea affermando che anzi è un lavoro noioso sia per il linguaggio sempre identico e sostanzialmente incomprensibile utilizzato senza eccezioni, sia per la natura inevitabilmente liturgica di tutti i discorsi.

Il narratore fa una rigorosa critica del mondo in cui si sente obbligato a lavorare. Prende in giro gli organismi internazionali che costituiscono gli

³⁵ J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 73.

ambienti di lavoro. Si lancia contro la retorica incomprensibile e l'importanza della traduzione attraverso il caso Flaxman durante una riunione tra i paesi del Commonwealth tenutasi a Edimburgo, a cui partecipavano solo delegati di lingua inglese. Flaxman considerò offensivo che le cabine degli interpreti restassero vuote e nessuno dei suoi colleghi si mettesse la cuffia per ascoltarlo.

Flaxman consideró un ultraje que las cabinas de los intérpretes estuvieron vacías y que ninguno de sus colegas llevara auriculares en las orejas para escucharle a través de ellos y no, como estaban haciendo, en línea recta desde el micrófono hasta sus asientos tan cómodos. Exigió que sus fueran traducidas, y al recordársele que no había necesidad, frunció el ceño, maldijo groseramente y empezó a forzar su ya molesto acento australiano hasta el punto de hacerlo ininteligible para los miembros de los demás países y aun para algunos del propio, que empezaron a quejarse y fueron víctimas del acto reflejo de todo congresista ya curtido de llevarse al oído los auriculares en cuanto alguien dice algo que no se entiende. Al comprobar que por esos auriculares no salía nada en contra de la costumbre (ni el menor sonido, claro u oscuro) arreciaron en sus protestas, por lo que Flaxman hizo amago de trasladarse en persona a una de las cabinas y trad cirse desde allí a sí mismo³⁶.

Flaxman pretende che l'inglese australiano venga tradotto in inglese standard. Juan dà importanza all'assurdità di quest'esempio, perché rileva l'incongruente potere del tradurre. L'aspetto della traduzione si trasforma, essa non è più il mezzo ma diventa la meta.

Juan con ironia rappresenta l'azione dell'interpretazione come una caricatura. Lo stesso fa quando parla della differenza fra interpreti e traduttori (fra simultanei e consecutivi) perché i primi si considerano semidei o semidivi.

Oltre ad ironizzare sul mondo degli interpreti e traduttori, Juan mette in rilievo due temi che considero importanti all'interno di questo capitolo: l'ambiguità e la qualità della capacità interpretativa. In realtà nessuno può sapere se quello che l'interprete traduce dalla cabina isolata, sia corretto o vero.

Es curioso porque en realidad nadie puede saber que lo que el traductor traduce desde su cabina aislada sea correcto ni verdadero, y no hace falta decir que en muchísimas ocasiones no es lo uno ni lo otro, sea por desconocimiento, pereza, distracción, mala idea o resaca del intérprete que está interpretando³⁷.

³⁶ *Ibid.*, pag. 80-81.

³⁷ *Ibid.*, pag. 88.

Juan mette in dubbio le capacità dell'interprete e quasi lo rappresenta come un manipolatore delle parole e del linguaggio stesso. Forse per ignoranza, negligenza o malizia, sta di fatto, che il linguaggio, può perdere il suo potere e diventare strumento nelle mani di una persona autorizzata dalla propria professione a dire quello che vuole.

La qualità del professionista dipende anche dalla sua memoria, dall'abilità di ricordare e riprodurre ciò che appena ha tradotto.

Yo he reproducido esos discursos o textos de que hablé antes, pero apenas si recuerdo una palabra de lo que decían; no porque haya pasado el tiempo y la memoria tenga su cupo de información conservable, sino porque en el mis momento de traducir todo aquello ya no recordaba nada, es decir, ya entonces no me entraba de lo que el orador estaba diciendo ni de lo que yo decía a continuación o como se supone que ocurre, simultáneamente. Él o el lo decía y yo lo decía o lo repetía, pero de un modo mecánico que no tenía nada que ver con la intelección³⁸.

C'è esplicita l'idea che l'interprete è quasi come un robot, quello che fa è automatico. Possiede una tale quantità di parole e termini nel suo cervello, che proprio meccanicamente è capace di dire quello che deve. L'interprete non è capace di intendere e creare, ma semplicemente memorizzare.

Quindi non è questione di perspicacia o di talento bensì di capacità che ha la mente di conservare le nozioni apprese e di rievocarle al momento opportuno.

In seguito, il narratore conferma il fatto, che la traduzione risulta essere una "falsificazione" tramite il dialogo dei due alti rappresentanti dello stato, l'uomo spagnolo e la donna inglese (più di qualcuno ha identificato a questi due personaggi che nel romanzo sono senza nome con Felipe González e Margaret Thatcher). Durante la loro conversazione, Juan interpretando non solo aggiunge o toglie parole, ma addirittura trasforma, cambia completamente delle frasi. Per esempio alla domanda del funzionario spagnolo: "*Oiga, ¿Le molesta que fume?*"

Juan si è permesso di aggiungere alla traduzione inglese la parola "madam" in modo che rendesse la domanda più cordiale: "*Do you mind if I smoke, Madam?*". Lo stesso fa anche con la domanda: "*Usted no bebe, ¿verdad?*" L'uomo rivolge delle semplici domande, senza usare dei modi solenni e cordiali, come sarebbe adeguato in situazioni come tali.

Il cambiamento più clamoroso avviene proprio con la falsificazione di una intera frase.

"¿Quiere que le pida un té?" - dijo. Y yo no traduje, quiero decir que lo que en inglés puse en su boca no fue su cortés pregunta (de

³⁸ *Ibid*, pag. 83.

manual y un tanto tardía, todo hay que reconocerlo), sino esta otra: "Dígame, ¿a usted la quieren en su país?"³⁹.

Juan facendo il mediatore interviene radicalmente nella conversazione; giustificandosi, che per lui questi incontri sono noiosi e privi di significato spiegando che quasi la presenza degli interpreti è inutile. Alla domanda dello statista spagnolo, la donna inglese risponde:

"Muchas veces me lo pregunto"- dijo. Traduje con exactitud, si acaso de modo que en la versión inglesa desapareciera el "lo" de la primera frase y todo quedara para nuestro superior como una reflexión espontánea británica que, dicho sea de paso pareció complacerle como tema de conversación⁴⁰.

Juan omette il pronome "lo" in modo che la frase assomigli a una affermazione spontanea della donna, evitando così il rischio che l'uomo si renda conto della falsificazione della frase. Sulla linea del completo inganno delle parole il narratore continua:

"Es verdad. Los votos no dan ninguna seguridad a ese respecto, por mucho que los aprovechemos. Fíjese en lo que le digo, yo creo que los dictadores, los gobernantes nunca votados ni elegidos democráticamente, son más queridos en sus países. También más odiados, desde luego, pero más intensamente queridos por los que los quieren, que además van siempre en aumento".. Consideré que el último comentario, "que además van siempre en aumento", era un poco exagerado si no falso, por lo que traduje todo correctamente menos eso (lo omití y censuré, en suma)"⁴¹.

"Si a un país se le ordena querer a sus gobernantes acabará convencido de que los quiere, al menos más fácilmente que si no se le ordena. Nosotros no podemos mandárselo, ese es el problema". Dudé también con ella si el último comentario no era excesivo para los oídos democráticos de nuestro alto cargo, y tras un segundo de vacilación y vistazo a las otras y mejores piernas que me vigilaban, opté por suprimir "ese es el problem"⁴².

"Ese es el problema, ese nuestro problema, que nunca podremos mandárselo. Vea usted, yo no puedo hacer lo que hacía nuestro dictador, Franco, convocar a la gente a un acto de adhesión en la Plaza de Oriente". Aquí me vi obligado a traducir "en una gran plaza" pues consideré que introducir la palabra "Oriente" podría

³⁹ *Ibid*, pag. 93.

⁴⁰ *Ibid*, pag. 94.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibid*, pag. 96.

desconcertar a la señora inglesa". "Oh, querido amigo- exclamó la alto cargo-, no sabe cómo le comprendo, no sabe lo que yo daría por un acto de adhesión de ese tipo. Ese espectáculo de toda una nación unida como en una fiesta sólo se da en mi país, por desgracia, cuando protestan. Es muy desalentador oír cómo nos insultan sin escucharnos ni leer nuestras leyes, al gabinete en pleno como usted bien dice, con sus pancartas ofensivas, muy deprimente"⁴³.

"Y con paseados. Hacen paseados" - intercaló nuestro superior. Pero eso no lo traduje porque no me pareció que tuviera importancia ni me dio tiempo; la señora inglesa prosiguió su lamento sin hacerle caso: ¿Es que no pueden nunca aclamarnos? Me pregunto: ¿nunca hacemos nada correctamente? A mí sólo me aclaman los de mi partido, y claro, no puedo creer en su sinceridad del todo. Sólo en la guerra somos apoyados no sé si lo sabe, solamente cuando ponemos al país en guerra, entonces. Traduje debidamente cuanto había dicho la señora excepto su mención final de la guerra (no quería que se le ocurrieran ideas a nuestro alto cargo), y en su lugar puse en sus labios el siguiente ruego: Perdone, ¿le importaría guardar esas llaves? Todos los ruidos me afectan mucho últimamente, se la agradezco. Pues él dijo: Ah, desde luego, si hacemos algo bien nadie convoca una manifestación para que nos enteremos de que les ha gustado. Y yo, por el contrario, decidí llevarlo a un terreno más personal, que me parecía menos peligroso y también más interesante, y le hice decir en inglés meridiano:" Si puedo preguntárselo y no es demasiado atrevimiento usted, en su vida amorosa, ¿ha obligado a alguien a quererla?"⁴⁴.

Juan non si accontenta, si annoia, in conseguenza continua a falsificare le domande di entrambi, in modo che il loro dialogo diventi sempre più interessante. L'interpretazione è basata su un gioco linguistico, che a sua volta si costruisce sulla sostituzione, omissione, ripetizione delle parole. Lo scopo è quello di creare un discorso ingannevole. Juan non usa le parole con l'intenzione di formare una traduzione convincente, ma di creare un discorso, un dialogo creato e manipolato fuori dalle regole.

Potrebbero andare avanti a parlare di cose inutili e noiose, invece usando come arma il linguaggio, il narratore crea e non riproduce. Ricordiamo che per Marías il linguaggio è fondamentale strumento per lo scrittore, perché con esso il lettore può comprendere la differenza fra realtà e finzione. Inoltre egli affronta la traduzione non solo come un mezzo per trasmettere delle idee in una lingua diversa, ma anche il mezzo per creare. Come nel nostro caso Juan non è un semplice traduttore ma un ideatore:

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibid*, pag. 97-99.

La traducción se debe limitar a producir al máximo de lo posible y de lo que le permite la lengua propia a la cual se traduce, pues todo lo que hay. Es sin embargo también un arte que esta muy basada en el sistema de compensaciones. Hay un momento en el cual uno puede renunciar algo de lo que dice el original para introducirlo dos líneas después sin embargo. Todo este tipo de libertades me parecen perfectamente posibles y factibles, cuando hay algo que realmente impide, que es molesto, que sone mal o es imposible en una lengua, sin embargo se puede compensar. Por ejemplo se renuncia a un adjetivo a un momento dado por la razón que sea y dos o cinco líneas después si aún se esta hablando de lo mismo se puede intentar meter si no el adjetivo por lo menos el concepto que eso traía consigo y de este modo incorporarlo también a la traducción, es decir que en mi modo de ver hay un sistema de compensación muy factible. Yo creo que el traductor en un cierto sentido es exactamente igual como escritor. Yo he traducido mucho, soy escritor antes que traductor, había escrito libros antes de traducir mis primeros libros, pero de hecho ser traductor ha influido mucho. Entonces hay un momento en la traducción en la cual no he notado que haya tanta diferencia entre el trabajo de crear, de escribir y de traducir. Sobre todo en lo que se refiere a lo siguiente: en última instancia parece que el traductor se diferencia del escritor porque tiene un texto delante de si que debe reproducir, entonces se supone que el texto que tiene delante es un texto que no le permite libertad, que lo esclaviza, que lo obliga, que no puede apartarse de él. Esto es cierto, hasta cierto punto. Sin embargo lo que también es verdad es que todas y cada una de las palabras de la traducción estan elegidas por el traductor. Es decir que hay muy pocas frases en cualquier lengua que acepten una traducción obligada, quizá más entre lenguas como pueden ser el español y el italiano, quizá más cuanto más proximas sean. Las traducciones no son de palabras, no son diccionarios, sino de conjuntos de palabras, de conjuntos de frase, de conjuntos de páginas, y por tanto yo creo que el traductor sea como el escritor, digamos que la diferencia es cuantitativa y no cualitativa⁴⁵.

Come affermò Arthur Wailey, famoso traduttore del cinema in inglese:

"Io sempre quando ho tradotto, ho scoperto che non sono i testi che parlano per se stessi, benchè it was I who did the talking, ero io colui che formulava, esprimeva e non i testi, i testi da soli non si esprimono, ma esigono un mediatore".

Marías conosce molto bene il mondo della traduzione-interpretazione e in questo capitolo smaschera il mito sul carattere scientifico e pertinente della

⁴⁵ Tratto dall' intervista con J. Marías nel 26 Ottobre 1988.

traduzione e sottolinea il dubbio e l'incertezza. Anche perché è rilevante il fatto che durante la conversazione dei due alti funzionari, Luisa che è presente come interprete di sicurezza non reagisce mentre Juan sta falsificando le frasi. In conseguenza, è probabile che leggendo questo capitolo il lettore si senta po' sfiduciato nei confronti dell'interprete.

La falsificazione delle frasi è molto importante in questo capitolo, ma altrettanto lo è l'argomento della conversazione, che Juan propone attraverso questa falsificazione. Viene imposto il problema di quando una persona sia costretta o convinta ad amare un'altra.

Nella vita tante volte siamo obbligati ad amare senza esserne consapevoli di farlo veramente. Dobbiamo amare i nostri genitori, fratelli, amici, persino i nostri politici e soprattutto la persona che ci sta accanto. Amare diventa un'abitudine. Il problema è che ce ne rendiamo conto solo con il passare del tempo, se veramente abbiamo amato o no. Tante volte è la vita che ci obbliga di fare delle cose, che "devono" essere quelle giuste. Non obbligare nessuno ad amarci potrebbe sembrare un handicap. Dobbiamo amare e farci amare, perché se no, siamo fuori dalle regole. Mentre sembrano perfette e in regola tutte quelle coppie che vivono il loro rapporto in una finzione continua e costruiscono la loro vita in comune sulla bugia, solamente perché devono amare e sentirsi amati.

A proposito del discorso sull'obbligo e la costrizione, la statista inglese riferendosi alla politica e al dovere dei politici:

La gente sólo quiere dormir, los arrepentimientos anticipados nos paralizarían, imaginar lo que viene después de los actos aún no cometidos es siempre horrible, por eso los gobernantes somos tan imprescindibles, estamos aquí para tomar las decisiones que lo demás nunca tomarían, inmovilizados por sus dudas y por falta de voluntad. Nosotros escuchamos su miedo. "Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas", dijo nuestro Shakespeare, y yo a veces pienso que las personas todas son sólo eso, como pinturas dormidos presentes y futuros muertos. Para eso nos votan y nos pagan, para que los despertemos, para que les recordemos que aún no ha llegado su hora que llegará, y sin embargo nos hagamos cargo de sus voluntades en el entretanto. Pero claro, hay que de manera que ellos crean todavía que eligen, como las parejas se unen creyendo ambos que han elegido despiertos. No es ya que uno de los dos haya sido obligado por el otro, o convencido si se prefiere; es que sin duda lo dos lo han sido, en un momento que los llevó a unirse, ¿no le parece?, y luego a mantenerse juntos durante algún tiempo, o hasta la muerte. A veces los ha obligado algo externo o quien ya ha dejado de estar en sus vidas, los obliga el pasado, su descontento, su propia historia su desdichada biografía. O incluso cosas que ignoran u no estan a su

*alcance, la parte de nuestra herencia que llevamos todos y desconcemos, quien sabe cuándo se inició ese proceso*⁴⁶.

Quello che più mi colpisce del breve monologo della donna inglese, è il suo sospetto su cosa possa convincere due persone ad unirsi, convinte di amarsi l'uno l'altra. Magari sono costrette da un fattore esterno o da qualcuno che non fa più parte della loro vita, li obbliga il passato, l'infelicità, la loro storia, la loro sfortunata biografia. O anche da cause che ignorano o che non sanno vedere. Pensando a queste parole non posso non pensare a Teresa, costretta a morire. Dopo aver amato o creduto di amare veramente Ranz, muore obbligata dai fantasmi e dalle streghe di un passato passionale ma sconvolgente allo stesso tempo. La sua ignoranza sui fatti prima di sposarsi è stata fatale, credendo, o essendo costretta a credere che Ranz fosse un uomo libero, senza segreti.

5. *The sleeping and the dead are but as pictures*

La manipolazione delle parole, il dubbio e l'insicurezza per quanto riguardano il linguaggio si intensificano quando Juan deve tradurre delle citazioni letterarie pronunciate dalla statista inglese. Nel quinto capitolo che segue al dialogo manipolato fra i due alti funzionari, il narratore continua a riflettere sulle citazioni tratte da Shakespeare.

*"The sleeping, and the dead, are but as pictures", había dicho, y yo había dudado si decir "durmientes" y si decir "retratos" en el momento de oírla salir de sus pintados labios, y me preguntaba también si no sería todo aquello un razonamiento demasiado prolijo para que la adalid lo entendiera cabalmente y no se perdiera y hallara respuesta honrosa*⁴⁷.

La frase era stata utilizzata per il suo contenuto drammatico, per sottolineare il potere dei politici e il fatto che i popoli sono dormienti. Juan si renderà conto molto più tardi che la citazione era stata presa da *Macbeth* e precisamente si trova nella seconda scena del secondo atto. In questa scena viene consumato il dialogo fra Macbeth e Lady Macbeth, dopo che lei viene a sapere del crimine che Macbeth ha commesso, istigato da lei.

Il narratore associa la citazione precedente con altre sempre della stessa scena e riflette sulla loro traduzione-interpretazione. Per quanto riguarda la loro parafrasi è importante sottolineare, che le citazioni che Juan ricorda provocano al lettore dubbi e oscillazioni; anzi direi che è un altro gioco di Marías per condurci a fare una approfondita lettura della tragedia

⁴⁶ J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 101,102.

⁴⁷ *Ibid.*, pag. 102.

shakespeariana, con la quale il suo romanzo è collegato (almeno secondo il mio giudizio). Juan continua ad esprimere i suoi dubbi:

Lady Macbeth va intercalando para quitarle hierro a lo su marido ha hecho o acaba de hacer y es ya irreversible y entre otras cosas le dice que no debe pensar: "so brainsickly of things", de difícil traducción, pues la palabra "brain" significa "cerebro" y la palabra "sickly" quiere decir "enfermizo" "enfermo", aunque aquí es un adverbio; así que literalmente le dice que no pensar en las cosas con tan enfermo cerebro o tan enfermo cerebro o tan enfermizamente con el cerebro, no sé bien cómo repetirlo en mi lengua, por suerte no fueron esas palabra las que en aquella ocasión citó la mujer inglesa⁴⁸.

Lady Macbeth ha oído de los labios de su marido "I have done the deed" cuando ha vuelto, "He hecho el hecho", o "He cometido el acto", aunque la palabra "deed" se entiende hoy en día más como "hazaña"⁴⁹.

Come ho già riferito, le citazioni su cui riflette Juan sono tratte dalla seconda scena del secondo atto di *Macbeth*. Questo atto è importante perché si potrebbe dire che divide la tragedia in due parti: I fatti successi prima dell'uccisione del re Duncan nel suo sonno da Macbeth e le conseguenze provocate in seguito.

Dalla lettura del breve capitolo, è facile dubitare sui motivi che possa avere Macbeth per commettere tale atto e soprattutto perché sua moglie lo incoraggia a compiere un'azione così bestiale?

Ci sono due elementi molto importanti. Per la prima volta Macbeth viene "convinto" dalle streghe che gli appaiono dopo la vittoria della battaglia e gli parlano come se fosse un re. Dopo la vittoria, Macbeth davvero giganteggia per forza fisica, per coraggio e virtù morale; egli è il suddito fedele contrapposto al ribelle Macdonwald. Le streghe parlandogli come un grande re, gli mettono il seme del male nella sua mente. La corruzione della sua anima e della coscienza sarà lenta ma progressiva. Le streghe rappresentano quel disordine fisico in cui si riflette il disordine morale, il stravolgimento dei valori e la deformazione della realtà, in cui il brutto diventa bello e viceversa.

Alle streghe è legata la comparsa della Lady Macbeth che legge una lettera inviata dal marito:

"Mi incontrano nel giorno della vittoria; ed io ho appreso dalle fonti migliori che esse hanno in sé una conoscenza più che mortale. Mentre ardevo dal desiderio di interrogarle ulteriormente, si mutarono in aria, e nell'aria svanirono. E mentre ero ancora rapito

⁴⁸ *Ibid*, pag. 105.

⁴⁹ *Ibid*, pag. 106.

dallo stupore, giungevano messaggeri del re, i quali tutti mi salutavano Thane di Cawdor; col quale titolo, prima, queste fatali sorelle mi avevano salutato, e mi avevano rimandando al futuro con: "Salve, tu che sarai re!". Questo ho ritenuto giusto comunicare a te amatissima mia compagna di grandezza, affinché tu non perdessi il piacere a te dovuto, ignorando quale grandezza ti sia stata promessa. Serbalo in cuore, e addio"⁵⁰.

La lettera non ottiene solo l'effetto di suggerirci la natura del rapporto tra i due ma essa dimostra anche che la speranza di diventare re si sia fatta più concreta. Noi non lo vediamo sulla scena ma, ci è palese che nel tempo trascorso, la sua mente ha lavorato. Il distacco dalle streghe gli consente di liberarsi dai suoi terrori e dall'ansia. Però, c'è anche da dire che Macbeth si limita nella lettera. Egli parla della grandezza, ma non dei mezzi con cui ottenerla; esprime i suoi desideri profondi, la sua speranza, ma tace sul male, sul sangue, sulla lotta fisica e morale, che la realizzazione di essi comporta. Macbeth rinuncia a guardare la verità e a prendere una decisione, in fondo lascia implicitamente, che sia lei a decidere per lui.

Lei legge lucidamente e immediatamente decide di accettare le conseguenze di fronte alle quali il marito è arrestato:

"Temo tuttavia la tua natura: È troppo piena del latte dell'umana bontà per prendere la via più breve. Tu vorresti essere grande; non sei privo di ambizione, ma non vuoi che il male la accompagni: quanto ardentemente desideri, lo vorresti santamente: non vuoi giocare slealmente e tuttavia vuoi giocare vincere ingiustamente: tu grande Glamis, vuoi avere ciò che grida, "Cosi devi fare ", se vuoi averlo; e ciò che hai paura di fare che non desidero che non sia fatto"⁵¹.

Questo è Macbeth come appare agli occhi della moglie, In lui ci sono le caratteristiche del male, ma ci sono anche le qualità che rendono arduo il male stesso; egli è un uomo privo di una solida coscienza morale, ma è anche fedele a un sistema di valori. La debolezza di lui si basa sulla sua inclinazione a subire l'influsso delle passioni, sulla facilità con cui si abbandona all'irrazionalità. Lady Macbeth percepisce benissimo tutto questo ed è proprio qui che farà leva, scaverà nella sua irrazionalità e con arma la lingua e le parole lo convincerà ad uccidere.

Indubbiamente, sono presenti gli elementi "machiavellici" nella figura di Lady Macbeth, però ciò che la spinge al male, non è il male in sé: il male è un mezzo per lei, non il fine. Direi, che lei sembra pensare soprattutto al marito, alla sua felicità, alla realizzazione dei suoi desideri. Il rapporto che

⁵⁰ Tratto dalla quinta scena del primo atto, pag. 31, W. Shakespeare, *Macbeth*, traduzione a cura di Agostino Lombardo, Feltrinelli, 2001.

⁵¹ *Ibid*, pag. 33.

lega i due è un rapporto d'amore. Lady Macbeth deve lottare per dominare la sua natura femminile, che da un lato la spinge a cercare ad ogni costo la felicità dell'uomo che ama e dall'altro può essere l'ostacolo in questa ricerca. È una donna operosa tenace nel matrimonio, è la complice e il sostegno del marito. Lei non stacca gli interessi del suo uomo dai propri e crede sulle parole di lui, non le analizza. Anzi si potrebbe dire, che anche lei come Macbeth è vittima di una passione che la fa muovere nella sfera dell'irrazionalità, lei è consapevole che il delitto è contrario all'ordine naturale e alla sua stessa femminilità. Però la sua sterilità, che le fa strappare di dosso qualsiasi segno del suo sesso, della sua femminilità, la condurrà verso la sicurezza, che quello che vuole è giusto.

Il delitto è stato fatto, Duncan è morto: "*I Have done the deed*". Macbeth cerca di trovare la serenità, ma rimorso e angoscia stanno dominando la sua anima. Egli comincia a sentire la stanchezza fisica e morale. La consapevolezza lo porta alla disperazione. Si rende conto che la sete per gloria lo ha portato alla distruzione.

Però lo squallore, la cosa più tragica di questo momento è il tentativo di lei di osservare, porre domande, interventi, in modo di colmare lui, di restituirgli freddezza, lucidità e di dargli coraggio:

"Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas"; "Aflojas tu noble fuerza, al pensar en las cosas con tan enfermizo cerebro"; "No se debe pensar de esta manera en estos hechos: así nos hará volver locos"; "No te pierdas tan abatido en tus pensamientos"⁵².

"Un poco de agua nos limpia (o quizá "nos limpie") de este acto"⁵³.

Gli interventi di lei sono inutili, Macbeth non la ascolta nemmeno. Tutti e due sembrano che stiano emersi in una profonda solitudine. Una delle conseguenze del delitto è che il loro rapporto d'amore, di confidenza, si è spezzato per sempre; si trasformerà in un rapporto negativo, costruito su una comune difesa. In sostanza i due sono ormai soli con le proprie colpe.

Macbeth non riesce a togliere il sangue dalle mani, le sue colpe sono orridi strumenti che gli strappano gli occhi. A differenza di lui, Teresa non ha le sue mani insanguinate, ma il suo cuore. Lei non ha commesso un assassinio, ma il suo suicidio implica i suoi sensi di colpa. Quello che ha fatto Ranz non può non renderla colpevole. È immersa in un mare che il suo amore per lui ha trasformato l'acqua in sangue.

L'uccisione di Duncan, come l'uccisione della prima moglie di Ranz sono due delitti enormi, di una tale pesantezza che porta al caos cosmico. Viene sconvolto l'ordine naturale. Ed in virtù di questo caos universale l'urlo è non solo di Macbeth o di Tereza ma di tutta l'umanità in qualsiasi epoca.

⁵² J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 106.

⁵³ *Ibid.*, pag. 107-108

Mariás costruisce con attenzione i temi che vuole trattare. Ma quello che più colpisce leggendo i suoi scritti è il linguaggio. Direi che quasi il vero protagonista sono le parole con il loro potere ingannevole, terapeutico e allo stesso momento dannoso. Attraverso le parole si nota la necessità dello scrittore di raccontare o tacere sui fatti, di chiarire i dubbi o non, di agire, farci coinvolgere o persino convincerci di accettare i suoi pensieri e le sue parole.

6. *Il matrimonio di Juan*

To back la parola inglese che Juan usa riflettendo sul discorso della statista inglese per quanto riguarda il discorso sull'obbligare una persona ad amare un'altra e sui "dormienti". Affermerei che l'uso della parola fa parte del gioco linguistico, che è presente in tutto il libro. L'espressione non significa solo spalleggiare, sia nel senso letterale, che metaforico di sostenere una persona, che nel quarto capitolo è utilizzata riferendosi alle coppie, in cui l'uno protegge l'altro dandosi le spalle.

La parola ha anche altri significati che sono contrastanti fra loro: (1) spingere indietro (2) retrocedere, rinculare (3) fare marcia indietro, rinunciare (4) esitare, essere indecisi. Per non considerare i diversi significati che ha la parola "back" accompagnata da preposizioni.

Colgo i due significati che sembrano contraddittori fra loro, che vengono usati da Juan: spalleggiare, il cui significato è chiaro nel testo, esitare, essere indecisi, che non è esplicito; Mariás penso che usi il doppio significato della parola per contrastare, per mettere in dubbio tutto quello che ci può sembrare sicuro. Il fatto che possiamo sentirci sereni all'interno di una situazione non significa, che essa sia quella giusta, o sia priva di incertezze, dubbi o ambiguità, che ci possano spingere ad essere indecisi. Mariás probabilmente motivato da questo fatto, utilizza un linguaggio vasto di significati contrastanti, con lo scopo di dimostrare l'ambiguità e l'incertezza, che caratterizzano la maggior parte della nostra vita.

Il fatto che la gente "dorme", credo che non significhi che la gente sia stupida, ma che l'ignoranza delle persone, proveniente da sentimenti di sicurezza, onnipotenza, presunzione, le fa dormire. In fondo niente è prevedibile, sicuro o scontato. Il futuro è astratto, è inutile cercare di prevedere quello che verrà. I momenti, i sussurri sono unici, non ripetibili. Ci illudiamo che se siamo felici adesso, lo saremo per sempre, se la vita ci soddisfa, ci soddisferà per sempre, se siamo amati, lo saremo per sempre. Invece è proprio questo disinganno, che ci fa diventare esitanti, che ci porta alla retromarcia. Perché ci rendiamo conto che la vita è piena d'incognite e incertezze; persino scopriamo che non conosciamo neanche le persone che ci stanno accanto.

Il tempo stesso che scorre c'insegna che la vita è una continua sorpresa sia bella che brutta. L'esperienza ci porta alla vecchiaia, convincendoci che tutto è unico e irripetibile.

Come Juan, quando si rende conto che per prima fu Luisa, che mise la mano sulla spalla di lui, ma in fondo fu lui che aveva iniziato a convincerla di amarlo. Questa riflessione Juan ce la racconta nel sesto capitolo, nel quale viene narrato il giorno prima del suo matrimonio. Un capitolo rilevante perché per la prima volta viene introdotta concretamente la figura di Ranz, (padre di Juan) il personaggio che scopriamo solo alla fine del romanzo, che è il vero protagonista del libro; l'uomo che sta nell'ombra, però le sue azioni sono incisive nella vita del figlio. Non solo descrive fisicamente e caratterialmente suo padre, ma direi che Juan si concentra più nell'esprimere le sensazioni che suscita Ranz, un uomo interessante e ambiguo allo stesso tempo.

La nueva casa se iba pareciendo un poco, iba recordando un poco a la de mi infancia, es decir, a la de Ranz, mi padre, como si él hubiera hecho indicaciones durante sus visitas o con su mera presencia hubiera creado necesidades que, a falta de la continuidad de las mías y de un resuelto criterio de Luisa, se hubieran ido cumpliendo sobre la marcha⁵⁴.

Como regalo de boda nos dio algún dinero (bastante, fue generoso), pero poco después, estando yo ausente, nos obsequio con dos valiosos cuadros que habían estado siempre en su casa⁵⁵.

Como la confirmación de lo que ha intentado o más bien logrado evitar siempre, ser viejo. Ranz, mi padre, me lleva treinta y cinco años, pero nunca ha sido viejo, ni siquiera ahora. Lleva toda la vida aplazando ese estado, dejándolo para más adelante o acaso sentendiéndose de él, y aunque poco puede hacerse contra la evolución del aspecto y de la mirada (quizá algo más contra lo primero), es alguien en cuya actitud o espíritu nunca vi el paso de los años, nunca el menor cambio, nunca asomó en él la gravedad y fatiga que iban apareciendo en mi madre a medida que yo crecía, ni se le apagó el brillo de los ojos que las ocasionales gafas de una vista cansada borraron de golpe de la mirada de ella, ni pareció vulnerable a los reveses y afrentas que jalonan la existencia de todos los individuos, ni descuidó su atuendo un solo día de su vida entera siempre arreglado desde por la mañana como par asistir a una ceremonia, aunque no fuera a salir ni fuera a visitarlo nadie. Siempre ha olido a colonia y a tabaco y a menta, a veces un poco a licor y a cuero, como si fuera alguien venido de las colonias. Hace casi un año, cuando Luisa y yo nos casamos, ofrecía la imagen de un hombre

⁵⁴ *Ibid*, pag. 112.

⁵⁵ *Ibidem*.

*mayor presumido y risueño, complacidamente juvenilizado, burlona y falsamente atolondrado*⁵⁶.

*Todo en él ha sido siempre agradable, desde su carácter superficialmente apasionado hasta sus maneras sobriamente desenfadadas, desde su mirada vivaz (como si todo le divertiera, o a todo le viera la gracia) hasta sus continuas bromas afables, un hombre con vehemencia y guasa. Tenía unas facciones no del todo correctas, y sin embargo pasó siempre por un indiniduo guapo, al que gustaba gustar a las mujeres, pero acaso se conformaba con que eso ocurriera solamente a distancia. Hace casi un año quien lo hubiera conocido entonces (y Luisa lo conoció poco antes) lo habría visto seguramente como a un antiguo conquistador marchito y rebelde ante su decaimiento, o quizá al revés, como a un mujeriego teórico y nunca gastado, alguien con las condiciones para haber llevado una vida galante intensa y que sin embargo, por fidelidades buscadas o por falta de ocasión verdadera o incluso de arrojo, no se hubiera quemado poniéndose a prueba; alguien que, lo mismo que la vejez, hubiera ido aplazando siempre la puesta en práctica de sus seducciones, quizá para no herir a nadie*⁵⁷.

Conosciamo appena Ranz, però dalle informazioni possiamo intuire che sia un uomo di grande fascino sia fisico che caratteriale. I due uomini hanno un dialogo subito dopo il matrimonio, durante il ricevimento. La loro è una conversazione un po' strana ma significativa; perché non solo scopriamo che il loro rapporto deve essere conflittuale, ma perché motiverà i ricordi di Juan a fare un "flashback" nel passato, quello che lo coinvolge, ma anche quello ancora più lontano.

R: Bueno, ya te has casado. ¿Y ahora que?

J: Eso digo yo. Y ahora que.

R: Esa chica me gusta muco. El matrimonio lo cambia todo, el menor detalle, incluso en estos tiempos en que creéis que no.

J: Bien melo pones le dije. Bien me animas, no esperaba esto de ti; fuera te he visto más contento.

R: Oh, lo estoy, lo estoy, créeme, lo estoy muchísimo

J: ¿Qué es lo que me quieres decir, entonces?

R: Nada de particular, nada de particular.

J: Ahora nada.

*R: ¿Nada? ¿Como nada*⁵⁸?

⁵⁶ *Ibid*, pag. 113-114.

⁵⁷ *Ibid*, pag. 115.

⁵⁸ *Ibid*, pag. 123.

Padre e figlio discutono a proposito del matrimonio, sul fatto che le cose cambiano in continuazione, quindi sarà lo stesso anche per Juan. Egli è un po' irritato dalle parole del padre perché non riesce a capire il motivo per il quale il secondo, proprio il giorno del matrimonio, gli parla di cose che potrebbero sembrare fuori luogo. Juan intuisce che forse Ranz gli vuole dire qualcosa di concreto, ma che non sa come fare o forse non è convinto di volerlo fare. Effettivamente il tono di Ranz ha qualcosa di titubante. Come se volesse raccontare una storia, che suo figlio ignora completamente.

Quello però che affascina durante la loro conversazione e riflessioni, sono le parole o intere frasi che racchiudono dei significati ambigui, che rispecchiano delle azioni eseguite da Ranz che sono ancora sconosciute a Juan:

(Pero los hijos lo ignoramos todo sobre los padres, o tardamos en interesarnos)⁵⁹.

Esos ojos halagaban lo que contemplaban. Sus ojos no tenían el statismo o perplejidad. Miraban con homenaje y fijeza y la vez no perdían de vista nada de lo que ocurría⁶⁰.

un detalle olvidado en la sistemática anulación a que nos somete el tiempo, la anulación de lo que vamos siendo y vamos haciendo⁶¹.

que es en estado de vaga espera y de vaga ignorancia. Sabré demasiado, sabré más de lo que quiero saber acerca Luisa, tendré ante mí lo que me interesa de ella y lo que no me interesa, ya no habrá selección ni elección⁶².

La he visto dormir ya algunas noches, pero no las bastantes para reconocerla en su sueño, en el que por fin a veces dejamos de paracernos a nosotros mismos⁶³.

Cada paso dado y cada palabra dicha por cualquier circunstancia (en la vacilación o el convencimiento, en la sinceridad o el engaño) tienen repercusiones inimaginables que afectan a quien no nos conoce ni lo pretende, a quien no ha nacido o ignora que podrá padecernos, y se convierten literalmente en asunto de vida o muerte, tantas vidas y muertes tienen su enigmático origen en lo que nadie advierte ni nadie recuerda⁶⁴.

⁵⁹ *Ibid*, pag. 115.

⁶⁰ *ibidem*.

⁶¹ *Ibid*, pag. 117.

⁶² *Ibid*, pag. 119.

⁶³ *Ibid*, pag. 120.

⁶⁴ *Ibid*, pag. 121.

*Lo que ha habido entre vosotros hasta ahora no tendrá demasiado que ver con lo que habrá en los próximos años, lo verás ya un poco a partir de mañana mismo. dentro de unos años las únicas alianzas serán contra el uno el otro*⁶⁵.

Oserei dire che è quasi seducente questo gioco di parole che ci permette di spiare l'intimità dei personaggi. Ci consente di indagare quel confine, che divide la realtà dalla finzione. Noi non conosciamo del tutto i fatti (almeno finché non abbiamo letto tutto il libro), in conseguenza Mariás attraverso il linguaggio ci concede prima di immaginare i fatti e poi di scoprirli concretamente. Direi che le parole ci possono appassionare al punto tale da farci sentire protagonisti, da immedesimarci nelle figure sia femminili che maschili.

Juan rimane colpito dalle parole di Ranz, perché hanno qualcosa di malevolo ed il tono con cui parla sembra disarmato. All'improvviso il padre appare invecchiato e spaventato agli occhi del figlio, forse è il dolore ciò che si sprigiona dal suo sorriso. Come il dolore che provano le madri quando i loro figli si sposano.

Motivato da queste sensazioni che gli provocano le espressioni di Ranz, Juan ricorda la nonna e la mamma attraverso immagini di loro, durante momenti di dolore o di felicità.

I ricordi sulle due donne vengono accompagnati dalle parole ricche di significati ambigui, idee contrastanti, ma che rispecchiano una realtà che Juan ancora non conosce. Esistono delle verità che lui nemmeno pensa, le concretizza però inconsciamente attraverso la sua immaginazione.

Ancora una volta le parole sono talmente potenti che diventano immagini, come se fossero delle scene teatrali o cinematografiche, oppure come se fossero musiche con suoni brutti ma anche belli, che colpiscono chi le ascolta.

*y unos ojos levemente resignados que no tenía, creo yo, normalmente, sino que eran risueños como los de mi abuela habanera, su madre, las dos reían entre sí, reían a menudo juntas, pero es verdad que en las dos había también a veces una prolongada mirada de pena o de miedo, mi abuela interrumpía a veces el mecerse de la mecedora y se quedaba con la vista perdida, los ojos secos y sin pestaños, como de alguien recién despertado y que aún no comprende, a veces se quedaba mirando las fotos o el cuadro de su hija desaparecida del mundo antes de que yo naciera, la miraba durante un minuto o tal vez más, seguramente sin reflexionar, sin recordr siquiera, sintiendo pena o retrospectivo miedo. Y mi madre también la miraba así a veces a su alejada hermana*⁶⁶.

⁶⁵ *Ibid*, pag. 124.

⁶⁶ *Ibid*, pag. 130.

y a veces hacia los muertos, caras que se vio crecer pero no envejecer, caras con volumen que nos hicieron planas, caras en movimiento que nos acostumbramos de pronto a ver en reposo⁶⁷.

la pena y el miedo no son fugaces⁶⁸.

o quizá absorbiéndose en sus secretos repentinamente, los secretos guardados y los padecidos, es decir, los que conocían y no conocían⁶⁹.

mi abuela echando vistazos a su hija muerta y mi madre a su hermana muerta, y sustituida; mi padre y yo mirándola a ella y yo me voy preparando para mirarle a l, Ranz mi padre⁷⁰.

Pero nadie sabe el orden de los muertos ni el de los vivos, a quiénes les tocará primero la pena o primero el miedo⁷¹.

también se lo veía incómodo, yo no estaba ayudándole a decirme lo que le rondaba, lo que había decidido comunicarme o aún no lo había hecho el día de mi boda cuando me retuvo en aquel cuarto contiguo a la fiesta con la mano en el hombro. Ahora lo vi claro: no es que no supiera cómo, sino que era una superstición lo que lo paralizaba, no saber qué puede dar suerte o traerla mala, hablar, dejar que las cosas sigan su curso sin invocarlas ni conjurarlas o intervenir verbalmente para condicionar ese curso, verbalizarlas o no hacer advertencias, poner en guardia o bien no dar ideas, a veces nos dan ideas, nos las dan porque nos previenen, y hacen que se nos ocurra lo que nunca habríamos concebido⁷².

Le parole hanno un valore penetrante, tramite esse Juan comincia a capire, ma non abbastanza per percepire, che quello che gli vuole raccontare suo padre è di estrema importanza. Ranz è molto enigmatico durante la conversazione, forse per paura (per quando potrebbe reagire Juan di fronte a una rivelazione) non diventa esplicito. Sta negando delle verità a suo figlio che ha diritto di sapere, ma soprattutto nega a se stesso la possibilità di liberarsi da qualcosa che pesa sul suo cuore. La conversazione fra i due uomini finisce con il consiglio di Ranz a suo figlio:

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibid*, pag. 131.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibid*, pag. 132.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibid*, pag. 132.

-Sólo te digo una cosa - dijo -. Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes. - Y, ya con la sonrisa devuelta al rostro, anadió: - Suerte⁷³.

Ancora una volta siamo di fronte a un segno premonitore. I segreti non devono essere raccontati, altrimenti non sarebbero tali. Ranz non può sapere tutto quello che pensa o fa suo figlio, ma sicuramente consigliandolo, può prevenire su eventuali azioni dalle conseguenze irreparabili. Le sue parole hanno radici nelle sue esperienze. Una vita segnata da ricordi indelebili, da immagini, che neanche la magia potrebbe far sparire.

Amarsi appassionatamente e con libertà è una cosa bella, ma le persone bisogna che mantengono sempre uno spazio piccolo, ma lontano dagli amati, una loro autonomia.

Mantenere i segreti con la persona che si ama è brutto, ma chi ci assicura che raccontandoli non diventino pericolosi?

La pittura nella letteratura

Il viaggio nel tempo continua attraverso i ricordi, gli attimi colti nel passato e riprodotti dalla memoria, per essere poi rielaborati dalla fantasia del protagonista. Il tempo non segue un filo logico, non scorre normalmente, anzi nel corso di tutto il libro ci spostiamo dal passato al futuro, dal presente al futuro e dal futuro al passato. Attraverso quest'accoppiamento dei tempi e il loro alternarsi nella fantasia del protagonista ci vengono raccontati i fatti. In effetti, il libro è costruito su piccoli capitoli diversi fra loro senza titolo nei quali sono raccontati gli avvenimenti, avendo protagonista sempre Juan, con l'alternarsi dei vari personaggi. Il tempo insieme con il linguaggio ha un ruolo protagonista. Le parole rispecchiano le immagini, le quali vengono concretizzate attraverso la memoria e i ricordi.

Juan ricorda tanti eventi avvenuti nel passato come se fossero basilari elementi per costruire il suo futuro. Egli cerca in continuazione nel passato, analizzando le persone e le situazioni, per concludere facendo le sue osservazioni e le critiche. Questo perenne desiderio di conoscenza e approfondimento, che spesso gli fa esprimere sentimenti di insoddisfazione e perplessità direi che lo rende una figura drammatica. Anche se apparentemente non lo sembra, ho l'impressione che alcune volte sia un uomo triste all'interno della sua felicità, o che non riesce a vivere serenamente questa felicità.

È un uomo con delle qualità, con notevole bagaglio culturale e una forte determinazione nelle cose, ma spesso entra in contraddizioni, esprimendo giudizi presuntuosi e meschini. Credo che Marías usi le contrapposizioni per individuare la drammaticità del personaggio di Juan. Per esempio nel

⁷³ *Ibid*, pag. 134.

settimo capitolo egli racconta, che un giorno, mentre stava lavorando a casa veniva, disturbato dalla musica suonata da una coppia di zingari per strada. Il suono pur essendo piacevole continuava a disturbarlo, al punto tale che decise di scendere per strada e chiedere loro di smettere. Juan non solo ordina agli zingari di cambiare posto, ma offre loro una notevole somma di denaro per assicurarsi che se ne vadano.

Il fatto di offrire i soldi non solo indica un presunto potere economico, che gli consentiva di fare ciò che desiderava in quel determinato momento, ma soprattutto con la sua azione aveva deciso i movimenti di due persone. Sicuramente i due zingari avevano guadagnato lo stesso, quindi non li aveva obbligati. Non è stato grave, è stato un incidente minimo, insignificante che non pregiudica nessuno. Tuttavia sembra grave aver potuto decidere "perché" possedeva del denaro e spenderlo non rappresentava un problema. Aveva comprato i loro passi, la loro collocazione, ma soprattutto aveva comprato la loro volontà e in qualche modo la loro dignità. Non c'era niente di falso, o ipocrita in quello che aveva fatto, semplicemente era dimostrazione di mancanza di rispetto.

Anche se Juan si rende conto dei suoi sbagli, spesso ci appare presuntuoso e arrogante nei confronti delle persone e delle situazioni. Come abbiamo visto è già successo, quando Juan esprimeva con arroganza le sue condizioni migliori rispetto Myriam, la giovane cubana. Lo stesso succede quando ricorda Nieves, la bellissima ragazza di quindici anni che fu il suo primo amore da adolescente.

Nieves lavorava nella cartoleria della sua famiglia, situata nelle vicinanze della casa di lui. La incontrò dopo venti anni che lavorava sempre nella stessa cartoleria, ma le sensazioni che gli suscitò erano completamente diverse da quelle con cui una volta lo eccitava l'immagine di quella ragazzina, che ogni giorno lo rendeva felice e gli faceva provare sentimenti con cui si può amare solo all'età dei quindici anni.

Esa niña era preciosa, a mí me gustaba mucho, iba la papelería casi a diario para mirarla, en vez de comprar cuanto necesitaba de golpe, un día compraba un lápiz y otro día un cuaderno, la goma de borrar una tarde para volver a las siguiente por un tintero. Inventaba mis necesidades, se me fueron demasiadas pagas en aquella papelería. También remoleaba al irme y silboteaba mientras esperaba a ser atendido, como hacen los chicos de mi edad de entonces, procuraba que me atendiera ella (vigilaba cuándo quedaba libre para abrir la boca) y no el padre o la madre, me entretenía más de la cuenta y me duraba el contento la noche entera si recibía una sonrisa o mirada amable o al menos interpretable, pero sobre todo me iba contento pensando en el futuro abstracto, todo estaba aplazado, ella

*estaba allí una tarde tras otras, siempre localiable, y no había motivo para que el futuro se hiciera concreto y dejara de ser futuro*⁷⁴.

*Pense que esa niña, Nieves, sería distinta y mejor si yo la hubiera amado no sólo de lejos, si pasada la adolescencia le hubiera hablado y la hubiera tratado y ella hubiera querido basarme, lo cual no podré saber nunca, si habría querido. Ya sé que no sé nada de ella, sin duda le faltan inquietud y ambición y curiosidad, pero estoy seguro al menos de un par de cosas: de que no vestirla como viste ahora y habría salido de la papelería, yo me habría encargado. Puede que fuera aún preciosa y pareciera joven, es mucho decir, pero la mera posibilidad de que así hubiera sido es ya suficiente para indignarme, no conmigo mismo por no haberle hablado más que de lápices, sino con el simple hecho, o posibilidad otra vez, de que la edad visibile y el aspecto de una persona puedan depender de quién se le fue acercando, y de tener dinero. El dinero hace que la papelería se venda sin vacilación y haya más dinero, el dinero reduce el miedo y compra vestidos nuevos cada temporada, el dinero permite que una sonrisa y una mirada sean amadas como merecen y se perpetúen durante más tiempo del que les corresponde*⁷⁵.

Juan si sente traditore, superiore, ma salvo per non essere come lei. Gli dispiace di non averle dato la possibilità di fuggire da quella gabbia, ma dall'altro lato si sente contento per non essere finito come lei. Egli giudica la vita delle persone convinto che le loro scelte possono essere sbagliate. Giudica gli altri basandosi sulle proprie esperienze, sul modo in cui percepisce quello che lo circonda, senza dare la possibilità agli altri di esprimersi.

Però egli esprime le sue critiche attraverso la supposizione. Tutto è ipotizzabile, intuibile⁷⁶. L'ipotesi, che costituisce uno dei mezzi della narrazione, è molto frequente nel corso di tutto il libro. Juan usa la "hypotesis" per affermare delle cose di cui non è sicuro ma presuppone vere con il fine di trarre conclusioni; questo atteggiamento si contrappone a quello dei capitoli precedenti. Affermerei che esso fa parte del gioco nel quale Marías ci vuole partecipi. Perché probabilmente attraverso le contraddizioni ironizza sul protagonista con lo scopo di smascherare la meschinità e la morbosità che caratterizzano gli uomini, e ridicolizzare la sicurezza che gli uomini dimostrano nei confronti della vita. Anche perché fino ad ora Marías spesso ci ha reso esplicite, attraverso le riflessioni di

⁷⁴ *Ibid*, pag. 142-143.

⁷⁵ *Ibid*, pag. 146.

⁷⁶ Questo fatto è spiegabile dal frequente uso del condizionale semplice e composto nell'edizione italiana: *Un Cuore così bianco* Einaudi, Torino 1999. Mentre nell'edizione spagnola: *Corazón tan blanco* Suma de Letras, S. L, 2000, è molto frequente non solo l'uso dei modi come condizionale semplice o composto, ma altrettanto del congiuntivo nelle sue varie forme.

Juan, le sue idee sull'ambiguità e l'incertezza, allo scopo di spiegarci l'inutilità delle cose tramite le esperienze del protagonista.

Il fatto di porre il suo protagonista in conflitto prima con se stesso e in conseguenza con il mondo che lo circonda, direi che ha lo scopo non solo di sottolineare una crisi interiore psicologica degli esseri umani causata dai ritmi frenetici di una società che tende divorare i suoi uomini, ma anche i valori, oppressi dalla continua lotta fra gli uomini.

Spesso Juan si sposta da uno stato di completa determinazione e controllo sulle situazioni⁷⁷, ad una condizione di stasi, d'indecisione e impossibilità di comprendere gli altri oppure farsi comprendere. Ci si presenta come un uomo con forte dentro di sé il senso della libertà, come massima possibilità dell'uomo per vivere con felicità e creare serenità attorno a sé, mentre dall'altro lato sembra incapace a vivere il rapporto con suo padre serenamente. L'impossibilità di un approccio reciproco è basata sulla mancanza di una disponibilità di entrambi a capirsi. E non sarà per casualità che alla fine del romanzo Mariás userà una figura femminile che darà a tutti e due la possibilità di scoprirsi, lei diventerà il ponte che unirà i due uomini, come se fosse un *deus ex machina* che darà luce e porterà tutti e due alla catarsi.

Mariás sottolinea l'individualismo, l'egoismo che caratterizza le persone, ma anche il continuo inganno nel quale ci si trova, illudendosi che tutto stia bene. Nel settimo capitolo Mariás per la prima volta ci parla del lavoro di Ranz. Egli era stato per tanti anni uno dei più importanti consulenti artistici del museo di Prado, in più doveva viaggiare molto per carico d'istituzioni e di privati, che a poco a poco si erano accorti delle sue potenzialità. Con il tempo Ranz diventò consulente di numerosi musei nordamericani come il Getty di Malibu, il Walters di Baltimora e il Gardner di Boston e diventò il consigliere d'arte di tante persone ricchissime che compravano opere d'arte. Con gli anni Ranz si arricchì, non solo con lo stipendio o le percentuali del museo di Prado, ma per la sua lenta e progressiva corruzione che non ha mai avuto problemi a riconoscere davanti a suo figlio.

Ci risulta che Ranz non solo era un grande esperto d'arte, ma anche un gran falsificatore e contrabbandiere d'arte⁷⁸. Il fatto che Mariás attribuisce a Ranz caratteristiche di deformatore e mistificatore costituisce un preavviso del fatto che tutta la sua vita si è costruita su un inganno. E l'ironia della sorte è che Juan ha sempre sospettato che tra le corruzioni del lavoro di suo padre ce ne fosse qualcuna più grave di cui Ranz non si è mai vantato.

En la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, desaparecieron una pintura y dieciséis dibujos de Dürero en 1945, cuenta la historia que

⁷⁷ Ricordo nel quarto capitolo, la determinazione con la quale in modo coraggioso ha cambiato la tematica del discorso fra due capi dello stato semplicemente perché si stava annoiando, voleva rendere interessante il dialogo dei due, mentre stava lavorando come interprete con il rischio comunque di perdere il suo lavoro e crearsi una brutta fama.

⁷⁸ L'elemento della falsificazione in tutti i suoi sensi, insieme con l'inganno percorrono su tutto il libro: vedi capitolo: *Il potere ingannevole della parola*.

se esfumaron durante los bombardeos o que se los llevaron los rusos, más bien esto último. Entre esos dibujos había uno titulado "Cabeza de mujer con los ojos cerrados", otro llamado "Retrato de Caterina Cornaro" y un tercero conocido como "Tres tilos". Yo no afirmo ni niego nada, pero en la colección de dibujos de Ranz hay tres que juraría que son de Durerro (pero yo no soy nadie para decirlo, y él siempre se ríe cuando le pregunto, no me contesta), y en uno de ellos se ve una cabeza de mujer con los ojos cerrados, en otro me da el corazón que está el vivo retrato de Caterina Cornaro y lo que veo en el último son tres tilos, aunque no entiendo mucho de árboles. Esto es sólo un ejemplo. Habida cuenta de los tan variables precios del mercado del arte, no sé lo que valdrá el conjunto de su colección (mi padre también se ríe cuando le pregunto, y me contesta: "Ya lo sabrás el día que no tengas más remedio que averiguarlo. Esto cada día cambia, como el precio del oro")⁷⁹.

Questo fatto costituisce ancora una volta il gioco su cui Marías ironizza con il protagonista perché lo rende sospettoso, senza però dargli la possibilità di andare oltre i suoi dubbi e le sue paure.

A proposito dell'arte, Juan attraverso i ricordi di un incidente avvenuto nel museo di Prado che coinvolgeva suo padre e uno dei guardiani del museo fa riferimento a due quadri di due grandi pittori: *Artemisia* di Rembrandt e *Las Meniñas* di Velázquez, dedicando una particolare attenzione al primo. Il quadro dipinto nel 1634 è l'unico Rembrandt certo del Museo di Prado, in cui la suddetta Artemisia, con i lineamenti molto simili a quelli di Saskia, moglie e modella del pittore, guarda di sbieco una coppa misteriosa che le viene offerta da una giovane serva inginocchiata e quasi di spalle.

La scena è stata interpretata in due modi: come Artemisia regina di Alicarnasso, nell'atto di bere la coppa con le ceneri di Mausolo, il marito morto per il quale aveva fatto erigere un sepolcro considerato una delle sette meraviglie del mondo antico (da lì mausoleo), o come Sofonisba, figlia del cartaginese Asdrubale, che per non cadere viva nelle mani di Scipione e i suoi uomini, che la reclamavano formalmente, chiese al nuovo sposo Massinissa una coppa di veleno come regalo di nozze, coppa che secondo la leggenda le venne offerta a causa della fedeltà in pericolo, anche se Sofonisba non era stata solo sua ma era stata in precedenza la sposa di un altro, Siface, capo dei masessilliani, a cui, di fatto, l'aveva appena portata via il secondo saccheggiatore marito (il suddetto Massinissa) durante la confusa presa di Cirta, oggi Costantina, in Algeria. Dunque è difficile sapere davanti al quadro se in onore di Mausolo Artemisia stia per bere ceneri maritali o marital veleno Sofonisba per colpa di Massinissa; anche se, dall'espressione ambigua di entrambe, sembra piuttosto che l'una o l'altra

⁷⁹ J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 154.

abbiano ingerito, non senza esitazione, qualche intruglio adulterino. Sia come sia, sullo sfondo c'è una testa di vecchia molto più concentrata sulla coppa che sulla serva o sulla stessa Artemisia (se fosse stata Sofonisba, probabilmente il veleno lo avrebbe messo la vecchia), non si vede molto bene, lo sfondo è una penombra troppo misteriosa o è troppo sporco, e la figura di Sofonisba è talmente luminosa e rilevante da rendere la vecchia ancor più sfumata⁸⁰.

L'elemento macabro è protagonista ancora una volta. Mariás ci introduce nel mondo della pittura, dove la forma d'arte è diversa dalla scrittura. Narrazione e pittura diverse, ma entrambe suscitano delle emozioni. Non sappiamo se Mariás usi *Artemisia* appositamente perché vuole trarre degli elementi in comune o vuole motivare noi a farlo. Oserei dire che non possa essere casuale l'inserimento dell'opera all'interno del romanzo.

In *Artemisia* viene consumato un adulterio e probabilmente un tentativo verso la morte, come nel romanzo, solo che in esso la morte è realizzata mentre nel quadro non lo sapremo mai; l'unico fatto certo è che la figura di *Artemisia* è ispirata da Saskia, giovane moglie di Rembrandt, la quale muore presto. In effetti, Mariás potrebbe essere un ammiratore di lui, quindi anche in conoscenza della sua vita. A proposito dell'arte penso che potrebbe esistere un collegamento anche con il quadro della copertina del romanzo, mi riferisco al "Rolla" di Henry Gerex, visto che l'argomento del quadro potrebbe rispecchiare una parte degli avvenimenti del lontano passato di Ranz: ispirato da una poesia di Musset, il quadro indugia voluttuosamente sul corpo della prostituta immersa nel sonno distesa su un sontuoso letto a baldacchino, mentre il suo amante completamente rovinato, sta per gettarsi dalla finestra. Questa immagine potrebbe riflettersi nel racconto di Ranz a Luisa nelle ultime pagine del romanzo, in quanto egli racconta i motivi per i quali Teresa si era tolta la vita. La prostituta potrebbe essere paragonata alla prima moglie di Ranz che una notte addormentata sul suo letto ubriaca, muore da un misterioso incendio, che solo alla fine del romanzo scopriremo che non era un incidente.

La morte è vista come la conseguenza naturale della vita umana ma anche come istigazione. Abbiamo già affrontato la morte di Teresa, come una presunta autopunizione, per affrontare la probabile intenzione di una figura pittorica verso la morte. Sono stata motivata ad esplorare il fatto della morte attraverso il quadro, perché al primo impatto sembra che Mariás affronti in modo cinico l'argomento. Però direi che lo esamina con grande sincerità, ponendolo insieme con l'amore come unico patrimonio degli uomini e donne. Egli affronta con semplicità e senza paura un argomento di cui solitamente è difficile parlare.

Come quando esploriamo il nostro corpo e viso cercando di comprendere come siamo fatti, studiando tutti i dettagli individuando la nostra bellezza o bruttezza. Ed è proprio essa che ci riempie di paure e insicurezze di scoprirci

⁸⁰ Tratto da *Un cuore così bianco*, cit., pag. 121,122.

completamente. Direi che è così anche con la morte, abbiamo timore di scoprire che esiste, che fa parte della nostra vita.

Non avere paura di essa non credo che sia indicazione di cinismo, ma forse della consapevolezza che essa sia l'unico vero patrimonio dell'uomo. Probabilmente non è piacevole parlare di essa, però ho l'impressione che Marias venga motivato a parlarne poi in maniera raffinata nel romanzo a scopo di esaminare con attenzione l'anima umana. Contemplare le caratteristiche dell'uomo scoprendo delle verità con cui vive. Forse tratta la morte o l'amore perché gli uomini di fronte a essi non possono fingere, non possono illudersi. Attraverso argomenti così forti egli studia l'autenticità dell'esperienza umana, anziché solo descrivere il mondo. Scava nella solitudine e nel linguaggio umano per osservare le persone, per poter rivelare ma anche nascondere la miseria dell'uomo. Se non ci fosse oscurità l'uomo non sentirebbe la corruzione e se non ci fosse la luce egli non spererebbe.

Da un lato *Artemisia* e dall'altro *Las Meniñas*, il cui argomento è completamente diverso dal primo. Velázquez invece coglie momenti di allegria e di divertimento, che forse potrebbero rispecchiare i momenti di allegria che Juan viveva insieme alla madre e la nonna quando era piccolo. Quei pochi momenti di gioia che riuscivano a vivere le due donne quando era possibile nascondere la tristezza e la melanconia che suscitava in loro la morte della figlia e sorella.

Ancora una volta la contrapposizione nutre quella sensazione dove prevale l'impulso personale, dove drammaticità, e allegria sono elementi sostanziali per comprendere l'ironia, per comprendere cose di cui alcune vanno celate e altre scoperte. Per porre l'uomo nella situazione in cui egli si sente di aver scoperto o almeno esplorato tutto per farlo rendere conto alla fine che forse ancora non ha capito niente.

L'esplorazione dell'anima umana e la sua funzione mi porta a pensare che Marias non per casualità utilizza grandi uomini d'arte come Shakespeare, Rembrandt o Velázquez, uomini i quali con quasi una mistica consapevolezza e saggezza studiavano e poi descrivevano i segreti dell'anima umana. Il tentativo di capire ogni tipo di carattere e intuire come si potrebbe reagire in qualsiasi situazione. Non saprei quanto sia giusto paragonare Marias a questi grandi protagonisti dell'arte mondiale, però forse le sue intenzioni sono come le loro, ossia esplorare gli uomini sia nella loro grandezza che nella loro piccolezza.

8. Dalla realtà alla finzione

Scrivere in prima persona non è un fatto casuale. La prima persona determina il tono, la prospettiva, ma anche la posizione del lettore rispetto al testo. Considerando il fatto che nei romanzi di Marias la ricerca della verità è un argomento molto frequente, è facile pensare che la scelta della prima persona ha lo scopo di attribuire verità in tutto ciò che viene raccontato.

Una approfondita lettura però ci fa rendere conto, che la prima persona non ci garantisce nessuna verità, anzi direi che l'unico ruolo che svolge la prima persona è quello di vincolare il legame che unisce il protagonista con il narratore e con lo scrittore. Questo fatto è collegato con il tema del tempo. Esiste un legame fra l'"io" narratore e il tempo, per esempio il presente della narrazione dove si situa il narratore non è lo stesso presente dell'azione che lui racconta, ossia dove il personaggio agisce.

Le cose si complicano quando protagonista e narratore sono la stessa persona, quindi le informazioni potrebbero essere vere o non, anche perché forse bisogna considerare che esse sono filtrate dallo scrittore, il quale è l'unico creatore, ma allo stesso tempo il manipolatore della realtà. Questo rapporto credo che sia pericoloso dal punto di vista dell'impossibilità per il lettore distinguere fra finzione e realtà. Per il lettore credo che non sia arduo entrare in quel processo nel quale si sente di esplorare il mondo psicologico dei protagonisti. Anzi potrebbe essere facile confondere protagonista - narratore con lo scrittore. Effettivamente più di qualcuno ha attribuito in *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Negra espalda nel tiempo* elementi autobiografici. Per quando riguarda il terzo romanzo Mariás ammette che esiste qualcosa di suo personale.

Anche in *Corazón tan blanco* affermerei che esistono elementi che potrebbero rendere la narrazione autobiografica come per esempio: il gusto per il cinema e per certi attori come Jerry Lewis, che è uno dei preferiti di J. Mariás. Le cantilene che la nonna di Juan gli cantava rispecchiano le canzoni che cantava la nonna di Mariás, Lola Manera. Lo stesso utilizza le proprie origini della sua nonna per attribuirle anche alla nonna di Juan. Il fatto che Juan lavora come traduttore - interprete riflette una delle attività più importanti dello scrittore.

Credo sia affascinante questo gioco in cui sta sotto ombra il confine fra realtà e finzione. Sembra che lo scopo è proprio di giocare con il lettore. Lo scrittore imposta il lettore come esattamente vuole lui, senza considerare i giudizi o le osservazioni che possa fare il lettore. Il gioco è costruito sulle ambiguità, le omissioni, le contrapposizioni, che in seguito diventano motivo per confrontare il protagonista - narratore con lo scrittore.

Anche i ricordi diventano mezzo per nutrire il rapporto fra realtà e finzione. Attraverso le immagini Mariás convince il lettore che potrebbero non essere il frutto di una finzione.

Mariás mette in contraddizione Juan non solo perché deve fare delle dimostrazioni letterarie che possano rispecchiare le idee di una cultura borghese, ma direi che vuole creare uno stile a scopo di rappresentare le situazioni in modo tale che il suo gioco intrighi e seduca il lettore.

Il protagonista si esprime, cambia idee, ricorda il lontano passato e all'improvviso proietta il futuro o esprime le sue paure perché vive con continue incertezze e ricerche interiori.

Ogni capitolo è una nuova storia che però ha spesso gli stessi protagonisti. Mariás probabilmente vuole creare un rapporto fra realtà e finzione come due entità che si attraggono quasi come se fosse una relazione sessuale fra due persone; perché è stabilito un rapporto in cui l'una

ha bisogno dell'altra, una completa l'altra. Egli trae elementi dalla realtà per applicarli alla finzione e dalla finzione trae per creare una nuova realtà. E fa in modo che il loro confine sia sempre più confuso, più vago possibile.

9. Erotismo, sesso e pensieri macabri

Il gioco narrativo si intensifica quando Juan entra nella sua propria intimità e instaura un rapporto di confidenza con il lettore quando afferma, che per tanti anni nessuno gli aveva raccontato, che suo padre prima di sposare Juana era sposato con la sorella Teresa, la quale morì dopo una grave malattia. Fatto assolutamente non vero, dato che il lettore conosce fin dalle prime pagine del romanzo, che lei si suicidò.

L'ironia si basa sul fatto, che Juan crede di sapere i fatti o i segreti ma non è vero. Gli sono stati nascosti i fatti e Ranz non ha mai voluto raccontargli come sono andati realmente; tutte le volte che Juan ha voluto sapere, Ranz sempre ha rifiutato, affermando:

Ranz nunca había contado nada. Hace algunos años, siendo ya adulto, yo intenté preguntarle y me trató como si aún fuera niño. "Que te importa todo eso", me dijo, y me cambió de tema. Al insistir yo (estabamos en La Dorada) se levantó para ir al lavabo y me dijo zumbón con su mejor sonrisa: "Escucha, no me apetece hablar de pasado remoto, es de mal gusto y le hace recordar a uno los años que tiene. Si vas a seguir, es mejor que para cuando vuelva hayas abandonado la mesa"⁸¹.

La verità che ci viene presentata è che Ranz ha sempre trattato suo figlio come se fosse un bambino, come se dovesse proteggerlo da un pericolo, da qualcosa di orrendo che lo potrebbe ferire. Probabilmente non gli ha mai dato la possibilità di crescere attraverso un rapporto di confidenza e di stima reciproca non solo da figlio verso il genitore ma anche da padre verso il figlio. In effetti Juan ha dovuto sempre immaginare, fantasticare sui presunti fatti veritieri, oppure dare delle spiegazioni sugli avvenimenti.

La idea fue vaga en todo caso, y el error explicable consistía en que Ranz podía haber creído querer a una hermana, la hermana mayor, cuando en realidad quería a la otra, la hermana menor, demasiado menor acaso en el momento de conocer él a ambas para que mi padre la tomara en serio. Tal vez me fue así contado, pudiera ser, por mi madre o más bien mi abuela, no lo recuerdo, una respuesta breve y quizá embustera a una infantil pregunta, desde luego Ranz nunca me habló de estas cosas. También era fácil que en

⁸¹ J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 169.

la imaginación del niño apareciera otro factor este piadoso: la consolación del viudo, sustituir a la hermana, paliar la desesperación del marido, ocupar el lugar de la muerta. Mi madre podía haberse casado con mi padre un poco por pena, para que no se quedara solo; o bien no podía haberlo querido secretamente la desaparición del obstáculo, de su hermana Teresa. O ya que se producía, haberse alegrado de la desaparición al menos en su aspecto⁸².

L'immagine di Teresa è sempre viva nel pensiero di tutti anche se l'unica persona che parlava di lei era la nonna. Ranz manteneva una foto di Teresa a casa loro. La foto della donna amata, un fatto che impressionava Juan che ogni volta che la guarda gli ricorda la sua Luisa, forse perché quando amiamo una persona tendiamo a vederla ovunque.

Juan è oscurato dall'ombra di suo padre, uomo estremamente affascinante e seducente, una figura apparentemente vincente, che però sembra che non sia mai riuscito a superare quel confine che rende il rapporto fra padre e figlio misterioso.

In effetti, Juan solo pochi mesi prima del suo matrimonio viene a sapere da Custardoy⁸³ che sua zia Teresa si era suicidata.

Custardoy fijó ahora en mí sus ojos desprovistos de ornamentación, o de protección. Anadiò:- En todo caso espero que te vaya mejor que a tu padre, y no quiero ser cenizo, toco madera. Vaya carrera la suya, ni Barbazul, menos mal que no ha seguido, està ya un poco mayor el hombre

-Tampoco es para tanto - dije yo. Había pensado de inmediato en mi tía Teresa y en mi madre Juana, ambas muertas, Custardoy estaba refiriéndose a ellas, uniéndolas en su muerte con exageración o con mala fe. "Ni Barbazul. Nadie se acuerda de Barbazul.

- ¿Ah, no?- dijo -. Bueno, la cosa medio se paró con tu madre, si se descuida no existes tú. Pero mira, también a ella la ha sobrevivido, no hay quien pueda con él Que en paz descanse, ¿eh? - añadió con respeto burlesco. Hablaba de Ranz con estima, tal vez con admiración.

Eso es un azar, nadie sabe el orden de la muerte, podía haber sido él, como también nos puede enterrar a nosotros. Mi madre vivió bastante años.

⁸² *Ibid*, pag. 168,169.

⁸³ È un personaggio che appare poco nel romanzo, ma le sue caratteristiche e il suo ruolo sono importanti per la svolta della trama. Suo padre era molto amico e collega di Ranz. Custardoy e Juan avevano da bambini un rapporto conflittuale. Juan non ha mai sopportato il cinismo, la meschinità, e la perversità che caratterizzano Custardoy fin dall'adolescenza. Trovo rilevante sottolineare che Juan durante la sua narrazione afferma che tutto quello che aveva imparato per quando riguarda il sesso lo doveva a Custardoy il quale a sua volta non accettava mai nel suo letto i numeri dispari e aveva bisogno della molteplicità per sentirsi soddisfatto.

-Como tú quieras, un azar. Pero tres veces es mucho azar.

-¿Tres veces?

Esa fue la primera vez en mi vida que oí aludir a la mujer extranjera con la que yo no guardo parentesco y de la que ahora sé algo pero no lo bastante, nunca sabré demasiado, hay personas que han estado en el mundo durante muchos años y de las que nadie recuerda nada, como si al postre no hubieran estado.

-Quiero decir dos - dijo Custardoy con prisa, quizá era todo impremeditado y sin mala intención. Custardoy añadió sin pausa:- Oye, y que quede claro que no tengo nada contra tu padre, todo lo contrario, lo sabes muy bien. Pero que se te mate una de ellas justo después de la boda no parece cosa de azar. Eso no puede estar nunca en el orden de la muerte que tú dices.

-¿Que se te mate?

Custardoy se mordió los labios en un gesto demasiado expresivo para ser espontáneo.

"¿Que dices que se te mate?"

- no me digas que no lo sabes.

-De qué me hablas.

-Tiene hostias - añadió-, que tu no sepas nada, tiene hostias cómo las familias callan ante los hijos, quién sabe lo que sabrás tú de la mía que yo en cambio no tengo ni puta idea.

-No sé - dije yo con prisa.

-Me parece que he metido la pata. Ranz se va a cabrear. No sabía que no sabías cómo murió la hermana de tu madre.

-De enfermedad, me han dicho siempre. Nunca he preguntado mucho. A ver, qué es lo que sabes

-A lo mejor no es verdad. Hace la tira de años que me lo contó mi padre.

-¿Qué te contó?

-No le digas a Ranz que te lo he dicho, ¿de acuerdo? No quisiera que por esto me pusiera la proa. A lo mejor yo recuerdo mal, o entendí mal.

-¿Qué es lo que recuerdas? ¿Qué entendiste?

-Que tu tía se pegó un tiro al poco de regresar de su viaje de novios con Ranz. Eso sí lo sabías, que se casó con él.

-Sí, lo sé. ¿Por qué se mató?

-Eso ni idea, y tampoco creo que lo supiera mi padre, o no me lo dijo. Si alguien lo sabe es el tuyo, pero a lo mejor ni siquiera, no es fácil saber por qué se mata la gente, ni los más próximos, todo el mundo está trastornado, todo el mundo las pasa putas, a veces sin causa y casi siempre en secreto, la gente vuelve la cara contra la almohada y espera al día siguiente. De pronto no esperan⁸⁴.

⁸⁴ *Ibid*, pag. 180-187.

Juan viene a sapere una mezza verità, i fatti non sono completamente chiari. La narrazione forse si complica perché neanche noi sappiamo come stanno realmente i fatti. Narratore e lettore si trovano sorpresi, da un lato Juan scopre come è morta sua zia e dall'altro ci viene svelato, che esiste una terza donna che forse fu sposata con Ranz molto prima che si sposasse con Teresa e Juana. Questa informazione non ci viene data solo dal lapsus di Custardoy, ma Juan motivato da esso ricorda quando tanti anni prima sua nonna a proposito della malattia di Juana si rivolse verso Ranz dicendo:

*"No sé cómo eres capaz de irte por ahí a tus cosas con Juana enferma. No sé cómo no te pones a rezar y cruzas los dedos cada vez que tu mujer se resfría. Ya llevas dos perdidas, hijo"*⁸⁵.

L'ombra della morte esiste in tutto il romanzo. Un'idea estranea che può fare paura o lasciarci perplessi non tanto per il fatto in sé per sé, ma per le conseguenze che può provocare la morte di una persona.

È agghiacciante e potrebbe sconvolgere il lettore la tranquillità con la quale Mariás tratta questo argomento molto frequentemente nei suoi romanzi. La morte è presente ovunque come un segno della decadenza umana e dell'impossibilità di evoluzione⁸⁶. La facilità con la quale lo scrittore affronta la morte potrebbe essere anche un'indicazione della consapevolezza interiore che nella vita niente è sicuro e che tutto possa cambiare da un momento all'altro. Questa è una altra idea che lo scrittore esprime più di una volta dando rilievo al concetto nichilistico in cui tante cose sono inutili nella vita visto che l'unica cosa sicura che appartiene ad ogni uomo è la sua nascita e la sua morte. Essa in tutte le sue forme è un fatto che sconvolge e non può lasciare tante possibilità per discuterne: se arriva, arriva, non c'è modo di rimediare. Come ho già riferito, più del fatto in sé per sé penso, che a Mariás interessi tutto quello che sta nella sfera della morte e nelle sue conseguenze. Il fatto ci può causare tanto dolore, ma forse più sofferenza può creare quel processo attraverso il quale l'uomo si illude con i suoi pensieri sui motivi, mescolando i ricordi della persona morta, con l'illusione che tutto possa tornare come prima; perché per la mente umana è difficile accettare ed è inevitabile non torturarsi con sensi di colpa o con i pensieri su tutto quello che potrebbe o non potrebbe succedere, su tutto quello che potrebbe essere diverso ma che non potrà esserlo mai più.

⁸⁵ *Ibid*, pag. 191.

⁸⁶ Ricordo, che il tema della morte non è presente solo in *Corazón tan blanco*, che inizia proprio con la descrizione della morte di Teresa. La caratteristica di iniziare il romanzo con la narrazione della morte si vede anche nel *Mañana en la batalla piensa en mí* dove il narratore e protagonista deve affrontare la morte improvvisa di una donna che aveva appena conosciuto e con la quale stava per avere una storia di sesso. Infatti la donna muore nel letto poco prima della conclusione del rapporto sessuale. L'elemento macabro è presente anche in *Tutte le anime*, *L'uomo sentimentale*, *Nera schiena del tempo*, romanzi che segnano un periodo di maggiore maturità letteraria di Mariás, rispetto a quelli scritti in età più giovane.

Della dinamica della morte, ci interessa forse anche quell'elemento di irrealtà composta dall'inganno e dalla delusione. È ineluttabile l'inganno perché forse questo nutre la speranza e la sicurezza dei vivi. Direi che la morte utilizzata come elemento fondamentale nella narrazione, rende ancora più drammatico il ruolo del protagonista. Ho già fatto riferimenti sulla drammaticità della figura di Juan, ma adesso lo confermerei osando dire che lo scrittore ce lo presenta in fondo come il frutto nato dopo una morte. Juan rispecchia il macabro. Ranz dopo il suicidio di Teresa si sposa con la sua sorella minore. In qualche modo egli con questo atto vuole continuare a vivere nello stesso mondo nel quale era vissuto con Teresa. Perché Ranz ha voluto sposare Juana? Perché ha voluto continuare a vivere nell'ambiente che gli avrebbe per sempre ricordato Teresa e senza altro gli avrebbe dato tanto dolore?

Forse da un lato ha voluto mantenere indelebili i ricordi e le emozioni per la sua amata, condividendo la vita con una persona, che era strettamente legata con lei. Le due sorelle anche se fisicamente o caratterialmente diverse hanno vissuto nello stesso microcosmo da sempre, rimangono sempre unite dal fatto di essere sorelle. È strano, ma quando amiamo una persona tendiamo ad amare anche le sue persone care, i suoi genitori, i suoi fratelli. Non possiamo non considerare che ci appartengono anche loro perché tanto quando amiamo ci sentiamo più potenti che mai, indistruttibili. In effetti, verso la fine del romanzo Ranz ammetterà che le ha amate tutte e due, ma il suo amore per Juana non è stato mai come quello per Teresa.

Il tema della morte nell'ottavo capitolo può provocare tristezza, ma facendo attenzione nelle parole usate per descrivere questa tristezza, si rispecchia l'amore, quello straordinario sentimento umano che mette le persone in posizione tale da fare qualsiasi pazzia proprio in virtù dell'amore. Amare totalmente significa uscire dalla sfera dell'egoismo e della meschinità e sentirsi la libertà che ci permette di amare senza pretese, senza paure, senza strategie e come dirà Ranz nel penultimo capitolo: *"Uno a volte dice di tutto alla persona che ama perché non si sente minacciato da niente"*.

Le persone rendono complicate le cose, mentre in realtà tutto può essere semplice; così probabilmente ha voluto fare Ranz, amando una donna con tutto sé stesso, però il suo fallimento consiste nel suo autoinganno che lo portò a considerare sé stesso onnipotente e sulla sua incapacità di sentirsi dignitosamente libero.

Juan colpito dal dialogo che ha avuto con Custardoy sulla morte di sua zia racconta tutto a Luisa, fatto che lo fa riflettere sul valore e la grandezza delle parole, come se esse costituissero la vera unione nei matrimoni e nelle coppie.

Le parole portano al pensare, al fantasticare su che cosa una persona era o aveva fatto, sulla possibilità di costruire nella propria mente quello che gli altri sono o potrebbero essere. Le persone che condividono un cuscino riflettono non su sé stessi, ma su che cosa l'altra persona dice. Come afferma Juan, *"lo stare con una persona consiste in buona parte nel pensare a voce alta, nel pensare tutto due volte invece che una, una con il pensiero e l'altra con il racconto, allora il matrimonio è una istituzione narrativa."* Inoltre

vengono trasmessi i fatti e i pensieri degli altri, che ci hanno confidato in segreto, da lì la famosa frase: a letto ci si racconta tutto osando aggiungere che tutto si risolve a letto dopo un sesso di qualità, dove tutti due si sentono soddisfatti e soprattutto hanno goduto. Quando l'affinità sessuale conquista i due amanti non ci sono più segreti a letto, anzi esso diventa un confessionale.

IL luogo in cui due persone uniscono la loro passione, il loro amore per fare sesso elimina tutto quello che esiste e che sta all'esterno dei due amanti. Il sesso diventa l'elisir, la forza potente allo scopo di soddisfare e estasiare chi si ama e denigrare tutto il resto.

In quel momento non esistono due persone ma tutto diventa uno, cadono le maschere, non esistono segreti o bugie, l'uno completa l'altro.

Presumo che Juan abbia raccontato tutto a Luisa dopo che i due hanno fatto sesso. Lei esprime un curioso desiderio di sapere dettagli sulla storia e dall'altro lato sottolinea il suo dispiacere per il fatto che Juan non ha insistito per sapere di più sui racconti di Custardoy.

-No sé si quiero saber más - contesté.

-¿Cómo puede ser? Yo misma tengo ya mucha curiosidad con lo que me has dicho.

-¿Por qué?

-Cómo que por qué. Si hay algo que saber sobre alguien que yo conozco, quiero saberlo. Además es tu padre. Y ahora es mi suegro, ¿cómo no va a interesarme saber lo que le pasó? Más aún si lo ha ocultado. ¿Vas a preguntarle a él.

-No lo creo. Si él nunca ha querido hablarme de nada de eso no voy a obligarlo a estas alturas.

-Le preguntaré yo - dije.

-Ni se te ocurra.

-A mí me lo contaría. Quién sabe si lleva todos estos años esperando a que aparezca en tu vida alguien como yo, alguien que pueda hacerle de intermediario contigo, los padres y los hijos sois muy torpes entre vosotros. Quizá nunca te ha contado su historia porque no sabía cómo hacerlo o tú no le has preguntado bien. Yo sí sabré hacer que me la cuente.

-¿Y si es algo que no es contable?

-¿Qué quieres decir? Todo es contable. Basta con empezar, una palabra tras otra.

-Algo que ya no debe contarse. Algo cuyo tiempo ha pasado, cada tiempo tiene sus propios relatos, y si se deja pasar la ocasión, entonces es mejor callar para siempre, a veces. Las cosas preciben y se hacen inoportunas.

-Yo no creo que a nada se le pase el tiempo, todo está ahí.

-Mira - le dije -, las personas que guardan secretos durante mucho tiempo no siempre lo hacen por vergüenza o para protegerse a sí mismas, a veces es para proteger a otros, o para conservar amistades,

*o amores, o matrimonios, para hacer la vida más tolerable a sus hijos o para restarles un miedo*⁸⁷.

Juan rimane colpito dall' insistenza e dalla curiosità di Luisa, e conversando non solo scopre la sua passionalità nei confronti di Ranz, ma scopre anche, che quella notte ad Avana (durante il loro viaggio di nozze), mentre lui pensava che essendo malata, dormisse e non si fosse resa conto della conversazione fra Myriam e Guillermo, invece lei aveva sentito tutto, e praticamente ammette di aver fatto finta di dormire.

La sorpresa di Juan nei confronti del fatto che Luisa aveva ascoltato ma aveva finto di no, direi che viene utilizzata da Marías per delineare per la prima volta nel romanzo le potenzialità di un personaggio femminile che finora non aveva una presenza attiva ma passiva. In effetti finora abbiamo affrontato solo la figura ambigua di Teresa a causa del suo suicidio, l'aggressività di Myriam, la neutralità della madre di Juan e la grande sofferenza della nonna: personaggi che appartengono al passato, il loro ruolo è importante per la svolta generale della trama, però nessuna viene delineata come una figura presente attivamente nella vita del protagonista.

La sorpresa rileva la contrapposizione fra marito e moglie per far emergere lei dal suo ruolo di moglie bella, giovane, tranquilla accanto al marito. Nel nono capitolo lo scrittore attribuisce a Luisa una passionalità che la rende una donna molto interessante. Il fatto che lei conosce ma tace per attaccare poi al momento opportuno, direi che è un'indicazione d'intelligenza, ma anche di capacità di manipolazione di suo marito. Viene presentata in contraddizione per rilevare quella sottile particolarità che conferma il confine fra l'astuzia femminile e l'ingenuità maschile.

Porrei Luisa tra le figure che stanno dalla parte opposta rispetto al protagonista. Come Ranz, Custardoy, lei è messa in un doppio gioco in cui da un lato non è protagonista, ma dall'altro il suo comportamento è basilare per la delineazione psicologica di Juan e la completezza della sua consapevolezza psichica. Percepriamo l'importanza di Luisa come donna quando contemporaneamente ci rendiamo conto della drammaticità del personaggio di Juan.

Lei sta nella zona d'ombra dove agisce apparentemente in contrapposizione con suo marito, ma in fondo direi, che lei si comporta a favore suo. Affermerei che non per casualità Marías costruisce un bel rapporto fra lei e Ranz mettendo così in evidenza il rapporto poco confidenziale che c'è fra padre e figlio.

Oserei dire che dal rapporto tra suocero e nuora viene espresso un erotismo rispecchiato dall'amicizia e confidenza che c'è fra i due. Ranz molto spesso cerca la compagnia della giovane donna, desiderando scambiare idee, opinioni, oppure divertirsi insieme. Concretizzando così il feeling che evidentemente c'è fra di loro. Non a caso Ranz dice che lei è la migliore che suo figlio aveva portato a casa

⁸⁷ J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pag. 236-237.

L'erotismo che si sente fra loro due arriverà al suo apice nel penultimo capitolo quando fra di loro si sentirà la massima confidenza smascherando quello che sono veramente e soprattutto Ranz di fronte alla disponibilità di Luisa si sentirà completamente libero di esprimere il suo mondo interiore.

Luisa rispecchia la sicurezza e la determinazione che sono in funzione in una strana sintonia con quello che suo marito non è. Come una Lady Macbeth lotta in modo che suo marito capisca quello che non riesce. Lei è convinta che Ranz le avrebbe raccontato tutto quello, che non ha potuto o non ha voluto raccontare a suo figlio. Come se lei non avesse paura di affrontare il passato per quanto crudele possa essere. È difficile capire il mondo interiore delle persone, percepire quello che erano, giustificare le azioni, soprattutto quelle cattive. Il passato nella sua totalità e ogni momento hanno i loro racconti, la loro storia, se si lascia passare tanto tempo o l'occasione, allora forse è meglio tacere per sempre. Mentre dall'altra parte il tempo non passa per nessuna cosa, la storia di ogni elemento in fondo resta intoccabile, indelebile in attesa di farlo tornare.

Per quanto il tempo passi, i fatti sono stati compiuti e questo non può cambiare. Ognuno ha la sua storia, il suo passato e a ognuno piace raccontare il proprio passato perché esso diventa la base sulla quale viene costruito il presente e il futuro. Il fatto di raccontare i propri segreti significa consapevolezza, coraggio di poter guardare indietro con occhi sereni, anche se c'è qualcosa che nuoce, che possa sconvolgere. Importante è parlare, perché le parole diventano la potenza con cui si libera la mente e l'anima. Ranz si confiderà con Luisa perché probabilmente lei stimolerà quella sua sensibilità nascosta, che finora nessuno era riuscito a tirare fuori.

Luisa assume un ruolo importante perché deve controbilanciare l'inettitudine di Juan, con la freddezza e potenzialità di Ranz. Direi che lei rappresenta il tipo di donne che non per forza devono trasgredire o esagerare per sentirsi grandiose. La sua umiltà, l'intelligenza e il suo amore diventano la sua arma. La sua semplicità e intuizione la trasformano in una donna che sa quando mettere fuori le unghie e combattere e quando essere dolce e comprensiva.

Direi che Mariás gioca anche con le figure femminili mettendo in rilievo personalità diverse fra loro. Per esempio confrontando Luisa con Myriam ci rendiamo conto facilmente della diversità delle due donne, sottolineando una differenza culturale, economica, e sociale. Quello che mi ha colpito leggendo il nono capitolo del romanzo è la sicurezza e la arroganza quasi fastidiosa con la quale Luisa critica la figura di Myriam dicendo che lei "è una rompiscatole che ad ogni modo ha perso perché le cose non andranno mai come vorrà lei".

Anche se non abbiamo informazioni sui gusti femminili e le preferenze dello scrittore, non è difficile intuire che deve conoscerle bene. Un'idea emersa non solo dalle figure femminili di *Corazón tan blanco*, ma esaminando un po' le donne nei suoi romanzi ricaviamo l'impressione che forse non gli piacciono le donne fortemente femministe che "maltrattano" gli uomini in modo da soddisfare il loro egoismo o per confermare la conquista di un potere che le possa rendere migliori rispetto agli uomini.

Anzi, direi che in generale nella letteratura di Marías si osserva il desiderio di porre in sincronia e sintonia uomini e donne, due componenti indispensabili per la costruzione della realtà ma anche della finzione.

La delineazione dei personaggi femminili si completa con la raffigurazione di Berta, una amica e collega di Juan, nonché la sua amante durante gli anni dell'università, la quale una volta all'anno lo ospita a casa sua a New York per un periodo, per questioni di lavoro. Berta è una bella donna attorno i quaranta sposata e divorziata due volte. Un fatto che probabilmente la ha condizionata molto, tanto che da allora nessuna storia le è durata a lungo. Conosceva uomini che in realtà non avevano mai dimostrato un interesse sincero nei suoi confronti. Ciascuno di quelli individui, che ovviamente la usavano o che lei usava solo per il sesso, la aveva delusa o abbandonata molte volte dopo una sola notte condivisa. In ognuno di quegli uomini Berta aveva riposto un'illusione, anche la prima notte, che tante volte prometteva essere l'ultima, e così era. Le è sempre più difficile trattenere qualcuno e ci prova con sempre maggior sforzo.

Quello che mi ha colpito della vita sessuale, o amorosa se vogliamo, è il fatto che la sua disperazione e forse la sua incapacità di costruire un rapporto sano con un uomo, la hanno portata a provare con gli incontri combinati attraverso agenzie matrimoniali e a scrivere sulle rubriche dei messaggi personali di giornali o riviste. Si era fatta un video per agenzia, che veniva inviato agli interessati, a qualcuno come lei. In effetti spesso lei usava questa espressione implicando direi, che lei si avvicinava a un modello anteriore ma inesistente invece di creare il proprio.

Creava dei video, dove lei appariva bella, molto curata, sembrava serena e più giovane. Parlava dei suoi gusti, delle sue passioni, delle sue idee, del suo lavoro e di tutto quello che potrebbe essere importante per sedurre uomini completamente sconosciuti.

Nei contatti personali per corrispondenza la cosa era diversa, lì non c'era nessun tipo di controllo, nessun intermediario, e subito si entrava in materia carnale, i corrispondenti chiedevano video insinuati e poi lascivi pronunciavano parole audaci, facevano scherzi ripugnanti che a Berta cominciavano a non sembrare più tali, non c'è niente di ripugnante, disgustoso in ciò di cui si è parte, in ciò che diventa abituale. In poco tempo Berta smise di interessarsi quasi del tutto a ciò che arrivava dall'agenzia, pure si continuava a sollecitare video per credere che ancora contava su quel mondo tranquillo, ma scambiava corrispondenza e video con uomini strani e piuttosto anomali, gente con faccia e corpo ma senza nome, gente con iniziali o con soprannomi come: "Taurus", "VMF", "De Kova", "The Graduate", "Weapons", "MC", "Humbert", "Sperm Whale" o "Gaucho". Tutti sorridevano alla telecamera con disinvoltura, video casalinghi, che senz'altro si erano filmati da soli, soli in casa, parlando a nessuno o a qualcuno sconosciuto o da conoscere o forse al mondo che li ignorava. Alcuni parlavano dal cuscino, distesi sul letto in mutande o in costumi minuscoli, tirando indietro lo stomaco, con il torace unto d'olio come fossero atleti. Ma non lo erano. I più coraggiosi ma anche più vecchi

apparivano nudi, in piedi, e parlavano come se niente fosse, senza nominare più di tanto ciò che non richiamasse l'attenzione. A Berta evidentemente piacevano oppure non aveva altra scelta ed era sicuro che avrebbe risposto per fissare un appuntamento. Così lei sarà attratta da un uomo che le risponderà con i suoi video nei quali il suo volto sarà sempre coperto. Finché arriva il giorno che si incontreranno. Il mistero, l'enigma che c'è attorno quest'uomo quasi seduce la curiosità e la inconscia avidità sessuale di Berta. E il video risposta la convincerà ancora di più ad entrare completamente nel gioco:

"He recibido tu vídeo, gracias". La verdad es que promete mucho. Eres muy atractiva. Pero eso es malo. Que sólo promete. No es bastante. No es bastante. Por eso yo te mando también algo parcial. Incompleto. Para ti ver mi cara sería como para mí ver tu cuerpo. Tu cuerpo. A las mujeres os importa la cara. Los ojos. Eso decís. A los hombres la cara con cuerpo. O el cuerpo con cara. Eso es así. Ya te dije que trabajo en una arena muy visible". ("A very visible arena", decía otra vez. "Muy visible. No puedo darme a conocer a nadie desconocido así como así. Si no estoy convencido de que vale la pena. Para saberlo tengo que verte entera. Entera. Tengo que verte desnuda. Con el mayor detalle posible. Dices que sufriste un accidente. Dices que cojeas un poco. Un poco. Pero no me dejas ver cuán poco es ese poco. Quisiera ver esa pierna herida. Cómo ha quedado. Ver tus tetas. Tu coño. Si es posible bien abierto. Ver tus tetas. Tu coño. Deben de ser preciosos. Sólo después de verlos podríamos hacer una cita. Eso es así. Si tus tetas y tu coño y tu pierna me convencen de que vale la pena correr el riesgo. Si aún te sigue interesando. Quizá ya no quieras seguir con esto. Pensarás que soy muy directo. Brutal. Cruel. No soy cruel. No puedo perder mucho tiempo. No puedo perder mucho tiempo. No puedo perder mucho tiempo. No puedo correr riesgos inútiles. Me gustas. Eres muy guapa. Te lo digo de verdad. Eres muy guapa. Me gustas mucho. Pero con lo que me has sé tan poco de ti como tú ahora de mí. He visto muy poco de ti. No soy cruel quiero ver más. Mándame eso. Mándamelo. Entonces me dejaré ver. Si vale la pena. Creo que valdrá. Sigo queriendo follarte. Ahora más. Ahora más. Eso es así.

Direi che non è tanto criticabile il fatto che esistano questo tipo di agenzie per combinare incontri fra uomini e donne. Quello che più mi colpisce è la disperazione umana che sta nascosta dietro la decisione di tale atti. Il fatto che una donna pure bellissima con un ottimo lavoro e apparentemente con ottime possibilità appoggia le sue speranze per la costruzione del suo futuro su uomini come loro. Perché per quanto per loro possa essere un gioco, lei lo affronta come una cosa seria che le permette di farsi illusioni. A me ispira un inquietudine il fatto che lei aspetti una risposta da lui e che si senta terrorizzata dall'idea che non arrivi. Il fatto che lei si sente un'assoluta trasparenza e infinite possibilità dalla gioia di incontrare questi uomini e fare sesso con loro. Perché il fatto non riguarda una

perversità o gusti strani che lei ha, quindi del tutto rispettabili. Ma il fatto che lei ci crede, convinta che potrebbe costruire un futuro con uno di loro.

Dall'altro lato Berta è consapevole che sotto altre condizioni non attraverserebbe neppure la strada con loro. Ma la volgarità viene rispecchiata da questo assurdo masochismo che lei prova nei confronti non di loro ma della situazione nella sua totalità.

10. Il segreto e le sue conseguenze

"Se mató por algo que yo le conté. Por algo que le había contado en nuestro viaje de bodas". La voz de mi padre era débil, pero no de viejo, nunca tuvo nada de viejo.

"No quiere contármelo a mí", oí que decía Luisa. Su voz era cuidosa pero natural, no exageraba la nota de la persuasión ni de la delicadeza ni del afecto. Hablaba con tiento, nada más que con tiento.

"No es que no quiera, a estas alturas, si tú quieres saberlo", respondió Ranz, "aunque la verdad es que nunca se lo he dicho a nadie, bien me he guardado. De todo eso hace cuarenta años, ya es un poco como si no hubiera ocurrido o les hubiera ocurrido a otras personas, no a mí, ni a Teresa, ni a la otra mujer, como tu la has llamado.

"¿Por qué se lo contó, entonces?", dijo Luisa. "No imaginó lo que podía pasar".

"Casi nadie imagina nada, al menos cuando se es Joven, y se es joven durante mucho más tiempo del que uno cree. Tú no sabes cuántas veces a lo largo de tantos años he pensado en aquellas palabras que le dije a Teresa en un incontrolado arrebató amoroso, supongo, estabamos en nuestro viaje de novios, ya casi al final. Puede callar y callar para siempre, pero uno cree que quiere más porque cuenta secretos, contar parece tantas veces un obsequio que puede hacerse, la mayor lealtad, la mayor prueba de amor y entrega. Y se hacen méritos contando. De repente a uno le basta con decir tan sólo encendidas palabras que se gastan pronto o se hacen repetitivas. Tampoco le basta a quien las escucha. El que dice es insaciable y es insaciable el que escucha, el que dice quiere mantener la atención del otro infinitamente, quiere penetrar con su lengua hasta el fondo ".No lo soportó. En aquella época no había divorcio, y ella no se habría prestado a intentar una anulación, no tenía cinismo, y nuestro matrimonio fue consumado, ya lo creo que fue consumado, mucho antes de que fuera matrimonio. Pero un divorcio o una anulación no habrían bastado tampoco, de haber sido posibles. No era sólo que después de saber ya no pudiera soportarme a mí, ni seguir conmigo, ni un día más, ni un minuto más, como dijo, aunque aún estuvo conmigo unos cuantos días sin saber que hacer. Era que ella también había dicho, había dicho algo una vez, mucho antes, y lo que había

dicho tuvo su consecuencia. No me soportaba a mí ni a sí misma por haber hablado a la ligera una vez, sin darse cuenta de que ella no tenía ninguna culpa, no podía tenerla, de lo que yo hubiera oído, ni yo de oírlo".

"¿Pero qué le contó?", dijo Luisa.

"Si te lo cuento ahora", dijo Ranz, "no sé si estaré haciendo lo mismo que entonces, querida niña".

"Descuide", le respondió Luisa con valor y humor, yo no me voy a matar por algo ocurrido hace cuarenta años, sea lo que sea".

"Lo sé, lo sé nadie se mata por el pasado. tú eres distinta, los tiempos son distintos, más leves, o más duros, lo encajan todo. Sin duda no te matarías, pero tal vez no querrías volver a verme. Temo por mí que por ti".

"Lo que usted hiciera o dijera hace cuarenta años me importa poco y no va a variar mi afecto. Es usted al que yo conozco y eso nada lo puede cambiar. No conozco al de entonces".

"El de entonces", dijo Ranz. "El de entonces soy yo todavía, o si no soy él soy su prolongación, o su sombra, o su heredero, o su usurpador.

"usted no parece haberse quedado parado en ninguna parte", le dijo Luisa.

"Supongo que no, y a la vez sí".. Quise mucho a Juana, pero no como a Teresa. La quise con más cautela, con más miramiento, no con tanta insistencia, más contemplativamente si vale decirlo, más pasivamente. Pero a la vez que sequí adelante sé que también me quedé parado en aquel día en que se mató Teresa. En ese día, y no en el otro anterior.

"¿Qué otro día?", preguntó Luisa.

"El otro día" dijo Ranz, "el otro día fue el día en que maté a mi primera mujer para poder estar con Teresa".

"No me lo cuente si no quiere. No me lo cuente si no quiere", repetía Luisa.

"Sí, ahora ya tienes que dejarme contártelo".. Estábamos en Toulouse, hicimos nuestro viaje de bodas a París, luego al sur de Francia. Estábamos en un hotel la penúltima noche del viaje, en la cama, y yo le dije muchas cosas a Teresa, uno dice de todo en esas ocasiones porque no se siente amenazado por nada, y cuando ya no sabía qué más decirle y sin embargo necesitaba decirle más, le dije lo que tantos amantes han dicho sin consecuencias: "Te amo tanto que mataría por ti", le dije. Ella se rió, contestó: "Ya será menos". Pero en aquellos momentos en que se quiere con toda la seriedad del mundo, no hay broma que valga. Y entonces no pensé más y le dije la frase: "Ya lo he hecho", le dije. "Ya lo he hecho". "He hecho el hecho y he hecho la hazaña y contártela ahora es mi obsequio, y me querrás

*más aún al saber le que he hecho aunque saberlo manche tu corazón tan blanco*⁸⁸.

Con questo dialogo ritengo, che si completi il puzzle di cui ho parlato nelle prime pagine di questo lavoro e di cui non ho voluto dare più informazioni di quello che avrei potuto, per il fatto che ho voluto rispettare lo schema e la struttura creata dallo scrittore, mantenendo nella zona d'ombra certi fatti, altrimenti se fossero messi subito in evidenza, probabilmente non avrebbe senso il vagare del protagonista nella razionalità o nella irrazionalità. E forse non avrebbe fatto il percorso narrativo attraverso i pensieri e ricordi.

Il dialogo che potrebbe fare parte già nel primo capitolo del romanzo, che mi sono permessa di definire un capitolo - introduzione, chiarisce fatti che erano stati nascosti a Juan, che come lo stesso ha ammesso "*non ha voluto sapere*".

Grazie a un avvenimento del tutto casuale⁸⁹ e in seguito traendo profitto del momento e del luogo giusto, Luisa ha fatto sì che Ranz aprisse il suo cuore e si confidasse con lei.

Ranz aveva ucciso la sua prima moglie per poter sposare Teresa, la quale a sua volta aveva ammesso inconsapevolmente, che lei e Ranz avrebbero potuto vivere insieme tranquillamente il loro amore solo se la prima moglie fosse morta. Fatto che in quel determinato momento sarebbe stato impossibile. Invece, Ranz essendo innamorato talmente appassionatamente aveva accolto subito il richiamo, che Teresa inconsapevolmente aveva suggerito.

Le parole di Teresa suonavano nella mente di Ranz con lo stesso suono e insistenza, come le "Weird Sisters"⁹⁰ ossia le streghe che salutano in Macbeth il futuro signore di Cawdor e poi re, così i sussurri delle parole stregate di lei penetrarono la mente di lui, sfidando la sua potenzialità. Solo che nel nostro romanzo lei parla senza veramente rendersi conto delle conseguenze e il suo suicidio ne è la conferma.

Le streghe profetizzano enigmaticamente che nessun nato di donna potrà nuocere a Macbeth, così l'amore, amalgamato con l'infelicità nella quale viveva Ranz assume un ruolo nella sua psiche talmente poderoso che gli impedisce di affrontare lucidamente la realtà.

⁸⁸ *ibid.*, 356 ss.

⁸⁹ Mi riferisco al fatto che il dialogo viene svolto un giorno qualsiasi durante il quale Ranz e Luisa avevano deciso di uscire fuori a cena insieme. Lei sicuramente non aveva programmato tutto ciò, ma sicuramente ne ha approfittato per sapere, a proposito del fatto che lui evidentemente aveva bisogno di confidarsi. Elemento importante è che quel giorno Juan era tornato da un viaggio di lavoro. Volendo fare una sorpresa a Luisa non la informa che è già a casa, in conseguenza senza volerlo ascolta tutto il dialogo, però all'insaputa di Ranz e Luisa.

⁹⁰ Termine che letteralmente tradotto significa "magiche sorelle", indicando il gioco linguistico attraverso il quale viene messo in evidenza il carattere reale delle streghe con la loro funzionalità nella tragedia.

Per quando riguarda il paragone con la tragedia shakespeariana, mi riferirei a una contrapposizione che credo sia rilevante nella confessione di Ranz, ossia quella contraddizione fra male e bene, fra diabolico e divino, idee di origini medievali in cui all'esterno c'è la natura benigna in cui l'umano e il divino sembrano fondersi e all'inferno c'è il male e l'azione negativa. Eppure l'immagine della morte è contrapposta alla vita. Le streghe dicono a Macbeth *"il bello è brutto e il brutto è bello"*, come Ranz dice *"uno si ama tanto e si sente tanto amato da non sapere più cosa fare, a volte. In alcune circostanze, in alcuni notti ci si trasforma in esaltati, in selvaggi, si dicono cose terribili alla persona amata"*. Due frasi che oserei dire diventano l'emblema in un'immagine totale, che si spacca in mille immagini più piccole presentate in una straziante che è quella della vita, intesa come il terreno su cui le forze del bene e del male si scontrano e si mescolano l'uno con l'altro.

Quello però che mi colpisce di più della confessione di Ranz è il fatto che non si pente per avere ucciso la sua prima moglie, ma per avere raccontato la verità a Teresa. Egli provocò la morte di una persona togliendole qualsiasi diritto alla vita. Ha denigrato qualsiasi possibilità di sbagliare, di azzeccare, di imparare, di scoprire tutte quelle cose belle o brutte che sono la benedizione data dal dio stesso. Perché la vita offerta in tutte le sue sfumature non può non essere un dono divino, che però nel caso di Ranz, lui ha offeso, ha disonorato questo dono, per creare e in seguito onorare una nuova vita. La vita che emerge grazie all'amore e la passione, doni altrettanto divini.

Sembra bizzarro, ma morte e amore non sono nemiche, ma diventano due sorelle complici seguite dalla madre vita.

In seguito al fatto, che Ranz si pente per avere raccontato la verità, credo che ci nasca inevitabilmente la domanda su come ha potuto continuare a vivere dopo tutta la sofferenza che aveva provocato non solo agli altri ma anche a se stesso. Soprattutto credo che possa colpire il fatto che durante tutti questi anni ha condotto una vita apparentemente felice. Infatti credo che tutta la sua vita dopo la morte di Teresa sia stata una grande sofferenza vissuta nella solitudine. In effetti lui ammette che la sua vita si era fermata il giorno che morì Teresa.

Leggendo tutto ciò non posso non pensare che Mariás pone il lettore davanti allo sconvolgimento dell'ordine morale. Oserei dire che lo scrittore da un lato spoglia Ranz da ogni qualità umana, attribuendogli così le caratteristiche di un eroe perverso, un "villain", le cui colpe lo portano a confondere volontariamente l'apparenza dalla realtà. E dall'altro lato il modo in cui ha affrontato la propria vita e la sua progressiva autopunizione durante i quaranta anni dimostrano una fatalistica determinazione, che non credo offenda il genere umano.

Mentre Macbeth dopo tutto quello che ha compiuto cerca di trovare la forza e l'energia in se stesso per attendere la sua tragica fine, Ranz invece riversa il minimo di speranza che la sua psiche gli poteva permettere di nutrire, all'esterno, in relazione con tutto ciò che era sconosciuto a quello

che aveva provocato, in quando ha amato la sorella di Teresa, però non raccontandole mai tutto quello che era successo.

Tutto quello che Ranz aveva provocato mi lasciano la sensazione di un tragico stupore mescolato con alcune sensazioni di profonda umanità che mi commuovono. Ed è proprio questo elemento di "humanitas" che considero di capitale importanza. Per quanto egli possa apparire privo di umanità, riesce però a provare nel grado supremo, la sofferenza morale. E Ranz finalmente la vuole ricevere l'umanità, la pietà e perché no la misericordia, gridando affettuosamente a Luisa ciò che per quaranta anni lo puniva, togliendoli la possibilità di condividere la sua immoralità con qualcun altro.

El hombre sentimental

1. Introduzione al romanzo

Nel treno che lo porta a Madrid, sua città natale dove interpreterà la parte di Cassio nell'*Otello* di Verdi, il "Leone di Napoli" si trova ad osservare con attenzione e curiosità i suoi occasionali compagni di viaggio, due uomini e una donna. Pochi giorni dopo li ritrova nell'albergo madrileni dove lui alloggia; in seguito a un banale incontro al bar con uno dei due uomini, viene a sapere che egli è il segretario di un ricco banchiere belga, con l'incarico di accompagnatore, intrattenitore e sorvegliante dell'affascinante ed enigmatica moglie del magnate, che a sua volta è troppo impegnato dai suoi affari per dare attenzioni alla moglie. Inizia una progressiva frequentazione tra il cantante e l'inseparabile coppia formata da Natalia (una donna annoiata in cerca di nuove esperienze) e Dato, il suo discreto e silenzioso accompagnatore. Piano piano si delinea un triangolo amoroso con al centro la misteriosa, melancolica e sfuggente Natalia e, da un lato, il cantante che ormai innamorato di lei vuole sottrarla a suo marito che presuppone prevaricatore e desidera umiliarlo e dall'altro agisce il banchiere, altrettanto innamoratissimo di sua moglie, ma è determinato a difendere quella che considera una proprietà regolarmente acquisita.

Il racconto di tutto ciò avviene quattro anni dopo la realizzazione dei fatti. Il racconto non solo riflette gli avvenimenti ma anche il sogno che fa il protagonista sognando le stesse cose con la realtà di quattro anni prima.

La totalità della realtà è vissuta nella cornice del sogno che il narratore racconta e nel quale si muovono anche altri personaggi oltre a quelli del triangolo amoroso. Berta la sua ex fidanzata abbandonata dopo aver conosciuto Natalia e morta in un modo improvviso e estremamente cinico e ingiusto secondo l'opinione del narratore. Noguera il marito di Berta che dopo il decesso di lei cerca disperatamente il Leone in modo che gli sostituisce tutti gli suoi oggetti che Berta aveva tenuto. Roberto Monte il fratello di Natalia, nonché l'unica persona che le faceva passare le sue melancolie.

La figura di Casaldàliga che aveva raccolto il protagonista alla morte di sua madre, sua cugina e sul quale il Leone ha sempre nutrito il sospetto che potesse essere oltre che suo padrino e suo zio in secondo grado, anche il suo vergognoso padre mai confessato. Casaldàliga, uomo ricco giudice di professione aveva segnato l'adolescenza del giovane cantante in quanto era un uomo tortuoso, tetro, sarcastico, e autoritario.

L'immagine del mondo dell'opera lirica e della musica costituisce una protagonista in quanto in esso il Leone si sente perfettamente sereno e realizzato.

La lotta per conquistare Natalia finisce vedendo vincitore il cantante mentre Hieronimo Manur dopo che si rende conto che ha perso per sempre la sua amata moglie si suicida.

Il "Leone di Napoli" dopo una lunga convivenza con Natalia si sveglierà una mattina e scoprirà che anche egli ha perso Natalia forse per sempre.

2. Sogno e realtà

Nell'epilogo del romanzo intitolato *Lo que no se ha cumplido* Javier Marías spiega le origini di *El hombre sentimental*. Ci sono due immagini: una che appartiene alla versione cinematografica di *Cime Tempestose*. La scena - immagine mostra un uomo e una donna separati da uno steccato in un paesaggio rurale. Stanno parlando, forse si stanno incontrando, forse si stanno separando. Questa scena non appare concretamente nel romanzo, ma è il suo valore simbolico che viene utilizzato.

L'altra scena che appartiene alla realtà, esiste nel libro, mantenendo anche il carattere rilevante per la svolta della trama: Marías durante un suo viaggio in treno da Milano a Venezia si era seduto per tre ore di fronte a una donna che corrispondeva esattamente alla descrizione fisica e morale della donna protagonista che il lettore troverà nel corso della storia.

La parola "morale" che usa Marías oserei dire che possa incuriosire il lettore, in quanto credo che sia un termine molto forte, per definire una persona che ci è completamente sconosciuta, semplicemente contemplandola. Il fatto, che questa scena reale viene discussa dallo scrittore nell'epilogo, mi porterebbe a pensare che forse il personaggio femminile nel romanzo è una donna realmente esistita⁹¹, non necessariamente legata in qualche modo con Marías. Come per esempio in *Corazón tan blanco* certi personaggi e situazioni vengono tratti da avvenimenti reali.

In effetti, direi che è difficile scoprire il confine fra realtà e immaginazione a meno che lo stesso scrittore non ammetta i suoi propositi o intenzioni. Forse Marías fino al porre l'ultima parola del suo romanzo desidera mantenere intenso e pungente il gioco linguistico che permette di instaurare un rapporto profondo con il lettore. Del gioco linguistico ne ho già parlato nei capitoli precedenti, e credo si estenda anche nel *El hombre sentimental*, solo che in questo caso direi che il gioco di parole viene accompagnato da un forte gioco di immagini che emergono dalla distinzione fra sogno da dormiente, realtà e sogno da sveglio. Credo che attraverso il sogno Marías ci pone davanti a una teatralità che è riflessa dalle parole.

⁹¹ Anche se lo scrittore ha già ammesso che non esistono elementi autobiografici collegati con il romanzo: intervista con Marías del 26/10/1988.

Natalia Manur, la figura femminile centrale, è circondata da quattro uomini, con ciascuno dei quali instaura un rapporto specifico nel quale gli altri non interferiscono fisicamente, infatti non compaiono quasi mai insieme nella stessa scena. Ognuno di loro mantiene un determinato ruolo nei suoi confronti, profondamente intoccabile dagli altri uomini. Le quattro figure sono Hieronimo Manur, il suo marito e potente uomo d'affari, che affida il divertimento di lei a Dato. Roberto Monte, suo fratello e personaggio che non appare fisicamente nel romanzo, ma è rilevante l'ammirazione di lei nei suoi confronti. Infine esiste il Leone di Napoli il futuro amante e suo compagno. Egli non solo è il narratore - protagonista, ma assume anche il ruolo dello scrittore visto che non solo narra ma contemporaneamente scrive ciò che narra. Supponendo che il tempo narrativo in cui scrive sia il presente, il Leone di Napoli⁹² racconta il sogno che ha sognato la mattina stessa che ha cominciato a scrivere, un sogno, che però rispecchia fatti realmente accaduti.

Hace cuatro años viajé, por causa de mi trabajo y justo antes de superar milagrosamente mi miedo al avión (soy cantante), numerosísimas veces en tren en un periodo de tiempo bastante corto, en total unas seis semanas. Estos desplazamientos breves y continuados me llevaron por la parte occidental de nuestro continente, y fue en el penúltimo de la serie (de Edimburgo a Londres a París y de París a Madrid en un día y un noche) cuando vi por primera vez los tres rostros soñados esta mañana, que son asimismo los que han ocupado parte de mi vida entera (respectivamente) desde entonces hasta hoy, o durante cuatro años⁹³.

Come lo peccato che può dividere la terra in due parti così il racconto del protagonista si divide in due momenti, quelli di "prima" e quelli di "dopo" implicando la loro prospettiva nel passato e nel presente. Il racconto si basa su informazioni e ricordi che esistono attorno l'esperienza amorosa, prima però che essa sia conclusa. Direi che ci viene segnalato un vuoto che però è proprio quello dell'amore, perché il racconto finisce rivelandoci un segno di impossibilità di realizzazione. Credo che esista una dicotomia fra presenza e assenza che spiega una serie di relazioni e particolarità tematiche le cui

⁹² Nel corso del romanzo egli viene nominato dallo scrittore solo con questo soprannome. Oserei dire che questa intenzione di mantenere in una specie di anonimato il protagonista potrebbe avere un doppio significato contrastante: da un lato potrebbe suggestionare in quanto attribuisce al narratore una superiorità dal punto di vista professionale, visto che egli sta diventando una grande celebrità nel mondo delle opere liriche. Mentre dall'altro lato l'anonimato potrebbe implicare che egli non è il vero uomo sentimentale della storia, anche se fino al penultimo capitolo Mariás ce lo presenta come tale. In effetti direi che il protagonista si autodelinea davanti al lettore come un leone che contempla il suo regno. Però dopo la tragica - gloriosa fine di Hieronimo Manur, sia lui che il lettore si rendono conto che egli non è solo che un'altra figura tragica.

⁹³ Javier Mariás, *El hombre sentimental*, Suma de Letras 1999, pag. 12.

analisi conducono alla conclusione che esiste una relazione fra realtà e finzione.

El hombre sentimental apparentemente potrebbe sembrare solo la storia di un triangolo amoroso raccontata dal protagonista. Però oserei dire, che il romanzo più che per la sua trama sorprende per la sua totalità complessa costruita dal piano narrativo di una sola persona e dalle relazioni intertestuali che si basano sulla possibilità, che ci offre il testo stesso di accogliere quei piccoli attimi pieni di valore. Credo che il lettore può riflettere su questa idea, quando finito il romanzo si rende conto che due parole possono essere molto più incantevoli e suggestive che non i fatti.

Il racconto si struttura seguendo due tempi: il presente durante il quale il narratore scrive e il passato che si distende in tre avvenimenti: la relazione ormai finita fra il protagonista e Berta, l'incontro con la misteriosa copia Manur quattro anni prima e il sogno che si estende fino al momento che l'amore sta per concretizzarsi. Muovendosi fra questi diversi nuclei temporali la narrazione potrebbe supporre da un lato l'intenzione di conservare o creare un senso di unità e di immediatezza delle esperienze passate e dall'altro il riflettere sui ricordi scrivendo, potrebbe indicare che il narratore ha il desiderio di parlarci del proprio processo creativo. Un fatto che ci porta ad identificare e interpretare il passato e il sogno come tali⁹⁴.

Il lettore fin dall'inizio viene condizionato dal narratore in quanto il secondo evidenzia il suo discorso da una preoccupazione che prevale fino alla fine. Lo stesso stile incontriamo anche all'inizio di *Corazón tan blanco* dove lo scrittore introduce il tema della morte, mentre nel secondo romanzo il tema del sogno come motivo per l'esplorazione interiore dell'uomo:

No sé si contaros mis sueños. Son sueños que acaban cansando un poco, porque quien los sueña despierta siempre antes de su desenlace, como si el impulso onírico quedara agotado en la representación de los pormenores y se desentendiese del relatado, como si la actividad de soñar fuese la única aún ideal y sin objetivo. No conozco, así, el final de mis sueños, y puede ser desconsiderado relatarlos sin estar en condiciones de ofrecer una conclusión ni una enseñanza. Pero a mí me parecen imaginativos y muy intensos. Lo único que puedo añadir en mi descargo es que escribo desde esa forma de duración - ese lugar de mi eternidad - que me ha elegido⁹⁵.

Questo riferimento iniziale contiene diverse chiavi di lettura, visto che piano piano nel corso del romanzo si scoprono le tematiche del sogno come la vita, l'amore, e la morte. È importante tutto il contenuto della narrazione

⁹⁴ Questa è una caratteristica anche dei romanzi successivi di Marías, dove la voce narrativa è sempre cosciente e riflette sulle esperienze passate trasformandole poi in una nuova realtà.

⁹⁵ J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., pag. 11.

che lo si può esplorare piano piano scoprendo che forse più rilevante è il processo narrativo e non il risultato narrativo.

Ritengo che il protagonista essenziale del romanzo è il sogno. Esso non solo dà l'input al narratore di ricordare certe sfumature dei fatti reali che stanno in sintonia con il contenuto, ma la sua singolarità sta nel fatto che esso diventa il fondamento per il processo creativo nel quale entra il narratore.

Il sogno funziona come finzione all'interno della esperienza reale e dal lettore potrebbe essere affrontato come una piccola finzione all'interno della finzione totale del romanzo. In questo modo la narrazione del Leone di Napoli fa riflettere il lettore sulle varie peculiarità del racconto. Considerando l'importanza del sogno, direi che esso diventa l'allegoria della finzione. Per esempio prima che l'amore fra Natalia e il protagonista si conclude, egli motivato dal suo sogno immagina e invade l'intimità fra Hieronimo e Natalia rispecchiando un erotismo molto profondo:

Pero de pronto es Manur quien hoy la toca. Le toca el muslo, desnudo, elástico y firme aunque las piernas ya no sean sobrenaturales. Ella se deja tocar, aunque sólo sea para descubrir de que modo recibe la invitación o marital avance después de tantísimo tiempo. Manur toca con su mano derecha a la vez novedosa y antigua, amasadora y suave, un tacto tan reconocible como olivado, que viene de un pasado en todo lo demás tan parecido al presente que ni siquiera puede vérselo como tal pasado. Manur introduce la otra mano por debajo de la camisa de pijama de Natalia Manur y le acaricia la espalda. Poco a poco, como un principiante, disimuladamente, hace que cada caricia se vaya acercando más a la parte lateral del pecho izquierdo de Natalia Manur, hasta que, una vez alcanzada y en seguida agotada la lateralidad, la mano que se finge o se ha hecho bisoña va en busca de la frontalidad (la mano que sale de la manga verde). Toda la habitación huele a Manur repentinamente. Natalia Manur no se mueve, no sabe si está excitada, ni siquiera lo sabe cuando es ya su pezón lo que recibe y acusa (pues se endurece) el tacto. Preferiría tal vez no saberlo, quisiera dormirse instantáneamente y que Manur, su marido, la utilizara como muñeca a su antojo, sin más preámbulos, se metiera en ella sin su consentimiento explícito, sin su participación ni su pasividad despierta, sin su negativa ni su aquiescencia, sin su conocimiento, sin su conciencia, sin su existencia, de tal manera que al día siguiente pudieran tratarse como si esa violación de la norma no hubiera ocurrido. Es demasiado tarde para que ahora hablen de sí mismos al día siguiente. Es también demasiado tarde para que les ruborice no hablarse. Su vida es de un modo que ya no admite improvisación ni cambios, todo fue hablado y estipulado hace tiempo. Lo único que puede admitir su vida es perpetuación o cancelación violenta. Pero Natalia tampoco se opone a los toqueteos resucitados del banquero de Flandes, porque son familiares y a la vez remotos - un resto, porque

*no la asustan y son improbables y desde que está en Madrid no la toca nadie*⁹⁶.

Direi però che il gioco diventa doppio quando da un lato il sogno si trasforma in riflesso del passato, mentre il racconto è il riflesso sia del sogno che della finzione. Attraverso questo alternarsi di riflessi la memoria del passato si trascina nel sogno. Abbiamo già incontrato una simile idea in *Corazón tan blanco*, dove la memoria e i ricordi di un passato indipendentemente se reali o fittizi sono la base sulla quale si costruisce il presente e il futuro come tempi narrativi e non reali. Oserei dire che la straordinarietà del doppio gioco e del suo valore narrativo consiste nel fatto che quasi in tutte le occasioni ci troviamo davanti all'impossibilità di distinguere se con quello che racconta, il narratore si riferisce al suo sogno, alla realtà, o alla sua fantasia.

Nel corso del romanzo credo che sia inevitabile non pensare che in senso metaforico Natalia e Il Leone sono inconsapevolmente responsabili del suicidio di Hieronimo, non perché fisicamente hanno commesso l'atto, ma perché la loro colpa consiste nell'aver amato o nel credere di avere amato l'uno l'altra. Considerando questo fatto e in più l'amalgama dei sostrati della realtà e della finzione in relazione con il sogno essi costituiscono la realtà microcosmica del subconscio del narratore, perché in esso si sono fermati le immagini, i pensieri e i ricordi pronti ad essere attivati in qualsiasi momento. Questa attivazione credo che viene cagionata dall'intensità emotiva che lo stesso sogno suscita al protagonista. Se accettiamo la teoria di C. G. Jung che l'intero processo della formazione del sogno è permesso dall'Io dormiente che sottostà alla condizione di rimozione che si è conservata, allora il sogno viene definito come un auto-rappresentazione spontanea della situazione attuale dell'inconscio espressa in forma simbolica. Il cantante emerge come figura realizzata solo attraverso la musica che gli permette di essere completamente sé stesso e attraverso il suo sogno in quanto esso gli permette di diventare creativo.

Affascinata dal modo con il quale il narratore pone il suo racconto attraverso il suo sogno quasi direi in maniera trascendentale, mi sono permessa di citare alcune parole dall'analisi esistenziale di Umberto Galiberti, non solo perché potrebbe rispecchiare elementi in comune con l'intera narrativa del romanzo, ma anche perché credo che accolga quella essenza che Marías ha voluto trasmetterci indicandoci che vale la pena accogliere quegli attimi che possono essere irripetibili. L'analisi esistenziale interpreta il sogno come un "modo di essere al mondo", sia pure diverso da quello della veglia, perché nel sogno non vi è distinzione tra Io e mondo, con conseguente soppressione del rapporto comunicativo del soggetto con il suo ambiente e sottrazione al soggetto del campo delle sue esperienze per cui il soggetto da attivo diventa passivo, privo di libertà, incapace di integrare e differenziare. In questo contesto non ha molto senso cercare il

⁹⁶ *Ibid.*, pag. 114-115.

significato dei sogni, perché come scrive L. Binswanger, "sognare significa: non so che cosa mi succede, né come succede. Nell'Io, nel "Mi", ricompare la singolarità, il Quisque, l'ekastos, ma esso non è affatto colui che fa il sogno, è bensì colui a cui, "ed egli non sa come", esso accade". Riprendendo il frammento 89 di Eraclito "coloro che sono desti hanno un mondo comune, mentre tra i dormienti ciascuno si volge a un mondo privato", Binswanger sottolinea che "già Eraclito si era accorto che la rottura del mondo comune, la sua interruzione riveste un'importanza fondamentale per la caratterizzazione della vita psichica nel sogno e per la sua delimitazione rispetto a quella dello stato di veglia". Inoltre, mentre nello stato di veglia il soggetto è artefice della storia della sua vita nel sogno diventa una funzione in cui più che vivere è vissuto dalla vita: "Fintanto che sogna l'uomo "è", per riprendere una mia vecchia distinzione "funzione di vita", quando è desto egli fa "storia di vita". E precisamente egli fa la storia della sua propria vita, la storia interiore della sua vita, che non va confusa con la storia esterna, con la storia del mondo, perché la sua partecipazione o la sua astensione da quest'ultima non dipende soltanto da lui"⁹⁷.

3. *Otello e l'uomo sentimentale, due storie parallele*

Uno degli aspetti più originali consiste nel fatto che i vari piani della realtà si intrecciano fra loro e mantengono un dialogo quasi aperto con la trama di *Otello*⁹⁸ a livello narrativo. Il contenuto della tragedia shakespeariana potrebbe essere visto come un segno premonitore del romanzo di Marías. Le relazioni fra Manur, Natalia, il Leone di Napoli e Dato potrebbero essere la proiezione di quelle di *Otello*, Desdemona, Iago e Cassio. Nel romanzo i temi sono quelli dell'amore, dell'infedeltà, del suicidio, che a livello narrativo possono essere identificati come simili con quelli della tragedia. Ma anche la costruzione linguistica pone elementi importanti che possono essere in comune. Considerando il fatto che diversi critici hanno considerato *Otello* la tragedia della parola, si potrebbe pensare che Marías forse aveva in mente di ispirarsi dalla tragedia anche dal punto di vista della paronomasia.

La parola assume un potere creativo in quanto la lingua realizza quello che nomina. Mi sono permessa di prendere in considerazione l'epigramma di Hazlitt con cui Marías apre il suo romanzo: "*I think myself into love and I dream out of it*", che credo che sia un preannuncio del valore di un linguaggio che potrebbe rivelarsi il vero protagonista del romanzo (come abbiamo già visto è successo in *Corazón tan blanco*), sottolineando la doppia dimensione narrativa che occupa il protagonista - narratore. Anche

⁹⁷ Tratto dal *Dizionario di Psicologia* di Umberto Galiberti, UTET, 1992.

⁹⁸ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, Milano, 2001.

perché il pensiero e il sogno diventano strumenti necessari del conscio e del subconscio con i quali il Leone di Napoli passa da una situazione all'altra.

Le parole riescono a riprodurre la storia di Otello ancora una volta. Il legame fra Otello e il Leone di Napoli viene messo in evidenza dallo stesso protagonista:

Estoy resistiéndome a contároslo todo. Un pobre tenor que tiene miedo de su propio relato o de sus propios sueños, como si utilizar palabras en vez de letra, vocablos no dictados, frases inventadas en vez de textos ya escritos, aprendidos, memorizados, repetitivos, paralizara su poderosa voz, que sólo ha conocido hasta ahora el estilo recitativo. Me resulta difícil hablar sin libreto⁹⁹.

L'opera rinchiude l'illusione della ricreazione inalterabile dell'amore attraverso la ripetibilità del libretto. Il Leone di Napoli per poter presentare di nuovo quello che fu una volta, che adesso solo intravede deve convocare parole nuove da due mondi fluenti e plasmabili ossia il passato e il sogno. Il protagonista scrive per conservare la storia che fino a un certo punto è parallela a quella dell'opera, rimanendo egli stesso condannato ad essere Cassio. La descrizione dei sogni come "*historiados y la vez precisos, algo despaciosos aunque de gran colorido*" contiene parallelismi con l'opera di Verdi. Sostanzialmente il narratore avverte, che i sogni si organizzano secondo ordine, tempo e intervalli, che distinguono quello che succede fuori dai sogni. Però man mano che egli spiega il suo processo di scrittura verificiamo che il narratore riesce a raccontare il sogno "*por aproximación*" e tutte due le esperienze del passato e del sogno "*a base de no distinguirlas*". Il passato viene descritto immaginandolo e ricreandolo. La vita per il Leone di Napoli è come un libretto d'opera che si scrive e si legge contemporaneamente. Allo stesso modo l'opera implica l'intenzione di ripetere un ruolo e una narrativa completa.

Il legame fra la tragedia e il romanzo potrebbe essere analizzato esplorando il contenuto narrativo dell'opera shakespeariana. Quando Brabantio, padre di Desdemona e contrario al suo matrimonio con il nobile moro di Venezia, gli chiede di spiegare pubblicamente che tipo di potente pozione ha offerto a sua figlia per ingannarla, Otello risponde che l'unica arma con la quale ha conquistato il cuore di Desdemona erano i racconti delle sue avventure. Una delle persone del senato e compagno di Brabantio aggiunse: "*I think this tale would win my daughter too*", mentre Brabantio risponde a Otello: "*words are words, I never yet did hear that the bruised heart was pierced through the ear*". Allo stesso modo il lettore si potrebbe interrogare sul rapporto fra Natalia e il Leone di Napoli in quanto i racconti delle sue esperienze lavorative e dei suoi viaggi potrebbero essere il motivo che ha conquistato Natalia. Si conoscono appena, ma lei partecipa alle prove di lui e in più diventa la persona a cui il cantante confessa il suo passato e le

⁹⁹ J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., pag. 53.

sue paure. In conseguenza abbiamo quasi la conferma che oltre l'attrazione fisica che potrebbe esistere fra i due, quello che li seduce, sono le parole pronunciate nella loro completa ingenuità da entrambi a scopo di conquistare l'uno l'altra. E sono le parole stesse che oserei dire delineano un espressivo legame fra vita e racconto.

Otello e L'uomo sentimentale elaborano trame amorose attraverso le quali si pone la capacità creativa del linguaggio. In *Otello* le parole costituiscono le origini dello scatenamento e del susseguirsi degli avvenimenti che portano alla tragedia. Iago, forse uno dei personaggi più soli, suggerisce delle parole e commenta, però ogni sua parola costituisce per Otello prova decisiva per quanto riguarda l'infedeltà di Desdemona. Le parole di Iago acquisiscono il peso dei fatti, fino al punto di creare la perfetta illusione di un romance fra Desdemona e Cassio. "*Within these days three days let me hear thee say, that Cassio's not alive*", ordina Otello a Iago osando dire che usa la parola come massima garanzia per il suo obiettivo. Il potere delle parole sarà all'apice quando Iago ormai prigioniero dirà: "*from this time forth I never will speake word*". Mentre nel romanzo la svolta decisiva la daranno le parole di Natalia quando con la sua confessione¹⁰⁰ di amare un altro uomo spingeranno Hieronimo alla distruzione totale della sua dignità che piano piano lo porterà alla morte. Nel romanzo esiste una frase che implica l'essenza delle parole quando Dato si rivolge al cantante a proposito del fatto che viene messo, in dubbio la fedeltà di Natalia: "*veda, io non so se mi racconta tutto, ma quello che non racconta a me è un po' come se non esistesse. Se non esiste per me, allora non esiste neppure per il signor Manur e se non esiste per lui allora non esiste nemmeno per me. Non so se mi capisce*". Dal legame fra Otello e Desdemona fino alla confessione di Iago gli avvenimenti che circondano i personaggi e le loro relazioni si basano esclusivamente sulla comunicazione verbale. Come in *El hombre sentimental* direi che quello che viene detto e udito produce i cambiamenti, mentre i fatti rimangono ombre delle parole¹⁰¹.

A proposito dell'importanza della parola nel romanzo di Marias credo che esista un dialogo fra Hieronimo Manur e il Leone di Napoli che si sviluppa in una specie di monologo del primo. Questo monologo potrebbe essere per

¹⁰⁰ Nel romanzo non esiste una confessione da parte di Natalia, solamente Marias spiega che il giorno dopo dalla prima di *Otello* nel teatro di Zarzuela lei gli dice che lo abbandona. In conseguenza il lettore intuisce e poi fantastica su quello di cui marito e moglie hanno parlato, senza sapere mai la verità sulle loro parole.

¹⁰¹ Sono diversi i romanzi di Marias che includono nelle loro trame citazioni dalle tragedie di Shakespeare, (vedi anche *Mañana en la batalla piensa en mi* che si ispira dalla tragedia di *Riccardo III*) con lo scopo di esplorare le conseguenze che possa avere il linguaggio sulla realtà. Come abbiamo già visto nei capitoli precedenti di questo lavoro con *Corazón tan blanco* e i paragoni con la tragedia di *Macbeth*, sia dal punto di vista tematico che stilistico, si notano in tutte e due le opere, le riflessioni dei protagonisti per esplorare quanto la parola possa togliere il limite che separa condizioni e fatti apparentemente lontani fra loro. Le parole sia in *Macbeth* che in *Otello* sono estratte dal loro contesto classico allo scopo di dimostrare che il tragico risulta dal disordine sociale e morale, così c'è una nuova visione del tragico in relazione con la parola.

il lettore uno dei motivi più essenziali per esplorare la storia attraverso la struttura della tragedia:

-Y dígame, ¿usted decide siempre por Natalia? Me imagino que ella tendrá su parecer.

-No nos andemos con juegos, señor cantante - respondió Manur, y me molestó que me llamara así -. Usted sabrá ya, a estas alturas de su amistad con mi mujer, que nuestro matrimonio se rige por unas condicionaes muy particulares. Pues bien, sepa que esas condiciones, por injustas que sean, se cumplen siempre, y también ahora se han de cumplir. -La mayoría de los matrimonios se rige así, al menos en teoría. -No exactamente. En la mayoría de los matrimonios no se da la circunstancia de que uno de los cónyuges tenga - hizo una mínima pausa - comprado al otro, adquirido en propiedad. Mi mujer me pertenece en el sentido más riguroso de la palabra pertenecer, y eso hace que lo que usted ha llamado su parecer cuente sólo relativamente. - ¿Comprado? ¿Que quiere decir?

Todo lo que Manur dijo lo he oído en mi sueño de esta mañana con tanta exactitud como fue dicho entonces, pero en cambio creo que no sabría repetirlo con esa misma exactitud no he visto nunca a ninguna otra persona con tanta voluntad de perseverancia en su elección y en su amor. Manur perseveraba en su amor. Y ahora vuelvo a ver como hace cuatro años y como esta mañana, sus ojos repentinamente serios y animalizados dijo: "Llevo quince años esperando a ser amado por Natalia Monte, mi mujer; usted en cambio, es un advenedizo, señor. Fue una mera transacción comercial, el padre de Natalia se encontraba en la ruina absoluta tras tantos años de gestión incompetente y de despilfarro, y los hijos, Natalia y su hermano Roberto, llegaron a temer que el padre culminara su depresión y su irritabilidad pegándose un tiro o pegándose a su mujer, a la madre de ellos, si sus negocios no salían de nuevo a flote y le permitían a la actividad. Fue a Roberto a quien se le ocurrió la idea, quien convenció a su hermana de que me aceptara, de la necesidad urgente de nuestro enlace, de que una alianza inmediata con la potente banca de mi familia era la única solución, y él en persona la llevó hasta Bruselas donde muy apropiadamente fue el padrino de nuestra boda, ya que en verdad era él quien me la entregaba a mi. De esto hace ya tantos, demasiados años. Yo estuve siempre enamorado de Natalia Monte, señor, casi desde el primer momento en que la vi. Llevo quince años esperando a que sea ella la que me ame a mí. Y mientras no exista otra persona, mientras ella no tenga ninguna ilusión y no la quiera nadie más, yo sé que puedo esperar, o al menos ir cumpliendo, un año tras otro, mi viejo propósito de pasar a su lado mi vida entera. Por eso lo que no le consiento a nadie, es ese interés excesivo e irregular en el que usted ha incurrido ya. La mayoría de las mujeres - y algunos hombres extraños también - ama por reflejo o, si lo prefiere, por imitación: ama y desea el amor del otro, como está

demostrado y usted sabrà. Por ese motivo me casé con Natalia Monte y salvé a su padre de la ruina absoluta y de la destrucción pese a tener conciencia de que ella se casaba conmigo únicamente con ese fin, o mejor dicho, porque su hermano Roberto había planeado que fuera esa la salvación. Y por ese motivo también he impedido siempre que ella tuviera otro modelo en el inspirarse y al que remedar, otro amor del otro que pudiera tentarla, cuya existencia constituiría - vea que no le engaño - el mayor peligro para mí. Pensará cuán infeliz debe de ser, pero tenga en cuenta cuánto lo soy yo también. Yo cuento poco en su vida de hoy, pero tampoco hay nadie - ni debe haberlo - que cuente más. Estará usted preguntándose qué ha sucedido desde hace quince años por las noches en nuestra alcoba, y esa curiosidad suya no se la voy a satisfacer. Le bastará saber que esas condiciones por las que se rige nuestro matrimonio excluyen - independientemente de lo que haya pasado en tiempos o pase hoy en nuestra habitación - la posibilidad de que cada cual lleve su vida, como se dice ahora, según creo, con un eufemismo de pobre imaginación. Usted no puede entenderlo, señor, usted habrá tenido amoríos vulgares. Tan sólo le cuento esto para que vea cuál es la situación y cuál es mi posición; para que sepa que no estoy dispuesto a permitir que estos quince años hayan transcurrido en vano por un descuido de última hora; para que tenga a bien apartarse desde mañana mismo de mi mujer y alejar de su pensamiento todo ese interés excesivo y irregular del cual ya me ha dado anoche demasiada prueba. Los que le precedieron en ese interés lo entendieron bien. No me complique la vida ni se la complique usted. Mi mujer no es buen negocio, créame que no hay ganancia. Usted, ahora, está en un momento en el que todavía lo único que tiene son pensamientos. ¿y qué son los pensamientos? Nada, señor, algo tan simple que hasta se pueden adivinar, algo tan pasejero que, según van viniendo, hasta se pueden contar. Yo adivino los suyos, usted ya sabe los míos, ¿no es así?. -Tenga en cuenta que no hay vínculo más estrecho que el que anuda lo que es fingido, o aún es más, lo que nunca ha existido"¹⁰².

Direi che solo alla fine del romanzo possiamo riflettere su un bizzarro potere ipnotico che una persona malvagia e di forte volontà esercita su una natura semplice e emotiva. Sia il Leone di Napoli che Hieronimo con diverso modo e durante diversi periodi hanno ipnotizzato Natalia che, come una moderna Desdemona ingenua, si lascia convincere. I personaggi riflettono diversi caratteri ed assumono caratteristiche contrastanti, e oserei dire questa molteplicità di aspetti attribuisce a loro qualità teatrali. Questo fatto lo spiego con l'esempio che nel corso della lettura ci rendiamo conto che il comportamento di Hieronimo metaforicamente potrebbe rispecchiarsi sia nel carattere di Otello sia di Iago. Egli per quindici anni assume il ruolo

¹⁰² J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., pag. 176-188.

del nobile - barbaro. Le sue origini nordiche contrastano con il suo temperamento passionale che si riflette sulle sue azioni. Da un lato aspetta con pazienza e amore che la sua adorata Natalia si innamori di lui e dall'altro c'è la sua eccezionale lotta per non perderla appena la sua gelosia viene eccitata.

Lo studio dei personaggi mi permette di affermare che Marías pienamente è riuscito, con la magia della sua arte, a darci la perfetta illusione della realtà (direi soprattutto attraverso le figure di Hieronimo e del narratore) a farci soffrire, amare ed odiare con lui le creature della sua fantasia che ha reso così intensamente umane. La "bellezza" che riflettono i protagonisti sia del *Corazón tan blanco* e del *El hombre sentimental* sta nella perenne vitalità e imprevedibilità di loro che sono individui che possiamo interpretare e ricostruire un po' a nostra fantasia.

Hieronimo ha amato veramente Natalia? E lei ha amato veramente il cantante lirico? Dubbi che nascono alla fine del sogno e in seguito alla fine del romanzo. Le contraddizioni nei personaggi prevalgono anche questa volta. Il protagonista ci appare un uomo profondamente onesto, che ha conservato attraverso una dura vita di lotte e di privazioni un animo puro, mentre spesso esprime un cinismo e meschinità nei confronti del mondo che esiste attorno a sé, come per esempio quando affronta con indifferenza spregiudicata la morte di Berta oppure quando ammette che non la ha mai amata, che però continuava a convivere con lei, o quando giudicava la disperazione di Noguera dopo aver perso la sua moglie. Solo attraverso il mondo della musica assume un atteggiamento più dolce nei confronti degli altri. La sua figura viene posta sul piano di un triplice gioco teatrale rappresentando sia Cassio, Otello, e Iago.

Se consideriamo Hieronimo Manur il rivale del cantante, egli viene rappresentato come il marito che toglie qualsiasi possibilità di libertà sua moglie per emergere poi alla fine del romanzo come un vero eroe. In effetti lo stesso Marías a proposito dell'ambiguità e delle contraddizioni che caratterizzano i suoi personaggi afferma che l'uomo sentimentale non è solo ed esclusivamente il narratore, ma potrebbero essere anche Noguera e Hieronimo. Condivido questa idea in quanto lo scrittore ci fornisce degli strumenti narrativi adatti per poter penetrare in profondità nel romanzo e capovolgere i canoni testuali che in realtà non esistono.

Il suicidio di Hieronimo stravolge il lettore in quanto non si aspetta che la storia si concluda in questo modo. Da uomo indistruttibile e perfetto vigilante della realtà sua e di sua moglie, egli si suicida offrendoci con la sua morte l'emblema della felicità perduta, della purezza e del simbolo di un atto di giustizia nei confronti di Natalia ma anche di sé stesso.

Direi che il suo amore per lei non è una vera passione, anzi l'amore sembra che si basi su un senso di gratitudine per Natalia, che per quindici anni ha avuto pietà nei suoi confronti. Questo fatto potrebbe essere compreso anche dal fatto che Natalia dimostra una grandezza di animo non lasciando Hieronimo neanche un momento solo, durante le tre settimane fra il tentato suicidio e il suo decesso.

Il quadro psicologico dei personaggi maschili si basa su una esplorazione che si rispecchia nell'alternarsi dei loro difetti e qualità. Quando uno emerge come misero, l'altro lo controbilancia con la sua generosità d'animo e viceversa. Oserei dire che esiste una cupa ironia che sta nell'ombra di tutto il romanzo, che però assume un ruolo importante. Il cantante e narratore sta per interpretare Cassio nell'opera di Verdi nel teatro di Zarzuela di Madrid, mentre inconsapevolmente nella realtà fittizia si addossa le caratteristiche di un Cassio ingenuo e inizialmente all'oscuro della verità.

Cassio è un personaggio secondario che però viene usato da Iago come una delle sue armi per vendicarsi del coraggioso moro di Venezia, in quanto lo convince che Cassio è l'amante di Desdemona. Cassio ama Desdemona ma sarà impossibile che lei ceda a lui visto che ama suo marito. Mentre Otello preso dalla rabbia e dalla gelosia ordina la morte di Cassio senza sapere che in realtà non si è mai consumato un adulterio nei suoi confronti.

Nel romanzo l'ironia trova il suo apice quando dopo tre anni dalla morte di Hieronimo e di convivenza con il Leone, Natalia abbandona il secondo. Ci troviamo di fronte a due rapporti con la stessa donna e due uomini; però analizzando le situazioni che stanno dietro queste relazioni ci rendiamo conto che sono senza personalità, rapporti trasparenti, profondamente vuoti senza nessun identità. Sembrerebbe che l'amore fra Natalia e il cantante fosse a prima vista, però come è possibile abbandonare l'uomo che si ama senza una spiegazione, senza dare la possibilità alla persona che si ama di proteggersi dalle spiegazioni di chi abbandona?

Dopo la confessione di Natalia a Hieronimo che ama un altro uomo, egli si rende conto che ha sbagliato e probabilmente con la sua morte vuole riscattare il suo errore. Egli potrebbe essere una figura sciocca, da uomo potente e vincente passa al realizzare che stupidamente ha aspettato quindici anni che sua moglie si innamorasse di lui. Direi che egli passa attraverso tutta la sfera delle emozioni: dalla pietà solenne al dolore selvaggio, al rimpianto disperato, all'ira quando si sente provocato dal Leone. Tutti i sentimenti più volgari, più morbosi lo stanno cogliendo quando si rende conto tragicamente che, mentre egli aveva aspettato con una quasi religiosa parsimonia l'amore di sua moglie, sono bastati sette giorni e la presenza di un altro uomo per rubargliela per sempre. La morte è la sua libertà, la sua purificazione d'animo. Egli aveva commesso un'infamia nei confronti di Natalia ed ora è il momento di pagare e fare giustizia e mentre appare come uno Iago, la sua morte lo fa emergere come un Otello. Hieronimo, nel parossismo della sua gelosia e del suo fallimento che lo sconvolgono emerge come figura tragica. Guardando in profondità i gesti e le parole dei due uomini possiamo affrontarli da quel punto di vista in cui prevale il male, il caos morale, in cui l'universo etico è travolto. Ho pensato che il suicidio rispecchia la perversità della stessa morte in quanto essa è vista come una vendetta nei confronti della donna che non ha voluto riconoscere ciò che egli ha voluto fare per lei. E dall'altro lato la propria morte è utilizzata come desiderio di affermare la propria superiorità. Ossia l'orgoglio direi che potrebbe essere il principale movente della morte.

Oserei dire che Marías ci pone di fronte a problemi etici. Sia Hieronimo e il Leone hanno commesso l'errore di valutare l'anima di Natalia, non hanno previsto la possibilità che lei si ribelli. Per quindici anni le sono state offerte tutte le ricchezze del mondo e la possibilità di vivere con spensieratezza la sua vita. Dall'altro lato per quindici anni non ha avuto il diritto di vivere le sue esperienze, è stata prigioniera, le è stata tolta la facoltà di contemplare il mondo con i suoi occhi. Se vogliamo Natalia è l'eroina tragica per eccellenza in quanto la sua vita reclusa da un destino mortale ben deciso dagli altri, e soprattutto dalla sua stessa famiglia, che la usa a scopo di una vittoria inutile perché essere morti non vuol dire solo essere biologicamente spenti, ma significa anche l'impossibilità di trasformare la sofferenza in felicità.

La valutazione sbagliata seguita da un grande ironia che si volge poi in tragedia; Hieronimo è stato sconfitto dalla forza dell'amore che ha cercato in Natalia, distruggendola però per tutti gli uomini che l'hanno cercata in lei.

L'ironia sposata con le contraddizioni e le incoerenze si riflettono anche nel personaggio di Natalia: da un lato si rappresenta come la donna che chiunque potrebbe amare affascinato dalla sua melancolia e dalla sua bellezza di classe e dall'altro lato appare come una figura patetica, sembra una creatura passiva e senza difesa davanti al male. Bisogna considerare il fatto che giovanissima ha dovuto sacrificarsi per salvare la sua famiglia dalla rovina e dal suicidio. Ed ancora più tragicamente continuare a soffrire e sopportare la sua infelicità, anni dopo per poter salvare suo fratello dallo stesso problema. Il destino ha voluto che Manur assicurasse la felicità e la sicurezza nella famiglia di lei, ma lei ha dovuto anche subire ingiustamente l'impossibilità di vivere il vero amore nella sua totalità.

La sua tolleranza ed eccessiva passività inizialmente sono quasi irritanti, convincendo il lettore che è una figura solo tragica. Conoscendo il Leone di Napoli probabilmente trova la forza, il movente che la spinge a ribellarsi dalla sua prigione, per sparire poi nel nulla, implicando che, una volta convinti di dover essere sacrificati, è difficile togliersi di dosso la sensazione che bisogna sempre comprometersi o arrendersi di fronte alla necessità degli altri.

Il narratore si sveglia dal sogno e si rende conto che Natalia se n'è andata via dopo tre anni di convivenza: lei lo abbandona senza dirgli niente, senza un avviso. Il sogno finisce per iniziare la narrazione e in seguito la scrittura, raccontandoci il processo narrativo attraverso i ricordi della realtà con il contenuto del sogno. Sul processo creativo attraverso la scrittura del narratore viene tracciata una forte dualità che caratterizza gli avvenimenti e i sentimenti prima del protagonista e in conseguenza degli altri personaggi.

Il conflitto non è figurato solo al livello narrativo, ma anche a livello tematico. Ritengo che esista un antagonismo che piano piano si trasforma in complicità fra amore e morte, che però lo si percepisce appena alla fine del romanzo. Amore e morte assumono un ruolo molto più ampio che non solamente quello del loro significato letterale. Esiste un'estensione dei due termini in quanto essi due si identificano in "Eros" e "Thanatos".

L'antagonismo sembra che si trasformi in armistizio, considerando anche la teoria di Empedocle che afferma che: "*i due termini sia per il nome che la funzione che assolvono sono la stessa cosa delle nostre pulsioni originarie Eros e Distruzione, la prima delle quali tende di agglomerare tutto ciò che esiste in vita sempre più vaste, mentre l'altra mira a dissolvere queste combinazioni e a distruggere le strutture cui esse hanno dato luogo*¹⁰³".

Potrebbe sembrare esagerata questa idea applicata alla tematica non solo del *Corazón tan blanco* ma anche di *El hombre sentimental* dove oserei dire è evidente la distruzione provocata dall'amore. Ranz uccide la sua prima moglie per potere vivere liberamente il suo amore con Teresa, lei a sua volta si suicida appena viene a sapere che proprio per l'amore suo Ranz fece il terribile atto, che poi lui afferma che aveva smesso metaforicamente di vivere dopo la morte di lei, evidentemente l'unico grande e passionale amore, in quanto non ha potuto o non ha voluto vivere le stesse emozioni con un'altra donna. Myriam cerca di convincere Guillermo a uccidere la sua moglie per poter sposare lei. Hieronimo Manur si suicida quando realizza che la sua amata Natalia ama un altro uomo. Questi esempi implicano che l'amore diventa la massima ambizione, aspirazione degli uomini e donne. Credo non per casualità il Leone di Napoli ancora nelle prime pagine del romanzo fa una specie di elogio alla morte sostenendo che *non vuole morire come un imbecille e dato che un giorno dovrà morire irrimediabilmente vorrebbe curare nel suo tempo dell'unica cosa che è certa e irrimediabile*. Soprattutto è giusto che bisogna curare la forma della propria morte perché è la forma ciò che, invece, non è certo e irrimediabile. È la forma della nostra morte che dobbiamo curare e per curarla bisogna curare la nostra vita, perché sarà questa senza essere nulla in sé quando finirà e verrà sostituita, l'unica cosa che tuttavia sarà capace di farci alla fine se moriamo come un imbecille o se moriamo in modo accettabile. E quando si ama una persona e essa diventa la vita della persona che ama, allora l'altra persona non vuole avere al suo fianco nessun'altra persona se non quella che ama, quando morirà. Ma questo non significa che la persona che è stata amata arrivi di corsa al suo letto funebre, che partecipi al funerale e cerchi di essere gentile e paziente in un momento triste. Non occorre l'elemosina che uno può dare al morto dopo essere stato abbandonato. Quando si ama non bisogna abbandonarsi, perché quando una persona abbandona un'altra che lo o la ama ancora sarebbe come se portasse via non solo la sua vita, il suo amore o la sua vita di conoscenza ma anche la forma scelta per la sua morte. Come il cantante lirico dice una notte a Natalia che forse la aveva amata a prima vista, perché se no sarebbe poco credibile: "*ma la tua morte sarà anche la mia*".

L'amore assume una sublimità attribuita dalla stessa morte, in quanto è inutile continuare a vivere dopo la perdita di un grande amore. Amore e morte non sono antitetici perché il primo presiede alla produzione di libere singolarità, mentre il secondo come capacità di distruggere e cambiare le

¹⁰³ *Dizionario di psicologia* di Umberto Galiberti, cit.

cose è altrettanto fecondo e creativo e come dicono G. Deleuze e F. Guattari: *"la pulsione di morte è una vera e propria creatività istituzionale"*¹⁰⁴.

Effettivamente una spiegazione o giustificazione di questa idea può essere individuata per esempio nell'omicidio di Ranz, quando lui crede che distruggendo una vita ne può creare un'altra. Proprio nel suo caso e della sua famiglia viene applicata l'idea di H. Marcuse per il quale *"l'Eros convertirebbe in sé ogni forza distruttiva in energia creatrice, per cui i due termini si fondono in uno."* Mentre nelle caratteristiche e nelle azioni di Hieronimo e del Leone si riflette che l'amore ha la sua profonda radice nel desiderio sessuale che genera desiderio di possesso e di esclusività non separato dall'idealizzazione dell'amato e da una tendenza al dominio totale su di lei. Perché Natalia abbandona anche il cantante? Forse perché egli si stava comportando come Hieronimo e in conseguenza il "sogno" si è trasformato in incubo? Dubbi che non chiariremo mai anche se esiste un unico indizio di come potrebbe finire la loro storia, dato dal protagonista proprio alla fine del libro quando assicura i lettori che non compierà lo stesso atto che ha compiuto Hieronimo dopo l'abbandono di Natalia, perché egli sarebbe "incapace" di seguire il suo esempio.

Oserei dire che esiste una visione romantica dietro i temi di amore e morte che ci permetterebbe di attribuire a essi un ruolo quasi trascendentale. Viene espresso un delirio erotico che diventa una virtù e allo stesso tempo desiderio di acquistare e conservare ciò che non si possiede. L'amore si personifica in ciò che sopporta tutto, che ha fede in tutto e che spera tutto. Esso è un sentimento esaltato di cui l'aspetto spirituale e quello sensuale prima si amalgamano e poi si complicano rischiando così di creare un'identificazione degli amanti l'uno con l'altro, entrando in questo modo nella sfera dell'egoismo dove chi ama tratta l'oggetto amato come se fosse identico all'io che ama.

I personaggi si innamorano, si dedicano, lottano per conquistare quello che desiderano, ma sono incapaci di accogliere gli attimi e quei sussurri essenziali che una volta perduti, vanno perduti per sempre. Si trovano in situazioni che neanche essi stessi possono capire, situazioni dove forse non sembra trovare posto *"L'Amor Fati"* di Nietzsche espressione usata come formula per la grandezza dell'uomo che significa: *"non volere nulla diverso da quello che è, non nel futuro, non nel passato, non per tutta l'eternità. Non solo sopportare ciò che è necessario, ma anche amarlo"*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Tratto dal *Dizionario di Filosofia*, di Nicola Abbagnano, UTET, 1998.

Conclusioni

Mariás ha voluto distinguere la letteratura dalla vita anche se i suoi personaggi hanno le loro radici nella realtà materiale quindi è inevitabile non prenderla in considerazione. L'antitesi fra realtà letteraria e vita credo che sia una delle idee fondamentali che ho cercato di analizzare durante questo lavoro, basandomi non tanto sul profilo psicologico dei protagonisti ma soprattutto sull'espressione e analisi della loro esperienza. Perché credo che dalla narrativa dell'autore emerge la tesi che non è essenziale delineare il profilo psicologico dei personaggi, proprio dal punto di vista scientifico del termine, ma tracciare la loro esperienza, contemplarla per come è e rispettarla come realtà microcosmica di ognuno. Questa concezione quasi pirandelliana in quanto propone che "*ciascuno intende a modo suo*" viene riflessa dalla teatralità che si rispecchia nelle parole e al comportamento dei personaggi, soprattutto quelli maschili, che ritengo vivono in netto contrasto con le figure femminili. Le esperienze degli uomini all'interno dei romanzi sono molto contraddittorie fra loro e fanno risaltare il loro conflitto interiore.

Il viaggio narrativo che ho cercato di proporre attraverso il *Corazón tan blanco* e *El hombre sentimental* mi ha portato a concludere definendo i personaggi maschili e mediocri come eroi tragici contemporanei, in quanto spesso sembrano meschini nei confronti del mondo che li circonda e diventano autodistruttivi, perché le loro parole e azioni diventano destino, mistero, inganno, illusione, simulazione e realtà che spesso incidono sulla realtà degli altri e soprattutto delle donne che stanno loro accanto e la distorce, rendendo la conoscenza impossibile e portando alla catastrofe. Mi sono spesso riferita al problema della parola in quanto il problema del linguaggio porta a riconoscere alla base dei romanzi la questione della "conoscenza". Mi riferisco a questo termine perché credo che le figure centrali spesso "crollano" perché non sanno leggere il mondo e, di conseguenza, conoscerlo. Contemplando la loro esperienza, penso che la loro caduta si basi sulla loro colpa che nasce dalla loro incapacità o rifiuto di vedere il mondo. Sembra che vivano perennemente in un autoinganno, motivo che li incalza in tragicità teatrale che non si fonda tanto su una loro errata interpretazione del mondo quanto sulla loro cecità. I personaggi sono plasmabili e Mariás ci concede la completa libertà di fantasticare su di loro modellandoli proprio come vogliamo noi. Spesso la tragicità che riflettono i personaggi si costruisce sulla mancanza di libertà che loro sentono. Essi non riescono a rispettare la propria libertà e in conseguenza non rispettano quella degli altri. Questa incapacità di sentirsi liberi li rende ciechi. E suscitano pietà perché anche il loro amore spesso è soffocato e cupo e forse per questo motivo scelgono la morte.

L'azione drammatica si costruisce attorno alla necessità di distinguere tra verità e apparenza. Attraverso i ricordi del passato, l'immaginazione, i sogni, e il gioco linguistico e infine il rapporto di confidenza che l'autore instaura

con il lettore viene formata la fisionomia narrativa che si costruisce su uno schema che definirei geometrico: la posizione che lo scrittore attribuisce ai suoi personaggi secondari in relazione con i protagonisti si alterna come se giocasse il gioco del nascondiglio durante il quale per un po' si scoprono per rintanarsi di nuovo. Mentre le figure centrali appaiono come se stessero nel centro di un cerchio, circondati da diverse persone. Le contempano tutte, ma sono loro che "agiscono" cercando di motivare chi sta al centro di reagire anche egli. In effetti, si percepisce che Juan in *Corazón tan blanco* non narra la vita di sé stesso, ma raccontando ciò che succede agli altri trae delle conclusioni per sé stesso. Confronta le azioni degli altri con le proprie idee. Esplora il mondo degli altri per dare una ragione alle proprie azioni. Contempla i triangoli di persone che si relazionano con lui senza però riuscire a penetrare la singolarità che hanno queste relazioni umane. Lo stesso credo che succeda anche al Leone di Napoli, come se rinchiuso in una stanza tutta investita di specchi guarda solamente sé stesso e in più riflette esclusivamente su se stesso obliquamente il ricordo del suo sogno e della felicità perduta durante la sua vita. Infatti credo che alla fine lui si sente un insoddisfatto in quanto è consapevole che la sua cecità nasce dalla sua inettitudine a essere libero sia nei confronti di sé stesso ma anche degli altri.

Esiste una passività che caratterizza i due uomini che emergono come figure mediocri per come si pongono. L'uno rifiuta di sapere il passato di suo padre e in conseguenza il suo e si ostenta a non volere sapere quello che gli possa nuocere, e questo implica che rifiuta di affrontare la realtà. Vuole cambiare tutto, capovolgere anche quello che non conosce, anche quello che non fa parte della sua vita, credendo che così possa raggiungere la sua meta. Uomini con un forte handicap sociale, non solo perché non riescono a percepire il mondo ma neanche se stessi, ed è qua che si consuma l'ironia che spesso si trasforma in tragedia. Il lettore viene colpito da forti monologhi interiori che si presentino in tutti due i romanzi, i personaggi spesso parlano e si confessano con sé stessi perché proprio per loro scelta non vogliono che nessuno partecipi nel loro mondo costruito su "favole" e "sogni". Il lettore non può rimanere indifferente quando il cantante lirico afferma che Casaldáliga potrebbe essere suo padre mai confessato. Stupisce il fatto che durante la loro convivenza il Leone non ha voluto sapere, scoprire la verità, lottare per conquistare l'amore che in fin dei conti aveva diritto di ricevere. Inconsciamente rifiuta i sentimenti che un padre, per quando severo o cattivo possa essere, è in grado e ha il diritto a sua volta di dare. Rifiuta di accettare la verità e l'amore in tutte le sue forme, e per questo si rifugia nel mondo della musica lirica, perché esso diventa l'unico microcosmo nel quale probabilmente si sente realizzato. E ci colpisce la drammaticità delle sue parole quando afferma che:

I rapporti con le persone non hanno occupato finora un posto importante nella mia esistenza, forse perché sono stato troppo occupato con la mia crescita, con i miei esercizi quotidiani irrinunciabili, con il perfezionamento della mia arte e con la cura estrema della mia voce, con lo studio, con la pratica e sempre lo studio. Adesso sto cominciando a raccogliere i frutti a non dover

lottare tanto, capisco di essere entrato nel giro e prevedo che tutto dipenderà dal fatto che continui ad andare come si deve - con me ormai dentro - affinché la gloria e le prime parti (Calaf, Otello) vengano da sole. Ho avuto alcuni amori, ma nessuno è stato trascendentale né ha provocato mutamenti in me¹⁰⁶.

Egli è un teatrante, l'unica cosa a cui crede è il mondo della musica, il palcoscenico del teatro diventa il singolare cosmo che, nella sua cecità, riesce a vedere. E ritengo che il momento più straordinario del romanzo sia quando comincia a scrivere di ciò che gli è successo durante il suo sogno, che si conclude prima che l'amore con Natalia si compia, dando così motivo di parlare di tutto ciò che gli era accaduto nella sua vita. La scrittura assume un ruolo purificatorio dando corpo e anima a un "pathos" nel raccontare ciò che è realtà per lui e profferendo così esistenza alla consapevolezza che è scelta sua a non desiderare di dare una svolta alla sua vita.

Attraverso l'analisi parallela dei due romanzi con le due tragedie di Shakespeare, ho voluto sposare il vecchio con il moderno cercando di penetrare nello schema narrativo delle tragedie perché credo che non solo i personaggi potrebbero identificarsi nei personaggi di Shakespeare, ma anche perché certi dettagli delle tragedie possono essere riscontrati nei romanzi di Mariás. Potrebbe essere considerata esagerata questa idea, ma per dire ciò, sono stata ispirata dopo aver letto per la prima volta il primo epilogo di *El hombre sentimental* della edizione spagnola scritto da Juan Benet e intitolato *Ningún terreno clausurado*¹⁰⁷. In questo epilogo, in quanto non vengono fatti riferimenti alle opere shakespeariane e in conseguenza a una eventuale ispirazione di Mariás da esse, credo che sia importante e significativo il paragone che Benet fa a proposito del romanzo di Mariás assomigliante a un romanzo classico ottocentesco in quanto la trama racconta una delle storie più antiche del mondo, ossia del triangolo amoroso che spesso fatalmente può concludersi in una fine tragica come la morte. Questa asserzione mi ispirò a cercare di studiare i personaggi e le situazioni da un punto di vista meno moderno e tecnologico. Credo che sia molto difficile impostare l'analisi o la critica di un romanzo utilizzando paragoni con la tragedia shakespeariana, non solo perché le idee possono essere infinite, ma anche perché credo che ci vuole un vasto bagaglio culturale per fare un tale lavoro. Io ho cercato di esprimere qualche idea da un punto di vista proprio elementare senza introdurmi nel mondo della letteratura proprio, perché non ho la presunzione di essere in grado di farlo. Per questo motivo ho cercato di lavorare in modo parallelo e simmetrico utilizzando molto frequentemente le citazioni, cercando di cogliere i momenti essenziali dei romanzi, in quanto esse hanno costituito gran parte del materiale per la realizzazione di questa tesi.

¹⁰⁶ J. Mariás, *L'uomo sentimentale*, cit., pag. 81.

¹⁰⁷ Lo stesso epilogo non esiste nell'edizione italiana.

I personaggi che più mi hanno ispirato a cercare paragoni nelle tragedie di Shakespeare sono stati Ranz e Hieronimo che pur non essendo i diretti protagonisti dei due romanzi credo che siano le figure che più esprimono passione e fanno suscitare al lettore sentimenti misti e contrastanti fra loro. Sembra che tutta la narrazione si concentri su una intensa esposizione linguistica e stilistica costruita appositamente per fare emergere le due figure. Essi stanno nella zona d'ombra ma spesso lo scrittore li fa apparire proprio a scopo quasi formativo nei confronti degli altri personaggi. Non occorre di dire o fare tanto, perché è la loro esistenza, la passione di comandare la propria vita e quella degli altri che li rende figure negative, ma allo stesso tempo emergono come se fossero usciti proprio dalle tragedie di altri tempi. Ranz uccide per amore, e per quando il suo atto possa essere orribile, il peggiore di tutti, chi avrebbe il diritto di condannarlo quando solo in virtù dell'amore per una donna ha fatto ciò che ha fatto? Lui non è solo un Macbeth ma è anche un Otello moderno perché quando si rende conto che non ha voluto ascoltare le parole di Teresa ha smesso di vivere, trasformando il suo dolore e sofferenza in una lotta inutile per ricchezza e potere, perché si evidenzia l'ironia della sua condizione umana quando il lettore si rende conto che lui per quaranta anni ha conquistato delle cose superflue, essendo consapevole che tanto la sua adorata Teresa non sarebbe più tornata. Per quaranta anni ha vissuto nella corruzione come se non gli importasse niente, come se visse in un continuo pericolo proprio per punirsi per ciò che aveva commesso. La corruzione, insieme con l'impossibilità di amare in modo così sublime un'altra donna come aveva amato Teresa sono stati la sua prigione. Dopo aver confessato la sua storia a Luisa all'improvviso sembra più vecchio, come se tutti gli anni durante i quali era riuscito a nascondere la sua vecchiaia e la sua infelicità all'improvviso si fossero consumati tutti.

Nello schema geometrico di fronte a Ranz c'è Hieronimo, che anche egli attraverso il concetto del tempo, assume caratteristiche sia negative che positive. I quaranta anni si riconoscono nei quindici che egli aveva aspettato l'amore di Natalia. Gli anni sono troppi e esagerati, la devota meticolosità è stata iperbolica per permettergli di continuare a vivere. La vita perde qualsiasi valore, non esiste nessuna ragione per la quale una persona deve continuare a vivere. Che la morte venga consumata metaforicamente o concretamente incarna quel "qualcosa" che potrebbe risolvere tutto. Esiste un sarcasmo che quasi potrebbe apparire come una beffa ma non lo è, ossia dietro la morte esiste la sfumatura della felicità. La morte spesso viene affrontata come equivalente della felicità in quanto in essa vengono investite tutte le speranze del personaggio. Quando tutto è stato fatto, è stato analizzato fino all'ultimo dettaglio, il suicidio si compie. Come gli eroi shakespeariani quelli di Marías dopo la conclusione del dramma, o dopo la realizzazione del loro fallimento, perdono la loro credibilità in se stessi e la loro grandezza che li ha accompagnati durante tutta la narrazione, perché semplicemente si scoprono umani con le loro debolezze.

Fra i due romanzi esiste una differenza per quando riguarda i temi dell'amore e della morte: in *Corazón tan blanco* Ranz diciamo è "l'ideatore"

di un assassinio e di un suicidio. Questo atto potrebbe insinuare che la sofferenza e i sensi di colpa porterebbero anche egli verso la morte in modo che così "purificasse" o "indulgesse" il suo peccato, invece non lo fa. Non lo fa forse perché non si sente veramente colpevole? Per quanto possa essere inaccettabile e imperdonabile il suo atto, Ranz ha qualcosa nella sua aura, nel modo in cui vive che lo rende talmente umano, che direi da colpevole si trasforma in vittima.

A differenza di Hieronimo, egli è stato fatalmente ingannato dal proprio destino e dalla propria passione, mentre Hieronimo ha ingannato prima la sua vita e in seguito quella di Natalia. Come già ho riferito, l'analisi dei personaggi viene studiata da un punto di vista geometrico, se viene accettata questa teoria, allora oserei dire che esiste un triangolo all'interno del quale ci sono Ranz, Hieronimo e il Leone di Napoli. La loro fisionomia e l'anatomia del loro comportamento si alternano e uno acquisisce o perde valore in conformità delle azioni dell'altro. Ovvero intendo dire che Hieronimo nei confronti di Ranz sminuisce in quanto dal punto di vista morale ha sconvolto l'esistenza di una persona. Per questo motivo credo che il suo suicidio è inevitabile. Hieronimo come Iago è colpevole perché fin dall'inizio è consapevole delle responsabilità e delle conseguenze delle sue azioni, mentre Ranz non le conosce prima ancora di agire. Mentre Hieronimo nei confronti del Leone di Napoli viene glorificato proprio attraverso il suo suicidio. L'antitesi che esiste fra i due uomini consiste nel fatto che mentre uno non si adegua a quella estensione immaginaria ma compie i passi necessari perché il suo amore si compia, l'altro che è il vero uomo sentimentale ha accettato con pazienza, ma senza rassegnazione quella via immaginaria e si è collocato in essa. Per il Leone la fine del suo amore non sarà eccessivamente grave, egli rinchiude tutti i suoi ricordi nella memoria e questo gli basta, mentre Hieronimo dal momento in cui perde il suo amore incompiuto o concepito come tale, si vede costretto ad abbandonare il vero regno dell'amore, quello della possibilità e dell'immaginazione, ed è questa perdita che lo porta alla disperazione, che a sua volta lo porterà alla morte. Essa conferma l'inganno, ma anche la sublimità e la singolarità di amare in modo così esaltante.

Il gioco narrativo direi che è complicato perché le nostre emozioni e la nostra interpretazione delle figure e delle situazioni viene fortemente condizionata da una percezione che emerge solo alla fine dei romanzi, quando ci rendiamo conto che esiste una trappola narrativa, ossia dopo la lettura nasce il dubbio di come affrontare i personaggi, ovvero esaminarli, prendendo in considerazione che essi fanno parte di una realtà globale, o di una realtà fittizia. Anche perché conosciamo che la trama del *Corazón tan blanco* è tratta da avvenimenti reali che riguardano parenti reali della famiglia di Mariás, mentre in *El hombre sentimental* scopriamo che il personaggio di Natalia corrisponde esattamente alla descrizione fisica e morale di una donna che lo scrittore aveva avuto di fronte per tre ore durante il suo viaggio in treno da Milano a Venezia. Allora dove si ferma la realtà fittizia e inizia la vita, o dove si limita la vita per motivare la immaginazione in modo che con strumento essa lo scrittore crea la realtà

fittizia? I romanzi sono pieni di dubbi, è inevitabile non ipotizzare sulle varie problematiche, contestazioni e equivoci.

Esiste una conformità fra la tragedia e il romanzo basata sul fatto che esistono dei dettagli narrativi e particolarità che ci permettono di conoscere e di percepire i personaggi e le situazioni. La conoscenza narrativa credo che consista nella sorpresa e nella ambiguità che il linguaggio rispecchia. Spesso ci troviamo di fronte al capovolgimento totale delle situazioni. In effetti, se analizziamo l'inizio e la fine nei due romanzi notiamo un'intenzione quasi brusca, una mancanza di coerenza a livello informativo, elementi che credo vengano giustificati dall'intenzione di Marías di non seguire canoni o metodi narrativi, rifiutando così la premeditazione o la elaborazione precisa dei suoi temi. Egli inizia a scrivere e (come ho riferito nell'introduzione) continua semplicemente vagando con la bussola. Non sappiamo se Marías si immedesima nei suoi personaggi o attraverso loro esprime esclusivamente le sue idee, possiamo però rintracciare una originalità nella sua narrazione in quanto cerca di stabilire un rapporto fra vita e il proprio racconto. Esiste un'intimità nel raccontare la esperienza. In effetti durante la lettura dei suoi romanzi ho pensato che mentre all'inizio ci introduce nel mondo del racconto con morbosità e una quasi ossessivo assillo, piano piano trasforma la sua scrittura in un strumento di analisi acuta e sofisticata. La sua sottigliezza credo che si riflette più nei personaggi femminili che rispecchiano donne proprio molto sofisticate e belle in tutti i sensi. E sembra curioso perché in tutti e due i romanzi alla donna non viene attribuito un ruolo nel quale lei appare sempre, anzi la loro presenza è mostrata in modo sfumato quasi attraverso un velo. I loro gesti, comportamento, la loro ebbrezza femminile si concentra su una singolarità e forte antitesi con gli uomini. Non è contingente che loro appaiono determinate a difendere per amore e sagge rispetto gli uomini. Loro incarnano e rappresentano tutto ciò che gli uomini non sono. Attraverso un linguaggio più tecnologico e meno poetico loro vengono delineate quasi come figure eccellenti. Donne, che come Berta nel *El hombre sentimental* ama il Leone di Napoli, anche se egli non la ama, Luisa che cerca di fare tutto ciò che può per rendere suo marito più sereno, o come Juana che aveva amato devotamente Ranz pur sapendo che c'era qualcosa di strano in lui dopo la morte di Teresa, che potrebbero essere criticate come sciocche come imbecilli per avere permesso a se stesse di essere trattate come vittime; ma penso che il loro ruolo sia molto più complesso di quanto sembra. Perché credo che quando si tratti di amore è difficile in fondo essere obbiettivi e lucidi a decidere cosa sia giusto o sbagliato.

Ritengo che sia la storia della vita dei personaggi che ci fa riflettere che esiste una similitudine fra la narrativa di Marías e elementi romantici che in seguito possono essere esaminati dal punto di vista dell'Espressionismo, in quanto ci rendiamo conto che più importante è la realtà interna che quella esterna ed non è importante spiegare il mondo come è ma come lo vede l'artista. Infatti, l'esternazione dei sentimenti interni dello scrittore ha come scopo di suscitare una forte impressione nel lettore. Quindi bisogna considerare il carattere sperimentalista che hanno i due romanzi, in quanto

la narrativa di Mariás nella sua totalità non è facile raggrupparla in un determinato stile letterario. Anche se più di qualcuno ha affermato che i romanzi di Mariás non sono realisti in quanto non riproducono il mondo come realtà unica, io condivido la teoria di Linda Hutcheon che difende un concetto più ampio della mimesi, che hanno i racconti con il romanzo realista, sostenendo che la finzione ha una dimensione realista in quanto è la mimesi dei processi creativi e immaginativi.

Tutti i personaggi sia maschili che femminili fanno parte di un sistema narrativo che viene sviluppato all'interno di un labirinto, che permette al lettore di fare un itinerario narrativo in modo da raggiungere il centro o dove lo scrittore vuole che arrivi. Il problema sembra che sia il fatto che spesso non esiste un centro solo, fatto che ci porta a riflettere che sia difficile parlare di personaggi protagonisti quando in realtà sembra che tutti abbiano un ruolo principale. Da un lato lo scrittore ci pone di fronte a una continua curiosità per conoscere le cose e dall'altro sappiamo che qualsiasi nostra spiegazione potrebbe risultare parziale, anche perché esiste una piccola differenza fra il piacere della lettura e il desiderio di interpretare ciò che stiamo leggendo. Il testo spesso ci inganna perché più sottolineiamo la sua chiarezza e coerenza più scopriamo dopo un po' che abbiamo sbagliato nel fare ciò.

Però la nostra percezione è indispensabile visto che ci vengono offerte spesso parole o frasi chiavi l'importanza delle quali dobbiamo scoprire. La curiosità viene nutrita anche dal continuo spostamento del tempo e in seguito dei luoghi, questo movimento credo che crea situazioni che in modo tangenziale si relazionano con il tema centrale, per alleggerire la tensione, ampliare il contenuto narrativo e dare magari un tono più divertente senza però fare sparire il senso inquietante che riflette soprattutto il monologo interiore. In realtà ci rendiamo conto che l'esposizione narrativa nel primo romanzo si concentra attorno al segreto mentre nel secondo attorno al sogno. Questi due temi in relazione con lo spostamento temporale portano apparentemente a un caos di fronte il quale il lettore inizialmente capisce poco: le divagazioni, gli ampliamenti, le contrapposizioni, le asimmetrie, gli spostamenti, le ambiguità, i cambiamenti che riguardano la direzione narrativa, le interferenze che interrompono la linearità, o differenziano lo svolgimento di una scena. Ogni capitolo si concentra in un tema e motivo, che formano dei centri narrativi. Essi spesso vengono amalgamati con altri elementi narrativi che non sono necessariamente visibili. Spesso appaiono come un ricordo, come una coincidenza implicita, o come un sogno sia da svegli che da dormienti. Esiste la leitmotiv, che si evidenzia attraverso la dispersione e la concentrazione, elementi che mantengono una funzione dinamica.

Mariás delinea i suoi personaggi e teatralizza le immagini seguendo una linea attraverso quale non si propone problemi psicologici, ma direi che si preoccupa di mantenere l'unità drammatica e a volte scherzosa del carattere delle sue figure e di presentarci con sincerità e verità le loro passioni. Che essi abbiano qualche inconsistenza psicologica nella loro natura, oserei dire che ha poca importanza; quello che importa è che ci appaiono vivi e

convincenti. La delineazione dei caratteri e la percezione dei temi di Marías devono gran parte della loro magia "all'armonia" di un linguaggio ricco di espressioni ambigue, spesso difficili da comprendere e allo stesso tempo bello e originale che sa suscitare in noi emozioni nuove e profonde e ci guida ad esplorare le passioni umane. Ritengo che Marías con la magia della sua arte riesce a commuoverci ed esaltarci presentandoci la vita nei suoi contrasti di luce e oscurità, di gioia e di dolore, mostrandoci tutte le miserie della nostra natura e nello stesso tempo, le infinite possibilità di bene facendoci uscire dal nostro piccolo mondo per vivere in quello più vasto creato dalla fantasia dello scrittore e in cui proprio per la magia dell'arte soffriamo con il giusto e con l'innocente oppresso, odiamo il malvagio, amiamo chi è buono e magnanimo e chi è diverso, stravagante, o persino bizzarro, e forse senza accorgerci siamo condotti a riaffermare la nostra passione, la complessità e infine la nostra fede nei valori dell'esistenza umana.

Opere di Javier Marías

Los dominios del lobo. Barcelona: Edhasa 1971; Madrid: Anagrama 1996 con prologo del autore; Madrid: Alfaguara 1999, con prologo e epilogo del autore.

Travesía del horizonte. Barcelona: La Gaya Ciencia 1972; Barcelona: Anagrama 1988, 1996; Madrid: Alfaguara 1999.

Tres cuentos didácticos. Barcelona: La Gaya Ciencia 1976.

El monarca del tiempo. Madrid: Alfaguara 1978.

El siglo. Barcelona: Seix Barral 1983; Barcelona: Anagrama 1995; Madrid: Alfaguara 2000.

El hombre sentimental. Barcelona: Anagrama 1986, Madrid: Espasa Calpe 1994, con prologo di Elide Pittarello. Madrid: Suma de Letras, 2001.

Todas las almas. Barcelona: Anagrama 1989; Barcelona: Círculo de Lectores 1996 con l'introduzione di Elide Pittarello. Madrid: Alfaguara 2000.

Mientras ellas duermen. Barcelona: Anagrama 1990; Madrid: Alfaguara 2000.

Passiones pasadas. Barcelona: Anagrama 1991; Madrid: Alfaguara 1999.

Corazón tan blanco. Barcelona: Anagrama 1992; Barcelona: Círculo de Lectores 1992; Barcelona: RBA 1993; Madrid: Alfaguara 1999; Barcelona: Suma de Letras 2000.

Vidas escritas. Madrid: Siruela 1992; Madrid: Alfaguara 2000.

Literatura y fantasma. Madrid: Siruela 1993; Madrid: Alfaguara 2001.

Vida del fantasma. Madrid: El País/Aguilar 1995; Madrid: Alfaguara 2001 (con il sottotitolo *Cinco años más tenue*).

Mañana en la batalla piensa en mí. Barcelona: Anagrama 1994; Madrid: Alfaguara 1996, con l'epilogo "Lo que no sucede y sucede" e le noti scritti dal'autore.

Cuentos europeos. Barcelona; Anagrama 1994.

Cuando fui mortal. Madrid: Alfaguara 1996.

El hombre que parecía no querer nada. Con il prologo scritto da Elide Pittarello. Madrid: Espasa Calpe 1996.

Mano de sobra. Madrid: Alfaguara 1997.

No más amores. Madrid: Alfaguara 1997.

Miramientos. Madrid: Alfaguara 1997. Barcelona: Círculo de Lectores 1998.

Negra espalda del tiempo. Madrid: Alfaguara 1998.

Mala índole. Barcelona: Plaza & Janés 1999.

Desde que te vi morir. Madrid: Alfaguara 1999.

Seré amado cuando falte. Madrid: Alfaguara 1999.

Salvajes y sentimentales. Letras de Fútbol Madrid: Aguilar 2000, con il prologo scritto da Paul Ingendaay.

A veces un caballero. Madrid: Alfaguara 2001.

Traduzioni di vari scrittori europei

Autorretrato en espejo convexo, di John Ashbery. Madrid: pubblicato per la prima volta nella rivista *Poesia 25* inverno 1985-1986.

Un poema no escrito (Dichtung und Wahrheit), di W. H. Auden. Valencia: Pre- Textos, 1996. Pubblicato per la prima volta nella rivista *Poesia 29*, autunno-inverno 1987.

Religio Medici. Hydriotaphia, di Thomas Browne. L'introduzione della traduzione è scritta da C. A. Patrìdes. Madrid: Alfaguara.

Un encuentro en Valladolid, di Anthony Burgess. Pubblicato nel *El País Semanal*, 1987.

El espejo del mar, di Joseph Conrad. Il prologo della traduzione è scritta da Juan Benet. Madrid: Hiperión 1981. Barcelona: Orbis, 1988.

Ehrengard, di Isak Dinesen. Barcelona: Bruguera, 1984. Barcelona: Anagrama, 1990. S. L. Realm of Redonda / Regno di Redonda 2001.

Si yo amaneciera otra vez, William Faulkner, Un entusiasmo, di William Faulkner. Madrid: Alfaguara, 1997.

El brazo marchito y otros relatos, di Thomas Hardy. Madrid: Alianza, 1974. Madrid: Seix Barral, 1986. *El violinista ambulante*, in VV. AA, *Cuentos británicos*. L'introduzione è scritta da Javier Marías. Madrid: Turner, 1984.

La felicidad de vivir con la naturaleza. El diario de Edith B. Holden, di Edith B. Holden. Barcelona: Blume, 1979.

Traduzione dei racconti *El fumador de pipa* di Martín Armstrong, *Hombre al agua* di Winston Churchill, *Las cerezas* di Lawrence Durrell, *Cómo se hace un hombre* di Richard Middleton, *El anillo de fuego* di Ronald Ross. Raccolti nel *Cuentos únicos*. Madrid: Siruela, 1995.

Hamal y los visitantes nocturnos, di Gian Carlo Menotti. La traduzione di questa opera è stata scritta per la presentazione del libro a Madrid.

Poems and Problems. Vladimir Nabokov. Una seperstición, di Vladimir Nabokov. Madrid: Alfaguara, 1999.

Fragmentos, di Frank O'Hara, nel: *Poesia 4*.

El corazón de una historia quebrada, di J. D. Salinger, nel: *Poesia 29. La larga puesta de largo de Lois Tagget e Las dos partes implicadas*, nel: *Sur Express*.

La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick, di Laurence Sterne. La traduzione e le note scritte da Javier Marías, mentre l'introduzione è di Andrew Wright. Madrid: Alfaguara, 1978.

Notas para una ficción suprema, di Wallace Stevens. Valencia: Pre-Textos, 1994.

De vuelta del mar, di Robert Louis Stevenson. Madrid: Hiperión, 1980.

Museos y mujeres, di John Updike. Nel: *Revista de occidente*.

El crepúsculo celta, di W. B. Yeats. Madrid: Alfaguara, 1984.

Articoli

- Astorga, Antonio, *Javier Marías se estrena como editor con Reino de Redonda*, ABC, 8/7/02.
- Cabrera Infrante, Guillermo, *¡Ave Marías!*, El País, 27/7/98.
- Calvo Serraller, Francisco, *Epitafio*, El País, 11/11/2000.
- Casado, Josefina, *Hijos de la Gran Depresión*, El Urogallo 38, 1989.
- Castilla, Amelia, *Javier Marías resume en Cuando fui mortal su producción cuentista de los últimos cinco años*, El País, 13/2/96. *Javier Marías piensa que hay una saturación de ficciones*, El País 8/6/2000.
- Conte, Rafael, *Todo Javier Marías*, ABC, 25/9/98.
- Díaz de Tuesta, M. José, *El escritor Javier Marías recupera todos los derechos sobre su obra*, El País, 23/4/99. *El escritor Javier Marías se estrena como editor con un sello de la literatura fantástica*, El País, 8/7/2000.
- Drabble, Margaret, *A Dandy Style*, The Threepenny Review, 2001.
- Fernández Rubio, Andrés, *Marías retrata a 15 escritores en 44 fotografías*, El País, 13/12/97.
- Freixas, Laura, *El canon español*, Vuelta 239, 1996.
- G. B., *Javier Marías dice en una tertulia que escribe sus obras con una brújula*, El País, 18/4/94.
- García, Ángeles, *Javier Marías recibe en Dublín el premio Impac de Literatura en plena fiesta del "Bloomsday"*, El País, 15/6/97.
- García-Posada, Miguel, *Cuatro Libros*, El País, 2/11/96. *La gramática y los géneros*, El País, 11/7/98. *¿Saturación de ficciones?*, El País, 24/6/2000.
- Geli, Carles, *La nostalgia del balón*, El Periódico, 8/9/2000.
- García Jordi, *El caso Javier Marías*, El Periódico, 18/12/98. *Crónica de la narrativa española: Entre Martín Gaité y Marías*, Cuadernos Hispanoamericanos 581, 1998.
- Gullón, Ricardo, *Tres artistas de la palabra*, ABC, 2/10/99.
- Herrero, Juan Carlos, *Un novelista que escribe con la brújula*, La Nación. Suplemento Literario, 21/2/93.
- Jarque, Fietta, *Javier Marías gana al Premio Herralde de novela con El Hombre sentimental*, El País, 18/11/86. *Una antología reúne "el viaje literario" de Javier Marías*, El País, 5/6/96.
- LI: M, *Javier Marías obtiene el Herralde de novela con El hombre sentimental*, La Vanguardia, 18/11/86.
- Martí, O. & A. F. Rubio, *Javier Marías obtiene en Francia el Premio Femina a la mejor novela extranjera*, El País, 5/11/96.
- Mendoza, Eduardo, *El extraño caso de Javier Marías*, El País, 18/11/98.
- Merino, Ignacio, *Su majestad Javier Marías*, EL Mundo, 10/5/98.
- Merino, Juan Carlos, *Javier Marías debuta como editor con una antología de cuentos fantásticos de Shiel*, La Vanguardia, 8/7/2000.
- Moix, Ana Maria, *El recurso literario de la antipatía*, El periódico, 29/5/98.

- Moix, Llatzer, *El escritor Laudrup y el editor Cruyff*, La Vanguardia, 13/5/95.
- Mora, Rosa, *Marías defiende con furia la vigencia de Faulstich*, El País, 22/9/94. *Javier Marías reedita toda su obra y dice que sigue sorprendiendo por el éxito logrado*, El País, 15/5/99.
- Obiol, María José, *El dominio della sensación*, El País, 23/7/89.
- Plou, Josep, *Los riesgos del ariculista*, El País, 22/6/95.
- Pperez García, César, *El Rómulo español: Javier Marías*, El Heraldo de Aragon, 10/9/95.
- Pombo, Álvaro, *Javier Marías*, Diario 16, 22/10/88.
- Pujades, Pius, *L'agonia*, Avui, 14/5/88.
- Rodríguez, Emma, *Javier Marías convierte su biografía en la más "aventurera" de sus novelas*, El Mundo, 5/5/98.
- S. C., *Marías, Badosa y texidor se llevan los Premios Ciudad de Barcelona 1989 narrativa y poesía*, ABC, 28/1/90.
- Salvat, Jordi, *La falsa novela de Javier Marías*, Avui, 5/5/98.
- Savater, Fernando, *Novelista en Oxford. La nostalgia de la pasión en Javier Marías*, El País, 9/10/91.
- S. f. *Javier Marías y Joan Teixidor, premios ciutat de Barcelona*, El País, 28/1/94. *Javier Marías recibe hoy en Palermo el Premio Mondello de Literatura*, El País, 24/10/98. *Alfaguara reunirá veinte títulos de Marías en su "Biblioteca"*, La Vanguardia, 15/5/2000. *La editorial de Marías*, Qué leer 45, 2000. *Javier Marías, premio Grinzane Cavour y Ennio Flaiano en Italia*, El País, 10/10/2000.
- Stavans, Ilan *The Spanish Mien*, The Nation, 19/3/2001.
- Trenas, Miguel Ángel, *Los que busquen carnaza se van a aburrir, dice Javier Marías de su nueva novela*, La Vanguardia, 5/5/98.
- Val, Eusebio, *Corazón tan blanco de Javier Marías arrasa en las listas de ventas alemanas*, La Vanguardia, 28/8/96.
- Valls, Fernando, *Aliocha Coll en el espejo de la ficción*, El País Catalunya, 19/3/98.
- Villena, Miguel Ángel, *Javier Marías publica Negra espalda del tiempo, una obra de recuerdos personales*, El País, 5/5/98.
- Vinogradoff, Ludmila, *Javier Marías habla sobre el engaño y ficción al recibir el premio Rómulo Gallegos*, El País, 3/8/95.

Opere consultate

- Storia della Letteratura Inglese* di David Daiches, volume 1, Garzanti 1970.
- La Pittura Olandese da Geertgen Tot Sint Jans a Vermeer*, testo di Jean Leymarie tradotto da Pietro Ferrura, Albert Skira editore Ginevra.
- Dizionario di Psicologia*, di Umberti Galimberti, Utet 1992.
- Macbeth*, di William Shakespeare, Feltrinelli, Milano, 2001.
- Otello*, di William Shakespeare, Feltrinelli, Milano, 2001

Indice

<i>Introduzione</i>	3
<i>L'Isola Redonda</i>	12
<i>Corazón tan blanco</i>	19
<i>El hombre sentimental</i>	72
<i>Conclusioni</i>	88
<i>Bibliografia</i>	97