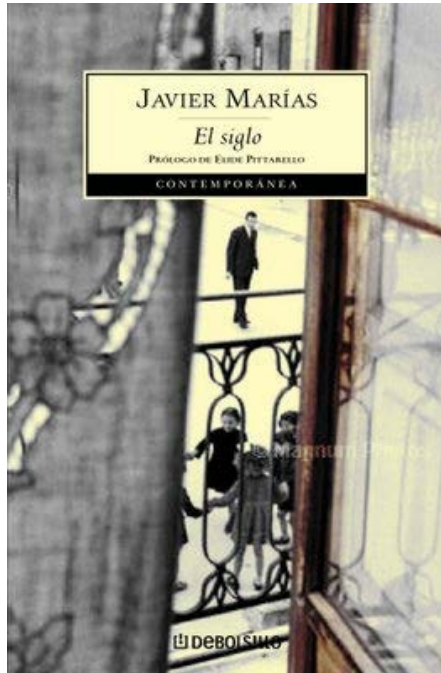


“Un destino nítido e inconfundible” tempo e tradimento in *El siglo* di Javier Marías

ANTONIO CANDELORO



No parece, sin embargo ilegítimo, en principio, el que una narración sea concebida como una paulatina revelación de la verdad, como una epifanía desplegada por el tiempo [...] ¹

Me parece haberme sobrevivido a mí mismo, y empiezo a estar cansado del sol; he dado la mano al placer en mis días de sangre caliente y caniculares; advierto que anticipo los vicios de la edad; el mundo no es para mí más que un sueño o una farsa, y todos los que en él estamos sólo Pantalones y bufones para mis más severas contemplaciones ²

È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di soluzioni e di significati senza soluzione di continuità ³

El siglo, cuarto romanzo di Javier Marías, viene pubblicato nel 1983, a cinque anni di distanza da *El monarca del tiempo*⁴. Nel frattempo, Marías continua a tradurre dall'inglese: dopo la versione spagnola del *Tristram Shandy* di Sterne⁵, l'autore madrileni realizza, in ordine cronologico di pubblicazione, la traduzione di alcuni poemi di Vladimir Nabokov⁶ e di

¹ R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*. Semana primera: Liber scriptus proferetur, Madrid, Nostromo, 1974, p. 32.

² T. BROWNE, *La religión de un médico - Hydriotaphia*, tr. di Javier Marías, Madrid, Alfaguara, 1986 (nuova edizione: Barcelona, Reino de Redonda, 2002, pp. 104-5; a questa ed. si riferiscono le successive citazioni dal testo).

³ P. P. PASOLINI, "Osservazioni sul piano-sequenza", in *Empirismo eretico* (1972), Milano, Garzanti, 1995, p. 241 (corsivi dell'autore).

⁴ Cui è legato anche da un punto di vista tematico, come si vedrà in seguito. Per un'analisi di *El monarca del tiempo* rimando al mio "L'enigma del tempo in *El monarca del tiempo* di Javier Marías" in *Artifara*, n. 6, (enero - diciembre 2006), sección Addenda, <http://www.artifara.com/rivista6/testi/enigma.asp>.

⁵ L. STERNE, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Los sermones de Mr. Yorick, Madrid, Alfaguara, 1978 (tr. di J. Marías e intro. di A. Wright).

⁶ V. NABOKOV, *Desde que te vi morir*, raccolta di diciotto poemi dello scrittore russo, apparsa sulla rivista "Poesía", n. 4, verano 1979 (nuova edizione: J. MARÍAS, *Desde que te vi morir. Vladimir Nabokov. Una superstición*, Madrid, Alfaguara, 1999).

William Faulkner⁷, dei diari di Edith Holden⁸, di alcune poesie di R. L. Stevenson⁹, e, tra le piú belle e riuscite, la traduzione del libro di memorie di Joseph Conrad, *The mirror of the sea*¹⁰. Non solo: proprio durante la scrittura di questo suo nuovo romanzo, Marías intraprende la traduzione di alcune delle maggiori opere del medico-scrittore Sir Thomas Browne¹¹, autore rappresentativo dello stile barocco inglese del sec. XVII.

Nell'analisi dell'opera si vedrà quanta importanza assumano queste traduzioni; Marías stesso afferma in vari articoli come la traduzione sia un'attività centrale nella formazione stilistica e poetica di uno scrittore, affatto subordinata o inferiore alla vera e propria creazione originale¹².

Analogamente a *El monarca del tiempo*, anche *El siglo*, da un punto di vista formale, si presenta come un'opera peculiare ed eterogenea: il romanzo si divide in 9 capitoli, di cui i dispari sono scritti in prima persona e narrati direttamente dal protagonista (la "spia in pensione" Casaldáliga), mentre i pari sono scritti in terza persona da un narratore impersonale che ci descrive le alterne vicende del protagonista dalla sua nascita (il 1900, l'inizio del nuovo secolo¹³) fino al 1939, anno in cui decide di dare una nuova svolta alla sua vita e di diventare delatore per il regime del suo innominato paese d'origine. Non occorre indagare a fondo la natura dei vari spazi geografici evocati o velatamente allusi all'interno del romanzo per capire che si tratta della Spagna della prima metà del Novecento. L'intera narrazione in terza persona occupa l'arco di tempo che (non casualmente) va dall'inizio del secolo allo scoppio della Guerra Civile; così come le parti narrate in prima persona ci descrivono la nuova situazione che si crea con il regime franchista, il clima di paura e di sospetto che spinge molti cittadini a denunciare il vicino di casa o i propri nemici (politici e non) per dimostrare la propria fedeltà e appartenenza ideologica al bando vincitore, oltre che per commettere impunemente personali "ajustes de cuentas".

È superfluo sottolineare, inoltre, come proprio i capitoli in prima persona ci consentano di entrare a piú diretto contatto con i pensieri e l'atteggiamento interiore di Casaldáliga; l'incipit del primo capitolo si apre con una scena che ben riassume la situazione esistenziale del protagonista:

⁷ W. FAULKNER, *Si yo amaneciera otra vez*, dodici poemi dalla raccolta "A Green Bough", sulla rivista "Poesía", nn. 5-6, inverno 1979-80 (nuova edizione: J. MARÍAS, *Si yo amaneciera otra vez. William Faulkner. Un entusiasmo*, Madrid, Alfaguara, 1997).

⁸ E. HOLDEN, *La felicidad de vivir con la naturaleza*, Barcelona, Blume, 1979.

⁹ R. L. STEVENSON, *De vuelta del mar*, Madrid, Hiperión, 1980.

¹⁰ J. CONRAD, *El espejo del mar*, Madrid, Hiperión, 1981 (con prologo di Juan Benet; nuova edizione: Barcelona, Reino de Redonda, 2005).

¹¹ T. BROWNE, *La religión de un médico - Hydriotaphia*, op. cit.

¹² I "luoghi teorici" in cui Marías riflette sulla traduzione sono i due articoli: "Ausencia y memoria en la traducción poética" (apparso per la prima volta sulla rivista *Nueva estafeta*, gennaio 1981) e "La traducción como fingiminetto y representación" (apparso per la prima volta sulla stessa rivista nel gennaio del 1983), entrambi ripubblicati in J. MARÍAS, *Literatura y fantasma* (1993), Madrid, Alfaguara, 2001, rispettivamente alle pp. 371-82 e 383-92 (in un arco di tempo, quindi, molto vicino all'elaborazione di *El siglo*). Per la sua evidente formazione di anglista, l'autore non si libererà mai del tutto dall'etichetta di autore "extranjerizante". Eloquente, a tal fine, l'etichetta dispregiativa "angloaburrido" che Francisco Umbral conia per indicare quegli autori che imitano lo stile digressivo, riflessivo e sintatticamente "anglofono", di Marías: cfr. F. UMBRAL, *Diccionario de literatura: España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995, pp. 28-31. Alla voce "Marías (Javier)" (*ibidem*, p. 156) leggiamo: "Máximo representante de una novela aseptizada, de una prosa despersonalizada, de un victorianismo que se agrega al panorama español con reservas y escrúpulos [...]".

¹³ Di qui il titolo del romanzo.

Suena música en mi casa durante todo el día, pero cuando desciende la noche no puedo impedir que el lago, a veces enloquecido y otras sólo crepitante, se apodere de todo el sonido y me confunda con sus movimientos imaginarios¹⁴.

L' "io narrante" si ritrova in completa solitudine e immerso nella musica a contemplare il lago di fronte casa. Il lago diventa immediatamente lo specchio (la superficie riflettente) in cui il protagonista si osserva, cercando di tracciare il resoconto della propria traiettoria esistenziale. In contrapposizione al fluire del fiume, la stabilità del lago evoca la stasi più totale; eppure Casaldàliga afferma di intuire, a volte, i movimenti delle acque "que se saben río, y mar, y rizo, y brisa, que se distraen de su dilatado destino jugando a ser lo que hoy no son pero tal vez fueron o quizá serán"¹⁵.

Come in *El monarca del tiempo*, anche in questa nuova prova letteraria la tematica temporale viene messa in evidenza sin dall'incipit: all'immobilità spaziale del lago corrisponde la mobilità nervosa e inquieta delle riflessioni del narratore-protagonista che rammenta la sua vita passata in questa sorta di monologo conclusivo in attesa della morte; così come, al giacere delle acque del lago (il presente percepito come stasi glaciale, come morte dell'anima) fa eco l'immagine delle acque che si fanno fiume, mare, brezza (il futuro percepito come movimento vitale, come speranza per ciò che ancora non è avvenuto ma potrebbe accadere). Il parallelismo tra il lago e l' "io narrante" (insieme ai sottintesi e intimi rapporti tra passato-presente-futuro) viene esplicitato nel momento in cui lo stesso narratore afferma di amare il lago quando può contemplarvi le sue varie nature, i suoi "molteplici io":

[...] lo justo para reconocerme y poder, empero, contemplarme a voluntad como los muchos que fui, y los pocos que soy, y el esqueleto¹⁶.

È da una frase simile che si può intuire la natura "umoristica" del personaggio, intendendo il termine "umorismo" in senso pirandelliano (la percezione del "sentimento del contrario"¹⁷). Guardandosi nello specchio dell'acqua, Casaldàliga riconosce una sorta di sdoppiamento della personalità: uno, nessuno e centomila, percepisce le molte "maschere" che è stato (nel passato), le poche che indossa (nel presente) e l'ultima, quella definitiva - lo scheletro -, che assumerà (nel futuro) quando sarà ormai morto.

Alla riflessione sul tempo, quindi, si unisce quella, parallela, sulla morte. Se ce ne fosse ulteriore bisogno, un segnale letterario è dato al lettore dallo stesso Casaldàliga quando dice di interrompere la lettura di un libro, ma di non riuscire a dimenticare l'ultima frase appena letta: "Con todo, este siglo no cambiará mis costumbres: sepa cada uno ir por su camino"¹⁸. La citazione viene da Properzio¹⁹, l'autore latino che nelle sue *Elegie* intreccia al tema amoroso (in passi eminentemente lirici) i pensieri pessimisti legati alla morte e all'annientamento psichico e fisico dell'innamorato, quando viene rifiutato o dimenticato dall'amata.

¹⁴ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo* (Barcelona, Seix Barral, 1983; Madrid, Alfaguara, 2000) Madrid, Suma de Letras, 2003, p. 19 (a quest'ultima ed. si riferiscono le successive citazioni dal testo; recentemente - gennaio del 2007 - è apparsa una nuova ed. del romanzo presso DeBolsillo, con prologo di Elide Pittarello).

¹⁵ *Ibidem*, p. 19 (corsivi miei).

¹⁶ *Ibidem*, p. 19 (corsivi miei).

¹⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1993.

¹⁸ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 21 (corsivi dell'autore).

¹⁹ PROPERZIO, *Elegie*, a cura di Paolo Fedeli e Riccardo Scarcia, tr. it. di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 2001, II, xxv, vv. 37-38, p. 223 ("tempore vincor ego ./ non tamen ista meos mutabunt saecula mores: / unus quisque sua noverit ire via", tradotto con "io sono vinto dai tempi. / Tuttavia questi non faranno mutare i miei costumi; / ognuno sappia percorrere la propria via"). Insieme a Browne, Properzio rappresenta uno degli ipotesti più utilizzati all'interno della trama del romanzo (le citazioni si ripetono nel corso dei vari capitoli come veri e propri *leit motiv* musicali).

Accanto alla morte, troviamo di nuovo il senso della stabilità e della fissità marmorea:

Yo desconfío, sin embargo, de la energía de mi lago. Veo en su obstinación inútil y atolondrada, en su impertinencia algo cándida, en su aspecto letárgico, rasgos de lo *pusilánime*. [...] tengo para mí que la dilatada espera y su quebradizo carácter le han arrebatado la convicción y la fe convirtiéndolo en *un inepto*²⁰.

Oltre che umoristicamente pirandelliano, Casaldàliga ci mostra anche l'altro volto della propria personalità, quello che ha descritto Italo Svevo ne *La coscienza di Zeno: l'inettitudine, l'incapacità cronica a vivere e a prendere decisioni*²¹. Come Zeno Cosini, anche il protagonista de *El siglo* sembra incapace ad assumere un contatto più profondo e diretto con la propria vita, così come sembra temere la morte, anche quando è vista come una soluzione possibile e desiderabile²²:

[...] la muerte no debería nunca titubear. La muerte es acción, no pensamiento. No fluye, sino que estalla; y casi nunca se anuncia: irrumpe, y jamás puede volverse atrás²³.

L'inettitudine di Casaldàliga si evince anche dal suo desiderio di ignorare (o fingere d'ignorare) l'irreversibilità della morte:

Tal vez [las aguas] hayan descubierto que el secreto de la inmortalidad reside en estarse muriendo imperecederamente, en un vaivén agónico, inagotable y atóno [...] y hayan conseguido lo que parece imposible: vivir en el tránsito y permanecer al límite, a lo que en sí no es nada²⁴.

L'ultima riflessione del primo capitolo, invece²⁵, suppone una nuova ipotesi da parte di Casaldàliga: forse il lago è il riflesso dei suoi parenti, i quali attendono con ansia che muoia per spartirsi le ricchezze dell'eredità. Si tratta di un brano apparentemente ridondante, ma lo

²⁰ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 25 (corsivi miei).

²¹ Questa inadattabilità alla vita assume valenze umoristico-comiche in vari capitoli del romanzo: si veda l'intenzione (sempre frustrata) di Zeno di smettere di fumare; l'incertezza nella scelta della facoltà universitaria e l'abbandono della "carriera accademica" proprio pochi giorni prima di un esame; ecc. Per il valore paradigmatico che assume l'opera sveviana all'interno del canone della letteratura italiana del Novecento cfr. W. PEDULLÀ, *Lo schiaffo di Svevo: giochi, fantasie, figure del Novecento italiano*, Milano, Camunia, 1990: nel saggio "Nel mito di Debenedetti" l'autore afferma: "La letteratura del Novecento era avvertita. Quel cazzotto sveviano cambiava il suo destino", per poi aggiungere: "È con Svevo che l'inconscio comincia a suonarle all'uomo del Novecento" (*ibidem*, p. 95).

²² Le somiglianze tra Zeno Cosini e Casaldàliga si possono notare soprattutto nei capitoli in cui i rispettivi narratori descrivono il proprio matrimonio; con sfumature umoristico-grottesche, Svevo narra nel cap. 5 ("La storia del mio matrimonio") di come Zeno, innamoratosi di Ada, ripiega sulla sorella di questa, Alberta, perché le assomiglia, rifiutando Augusta, l'unica delle tre sorelle ad essere innamorata di lui; in termini simili, Casaldàliga sposerà Constanza Bacio solo dopo che il "celestinesco" Donato Dato gli avrà preparato il terreno, confessandogli che la donna è condannata a morire per una innominata e oscura malattia. Se Casaldàliga si sposa, quindi, sarà solo perché è cosciente della poca durata del futuro matrimonio (oltre che perché in questo modo può dare un senso al suo destino - vera ossessione del personaggio e parola-chiave del romanzo, come si vedrà in seguito - permettendogli di assumere la maschera dell'amante romantico e "votato" al lutto).

²³ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, p. 26. La resa romanzesca di questa asserzione si vedrà solo nel 1992, quando nell'*incipit* di *Corazón tan blanco* Marías descriverà la prima scena di morte violenta e improvvisa dei suoi romanzi della maturità (cosa che si ripeterà nell'altrettanto efficace *incipit* di *Mañana en la batalla piensa en mí*, del 1994).

²⁴ *Ibidem*, pp. 26-7.

²⁵ Significativamente intitolato "La voz".

cito per esteso perché rappresenta una sorta di riassunto dei destini di molti personaggi già presenti in *El monarca del tiempo* (l'autore, quindi, sembra riunirli intorno al nuovo protagonista, come per poter riallacciare le sue nuove riflessioni sul tempo):

[Tal vez el lago es el reflejo] del León, mi ahijado²⁶, y el de su mujer lasciva, del coronel de Berua²⁷, el de sus sobrinos los hermanos Monte y el del soldado Salto²⁸, y el de Lemarqués, mi atribulado confidente y mi fiel secretario²⁹. Y también el de sus pasados: sobre esa lámina silente y opaca [...] veo el fantasma de Catilina, el exiliado de Bormes³⁰, con su mirada incrédula y sus galones deteriorados; el del gran Valerio, aquel muchacho portentoso que una noche de infortunio envejeció de golpe cuando más prometía y sin que se sepa la causa³¹; y el de aquel detestable belga de la ceja altiva y el alma ajada que casó con Natalia Monte y el muy innoble se la llevó a su tierra³².

Sin da *El monarca del tiempo* e da *El siglo*, dunque, Marías tende a costruire un suo personale universo romanzesco, riportando in vita vecchi personaggi o riutilizzandoli in un nuovo contesto, anche se con gli stessi nomi e identici tratti caratteriali³³.

Il secondo capitolo, invece, si apre subito con una riflessione su uno dei termini chiave del romanzo, "destino":

La mañana de agosto en que Casaldáliga decidió intervenir definitivamente en su destino y ofrecerse como delator estaba convencido de que su vida debía adquirir a toda costa la *estructura dramática* que hasta entonces, y pese a las circunstancias favorables habidas en los años previos, se le había negado de manera injusta e insistente³⁴.

²⁶ Nel corso della narrazione si può dedurre come questo personaggio non sia altri che il cantante d'opera lirica goffo e grasso che opprime il protagonista in prima persona del racconto *Portento, maldición* (cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, Barcelona, Reino de Redonda, 2003, pp. 57-83).

²⁷ È facile ipotizzare che questo personaggio coincida con l'unico colonnello presente in *El monarca del tiempo*, ossia, con il narratore intradiegetico del primo racconto del libro, *El espejo del mártir* (pp. 27-53).

²⁸ Questi personaggi (dai nomi vagamente italianeggianti) sembrano apparire qui per la prima volta.

²⁹ È il precettore erudito e pedante dell'ultima parte del libro nel dramma *La llama tutelar*, qui ridotto alla funzione subalterna di segretario (pp. 151-173).

³⁰ Si tratta, evidentemente, del soldato-destinatario del racconto del colonnello sul "caso Louvet" di *El espejo del mártir*.

³¹ È il "matón de colegio" di *La llama tutelar* che Lemarqués prova ad educare e ad addestrare secondo i suoi metodi eruditi.

³² Il banchiere innominato del racconto *Contumelias* (pp. 119-146); solo dopo cinque anni, quindi, possiamo individuare il nome della protagonista muta del racconto (la sorella sottomessa che il narratore anonimo "cede" al banchiere belga) e quello dello stesso belga, Manur – come afferma lo stesso Marías, Manur è l'anagramma di Namur, città assediata durante l'omonima battaglia cui farà cenno costante il narratore di *Tristram Shandy* attraverso il personaggio dello zio Tobia nell'arco dell'intera trama del romanzo; cfr. J. MARÍAS, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Yorick*, Madrid, Alfaguara, 1999, nota 122, p. 642; per il significato degli altri nomi "parlanti" presenti all'intero di *El siglo* si veda l'intervista rilasciata da Marías a Caterina Visani all'interno della sua tesi di laurea: "El hombre sentimental" di Javier Marías: traduzione e commento linguistico", Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori presso l'Università di Trieste, ora in www.ilbolerodiravel.org/vetriolo/visani-intervistaMarías.pdf). Inoltre, sia "el León de Nápoles" che Natalia Monte riappariranno sotto nuove spoglie - anche se con lo stesso nome - proprio in *El hombre sentimental*, del 1986.

³³ In tal senso, *Todas las almas*, tra i romanzi piú famosi di Marías, pubblicato nel 1989, costituirà un vero e proprio ipotesto paradigmatico sia per l'esperimento metaletterario di *Negra espalda del tiempo* (1998) sia per la trilogia *Tu rostro mañana* (2002-2004-2007?), entrambi concepibili come "palinsesti" costruiti a partire da quel primo libro.

³⁴ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 33 (corsivi miei).

Dalla trama intuivamo che la mattina d'agosto cui fa riferimento il protagonista è quella in cui, nel 1939, a guerra ormai terminata, decide di divenire delatore al soldo dei vincitori (qui incarnati dal cinico colonnello Berua e dai suoi soci fedeli e sottomessi). Ciò che interessa sottolineare, però, è soprattutto l'espressione utilizzata dal narratore esterno per indicare il "destino" che il personaggio vuole forgiarsi: deve avere una chiara "struttura drammatica", in cui non ci sia spazio né per il caso né per il contingente e il probabile. Siamo dinanzi ad un'idea della vita (e della morte) opposta a quella sviluppata da Pier Paolo Pasolini in un suo famoso saggio a partire da una "figura retorica" del cinema: il cosiddetto "piano-sequenza"³⁵:



Ho detto varie volte, e sempre male, purtroppo, che la realtà ha un suo linguaggio – anzi, è un linguaggio – che, per essere descritto, necessita di una "Semiologia Generale", che, per ora manca [...].

Tale linguaggio [...] coincide, per quanto riguarda l'uomo – con l'azione umana. L'uomo cioè si esprime soprattutto con la sua azione – non intesa in una mera accezione pragmatica – perché è con essa che modifica la realtà e incide nello spirito. Ma questa sua azione manca di unità, ossia di senso, *finché essa non è compiuta*. Finché Lenin viveva, il linguaggio della sua azione era ancora in parte indecifrabile, perché restava ancora possibile, e quindi modificabile da eventuali azioni future. Insomma, finché ha futuro, cioè un'incognita, un uomo è inespresso. Ci può essere un uomo onesto, che, a sessant'anni compie un reato: tale azione biasimevole modifica tutte quante le sue azioni passate, ed egli si presenta quindi come altro da ciò che è sempre stato. *Finché io non sarò morto, nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile*³⁶.

Per il regista-scrittore la vita può essere riassumibile (soggetta alla sua configurazione in un racconto – come i film al cinema) e assumere un senso solo grazie al (e a partire dal) momento del taglio finale (la morte come montaggio che dà senso a quanto apparentemente non ne ha). Per Casaldàliga, invece, il destino deve essere "único e insostituibile", inarrestabilmente proiettato verso una determinata meta che possa renderlo famoso e memorabile³⁷. Ciò che egli ignora, quindi, è che un simile destino diventerà significativo (e assumerà un senso) solo dopo la morte. Prosegue Pasolini:

È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*³⁸.

³⁵ Per "piano-sequenza" s'intende un'inquadratura senza "stacchi" in cui la macchina da presa mantiene durante un arco di tempo piuttosto lungo un punto di vista costante.

³⁶ Cfr. P. P. PASOLINI, "Osservazioni sul piano-sequenza", in *Empirismo eretico, op. cit.*, pp. 240-41 (ultimi corsivi miei).

³⁷ Il personaggio sembra applicare alla propria "vita" la medesima osservazione che, nel saggio *Las semanas del jardín*, Rafael Sánchez Ferlosio applica alla "narrazione" in generale: "No parece, sin embargo ilegítimo, en principio, el que una narración sea concebida como una paulatina revelación de la verdad, como una epifanía desplegada por el tiempo [...]", in R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín. Semana primera: Liber scriptus proferetur, op. cit.*, p. 32.

³⁸ Cfr. P. P. PASOLINI, "Osservazioni sul piano-sequenza", *op. cit.*, pp. 240-41 (corsivi dell'autore). Si veda anche

Voler trovare un senso significativo, sintetico, alla propria vita mentre si è in vita è un errore di prospettiva: è quanto il padre di Casaldáliga inculca al figlio in modo ossessivo fin dalla più tenera infanzia. Figura enigmatica e cupa, il padre del protagonista ci viene descritto mentre si concentra su quella che all'apparenza sembra la sua unica attività vitale: la lettura (soprattutto dei classici francesi³⁹), oltre all'educazione ferrea del figlio. Il risultato non potrà essere più traumatico per il giovane Casaldáliga:

[...] en virtud de ello Casaldáliga había tenido desde muy temprana edad la capacidad de contemplarse a si mismo *como a un extraño*, de verse objetivado y a distancia, como a *otro dissociado de él*; en virtud de ello había poseído desde muy pronto la rara facultad de considerar la existencia como algo externo e independiente del que la lleva, y por ende como algo moldeable y que se hallaba a la entera disposición del usuario: algo hueco y vacante de lo que además el poseedor no tendría en realidad [...] más que una responsabilidad estética⁴⁰.

Bisogna arrivare alla fine di questo secondo capitolo (significativamente intitolato "La historia") per scoprire come, in realtà, il sogno del padre nei confronti del figlio (dare un "ordine", appunto, alla propria vita, strutturarla sotto la forma di una "storia" memorabile e unica) sia stato solo un'illusione per mascherare e nascondere agli altri un'esistenza segnata dai fallimenti e dalla solitudine. Solo quando muore, Casaldáliga scopre che il padre fingeva di leggere i classici francesi; la sua vera ossessione era la musica di Schönberg (una musica moderna, per quell'epoca, e che sembra apertamente stonare con l'atteggiamento conservatore dell'uomo). La spiegazione è quanto di più romanzesco (o melodrammatico) ci si possa aspettare (e Casaldáliga si dice contrario tanto alla letteratura quanto al cinema proprio perché rappresentano "destini" eccessivamente e puerilmente pilotati verso una fine certa e catartica per il lettore/spettatore o poco memorabili ed esemplari⁴¹): Schönberg fu tra i primi esempi di musica di qualità che il padre del personaggio conobbe grazie ad Elisabeth, la moglie viennese, la madre che ha abbandonato il figlio nel 1901 - mentre a Casaldáliga hanno sempre spiegato che questa era morta alla sua nascita); il padre, da quel momento, è rimasto preda della depressione e dei ricordi, cominciando a coltivare un'esistenza chiusa, solitaria e grigia, votata al ricordo della donna amata. Casaldáliga capisce finalmente che "el destino de alguien, aquello de lo que tanto se le había hablado y sobre lo que tanto había él cavilado, no era algo que pudieran percibir los demás ni aún los más allegados, desde el exterior, sino que concernía tan sólo a la persona que lo recibía o lograba y en todo caso lo llevaba a su consumación"⁴².

Guido Paduano che, nella sua introduzione a ARISTOTELE, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. xvii, ci ricorda un precedente "storico" alle analisi di Pasolini: "[...] lo storico Erodoto enuncia il principio che la vita di un uomo non è giudicabile prima che sia conclusa; solo allora si potrà parlare a ragion veduta di esseri umani felici o infelici. Ciò equivale a dire che la vita di un uomo ha un senso complessivo che non può essere vissuto dal soggetto ma è riservato al punto di vista esterno". Cfr. anche la nota 47, p. 29 dell'introduzione di Ángel Gabilondo e Gabriel Aranzueque a una raccolta di saggi di Paul Ricoeur su "storia" e "racconto": "La cualidad prenarrativa de la experiencia humana hace que la vida pueda considerarse como una historia en estado naciente, como 'una actividad y una pasión en búsqueda de relato'", in P. RICOEUR, *Historia y narratividad*, introducción de A. Gabilondo y G. Aranzueque, Barcelona, Paidós, 1999.

³⁹ Vengono citati alcuni *feuilletons* di Alexandre Dumas padre (come *Joseph Balsamo*, primo volume di una trilogia - anch'essa citata all'interno del romanzo - intitolata *Mémoires d'un médecin* (1846-49) e ambientata nel corso degli ultimi anni del regno di Luigi XV) e alcune opere - sia liriche che narrative - di Victor Hugo (come *La Légende des Siècles* del 1859, *L'année terrible* del 1871 e il poema *La Fin de Satan* del 1886).

⁴⁰ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 39 (corsivi miei).

⁴¹ *Ibidem*, p. 67. Sulla manipolabilità dei destini in senso ideologico sia nel cinema che in letteratura rimando alle riflessioni dell'appena ricordato saggio di Rafael Sánchez Ferlosio.

⁴² *Ibidem*, p. 58.

Quindi, anche i destini delle persone più vicine ci sono inconoscibili, ognuno muore conservando intatto il proprio segreto (il senso della propria parabola vitale). In questo caso, più che Pirandello e Svevo, Mariás sembra anticipare di vari decenni la trama di uno dei romanzi più riusciti di Sandro Veronesi, *La forza del passato*⁴³: un giovane scrittore di libri per ragazzi scopre alla morte del padre che questi non era affatto la persona che tutti credevano (un compito ufficiale di marina, cattolico osservante e affiliato alla DC), bensì una spia del KGB, una “cellula dormiente” in territorio italiano. Lo stupore che coglie il narratore protagonista (uno scrittore per bambini) è lo stesso che sorprende Casaldàliga; quasi identiche sono le riflessioni che il narratore fa dopo la “scoperta” del segreto paterno:

Ritorno in casa pensando che in fondo è vero, quello che siamo veramente non lo sa nessuno, perchè lo nascondiamo, e se non lo nascondiamo apposta lo nascondiamo d'istinto⁴⁴.

Sí, ¿qué tenía que ver con el destino, con el destino de que él siempre hablaba, nítido e inconfundible, y sin el cual un hombre no podía ser nada, aquel cúmulo de anécdotas embarulladas?⁴⁵.

Casaldàliga capisce in ritardo che il padre ha vissuto in una finzione, nascondendo agli altri la sua natura più vera. Il padre inculca al figlio l'idea di modellare la sua vita come un destino “único e irripetibile”; il figlio, ossessionato da questa idea, inizia a dubitare circa i risultati di un possibile atteggiamento programmatico: capiamo, allora, come l'alternanza tra la voce narrante in prima persona (e al presente dell'indicativo) dei capitoli pari e quella esterna in terza persona (e al passato) dei capitoli dispari, non risponde tanto allo sfoggio di uno sperimentalismo formale da parte dell'autore⁴⁶ quanto alla resa, sul piano formale, dello

⁴³ Cfr. S. VERONESI, *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000 (vincitore del “Premio Viareggio” e del “Campiello”). Il titolo proviene da un verso del componimento “Un solo rudere” di Pier Paolo Pasolini (in P. P. PASOLINI, *Poesia in forma di rosa: 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 25-26. I versi “Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli” vengono pronunciati - come ricorda anche il narratore de *La forza del passato* - da Orson Welles nei panni di “se stesso” nell'episodio “La ricotta”, diretto proprio da Pasolini e inserito nel film a episodi *Ro.Go.Pa.G.*, Italia/Francia, 1963; gli altri episodi sono diretti, nell'ordine anagrammatico del titolo, da Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e, dopo Pasolini, Ugo Gregoretti).

⁴⁴ Cfr. S. VERONESI, *La forza del passato*, op. cit., p. 134. Poco prima (*ibidem*, p. 69), il tassista, ex-collega del padre, afferma: “- E se poi pensi che mentono anche fra loro - [...] cioè che i figli mentono ai genitori, i genitori ai figli, e i fratelli mentono tra loro, e marito e moglie mentono tra loro [...], allora capisci che persino il mondo che credi di conoscere meglio non è altro che un'enorme illusione, e che credere a quell'illusione non è una questione di stupidità, bensì, al contrario, di buon senso; la condizione necessaria perché quel mondo, tutto il mondo, possa continuare a...”. Il narratore - uno scrittore “fantasma” - di *Mañana en la batalla piensa en mí* approderà ad un'identica conclusione (anche dal punto di vista dell'analisi linguistica e stilistica del brano in questione).

⁴⁵ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 71.

⁴⁶ È lo stesso Mariás ad affermarlo: “[...] no se trata - quiero hacer hincapié en esto - de algo tan fácil y aburrido como la repetición o aclaración, desde un punto de vista subjetivo, de los capítulos en tercera persona”, dall'articolo “Desde una novela no necesariamente castiza”, in J. MARÍAS, *Literatura y fantasma*, op. cit., p. 67. Anche i narratologi sottolineano come non sia “meccanico” e determinabile a priori l'effetto dell'uso della prima o della terza persona; cfr. O. TACCA, *Las voces de la novela*, (1973) Madrid, Gredos, 1989, p. 26: “[...] queda claro que no siempre la narración en tercera persona es omnisciente, ni el relato en primera subjetivo” (come esempi, Tacca adduce il carattere onnisciente di Marcel, all'interno de *Au recherche du temps perdu*, e il carattere soggettivo e limitato del narratore esterno di 1919 o di *Manhattan Transfer* di John Dos Passos - in termini simili si esprimono Roland Bourneuf e Réal Ouellet, partendo dall'analisi del narratore “a metà” tra onniscienza e soggettivismo di *Madame Bovary*: “Se comprende [...] la vanidad de todo juicio de valor emitido a priori sobre tal o tal otro modo de narrar. Lo que se llama omnisciencia o el realismo subjetivo no son por sí mismas técnicas mejores o peores, en verdad son los únicos medios de expresar dos diferentes concepciones del mundo”, in R. BOURNEUF e R. OUELLET, *La novela* (1972), Barcelona, Ariel, 1989, p. 113, corsivi miei); medesima osservazione, ma in rapporto all'uso dei tempi verbali,

scontro tra due “visioni”, due punti di vista inconciliabili intorno a uno stesso destino. Siamo, di nuovo, dinanzi alla dialettica pirandelliana tra *vita e forma*; in un simile quadro, quindi, è ovvio che, come afferma Elide Pittarello, “La división entre el mundo de las apariencias y el de las sustancias es radical” e l’utilizzo di questa “doppia voce” sia finalizzato proprio a mettere in luce tale dicotomia:

Entre estas formas contrastantes de contar, es decir, la que explota la mirada ubicua del narrador omnisciente y la que se circunscribe al horizonte íntimo del autobiógrafo, no hay integración ni oposición. En ambos casos la trama queda a menudo deshilvanada, sin que haya posibilidad de establecer nexos causales cuando, según las ocasiones y los puntos de vista, el protagonista aparece astuto o pueril, cobarde o apasionado, cínico o idealista. En la *disolución de la voz única*, desaparece también la jerarquía de los valores y la coherencia de los juicios [...]⁴⁷.

Sintomatica, in tal senso, è la scena grottesca in cui Casaldàliga si finge morto davanti al figliastro, il soprannominato León de Nápoles (questi, in compagnia della moglie lasciva e poco prima di consumare l’atto sessuale, fa per avvicinarsi al personaggio per accertarsi del decesso; l’anziano padrino è tentato di spaventarlo o con un urlo o con una carezza con la lingua sull’orecchio); al contempo, e come da contrappeso a questo tono grottesco e all’interno dello stesso cap. III, appaiono le lunghe riflessioni del narratore sulla morte e su chi, tra i suoi familiari, lo onorerà senza ipocrisia. Si tratta di una serie di citazioni e parafrasi dai già citati Sir Thomas Browne e Properzio:

Mas, ¿quién conoce el destino de sus huesos, o cuántas veces lo habrán de enterrar? ¿Quién posee el oráculo de sus cenizas, o sabe hasta dónde llegarán a esparcirse? ¿Quién intuye qué pisadas hollarán su tumba, o cuántas urnas se volcarán? ¿Quién el tacto y forma de su calavera, o el humo pestífero de sus propias reliquias? [...] Yacen los restos de muchos hombres en las partes todas de la tierra entera, y nada es imposible tras la *travesía del horizonte*, donde al sol se hace burla sin que ya nos vea. [...] Y por eso procuran olvidarse ahora las ceremonias en los sacros bosques abandonados: todos veneran el oro, vencida ya la piedad. La lealtad ha sido por el oro ahuyentada; por oro la justicia se vende, al oro sigue la ley, y luego va la moral no escrita. Pero nada cambia⁴⁸.

Se le prime righe vengono dall’incipit di *Hydriotaphia*⁴⁹ e confermano il tono pessimista del personaggio, ormai vicino alla morte, la seconda parte del periodo si costruisce sull’ipotesi delle *Elegie* properziane⁵⁰ sotto la spoglia di un *contemptus mundi* attraverso il

fa Harald Weinrich, citando il saggio di Käte Hamburger, *Die Logik Der Dichtung*, del 1957 [*La lógica de la literatura* (Madrid, Visor, 1995)], proprio per sottolineare come, nell’ambito della *fiction*, il passato remoto può essere utilizzato anche per parlare di mondi futuri remotissimi dal nostro presente (come nei romanzi distopici), così come il presente per eventi passati lontanissimi da noi (come nei romanzi storici): cfr. H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 21-22.

⁴⁷ Cfr. E. PITTARELLO, in J. MARÍAS, *El hombre que parecía no querer nada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 19 (corsivi miei).

⁴⁸ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 103 (corsivi miei).

⁴⁹ Cfr. T. BROWNE, *La religión de un médico – Hydriotaphia*, op. cit., pp. 237-38: “Cuando muera se me pondrá cara de muerto. ¿Cómo será? ¿Seguirá siendo la mía? ¿Y quién me llorará de veras? ¿Quién se acercará hasta mi rostro transfigurado para besarme con desesperación los labios en un último esfuerzo, lleno de presunción y de fe, por devolverme al mundo que me habrá regalado? [...] ¿Quién cerrará mis reacios y sorprendidos ojos con mano amiga? [...] ¿Quién irá a visitar mi tumba? [...] ¿Quién verá anticipada en la mía su propia muerte [...]?”.

⁵⁰ Cfr. PROPERZIO, *Elegie*, op. cit., III, xiii, vv. 47-50, p. 335: “Ma ora nei sacri boschi deserti gli altari giacciono [trascurati: / vinta la devozione, tutti venerano l’oro, l’oro ha reso [venali i giuramenti, / all’oro obbediscono le leggi, e presto il pudore non [avrà piú freni”.

quale il personaggio mostra tutto il suo nichilismo (“Pero nada cambia”). Nel mentre, Marías trova l’occasione per autocitarsi, inserendo nel lungo periodo il titolo del suo secondo romanzo, *Travesía del horizonte*, apparso nel 1972⁵¹.

Ennesimo esempio di “dissoluzione di una voce unica”, oltre che della trasgressione nei giudizi di valore e della morale comune da parte del protagonista è dato dal capitolo IV (“La enfermedad”), in cui il narratore esterno descrive, alternandoli lungo la scala cronologica del *tempo della narrazione*, il giorno in cui Casaldáliga entra in contatto con il colonnello Berua e i suoi subalterni per divenire una spia al servizio del Governo e il giorno in cui sposa Constanza Bacio, presentata dall’ambiguo Donato Dato (affarista sivigliano) nel corso di una festa di gala. Dato gli spiega che la donna, seppur bellissima, soffre di un’innominata malattia e che un eventuale unione matrimoniale potrebbe essere fruttuosa dal punto di vista economico (Constanza appartiene a una famiglia nobile), ma funesta da quello sentimentale, perché, a detta dei più, non le resta che un anno di vita. Ebbene, Casaldáliga sceglierà di sposarla proprio per questa fine certa e perché Constanza gli appare come lo strumento più adeguato per poter forgiarsi un “destino nitido e inconfundible” (come voleva e gli inculcò suo padre). La narrazione assume tratti grotteschi proprio nell’alternanza tra le scene in cui Casaldáliga recita il ruolo dell’“innamorato romantico” per le sofferenze patite da Constanza e quelle in cui, invece, vedendo che la moglie tarda a morire, si sente defraudato dal consiglio dell’affarista sivigliano e frustrato per l’eccessivo “ritardo” della moglie a morire.

Il falso rapporto amoroso con Constanza, inoltre, diventa per Casaldáliga spunto per poter riflettere nuovamente sui temi del tempo e della morte: forse cosciente del cattivo influsso ricevuto da parte del padre, il personaggio si lascia andare a una serie di riflessioni che, ancora una volta, trovano la loro fonte originaria in alcuni brani di Sir Thomas Browne:

Los legados en poco dependen del destinatario, y éste, ante esa situación de abuso que es el hecho consumado de su nacimiento, tan sólo podrá consolarse con la idea rencorosa, contraproducente, negativa y estéril de que llegará la hora en que será su turno de engendrar y legar y ordenar y abusar. Nada escapa de las leyes tornadizas, contradictorias y complementarias del olvido y de la memoria, [...] también los hombres están sometidos a la inercia descabezada y voluble de siglos acumulados sin su consentimiento ni su saber, y que, bostezantes y derrengados, marchitada ya su fantasía inventiva y reseca y exhausta su lengua facunda, les exigen una y otra vez la repetición de las mismas muertes, los mismos amores y los mismos crímenes, las mismas soledades y las mismas pasiones, las hazañas y las reflexiones, [...] los

⁵¹ Chiaro esempio di gioco “metanarrativo” da parte dell’autore. Che Marías fosse fortemente cosciente della riscrittura tanto delle succitate opere di Sir Thomas Browne come di Properzio è evidente anche dal commento che l’autore stesso fece al romanzo nel già citato “Desde una novela no necesariamente castiza” (in J. MARÍAS, *Literatura y fantasma*, op. cit., p. 68): anzi, nell’analisi che egli stesso compie in relazione al tema della morte e all’alternarsi delle due voci narranti tra i capitoli pari e quelli dispari, Marías esplicita nuovi ipotesti, offrendoci una controprova (di natura stilistica) della sopraccitata interpretazione che Elide Pittarello sviluppa riguardo alla “disolución de la voz única”: “El siglo está recorrido por la muerte y la agonía (no digo que trate de eso, sino que está recorrido por eso). Pues bien, en la tradición literaria sobre ese tema han prevalecido dos tonos opuestos, sin apenas (que yo sepa o recuerde) término medio. Uno es el tono correspondiente a lo que en inglés se ha llamado a veces “noble style”, es decir, grave, solemne, retórico, incluso algo grandilocuente: es el que encontramos en Propercio, en la *Hydriotaphia* de Sir Thomas Browne, en “*Mientras agonizo*” de Faulkner o en “*La muerte de Virgilio*” de Hermann Broch. El otro es el tono burlesco, profano, de farsa, el que se encuentra en “*Volpone*” de Ben Johnson o en algunas comedias de Molière. Lo más que puedo decir es que fui muy consciente de esos antecedentes y que, empezando por separar los dos tonos en las diferentes series de capítulos, mi intención era que en un momento dado acabaran mezclándose de manera casi osmótica, acabaran conviviendo, acabaran resultando imprescindibles el uno para el otro, casi uno solo” (corsivi miei).

mismos libros y los mismos sueños, los mismos gestos y las mismas palabras *sin que nada nunca toque su fin, sin que nada perezca, sin que nada cambie*⁵².

Ha certamente ragione Alexis Grohmann quando, alla luce di un simile periodare, sottolinea come:

The narrative voice(s), the diction, the choice of figures, the rethorical devices, and the form of the sentence or period stand in the foreground and demand the reader's attention to such an extent that *it is impossible no to affirm that their strong presence obeys a self-conscious emphasis on style on the author's part*⁵³.

Ma non sono d'accordo quando afferma che "In many ways, this story becomes only an excuse, a pretext for stylistic experimentation"⁵⁴: se Marías adotta, in parte, lo stile complesso, pomposo, "retorcido" di Browne (o quello da lui stesso definito come "grandilocuente" di Properzio) non è tanto (o solo) per una ragione formale, quanto per la possibilità di poter riprendere le fila sviluppate in *El monarca del tiempo* intorno al dramma e all'enigma del tempo, del passato, della memoria e dell'oblio, già indagati all'interno del saggio centrale del libro ("Fragmento, enigma y espantoso azar").

Attraverso questa sorta di monologo interiore, il narratore esterno riflette sull'inevitabilità del peso del passato (la vita di ciascuno di noi dipende dagli altri - e dal momento in cui nasciamo diventiamo eredi di un passato, anche al di là della nostra volontà), sull'impossibilità di astrarci dal passato stesso e sul sentimento malsano, di rivalsa, che proviamo nei confronti di chi "erediterà" a sua volta il peso della nostra esistenza. In un secondo momento, sposta l'attenzione sui legami inestricabili tra memoria e oblio e sugli effetti che, in modo assolutamente irrazionale e arbitrario, sia la memoria che l'oblio hanno su quanto esiste (essendo impossibile stabilire le cause che determinano quali porzioni di realtà si ricordano - o si ricorderanno - e quali quelle che sono condannate ad essere dimenticate). L'aspetto più allarmante è l'involontarietà di una simile serie di cause ed effetti provenienti dalla pesante presenza del passato e dall'arbitraria azione del binomio memoria/oblio. L'uomo è "preceduto" da una serie di secoli "sin su consentimiento ni su saber" e sembra essere condannato (come Sisifo) alla "ripetizione": si ripetono, nell'arco del tempo, gli stessi gesti, le stesse parole, le stesse guerre e gli stessi sogni, "sin que nunca nada toque su fin, sin que nada perezca, sin que nada cambie". Se il passato assume i connotati della "pesantezza", il futuro (che ci sorpasserà) appare "leggero" e il presente un'angosciante ed eracliteo "tutto scorre"⁵⁵. Il brano citato prosegue proprio a conferma di quanto detto più sopra: l'esplicitazione dell'ipotesi usato dall'autore, Sir Thomas Browne⁵⁶:

Y así hoy hay alguien⁵⁷ aquí condenado a decir, para mejor explicarse, las mismas palabras que hace casi tres siglos y medio escribió un médico londinense nacido un

⁵² Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., pp. 143-44 (corsivi miei).

⁵³ Cfr. A. GROHMANN, *Coming into one's own: the Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, p. 55 (corsivi miei).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁵ Il nichilismo del personaggio è reso, perciò, "plasticamente" sin dalle prime righe del romanzo: Casaldàliga si riflette nell'immobilità del lago che osserva, cosciente di stare vivendo l'ultimo tratto della propria vita. Ecco perché i movimenti del lago sono solo "imaginarios" (cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 19).

⁵⁶ A questo punto possiamo dire che se il saggio centrale di *El monarca del tiempo* ("Fragmento y enigma y espantoso azar") si costruisce a partire da Shakespeare, le nuove riflessioni di Marías intorno allo stesso enigma prendono l'avvio, ne *El siglo*, dalle opere da lui tradotte di Browne.

⁵⁷ Domanda: chi? Il narratore esterno? Casaldàliga? L'autore?

19 de octubre para morir un 19 de octubre de setenta y siete años después: un médico de estilo paradójico, elegante y elíptico que sin duda en aquel instante parafraseaba a su vez del *Timeo* o – quizá no tan lejos – del *Eclesiastés*: *cada hombre no es tan sólo sí mismo; ...los hombres vuelven a ser vividos; el mundo es hoy como fue en tiempos remotos, cuando nadie había; pero ha habido alguien desde entonces que es el paralelo de ese nadie; que, por así decir, es su yo resucitado*⁵⁸.

“Sisifo letterario”, potremmo dire, il narratore (e l’autore – in questa frase le distanzenza tra le due “voci” è piuttosto labile) si serve dell’*authoritas* di Sir Thomas Browne per ri-scrivere le sue malinconiche osservazioni sul mistero del tempo in modo “metaletterario”: non solo Marías gioca sulla data di nascita dell’autore inglese per confermare la condanna dell’uomo all’azione di memoria, oblio e (sintesi di entrambi i membri del binomio) caso (Browne muore lo stesso giorno in cui è nato), ma ci offre anche un nuovo esempio di “metaletteratura”, citando le fonti dalle quali Browne, nel suo *Religio medici*, ha tratto ispirazione per fare le “sue” riflessioni su tempo ed eternità (Platone e la Bibbia): confrontando iper- e ipo-testo il lettore può apprezzare la differenza minima (o nulla) tra la traduzione di Marías e la “sua” parafrasi (o ri-scrittura) del brano di Browne all’interno di *El siglo*:

Porque como si se tratara de una metempsícosis, y el alma de un hombre pasara a otro, las opiniones hallan, después de ciertas revoluciones, hombres y mentes como los que por vez primera las engendraron. Para volvernos a ver nosotros mismos, no tenemos que esperar al año de Platón (IV)⁵⁹; *cada hombre no es tan sólo sí mismo*; ha habido muchos Diógenes en igual número de Timones, aunque sean pocos los de ese nombre; *los hombres vuelven a ser vividos; el mundo es hoy como fue en tiempos remotos, cuando nadie había; pero ha habido alguien desde entonces que es el paralelo de ese nadie; que, por así decirlo, es su yo resucitado*⁶⁰.

El siglo è tra i libri meno fortunati di Marías⁶¹; l’autore stesso afferma di non scrivere più come allora, quando aveva trent’anni, e che “habría contado [...] de otro modo” la stessa storia; oggi, “suscribiría enteramente tan sólo unas pocas páginas: da la 141 a la 145, la 261 a partir de

⁵⁸ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 144 (corsivi dell’autore).

⁵⁹ Le note a piè di pagina in numeri romani sono di Browne: “Revolución de unos mil años al cabo de los cuales todo volverá a su estado anterior y él se encontrará dando clase nuevamente en su escuela como en el momento de manifestarse esta opinión” (nuovo esempio – se ce ne fosse bisogno – dello stile ampolloso e contorto dello scrittore inglese).

⁶⁰ Cfr. T. BROWNE, *La religión de un médico – Hydriotaphia*, op. cit., pp. 41-42 (i corsivi sono miei ed evidenziano i punti che Marías ha tradotto - e introdotto senza modifiche - nel suo romanzo). Riguardo al “yo resucitado” e alla tematica del “doppio” (insieme alla dialettica tempo/eternità), si pensi a Jorge Luis Borges e a racconti come *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Las ruinas circulares, El Aleph* e un lungo eccetera. Non è casuale, quindi, se sia stato proprio Borges a tradurre per la prima volta Browne in spagnolo (in particolare, la V parte di *Hydriotaphia*, in collaborazione con Adolfo Bioy Casares, per la rivista *Sur* nel lontano 1944). Borges qualificò questa parte dell’opera di Browne “una de las cimas de la literatura inglesa”: cfr. il prologo a *La religión de un médico – Hydriotaphia*, op. cit. Questa prima traduzione ha dato luogo all’articolo (di stampo borgesiano) “El apócrifo apócrifo” (ora in J. MARÍAS, *Literatura y fantasma*, op. cit., pp. 402-409 – precedentemente apparso sulla rivista francese *Le Promeneur*, enero-febrero de 1988) in cui l’autore madrileno descrive la sua scoperta di una supposta “aggiunta” da parte di Borges e Bioy Casares alla versione dell’originale inglese; la morale conclusiva potrebbe essere questa: “mai lasciarsi andare alle suggestioni del falso letterario: si rischiano elucubrazioni fuorvianti”; lo stesso Marías spiega, arrossendo, in *La religión de un médico – Hydriotaphia*, pp. 299-300: “Todo sea para mi vergüenza y vayan mis disculpas para lectores, oyentes, alumnos, reseñadores [...]. También para Adolfo Bioy Casares; y para Borges y Browne, que no podrán recibir las”. Cfr. anche C. PERI ROSSI et alii, *Acerca de la escritura*, Zaragoza, Prensa Universitaria, 1991, pp. 83-95 – in cui Marías parla del supposto “apócrifo” per riflettere nuovamente sulla traduzione - non solo - letteraria).

⁶¹ Le disavventure editoriali del romanzo vengono rievocate dall’autore nei due prologhi alle riedizioni del 1995 e del 2000 (ora in J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., pp. 9-16).

que dice: ‘Después, después...’⁶². Non è un caso: se il primo brano coincide con le riflessioni sul tempo contenenti la parafrasi di Browne sopra analizzata, il secondo non è altro che un’estensione di quelle stesse riflessioni, un nuovo tentativo, da parte del protagonista, di illustrare e comprendere razionalmente l’enigma del tempo (e gli effetti che il tempo ha sulla vita di ciascuno): ormai lo stile di Marías si nutre di quello di Browne per “osmosi”; diventa difficile stabilire quando l’autore fa la parafrasi o quando traduce dall’originale inglese:

Después, después... *Nada acaba de morir del todo mientras no perece lo que le causó la muerte* – la pasión, la palabra, la mano, el agujón, el virus, el elemento -, *y así se prolongan las existencias indefinidamente. Nada se extirpa ni corta desde la raíz: algo queda siempre*, la cicatriz, el agujero, el hueco, el olor disipado que sin embargo un día volverá a condensarse idéntico, la señal de los dientes que mordieron la pipa, la huella de la cabeza sobre la almohada, la tortuosa e imprevisible semejanza de los descendientes, el último libro a medio leer que alguien tomará otra vez de un estante al cabo del tiempo, el dedo grasiento sobre la página, las gotas de vino que mancharon la alfombra, los cristales rotos de los lentes caídos, la medicina que nadie se molestó en tirar, las botas en buen estado que aprovecha y desgasta el sucesor, o el que usurpa, o el asesino; la tierra removida o los enigmáticos sueños...⁶³.

Come afferma Francesco Orlando: “[...] il rapporto tra l’uomo e le cose – funzionale o no – occupa in ciò che chiamiamo letteratura un posto ben più importante di quanto pensiamo di solito”⁶⁴. Rifacendoci all’albero semantico da Orlando costruito al centro del suo memorabile saggio sugli “oggetti desueti” in letteratura, possiamo vedere come, in questo caso, ci troviamo nell’ambito della categoria del cosiddetto “desolato-sconnesso” più che in quella del “memore-affettivo”⁶⁵: gli oggetti chiaramente “non-più-funzionali” che il narratore in prima persona elenca in questo suo monologo “terminale” (in questa sorta di enumerazione “ultima”, in quanto sviluppata con l’acuta percezione dell’imminenza della morte) non rivelano tanto risonanze affettive, ma vengono evocati piuttosto come “prove irrevocabili” dell’azione devastante del tempo⁶⁶: gli oggetti testimoniano del nostro passaggio sulla terra; non solo: continuano a parlare di noi anche dopo che saremo morti (conservano per i futuri “ereditari” le tracce del nostro “passato”); anzi, dopo la morte, continueranno ad essere utilizzati (diventeranno possessione) di chi ci sopravviverà: “Nada acaba de morir del todo [...] y así se prolongan las existencias indefinidamente”. Come già dimostrato, l’idea eraclitea del tutto scorre (e che “tutto permane”) non offre una soluzione pacifica ai dubbi del protagonista intorno al tempo (e al destino che egli immagina “nítido e inolvidable”), anzi, contribuisce ulteriormente ad aumentare il suo stato di angoscia esistenziale⁶⁷.

⁶² *Ibidem*, p. 13.

⁶³ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., pp. 261-62 (corsivi miei).

⁶⁴ Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, Torino, Einaudi, 1993, p. 5.

⁶⁵ Per la definizione di tali categorie cfr.: *Gli oggetti desueti*, op. cit., pp. 140-150 (cap. IV, par. 15 e 16) e pp. 337-64 (cap. V, par. 8 e 9).

⁶⁶ Una riflessione sul tempo molto simile a questa apparirà in *Todas las almas*, in cui il narratore-protagonista riuscirà ad avere una percezione stabile del tempo - e dello scorrere del medesimo - proprio attraverso degli oggetti quotidiani (e “anti-funzionali” per eccellenza): gli scarti che gettiamo nel secchio della spazzatura, testimoni “oculari” del nostro passaggio terreno. Cfr. J. MARÍAS, *Todas las almas* (1989), Madrid, Suma de Letras, 2000, pp. 103-105.

⁶⁷ Il brano succitato appartiene al cap. VII (“La melodía”), il cui *incipit* (cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 237) costituisce, ancora una volta, una parafrasi da Browne: “Cuando muera se me pondrá cara de muerto. ¿Cómo será? ¿Seguirá siendo la mía? ¿Y quién me llorará de veras? ¿Quién se acercará hasta mi rostro transfigurado para besarme con desesperación los labios en un último esfuerzo [...]? ¿Quién cerrará mis reacios y sorprendidos ojos con mano amiga? [...] ¿Quién irá a visitar mi tumba? [...] ¿Quién verá anticipada en la mía su propia muerte [...]?”.

Casaldáliga, di fatto, fallisce in tutti i suoi progetti: Constanza Bacio non muore e, così, il suo finto amore per la donna svanisce irrimediabilmente (se prima, autopresentandosi come “eroe romantico”, le declamava il sonetto XXIII di Milton, ora è solito leggere per sé il sonetto XIX dello stesso poeta⁶⁸). L’inettitudine, invece, resta costante: scoppia la guerra (siamo nel 1936)⁶⁹, Casaldáliga potrebbe parteciparvi per dimostrare a sé e agli altri di essere un eroe, ma poi ripara in Portogallo⁷⁰, per (è il motivo apparente) salvaguardare la salute della moglie e della suocera. La guerra conclude e Casaldáliga cosa fa? “[...] en el momento en que toda una nación se resignaba de mala gana a ir apaciguando sus ánimos, él se dio a aborrecer, [...] inició una personal campaña contra el mundo entero”⁷¹: diviene, attraverso i consigli del cinico Donato Dato, un delatore al soldo dei vincitori. Casaldáliga non è più solo grottescamente inetto (alla maniera “sveviana”): rivela la sua inadattabilità alla vita anche in questa cronica incapacità a vivere “in sintonia” con il suo tempo (e con i suoi simili).

Siamo al capitolo VIII (“La suerte”), quello più importante per ciò che riguarda l’altro asse centrale dell’intero libro, dopo la tematica temporale: il tradimento. Dimenticando il cattivo consiglio di Donato Dato riguardo Constanza Bacio e con la ferma intenzione di poter incarnare un nuovo e definitivo ruolo nella propria vita, Casaldáliga segue il suggerimento di questi e diventa delatore al servizio del bando vincitore. A questo punto, possono risultare particolarmente rilevanti le parole dello stesso Marías intorno alla “nascita” del suo romanzo⁷²:

Si confronti con le prime righe del prologo a *Hydriotaphia*, in T. BROWNE, *La religión de un médico – Hydriotaphia*, op. cit., p. 175: “Pero, ¿quién conoce el destino de sus huesos, o cuántas veces habrá de ser enterrado? ¿Quién posee el oráculo de sus cenizas, o sabe hasta dónde habrán de esparcirse? [...]”. *Hydriotaphia* offre uno spunto interessante: Browne usa come epigrafe iniziale al libro un verso di Properzio: “En sum quod digitis quinque levatur onus” – molto probabilmente si tratta di un refuso, perché sia i curatori della versione Cátedra delle *Elegie* properziane [PROPERCIO, *Elegías*, Madrid, Cátedra, 2001, ed. de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira] che quelli della versione italiana [PROPERZIO, *Elegie*, a cura di Paolo Fedeli e Riccardo Scarcia, tr. it. di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 2001] trascrivono “et sum, quod digitis quinque legatur, onus” (“Et”, al posto di “En”; le due virgole, lì dove, nella traduzione di Browne da parte di Marías, non c’è segno di punteggiatura). Il verso (“ed io sono ormai un peso che si sostiene con le dita [d’una mano]”) appartiene al cap. XI del IV libro (IV, xi, v. 14, p. 474 della versione italiana) delle *Elegie*; la voce narrante è Cornelia, dama romana che si rivolge, da morta, ai figli e al marito, spingendoli a non piangere la sua scomparsa, descrivendo loro il mondo di Caronte e impartendo loro consigli ispirati alla politica augustea su come “vivere” senza il timore dell’al di là. Che Marías sia arrivato a Properzio via Browne? Di certo, come lo stesso autore dice chiaramente nel succitato articolo “Desde una novela no necesariamente castiza”, (cit. *supra*, p. 68) Properzio è tra gli autori che lo hanno “aiutato” nella scrittura dei capitoli dispari (quelli, cioè, in cui il tema della morte è trattato attraverso il cosiddetto “noble style” e in tono serio).

⁶⁸ Cfr. J. MILTON, *The Poetical Works of John Milton* (1955), ed. by Helen Darbishire, Oxford, Clarendon Press, 1973, “Sonnet XXIII”, v. 14, p. 157, vol. 2 e “Sonnet XIX”, v. 14, p. 155, vol. 2. Se nel primo componimento Milton canta il dolore per la morte della seconda moglie (Catherine, deceduta quando il poeta aveva già perso la vista), nel secondo riflette sul senso della sua stessa condizione fisica menomata per affermare che, dinanzi a Dio e al suo volere, “They also serve who only stand and waite”; un verso inteso in modo opposto dal cinico Casaldáliga per giustificare ai suoi stessi occhi la sua condizione di essere inetto e in eterna attesa.

⁶⁹ Possiamo dedurre la datazione (e stabilire, così, il *tempo della storia*) grazie a un giornale: Constanza Bacio si ricorda improvvisamente dell’amico di suo marito (Donato Dato) leggendo sul quotidiano che “Hoy se cumplen quince años del asesinato de Eduardo Dato”: siamo inequivocabilmente nel 1936 (il politico venne assassinato l’8 marzo del 1921). La scelta del cognome di uno dei personaggi più cinici del romanzo non è casuale, quindi (anche se vacilliamo tra Dado e Dato).

⁷⁰ Lisbona è l’unica città ad essere indicata nel romanzo: Marías le dedica una splendida descrizione che assume i tratti della *semblanza* dai toni lirici alle pp. 204-212 del cap. VI, intitolato, appunto, “Lisboa”.

⁷¹ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 272.

⁷² Non credo che si debba dare sempre pieno credito alle “confessioni d’autore”; ma altrettanto poco condivisibili mi sembrano le idee degli strutturalisti e dei decostruzionisti, per i quali il tema, lo stile e il senso di un testo derivano esclusivamente dal testo in sé e per sé. Per entrambe le posizioni, si vedano i due poli “teorici” opposti in R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975 e D. LODGE, “Finzione e realtà nel romanzo”, in *Il mestiere di scrivere*, Roma, Fazi, 1998, pp. 33-57 (oltre alla nota finale al suo romanzo *Il professore va al congresso* (1984), Milano, Bompiani, 1996, pp. 407-409).

Creo que si me interesó este asunto fue en parte por una *cuestión familiar*. Como he contado este año en algún artículo⁷³, mi padre fue denunciado en 1939, al término de la Guerra Civil, por quién había sido su mejor amigo (incluso habían publicado un libro juntos, con un tercero) y por ello pasó un tiempo en la cárcel. Esta historia siempre me impresionó desde niño, como también la revelación de que uno de nuestros más famosos escritores se hubiera ofrecido como delator, según parece, al ‘Cuerpo de Investigación y Vigilancia’ franquista en plena guerra, para ‘prestar datos sobre personas y conductas’, cuando dar nombres suponía enviar directamente al paredón a sus portadores. Supongo que con esta novela quise, en parte, intentar explicarme de qué modo personas valiosas o meritorias, de las que en principio era difícil esperar vilezas, podían llegar a cometer la mayor de todas, sin verse aparentemente conminadas ni forzadas a ello⁷⁴.

È esattamente questo aspetto ad essere romanzato attraverso una delle figure più riuscite del romanzo: il cinico e ambiguo Donato Dato. Quando Casaldàliga si presenta davanti al colonnello Berua, Dato gli spiega la nuova situazione con queste parole:

Tenemos la sartén tan bien cogida del mango que en la actualidad no hay que demostrar que un acusado sea culpable, sino que *es éste, por el contrario, quien debe probar su inocencia. ¿Comprende? Estamos obligados a partir del axioma, antipático pero necesario, de que todo el mundo puede ser culpable*⁷⁵.

Quando Casaldàliga si trova costretto a dare una giustificazione plausibile della sua permanenza a Lisbona durante i tre anni del conflitto, Dato gli ricorda che potrebbe essere accusato di tradimento o cospirazione da chiunque:

¿Quién lo denunciaría? Un amigo, un enemigo, un subordinado, un pariente, un vecino. Lo mismo da. O más simple: *alguién que a su vez tenga miedo de ser denunciado y que decida adelantarse para no dar lugar a dudas a su fidelidad*. Esa denuncia, en cualquier caso, sería atendida y probablemente cursada, sólo por si acaso. Y entonces le tocaría a usted probar su inocencia. *Una vez sembrada la sospecha ya es difícil pararla*. Tiende a crecer, ¿sabe...? *Y dígame usted, ¿cómo demuestra usted que no ha escrito un artículo o que no ha hecho una emisión de radio si alguien se empeña en jurar lo contrario y a ese alguien no se le exige que lo demuestre?* Por cosas así hay mucha gente que está en la cárcel, y eso si han tenido suerte. Pero qué quiere. Así funcionamos y no hay más remedio⁷⁶.

Dato, come Yago in *Othello*, manipola Casaldàliga con l’arte della retorica, presentandogli, quindi, la possibilità di ricostruirsi una nuova vita attraverso l’accettazione incondizionata della politica (e delle leggi arbitrarie) dei vincitori: è questo l’ultimo destino “nítido e inconfundible” che il personaggio adotterà, pur sapendo che si tratta di un destino “moralmente abyecto, algo ruin y sórdido”⁷⁷.

Non ci sono dubbi: questa è la parte più critica e ideologicamente significativa del tema del “tradimento”, tema indagato da Marías proprio a partire dal tradimento “reale” subito da parte del padre alla fine della Guerra Civile che fa da sfondo (mai chiaramente esplicitato) di

⁷³ L’anno in questione è il 1998. Sul tema della delazione cfr. anche “Cuando la acusación se hace condena”, ora in J. MARÍAS, *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 304-307.

⁷⁴ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., pp. 11-12 (corsivi miei).

⁷⁵ *Ibidem*, p. 283 (corsivi miei).

⁷⁶ *Ibidem*, p. 284 (corsivi miei).

⁷⁷ *Ibidem*, p. 288.

El siglo. Anzi, il lettore delle memorie di Julián Marías potrebbe notare facilmente da quale brano derivino le affermazioni citate più sopra, che l'autore fa pronunciare con notevole efficacia a Donato Dato; in *Una vida presente. Memorias I (1914-1951)* è a partire dal cap. XVI che il padre di Marías inizia a narrare di "un amigo y compañero de Instituto y Universidad, de cuyo nombre no quiero acordarme, [que] estaba dedicado a una campaña de denuncia contra mí"⁷⁸. Poco più avanti, Marías (senior) descrive i metodi arbitrari attraverso cui veniva amministrata la giustizia in termini molto simili a quelli usati da Dato:



El método de los consejos de guerra era bastante original. Se decía: "Juicio contra Fulano de Tal y once más". Uno pensaba que esos once tenían algo que ver con Fulano de Tal. Error manifiesto. Se trataba de doce expedientes *juntos*, sin la menor relación entre sí [...]. Pero la originalidad suprema era que era el acusado quién tenía que probar su inocencia; el viejo principio lógico y jurídico de que el *onus probandi* corresponde al que afirma, se había invertido; y ¿cómo probar que *no se ha matado una vieja en Alicante?*⁷⁹.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Appare evidente, a questo punto, che Marías (junior) "rifunzionalizzi" i ricordi biografici del padre all'interno del suo quarto romanzo e utilizzi la figura di Donato Dato per riflettere sul tempo inteso non più (o non solo) in quanto enigma filosofico, ma anche in quanto tempo storico, legato alla Spagna della Guerra Civile, in rapporto a uno dei temi che costituiranno la base dei romanzi della maturità: il tradimento (o la delazione), e l'impossibilità innata nell'uomo di poter decifrare completamente l'altro⁸⁰.

Se torniamo alle confessioni dell'autore su uno dei motivi che lo hanno spinto a scrivere *El siglo* e proseguiamo la lettura del passo in cui il padre rievoca il tradimento subito da parte dell'innominato compagno di scuola, il lettore "curioso" potrà individuare anche l'identità di quello scrittore che, tra i più acclamati nel panorama letterario spagnolo contemporaneo, fece domanda di ammissione al "'Cuerpo de Investigación y Vigilancia' franquista en plena guerra": il premio Nobel Camilo José Cela. Nella necessità impellente di apportare prove a sua discolpa, Julián Marías fu spinto a chiedere l'appoggio di varie personalità benviste dal potere, tra cui c'era anche Cela:

Camilo José Cela, que estaba en Madrid al comienzo de la guerra, se pasó por medio de una embajada en Galicia, vivió con su abuela y se puso fuerte con la buena alimentación, estuvo al frente y volvió victorioso, hizo un magnífico certificado retórico y rimbombante, que hubiese valido la pena conservar⁸¹.

Ovviamente, riconoscere in Donato Dato o in Casaldàliga degli *alter-ego* o trasposizioni letterarie di Cela non sarebbe proficuo ai fini di un'analisi critica del romanzo o, comunque, non aumenterebbe affatto la comprensione di *El siglo*; di certo, che Casaldàliga scompaia nei tre anni della guerra, per tornare solo dopo la fine della stessa, e che chieda il permesso di potersi affiliare tra i delatori del Governo franchista rappresentano due "scelte" che rivelano

⁷⁸ Cfr. J. MARÍAS, *Una vida presente. Memorias I (1914-1951)*, Madrid, Alianza, 1988, p. 263.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 273-74 (corsivo iniziale e finale dell'autore). L'accusa contro Julián Marías? Aver collaborato con il giornale comunista russo *Pravda* e aver aiutato come volontario il famoso "Diacono di Canterbury" o "Red Dean", Hewlett Johnson.

⁸⁰ All'interno della trilogia (ancora *in progress*) *Tu rostro mañana* saranno ancora una volta le memorie di Julián Marías a dare all'autore la nota d'avvio per una nuova riflessione sul tradimento e sul tempo in quanto "tempo storico", legato alle vicende più cupe della nostra Storia, come la Seconda Guerra Mondiale, l'11 Settembre 2001 e, ovviamente, la Guerra Civile spagnola.

⁸¹ Cfr. J. MARÍAS, *Una vida presente. Memorias I (1914-1951)*, op. cit., p. 275.

troppe somiglianze con l'atteggiamento mantenuto dall'autore de *La familia de Pascual Duarte* per apparire "puramente casuali"⁸².

L'ultimo capitolo del romanzo, invece, intitolato "El orden", ci permette di apprezzare la circolarità dell'intero impianto: se l'*incipit* di *El siglo* consiste nella descrizione di Casaldáliga intento ad ascoltare musica (come suo padre) e a contemplare il lago di fronte casa, fino ad immaginare che il lago, come un fiume o il mare, sia dotato di moto proprio, quello dell'ultimo capitolo recita: "El lago está congelado esta madrugada" e, poco più avanti: "La música de mi casa ha cesado durante los últimos días [...]"⁸³. Solo ora che la morte si avvicina, il delatore Casaldáliga riflette amaramente sulle scelte che hanno segnato la sua vita. I suoi amici e i parenti lo hanno abbandonato e non attendono altro che il suo decesso. Casaldáliga non trova altra consolazione che riflettere in solitudine e viaggiare attraverso il ricordo: "Mientras tanto pensaré en viajar, y así entretendré la espera"⁸⁴; sono le ultime parole del romanzo, a cui ben

⁸² Nel suo libro su Cela il biografo Ian Gibson riporta per esteso la "famosa" (o "famigerata") richiesta di reclutamento dello scrittore presso il "Cuerpo de Investigación y de Vigilancia" (quando questi era appena ventunenne). Il giudizio di Gibson sull'atteggiamento morale di Cela è piuttosto duro (oltre che alquanto paternalistico): "El Cuerpo de Investigación y Vigilancia en el cual solicitó ingresar el futuro Nobel no tenía legitimidad, toda vez que el Estado de Franco era producto de una usurpación criminal. Y la instancia presentada por el joven era despreciable, ya que en ella Cela se ofrecía para denunciar a "rojos" y, en consecuencia, poner en muy grave peligro la vida de los mismos. El hecho de que los facciosos no le diesen el puesto en absoluto le exoneraba de haberlo solicitado. ¿Y si se lo dan? Cabe pensar incluso que conocidos de Cela durante aquellos tres años en Madrid habrían ido al paredón o, como mínimo, a la cárcel"; cfr. I. GIBSON, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Suma de Letras, 2004, cap. 3, pp. 100-101. Poco più avanti Gibson collega questo atteggiamento allo stesso tema che Marías sviluppa in *El siglo*: "Es significativo que Cela, en los libros suyos ambientados durante la guerra civil o que aludan a ella, muestra un interés recurrente por el tema de la delación y expresa desprecio hacia los que actúan siniestramente en la retaguardia. [...] Ello hace pensar que no tenía la conciencia limpia". Al di là di una motivazione psicologica (o di un'interpretazione "freudiana") della presenza di questo tema nei romanzi di Cela, mi preme sottolineare come, in modo piuttosto simile a Julián Marías, anche lo scrittore galiziano tenda a sottacere il nome dell'innominato delatore che tradì l'amicizia del filosofo: partendo dall'analisi del libro di memorie di Cela, *Memorias, entendimientos y voluntades* (Madrid, Espasa-Calpe, 2001), Gibson sottolinea (*ibidem*, pp. 134-35): "Este no querer dar nombres es frecuente en el libro. En el episodio, por ejemplo, de Julián Marías, a quien Cela dice de haber liberado de una cárcel franquista después de la guerra. Marías, "quizá uno de los hombres más gratuitamente maltratados por el régimen de Franco", había estado con Cela en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid justo antes de la guerra [...]. El Nobel comenta ahora que, en la lista que nos proporciona de sus otros compañeros de aquel año, figuran los nombres de los dos delatores que traicionaron al futuro filósofo. ¿Nos dirá quiénes son? No: "Aunque quizá se lo merecieran por ruines prefiero no señalar cuáles dos de los españoles dichos fueron los denunciadores". I denunciatori sono due perché, come Marías stesso specifica nel succitato cap. XVI delle sue memorie (*ibidem*, pp. 263-64), l'amico "Había movilizado a un profesor de reconocido fanatismo para que firmase una denuncia que tendría más valor que la suya". Tra Cela e Julián Marías, e a distanza di tanti anni, nemmeno Javier ha fatto i nomi, sebbene, come già anticipato, questo episodio costituirà uno dei motivi "conduttori" della trilogia *Tu rostro mañana* (e, in quel caso, si appariranno alcuni dei nomi dei responsabili, ma all'interno di un "universo di finzione"). Una delle ragioni più decisive potrebbe essere questa: all'interno dell'universo della *fiction* il narratore-protagonista di Marías si nutre di Storia, degli eventi documentati o documentabili, per mescolarli al piano della *inventio*, senza mai dare giudizi morali espliciti sugli stessi: il lettore si ritroverà, così, immerso nella Storia, ma senza la guida di un narratore-giudice che lo accompagni nell'interpretazione ideologica dei fatti (si vedano anche le cinque funzioni che G. GENETTE, in *Figure III* (Torino, Einaudi, 1976, pp. 303-307) attribuisce al narratore: "narrativa", "di regia", "di comunicazione", "testimoniale" e "ideologica" - quest'ultima sempre poco sviluppata dal narratore in prima persona dei romanzi più maturi di Marías). Sull'enigma (o tematica) temporale in *Tu rostro mañana* cfr. F. COSSALTER, "L'enigma del tempo in *Tu rostro mañana* di Javier Marías", in *Rassegna Iberistica*, 84, settembre 2006, pp. 33-42; sulla difficoltà di narrare gli orrori del passato attraverso la Storia cfr.: P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio* (2000), Milano, Raffaello Cortina, 2003, in particolare il cap. 3 della II parte, "La rappresentazione storica" (pp. 335-407) e il par. III del cap. 1 della III parte, "Lo storico e il giudice" (pp. 455-80), oltre a H. WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell'oblio* (1997), Bologna, il Mulino, 1999 (in particolare il cap. 8: "Auschwitz e l'oblio impossibile") e G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

⁸³ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., p. 299.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 302.

si possono associare queste riflessioni amare di Sir Thomas Browne, frutto anch'esse, come molti brani citati di *El siglo*, della parafrasi dalle opere di un altro autore:

Me parece haberme sobrevivido a mí mismo, y empiezo a estar cansado del sol⁸⁵; he dado la mano al placer en mis días de sangre caliente y caniculares; advierto que anticipo los vicios de la edad: el mundo no es para mí más que un sueño o una farsa, y todos los que en él estamos sólo Pantalones (XXIV)⁸⁶ y bufones para mis más severas contemplaciones⁸⁷.

Se è vero quanto dice lo stesso Marías, e cioè, che *El siglo* è uno dei suoi libri più sfortunati e meno letti⁸⁸, è pur vero che è a partire da questo romanzo che andranno sviluppandosi alcuni dei perni argomentativi intorno a cui ruoteranno le opere della maturità. Oltre all'enigma del tempo (*in nuce*, come già ricordato, nelle cinque parti che costituiscono *El monarca del tiempo*), qui Marías affronta per la prima volta il tema del tradimento (e, a esso strettamente contiguo, quello dell'inconoscibilità dell'altro, della convenienza o meno di sapere, della manipolabilità dei destini altrui attraverso l'uso della parola), prendendo ispirazione per il suo narratore (incerto tra la prima e la terza persona singolare) anche dai ricordi paterni. Sono le basi da cui nasceranno sia *Corazón tan blanco* e *Mañana en la batalla piensa en mí* che la trilogia *Tu rostro mañana*, strettamente collegata a *El siglo* proprio attraverso i ricordi personali del padre dell'autore.

Para citar este artículo:

Antonio Candeloro, "«Un destino nítido e inconfundible»: tempo e tradimento en *El siglo*, di Javier Marías", *Artifara* 7 (2007), Addenda, pp 19-36 <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara>>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

⁸⁵ La nota 172 di Marías al testo chiarisce: "Macbeth, V, v, v. 49 (cfr. T. BROWNE, *La religión de un médico – Hydriotaphia*, op. cit., p. 264); il verso alluso è il seguente: "I' gin to be aweary of the sun / And wish th'estate o'th' world were now undone", vv. 47-48 nell'edizione *William Shakespeare. The Complete Works*, a cura di S. WELLS et alii, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 998.

⁸⁶ In nota a piè di pagina, Browne chiarisce: "Palabra francesa para payasadas" (in T. BROWNE, *La religión de un médico – Hydriotaphia*, op. cit., p. 104).

⁸⁷ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., pp. 103-4. Browne viene citato da Marías anche in rapporto all'attualità più recente: tra i vari articoli, si veda J. MARÍAS, "El hilo roto de la continuidad", sugli attentati dell'11 Settembre 2001 a New York e del 14 Marzo del 2004 a Madrid (articolo apparso su *El País Semanal* del 12/9/2004 e in cui, non a caso, l'autore riflette, ancora una volta, sulla percezione del tempo).

⁸⁸ Cfr. J. MARÍAS, *El siglo*, op. cit., pp. 9-16.