

XXIV CICLO

Modalità e funzioni della rappresentazione spaziale, dal linguaggio letterario al linguaggio filmico: *Nada*, di Carmen Laforet (e Edgar Neville) e *Últimas tardes con Teresa* di Juan Marsé (e Gonzalo Herralde).

Raffaella Nencini

Tutor: Prof.ssa Fausta Antonucci

Coordinatore: Prof.ssa Franca Ruggieri

INDICE

Introduzione.....p. 5

I. *Nada*, di Carmen Laforet.

I.1.	Il romanzo e l'autrice.....	p. 19
I.2	Andrea va in città.....	p. 22
I.3	Tra la calle de Aribau e la plaza de la Universidad.....	p. 29
I.4	Perdersi: andata e ritorno.....	p. 34
I.5	Gite, passeggiate e fughe.....	p. 37
I.6	Nel labirinto.....	p. 44
I.7	La frontiera invalicabile.....	p. 49
I.8	Alla festa di Pons, con scarpe da frontiera.....	p. 52
I.9	<i>Mirar la vida</i>	p. 56
I.10	Il mare, ultima frontiera.....	p. 58
I.11	Altre soglie, nuove frontiere.....	p. 62

II. *Nada*, diretto da Edgar Neville.

II.1	Edgar Neville. Biografia e percorso creativo.....	p. 67
II.2	Il contesto politico-culturale.....	p. 71
II.3	<i>Nada</i> , il film.....	p. 73
II.4	Sinossi.....	p. 76
II.5	Da <i>Nada</i> a <i>Nada</i> : la trasposizione.....	p. 78
II.6	Lo spazio della casa di calle de Aribau.....	p. 84
II.7	Gli altri spazi del film.....	p. 90
II.8	I personaggi.....	p. 95
II.9	Il secondo finale.....	p. 100

III. *Últimas tardes con Teresa*, di Juan Marsé

III.1	Il romanzo e l'autore.....	p. 103
III.2	Manolo va in città.....	p. 106
III.3	Inventare un'identità.....	p. 108
III.4	La frontiera è una <i>roulotte</i> e un pigiama di seta.....	p. 114
III.5	Manolo <i>on the road</i>	p. 117
III.6	Alto vs. basso.....	p. 120
III.7	La casa del Cardenal.....	p. 124
III.8	Forzare la frontiera.....	p. 127
III.9	Trovare l'accesso.....	p. 131
III.10	Da Blanes a Balmes.....	p. 136
III.11	Teresa va al Carmelo.....	p. 139
III.12	Manolo e Teresa tra il Carmelo e Barcellona.....	p. 143
III.13	Una vita in prestito.....	p. 146
III.14	Fuggire da sé.....	p. 150
III.15	L'isola perduta.....	p. 153
III.16	Il Carmelo e altri spazi ostili.....	p. 155
III.17	Al Saint-Germain: spazio, identità e appartenenza.....	p. 158
III.18.1	Teresa passa la frontiera: la Sala Ritmo.....	p. 164
III.18.2	Teresa passa la frontiera: al Carmelo.....	p. 168
III.18.3	Teresa passa la frontiera: al Pueblo Seco.....	p. 171
III.19	L'estate finisce.....	p. 176
III.20	I sogni muoiono all'alba.....	p. 181
III.21	Manolo nel labirinto urbano.....	p. 182
III.22	Sfidando «la carmelitana gran sonrisa irónica».....	p. 188
III.23	Manolo, o l'Albatro.....	p. 194

IV. *Últimas tardes con Teresa*, di Gonzalo Herralde.

IV.1	Gonzalo Herralde: biografia e percorso creativo.....	p. 197
IV.2	Il contesto politico- culturale.....	p. 199
IV.3	<i>Últimas tardes con Teresa</i> : il film.....	p. 202

IV.4	Sinossi.....	p. 203
IV.5	Forme e contenuti.....	p. 208
IV.6	Spazio e tempo nel film.....	p. 213
IV.7	Il romanzo e il film.....	p. 218
	Conclusioni.....	p. 227
	Bibliografia.....	p. 239
	Sitografia.....	p. 244
	Ringraziamenti.....	p. 245

INTRODUZIONE

1. Rappresentare lo spazio. Uno sguardo d'insieme.

Scrive Michel Foucault in *Gli spazi altri* (1967):

La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, come è noto, la storia: temi dello sviluppo o del suo blocco, temi della crisi e del ciclo, temi dell'accumulazione del passato. [...] Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa.¹

Si tratta di un'idea che ha avuto un'ampia circolazione ed è stata largamente condivisa:

l'opzione per lo spazio è opzione per la frammentarietà, per la complessità, per la coesistenza del disparato. Dello spazio non si può dare una lettura lineare ed esaustiva. [...] Il racconto storiografico sulla letteratura, avviato e indirizzato nell'Ottocento dal principio della nazione, viene frantumato da un'erranza geografica che conduce al di là delle frontiere nazionali.²

Ovvero, per dirla con Westphal,

tra i fenomeni che hanno profondamente segnato la percezione del reale in questi ultimi decenni vanno senz'altro annoverati la complessità crescente della temporalità nel Novecento, il parallelo indebolimento del concetto di storicità e l'emergere di una spazialità più stimolante rispetto all'epoca positivista.³

Reticolo, matassa, frammento, erranza, dispersione: termini percepiti come descrittivi della contemporaneità, termini che cercano di esprimere quel carattere complesso, disgregato ed elusivo della realtà contemporanea, teatro di incontri e conflitti cui la temporalità non è più in grado (se mai lo è stata), per sé sola, di dare ordine e risposte. Spazio, dunque,

come *novum*, come oggetto, sia pure proteiforme, difficile a interpretarsi coerentemente, autonomo e “pieno”, aggregato di materia significante: è il portato di una generale riqualificazione della coordinata spaziale all'interno della teorizzazione critica che ha coinvolto buona parte del secolo alle spalle, con una sensibile accentuazione del problema negli ultimi decenni [...] con l'affermazione della postmodernità.⁴

In quest'ultimo ambito, riferendoci in particolare allo spazio letterario, vediamo come

da sfondo, *milieu*, contorno, cornice, rete di relazioni sociali, nel romanzo del '900 [lo spazio] diventa sistema, intacca la gerarchia che lo vedeva dipendente, subordinato al racconto di eventi, assumendo un posto nella narrazione sempre più rilevante. [...] Non è, ovviamente, l'abolizione del tempo o della storia

1 F. Fiorentino e G. Sampaolo, *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 28.

2 F. Fiorentino e G. Sampaolo, *ivi*, pp. 28-29.

3 B. Westphal, *Le géocritique. Real, Fiction, Espace* (2007) trad. it. *Geocritica: reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 119.

4 G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, p. 14.

che si afferma ma piuttosto la valorizzazione di elementi dislocati, di relazioni macrotestuali tra zone anche lontane del testo, e una prevalenza del criterio di giustapposizione su quello causale.⁵

Il riconoscimento, da parte della riflessione critica, della centralità della dimensione spaziale rispetto (o accanto) a quella temporale segue, nel corso del XX secolo, un lento ma costante incremento, ad iniziare dall'acquisizione einsteniana del tempo come quarta dimensione dello spazio, per proseguire con un deciso aumento dei contributi a partire dagli anni '70, anche in relazione all'elaborazione del concetto di postmodernità e alla ripresa del pensiero kantiano, fino al deciso intensificarsi dell'interesse verso la spazialità che dalla fine degli anni '80 conosce un'ampia negoziazione tra ambiti disciplinari diversi: dalla letteratura all'antropologia, dalla geografia alla sociologia, dalla filosofia all'urbanistica.

Del resto, “la riflessione sullo spazio costituisce un capitolo immenso nella storia del pensiero, ed ha coinvolto, sin dalle origini, i più diversi campi del sapere: religione e scienza, cosmologia e arte, architettura, retorica e letteratura”.⁶

Volendo fissare un punto di inizio del processo, potremmo riferirci al saggio *Spatial Form in Modern Literature*, che Joseph Frank pubblica nel 1945, e alle riflessioni che in ambito francese, e in anni di poco posteriori, consegnano Merlau-Ponty, Piaget e Bachelard. Ma è forse Bachtin, in *Problemi di letteratura e di estetica* (che raccoglie, com'è noto, saggi scritti tra il 1924 e il 1942 ma pubblicati per la prima volta in Russia solo nel 1975) a mettere ancor prima al centro del discorso il recupero critico della spazialità: pur riconoscendo l'importanza fondamentale dell'elemento temporale, lo vincola in modo indissolubile alla dimensione spaziale, in quell'insieme inscindibile che è il *cronotopo*.

Sono invece della fine degli anni '60 alcuni scritti di Lotman che rinvergono nelle strutture spaziali la possibilità di modellizzare la cultura in senso ampio: “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura”, “Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi” e “Lo spazio artistico di Gogol” (saggi raccolti nella sezione “Semiotica dello spazio culturale” all'interno di *Tipologia della cultura*), aprono a futuri, vasti sviluppi e applicazioni dell'elemento spaziale anche nel campo della critica letteraria.

Dagli anni Settanta le considerazioni sulla spazialità si moltiplicano e si aprono a istanze affatto diverse, assumendo in modo sempre più consapevole quella complessità, interrelazione e frammentarietà del reale di cui si è detto.

Se dare forma letteraria allo spazio significa, in ultima analisi, definire “la relazione che lega testo finzionale e universo di riferimento”,⁷ appare sempre più chiaro, come sintetizzano Bourneuf

⁵ *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di P. Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, p. IV.

⁶ G. Cacciavillani, “Mondi, Spazi, Dimensioni nel testo poetico”, in *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, a cura di P. Cabibbo, Roma, Il Calamo, 1993, p. 67.

⁷ B. Westphal, op. cit., p. 129.

e Ouellet, che “il problema dello spazio non è che un particolare aspetto del problema cruciale della mimesis sul quale si accaniscono scrittori, storici e critici a partire da Platone e Aristotele e dimostra su quale ambiguità si fondi tutta la pratica letteraria”.⁸

Ecco quindi come nella considerazione dello spazio rappresentato letterariamente si cominci a tendere all'apertura inclusiva a partire dal rifiuto di quella dicotomia apparentemente inconciliabile tra il descrivere e il narrare in cui “per una sorta di tacita legge ammessa dal lettore e per molto tempo da una buona parte della critica, [...] la descrizione doveva essere strettamente subordinata alla narrazione”.⁹

Apertura inclusiva e sintesi di istanze diverse e talvolta lontane, come la riconsiderazione critica del rapporto che lega lo spazio (anche letterario) e il potere secondo *La produzione dello spazio* (1974) di Henri Lefebvre, o il modello che distingue tra spazio liscio e spazio striato proposto da Guattari e Deleuze in *Millepiani* (1980) fino alle riflessioni sullo spazio urbano bipartito di De Certeau in *L'invenzione del quotidiano* (1980) o, ancora, la ricognizione sistematica di *eterotopie*, spazi altri, operata da Foucault, fino alla riflessione sul legame tra spazio e corpo dei *cultural e genre studies*. Né dimentichiamo la lettura dello spazio geografico-letterario proposta da Franco Moretti nel suo *Atlante*, o ancora l'indagine di Augeé sui *nonluoghi* né il *terzo paesaggio* descritto da Gilles Clément, fino allo *spatial turn* di Edward Soja,¹⁰ e alla geocritica di Westphal, che “privilegia un'analisi geocentrica che pone il luogo al centro del dibattito”¹¹ e valorizza lo spazio nella sua dimensione dinamica, mutevole, non più stabile né fissa, risultato dell' “interazione di diversi agenti sociali e tra spazio intimo e spazio pubblico”.¹²

Si tratta di modelli, letture, approcci che proclamano e affermano la centralità dello spazio e le sue “potenzialità [...] come categoria interpretativa”¹³: spazio, dunque, non soltanto come accessorio della narrazione nel suo svolgimento crono-logico, né come semplice referente narrativo, né solo come contenitore, cornice, scenario o specchio. Bensì come strumento eminentemente ermeneutico che accoglie, fonde e valorizza istanze estetiche e culturali diverse e complesse, orientando nella comprensione delle strutture profonde del testo letterario.

8 R. Bourneuf e R. Ouellet, *L'univer du roman* (1972), trad. it. *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 116.

9 R. Bourneuf e R. Ouellet, *ivi*, pp. 107-110.

10 A proposito del rapporto spazio/tempo, “[Soja] repeatedly and emphatically insisted that the spatial could not be subordinated to time or to social. [He] argues that the spatial turn has involved the end of historicism [...] in a sense, this trend marks a return to Kant's position that held the two dimensions to be of equal significance”, “Introduction: the reinsertion of space into the social science and humanities”, in *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspective*, eds. B. Warf e S. Arias, New York, Routledge, 2008, p. 3.

11 B. Westphal, *op. cit.*, p. 159.

12 G. Benvenuti, “Nuovi tentativi di comprendere la costruzione sociale dello spazio: la 'geocritica' per analizzare la letteratura”, *Il Manifesto*, 14/7/2009.

13 G. Iacoli, *op. cit.*, p. 16.

2. Lo spazio e la scelta del corpus

Spazio come strumento ermeneutico, dunque: il mio lavoro parte proprio da questa istanza. Nell'accostarmi allo spazio nei due romanzi e nei due film che costituiscono l'oggetto di questa tesi, sono partita preliminarmente dalla considerazione che la costruzione spaziale custodisca una parte rilevante del portato semantico dell'atto narrativo.

Ho usato la rappresentazione dello spazio come una sonda, per entrare nei testi e scandagliarne i meccanismi; l'ho usata come una lente di ingrandimento, utile per mettere a fuoco dettagli e portare alla luce dati testuali altrimenti sfuggenti, o talvolta apparentemente contraddittori. L'analisi della rappresentazione dello spazio è stata, insomma, il mio approccio ai testi: fine e mezzo allo stesso tempo. Il mio oggetto e il mio strumento, perché al centro della mia lettura si colloca il testo, narrativo o filmico che sia, e nel corso del lavoro non me ne sono mai allontanata.

Per quanto riguarda la scelta del corpus, nella fattispecie, mi sono orientata su testi spazialmente coerenti: al centro della narrazione di entrambi si trova infatti la città di Barcellona.

Si tratta di due opere fondamentali nella storia della letteratura spagnola contemporanea: *Nada*, che Carmen Laforet (1922-2004) scrive nel 1944 ed è insignito nel 1945 del prestigioso premio Nadal alla sua prima edizione, segna la ripresa del romanzo spagnolo dopo la guerra civile, e riflette l'immobilismo e l'isolamento della Spagna in quel difficile momento storico.

Últimas tardes con Teresa (pubblicato nel 1966 ma ambientato nel 1956-57; da qui in avanti, *UTCT*) è invece il primo romanzo di successo di Juan Marsé (1933), che a partire da questo momento si segnalerà come uno dei principali autori della narrativa in lingua spagnola. È anche il primo romanzo importante che, dopo *Nada*, riporta in primo piano Barcellona. Tanto *Nada* che *UTCT* inoltre rappresentano, nell'ambito della narrativa spagnola dei primi venticinque anni del franchismo, due rari esempi di ambientazione non rurale, e, all'interno del sottoinsieme "narrativa urbana", gli unici casi di romanzi importanti in lingua spagnola ambientati nella capitale catalana.

Al centro di entrambi i testi, dunque, uno spazio comune, circoscritto e definito, Barcellona. La città presenta caratteristiche peculiari che ne fanno un luogo particolarmente significativo nell'ambito della Spagna: dalla seconda metà del XIX secolo Barcellona ha conosciuto, caso pressoché unico nel paese iberico, un grande sviluppo industriale, culturale e sociale che ne ha fatto la città più moderna ed "europea" del Paese; è una città che, per la sua tradizione repubblicana e anarchica, all'inizio della guerra civile si schiera a fianco del governo legittimo, resistendo a lungo agli attacchi dei *nacionales* che non le risparmiarono quasi quattrocento bombardamenti, ed è tra le ultime città a cadere, il 26 gennaio 1939, saldando con 2750 morti il conto con il conflitto; durante i quasi quarant'anni di dittatura franchista, poi, vedrà dichiarate illegali le proprie istituzioni

repubblicane e indipendentiste, così come sarà sistematicamente proibito l'uso della sua lingua nazionale, il catalano.

A partire dalla fine degli anni '40 Barcellona è meta di ripetute ondate migratorie interne che vi fanno affluire centinaia di migliaia di lavoratori provenienti soprattutto dalle zone rurali meridionali, centrali e nord-occidentali della Spagna. Questo fenomeno, che prosegue anche nel decennio successivo, comporta uno sviluppo urbano spontaneo e disordinato lungo i margini della città, con la nascita di quartieri-dormitorio in forte contrasto con i nuclei urbanistici originari (costituiti dal centro medievale vicino al porto, dai piccoli nuclei storici come Gracia, Sarrià e Horta, inglobati nel tessuto urbano dopo l'abbattimento della cinta muraria medievale, e dalla zona a reticolato interessata dal modernista Plan Cerdà), quartieri proprio come il Carmelo, da cui il protagonista di *UTCT* parte alla conquista della città.

3. *La topografia urbana. Le frontiere e le soglie.*

La Barcellona di *Nada* e di *UTCT* presenta una topografia che rimanda, in entrambi i romanzi, a spazi concreti: il centro e la periferia, il *barrio gótico* e il *barrio chino*, i quartieri borghesi e quelli popolari con i loro locali e giardini, le emergenze (Montjuic, Carmelo, Tibidabo), e i vuoti (*descampados*, cimitero), le vie e le piazze, l'università e il porto.

La topografia, ad un primo livello strutturale, funziona nei romanzi come una rete di contenimento e di connessione: puntella la diegesi e la sostiene, costituisce un referente forte che valorizza gli elementi realistici, mette in relazione le diverse componenti della narrazione (i personaggi, innanzi tutto, il tempo e lo spazio) in un continuum fluido, articolato e dinamico.

Come si vedrà meglio nei capitoli dedicati all'analisi dei due romanzi e in quello delle conclusioni finali, la topografia ha in entrambi i testi una doppia dimensione: è in primo luogo topografia denotativa, oggettiva, che rimanda allo spazio mappabile della città; ma è anche, e soprattutto, un elemento fortemente connotativo, che si carica, in ciascun caso, del portato semantico specifico della diegesi.

Entrambi i romanzi mettono in scena un problema di identità: ricerca e costruzione di un'identità adulta nella giovane protagonista di *Nada*; simulazione di un'identità di comodo (con tutti gli equivoci del caso) per il protagonista di *UTCT*.

Il mio lavoro è partito dalla verifica dell'esistenza, nei due romanzi, di una relazione diretta tra questo problema di identità e il disegno dello spazio. Ho cercato di capire se l'identità (come ricerca

o simulazione) dei personaggi fosse in qualche modo “scritta” nello spazio: tanto in quello aperto, topografico, urbano, in cui si realizzano i movimenti principali dei due personaggi, quanto negli spazi chiusi, domestici o pubblici che siano.

Mi sono ben presto accorta che l'identità aveva una relazione diretta con l'esistenza di frontiere spaziali attive, al punto che non si dava l'una senza le altre. Inoltre, nel tracciare il disegno delle frontiere, ho rinvenuto un secondo elemento fondamentale che struttura l'articolazione spaziale dei due romanzi, ovvero la soglia.

Nell'analisi delle frontiere ho fatto riferimento ai principi indicati da Lotman,¹⁴ a partire dall'assunzione fondamentale secondo cui “il quadro del mondo assume tratti spaziali”,¹⁵ e che è pertanto possibile “costruire il metalinguaggio della descrizione della cultura sulla base di modelli spaziali”.¹⁶ L'esistenza e la strutturazione di frontiere è centrale in questa descrizione:

Si può annoverare, come uno dei tratti più generali dei modelli della cultura, la presenza in essi di una frontiera fondamentale che divide lo spazio in due parti distinte. Lo spazio della cultura è continuo solo all'interno di queste parti ed è interrotto in corrispondenza della frontiera. [...] Ne deriva che la frontiera dev'essere [...] una linea chiusa omeomorfa a una circonferenza. Allora, secondo il teorema di Jordan [...], la frontiera divide il piano in due porzioni: una esterna (ES) e una interna (IN). L'interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l'opposizione:

noi vs gli altri.¹⁷

E analizzando i diversi tipi di spazi ES che possono darsi in opposizione allo spazio IN (“mio, nostro popolo sacro vs popoli [...] stranieri profani, cultura vs barbarie, intelligenza vs popolo, cosmo vs caos”),¹⁸ lo studioso conclude che tutti, comunque, “possiedono un connotato comune: essi sono per me incomprensibili, costruiti su una logica che mi è estranea”.¹⁹

Frontiera come linea di discontinuità, dunque, di separazione profonda e insormontabile rispetto all' “altro”, inteso non solo in senso spaziale: infatti, “a mo' di frontiera, tuttavia, possono intervenire anche relazioni non spaziali: la linea che separa i membri dell'opposizione 'freddo-caldo', 'schiavo-libero'. Proprietà basilare della frontiera è che violi la continuità dello spazio e resti inaccessibile”.²⁰ Ma la frontiera è anche, per Lotman, direttamente collegata alla possibilità di farsi racconto, anzi, è un elemento costitutivo fondamentale della narrazione:

Appunto perché nella struttura di qualunque modello culturale rientra l'impossibilità di superare la frontiera, la più tipica impostazione dell'intreccio è il movimento attraverso la frontiera di uno spazio. *Lo schema dell'intreccio nasce come lotta contro la costruzione del mondo*²¹.

14 Cfr. Ju. M. Lotman, “O metajazyke tipologičeskich opisanij kul'tury”, trad. it. “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura”, in Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij, *Trudy po znakovym sistemam* (1969), trad. it.

Tipologia della cultura, a cura di R. Fraccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1987.

15 Ju. M. Lotman, *ivi*, p. 152

16 Ju. M. Lotman, *ivi*, p. 150.

17 Ju. M. Lotman, *ivi*, p. 155.

18 Ju. M. Lotman, *ivi*, p. 157.

19 Ju. M. Lotman, *ibidem*.

20 Ju. M. Lotman, *ivi*, p. 168.

21 Ju. M. Lotman, *ibidem*.

Ho trovato questa rappresentazione della frontiera particolarmente stimolante e ricca di applicazioni concrete nel mio lavoro.

In essa è implicito il concetto di identità: IN e ES sono spazi strutturati come campi di conflitto tra identità fortemente connotate, e i due romanzi di cui mi occupo si articolano intorno a questi conflitti, mettendo in scena, narrativamente, la dialettica ora trasparente, ora ambigua, ora burrascosa, tra spazio proprio e spazio altro. Come suggestivamente ci ricorda Franco Rella, infatti,

Una linea, un limite, una frontiera. All'interno di questa linea tutto è noto: usi, abitudini, linguaggi, comportamenti, memorie, attese, speranze. Al di là della frontiera si estende l'ignoto, l'altro, il diverso. [...] Ma dove sono i confini? Dove passano le linee di frontiera? Quale profilo tracciano sulle mappe dei nostri territori?²²

Nel mio lavoro ho cercato le frontiere, le ho tracciate sulla mappa di Barcellona.

Frontiere, non confini:

Occorre distinguere confine da frontiera. [...] Mentre confine deriva da *con-finis*, fine insieme, segno che delimita la comune fine di due spazi, frontiera [...], cioè ha in sé un significato direzionale, è rivolta a fronte di qualcosa, verso, contro, ecc. In altre parole, quando si parla di confine, è come se il punto di vista sia neutro, dall'alto. Al contrario la frontiera sembra implicare un punto di vista interno ad uno dei due spazi, che cerca di guardare cosa c'è oltre la propria fine. Tale punto di vista ha già in sé la volontà di superare questa fine, di oltrepassare il proprio limite e di addentrarsi nella frontiera, per scorgere cosa ci sia al di là di essa.²³

Ci sono poi delle figure attanziali – custodi, guardiani - che ritroviamo puntualmente sulla linea di frontiera, figure che esercitano una funzione di controllo, di filtro, di selezione, di repressione, talvolta anche di vero ostacolo. Perché la curiosità (nel caso della protagonista di *Nada*) o l'ambizione (nel caso del protagonista di *UTCT*) spingono questi personaggi a desiderare di attraversare la frontiera, insoddisfatti dal proprio spazio originario e attirati piuttosto da quanto di affascinante sembra intravedersi nello spazio ES, dalle prospettive di rinnovamento identitario che questo spazio sembra promettere.

Ecco allora che i custodi della frontiera riportano il gioco delle parti in quell'equilibrio dinamico descritto da Lotman: essi agiscono in base a un principio di autorità che definirei implicitamente culturale, e che li identifica come mediatori tra conservare e sperimentare. Sono personaggi o situazioni che si interpongono narrativamente tra il Soggetto e il relativo Oggetto, e quest'ultimo è identificato spesse volte, nei due romanzi del corpus, con uno spazio da conquistare.

Tuttavia, nel ridisegnare una mappa spaziale di *Nada* e di *UTCT* a partire dalle frontiere, mi sono talvolta trovata di fronte a strutture meno chiare, ontologicamente più sfuggenti.

Sono le soglie: spazi intermedi che non rientrano nella definizione lotmaniana di frontiera,

22 F. Rella, "Linee di frontiera", in *Metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 61.

23 F. Giustini, "Narrative di frontiera". *Fenomenologia di una forma aperta*, tesi di dottorato di ricerca in Letterature Compare, relatore Prof. F. Bertoni, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, ciclo XXI, in <http://amsdottorato.cib.unibo.it/1766>, ultima consultazione il 16/9/2011
Per una interessante disamina delle differenze tra confine e frontiera dal punto di vista politico-filosofico cfr. anche D. Gentili, "Confini, frontiere, muri", *Lettera internazionale*, dicembre 2008, pp. 16 e sgg.

figure di grande varietà strutturale, spesso situate a ridosso di barriere o frontiere fisiche spazializzate in forma di vie o piazze, o in punti di transizione come porte, finestre, cancellate, muri, scale, pianerottoli: «Spazi liminali. Spazi soglia, di/della transizione. Della *in-between-ness*, dell'*entre-deux*, del Fra».²⁴

Si tratta di una nozione direttamente mutuata dagli studi antropologici sui riti di passaggio e sullo spazio iniziatico:

Già nel 1909 A. van Gennep nel suo fondamentale lavoro intitolato *Rites de passage*, aveva individuato nei riti che accompagnano ogni mutamento di luogo, stato o posizione sociale ed età, una scansione in tre fasi: separazione (individuale o di gruppo dalla struttura e/o dal grado sociale di appartenenza), margine o *limen* (periodo nel quale le caratteristiche del soggetto rituale diventano ambigue ed egli vive una condizione che non possiede nessuno degli attributi del suo stato passato o successivo), e riaggregazione alla comunità originaria.²⁵

Il momento liminare sembra accogliere entrambe le condizioni: è insieme il *non più* e il *non ancora*, conservando qualcosa del primo e anticipando qualcosa del secondo. È, per il soggetto che vi si trova, “il momento di massima potenzialità ontologica”.²⁶

La definizione concettuale di questo elemento della spazialità rientra in una costellazione ampia e variegata che ci riporta, fondamentalmente, alla sua origine etimologica: soglia come *limen*, zona di transizione spaziale tracciata sul suolo o, come nel tedesco *Oberschwelle*, architrave, punto di passaggio. Elemento bifronte: di separazione ma anche di contatto, fortemente radicato al suolo e intimamente connesso alla sua natura di *zona*.

Anche Barthes si sofferma sul concetto di *limen*, che identifica con il Neutro, il terzo termine “che permette di sfuggire all'implacabilità della logica binaria e della conflittualità inerente per definizione al paradigma”.²⁷ un concetto che, come si vedrà, ho rintracciato nella caratterizzazione dei protagonisti di *Nada* e *UTCT*, entrambi prigionieri di una “logica binaria” che oppone rigidamente “casa/città” e “alto/basso” rispettivamente.

Frontiera e soglia non sono, è ormai chiaro, termini intercambiabili,²⁸ sebbene trovino un punto di contatto nel rimandare entrambi al problema dell'identità: la frontiera, come si è detto, traccia una discontinuità, mentre la soglia definisce uno stato sospensivo e di transizione; la prima spazializza il conflitto tra la chiarezza del logos dell'IN²⁹ e l'oscurità propria dell'ES; sulla soglia

24 P. Cabibbo, “Elogio della liminalità”, in *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, a cura di P. Cabibbo, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1993, p. 9.

25 P. Cabibbo, *ivi*, p. 12.

26 P. Cabibbo, *ivi*, p. 13.

27 P. Cabibbo, *ivi*, p. 18.

28 Cfr., per esempio, P. Cabibbo, *ivi*, p. 22: “Se è vero che, come ha detto Lotman, l'intreccio del romanzo si costituisce come attraversamento di una frontiera-soglia da parte del personaggio [...]”, o, ancora, R. Ben Amara: “On the frontier, at the edge I am not quite me, but the opening of identity to an alterity [...] consequently, boundaries, edges, *frontiers*, *thresholds*, like horizons, are forever in traslation” (corsivo mio), “Frontiers and Thresholds in Rushdie's Writings”, in <http://www.ojs.unica.it/index.php/between/article/view/157>. Ultima consultazione il 24/3/2010.

29 D. Gentili, *op. cit.*, p. 18.

invece si dispiegano, problematicamente, opzioni diverse inerenti lo stesso soggetto:

La soglia tra l'agire e il non agire (Frédéric Moreau di Flaubert, Eveline di Joyce, il “darling man” dell'omonimo romanzo di Bellow: capostipite, Amleto), fra il dire e il non dire (Raskolnikov di Dostojevski, Prufrock di Eliot), fra l'essere e il nulla (Quentin Compson di *The Sound and the Fury* di Faulkner, Roquetin di Sartre, Jacob Horner di Barth), fra essere questo o quello (Tonio Kröger di Mann), fra essere qui o là (i protagonisti della letteratura dell'esilio), fra sanità e follia: quanti eroi funamboli della *borderline*.³⁰

“La soglia deve essere distinta molto nettamente dal confine. La soglia è una zona. E precisamente una zona di passaggio”,³¹ ci ricorda Walter Benjamin in *I «passages» di Parigi*, e ritroviamo lo stesso concetto nell'immagine della *stultifera navis* analizzata da Foucault.³²

La frontiera attiva meccanismi complessi di riconoscimento, appartenenza, definizione e, per essere attraversata, richiede strategie che nascono da una forte spinta interiore da parte del personaggio di finzione; separa lo spazio noto dallo *spatium incognito* e per questa sua natura sullo spazio sconosciuto si proiettano paure, sogni e aspettative.

La soglia invece è un punto di transizione spaziale e/o temporale: sulla soglia ci si ferma, si esita, si valuta, si aspetta e in molti casi, come indica Cabibbo nella citazione sopra riportata, lo stare sulla soglia viene a costituire l'essenza stessa del personaggio, ciò che lo radica, letteralmente, al *suolo*: la sua condizione naturale.

La frontiera obbliga il personaggio a guardare avanti, oltre l'ostacolo, a misurarsi con istanze esterne; la soglia invece attiva meccanismi di riconoscimento autoreferenziale, per quanto talvolta labili e indefiniti (è questo, come vedremo, il caso del protagonista di *UTCT*). Nella frontiera ci si misura con l'Altro, sulla soglia con sé stessi: anche per questo lo spazio della soglia è, originariamente, lo spazio che il soggetto iniziatico occupa nella fase centrale del rito di passaggio di cui è protagonista. Lo spazio della frontiera prevede un attraversamento, lo spazio della soglia è invece spazio dello stare-in-luogo.

La varietà delle figure con cui nei testi si danno questi due elementi spaziali hanno costituito il filo rosso che attraversa la mia analisi di *Nada* e *UTCT*: la loro manifestazione, articolazione e dialettica interna, li caricano di una ricchezza semantica che ha illuminato e guidato la mia lettura dei due testi, tanto letterari che filmici.

Oltre alla rappresentazione dello spazio urbano e degli altri spazi aperti (spiagge, parchi, giardini) il lavoro sui testi ripercorre i modi, le forme, le strutture e le articolazioni degli spazi interni e chiusi, sia domestici che pubblici. Anche in questi si ritrovano tratti caratteristici degli spazi aperti, come il disegno oppositivo-binario dentro (casa) vs. fuori (città) tipico di *Nada*, e

30 P. Cabibbo, op. cit., p. 21.

31 W. Benjamin, *Das Passagen-werk* (1983), trad. it. *I «passages» di Parigi*, in W. Benjamin, *Opere complete*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007, p. 92.

32 M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR, 1994, p. 19.

quello alto vs. basso di *UTCT*.

Gli spazi interni sono, altresì, percorsi da frontiere e attraversati da soglie, come vedremo dettagliatamente nei prossimi capitoli; negli spazi interni, più che negli esterni, si drammatizzano i conflitti e si mettono in scena le relazioni. Sono, gli spazi interni dei due romanzi, sempre fortemente segnati dalla dimensione temporale, più di quanto non accada nella rappresentazione degli spazi esterni. Sia Laforet che Marsé, come vedremo, trattano gli spazi interni riconoscendo loro una qualità cangiante: caduca, precariamente provvisoria, esposta alle insidie del tempo.

4. *Adattare, trasporre, risemantizzare: dai romanzi ai film.*

Per quanto riguarda la formulazione dell'approccio critico-analitico seguito rispetto agli adattamenti cinematografici tratti dai due romanzi del corpus, sono necessarie alcune considerazioni preliminari di tipo storico-critico e metodologico.

La letteratura che si occupa delle relazioni tra letteratura e cinema è vastissima e i confini di queste relazioni non appaiono nettamente delimitati³³, poiché nelle indagini

convergono discipline quali la linguistica, la semiologia e le sue diramazioni, la narratologia, la filmologia, la psicoanalisi, la translinguistica etc..., un flusso interdisciplinare la cui disorganicità ha probabilmente impedito la costruzione di un modello sistematico 'puro', che sveli il processo per cui i significanti passano da una forma all'altra [...].³⁴

A causa di ciò, un autore come Fumagalli lamenta che “teorie del cinema e teorie della letteratura [...] siano state nella seconda metà del Novecento sempre molto vicine, probabilmente -questa è la nostra tesi- anche *troppo* vicine”.³⁵

Sono i formalisti russi i primi a riconoscere il valore artistico del prodotto cinematografico, aprendo così ad indagini critiche più approfondite, ma è con la semiotica, a partire dagli anni Sessanta, che “la teoria del cinema si arricchisce notevolmente sia nei contenuti, sia nel linguaggio critico”,³⁶ occupandosi proficuamente e diffusamente della diversa natura dei significanti nei due mezzi e dei relativi significati prodotti, dei diversi dispositivi che regolano la produzione di immagini, dei rapporti tra autore (sia esso scrittore, sceneggiatore, regista) e recettore, delle articolazioni proprie e dinamiche tra i due media.

33 S. Del Grosso, *Sequenze: strategie e dispositivi di traduzione intersemiotica dal romanzo, inglese al cinema*, Roma, Aracne, 2008, p. 9.

34 S. Del Grosso, *ivi*, p. 16.

35 A. Fumagalli, *I vestiti nuovi dell'imperatore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004, p. 82.

36 S. Del Grosso, *ivi*, p. 10.

Nel 1957 *Novels into Film*, di George Bluestone, afferma l'importante principio dell'autonomia estetica di letteratura e cinema, evidenziandone i diversi meccanismi di funzionamento:³⁷ si tratta di un'affermazione di grande portata anche metodologica, poiché cerca di infrangere l'aprioristico e sterile assioma che tradizionalmente considerava il testo narrativo di per sé superiore a quello cinematografico. Da questo principio derivava un atteggiamento negativamente competitivo che fin dai primi *Literary-Film Studies* aveva portato a cercare ciò che in un film *si perde* del romanzo di partenza, “ignorando di conseguenza ciò che si è *aggiunto, modificato o trasformato*”³⁸ e che ne costituisce invece il portato semantico caratteristico e la ricchezza specifica.

Per quanto attiene il passaggio da testo letterario a testo filmico, nella fattispecie, il primo contributo critico rilevante (sebbene non specificamente riferito al rapporto letteratura-cinema) è di Roman Jakobson che in *Aspetti linguistici della traduzione*, nel 1959, formula la definizione di adattamento come traduzione intersemiotica, in quanto relativa a due sistemi di segni completamente differenti.

Si tratta di un primo tentativo, non completamente soddisfacente, di porre il problema del passaggio da testo letterario a testo filmico, tentativo che Umberto Eco proverà a correggere suggerendo il termine trasmutazione piuttosto che traduzione intersemiotica: poiché qualsiasi adattamento “necessariamente *aggiunge significato*”³⁹, e coinvolge direttamente lo spettatore imponendogli, a differenza del romanzo, delle scelte interpretative a partire dal testo di partenza.

Anche Genette, con il suo modello di ipertestualità, aiuta a definire gli ambiti di valutazione critica del complesso fenomeno dell'adattamento filmico, inserendolo in una dialettica tra ipotesto (testo letterario di partenza) e ipertesto (testo filmico di arrivo): “ben al di là della mera 'dislocazione' da un medium all'altro, l'ipertesto può riempire la fonte di 'mondo' e di senso, attivarne nuovi meccanismi e nuovi significati, pur non intaccandone il valore originario”⁴⁰. E l'ipertesto “si riempie di mondo” (per parafrasare Del Grosso) aggregando anche, spesso in modo non consapevole, materiali appartenenti ad ambiti culturali diversi che vengono a fare del film un grande contenitore intertestuale.

Non solo, quindi, come opportunamente nota Marina Polacco, “si può parlare di

37 Secondo Bluestone, “Un testo letterario si basa su elementi del linguaggio verbale che rimandano direttamente a *concepts*, cioè concetti, che, attraverso le operazioni di comprensione e le integrazioni fantastiche messe in atto dal fuitore, diventano immagini mentali di oggetti concreti e percepibili. Il testo letterario parte dunque da un processo di significazione per giungere a uno di percezione. Un processo opposto avviene con il testo cinematografico: lo spettatore si trova di fronte a *percepts*, cioè a oggetti di percezione provenienti dalle immagini sullo schermo, ed è lui che li deve collegare per arrivare ai significati del film.”, in A. Fumagalli, op. cit., p. 84.

38 S. Del Grosso, op. cit., p. 21.

39 A. Fumagalli, ivi, p. 99.

40 S. Del Grosso, ivi, p. 12.

intertestualità tutte le volte che un film parte da un'opera letteraria preesistente: il film *riscrive, traspone e reinventa* il testo [...] e solo quando si libera dalla costrizione della *fedeltà* e della trascrizione pedissequa riesce a realizzare pienamente se stesso⁴¹ (corsivo mio), ma l'adattamento filmico intrattiene una relazione riccamente intertestuale con la realtà nel suo insieme, venendosi così a configurare come “struttura mobile e articolata da materiali diversi che interagiscono o cortocircuitano, di cui lo spettatore è parte attiva”.⁴²

Del resto la relazione intertestuale è sempre a doppio senso: da una parte vale come legame tra il testo-fonte e quello di arrivo, dall'altra, per quanto quest'ultimo possa allontanarsi dal primo, ad esso sempre rimanderà in modo più o meno esplicito. Dietro ogni trasposizione, quindi, “si nasconde un perenne movimento, un puro campo di tensioni [...] e anche la traduzione più fedele sarà soggetta a transcodificazioni semiotiche e culturali che inevitabilmente faranno dell'ipertesto un testo ex novo”.⁴³

Le citazioni di Polacco e Del Grosso ci interessano anche perché richiamano direttamente la nozione di fedeltà, che può considerarsi una vera cartina di tornasole in grado di mettere in luce la lettura negativa (talvolta pregiudizialmente negativa) che sottostà a molte valutazioni critiche di adattamenti filmici di testi letterari, e che, in particolare, ho ritrovato in molta parte della letteratura riguardante gli adattamenti che costituiscono il corpus del mio lavoro.

A questo proposito notiamo che il termine adattamento non è l'unico utilizzabile, anche se è forse ancora il più diffuso, soprattutto in ambito anglosassone (*adaptation*). Personalmente vi sento una sottile connotazione negativa che ci riporta direttamente a quell'approccio che vedeva il testo letterario statutariamente superiore al filmico. In alternativa trovo preferibile, perché più neutro, il termine trasposizione, che fa implicitamente riferimento al passaggio transculturale inscritto nel processo intersemiotico che porta dal testo letterario a quello filmico.

Del critico francese Francis Vayone ho trovato utile, per mettere a fuoco il concetto di (in)fedeltà, l'idea fondamentale secondo cui dietro ogni trasposizione si cela «un processo di profonda riappropriazione. Ogni autore, romanziere, sceneggiatore o regista, vive in una certa epoca che ha sensibilità determinate [...] e questo inevitabilmente influenza il suo lavoro». ⁴⁴

Nella riappropriazione entrano in gioco elementi storico-sociali, estetici e di sensibilità individuale, che fanno dell' ipertesto il prodotto di un processo complesso e articolato, al centro del quale si collocano le figure degli sceneggiatori, del regista e di quanti (inclusi i soggetti di produzione e distribuzione) partecipano alla costruzione del film.

41 M. Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998, pp. 47 e 83.

42 S. Del Grosso, op. cit., pp. 12-13.

43 S. Del Grosso, ivi, p. 16.

44 A. Fumagalli, op. cit., p. 93.

Anche Bettetini sottolinea l'alto grado di autorialità presente in ogni trasposizione, soffermandosi su un aspetto non sempre sufficientemente evidenziato, ovvero la fondamentale componente pragmatica esistente in ogni trasposizione:

perché ci sono scelte ineludibili -con una forte componente di re-creazione e quindi di necessaria originalità – che si pongono a chi lavora a un adattamento audiovisivo. D'altra parte, se ci si pone il problema di un massimo possibile di fedeltà al testo di partenza, non ci si può limitare alle componenti semantiche, né semplicemente alle componenti narrative. Vanno tenute in grande considerazione, invece, le componenti pragmatiche, ovvero le modalità di interlocuzione con il potenziale fruitore, interne al testo, che sono predisposte nell'elaborazione del testo stesso.⁴⁵

La considerazione degli elementi pragmatici, che possono avere un ruolo rilevante tanto nella “fedeltà” traspositiva quanto nel suo contrario, mi è stata di particolare utilità soprattutto nell'analisi della trasposizione di *UTCT*, film nel quale le strategie pragmatiche messe in atto dagli adattatori e dalla regia risultano molto trasparenti e orientate, e decisamente divergenti rispetto a quelle presenti nel testo di Marsé.

Del resto le scelte adottate in fase traspositiva possono essere molteplici: a partire da un testo letterario, come indica Dudley Andrews, si possono seguire almeno tre tipologie adattative: «*borrowing* (presa a prestito), *intersection* (intersezione) e *fidelity of transformation* (fedeltà della trasformazione)». ⁴⁶ Mentre le prime due acquisiscono in diversi gradi elementi concreti (nel caso della presa a prestito) o «una rifrazione del testo originale»,⁴⁷ nel caso dell'intersezione, per quanto riguarda il terzo caso si entra in pieno nella nozione di fedeltà. Andrew dunque distingue tra fedeltà alla lettera del romanzo e la fedeltà al suo spirito, indicando la seconda come la più elusiva e difficile da realizzare. Tuttavia, in merito a questo aspetto, trovo particolarmente utile la posizione di McFarlane, il quale «rifiuta di considerare la questione della fedeltà come unico o principale punto di vista da cui studiare gli adattamenti»,⁴⁸ tenendo sempre ben presenti le caratteristiche specifiche (che il critico australiano chiama “enunciative”) del codice semiotico utilizzato.

In questa prospettiva, appare chiaro che ogni trasposizione è una *risemantizzazione* del testo di partenza: ci possono essere trasposizioni che tenderanno ad una linea più vicina al testo-fonte (in un modo di procedere che Del Grosso definisce “oggettivizzante”) altre che invece se ne discosteranno, (“soggettivizzanti”). Ma sempre a partire dalla consapevolezza che, come insegna la lezione strutturalista e post-strutturalista, “qualsiasi sistema di segni è produttore di 'testo' e quindi meritevole di una valutazione pari a quella dedicata al testo letterario”.⁴⁹

Anche le teorie della ricezione, così come i *Cultural Studies* e la narratologia, ciascuno con i propri mezzi e modi, vanno nella stessa direzione, e il rapporto tra testo-fonte e testo di arrivo viene

45 A. Fumagalli, op. cit., p. 98.

46 A. Fumagalli, ivi, p. 86

47 *Ibidem*.

48 A. Fumagalli, ivi, p. 88.

49 S. Del Grosso, op. cit., p. 25.

letto in chiave dinamica e dialogica, non “monoculare”.⁵⁰

Queste sono state le premesse teorico-metodologiche da cui sono partita nell'analizzare le trasposizioni cinematografiche tratte da *Nada* e *UTCT*.

La prima, con sceneggiatura di Conchita Montes (che ne è anche la protagonista) e regia di Edgar Neville (che autoproduce il film), esce nel 1947, sull'onda del successo del romanzo di Carmen Laforet, ma anche in un momento di grande depressione economica e sociale.

Alla sceneggiatura della trasposizione di *UTCT* partecipa invece lo stesso Marsé insieme a de España e al regista Gonzalo Herralde: è il 1984, il secondo anno dell'era González, la censura è ormai un ricordo lontano e il romanzo di Marsé fornisce sufficiente materiale per una storia d'amore d'ambientazione ormai quasi “storica” e socialmente conciliante.

Purtroppo, relativamente ai due film oggetto della mia analisi, la letteratura critica esistente è piuttosto scarsa, soprattutto per quanto riguarda *UTCT*: le letture “monoculari” e l'esistenza di pregiudizi più o meno espliciti a sfavore delle trasposizioni, hanno influenzato negativamente l'atteggiamento critico nei riguardi delle due opere cinematografiche che costituiscono il mio corpus.

Ciò è certamente almeno in parte da imputare ai limiti dei risultati “artistici” dei due adattamenti, in particolare di *UTCT*. Tuttavia è indubbio che entrambe le opere meritino uno sguardo attento e un atteggiamento criticamente aperto, perché, come tutti i processi di risemantizzazione, anche queste ci offrono punti di vista interessanti da almeno tre prospettive: su sé stesse, sui testi da cui sono tratte e sulla cultura nella quale prendono forma e alla quale rimandano.

50 S. Del Grosso, op. cit., p. 29.

Capitolo I. *Nada*, di Carmen Laforet

I.1 *Nada*, il romanzo, l'autrice.

Carmen Laforet (1921-2004) scrive *Nada*, il suo primo romanzo, tra il gennaio e il settembre del 1944. Il critico letterario Manuel Cerzales, che un anno dopo diventerà suo marito, la incoraggia a presentare il romanzo ad un premio letterario appena creato, il Nadal. *Nada* sarà scelto come romanzo vincitore della prima edizione del premio, nel gennaio del 1945.

Il successo di critica e di pubblico sono immediati, com testimoniano le cinque successive edizioni in poco più di un anno, e il romanzo “se convirtió en seguida, junto a *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, en texto de referencia de la renovación de la novela española de la posguerra”.⁵¹ Gli elementi in comune tra la giovanissima scrittrice e Andrea, la protagonista del romanzo -la loro età, il fatto di giungere a Barcellona per studiare trovando ospitalità in casa della nonna, la facoltà scelta, la partenza per Madrid dopo un periodo più o meno lungo (un anno nel caso di Andrea, tre nel caso di Carmen), diversi tratti caratteriali assimilabili – sembrano autorizzare una lettura autobiografica del romanzo. Tuttavia la scrittrice nel corso di tutta la vita rifiuta decisamente questa lettura e non perde occasione per ribadire la distanza tra sé e quanto narrato nel suo primo romanzo.⁵²

Facendo riferimento specificamente allo spazio urbano, a questo proposito, possiamo contare sull'articolo intitolato “Barcelona, fantasma juvenil”,⁵³ nel quale Laforet chiarisce in modo definitivo sia il suo rapporto con la città all'epoca della stesura del romanzo, sia la sua rappresentazione in *Nada*. Rosa Navarro Durán così sintetizza questo rapporto: “la solitaria Andrea recoge las vivencias de los paseos de su creadora, aunque no sus apuntes. [...] Barcelona está, pues, en la novela, con sus barrios y sus calles. Pero cuando Andrea contempla sus edificios, alza su mirada hacia el cielo, y aquella se esfuma”.⁵⁴

Il romanzo racconta dunque l'anno barcellonese di Andrea, una ragazza orfana che lascia il suo paese per trasferirsi a vivere a Barcellona, dove viene accolta in casa della nonna perché possa

51 R. Navarro Durán, “Introducción”, in C. Laforet, *Nada*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 15.

52 A. Caballé y I. Rolón, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*. Barcelona, RBA Libros, 2010, pp. 178-179.

53 C. Laforet, “Barcelona, fantasma juvenil”, *El País*, 27/3/1983.

54 R. Navarro Durán, *ivi*, p. 19.

studiare lettere all'Università. Con la nonna vivono due zii, Román e Juan, la moglie di questo, Gloria, il loro bambino, un'altra zia, Angustiass, e la domestica Antonia. I conflitti famigliari sono molto forti, e le cause riportano ad alcuni avvenimenti accaduti durante la guerra civile. All'inizio del conflitto, infatti, i due fratelli militavano nelle file dei repubblicani finché Román non decise di passare dalla parte dei *nacionales*, convincendo il fratello a fare altrettanto. Juan, in un momento di difficoltà, affida al fratello Gloria, la ragazza di cui è innamorato e da cui aspetta un figlio, affinché la metta in salvo a Barcellona. Ma prima di giungervi tra i due sembra accadere qualcosa che lascia Gloria molto turbata, al punto da spingerla a denunciare Román e farlo rinchiudere in una checa. Dalla prigione sarà salvato dalla domestica Antonia. Il ricongiungimento dei personaggi nella casa materna in calle de Aribau, al termine della guerra civile, dà inizio a una convivenza segnata da conflitti laceranti e dall'impossibilità di perdono, cui si aggiungono le durissime privazioni materiali, le ambizioni artistiche fallite e frustrate dei due uomini (Román è violinista, Juan, pittore), la presenza del bambino senza nome (viene infatti chiamato solo e sempre «el niño»), l'ambigua figura della domestica che un legame molto forte ma non chiaro lega a Román, la malinconica, smemorata rassegnazione della nonna, la violenza fisica di Juan nei confronti della moglie.

In opposizione a questo ambiente, Andrea è spinta a crearsi dei legami esterni a partire dall'Università. Il più importante è quello con Ena Berenguer, una compagna di facoltà molto bella, ricca e vivace, la cui madre è stata, prima della guerra, innamorata di Román e da questi cinicamente maltrattata. Ena riesce a conoscere il violinista e a intrecciare con lui una relazione, sebbene ciò determini un momento di difficoltà nell'amicizia tra lei e Andrea. Oltre a Ena, Andrea conosce Pons, un compagno di facoltà che si innamora di lei e le presenta un gruppo giovani *bohèmios* – artisti o aspiranti tali, figli, come Pons stesso, della ricca borghesia catalana. Quando la madre di Ena rivela ad Andrea le vicende della sua relazione con Román, la ragazza capisce di dover cercare di liberare l'amica dalla pericolosa attrazione che questa sembra provare per l'uomo. Così avviene, ma qualche tempo dopo Román si suicida. Nel frattempo, Ena si trasferisce con la famiglia a Madrid, e da qui scrive ad Andrea invitandola a lasciare Barcellona e a raggiungerla nella capitale, dove potrà studiare e lavorare. Per Andrea è una nuova opportunità per ricominciare, e il romanzo si chiude con la sua partenza dalla *ciudad condal* sulla limousine del padre di Ena, un anno dopo il suo arrivo.

La neutralizzazione dello spazio urbano e la mancanza di riferimenti diretti tanto alla guerra civile terminata da pochi mesi quanto alle epurazioni in atto in città, fanno sì che il romanzo non

incontri ostacoli nel passaggio attraverso la censura franchista.⁵⁵Tutta la tragedia del passato recente e del presente viene così a concentrarsi nella casa della calle de Aribau, dove i due fratelli si odiano e si torturano a vicenda, dove Juan ama Gloria ma la picchia e la umilia, dove la nonna vaga come un fantasma notte dopo notte, dove vive un bebè tragicamente privo di nome proprio.

Il tradimento, il segreto, l'indicibile dolore trovano in quell'ambiente la cornice perfetta, e Carmen Laforet è in grado di consegnare un quadro esatto a chi sappia leggere tra le righe, raccontando la prostrazione, la disfatta, la morte di ogni illusione attraverso la descrizione di una casa e di una famiglia “strane”, quindi tanto più al sicuro da immediate corrispondenze con la realtà. Come sottolinea efficacemente Rosa Navarro Durán,

Los muebles, las cornucopias, las grandes arañas hablan de otro tiempo vivido, son restos del naufragio. El tajo de la guerra acabó con la posibilidad de dar un nuevo orden a su presencia, enloqueció a los personajes que no pueden ya organizar un lugar digno en donde vivir, que se siguen destruyendo en prolongación del horror vivido.⁵⁶

Tuttavia non condivido completamente la sua osservazione secondo cui nella rappresentazione della casa di calle de Aribau “no hay simbolismo, solo secuelas de una catástrofe”:⁵⁷ se è vero infatti che non si può parlare di simbolismo, mi sembra tuttavia, quella casa, un'allegoria complessa del tempo storico in cui si svolge il romanzo. Il silenzio, l'impossibilità di perdono, lo spiarsi vicendevole, il dolore per ferite profonde non curate, la perdita di quanto di buono aveva donato il passato, il naufragio di attese e illusioni, l'autoinganno, il controllo coercitivo degli spazi comuni, sono altrettanti elementi che in qualche aspetto della casa trovano il loro referente, e tutti insieme disegnano questo spazio così complesso e semanticamente carico.

Dopo la pubblicazione del romanzo Carmen Laforet rifugge il successo editoriale, ne è spaventata e esprime dubbi riguardo il suo futuro di scrittrice. “Laforet vivirá en lo sucesivo en una tensión permanente entre el ser y el deber ser. Y toda su vida posterior puede leerse a la luz de una huida sistemática de esa asfixiante contradicción”.⁵⁸ Nel 1945 si sposa con Manuel Cerzales e nei dieci anni seguenti si dedicherà soprattutto alla cura della famiglia e dei cinque figli, pur continuando a scrivere nel poco tempo libero. Così nel 1952 pubblica *La isla y los demonios*, cui seguirà, tre anni dopo, *La mujer nueva* nel quale Laforet racconta in forma romanzata la sua

55 “La novela no tuvo ningún tropiezo con la censura franquista: los censores que informaron sobre el libro disintieron en sus pareceres, pues a uno se le antojó 'una novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno' a cuya publicación no oponía inconvenientes, mientras que a otro le pareció una narración inmoral y contraria al dogma de la Iglesia, pese a lo cual prevaleció el primer criterio y *Nada* salió a la luz sin borrones”. D. Ródenas de Moya, “Noticia de Carmen Laforet y *Nada*”, in C. Laforet, *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001, p. 240. Inoltre Carmen Laforet, come tutti gli scrittori che creavano nella Spagna dell'epoca, mette in atto una censura preventiva che la porta ad eliminare dal manoscritto finale passaggi come quelli riferiti, per esempio, al catalanismo e alla relazione tra Ena e Jaime, che non avrebbero superato le maglie della censura, come apprendiamo in A. Caballé e I. Rolón, op. cit., p. 148.

56 R. Navarro Durán, op. cit., p. 23.

57 R. Navarro Durán, *ibidem*.

58 A. Caballé e I. Rolón, *ivi*, p. 181.

conversione al cattolicesimo avvenuta nel 1951, e con il quale vincerà il premio Nacional de Literatura. Negli anni successivi pubblica soprattutto raccolte di racconti e nel 1956 esce, per l'editore Planeta, il volume *Novelas* nel quale si raccoglie tutta la sua produzione artistica, mentre contemporaneamente la scrittrice sente terminata la sua esperienza religiosa.

Nel 1963 pubblica *La insolación*, il primo romanzo di una progettata trilogia intitolata *Tres pasos fuera del tiempo* che tuttavia non vedrà mai la luce. È il suo addio alla creazione letteraria. Negli anni seguenti viaggia negli Stati Uniti e in Polonia, scrivendo reportages di viaggio. Dopo il divorzio avvenuto nel 1970 e diversi viaggi in Europa, Carmen Laforet decide di stabilirsi a Roma, a Trastevere, dove risiede tra il 1975 e il 1979. Al rientro in Spagna sceglie di vivere a Santander, ritirandosi completamente dalla vita culturale del suo paese. Malata di Alzheimer, muore nel 2004.

I.2 *Andrea va in città.*

Barcellona, 1939: la giovane protagonista di *Nada* arriva una notte di ottobre e, a causa di un imprevisto, nessuno l'aspetta alla stazione di Francia. Seguiamo Andrea, che racconta in prima persona, scendere dal treno, mescolarsi alla folla dei viaggiatori, salire su una vecchia carrozza tirata da cavalli e farsi accompagnare a casa dei suoi parenti in calle de Aribau, attraversando «el corazón de la ciudad» (p. 14).⁵⁹

Ha diciotto anni, Andrea, e viaggia sola, con una grande, vecchia valigia piena di libri e «toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación» (p. 13). L'ansiosa attesa, il suo «corazón excitado» ne rendono acute le percezioni fisiche, e quei primi minuti nella grande città assumono i caratteri di una rivelazione.

Tutti i sensi partecipano alla scoperta del nuovo mondo che le si apre davanti: «el olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, [...] un aire marino, pesado y fresco» (p. 13). La grande scoperta è la città di Barcellona, città «adorada en mis ensueños por desconocida» quindi per lei ancora indefinita e confusa, ma già percepita con l'istintiva chiarezza dei cinque sensi tesi, attenti, e subito identificata come un organismo vivo e palpitante: «una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada». Il breve viaggio dalla stazione a casa è per lei pieno di bellezza, l'edificio dell'università sembra darle il benvenuto, i platani hanno un verdore spesso e le sembra di percepire il respiro di «mil almas detrás de los

59 Tutte le citazioni sono tratte da C. Laforet, *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

balcones apagados».

È così che questo primo, breve viaggio tra la stazione di Francia e la calle de Aribau, stabilisce in modo definitivo lo status del rapporto che d'ora in poi Andrea avrà con la città. Andrea si mette in ascolto e si apre per cogliere luci, ombre, odori, suoni: Andrea ha fin dalle prime righe del romanzo un rapporto intensamente fisico con Barcellona, un rapporto, cioè, centrato su sensazioni e su percezioni fisiche. A queste stesse percezioni fisiche rimanda anche il frammento di Juan Ramón Jiménez intitolato *Nada* e posto in epigrafe, nel quale si anticipa il clima del romanzo che sta per cominciare.

Le percezioni fisiche, dunque, fin dalle prime righe appaiono centrali nel processo di conoscenza del mondo che mette in atto la protagonista del romanzo. Ma non è tutto, perché sensazioni e percezioni fisiche vengono costantemente, incessantemente filtrate attraverso la sensibilità della ragazza (che, ricordiamolo, è narratore omodiegetico, voce narrante principale della vicenda), e da questa sensibilità modificate, ordinate, riorganizzate, ricomposte in un quadro complessivo più ricco, sfumato, articolato di quanto i singoli elementi percepiti potrebbero far inizialmente pensare.

C'è anche, in questo primo viaggio in città, la tendenza di Andrea a cogliere, selezionare e assorbire dall'ambiente che la circonda la tonalità di certi sentimenti come la malinconia, il senso di sberdimento, la solitudine, il suo essere sradicata e la sua difficoltà di trovare un posto nella città e tra le persone che vi abitano, sentimenti che ritroveremo più e più volte espressi nel corso del romanzo. E c'è anche quel procedere tipico della ragazza che assorbe, filtra e rielabora le impressioni alla luce della sua vivissima immaginazione. Insomma, quelle «luces siempre tristes» che l'incantano appena scesa dal treno possono essere il simbolo di quel che l'aspetta a Barcellona.

Lo spazio urbano, così come appare nelle prime pagine del romanzo, presenta una sua unità e coerenza molto chiare: è per Andrea altro da sé, è l' "altro" in senso pieno – luogo misterioso in cui addentrarsi come in una foresta, con tutto l'entusiasmo che le danno l'incoscienza e l'eccitazione dei suoi diciotto anni, luogo di libertà profonda in cui la protagonista si sente come «una gota entre la corriente». Percependosi come «goccia nella corrente» Andrea istituisce, almeno a livello immaginario in questa fase iniziale, il suo rapporto con Barcellona su un piano di fusione percettivo-sensoriale: si sente parte della città, si vede come presa dalla corrente vitale che vi scorre incessante. La realtà non tarderà a dimostrarle che le cose non stanno esattamente così, che lei non è parte di quella corrente ma si situa al margine, e che, effettivamente, lo spazio urbano è più inaccessibile e indecifrabile di quanto sembri promettere in questa prima ricognizione notturna.

Conoscenza dello spazio e conoscenza di sé procedono per la giovane protagonista di pari passo, in quanto questa parte dal non-noto, o dall'irricognoscibile che le presentano lo spazio urbano

e quello domestico, e da questo non-noto o irriconoscibile, procede per gradi e passaggi fino all'acquisizione di elementi nuovi, sia di tipo spaziale che riferibili a sé stessa come individuo in formazione. Quello che Andrea istituisce nella prima parte del romanzo, dunque, è un rapporto intensamente ermeneutico con la realtà, un rapporto che pone al centro del discorso il disegno complessivo dello spazio, la sua struttura reale e simbolica.

Il breve viaggio nel cuore della città termina bruscamente davanti al portone della casa dei suoi parenti nella calle de Aribau.

«-Aquí es – dijo el cochero. Levanté la cabeza hacia la casa frente a la cual estábamos. Filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas» (p. 14).

La casa e il segreto: siamo appena all'inizio della vicenda, la giovane protagonista si appresta a varcare la prima frontiera del nuovo mondo e già coglie l'essenza simbolica di quello spazio chiuso guardato in fretta dall'esterno. Ha già intuito, fulmineamente, che dietro quelle finestre e quei balconi chiusi si nascono *segreti*. Scrive Juan Eduardo Zúñiga a questo proposito: “Ella [Carmen Laforet], tan joven, se atrevía a narrar lo que se ocultaba y no se debía revelar en letra impresa. Buena parte de hombres y mujeres de entonces guardaban el secreto, unos, de haber sido vencidos, otros, de cómo pensaban, y otros, de tener dislocada la conciencia”.⁶⁰

La prima impressione di Andrea davanti alle scale del palazzo è di sconcerto e confusione: «Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo». Come ci ricorda Gaston Bachelard, “Quando ci si mette a pensare alla vecchia casa e dettagliatamente alla sua altezza, tutto ciò che sale o scende ricomincia a vivere dinamicamente. [...] La *rêverie* poetica, creatrice di simboli, dà alla nostra intimità un'attività polisimbolica». ⁶¹ Dunque il bagaglio di memorie, che Andrea porta simbolicamente con sé a Barcellona insieme alla valigia piena di libri, cessa in questo momento di essere efficace per leggere in modo chiaro la realtà nuova che le si apre davanti appena scesa dalla carrozza-taxi, e tuttavia questo salire dalla strada alla casa attiva meccanismi di conoscenza e coinvolgimento personali che l'aiutano a dare un senso alla nuova esperienza.

Il suo accesso allo spazio della casa avviene attraverso due prove: in una Andrea è chiamata a varcare una frontiera, nell'altra a situarsi su una soglia – frontiera e soglia, contemporaneamente, fisiche e simboliche.

La prima frontiera separa l'androne dalla strada, e il passaggio avviene, come consueto all'epoca, ad opera di un vigilante, o *sereno*, che si presenta come custode neutro, impersonale, di questa frontiera che separa la casa dalla città e dal mondo. In cambio dell'accesso, Andrea «con la

60 J. E. Zúñiga, “Carmen, primavera, 1945”, *El País*, 13/3/2004.

61 G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006, p. 54.

mano un poco *temblorosa*» (corsivo mio) porge qualche moneta all'uomo. Il passaggio della prima frontiera è accompagnato da due elementi che ritroveremo di nuovo più avanti, quando Andrea dovrà superare il confine tra la città diurna rappresentata dalla vía Layetana, e quella notturna del *barrio gótico*: in entrambi i casi la ragazza sperimenta una forte emozione anche fisica, e di nuovo si troverà a dover pagare un pedaggio per accedere al nuovo spazio. L'emozione non l'abbandona neppure quando si trova all'interno del palazzo, dopo che il portone si è richiuso alle sue spalle «con gran *temblor* de hierro y cristales» (corsivo mio).

Davanti alla porta dell'appartamento della nonna, la prima soglia, Andrea esita per un lungo indefinito istante: «estuve por un rato titubeando antes de iniciar una tímida llamada a la que nadie contestó». Come in altre occasioni, la soglia produce in lei incertezza e timore. Qui, naturalmente, non ha scelta, non può fuggire come farà in altri momenti, è costretta a vincere la paura di disturbare, non può dare ascolto ai battiti accelerati del suo cuore. Ma questo stato d'animo non si placa quando finalmente il campanello viene udito all'interno e con fatica viene tolto il catenaccio, a dire la chiusura e la paralisi che regnano in quello spazio ancora sconosciuto per Andrea, ma già connotato con chiarezza.

Si apre qui il secondo nucleo spaziale del romanzo, uno spazio di cui la ragazza crede, ingannandosi, di conservare una memoria infantile, ma la cui realtà, fin dal primo momento, non sembra corrispondere a quei ricordi: «Luego, me pareció todo una pesadilla». ⁶²

In effetti l'ambiente che si apre alla sua vista ha dell'incubo tutte le caratteristiche: la luce fioca dell'«única y débil bombilla que quedaba, [...] un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros», lo stesso letto che le è stato preparato sembra «un túmulo funerario [...], un ataúd» (p. 18). Come nota Ródenas de Moya, «Laforet ha creado la atmósfera de un cuento de terror, en la que todos los personajes parecen encerrar una amenaza vaga pero terrible». ⁶³ E ancora, più avanti, a proposito degli elementi gotici così fortemente caratterizzati:

La casa de Aribau evoca la claustrofobia gótica de algunos relatos de Edgar Allan Poe [...] o la Trushcross Grange de *Cumbres Borrascosas* [...] espacios subjetivos que sugieren un secreto abominable, del que impregnan a sus habitantes [...]. La descripción de los interiores de Aribau está elaborada sobre el espacio convencional de relato romántico, del mismo modo que Román está perfilado como un héroe romántico, como un nuevo Heathcliff.

La scena convoca anche, come referente iconico diretto, alcuni *Caprichos* di Goya. Da questa serie di incisioni Laforet mutua le figure distorte e deformi, i contrasti luminosi, la distribuzione e la profondità delle ombre, mentre è al Goya delle *Pinturas Negras* che si ispira nello scegliere i colori che le servono per dipingere gli interni della casa di calle de Aribau, in special modo nella scena

62 “La extensión del adverbio puede ser la de los minutos que duró la tenebrosa bienvenida de sus parientes o, como prefiero pensar, la del año pesadillesco que permaneció en la casa. El lector ya sabe en qué atenerse en lo sucesivo”.
D. Ródenas de Moya, op. cit., p. 227.

63 D. Ródenas de Moya, ivi, p. 228.

dell'arrivo di Andrea, con lo scopo di introdurre il lettore in uno spazio reclusivo, soffocante e al momento illeggibile.⁶⁴

Ecco quindi che dal gruppo di persone che si presentano nell'ingresso della casa ad accogliere Andrea, prendono forma alcune figure inizialmente indistinte, cui Andrea faticosamente attribuisce un'identità:

en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita, en camión [...], un tipo descarnado y alto [con] la cara llena de concavidades, como una calavera [...], varias mujeres fantasmales [...]. Casi sentí erizarse mi piel al vislumbrar a una de ellas, vestida con un traje negro que tenía trazas de camión de dormir. Todo en aquella mujer parecía horrible y destrozado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía [...] y todas aquellas figuras me parecían igualmente alargadas y sombrías. Alargadas, quietas y tristes. (p. 15)

Se fuori, in strada, l'aria era carica di odori diversi e di luci, di una vita segreta e misteriosa tutta da scoprire, qui la ragazza percepisce subito «algo angustioso [...] como si el aire estuviera estancado y podrido». Stagnante e marcio restano i due aggettivi che meglio definiscono l'ambiente di quella casa, le vite che vi si svolgono, le relazioni che vi si intrecciano.

Non sorprende dunque che la prima reazione di Andrea sia di desiderare «angustiosamente respirar un soplo de aire puro» e di fare una doccia gelata prima di andare a letto, dove infine si addormenta «temblando de indefinibles terrores» (p. 18). Bisogno fisico di purificarsi, di lavare via, con l'acqua fredda, il presentimento di essere piombata in un piccolo inferno domestico. E tuttavia, nota ancora Ródenas de Moya, “el agua, símbolo cristiano del ingreso en la vida nueva de la gracia de Dios, *nada* puede contra el ámbito diabólico de Aribau”.⁶⁵

Ma se questo presentimento si rivela ben presto esatto rispetto alla casa di Aribau, più lungo e complesso appare il lavoro di comprensione dello spazio urbano nelle sue diverse articolazioni ed espressioni cui Andrea è chiamata a rispondere al suo arrivo nella *Ciudad Condal*.

C'è per lei, inizialmente, una Barcellona della memoria, che le impone un processo di riconoscimento a partire dai ricordi di se stessa bambina in visita ai nonni:

Inmediatamente tuve una percepción nebulosa, pero tan vívida como si me la trajera el olor de una fruta recién cogida, de lo que era Barcelona en mi recuerdo: este ruido de los primeros tranvías. [...] O por las noches, cuando [...] la brisa traía olor a las ramas de los plátanos, verdes y polvorientos, bajo el balcón abierto. Barcelona era también unas aceras húmedas de riego, y mucha gente bebiendo refrescos en un café. (p. 19)

Questa Barcellona primaria, fondativa, costituisce lo sfondo magico e luminoso su cui l'Andrea

64 Riguardo alla presenza intertestuale di Goya nel romanzo, cfr. J. Bruner, “Visual Arts as Discourse: The Ekfrasis Dimension of Carmen Laforet's *Nada*”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 18, 1993, pp. 247-260; D. Ródenas de Moya, op. cit., p. 239, e pp. 247-248.

65 D. Ródenas de Moya, ivi, p. 244. Sull'uso delle immagini legate all'acqua e ai riti purificatori in *Nada*, cfr. anche Laura Silvestri, “Il viaggio iniziatico di Carmen Laforet”, *Il bianco e il nero*, 5, 2002, pp. 151-168, in cui leggiamo tra l'altro che “L'acqua sul suo corpo nudo, all'inizio del romanzo [...] assume un significato purificatorio quasi fosse un battesimo: quel rito che a dire di Ida Magli è stato, almeno nei primi secoli del cristianesimo, un tipo eccezionale di iniziazione in quanto comprendeva le donne, concludeva l'esilio sulla terra e preparava a una nuova vita”.

diciottenne prova a sistemare la realtà che deve fronteggiare nel presente.

Risvegliandosi al mattino dopo il suo arrivo è di nuovo il tintinnio del tram a riportarla indietro di undici anni, alla sua ultima visita alla calle de Aribau: e subito la Barcellona del ricordo le appare più vivida e reale di quella presente: «todo lo demás, las grandes tiendas iluminadas, los autos, el bullicio, y hasta el mismo paseo del día anterior desde la estación, que yo añadía a mi idea de la ciudad, era algo pálido y falso, construido artificialmente». Solo attraverso il riconoscimento di quel rumore Andrea riesce ad avere la percezione esatta di dove si trovi, ad entrare in contatto con «la realidad verdadera» del suo essere a Barcellona. Lo scampanello del tram è dunque ponte tra il passato e il presente, mentre le altre immagini legate alla Barcellona del ricordo sono soltanto evocazione memoriale, che Andrea usa per situarsi meglio, per trovare una collocazione immediata. La voce narrante dunque si trova qui in un luogo di mezzo, una soglia che le permette di tenere in equilibrio due dimensioni temporali diverse e il bagaglio di sensazioni cui entrambe rimandano. Questo procedimento, che muove da una sensazione fisica e porta alla conoscenza (o, come in questo caso, al riconoscimento) dello spazio circostante, resterà valido nel corso dell'intera narrazione. Invece il ricorso alla memoria per ritrovare un filo perduto e una chiave che aiuti a capire il presente non sarà più così importante per Andrea come lo è nei primi momenti di contatto con la nuova realtà, quando è per la giovane protagonista una chiave d'accesso che le consente di ordinare la gran massa di dati contraddittori che è chiamata a fronteggiare.

Appena sveglia il suo sguardo indugia su un quadro appeso sopra al letto, in cui sono raffigurati i nonni della protagonista, molto giovani, ritratti cinquant'anni prima: l'immaginazione di Andrea vola alla giovane sposa appena giunta nell'appartamento della calle de Aribau:

que entonces empezaba a formarse. Había muchos solares aún, y quizás el olor a tierra trajera a mi abuela reminiscencias de algún jardín de otros sitios. [...] 'Me gustará vivir aquí' – pensaría al ver a través de los cristales el descampado -, 'es casi en las afueras, ¡tan tranquilo!, y esta casa es tan limpia, tan nueva...' (p. 20)

Ma il tempo passa, e quando Andrea comincia a trascorrere dai nonni «las temporadas más excitantes» della sua vita, «la casa [...] se había quedado encerrada en el corazón de la ciudad». In questa fantasticheria troviamo alcuni elementi che ci aiutano a definire il rapporto di Andrea con lo spazio che la circonda.

In primo luogo, colpisce il riferimento al *descampado*: la calle de Aribau si presenta come una periferia aperta e in via di rapida espansione e trasformazione,⁶⁶ un grande cantiere che conserva qualcosa della campagna, o del paesino d'origine della nonna (evocato attraverso il profumo di altri giardini, forse «aquel jardín grande que llegaba hasta el mar» citato a p. 47), ma già si prepara a

⁶⁶ A proposito della grande riforma urbanistica che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, portò alla creazione dell'Eixample, cfr. *Tutti i nomi di Barcellona. Il linguaggio urbanistico: parole, immagini, dal plan Cerdà all'area metropolitana*, a cura di F. Schiavo, Milano, Franco Angeli, 2005.

diventare città: spazio in/di transizione, spazio liminale, sospeso tra la campagna che fu e la città che ancora non è. Attraverso questo spazio di compromesso, provvisoriamente incompiuto e transitorio, che è il *descampado* fantasticato da Andrea contemplando il quadro, la nonna da giovane incontra la giovane nipote, anche se questa coglie la profonda distanza generazionale che le separa nella diversità con cui Barcellona si definisce nei rispettivi sogni: «Porque ellos vinieron a Barcelona con una ilusión opuesta a la que a mí me trajo: el descanso, un trabajo seguro y metódico. Fue su puerto de refugio la ciudad que a mí se me antojaba como palanca de mi vida».

Avviene così che l'evocazione lirica, affettuosamente simpatetica, del *descampado* contemplato dalle finestre di una casa sul finire del XIX secolo, ci rende, in modo sintetico, tutto il tempo che è trascorso, e i cambiamenti che sono intervenuti tanto nella città come nella società. Perché nell'oggi del tempo narrato, nel 1939, la calle de Aribau è chiusa nel cuore della città: non nella sua parte storicamente più antica, ma comunque di certo il *descampado* è scomparso, cancellato: «la calle de Aribau se había quedado encerrada en el corazón de la ciudad», appunto. Questa precisazione, apparentemente marginale, è fondamentale per cogliere questo spazio nella sua dimensione più profonda. La calle de Aribau (ovvero la casa che vi sorge) è sia cuore della città che cuore del romanzo. Ma la casa e la via sono elementi *chiusi* nel cuore della città. Sono i due nuclei centrali da cui partirà il percorso di conoscenza di sé della protagonista, quel percorso che, sia fisicamente che simbolicamente, si concretizza nel successivo collocarsi su soglie e varcare frontiere a partire da questi due spazi, affacciarsi su altri spazi più lontani, esplorarli, attraversarli, superarli, interiorizzarli infine.

Ecco dunque che si definisce qui una delle possibili letture di *Nada* come romanzo di formazione tipico:⁶⁷ il personaggio si muove nello spazio, e questo si configura come cornice dei passaggi che portano alla sua evoluzione. Il personaggio si conosce attraverso le sue esperienze *della città* (e non solo *nella città*). La città è il grande laboratorio nel quale il personaggio si cimenta per scoprire e realizzare la sua vera identità, anche se, personalmente, ritengo che nel caso di Andrea si tratti in un'iniziazione parziale, non pienamente realizzata, e credo che proprio il suo rapporto con lo spazio urbano, il suo muoversi tra soglie e frontiere, lo testimoni in modo molto chiaro.

67 Riguardo l'opportunità di leggere *Nada* come *Bildungsroman*, cfr. L. Silvestri, op. cit.; B. Jordan, "Laforet's *Nada* as Female *Bildungsroman*?", *Symposium*, 46, 1992.

I.3 Tra calle de Aribau e plaza de la Universidad.

Barcelona, dunque, città di soglie e frontiere. Una prima frontiera, lo abbiamo già visto, è quella che separa l'androne del palazzo dalla calle de Aribau – ovvero lo spazio intimo e segreto della famiglia da quello pubblico e aperto della città. Le scale segnano lo spazio di transizione verso la soglia tra pianerottolo e casa. Per Andrea, a nulla vale evocare l'immagine memoriale delle scale conosciute: fin dai primi passi nell'androne le è chiaro che quel mondo è cambiato con lei, e tutta la pianta mentale della casa va riscritta. L'accesso allo spazio della casa è quindi preceduto dalla sosta timorosa e titubante della protagonista su una soglia che, al varcarla, svela una realtà del tutto diversa dalle aspettative. I mobili accatastati appena illuminati da un'unica, fioca lampadina, il lampadario pieno di ragnatele, la vecchina decrepita in scialle e camicia da notte, sono elementi che rendono lo spazio illegibile per Andrea. Anche la *rêverie* sul descampado segnala la distanza, l'alone nostalgicamente indefinito e la presente indecifrabilità di quello spazio.

Ma anche la calle de Aribau è punto di passaggio verso molte frontiere: è, in parte, estensione della casa, e via via che Andrea andrà famigliarizzandosi con la città, e superando frontiere sempre più lontane, la calle de Aribau diventerà sempre più per lei parte integrante di quel mondo insieme familiare e opprimente, intimo e angoscioso che è la casa della nonna.

Soltanto nella mansarda di Román si sospendono, momentaneamente, il senso di angoscia e oppressione. Qui lo spazio è modulato in accordo con la personalità individualista, multiforme, creativa, seduttiva e contraddittoria del suo occupante: quando questi vi invita Andrea, la ragazza accetta sempre con piacere perché lì, ci dice, «me sentía contenta» (p. 31). È uno spazio antinomico rispetto al resto della casa: «un refugio comfortable» che si trova alcuni piani più in alto, e «a pesar de la cantidad de cosas menudas, todo estaba limpio y en relativo orden» (p. 32). Ci sono orologi, un caminetto, una *cama turca*, molti cassettoni pieni di oggetti curiosi, una scrivania; Román prepara caffè per Andrea, le offre deliziose sigarette e soprattutto suona per lei il violino, «hilando en la música una alegría tan fina que traspasaba los límites de la tristeza» (p. 34). Dice Andrea: «Yo me sentía a gusto allí, como en un remanso de la vida de abajo» (p. 33) perché, secondo lo stesso Román, «[abajo] parece que el aire está lleno siempre de gritos... y eso por culpa de las cosas, que están axfisiadas, doloridas, cargadas de tristeza» (p. 32). Ma la stanza di Román non è esattamente altro rispetto alla casa, con cui comunica attraverso le scale e un rudimentale telefono collegato con la stanza della domestica Antonia: è piuttosto uno spazio separato, un luogo in cui Román si isola e mette in scena una vita sognata, in cui si manifesta pienamente il fallimento della sua vita reale, l'ambiguità delle sue relazioni, i limiti delle sue aspirazioni, il suo bisogno di controllare e manipolare gli altri: è «el pequeño teatro en donde por fin se había encerrado Román con el tiempo»

(p. 200).

È a cominciare da questi spazi chiusi che Andrea partirà alla scoperta del mondo esterno, la via, la città, passando di soglia in soglia, di frontiera in frontiera. Questi spazi si sveleranno poco a poco, esperienza dopo esperienza: dalla plaza de la Universidad al *barrio antiguo*, da Vía Layetana al Raval, dal Borne a la Bonanova, dal Montjuic alla calle Muntaner fino alle frontiere ultime, il porto e il mare, e i lontani «suburbios con su tristeza de cosa mal acabada y polvorienta» (p. 208).

Alcune di queste frontiere presentano un custode. Il custode della frontiera è una figura normativa, che si autoattribuisce la funzione di controllare e filtrare il passaggio di Andrea da uno spazio all'altro, segnalandole pericoli e insidie, e occasionalmente cercando di impedirle il passaggio, o quanto meno di renderglielo più difficoltoso. I custodi delle frontiere, in *Nada*, hanno, di norma, la funzione di ostacolo, e Andrea dovrà fare appello a tutto il suo desiderio di conoscere ed esplorare, per poter proseguire il suo cammino nonostante gli ostacoli incontrati. Mediatori tra conservare e sperimentale, tra nascondere e svelare, i custodi si attribuiscono la capacità e l'autorità per accompagnare Andrea e portarla a scegliere sempre il primo elemento dell'opposizione semantica: la conservazione deve prevalere sulla sperimentazione, il nascondere sullo svelare. I custodi delle frontiere sono figure che si muovono nell'ambiguità di uno spazio di transizione, essi conoscono entrambi gli spazi e censurano quello che ritengono inappropriato per Andrea.

Il custode della prima frontiera è anche il più tenace, il più fiero, il più pericoloso, perché omologo al nucleo spaziale domestico, ed agisce a partire dall'interno: è la zia Angustias. Questa non tarda a mettere in chiaro quali sono i pericoli e le insidie che aspettano Andrea appena fuori dal portone, proprio sulla soglia: «La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona. [...] Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas» (pp. 22-23). E, per meglio chiarire la sua funzione di custode, aggiunge subito dopo: «Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso». Ed eccole, Andrea e Angustias, in giro per la città: «cogida de su brazo corría las calles, que me parecían menos brillantes y menos fascinadoras que lo que había imaginado. [...] Aquellos recorridos de Barcelona eran más tristes de lo que se puede imaginar» (p. 27).

Il custode della frontiera si propone di solito come guida, e accompagna fisicamente Andrea attraverso lo spazio che controlla, selezionando per lei i percorsi alla luce di una convenienza che fa riferimento non alla conoscenza e all'esperienza, ma alle convenzioni sociali vigenti: «[Angustiass] - ¿es que eres una criada acaso?... a tu edad, a mí no me dejaban ir sola ni a la puerta de la calle. [...] eso de andar por ahí suelta como un perro vagabundo... Cuando estés sola en el mundo haz lo que quieras. Pero ahora tienes una familia, un hogar y un nombre» (p. 45).

La funzione normativo-repressiva di Angustias non viene meno neppure quando Andrea, per seguire le lezioni all'Università, comincerà ad uscire da sola e ad avventurarsi per la città:

Espero que no habrás bajado hacia el puerto por las Ramblas. - ¿Por qué no? - Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. - [...] en el barrio chino no he entrado... pero ¿qué hay por allí? Angustias me miró furiosa. - Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay. (p. 46)

Ecco dunque che Angustias, come custode della frontiera, segna ben chiaro sulla mappa della città il confine estremo che Andrea non deve superare, e torna a connotarlo come luogo del demonio, inferno urbano. Questo inferno ha una porta d'accesso, le Ramblas, il lungo viale che taglia la città vecchia, e un nucleo, il porto. La città proibita della bigotta, intransigente, rigida Angustias si definisce lungo questi due assi - assi, entrambi, aperti: il viale si apre su porto, il porto è, per antonomasia, luogo dell'esplorazione, della scoperta, del viaggio, degli scambi. Angustias personalmente rifugge lo spazio aperto, il suo rapporto con questo elemento si gioca tutto nel movimento di fuga dagli spazi aperti verso quelli chiusi, e "fuga" è la cifra caratteristica del personaggio. Così gli unici spazi, insieme concreti e simbolici, in cui si svolge la sua vita sono spazi chiusi: l'ufficio e la casa (e, di questa, soprattutto la sua camera da letto), la chiesa, la relazione segreta con un uomo sposato, il convento in cui entrerà nel corso dell'anno narrato nel romanzo e per il quale lascerà la casa materna.

Di spazio chiuso in spazio chiuso, dunque, Angustias si presenta come l'antitesi di Andrea. La prima, nel suo bisogno nevrotico di ordine e disciplina, deve evitare il confronto con l'imprevedibilità e il caos dello spazio aperto; la seconda, al contrario, per naturale ribellione di adolescente, per desiderio di scoprire e per un istinto di sopravvivenza che la porta a fuggire dall'ambiente morbosamente asfittico della casa di calle de Aribau, è spinta «a ver las calles. Ver la ciudad» (p. 45) e sfuggendo al controllo della zia passa quanto più tempo può fuori casa. L'antitesi di spazi interni e spazi esterni è molto netta nella prima parte del romanzo, corrispondente ai primi mesi del soggiorno barcellonese di Andrea, e la vediamo ben definita nella descrizione del giorno di Natale.

Dopo l'ennesimo litigio tra lo zio Juan e sua moglie Gloria (litigio involontariamente provocato dalla stessa Andrea), la ragazza si avvicina alla finestra che dà sulla strada e, racconta, «apoyé la frente en los cristales. Aquel día de Navidad, en la calle, tenía aspecto de una inmensa pastelería dorada, llena de cosas apetecibles» (p. 56). E continua poco più avanti:

Fuera, en las tiendas, se tranzarían chorros de luz y la gente iría cargada de paquetes. [...] Cruzarían las calles, bombones, ramos de flores, cestas adornadas, felicitaciones y regalos. [...] Los tres [tía Angustias, Andrea e Román] estábamos en la cama, [y] pensábamos en nosotros mismos sin salir de los límites estrechos de aquella vida. (p. 58)

Ma questa percezione dualistica è pura apparenza. In realtà, sebbene Andrea senta con chiarezza

l'impulso ad allontanarsi quanto più possibile dall'inferno domestico, non troverà nello spazio urbano una vera alternativa. Soltanto talvolta fuori dalla città, o ai suoi margini, in periferia, come vedremo, sentirà per un momento placarsi l'ansia di essere letteralmente fuori luogo, la sensazione di non sperimentare appartenenza, che sempre l'accompagna nel corso del suo anno a Barcellona.

È quello della fantasia, per il momento, l'unico spazio accogliente che Andrea è in grado di produrre per rendere meno duro il presente:

¿Dónde se ha ido – pensaba yo – aquella familia que se reunía en las veladas alrededor del piano, protegida del frío de fuera por feás y confortables cortinas de paño verde? ¿Dónde se han ido las hijas pudibundas, cargadas con enormes sombreros, que al pisar – custodiadas por su padre – la acera de la alegre y un poco revuelta calle de Aribau, donde vivían, bajaban los ojos para mirar a escondidas a los transeúntes? (p. 75)

Sia lo spazio interno che quello esterno, così ricreati, così liricamente evocati, sono connotati di elementi positivi: la famiglia riunita attorno al piano, protetta dalle confortevoli tende; la calle de Aribau allegra e vivace. Lo spazio presente e concreto, quello con cui Andrea si confronta giorno dopo giorno, al contrario, non le lascia scampo, neppure illusorio. Il qui e ora, per lei, significa privazioni, reclusioni, fughe clandestine, conflitti.

Anche lo spazio dell'università mostra i limiti delle possibilità di appartenenza a disposizione di Andrea. Si tratta, almeno in teoria, di uno spazio centrale: è ciò che consente l'arrivo di Andrea a Barcellona, ciò che giustifica la sua presenza in città e mette in moto l'intera macchina diegetica. E tuttavia, il suo rilievo concreto è marginale, il suo trattamento appena accennato: la voce narrante ne porta in primo piano solo alcuni elementi isolati e frammentari (il patio, il bar, il *claustró*, la *verja*, l'aula). Lo spazio dell'università trova la sua giustificazione e il suo senso in quanto spazio sociale nel quale Andrea incontra i suoi pari: è lo spazio dell'amicizia con Ena e con Pons, lo spazio in cui la ragazza sperimenta relazioni alternative a quelle della casa familiare. Tuttavia, nulla ci viene detto di questo spazio (a parte il “cordiale benvenuto” che la plaza de la Universidad dà ad Andrea la notte del suo arrivo) finché Andrea non vi torna dopo una brutta influenza che la costringe a casa, quando per lei quel mondo domestico di violenza e dolore erano giunti a costituire l'unico, morboso centro di interesse della sua vita, nonostante il «podrido olor» e «cierta náusea» che quell'ambiente le comunicano. E anche quando, finalmente, Andrea ci consegna qualche immagine dell'università, si tratta di uno spazio appena delineato: racconta che le piace passeggiare con Ena «por los claustros de piedra de la Universidad» (p. 52), e in particolare è per lei soprattutto il bar (particolare eloquente, che rimanda alla soddisfazione di bisogni elementari come la fame) «el único sitio caliente que yo recuerdo, aparte del sol del jardín» (p. 52).

L'antitesi spaziale casa/università è indubbia: «Me juré que no mezclaría aquellos dos mundos que se empezaban a destacar tan claramente en mi vida: el de mis amistades de estudiante con su

fácil cordialidad y el sucio y poco acogedor de mi casa» (p. 48).

Più spazio simbolico che reale, l'università consente l'incontro di Andrea con mondi altri, le apre possibilità di movimento e di scoperta nel tessuto urbano anche quando la zia Angustias le lascia ben poche possibilità: dall'università nasceranno il rapporto con Ena e la famiglia Berenguer nella loro casa di Vía Layetana, la conoscenza del gruppo di giovani artisti dello studio di calle Montcada, l'esperienza della festa di Pons alla Bonanova, le gite fuori porta all'inizio della primavera con Ena e Jaime.

In apparenza Andrea è spinta verso i compagni dell'università da un sano bisogno di relazioni lontana dalle ombre della casa di calle de Aribau. Ma la vicinanza anche topografica tra i due mondi – calle de Aribau inizia proprio nella plaza de la Universidad – ci riporta all'ambiguità di questa spinta, e soprattutto ai suoi incerti esiti. Perché Andrea, in realtà, non riesce a liberarsi del mondo chiuso della sua famiglia. Così, recarsi all'università le richiede riti purificatori: «[...] el trabajo que me llegaba a costar poder ir limpia a la Universidad, y sobre todo parecerlo junto al aspecto comfortable de mis compañeros. Aquella tristeza de recoser los guantes, de lavar mis blusas en el agua turbia y helada del lavadero [...]» (p. 53); all'università, lei siede sempre nell'ultima fila, non possiede libri per studiare ed è costretta ad usare quelli di Ena, o a prenderli in prestito in biblioteca, o, infine, ad accettarli in regalo da Pons.

Quindi l'università, oltre ad essere uno spazio antitetico a quello domestico, mostra anche alcune caratteristiche di spazio liminale, a metà strada tra la casa e la città; spazio pericoloso secondo zia Angustias ma tuttavia socialmente accettabile; spazio di incontro tra pari e di mancati incontri (come quello con Pons); spazio apparentemente “democratico” che consente ad una giovane orfana di non pagare le tasse di iscrizione e di mescolarsi a coetanei di una classe sociale diversa e più alta. Nel disegno complessivamente dualistico dello spazio nel romanzo (disegno da cui è esclusa una vera dialettica delle parti), e nel quale invece è molto forte la separazione e l'esistenza di frontiere attive, l'università si presenta come uno spazio di transizione: non è la casa ma neppure la città, è uno spazio chiuso ma anche una piazza, uno spazio aperto sulla carta topografica.

Delle parole di Ródenes de Moya: “La Universidad y, en concreto, Ena representan el futuro, la posibilidad de un renacimiento, de un cambio de vida como el que Andrea creía que iba a realizar en este viaje a Barcelona”⁶⁸ sottolineerei soprattutto “la posibilidad de un renacimiento” - possibilità, tuttavia, irrealizzata per Andrea. Mentre condivido l'osservazione che “el universo de la novela exhibe esta articulación binaria, simple pero eficacísima, como en los relatos folclóricos”, ritengo tuttavia che questa articolazione binaria, che Ródenes de Moya sintetizza in “un mundo

68 D. Ródenes de Moya, op. cit., pp. 223-224.

coactivo y pernicioso frente a un mundo vivificante en el que apremia la libertad”,⁶⁹ si fondi sull'equivoco che quello esterno sia effettivamente “un mundo vivificante”: ho molte riserve al riguardo, poiché a mio avviso si tratta di un mondo che viene rappresentato come assai più ambiguo e sfuggente di quanto possa sembrare a prima vista.

Ma la prima parte del romanzo termina con un avvenimento-chiave dal punto di vista diegetico, soprattutto per quanto attiene il tema dello spazio: la zia Angustiass entra in convento. Allontanandosi dallo spazio narrativo la principale custode della frontiera tra la casa e la città, Andrea si troverà a vedere ampliati all'improvviso i confini del suo mondo. Se la prima parte, dunque, racconta soprattutto la storia di una casa e di una famiglia così come sono percepite dall'attento, sensibile sguardo dell'outsider Andrea, nella seconda parte il quadro d'insieme si allarga. Lo spazio urbano è accolto nella narrazione non più soprattutto come antitetico sfondo percettivo, ma come scenario concreto. Andrea è finalmente libera di muoversi senza costrizioni. O almeno, così ci aspetteremmo.

I.4 *Perdersi: andata e ritorno.*

La seconda parte di *Nada* si apre con Andrea che cammina nella notte, sotto un invernale cielo stellato, per la via Layetana appena uscita da casa della sua amica Ena: «por primera vez me sentía suelta y libre en la ciudad» (p. 85). Resa leggermente euforica dal vino bevuto nel corso della serata, Andrea ricorda la voce ardente della madre di Ena mentre, poco prima, canta accompagnata dal piano, e come «aquella voz había despertado todos los posos de sentimentalismo y de desbocado romanticismo de mis dieciocho años». In questo stato d'animo insieme acutamente sensibile e vagamente trasognato, sentendo una «inquietud tan fuerte y tan inconcreta como todas las que me atormentaban en aquella edad», la ragazza si avvia lungo la Vía Layetana, che «tan ancha, grande, nueva, cruzaba el corazón del barrio viejo. Entonces supe lo que deseaba: ver la Catedral envuelta en el encanto y el misterio de la noche. Sin pensarlo más me lancé hacia la oscuridad de las callejas que la rodean» (p. 86). Siamo sulla soglia che si apre su una nuova frontiera, quella tra un mondo luminoso e pieno di promesse (identificato con la casa di Ena, la Vía Layetana ampia, grande e nuova, e la limitrofa plaza de Urquinoana «donde el cielo se deslustraba [...] hasta el edificio de Correos») e uno spazio del tutto diverso, fatto di stradine oscure e solitarie che si intrecciano intorno alla Cattedrale. Da un lato, dunque, «oleadas de luces, [...] el color rojo de la luz artificial»

69 D. Ródenas de Moya, *ivi*, p. 224.

(p. 85), una topografia del presente disegnata con mano sicura; dall'altra, «la oscuridad de las callejas [...] de aquella ciudad gótica [...] un conjunto de casas viejas que la guerra había convertido en ruinas» (p. 86), ovvero la Città dei Morti in cui si danno convegno passato remoto e recente, oscurità, illegibilità dello spazio, solitudine.

Ferma su questa soglia o crocevia topografico-mentale, Andrea non esita: si sente spinta ad attraversare la frontiera, a perdersi, sebbene sia cosciente di agire come una sciocca, senza volontà, come un foglio di carta nel vento. Osserva Franco La Cecla a proposito della grande metafora della foresta come luogo in cui si realizza un perdersi come condizione d'origine:⁷⁰

Per Andrea, protagonista del racconto di Hofmannsthal, *Andrea o i Ricongiunti*, la foresta è Venezia, la Venezia del Settecento. Il disorientamento che assale Andrea al passaggio tra l'adolescenza e il mondo nuovo è fatto di sottoporteghi e campielli ambigui. [...] Andrea deve imparare ad avere a che fare con l'illusione, la proteicità, l'inganno sotteso nei luoghi. Andrea si perde in sé e nella città, nel suo scambiare sogno e realtà, ma impara ad avere a che fare con la densità sfuggente del reale, a trovarvi un ordine che non ne umili la irriducibilità.⁷¹

Come nelle favole, e nel racconto di Hofmannsthal di cui parla La Cecla, anche qui la nostra Andrea si addentra nella foresta del *barrio gótico*, e come in ogni foresta fiabesca che si rispetti, la ragazza fa degli incontri.

Il primo è il Vecchio Mendicante, che spezza con gli echi della sua tosse cavernosa il silenzio che avvolge l'abside esterna della cattedrale. Andrea, spaventata da quella presenza inattesa, gli dà un'elemosina di due pesetas, compiendo così il rituale passaggio previsto per l'accesso protetto al mondo magico della foresta. Il vecchio, con una scintilla di ironia nello sguardo, intasca il denaro e scompare nell'oscurità.

Con il pagamento del pedaggio rituale, Andrea può finalmente raggiungere il suo obiettivo, la cattedrale, che richiama nella descrizione, appunto, una foresta: «La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales» (p. 87). Qui il caratteristico modo della ragazza di stabilire una relazione profonda con lo spazio (modo che abbiamo già visto in azione in passaggi precedenti), torna ad essere attivo. Attraverso il ricorso ai sensi (in particolare la vista), entra in contatto con l'ambiente e lo fa proprio in modo istintivo, sebbene non rinunci mai ad osservarsi dall'esterno: per qualche minuto si lascia permeare dal «profundo hechizo», dalla magia del luogo, che è data dall'associazione tra la vista della «maravillosa arquitectura» dell'edificio, e la pace, il silenzio e la «imponente claridad» comunicata dall'insieme contemplato. Sta per tornare indietro, soddisfatta dalla profonda esperienza estetico-sensuale-spirituale vissuta in quel luogo, quando fa il secondo incontro.

Il secondo incontro è con Gerardo, un amico conosciuto poco prima in casa di Ena. Eccolo entrare, anzi irrompere, in scena, con «una siluheta [...] algo diabólica». Dice Andrea: «confieso

70 F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Bari, Edizioni Laterza, 2007, p. 15.

71 F. La Cecla, *ivi*, p. 16.

que me sentí poseída por todos los terrores de mi niñez y me santigué» (p. 87). Gerardo è dunque, funzionalmente, il Lupo, - avvicina la protagonista in un momento di distrazione (come il lupo incontra Cappuccetto Rosso mentre questa raccoglie fiori, così Gerardo sorprende Andrea mentre la ragazza, incantata, contempla la cattedrale), la raggira sorridente, falsamente amichevole. Ma Gerardo è anche, sotto la maschera di borghese per bene che gli fornisce il «buen gabán» che indossa, uno dei molti demoni che la zia Angustias aveva evocato e predetto nel descrivere i pericoli di Barcellona alla nipote appena arrivata in città. È Gerardo, in effetti, un demone del tutto particolare: un demone che, celando la sua identità diabolica, si propone egli stesso di accompagnare Andrea attraverso quella topografia dell'inferno di cui si è parlato in precedenza, ovvero si presenta come un nuovo custode della frontiera, sostituendosi momentaneamente alla zia Angustias ormai uscita di scena. Il fatto che il custode della frontiera si presenti come figura protettiva e demone insieme, ci mostra quanto grande è l'ambiguità dello spazio urbano in cui Andrea si muove, ignara, ingenua e curiosa. Ci indica anche come Andrea percepisca solo molto confusamente l'ambiguità di questo spazio, attraverso quella sensazione indefinita di inquietudine e malinconia diffusa che sempre l'accompagna.

Due cose colpiscono di Gerardo: «los dientes sólidos, de grandes encías», che rimandano, appunto, al Lupo, e il suo risoluto imporsi alla ragazza come accompagnatore: « - ¿No te da miedo de andar tan solita por las calles? ¿Y si viene el lobito y te come? [...] Hoy te acompaño yo a tu casa... En serio, Andrea, si yo fuese tu padre no te dejaría tan suelta». Gerardo, come Angustias, impersona la Norma: il suo sguardo attraversa senza sfiorarla e senza percepirla la bellezza romantica e tenebrosa del *barrio gótico* che invece ha attirato e conquistato Andrea, e con poche parole è in grado di portare in primo piano le ferite della guerra («casas viejas que la guerra había convertido en ruinas» p. 117) e proiettare tutto lo spazio in un futuro di cui sembra conoscere il disegno esatto (« - ¡Mira! Me ordenó. [...] - Todo eso desaparecerá. Por aquí pasará una gran avenida y habrá espacio para ver la Catedral»). Così Gerardo si presenta come l'Uomo della Topografia: controlla lo spazio nella sua dimensione oggettiva, giungendo addirittura a indicarne lo sviluppo futuro. Insieme, dunque, attraversano le Ramblas (e come non ricordare che quella era la prima frontiera con l'inferno secondo la zia Angustias?), risalgono lungo la calle Pelayo fino alla plaza de la Universidad. La topografia è esatta, il percorso tracciato nel dettaglio: attraversare, risalire, fermarsi; nomi di viali, di strade, di piazze. Dalla foresta, oscura e incantata, del *barrio antiguo*, alla topografia dello spazio noto, per così dire diurno – spazio che si distende chiaro intorno a punti già divenuti famigliari. Intorno alla cattedrale le stradine si intrecciano e non hanno nome, mentre dalle Ramblas in poi, fino alla plaza de la Universidad, gli elementi topografici si dispongono ordinati e leggibili. Osserva ancora La Cecla: «Cominciare a nominarli [i luoghi] è

un'attività di orientamento. [...] Chiamare un posto per nome significa evocarne l'identità, quello che può esservi accaduto, annunciarne l'effetto benefico o dannoso». ⁷² Questa passeggiata notturna ha il valore di definire con precisione l'orizzonte esperienziale di Andrea. Il ritorno al recinto del noto fa sì che la ragazza sia ferma nel congedare la sua guida proprio sul confine: «Allí me despedí. - No, no; hasta tu casa. - Eres un imbécil – le dije sin contemplaciones -; vete en seguida» (p. 88). Ecco tornare ad affacciarsi il Lupo nelle parole di congedo di Gerardo: «- Quisiera ser amigo tuyo. [...] Si me prometes que algún día me llamarás por teléfono para salir conmigo, te dejo aquí».

Dopo questa passeggiata notturna, dopo aver superato ed interiorizzato una nuova frontiera, dopo essersi misurata con un nuovo custode, Andrea rientra a casa scoprendo che «entrar en la calle de Aribau era como entrar ya en mi casa». Dunque nel momento in cui lo spazio urbano si è ampliato, anche quello familiare cresce in proporzione, assimilando spazi limitrofi, confinanti.

I.5 Gite, passeggiate e fughe.

Il passaggio dall'inverno alla primavera è simbolicamente segnato dalle gite fuori città di Andrea in compagnia di Ena e di Jaime. Lo spazio di Andrea, attraverso queste gite, si amplia ancora, con movimento centrifugo: con la macchina del giovane si superano rapidamente frontiere invisibili fin quando Barcellona appare, in lontananza, «como un rebaño de monstruos» (p. 103).

La connotazione negativa va intesa nel suo doppio valore: da un lato, definisce la relazione conflittuale e irrisolta di Andrea rispetto alla città; dall'altro, serve ad introdurre uno spazio del tutto diverso, evasivo, di fuga, di oblio, dove lo spazio simbolicamente vuoto della vacanza (da intendersi in senso etimologico) si coniuga alla dimensione primaria, istintuale della natura, restituendo ad Andrea un contatto diretto e intimo con la realtà, quel contatto che la ragazza non riesce mai a stabilire quando è in città. Inoltre, definendo Barcellona come «rebaño de monstruos» Carmen Laforet evoca di nuovo, implicitamente, un'immagine goyesca (per esempio i piani lunghi di *La romería a San Isidro*, una delle *Pinturas Negras*, con le sue masse distorte e raggrumate, i suoi colori cupi, claustrofobici), che rimanda a quell'inferno urbano già evocato dalla zia Angustiass, e qui filtrato e restituito dal suggestivo richiamo intertestuale.

La mèta di queste gite è chiara: come dice Ena, «tengo ganas de ir al campo y de ver árboles [...] o quizás lo que más deseo es ver el mar» (p. 101). Notiamo subito che il desiderio di stabilire un contatto fisico forte e diretto con elementi della natura che si sta risvegliando nasce da Ena, ed è

⁷² F. La Cecla, op. cit., pp. 50-52.

da Andrea accolto e fatto proprio. La protagonista del romanzo si colloca, anche in questo caso, in subordine, in una posizione ricettiva e contemplativa che, come vedremo sempre più chiaramente nel corso del romanzo, è caratteristicamente sua: Andrea è soprattutto un'osservatrice e una testimone della vita in generale e delle vite degli altri in particolare, e da questa sua naturale attitudine prenderà forma, nel corso del suo anno a Barcellona, il suo destino di scrittrice. E in una cornice di panica fusione con l'ambiente circostante, felice della felicità che sente nella natura che rinasce e nell'amore appena sbocciato tra Ena e Jaime, Andrea sembra dimenticare le sue malinconie. Ma è chiaro che quello spazio rarefatto e magicamente protetto, quel cronotopo "costa del Mediterraneo, domenica di marzo" non ha niente a che fare con la dura realtà che regge l'ordine della vita in città. Per quanto rapidamente, sull'auto di Jaime, ci si allontani da Barcellona, è impossibile per Andrea non sentire che la città ha un suo prolungamento doloroso che accompagna parte del viaggio verso la campagna e la costa: è la periferia intravista dalla macchina, un anonimo luogo di passaggio (anonimo nel senso che lì topografia e toponomastica si sospendono), luogo di transito, che concentra l'ostilità della città in un paesaggio indefinito, sorta di terzo paesaggio primario:

La ciudad se quedaba atrás y cruzábamos sus arrabales tristes, con la sombría potencia de las fábricas a las que se arrimaban altas casas de pisos, ennegrecidas por el humo. Bajo el primer sol los cristales de estas casas negruzcas despedían destellos diamantinos. De los alambres de telégrafos salían chillando bandadas de pájaros espantados por la bocina insistente y enroquecida. (p. 103)

In questi «arrabales tristes» in cui il mondo della produzione (attraverso l'allusione alle fabbriche) si impone come presenza anche fisica (a differenza di quanto accade in città, dove non ne troviamo traccia), gli unici elementi naturali sono dati dagli uccelli *in fuga* dai fili del telegrafo e dai *riflessi* del sole sui vetri delle finestre (i corsivi della traduzione sono miei). La transizione dal centro della città allo spazio aperto della costa, o della campagna, avviene dunque attraversando uno spazio intermedio che della città ripropone, mimeticamente, la dimensione alienata, di solitudine, di dura sottomissione a leggi economiche disumanizzanti. Uno spazio, tuttavia, che non è già più la città quotidiana del centro, né esprime ancora la serena, istintiva libertà della natura della campagna o della costa. Tanto più forte ci appare quindi, in questo contesto, il senso di *provvisoria* liberazione che connota gli spazi naturali in cui i tre amici si rifugiano in quelle domeniche di inizio primavera. Lo sguardo di Andrea, insomma, coglie puntualmente, restituendola al tessuto narrativo, quella dualità di cui parla il comparatista e studioso del paesaggio Michael Jakob: «Storicamente e teoricamente, il paesaggio è sempre stato l'altro rispetto alla città, secondo il doppio senso di questa formula: la non-città, ma anche ciò che, in quanto altro rispetto alla città, interessa ed esiste solo grazie allo sguardo da essa esercitato». ⁷³

73 M. Jacob, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 129.

Anche il mare è un ulteriore elemento che conferma e sottolinea l'antinomia spazio naturale/spazio urbano. Nonostante Barcellona, infatti, affacci sul Mediterraneo, in mare appare costantemente lontano dalla vita quotidiana dei personaggi che si muovono in *Nada*. È semmai presente in modo metonimico, come «un aire marino, pesado y fresco» (p. 13), oppure una visione quasi remota, un punto di fuga per lo sguardo, nient'altro che un elemento del paesaggio contemplato da lontano, come nella passeggiata al Montjuic con Gerardo, o con Jaime lungo la strada per Vallvidrera. O ancora, come si vedrà meglio più avanti, il mare è la frontiera ultima con cui Andrea si misurerà durante il suo anno a Barcellona.

Quando, passeggiando senza meta per la città nel corso del loro secondo incontro, Gerardo porta Andrea al Montjuic, notiamo invece che manca qui del tutto quel contatto intimo, vitale e profondamente sensuale con il mare, che Andrea sperimenta durante le gite con Ena e Jaime. Affacciata accanto a Gerardo sulla terrazza che guarda dall'alto la città e il porto, Andrea nota «los esqueletos oxidados de los buques hundidos en la guerra» (p. 106) e, sulla destra, «los cipreses del Cementerio del Suroeste» (pp. 106-107): e tanto gli scheletri ossidati delle navi affondate, che i cipressi del cimitero, rimandano la ragazza all'ordine assiologico che regge la vita: il passato recente della guerra e il futuro inevitabile della morte che accomuna tutti. Scheletri in mare, cipressi al cimitero: quella che Andrea guarda dalla terrazza del belvedere non è solo Barcellona, è la Città dei Morti, o la Città Morta.

Come si è detto, Carmen Laforet opera sulla rappresentazione dello spazio urbano una rimozione profondamente tragica, attraverso un'operazione di neutralizzazione artificiale di quello spazio. Dalla Barcellona tra le fine del 1939 e il 1940 cancella con cura le tracce visibili dei *desastres de la guerra* appena conclusa, quei disastri provocati dalle centinaia di bombardamenti aerei “che avevano distrutto o danneggiato 1.800 edifici e provocato un numero di vittime difficile da quantificare: le stime vanno da circa un migliaio a tremila, ma c'è chi parla di seimila”.⁷⁴ Carmen Laforet cancella i *desastres* e restituisce al lettore, attraverso lo sguardo di Andrea, una città malinconica eppure palpitante, viva a suo modo. E così, proprio in virtù di questa rimozione, sulla sommità del Montjuic non arrivano l'odore del mare né quello dei cipressi, bensì Andrea percepisce, per l'ennesima volta, quell' «olor de melancolía» che è per lei l'odore caratteristicamente sinestesico della città.

La Barcellona che Andrea attraversa è quella dei quartieri borghesi dell' Eixample e quella del centro (*barrio gótico*, Borne, Raval, *barrio chino*), fino alla Barceloneta e al porto,⁷⁵ dove in effetti

74 G. Martínez, *Guida alla Barcellona ribelle*, Roma, Voland, 2011, p. 362.

75 A proposito dei bombardamenti aerei su Barcellona, ricordiamo che questi «interessarono indiscriminatamente l'intera città ma si concentrarono in particolare sulla zona portuale, al punto che, nel '37, l'intero quartiere della Barceloneta venne evacuato», G. Martínez, *ivi*, p. 361.

Andrea coglie, sebbene in modo non particolarmente evidenziato né sottolineato, il passaggio della guerra. Solo in quattro occasioni vengono selezionati dal paesaggio urbano elementi che della guerra civile appena terminata richiamano concretamente il ricordo. Notiamo che in tutti e quattro i casi, l'evocazione è direttamente associata alla presenza di un giovane uomo accanto ad Andrea: Gerardo per lo più, ma anche, in un caso, Pons, il compagno di università. Ciò rimanda al conflitto che Andrea vive nei confronti delle figure maschili del romanzo. Conflitto esplicito nel caso di Gerardo, conflitto meno chiaro, ma tuttavia attivo, nel caso di Pons, come vedremo meglio più avanti. In questa mancanza di tracce, in questa assenza e in questa esplicita rimozione comprendiamo dunque pienamente che la guerra civile è l'interdetto più pesante, il segreto sepolto cui Carmen Laforet, attraverso Andrea, evita consapevolmente di dare voce.

L'arrivo sulla sommità del Montjuic è segnato da due momenti diversi, entrambi riconducibili all'ambigua figura di Gerardo. Il primo elemento che attira l'attenzione di Andrea è, come si è visto, l'ampio paesaggio che si apre loro davanti, segnato dalla guerra e dalla morte; il secondo, immediatamente dopo, è il caffè all'aperto in cui alcune persone stanno facendo merenda. La passeggiata ha risvegliato in Andrea «aquella sensación de hambre que tenía siempre adormecida. [...] Contemplé las mesas y las apetitosas meriendas con ojos ávidos». Gerardo coglie subito il desiderio della ragazza, ma con sprezzo, e quasi trascinandola via a forza, rifiuta di soddisfarlo. In questo negare e reprimere, in questa mancanza di generosità e di accoglienza che giunge fino alla scortesia, Gerardo rivela tutta la sua inaffidabilità come guida alla scoperta della città, sottolineando una volta di più il suo ruolo di filtro censorio.

«¡Barcelona! Tan soberbia y tan rica y sin embargo, ¡qué dura llega a ser la vida ahí!» esclama il giovane guardando la città ai loro piedi, e l'inaspettata invocazione provoca in Andrea un gesto di affettuosa complicità verso il suo accompagnatore, il quale si sente così autorizzato a baciarla. Ma l'iniziazione sessuale cui rimanda quel primo bacio fallisce. Andrea si ritrae con violenza: «Sobresaltada le di un empujón y me subió una oleada de asco». La ragazza rifiuta la guida di Gerardo in questo passaggio, come l'aveva già rifiutata al ritorno dalla prima passeggiata notturna dal *barrio gótico* alla plaza de la Universidad. Non riconosce al giovane l'autorità per guidarla, ne svela il volto di infido amico che, sotto l'apparente intenzione di accompagnarla nel suo processo di scoperta, in realtà nega valore a questo processo, lo limita, lo umilia e lo deride, approfittando della sua ingenuità e della sua inesperienza.

Diversa è invece la città osservata con Ena dai margini nord-occidentali. Quando infatti Ena, durante una momentanea assenza di Román da Barcellona, si fa di nuovo viva con Andrea, le due amiche si recano insieme a passeggiare sul Tibidabo: siamo in una periferia molto prossima alla campagna, che soltanto nella presenza del tram conserva ancora un legame fisico con la città. Da

qui, ci racconta la voce narrante, «los pinos corrían en una manada espesa y fragante, montaña abajo, extendiéndose en grandes bosques hasta que la ciudad empezaba» (p. 110). Oltre al tram, è nuovamente la vista della città in lontananza e del mare, a riportare la scena entro un orizzonte noto, quasi familiare, moderatamente urbano nonostante la presenza delle grandi pinete che coprono i fianchi della piccola montagna.

Ena ha il compito di accompagnare l'amica in questa scoperta. Ma non si tratta, come con Angustias e Gerardo, di una presenza che filtra, sanziona, censura, ammonisce. Ena è una guida, non custode di frontiera. L'escursione che propone ad Andrea ha il sapore di un gioco condiviso e porta il ricordo delle loro gite al mare all'inizio della primavera: «podemos ir al Tibidabo. Me gustaría que merendaras allí conmigo... [...] esta tarde será como antes. Ya verás. Correremos entre los pinos. Lo pasaremos bien». Nello spazio neutro del Tibidabo, su questa piccola montagna di periferia, le due amiche riprovano a incontrarsi, dopo il doloroso silenzio, le assenze e gli equivoci degli ultimi tempi. Non sfugge, di nuovo, l'accento al mangiare come elemento che dovrebbe attirare e convincere Andrea, e che qui ha un valore di promessa da realizzarsi in una cornice di sicurezza e di fiducia, a differenza di quanto accade con Gerardo.

Questa breve escursione con Ena viene, poco dopo, replicata con Jaime. Il ragazzo vuole parlarle di Ena, quindi aspetta Andrea nelle vicinanze di casa e la invita a fare una passeggiata in macchina. Notiamo che Andrea non esita a accettare l'invito, a riprova della relazione amichevole, paritaria, che unisce i due: «Salimos de Barcelona por la carretera de Vallvidrera. En seguida nos envolvieron los pinos con su cálido olor» (p. 138) osserva Andrea, che ormai dimostra un sicuro controllo della topografia urbana. In questa campagna-in-città, non lontana dal Tibidabo, Andrea e Jaime passeggiano tra i pini dai tronchi rossastri e dorati, e contemplano in silenzio lo splendido panorama, in armonia, uniti dal comune amore per Ena. Così la topografia mentale di Andrea va progressivamente integrando i margini della città, i suoi confini ultimi. Il Tibidabo, come spazio periferico, si presenta come luogo in cui la città incontra la natura. Non in modo così istintivo e forte come sulla costa o in campagna, è vero, tuttavia si tratta di un compromesso accettabile: Andrea percepisce questo spazio con la sua sensibilità speciale per registrare gli odori, la consistenza tattile delle cose, la qualità della luce.

In primavera, a maggio, Andrea esplora e integra anche un'altra parte della città vecchia, che ancora non conosce. Stavolta sotto la guida di Pons, un suo compagno di corso, e il passaggio attraverso questo spazio avviene in modo fluido e non traumatico. Ciò si deve, in parte, al fatto che Andrea ne ha già esperienza poiché vi è entrata da sola la notte in cui conobbe Gerardo. Stavolta dunque si tratta per lei di tornare in un recinto in parte già noto, approfondendolo e integrandolo con elementi nuovi. Non c'è sosta su soglie né passaggio di frontiera: Pons è per Andrea una guida

(«Luego me guió hasta la calle de Montcada», p. 113), perché, come Ena e come Jaime, anche a Pons la funzione di guida è implicitamente attribuita dal legame affettivo e dallo statuto generazionale che questi personaggi condividono con Andrea.

L'acquisizione del nuovo spazio all'interno del *barrio antiguo* avviene attraverso due passaggi. Prima Andrea e Pons partono dallo spazio – liminare e condiviso – dell'università, quindi, dopo una lunga passeggiata, giungono a Santa María del Mar. Infine, all'uscita della chiesa, raggiungono la loro meta, la calle Montcada, dove si trova lo studio dell'amico Guixols che Pons vuole presentare ad Andrea.

Nella bella chiesa gotica i due si soffermano ad osservare i segni ancora presenti della guerra recente, ma questi segni non tolgono niente, agli occhi di Andrea, al «singular encanto» dell'insieme, anzi, l'effetto creato dal contrasto tra bellezza e desolazione «colmaba de poesía y espiritualizaba aún más el recinto». In questo caso l'evocazione delle ferite della guerra è giustificata quindi da un'attribuzione estetica vagamente ambigua e pretestuosa: risulta dubbio che le splendide vetrate infrante e le pietre annerite dagli incendi potessero davvero aggiungere bellezza, poesia e spiritualità all'insieme, ma registriamo il contesto in cui lo sguardo di Andrea colloca questi elementi, perché questo breve percorso nel *barrio antiguo* aggiunge un pezzo importante al puzzle che Andrea va componendo della città fuori dalla calle de Aribau. È uno dei momenti più felici del soggiorno di Andrea a Barcellona. Rispetto a mesi prima, quando Andrea, tutta sola, si era dovuta tracciare un cammino attraverso uno spazi limitrofo, quello che circonda la cattedrale, e lì la “foresta” si era dimostrata ostile e pericolosa, qui notiamo invece che la ragazza ha compiuto un percorso di crescita personale non indifferente, e già si muove con maggior sicurezza nella città, sebbene ancora sia dipendente dalla presenza di figure-guida.

Lo spazio dello studio di Guixols presenta una marcata contrapposizione rispetto a quello della casa di calle de Aribau. La prima impressione che Andrea prova, entrandovi, è di pace, cui rimanda la dimensione rurale del patio interno con il cavallo e le galline. Quindi l'occhio della narratrice seleziona elementi che rendono il luogo “speciale” e del tutto nuovo per lei, come lo scudo di pietra e la «señorial y ruinosa escalera de piedra» (p. 114) che conduce allo studio situato all'ultimo piano. Lo scudo nobiliare e la lunga scala che conduce al piano alto definiscono simbolicamente il raggiungimento di uno status nuovo da parte di Andrea, che grazie alla guida di Pons può accedere ad uno spazio sociale a lei estraneo. Tuttavia percepiamo nello stato «ruinoso» della scala l'incompletezza e la provvisorietà di questo accesso, la sua ambiguità.

Lo spazio dello studio, oltre a presentarsi come nettamente contrastante rispetto a quello della casa di calle de Aribau, è costruito in modo convenzionale, rispettando le aspettative del lettore: «un dédalo de habitaciones destartaladas y completamente vacías [...] hasta un cuarto grande, lleno de

luz, con varios muebles enfundados». Anche la descrizione dei giovani artisti (o aspiranti tali) che lì si riuniscono non presenta elementi di particolare originalità: l'abbigliamento, i discorsi, gli atteggiamenti studiati, tutto rimanda a un mondo che deve apparire opposto rispetto a quello malato e soffocante della famiglia di Andrea. In apparenza si tratta di uno spazio di libertà per Andrea: già il fatto di esservi ammessa, grazie alla presentazione di Pons («[Les] he dicho que eres distinta... [...] que no te pintabas en absoluto y que tienes la tez muy oscura y los ojos claros», p. 112), le consegna un'immagine di sé originale e interessante, l'immagine di una ragazza diversa dal cliché del femminile propagandato dal franchismo. Andrea è infatti il prototipo letterario della *chica rara*, come la definirà anni dopo Carmen Martín Gaité,⁷⁶ dove l'aggettivo *rara* è da intendersi naturalmente, secondo la lettura gaitiana, in senso del tutto positivo. Tuttavia, una volta acquisita familiarità con quell'ambiente, non sfugge al suo sguardo che si tratta di giovani che giocano agli artisti, che recitano la loro parte con ingenuità, e che a lei non è consentito veramente l'accesso paritario in quello spazio. Andrea nello studio di Guixols, oltre ad osservare, si occupa infatti di preparare e servire il cibo e le bevande: «Ahora vamos a merendar si Andrea tiene la bondad de hacernos unos bocadillos con el pan y el jamón que encontrará escondido detrás de la puerta» (p. 115, corsivi miei, come nella citazione seguente).⁷⁷ E poco più avanti: «Hice café y lo tomamos en tazas de diferentes tamaños». In ogni caso Andrea vi si trova bene: «a mí aquel ambiente de bohemia me pareció muy comfortable», ed anche in questo piacere notiamo la distanza che separa la calle de Aribau dalla calle Montcada. Inoltre l'aggettivo «comfortable» rimanda alla soddisfazione di bisogni che trovano qui una risposta: il bisogno di amicizia, di relazioni sane con l'altro sesso, ma anche, in modo più elementare, il bisogno di mangiare un buon panino al prosciutto e di bere un caffè in compagnia.

Anche lo spazio della casa di Ena viene presentato in modo da mettere in evidenza la profonda alterità rispetto a quello della casa della calle de Aribau: non solo per la «cordial acogida» (p. 89) che le riservano i genitori e i cinque fratellini dell'amica, ma per i colori chiari degli occhi e i capelli biondi dei membri della famiglia Berenguer, per il carattere «sencillo y abierto, sin malicia de ninguna clase» (p. 90) che manifesta il padre, per i racconti di viaggi e di soggiorni in diversi paesi europei che collocano questa famiglia in uno spazio più ampio e soprattutto aperto alla cultura, agli scambi, all'altro. E tuttavia si tratta di una famiglia che tiene fortemente lo spazio che occupa, che ne è, direi, padrona, come capiamo dal nome del più piccolo dei fratelli di Ena, «que se llamaba Ramón Berenguer como si fuera un antiguo conde de Barcelona» e anche fisicamente, con i suoi capelli biondissimi, è assimilato all'antico regnante Ramón Berenguer II (1053-1082), detto Testa di

76 C. Martín Gaité, «La chica rara», in *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 101-102.

77 Cfr. C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

Stoppia. Per Andrea è anche questo, come nel caso dello studio di Guixols, uno spazio in cui può nutrirsi – simbolicamente, di cultura, di musica, di contatti umani, e concretamente, consumando dei pasti regolari, o, addirittura, concedendosi il lusso di bere liquori e lasciarsi andare al romanticismo proprio della sua età, cosa questa che non può certo trovare espressione nello spazio della casa di calle de Aribau.

I.6 *Nel labirinto.*

In una sola occasione si rovescia la relazione di Andrea con le figure che le aprono nuovi spazi nella topografia della città. È ciò che accade nell'inseguimento dello zio Juan nel quartiere del Raval, il famigerato *barrio chino*, e Andrea è letteralmente spinta verso questo spazio da una consegna emotivamente molto urgente e pressante: la nonne vuole che la ragazza accompagni lo zio Juan quando questi corre, in piena notte, a cercare la moglie Gloria per riportarla a casa, accanto al loro bambino malato: «corrí en su persecución como si en ello me fuera la vida. Asustada» (p. 126).

All'inizio, l'inseguimento avviene attraverso una topografia ben chiara. Nonostante la concitazione, l'ansia, la paura, Andrea non perde l'orientamento e va tracciando il percorso in un reticolato fisicamente complesso, ma topograficamente lineare e oggettivo: sono proprio i nomi delle strade a guidarla, oltre alla consueta capacità della ragazza di percepire e registrare dati sensibili dall'ambiente circostante, ordinando un insieme altrimenti caotico. Nomi di strade, incroci, piazze: la toponomastica scandisce il ritmo della corsa di Juan e di Andrea, ne fornisce la trama, rimandando continuamente a uno spazio oggettivizzato, un reticolato che è insieme fisico-topografico e interiore. Questa prima parte dell'inseguimento avviene anche, implicitamente, alla luce di un riconoscimento: Andrea sembra sapere dove si muove, nonostante l'oscurità e il percorso tortuoso. È possibile che avesse già attraversato, almeno nella sua parte meno degradata, questo quartiere, anche se nel romanzo non ne troviamo alcuna evidenza, a parte il riferimento a un ristorante economico, «oscuro, con unas mesas tristes» (p. 93) nella calle de Tallers, dove la ragazza aveva commesso «la locura de comer [...] dos o tres veces».

Dalla plaza de la Universidad alla Ronda de San Antonio, quindi la calle de Tallers, la calle Pelayo, di nuovo la calle de Tallers fino alle Ramblas, poi la calle de Ramalleras «igualmente estrecha y tortuosa» (p. 127) e ancora l'angolo della calle del Carmen, e «siempre corriendo como íbamos uno detrás de otro» Juan e Andrea attraversano il mercato di San José, dove «multitud de puestos cerrados ofrecían un aspecto muerto y había una gran tristeza en las débiles luces

amarillas», infine, uscendo dal mercato, eccoli ancora correre nella calle del Hospital e da qui di nuovo nella Rambla del Centro. L'impulso furioso che fa correre Juan si riflette sul suo muoversi casuale, irrazionale, in quello spazio. Juan, pittore senza talento, marito violento e geloso, padre amorevole ma come divorato da un dolore e da una follia che non può controllare, è il personaggio ideale per spingere Andrea in questa discesa agli inferi, perché si muove al di fuori della ordinarie categorie morali che reggono la vita sociale. Così, inseguendo Juan tra il Raval e il *barrio chino*, Andrea dovrà cavarsela da sola, e per di più facendosi carico anche della protezione di quest'uomo fragilissimo e pericoloso anche a sé stesso.

L'inseguimento può essere dunque letto come un vero e proprio rito di iniziazione di Andrea, una prova di coraggio, di maturità, di responsabilità, e questo rito, o prova, avviene in uno spazio che costituisce un'importante tessera nel mosaico che completa la sua conoscenza di Barcellona. Da sola, sentendosi responsabile per zio, Andrea deve muoversi in uno spazio che si presenta come pericolosamente, minacciosamente ostile: è notte fonda, la ragazza è spaventata e tuttavia, dice «corrí en su persecución como si en ello me fuera la vida.» Notiamo, però, che nuovamente Andrea risponde a una richiesta, il suo muoversi è indotto da un soggetto esterno. Non trovo quindi del tutto rispondente alla realtà del testo quanto osserva, a proposito di questo passaggio, Laura Silvestri: “Lo slancio con cui la ragazza accoglie il mandato [...] sottolinea la sua predisposizione ad abbandonare lo spazio dell'impedimento e dell'ostacolo, rappresentato dalla casa, per andare verso il movimento e la libertà.”⁷⁸ Il *barrio chino* si presenta, comunque, come lo spazio perfetto per procedere al rito iniziatico di cui Andrea è protagonista. È, infatti, quello Spazio Altro che Cabibbo e Goldoni così descrivono:

L'attraversamento della soglia segna l'ingresso nello spazio dell'avventura, dove si svolgono le prove e il rito dalla morte-rinascita. La caratteristica di più immediata evidenza dello Spazio Altro è il suo essere in contrapposizione allo spazio di provenienza dell'eroe. Le opposizioni più attivate sono riconducibili a queste aree: geografica [...], sociale (slums/quartieri alti), culturale [...]. Lo Spazio Ordinario è, nella grande maggioranza dei casi, lo spazio della quotidianità e della norma(lità). Lo Spazio Altro è fuori dall'ordinario o perché distante, remoto [...], o perché separato, non comunicante con lo SO. Ad esprimere discontinuità tra SO e SA, questo viene spesso disegnato in una remotezza circoscritta o addirittura chiusa. O perché referenzialmente in un interno, o, se esterno, perché comunque connotato come chiuso, ossia diviso dallo spazio circostante da frontiere molto marcate.⁷⁹

Quello del Raval e del *barrio chino* è uno spazio fortemente connotato, tanto dal punto di vista fisico che da quello simbolico: i nomi delle strade e i loro odori rimandano a una vita fin qui nascosta agli occhi di Andrea – una vita della quale tuttavia la ragazza può avere solo una percezione imprecisa, irregolare, con un andamento frammentario, data l'oscurità che l'avvolge.

L'ingresso nel *barrio chino* è registrato da Andrea puntualmente con l'ultimo riferimento

78 L. Silvestri, op. cit., p. 166.

79 P. Cabibbo e A. Goldoni, “Per una tipologia del romanzo d'iniziazione”, in *Sigfrido nel nuovo mondo. Saggi sulla narrativa d'iniziazione*, a cura di P. Cabibbo, Roma, Editrice universitaria di Roma La Goliardica, 1983, p. 27.

topografico esatto: «Juan entró por la calle del Conde del Asalto, hormigueante de gente y de luz a aquella hora. Me di cuenta de que esto era el principio del barrio chino, “el brillo del diablo”, de que me había hablado Angustiass, aparecía empobrecido y chillón [...]» (p. 128).

La calle del Conde del Asalto è dunque frontiera in modo inequivocabile, è luminosamente frontiera grazie alla luce che proviene dalle tante insegne dei suoi locali equivoci. Da questo punto in poi, tuttavia, la topografia cessa di essere vigente, attiva, i riferimenti spaziali diventano confusi, ambigui e illeggibili. Se la topografia è, etimologicamente, disegno, se è logos, luce e ragione, qui, a partire dalla calle del Conde del Asalto, il logos cessa, e si accede al regno della tenebra. Andrea, inseguendo Juan, entra nel labirinto. A riprova dell'illeggibilità di questo nuovo spazio, ecco venire incontro ad Andrea figure grottesche che le ricordano «un carnaval que había visto cuando pequeña», un uomo «con los ojos cargados de rímel y mejillas sonrosadas», un «marco de pesadilla». Perché, come ci ricordano ancora Cabibbo e Goldoni,

Non solo [lo SA] è spazio altro da quello originario, ma spazio altro anche da se stesso: è uno spazio “alterato”. Particolari circostanze, appunto quelle relative al rito iniziatico, lo trasformano provvisoriamente, lo caricano di significati e di funzioni che normalmente non possiede.⁸⁰

Così nel *barrio chino* saltano e si sospendono le coordinate che invece funzionano fuori di esso, proprio come succede nei sogni, negli incubi: passa un uomo truccato come una donna, l'aria è piena di una musica stonata. Inoltre, il riferimento ad Angustias richiama quella dimensione infernale che per la zia racchiudeva l'essenza della città di Barcellona.

Ma l'acuta attività dei sensi, così caratteristica di Andrea, non cessa il suo lavoro neanche nella corsa attraverso il labirinto. Ed ecco che, alzando gli occhi verso il fondo della via senza nome in cui per un momento perde di vista Juan ed è spinta da qualche passante frettoloso, Andrea vede «la montaña de Montjuic envuelta, con sus jardines, en la pureza de la noche». La percezione visiva colloca il Montjuic agli antipodi dello spazio in cui Andrea sta correndo: da una parte giardini e la purezza avvolgente della notte, dall'altra «un marco de pesadilla». Il Montjuic è spazio dei margini urbani, in netta opposizione con lo spazio centrale del *barrio chino*. Il Montjuic ha un nome, nel *barrio chino* la toponomastica è sospesa, le strade sono anonime. Sul Montjuic ci sono giardini, nel *barrio chino* un dedalo di strade incomprensibili e inestricabili. I giardini stessi rimandano a uno spazio fertile e in accordo con i ritmi della natura, mentre qui, con la figura del passante travestito, la confusione di genere connota una dimensione innaturale, o addirittura extra-naturale.

La visione evocativa dello spazio dei margini urbani racchiusa nel nome del Montjuic funziona qui, come in altri casi che abbiamo già visto, come uno spazio in cui Andrea può, almeno per l'istante in cui dura il suo sguardo, trovare un rifugio, uno spazio in cui fuggire per ritrovarsi. Anche la visione della luna, poche pagine più avanti, ha la stessa funzione: «Por encima de aquel

80 P. Cabibbo e A. Goldoni, op. cit., p. 27.

cansancio y de aquella pobredumbre se levantaba la luz de la luna. No había más que mirar al cielo para verla. Abajo, en los callejones, se olvidaba uno de ella...» (p. 131). In questo passaggio, la luna si alza, fisicamente, al di sopra dello spazio di miseria e dolore del *barrio chino*, come poco prima lo stesso Montjuich.

Ma torniamo ad Andrea: inseguendo Juan, la ragazza va penetrando sempre più a fondo nelle viscere della città, in uno spazio via via più ostile e misteriosamente sfuggente. Gli elementi che connotano negativamente questo spazio non potrebbero essere più chiari e coerenti: «callejuelas oscuras y fétidas», «sombras cada vez más oscuras», «charco enlodado», «algunas calles tenían, diluido en la oscuridad, un vaho rojizo», «íbamos por una calleja negra» (p. 128). La scena evoca nuovamente una delle numerose *brujerías* di Goya: «encima de aquel infierno – como si sobre el cielo de la calle cabalgaran brujas – oímos voces ásperas, como desgarradas. [...] Alucinada, me pareció que caras gordas flotaban en el aire» (p. 129). È chiaro adesso che aveva ragione zia Angustias quando parlava del «brillo del diablo» (p. 128): in tutta la Spagna «no hay ciudad qu se parezca más al infierno que Barcelona» (p. 22) e Andrea, attraversando il labirinto, ci è finalmente arrivata.

Una volta addentratosi profondamente nel *barrio chino*, Juan viene coinvolto in una zuffa con un ubriaco: in questo momento Andrea è chiamata a farsi avanti e ad assumere un ruolo di protezione diretta e attiva nei confronti dello zio: «Juan había reaccionado bastante, pero se dejaba guiar por mí. Me apreté contra su hombro y él me abrazó.» (p. 130). Lo spazio proibito del *barrio chino*, consente dunque anche ad Andrea di assumere un ruolo di finzione: lei e lo zio abbracciati nella notte come due innamorati, per potere passare inosservati nel caso incontrassero la polizia. È a questo punto che Juan riconosce finalmente la nipote: «Me miró dándose cuenta de quién era yo. Pero no dijo nada porque, sin duda, encontraba natural que yo estuviese aquella noche en el corazón del Barrio Chino.» Ma questa agnizione tra Juan e Andrea, avvenendo in una cornice di grande confusione, non sortisce quell'effetto liberatorio e risolutivo che normalmente l'accompagna. Andrea non riesce a calmare l'agitazione dell'uomo, la sua carica di repressa violenza verso la moglie, mentre Juan si muove seguendo un istinto animale: «Allí Juan olfateó como un perro en busca del rastro. Como uno de los perros sarnosos que encontrábamos a veces husmeando en la inmundicia». Finalmente l'uomo riconosce la casa che cerca, e dopo aver bussato «pegando patadas y puñetazos un buen rato», la porta si apre ed entra, lasciando Andrea in strada.

Al pronto, estaba tan cansada, que me senté en el umbral, con la cabeza entre las manos, sin reflexionar. Más tarde me empezó a entrar risa. [...] ¿Qué pasaría si no salían de allí en toda la noche? ¿Cómo iba a encontrar yo sola el camino de casa? Creo que después estuve llorando. Pasó mucho rato, una hora quizás.

Qui termina il rito iniziatico dunque. Su questa soglia, davanti a una porta anonima che Juan,

inconsapevole celebrante dell'iniziazione, si è chiuso alle spalle. Nel silenzio della strada umida, illuminata solo dalla luna, in un luogo fuori da ogni carta topografica, dove non solo lo spazio, ma anche il tempo è sospeso e cancellato. Andrea, seduta davanti alla porta, occupa lo spazio tra: tra sé stessa e gli altri, tra il passato e il futuro, tra le intenzioni e la loro realizzazione, tra il sogno e la realtà. Ma l'intera esperienza nel *barrio chino* non produrrà in Andrea quei cambiamenti significativi che ci si aspetterebbe da un'iniziazione. Nel *colmado* della sorella di Gloria, Andrea si limita a scoprire un nuovo tassello di quel “mistero familiare” che lega gli abitanti della casa di calle de Aribau. Inoltre notiamo che anche questa scoperta è parziale, confusa («Yo ni siquiera pude imaginarme lo que sucedió mientras estuve en la calle. Juan no llevaba ya el pañuelo en la cabeza. [...] Dios sabe lo que habría pasado entre ellos», p. 132) e dovremo aspettare il capitolo XX per sapere finalmente con precisione, grazie a una analepsi, cosa è successo nel tempo compreso tra l'arrivo di Juan nel *colmado* e l'ingresso di Andrea.

L'iniziazione di Andrea comincia con il superamento di una frontiera (quella tra la città e il *barrio chino*, tra la topografia e il labirinto) e si conclude su una soglia, su quel «sistema demarcativo che ribadisce l'opposizione prima/dopo, non ancora/non più, presenza/assenza»⁸¹. È così che la soglia, in definitiva, appare nel romanzo come il luogo naturale di Andrea, il luogo in cui lei si colloca spontaneamente, assecondando la sua natura contemplativa e tendenzialmente passiva, e facendo della protagonista di *Nada*, per parafrasare Cabibbo, un'altra eroina funambola della *borderline*.

A questo proposito Barry Jordan, mettendo opportunamente in discussione⁸² la possibilità di applicare il modello del *Bildungsroman* a *Nada*, osserva che

On the whole, she [Andrea] does not act in the conventional sense of initiating things, of planning and executing ideas [...] in her quest for independence through some conscious resolve or driving ambition. On the contrary, perhaps in the manner of a number of nineteenth literary heroines [...] Andrea is the object, rarely the subject, of actions or events. Things happen to her and are done on her behalf. She finds it extraordinary difficult to act or to be active.

Dunque sebbene la discesa agli inferi di Andrea nel *barrio chino* sembri aderire in modo puntuale alle forme e alle strutture del canone rituale iniziatico così come ce lo restituisce il romanzo, utilizzando anche alcune marche spaziali proprie di quel rito, in realtà la mancanza di un vero cambiamento negli esiti ultimi dell'iniziazione fa sì che sia possibile interpretare Andrea, in ultima analisi, come un personaggio della soglia. Certi suoi tratti infantili come l'alternare il ridere nervoso e il pianto sconsolato (tratti infantili che la sorella di Gloria conferma quando si rivolge ad Andrea chiamandola *nená* e *delicadeta*), la sua passività, il prevalere del voyeurismo su altre funzioni più attive, l'impossibilità di capire quel che succede intorno a lei, sono altrettanti elementi che la

81 P. Cabibbo, “Spazi liminali”, cit., p. 21.

82 B. Jordan, “Laforet's *Nada* as Female Bildungsroman?”, *Symposium*, 46, 1992, p. 110.

definiscono in questo senso. Entrando nel negozio Andrea assiste inoltre alla scenata in cui Juan viene maltrattato dalla cognata: questa si fa beffe delle pretese artistiche dell'uomo: «Y tú con tus ínfulas de señor de la calle de Aribau... [...] Todo para que el señor se crea que es un pintor famoso...». Questo riferimento alla calle de Aribau stabilisce in modo chiaro l'enorme distanza sia topografica che simbolica tra il mondo borghese dell'Eixample e quello marginale, chiuso, segreto e labirintico del *barrio chino*. Nell'Eixample Juan può fingersi signore e pittore, come sottolinea la donna. Nel *barrio chino* Juan deve invece aprire gli occhi sulla realtà: è Gloria, sua moglie, che lo mantiene, giocando a carte nella bisca clandestina della sorella. In questo spazio sordido nel quale realtà e finzione si mescolano (è una mescita ma anche una bisca e probabilmente un bordello), si ritrovano infine Juan e Gloria. Il capitolo si chiude con Andrea che osserva e registra l'abbraccio disperato tra i due, che si amano e si distruggono reciprocamente. Tutto ciò che sembra averle lasciato questa corsa nel labirinto, questa discesa agli inferi, è soprattutto la percezione che la realtà è più complessa di quel che sembra. Con sguardo lontano e distaccato, la ragazza torna con i due al recinto della casa.

I.7 *La frontiera invalicabile.*

In *Nada* spazio e tempo sono due assi che si sviluppano in pieno accordo. Lo spazio, come si è detto, è la Città e la Casa. Il tempo passa e scorre dentro questi due spazi, con alcune analessi riferite soprattutto alla storia familiare prima e durante la guerra civile, e diverse prolessi centrate in particolare sul destino di scrittrice della protagonista. Andrea legge lo scorrere dei mesi, il passare delle stagioni, proprio attraverso la traccia che queste lasciano nello spazio urbano. Poiché Andrea è un personaggio soprattutto costruito intorno alla sensibilità percettiva, ogni mutamento atmosferico, ogni variazione di luce e di clima è da lei notato e registrato. L'arrivo dell'estate intensifica il suo stato di solitudine e di privazione materiale: è più spesso spossata dalla fame, dal sonno inquieto, dalla fatica di spostarsi e seguire amici e familiari negli spazi – di volta in volta chiusi o aperti – in cui questi vivono le loro vite.

Il panorama della città contemplato dalla finestra dello studio di Guixols in calle Montcada, apre all'estate: è la vigilia di san Giovanni, e il cielo di Barcellona sembra un mare in cui navigano tetti e terrazzi, come avvolti da vapori rossastri. Dal punto di vista diegetico, questa finestra ha tutte le caratteristiche di una nuova soglia. Andrea vi si colloca come in uno spazio di attesa tra il presente e il futuro, tra l'oggi nebuloso e un domani sognato luminoso. La vista della città dall'alto

rappresenta puntualmente questo suo stare sulla soglia: al tramonto, la città è avvolta da «vapores rojizos» (p. 146), ma «encima, el cielo sin nubes cambiaba sus colores lisos» e il dualismo rimanda, appunto, alla soglia, allo spazio *tra*.

In città si preparano i fuochi della festa: «¡La noche de san Juan es la noche de las brujerías y de los milagros!» (p. 148) esclama Iturdiaga, l'amico aspirante scrittore. Ma i miracoli non sono per Andrea, anche se il sogno di poter corrispondere all'amore che intuisce nel timido Pons brevemente la illumina: «Deseé con todas mis fuerzas poder llegar a enamorarme de él». Ma una volta tornata a casa, in quel recinto infernale in cui non c'è pace né perdono, e in cui la parola, l'udito e la vista dicono e affermano tutto e il contrario di tutto, Andrea capisce che le è precluso qualsiasi spazio di azione che possa condurla alla comprensione degli altri, alla condivisione dei loro cuori: «¿Quién podía entender los mil hilos que unen las almas de los hombres y el alcance de sus palabras? No una muchacha como yo era entonces». Dunque la ragione, la parola, il logos, sono strumenti inutili in questo spazio illeggibile se non nelle sue linee generali: la casa di calle de Aribau, come il *barrio chino*, sono i due spazi realmente impenetrabili per Andrea, inaccessibili alla ragione. Così Andrea si rifugia nel sogno, e un sogno la illumina: «Desperté soñando con Ena. [...] La amargura que siempre me venía aquellos días al pensar en ella, me invadió enteramente. Corrí a su casa» (p. 152). Ma Ena non è nella casa di Vía Layetana, è andata alla torre del nonno e così Andrea, ancora sotto l'influsso del sogno, prende un tram per la Bonanova e va a cercare l'amica: «Atravesé Barcelona en un tramvía. Me acuerdo que hacía una mañana maravillosa» (pp. 152-153).

La Bonanova è uno spazio che in un primo momento sembra facilmente accessibile per Andrea. La radiosa mattina di san Giovanni fornisce una cornice esterna ingannevolmente rassicurante, e i bellissimi giardini «estaban cargados de flores y su belleza apretaba mi espíritu demasiado cargado también» (p. 153). Andrea si vede e si riflette in quei giardini i cui fiori «desbordaban por encima de las tapias», e la bellezza dei fiori corrisponde con precisione al momento, bello e puerile, che lei sente di stare vivendo mentre cerca di raggiungere Ena. Tuttavia quella corsa fino alla Bonanova è destinata rimanere «un inútil paseo». Già è chiaro come la visione dei giardini è limitata dai muri che li cingono: quando finalmente Andrea trova la casa che cerca, un solido cancello di ferro le sbarra l'accesso, e la ragazza può soltanto guardare e ascoltare: «una portada de hierro a través de cuyo enrejado vi un gran cuadro de césped, una fuente y dos perros. [...] Pasaron unos minutos largos, llenos de sol. Yo estaba apoyada contra los hierros de la gran verja del jardín. [...] Oí la puerta de la casa – una puerta de cristales abierta sobre la blanca terraza – abrirse con estrépito y vi aparecer al pequeño Ramón Berenguer acompañado de un primito de cabellos negros».

È questa, per Andrea, l'esperienza della frontiera invalicabile: qui, a differenza delle altre

frontiere, infatti, il passaggio è fisicamente bloccato dal cancello. La natura ambigua che può assumere la frontiera è, in questo passaggio, molto chiara. Anche se lo spazio al di là del cancello si presenta apparentemente tranquillo e rassicurante, non per questo tuttavia è più accessibile ed accogliente per la protagonista del romanzo: due bambini che giocano, l'intenso profumo delle rose, il ronzio di un calabrone che rompe il silenzio della splendida mattina d'estate, bastano a bloccare prima, quindi a respingere l'intrusa, che è costretta dolcemente, implacabilmente, alla fuga. Ma cos'è, in definitiva, che respinge Andrea?

Ferma davanti al cancello, la protagonista si scontra frontalmente con il suo essere diversa, estranea al mondo che si apre al di là delle sbarre del cancello. La *verja* che separa la strada dal giardino è, simbolicamente, il muro di una prigione, senonché si rovesciano su questo confine le ordinarie categorie interno/esterno e, di conseguenza, questo luogo interroga le definizioni stesse di libertà e di reclusione. Andrea, che sta fuori, si sente prigioniera, e la sua colpa risiede appunto nel suo essere radicalmente, irrimediabilmente diversa dal mondo "altro", quello felice e libero che vede vivere dentro. Dunque, questa frontiera invalicabile consegna domande: chi sta dentro, chi sta fuori? Dentro e fuori rispetto a cosa? È più libera Andrea, che sta all'esterno, che osserva, sente, e può decidere cosa fare, o i bambini che corrono nello spazio chiuso del giardino? Certo la percezione di sé condiziona la ragazza, la rivelazione della sua diversità giunge fino a farla sentire in colpa, «como si me hubieran sujetado la mano en el momento de cortar una flor robada» (p. 210). Questa colpa originaria non le consente di compiere il semplice gesto di suonare il campanello: la frontiera agisce qui come elemento che genera paralisi. Ritarda l'azione fino a congelarla, la procrastina fino a renderla irrealizzabile. Inoltre Andrea prova paura, ed è forse questo il sentimento dominante davanti al cancello, ciò che le rende impossibile l'azione. «Me sentí súbitamente empavorecida», dice guardando i bambini correre nel prato: la scelta dell'aggettivo rimanda a una paura originaria, di radice infantile. Questa paura nasce da un'acuta coscienza di sé, da un percepirsi irrimediabilmente diversa, ed è proprio questa coscienza a indurre il personaggio ad auto-escludersi, negandosi l'accesso allo spazio proibito. Paura, senso di colpa e conseguente auto-esclusione: quel giardino, carico di fiori come il suo animo è carico di emozioni, le è negato, è uno spazio che la respinge, l'accesso a quel mondo complesso è sbarrato dal cancello: la *verja*-frontiera esprime così il suo verdetto: «eché a correr [...] sin poderlo remediar, huyendo de allí».

La sua reazione è la fuga, dunque: lo spazio viene abbandonato per effetto di un impulso incontrollabile che i tratti di un disperato mettersi in salvo. Respinta da uno spazio altro, alieno nella sua inaccessibilità, generatore di senso di colpa per l'indebita fantasia di intrusione, Andrea deve tornare sui suoi passi, rientrare nel recinto spaziale che le è consentito. Nonostante a questo momento impulsivo segua subito un distanziamento autoironico («Me reí de mi misma cuando me

hube recobrado»), tuttavia la funzione separativa di questa frontiera non ne viene modificata, anzi, al contrario, viene interiorizzata e assimilata: «ya no volví a aquella verja [...] al finalizar el día ya no pensaba en saltar aquella distancia», anche se dopo questa esperienza di frontiera, paralisi e fuga, Andrea è di nuovo pronta a seguire lo stesso impulso che dal suo paese di provincia l'ha portata a studiare a Barcellona: «el alma me batía en la impaciencia de huir» (p. 154). Ma è, il suo, un istinto destinato a non realizzarsi, nonostante «este anhelo desesperado» che la spingerà ancora a tentare nuove frontiere.

I.8 Alla festa di Pons, con scarpe da frontiera.

Due giorni dopo Andrea torna in uno spazio limitrofo alla Bonanova, in calle Muntaner, questa volta invitata a una festa in casa di Pons. Questo episodio presenta analogie con quanto accaduto ad Andrea davanti al cancello della torre del nonno di Ena, sebbene qui lo sviluppo e l'articolazione siano più ampie, ed è di nuovo attraverso un sogno che la voce narrante ci introduce a quanto sta per accadere: «Dormida, yo me veía corriendo, tropezando, y al golpe sentía que algo se desprendía de mí, como un vestido o una crisálida que se rompe y cae arrugada a los pies. [...] contemplaba, temblorosa de emoción, mi transformación en una rubia princesa» (pp. 156-157). Si tratta, ci spiega Andrea, di un sogno ricorrente che ha accompagnato le notti della sua infanzia, e che forse, finalmente, sta per realizzarsi: dalla crisalide, alla festa di Pons, nascerà forse un'Andrea nuova, dotata di tutti gli attributi sognati, ovvero «dulzura, encanto y bondad». Dunque la preparazione alla festa che l'attende è segnata da questo tentativo di adeguare la propria immagine reale a quella della «rubia princesa» del sogno e delle fiabe: Andrea si pettina con cura, e con cura stira il suo vestito meno vecchio, perché sembri «por lo menos bonito» (p. 157). Intenta a queste cure, capisce che «tal vez el sentido de la vida para una mujer consiste únicamente en ser descubierta así, mirada de manera que ella misma se sienta irradiante de luz». In questo momento di preparazione - una soglia spirituale, interiore, per la sua sospensione tra sogno e realtà, tra il desiderio e la sua realizzazione - Andrea misura per la prima volta il suo essere donna in relazione allo sguardo maschile, ne coglie il potere segreto di dare (o negare) alla donna quella «irradiante luz» che può farne una persona nuova, una bionda principessa. Delega allo sguardo maschile la proprio realizzazione, la realizzazione del suo sogno, pur con quella marca di incertezza, di liminarietà, che è data dall'avverbio «tal vez». E così l'avventura di Andrea in calle Muntaner parte segnata da una fantasia infantile, da un'attesa carica di pericolose aspettative, l'attesa di uno sguardo che le dia conferma del

suo valore, che la riconosca come una giovane donna attraente, in accordo con le categorie estetiche e sociali vigenti.

Anche il semplice tracciato topografico non lascia presagire un esito favorevole della trasferta di Andrea. Calle Muntaner è un lungo rettilineo che corre dalla Gran Vía de las Cortes Catalanas, quasi all'altezza della plaza de la Universidad, fino al paseo de la Bonanova. Calle de Aribau è anch'essa rettilinea, ma più breve (dalla Gran Vía de las Cortes Catalanas alla Vía Augusta): le due strade hanno un percorso perfettamente parallelo e soltanto un isolato le separa nella maggior parte del loro tracciato. Ma fatalmente, appunto, sono due strade parallele, e quindi destinate a non incontrarsi. Pons, in particolare, abita quasi alla fine della calle Muntaner, nella sua parte più elegante, mentre la casa di Andrea è situata nel tratto della calle de Aribau più vicino al centro, e quindi più popolare.

Con questi sentimenti, in precario equilibrio tra paura e speranza, tra sogno e realtà, la ragazza esce di casa, anzi, non soltanto esce, ma veramente fugge: «de modo que me escapé de la casa de calle de Aribau [...]. Otra vez en el esplendor de la calle, volví a ser una muchacha de dieciocho años que va a bailar con su primer pretendiente» (pp. 157-158). In strada, i suoi sensi registrano elementi minuti (ma per lei embematici) dello spazio urbano, come la consistenza delle foglie «de un verde durísimo» su cui «el cielo inflamado se estrellaba». La sottile inquietudine è per il momento vinta, Andrea è pronta ad affrontare la nuova prova, e con questo spirito cammina lungo i circa quattro chilometri che la separano dalla casa di Pons.

Il percorso è in buona parte in leggera salita, se si proviene dal centro, quindi la prova di Andrea ha anche un suo rilievo fisico, tanto più in un caldissimo pomeriggio di fine giugno, e quella strada, che dal centro si allontana verso la periferia, ci racconta anche della fuga sognata da Andrea, del suo intenso desiderio di trovare un altro spazio per sé, uno spazio nuovo, in cui fondarsi come persona nuova, uno spazio in poter crescere e potersi elevare.

L'invito la riporta, dal punto di vista spaziale, nella stessa area urbana di quell'«inútil paseo» di pochi giorni prima alla ricerca di Ena alla Bonanova. Stesso quartiere, diverso edificio: il nonno di Ena vive in una gran torre, invece Pons sta «en una casa espléndida al final de la calle Muntaner» (p. 158). Già esperta di soglie e frontiere ostili, stavolta Andrea crede di sapere cosa aspettarsi: nuovamente ferma davanti all'ennesima «verja del jardín», nota due elementi che racchiudono in sé l'intero spirito del luogo: il giardino è «tan cuidado que las flores olían a cera y a cemento», e proprio lì davanti si snoda «una larga hilera de coches».

Giardino senza odore di giardino, cui le cure hanno sottratto l'essenza di spazio naturale, dunque: giardino s-naturato, acquisito alla sfera domestica, sociale e urbana, giardino come edificio, come mobile, giardino-artificio, giardino-vetrina, giardino che racconta di una funzione sociale di

pura rappresentanza. Giardino e automobili: lo spazio della casa di Pons non potrebbe presentarsi più estraneo allo sguardo di Andrea, persino più estraneo e remoto di quello della casa del nonno di Ena, con il suo muro di cinta traboccante di fiori e il suo intenso profumo di rose. E infatti, ripensando proprio in questo momento alle serate in casa dell'amica, Andrea ne ricorda il carattere «íntimo, revestido de una finalidad literaria y artística» (p. 218) che sottraeva a quel mondo parte dell'aura di irraggiungibilità e lontananza che Andrea percepisce invece davanti al giardino di Pons. Insomma, in casa di Ena la finalità culturale funziona come elemento che alleggerisce il contrasto tra sé stessa e quel mondo “altro”, come un ponte ideale che permette, almeno in linea di principio, il passaggio senza un trauma troppo forte, mentre qui, davanti al cancello di calle Muntaner, su tutto domina «Un mundo que giraba sobre el sólido pedestral del dinero»: il cuore di Andrea comincia a battere in modo quasi doloroso; l'ingresso in quel mondo si prospetta complicato.

La *verja* della casa di Pons dimostra che superare fisicamente una frontiera non equivale a varcarla interiormente e simbolicamente. Introducendosi nella casa, Andrea entra in una sequenza di spazi che continuano ad agire su di lei come spazi ES e ad approfondire il suo essere “altro”: dapprima il giardino, quindi l'ingresso, infine il salotto, spazi tutti che non accolgono Andrea, anzi, al contrario, la respingono.

Ecco così che la ragazza, nella piacevole freschezza dell'ingresso rivestito di marmo, incontra e si misura con il primo custode di questa nuova frontiera, un domestico che, accogliendola in casa, le provoca imbarazzo. Anche le piante e «los ostentosos jarrones» (p. 162) che adornano l'ingresso, presidiano muti l'invisibile frontiera.

Ma subito si presenta il vero custode di questo spazio, la madre di Pons. Andrea, come un animale all'erta, ne coglie all'istante «el olor a señora con demasiadas joyas» (p. 159). La donna è alta, imponente, e le stringe la mano. Le basta nient'altro che un'occhiata per respingere Andrea in modo definitivo: «una mirada [...] interminable dirigida a mis viejos zapatos». Alla donna riesce, con un semplice sguardo, ciò che né alla zia Angustias né a Gerardo era riuscito con tante parole, inviti, minacce ed esortazioni: questa frontiera non può essere superata, non con *quelle* scarpe ai piedi. La ribellione di Andrea, il suo desiderio di scoperta e di conoscenza, l'«ilusión sincera e inconciente» che l'hanno accompagnata fin dal suo arrivo a Barcellona, qui non funzionano. «Quizá lo había estropeado todo la mirada primera que dirigió su madre a mis zapatos» (p. 161) pensa Andrea guardando gli invitati ballare; e così, al momento del congedo, dice rivolgendosi a Pons: «Ya ves que ni siquiera he venido vestida a propósito. ¿No te has fijado que he traído unos viejos zapatos de deporte?» (p. 162).

Come nella torre della Bonanova Andrea non riesce a stabilire alcun contatto con Ena e se ne andrà senza averla vista, qui passa con Pons un tempo brevissimo. La separa dal ragazzo «todo el

espacio del salón» (p. 160), indefinita misura per dire distanza, assenza. Pons è preso dai suoi doveri di anfitrión, dal flirt con la cugina in giardino: «me han detenido siempre por el camino» (p. 161) dice il ragazzo ad Andrea per scusarsi di averla lasciata sola così a lungo – e quel «camino», come «todo el espacio del salón» precedente, ci danno la misura dell'incolmabile distanza tra i due amici, così come il flirt con la cugina rimanda ad una endogamia alto borghese che non lascia possibilità di accesso a chi non vi appartiene.

Alla festa in casa di Pons, Andrea precisa e riconferma il suo ruolo di testimone: «Una hora, dos quizás, estuve sola. Yo observaba las evoluciones de aquellas gentes» (p. 160). Lei osserva gli altri e se stessa riflessa in uno specchio, che amplia e moltiplica la prospettiva, rendendo Andrea testimone di un mondo e di un'epoca, osservatrice e ascoltatrice che nessuno nota e proprio per questo, invisibile, può avere accesso alla realtà nella sua forma più elementare e come tale restituirla attraverso il racconto narrato a posteriori.

Il primo elemento che attira la sua attenzione è come tutti, giovani e adulti, non facciano altro che mangiare e bere, «alimentarse y reír» (p. 159). In un'economia personale segnata dall'estrema penuria quando non dalla fame vera e propria, è questo un dato che connota con forza la distanza fra il mondo di Andrea e il mondo di Pons. Vediamo quindi «una señora gorda [...] con la cara congestionada de risa en el momento de llevarse a la boca un pastelito» colta in un'immagine «eternamente quieta», deformata, espressionista, dove la volgarità della risata a bocca piena è un elemento connotativo tra i tanti. Neppure il fox-trot lento è per Andrea, e quando comincia la musica, la ragazza si trova «completamente sola junta a una ventana, viendo bailar a los otros»: dice proprio «otros» per meglio segnalare la distanza, per sottolineare il loro essere altro, diversi, irraggiungibili.

La sua posizione accanto alla finestra la situa sul perimetro esterno della stanza, ai margini della scena, ma allo stesso tempo le consente di essere vigile ed esercitare la sua funzione di testimone tanto sullo spazio interno della sala quanto su quello esterno del giardino. E proprio da questa privilegiata posizione di ascolto e osservazione, Andrea coglie un breve spezzone di conversazione tra il ricco industriale Iturdiaga e un altro uomo, che, passeggiando sul vialetto asfaltato del giardino, parlano della guerra mondiale appena iniziata con il distaccato, indifferente cinismo degli uomini d'affari: «¿Pero usted se da cuenta de lo que puede hacernos ganar la guerra en este caso? ¡Millones, hombre, millones!» (p. 160). Spezzone interessante, che ci consegna in tre righe l'unico elemento che consente di situare il romanzo in un tempo storico preciso, e che fotografa in modo denotativo, senza altra intenzione apparente che la pura registrazione, un'intera classe sociale e la sua etica.

Dopo un breve colloquio con Pons, triste per entrambi perché entrambi sono consapevoli che

il tentativo di incontro tra i loro mondi è fallito e le loro vite, da questo momento in poi, seguiranno strade diverse, Andrea lascia la festa.

I.9 *Mirar la vida.*

Il ritorno di Andrea dalla calle Muntaner è, usando una metafora cinematografica, al rallentatore: il calore dell'aria del pomeriggio è «ardoroso» (p. 163), «parecía ahogarme tanta luz, tanta sed abrasadora de asfalto y piedras»: e il cielo sereno pesa minaccioso, quasi a schiacciare la strada silenziosa. Calore, luce e silenzio sono qui gli elementi del paesaggio urbano che hanno, una volta di più, un loro rilievo tutto metaforico, e sono utilizzati dalla voce narrante, in primo luogo, come modelli descrittivi di sé stessa: e infatti, aggiunge Andrea, «estaba caminando como si recorriera el propio camino de mi vida, desierto». Nel viaggio di ritorno dalla «larga calle Muntaner bajando en declive» alla calle de Aribau, Andrea è chiamata a mettere a fuoco qualcosa di sé che ancora le sfugge, a vivere qualcosa che ha il carattere di una rivelazione, quasi un'illuminazione intima, improvvisa e definitiva.

La cornice spaziale di questa epifania è la Diagonal, con «sus paseos, sus palmeras, sus bancos» (p. 163), un luogo di passaggio, in un quartiere dalla «solidez elegante» (p. 164) a cui nulla la lega ma che, proprio in questa assenza di legami significativi, diventa lo scenario perfetto per guardarsi dentro fino in fondo. Inoltre, già iscritta nel toponimo stesso, la Diagonal manifesta la sua funzione diegetica: è linea che unisce i due punti estremi e opposti: l'altro e il sé, la calle Muntaner e la calle de Aribau. Andrea, seduta su una delle panchine del viale, piange: «estuve mucho rato llorando allí, en la intimidación que me proporcionaba la indiferencia de la calle», consegnandoci, di passaggio, una definizione perfetta della libertà di cui la città fa dono ai suoi abitanti. Questa libertà si focalizza precisamente in una soglia topografico-spirituale, in quel sottile territorio che separa il sé dall'altro da sé, lo sguardo che scava dentro dallo sguardo che scivola fuori. Qui Andrea fa esperienza di una libertà segnata dalla solitudine, ma che proprio in questa solitudine trova anche la sua possibilità di realizzazione, la sua ricompensa, il suo significato. E la città, Barcellona, è tutta in quell'indifferenza offerta come un dono, uno strumento che Andrea può usare per trovare sé stessa, anche lì, piangendo seduta su una panchina in mezzo alla strada, in un torrido pomeriggio estivo. Barcellona si definisce qui, per la prima volta, come grande spazio aperto, neutro, indifferente.

Le metafore spaziali, le immagini legate alla semantica del camminare, si rincorrono nei pensieri di Andrea, camminatrice instancabile, mentre cerca di dare un senso compiuto alla sua

vita: «Me parecía de que nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad», fino a svelare un punto segreto di autocoscienza: «unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme.»

In questo passaggio, lo spazio lineare della calla Muntaner percorsa in discesa fino alla Diagonal e quindi, più avanti, fino alla calle de Aribau, ha due significati complementari. Per un verso serve, secondo la descrizione operata da Lotman,⁸³ per «modellizzare la categoria temporale (la strada come mezzo di sviluppo di un carattere nel tempo)». D'altra parte, sempre facendo riferimento alla stessa analisi lotmaniana, definisce Andrea come eroe mobile dello spazio aperto:

Gli eroi della strada si spostano lungo una determinata traiettoria etico-spaziale entro uno spazio lineare, che è loro connaturato e comporta un divieto di movimento laterale: il soggiorno in ogni suo punto (e la condizione morale a esso equivalente) è concepito come *passaggio* a una situazione successiva, e la direzione è fissata preventivamente.⁸⁴

Naturalmente in quel «pequeño y ruin papel de expectadora» è racchiuso, per Andrea, l'intero suo destino di testimone e di scrittrice: si compie qui, su questa panchina della Diagonal, quel processo di messa a fuoco di sé che è iniziato all'arrivo nella casa di calle de Aribau, ed è proseguito, passo dopo passo, esperienza dopo esperienza, durante tutti i suoi mesi di permanenza a Barcellona. Ma l'altra Andrea, l'Andrea più matura che ha già trovato nella scrittura testimoniale la sua strada e che da un altro tempo torna a guardare a quei giorni, relativizza l'esperienza, la riporta entro le coordinate di un momento di passaggio: «En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato. Había leído rápidamente una hoja de mi vida que no valía la pena de recordar más». Ma, aggiunge, - e siamo davanti a una vera e propria dichiarazione di intenti, quasi un manifesto letterario, sebbene dato in modo indiretto e apparentemente casuale, «A mi lado, dolores más grandes me habían dejado indiferente hasta la burla...». Insomma, su quella panchina della Diagonal nasce la futura scrittrice, quella che un giorno restituirà, con *Nada*, il quadro vivo di un'epoca terribile in cui «dolores más grandes» sono osservati senza enfasi, da molto vicino ma quasi senza parere, collocando invece in primo piano, in piena luce, umili dolori quotidiani apparentemente trascurabili, ma in realtà devastanti nell'irrimediabile sofferenza che generano. In questo modo, la Storia resta fuori dalla prospettiva della narratrice, mentre la storia, la *intrahistoria* unamuniana, invece si fa romanzo, e diventa, appunto, *Nada*.

Percorrendo poi la calle de Aribau quasi da un estremo all'altro, Andrea corre lasciandosi la Diagonal alle spalle, si allontana dalla solitudine del grande viale per immergersi nel crepuscolo che invade la strada: nella Diagonal c'erano palme e panchine e in questa cornice neutra avviene, attraverso il pianto, quell'epifania di sé che la lascia con la sensazione che «mi alma se quedaba

83 Ju. M. Lotman, op. cit., p. 195.

84 Ju. M. Lotman, *ivi*, p. 200.

lavada». Invece l'arrivo in calle de Aribau avviene sotto tutt'altro segno: la strada ha una vitalità animale, i negozi illuminati sembrano «una hilera de ojos amarillos o blancos que mirasen desde sus oscuras cuencas» (p. 164): dalla strada lastricata sembrano salire «mil olores, tristezas, historias», e c'è intorno «un animado oleaje de gente» che scende dalla solidità elegante della Diagonal e si incrocia con la corrente «que subía del movido mundo de la plaza de la Universidad». È così che calle de Aribau, questa anodina via dell'Eixample, diventa l'asse lungo cui si incontrano e scorrono due città diverse: «mezcla de vida, de calidad, de gustos, eso era la calle de Aribau». Questa è la calle de Aribau, scoperta e restituita nella sua natura di soglia assiale, in verticale: tra alto e basso, tra desiderio e realtà, tra sé e altro da sé, e la stessa Andrea ne è parte, pur senza giungere, tuttavia, a sentirsi integrata: «Yo misma: un elemento más, pequeño y perdido en ella».

Il rientro a casa avviene dunque come un destino inevitabile. Il lungo pomeriggio di Andrea, cominciato stirando il suo vestito meno vecchio, si è portato via l'ultimo sogno: «Llegaba a mi casa, de la que ninguna invitación a un veraneo maravilloso me iba a salvar, de vuelta de mi primer baile en el que no había bailado». Bilancio amaramente in negativo: nessun invito, niente ballo per lei. Ma la madre di Ena la sta aspettando davanti casa, e di nuovo Andrea è spinta ad attraversare una frontiera, spirituale in questo caso: «Me olvidé de mí, y al final encontré la paz» (p. 167).

I.10 *Il mare, ultima frontiera.*

Che Andrea abbia ormai, nella terza parte del romanzo, il sicuro controllo dello spazio urbano nella sua doppia dimensione topografica e simbolica, è stato chiarito da diversi esempi. Tuttavia risulta interessante capire meglio come un elemento naturale e geografico così importante come il mare sia di fatto quasi estraneo alla costruzione spaziale del romanzo.

Il mare di Barcellona, infatti, così come ce lo restituisce *Nada*, è, come si è detto, una presenza evanescente, sfuggente, che acquista una sua concretezza reale solo quando, metonimicamente, si fa odore, aria. È mare percepito da lontano, tenuto a distanza, una presenza sullo sfondo, che dona alla città una particolare luce, o un odore che raggiunge Andrea attraverso il vento, o una consistenza dell'aria che la ragazza registra istintivamente, per contatto osmotico, epidermico.

Se descriviamo la struttura di *Nada* come una serie di cerchi concentrici che dal nucleo più interno – Andrea stessa – via via va integrando e accogliendo spazi più lontani a partire dalla calle de Aribau, vediamo bene come il mare urbano sia la soglia estrema, la frontiera davanti alla quale la

ragazza si ferma. Andrea si sposta con un andamento ondivago tra i diversi cerchi: lei è il centro, poi c'è la casa della nonna, poi la calle de Aribau, quindi la plaza de la Universidad e a partire da questo quarto livello si dispiegano i livelli successivi. Notiamo che a parte il caso dello studio di Guixols e la casa di Ena (spazi chiusi che le diventeranno ben presto familiari ed entrambi, per altro, situati nello stesso *barrio antiguo*) Andrea di norma non torna mai in uno dei cerchi visitati successivi al quarto livello, quindi ciascuno costituisce, spazialmente e diegeticamente, un'esperienza a sé, seppure integrata con le altre, poiché tutti i livelli rimandano, nel loro insieme, al disegno complessivo della città di Barcellona.

Il passaggio da un livello all'altro comporta, di solito, l'attraversamento di una frontiera, talvolta la sosta su una soglia, e l'incontro con custodi della frontiera o con elementi costitutivi delle soglie. Una volta superate, la frontiera e la soglia sono introiettate. Per spostarsi su un nuovo livello, per accedere a una nuova frontiera, Andrea ha bisogno di uno stimolo: talvolta interno (la sua curiosità e il suo desiderio di scoprire o di sfidare), talvolta esterno, come nell'inseguimento di Juan nel *barrio chino*, la passeggiata alla Bonanova cercando Ena o in calle Muntaner per recarsi alla festa di Pons. Nel caso della frontiera-mare, l'ultima frontiera della città per Andrea, l'impulso che la spinge è dato dalla rabbia e dal senso di oppressione insopportabile che la ragazza prova nella casa di calle de Aribau.

La terza parte del romanzo si apre infatti con il lungo racconto della madre di Ena che svela il non-detto di una vita, il segreto che fatalmente unisce la donna e Andrea tramite la persona di Román. Attraverso questo racconto, Andrea squarcia il velo che ancora le nascondeva la figura dello zio, ne penetra in parte il segreto, ed è costretta ad assumere una posizione, a giudicare, sentendosi «como enaltecida al pensar que habían solicitado de mí una misión providencial junto a ella» (p. 183).

Margarita Berenguer racconta dunque ad Andrea come, allieva diciassettenne del conservatorio, conobbe e si innamorò di un giovanissimo, brillante Román, promettente violinista. Di come questi, accortosi della passione della ragazza, l'aveva illusa e derisa, giungendo a umiliarla e a costringere il padre di lei ad allontanarla per un anno da Barcellona, accettando in cambio del denaro; di come, tornata in città, Margarita con fatica e dolore accettò di sposare Berenguer del quale non era innamorata, e delle difficoltà dei primi tempi del matrimonio; di come nacque Ena, all'inizio non desiderata né amata dalla mamma, ma come la bambina presto la conquistò all'amore, suscitandole anche un nuovo profondo affetto per il marito. La madre di Ena mostra ad Andrea il gioco perverso di Román, che dopo la madre cerca di conquistare anche la figlia, sebbene in realtà sia questa, per desiderio di vendetta o di risarcimento verso la madre, a cercarlo e a coinvolgerlo nella relazione.

Resa più forte da questa consegna di protezione nei confronti dell'amica, e allo stesso tempo messa in guardia sul pericolo concreto che Román può rappresentare per Ena, Andrea si infuria quando Gloria le rivela che quello stesso pomeriggio Ena andrà a trovare Román nella sua stanza, poiché, aggiunge perfidamente la moglie di Juan, «tu amiga es la amante de Román» (p. 182).

Fin dal mattino Andrea percepisce un senso di oppressione che non l'abbandonerà per tutto il giorno: «La mañana vino y me pareció sentirla llegar – cerrados aún mis párpados – tal como la Aurora en un gran carro cuyas ruedas aplastasen mi cráneo» (p. 177), ironica similitudine che svela tutta la disillusione della ragazza. Al risveglio Andrea assiste all'ennesima violenta lite tra Juan e Gloria: a questa segue, con un'analessi che raccorda narrativamente il passato e il presente, il racconto di cosa era accaduto nel negozio della sorella di Gloria mentre Andrea aspettava seduta sulla soglia, fino alla rivelazione che Ena andrà nella mansarda di Román quel pomeriggio. Oppressa lei stessa, preoccupata, arrabbiata con Gloria, Andrea esce, trovando che in strada «el cielo aparecía nublado con unas calientes nubes opresivas» (p. 183), in quella corrispondenza di stato d'animo e ambiente circostante che sempre caratterizza la percezione dello spazio urbano di Andrea. È mezzogiorno, e la ragazza decide di scendere lungo le Ramblas, diretta al porto, con un gesto che implicitamente realizza qualcosa che meno di un anno prima le era vietato, quando al suo arrivo a Barcellona la zia Angustias l'ammoniva dicendole «Espero que no ás bajado hacia el puerto por las Ramblas» (p. 46): l'indicazione topografica contiene l'eco di quell'ammonimento, e ci restituisce l'intima distanza che ha percorso Andrea durante il suo anno in città. Quell'Andrea in parte non c'è più – sono finiti i suoi sogni e le sue illusioni -, in parte è semplicemente cresciuta, e la sua topografia mentale riflette il cambiamento al punto che uscire di casa e scendere in perfetta solitudine lungo le Ramblas fino al porto non comporta per lei nessuna decisione o conflitto, mentre si tratta piuttosto di un atto meccanico, che compie immersa in sé stessa, come sempre.

Il porto, il lato orientale di Barcellona è, per la protagonista di *Nada*, «el mar encajonado» (p. 184). Mare chiuso, limitato, stretto. Non c'è niente di naturale, in questo mare urbano: «manchas de brillante aceite [...] olor a brea, a cuerdas»,⁸⁵ niente che riporti all'esperienza del mare scoperto all'inizio della primavera nelle gite sulla costa con Ena e Jaime, quando Andrea sentiva con forza «la potencia, el ardor, el encanto esplendoroso del mar» (p. 103). Adesso è estate, lei è sola e la fame che patisce rischia di portarla a un crollo nervoso. Di nuovo su una frontiera, Andrea si vede

85 Jeffrey Bruner, a proposito della descrizione del porto, sottolinea che si tratta della «most striking example of Impressionism in *Nada*. [...] The narrator consciously introduces pictorial discourse into the text by referring to herself as a *pincelada* (a brush stroke closely associated with Impressionism) and as an image within a frame (*cuervo enmarcado*). Furthermore, this ekphrasis approximates for the readers the experience of viewing a painting, for it creates an implicit correlation between the blue eyes of Andrea's imaginary sailor and the eyes of the audience. Thus, the overt use of pictorial devices serves to draw attention to the complex relationship between visual and verbal art in the novel.» J. Bruner, op. cit., pp. 250-251.

da lontano e dall'esterno, attraverso lo sguardo immaginario di «unos nórdicos ojos azules» (p. 184), occhi di marinaio di una qualche nave lì ormeggiata, simbolo di quell'ES che identifica l'altro lato della frontiera, e in questa prospettiva straniante lei è nient'altro che «una minúscula pincelada de una estampa extranjera», un nulla, *nada*. Riflette Andrea: «Dentro de unos instantes la vida seguiría y me haría desplazar hasta algún otro punto». Indifferenza della frontiera, casualità della topografia: qui, o altrove, che differenza può fare per lei? Lentamente prende a dirigesti verso i bar e i ristoranti della Barceloneta.

È questo uno dei passaggi del romanzo in cui appaiono mimeticamente restituiti colori e odori che rimandano alla vitalità della stagione, un passaggio insolitamente a colori in un romanzo dalla tavolozza spenta, malinconica. Qui, alla Bareloneta, Andrea trova cassette bianche e azzurre, tavolini a cui «personas con buen apetito comen arroz y mariscos [...], olores de verano que llegan desde las playas o de las dársenas del puerto». Siamo ancora nei pressi del porto, a poche centinaia di metri appena, ma il mare è già di nuovo scomparso dall'orizzonte di Andrea, il mare è di nuovo soltanto «un soplo gris y ardiente»: seduta in quel bar decorato con oggetti che citano il mare senza mostrarlo direttamente, le sembra di sentire che «el suelo, bajo mis pies, iba a empezar a trepidar impulsado por algún oculto motor y a llevarme lejos... a abrirme nuevamente los horizontes». Ecco quindi che, giunta all'estremo limite orientale della città, Andrea torna a sentire quel desiderio di andare, quell'impulso anelante al movimento che prima di quanto lei stessa immagini diventerà una vera, nuova fuga. Questa attrazione per il vagabondaggio che Andrea manifesta talvolta nello spazio urbano, trovano un sicuro referente intertestuale in due testi che Carmen Laforet legge con passione durante il suo ultimo anno di liceo:⁸⁶ si tratta del romanzo *Un vagabundo toca con sordina*⁸⁷ pubblicato nel 1909 dal norvegese Knut Hamsun, premio Nobel per la letteratura nel 1920, e *Aventuras de un irlandés en España*,⁸⁸ dell'ispanista e studioso di tradizioni popolari Walter Starkie. Entrambi i testi raccontano di viaggi e avventure nella più completa libertà e a contatto con la natura, sia che si tratti di incantate foreste norvegesi che della severa meseta castigliana. La giovane Laforet trova in Hamsun e Starkie la realizzazione di una avventurosa vita sognata, meravigliosa, e un'affinità spirituale che rimarrà per lei vigente per tutta la vita, e che in parte viene a comporre i tratti della protagonista del suo primo romanzo.

Per adesso, tuttavia, l'avventura di Andrea al porto sta per concludersi: la ragazza sente di dover tornare al più presto a casa, poiché «un hilo invisible tiraba de mí [...] desde la calle de Aribau, desde la puerta de entrada, desde el cuarto de Román en lo alto de la casa». Da uno spazio esterno e urbano, al luogo più segreto e intimo della casa, la mansarda di Román, una forza oscura e

86 A. Caballé e I. Rolón, op. cit., p. 125.

87 *En Vanderer Spiller Med Sordin* (tr. ital.: *Un vagabondo suona in sordina*).

88 Titolo originale: *Spanish Raggle-Taggle: Adventures with a Fiddle in Northern Spain*.

un presentimento negativo la spingono a tornare indietro, tematizzando la dicotomia mare/casa, dove il primo rimanda alla fuga, la seconda al destino inevitabile. Le ore passate al porto le hanno lasciato mal di testa e la sensazione di portare sulle spalle tutto il peso opprimente del cielo che minaccia tempesta. È questa un'esperienza che la rimette, brevemente, in contatto con quella parte di sé che tende alla fuga, ma anche con il suo desiderio intimo e vivo di movimento, di libertà, il suo essere portata a sognare e a immaginare nel nuovo uno spazio di avventura e di scoperta. Ma l'esperienza di questa frontiera non le apre concretamente spazi e prospettive: la sua funzione è soprattutto quella di mettere meglio a fuoco il presente, dando ad Andrea una visione più chiara delle sue possibilità e delle forze che presiedono la sua vita.

I.11 *Altre soglie, nuove frontiere.*

Dopo questa passeggiata, la casa della calle de Aribau è descritta connotativamente accumulando elementi negativi: «y yo entré en nuestro portal. [...] Según iba subiendo la escalera me cogió entre sus garras el conocido y anodino silencio de que estaba *impregnada*. Por el cristal *roto* de una ventana llegaba [...] el canto de una criada» (corsivi miei), dove il determinante «nuestro» denota lo status inclusivo di uno spazio appartenente all'IN del personaggio, ed assimila in modo definitivo lo spazio della casa della calle de Aribau ad Andrea: gli spazi del porto e della Barceloneta sono già dimenticati, e l'immagine degli artigli che la stringono quando entra nel portone tematizza fisicamente l'effetto oppressivo che la casa produce su Andrea.

Come spesso accade nel romanzo, ad una scena che rimanda ad uno spazio aperto, ne segue una che si svolge in uno spazio chiuso, in un'alternanza piuttosto regolare nella seconda e nella terza parte. Il ritmo si fa ora improvvisamente serrato e accelerato: per contro, il campo semantico cui rimandano le sensazioni fisiche di Andrea è quello della perdita dei sensi e della paralisi: «a cada peldaño tenía la impresión de que mis zapatos se hacían más pesados. Toda la sangre del cuerpo me bajaba a las piernas y yo me iba quedando pálida. [...] tenía las manos heladas y sudorosas a la vez. Allí me detuve» (p. 185).

Giunta davanti alla porta della stanza di Román, proprio sulla soglia di questa, Andrea sperimenta una volta ancora quella paralizzante angoscia della soglia che non è nuova per lei: «No podía estar indefinidamente parada delante del cuarto de Román y tampoco me decidía a llamar». La soglia consente al soggetto che vi soste di considerare le opzioni, di valutare per poter decidere. Ma ora la vaga preoccupazione che Andrea sentiva per Ena il giorno di san Giovanni è diventata

ormai un vero, serio allarme per l'incolumità dell'amica, e questo la obbliga ad agire senza esitare, per quanto ciò appaia quasi straordinario ai suoi stessi occhi: «a mí, acostumbra a dejar que la corriente de los acontecimientos me arrastrase por sí misma, me emocionaba un poco aquel actuar mío que parecía iba a forzarla...». Invece, adesso, persino il cielo incalza minaccioso, il pericolo per Ena è concreto e impone una reazione rapida: dopo essersi assicurata (attraverso la finestrella aperta della stanza dello zio) che la conversazione tra i due sta acquisendo un tono alterato, Andrea torna rapidamente indietro, di nuovo alla porta della mansarda: «Rápida, sin ocurrírseme pensar más, me deslicé a lo largo de la pared y saliendo de la azotea me precipité a la puerta de mi tío, golpeándola» (p. 185).

I passaggi, da questo momento, si susseguono serrati: Andrea interrompe la conversazione tra Ena e Román, Ena esce dalla mansarda, Román sembra nascondere una pistola in tasca, le ragazze corrono per le scale, Ena si burla dell'apprensione dell'amica, ferendola distrattamente con le sue parole, Andrea sperimenta un completo straniamento mentre passa davanti alle porte del condominio correndo giù per le scale. L'angoscia, la delusione, la tensione conducono e spingono Andrea fuori dalla casa, e poi ancora più fuori, lasciandosi alle spalle anche la calle de Aribau, giù lungo la via, di corsa verso la plaza de la Universidad, mentre calle de Aribau è di nuovo percepita, in questo passaggio, come un prolungamento della casa attraverso i suoi odori: profumeria, farmacia, alimentari, uno spazio talmente familiare che, guidata dal solo olfatto, Andrea può momentaneamente prescindere dalla vista, oscurata dalle lacrime.

L'arrivo, lungo la discesa, alla grande piazza, precisa la dimensione irreali, prossima al sogno, della scena: «La Plaza de la Universidad se me apareció quieta y enorme como en las pesadillas» (p. 188). Tutto le pare colpito da una strana paralisi: passanti, macchine, tram. In questa immobilità irreali sente ancora più acuta e irrimediabile la sua solitudine: «Me apoyé contra la verja del jardín de la Universidad, como aquel día que recordaba Ena»: la *verja*, come già nel caso della torre del nonno di Ena e della casa di Pons, materializza la frontiera e la denota come invalicabile. A differenza di una porta o di una parete, tuttavia, la *verja* lascia la possibilità di guardarvi attraverso, è una frontiera fisicamente “leggera”, che consente di decifrare lo spazio che si estende al di là di essa, di penetrarvi con lo sguardo, sebbene ciò non sia sufficiente a superarla. Qui, inoltre, l'incontro risolutivo e chiarificatore con Ena è reso possibile dal fatto che ci si trova nello spazio comune dell'Università, un territorio neutro in cui i destini si incrociano e le diversità si compongono. Ed ecco infatti che qui, appoggiate alla cancellata, Ena e Andrea si incontrano di nuovo e si abbracciano, mentre la pioggia, preparata e attesa per tutto il giorno, comincia finalmente a cadere, partecipando allo scioglimento diegetico con tutta la sua carica di energia istintiva. «La tempestad empezó a desatarse cayendo a cataratas, acompañada de un violento tronar» (p. 190). Subito Andrea

entra in sintonia con questo elemento naturale: «aquella lluvia [...] me calmaba y me reverdecía como los árboles. [...] La tierra parecía hervir, jadear, desprendiéndose de todos sus venenos». È una pioggia benefica che lava e purifica tanto le due ragazze come il sentimento profondo e sincero che le unisce, e che qui rinasce e si rafforza.

Il racconto di Ena chiarisce ad Andrea i particolari di una vicenda che fino a quel momento le è apparsa incomprensibile e confusa, e puntualmente la vista della protagonista del romanzo seleziona dall'ambiente esterno un elemento che simbolicamente rinforza il racconto e riassume l'intera situazione: «las alcantarillas tragaban el agua que corría a lo largo de los bordillos de las aceras».

Le pagine finali del romanzo si concentrano su Andrea e sulla casa della calle de Aribau, i due nuclei narrativi sui quali si era aperto *Nada*. Andrea vive i giorni successivi alla riconciliazione con l'amica, oppressa da un malessere fisico e da una profonda malinconia. Ciò si deve in parte dalla sua condizione di debilitazione fisica che il caldo estivo acuisce, e il suo malessere è così pronunciato da non permetterle neppure di cogliere in tutta la loro bellezza le nuove gite al mare con Ena e Jaime, mentre la città vuota in pieno luglio, con il mercato del Borne chiuso e solitario, lo studio di Guixols in calle Montcada deserto e vuoto, è per lei uno spazio da percorrere come sempre in solitudine, in una «desesperanzada caminata por la ciudad».

Il suicidio di Román riporta tutta l'attenzione sullo spazio chiuso della casa. Nota Andrea: «Me parecía que iba perdiendo la facultad de ver bien. Que los contornos de las cosas se me difuminaban» (p. 202). La sua percezione dello spazio che la circonda si fa dunque imprecisa, irregolare, il suo sguardo si concentra su sé stessa, come se il contatto con la realtà esterna fosse troppo doloroso per poter essere sopportato più a lungo. La morte dello zio lascia contorni irregolari, finestre sbarrate, un silenzio profondo, assimilando interno ed esterno, la casa e la calle de Aribau tutta: «La casa tan silenciosa, que daba una extraña y sepulcral sensación. Era un silencio como nunca había oído en la calle de Aribau» (p. 204), e Andrea si ritrae in sé stessa in un sonno lungo due giorni, disperato tentativo di auto-proteggersi dal dolore troppo grande che la circonda.

L'unico riferimento allo spazio esterno del capitolo XXIII è a proposito di Juan, che «debió de acompañar el cadáver de Román al depósito y tal vez, más tarde, a su última morada» (p. 203), un riferimento velato alla vergogna che accompagna la morte per suicidio, a cui si riserva uno spazio asettico, emotivamente e fisicamente distante («depósito», «última morada»).

Quando Andrea si sveglia dal suo lungo sonno, Gloria l'accoglie con un bicchiere di latte caldo: è il suo personale festeggiamento per la partenza della terribile domestica Antonia e per la conseguente riconquista dello spazio della cucina che Antonia controllava come un despota. Dopo

l'insolito brindisi, Andrea si veste per presentarsi alle zie giunte in visita di condoglianze. Andrea si avvicina silenziosamente ma non sappiamo se arriva a varcare la soglia dove zie e nonne stanno parlando. Di certo, vi si ferma abbastanza a lungo per restituirci la scena: «el cuarto estaba casi a oscuras, con olor a flores de trapo. Bultos grandes, [...] olores corporales apretados por el verano. Oí una voz de mujer» (pp. 204-205). La vista di Andrea, resa incerta dalla penombra in cui è immersa la stanza, è compensata dall'olfatto e dall'udito: i sensi attenti fanno di Andrea una testimone concentrata a cogliere il senso misterioso di quel dialogo in cui si racchiude l'essenza della famiglia, il suo tragico destino: ecco infatti che le due zie parlano con la nonna alternandosi in accuse spietate, con durezza nei confronti della madre e senza alcun affetto.

Su questa soglia Andrea è, ancora una volta testimone. Non una testimone neutra, tutt'altro: «No creía a mis oídos. No creía tampoco las extrañas visiones de mis ojos. Poco a poco las caras se iban perfilando, ganchudas o aplastadas, como en un capricho de Goya. Aquellos enlutados parecían celebrar un extraño aquelarre» (p. 205). Come abbiamo visto, non è la prima volta che Goya viene evocato da Carmen Laforet, ma è la prima volta che viene citato esplicitamente, aiutando il lettore a definire ancora più precisamente il quadro d'insieme. Quel che Andrea ha davanti, là sulla porta della stanza, è un sabba, e le due zie/streghe sono a tal punto prive di tratti minimamente umani che nella magistrale chiusura del capitolo si trasformano in veri e propri uccelli, forse corvi, forse avvoltoi: «Entonces todo el cuarto se removió con batir de alas, graznidos. Chillidos históricos» (p. 206).

La presa di coscienza, o interiorizzazione, della morte di Román, richiede ad Andrea un passaggio decisivo: tornare a visitarne la mansarda. Solo trovandovi cancellate tutte le tracce che avevano reso quel luogo accogliente e speciale quando Román vi viveva, la ragazza può cominciare a elaborare il lutto che quella scomparsa ha lasciato nella casa della calle de Aribau: «Entonces supe ya, sin duda, que Román había muerto» (p. 208). La sua reazione è istintivamente vitale: «Para ahuyentar a los fantasmas, salía mucho a la calle. Corría por la ciudad debilitándome inútilmente [...] corría instintivamente [...] huyendo de los barrios lujosos y bien tenidos de la ciudad». Ma la morte di Román trasforma il suo camminare in città in una fuga senza fine, guidata e spinta soltanto dal suo «corazón aterrado». Si spinge lontano: «conocí los suburbios con su tristeza de cosa mal acabada y polvorienta», e lo spazio le restituisce, ovunque, la medesima immagine di sé stessa avvolta nella tristezza, e quei sobborghi polverosi e precari sembrano riflettere e replicare il suo «atavío demasiado miserable» che la rende impresentabile ed estranea, ovunque a disagio.

Barcellona è, in ogni sua parte, il riflesso di questa Andrea disperata, e anche nella città vecchia, che pure sente più vicina e familiare, che pure le restituisce per un attimo «una impresión de belleza casi mística», l'ombra della morte la perseguita fino al punto che un semplice lenzuolo

steso ad asciugare, mosso dal vento, le sembra «un gran sudario» la fa fuggire via spaventata: «Yo no tenía la cabeza buena aquel día. La tela blanca me pareció un gran sudario y eché a correr...». Del resto, a due mesi dalla morte di Román, la casa della calle de Aribau è per lei un rifugio che non la protegge, perché anche qui tutto le parla di morte, e l'unica soluzione che la stessa Gloria sembra suggerirle è la fuga: «¿Qué harías tú, Andrea? ¿Tú huirías no?» (p. 210).

La soluzione arriva con una lettera di Ena che la chiama accanto a sé a Madrid e le offre una casa, un lavoro, la possibilità di continuare gli studi ed essere indipendente. Come un angelo custode, come un *deus ex machina*, Ena giunge quindi infine a salvare Andrea, che di nuovo si muove in forza di eventi o persone che la guidano, la sostengono, le aprono spazi. Con amara e inconsapevole ironia così commenta Juan la partenza di Andrea: «Ya verás como, de todas maneras, vivir en una casa extraña no es lo mismo que estar con tu familia, pero conviene que vayas espabilando. Que aprendas a conocer lo que es la vida...» (pp. 212-213), e nelle sue parole risuona, silenziosa e sommessa, la tragedia di ogni esilio, in patria o fuori.

La valigia che Andrea colloca nell'ingresso la sera prima della partenza, proprio accanto alla porta, perché «Quería hacer el menor ruido y molestar lo menos posible al marcharme» (p. 212) è il simbolo del possesso dell'unico spazio che, in quell'anno barcellonese, ha veramente occupato: la soglia. Tra l'arrivo e la partenza, tra la «terrible esperanza, el anhelo de vida» (p. 213) che la riempivano al suo arrivo e quel nulla, «nada» che le sembra di portarsi via andandosene, Andrea non si è in fondo mai veramente spostata.

Ma il bilancio finale non può essere tutto nelle amare parole: «de la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada». Infatti, aggiunge subito Andrea: «Al menos, así creía yo entonces». Perché sulla soglia è forse morta la ragazzina sognante e illusa che era giunta in una notte di ottobre di un anno prima, ma sulla stessa soglia è nata l'Andrea testimone, la futura scrittrice. Scrive a questo proposito Adriana Minardi:

Esta puesta del testimonio en la escritura supone un desplazamiento de la experiencia privada a la experiencia colectiva. [...] El viaje de la casa de la calle de Aribau y sus trayectos urbanos por Barcelona han dejado un aprendizaje del self. Frente al espacio de clausura de la casa, Andrea opta por la publicidad de un nuevo espacio: en ese sentido, la escritura configura el tono público de la apertura, que también lleva implícita la posibilidad de la denuncia: el lenguaje, la escena de la escritura, facilita la traducción de la doble moral y la necesidad del ejercicio de la libertad.⁸⁹

Arrivata in treno in una umida notte di autunno, Andrea riparte sulla macchina del padre di Ena in una luminosa mattina di ottobre, e il suo ultimo sguardo sulla facciata della casa della calle de Aribau coglie «Los primeros rayos del sol [que] chocaban contra sus ventanas» (p. 214). Con la prospettiva di una buona colazione, e di pranzare a metà strada, a Zaragoza, Andrea perde in un momento di vista la calle de Aribau e Barcellona tutta.

89 A. Minardi, "Paisaje de la posguerra en *Nada*, de Carmen Laforet", in <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>, ultima consultazione il 23/9/2010

Capitolo II. *Nada*, diretto da Edgar Neville.

II.1 *Edgar Neville. Biografia e percorso creativo.*

Edgar Neville, regista e produttore dell'adattamento cinematografico del romanzo di Carmen Laforet, nacque a Madrid nel 1899. Il padre era un ingegnere inglese trasferitosi per lavoro in Spagna, mentre la madre apparteneva alla famiglia dei conti di Berlanga de Duero, titolo che in seguito ereditò il regista. Edgar Neville trascorre gli anni giovanili tra la facoltà di legge di Madrid e Granada (dove si laurea) e i caffè e *tertulias* in cui incontra García Lorca, de Falla, Altolaguirre, Prados, Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Dalí e altri artisti e intellettuali della generazione del '27.

Personalità eclettica e brillante, dotato di uno spiccato senso dell'umorismo, «crítico de todo y especialmente de su propia persona. Irónico, cáustico y divertido»,⁹⁰ *bon vivant* perennemente a dieta, pittore, poeta, appassionato e fine critico di teatro e di cultura popolare, dopo la laurea Neville, spinto dal desiderio di viaggiare, si trasferisce a Washington come aggregato culturale presso l'ambasciata spagnola. Da qui, nel 1929, si sposta al consolato di Los Angeles, dove fissa la sua residenza. Frequentando Hollywood entra in contatto e stringe amicizia, tra gli altri, con Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Joan Crawford. Qui comincia la sua collaborazione con la Metro-Goldwin-Mayer, per la quale traduce e adatta in castigliano, per il mercato ispano-americano, i dialoghi di numerose pellicole.⁹¹

Tornato in Spagna nel 1931, comincia a dirigere corti e mediometraggi accolti con interesse dalla critica. Il primo lungometraggio è, nel 1935, l'adattamento per il grande schermo di un noto

90 J. Herrera Navarro, *El cine en su historia. Manual de recursos bibliográfico e internet*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 48.

91 A proposito della presenza di numerosi spagnoli ad Hollywood negli anni subito precedenti l'avvento del cinema sonoro, scrive Antonio Isasi-Isamendi: “Las deficiencias de nuestra industria y la desconfianza respecto al nuevo espectáculo, ocasionó de inmediato un desajuste productivo que se tradujo [...] sobre todo en la emigración de profesionales españoles hacia los estudios de Hollywood [...] para la realización de versiones múltiples llevadas a cabo en el mismo estudio por equipos de diferentes nacionalidades. En estas actividades sobresalen una serie de cineastas españoles en todos los ámbitos que pusieron al día nuestro cine y lo impulsaron a nuevas y más modernas orientaciones estéticas [...]. Entre ellos sobresalen Edgar Neville, Eduardo Ugarte, Antonio de Lara 'Tono' [...].”, A. Isasi-Isamendi, *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*, Madrid, Ocho y medio, 2004, p. 335. Ad Hollywood Neville si trova bene, e proprio lui “resultó fundamental para establecer el Spanish Department de la Metro-Goldwyn-Mayer. [...] Neville logró abrirse paso en la alta sociedad estadounidense por la fascinación que despertaba un aristócrata europeo con un toque behemio”, A. Aguayo, “Los primeros españoles de Hollywood”, *El País*, 5/2/2012.

romanzo di Wenceslao Fernández Flores, *El malvado Carabel* e, subito dopo, un altro adattamento, questa volta da una commedia di Arniches, *La señorita de Trevélez*. In entrambi “empiezan a vislumbrarse algunas de las características básicas de su cine posterior: la deliberada búsqueda de un costumbrista tono menor y la puesta en solfa de la cursilería y mezquina vulgaridad provinciana”;⁹² in entrambe, nota ancora la critica, “se apuntan las constantes de su cine, enraizado profundamente en el costumbrismo, como base del sainete”,⁹³ anche se sarà a partire dagli anni '40 che l'opera di Neville “alcanzó su más acabada expresión, [...] a partir de su fusión de elementos (disparés) de la cultura popular, integrándola y reapropiándose con tanta delicadeza como contundencia”.⁹⁴

Allo scoppio della guerra civile passa con gli insorti, per i quali gira documentari bellici (*La Ciudad Universitaria*, *Vivan los hombres libres*) e film di propaganda come *Frente de Madrid* del 1939 (una coproduzione italo-spagnola, commercializzata in Italia lo stesso anno con il titolo di *Carmen fra i rossi*), pellicola che vide censurato l'abbraccio finale tra un combattente repubblicano e uno franchista.⁹⁵ *Frente de Madrid* anche l'inizio della collaborazione con Conchita Montes,⁹⁶ che di questo film è interprete e sceneggiatrice, e che da questo momento troveremo accanto a Neville sia dal punto di vista professionale che come compagna di vita. In *Frente de Madrid/Carmen fra i rossi*, si rende evidente quella che Gómez Tarín definisce “la gran contradición que se da en Edgar Neville: [...] un hombre que siendo claramente de la República, se pone al servicio del Departamento Nacional de Cinematografía del bando franquista”.⁹⁷

A partire da questo momento, “su carrera como realizador es continuada pero siempre en el límite de lo asumible por el sistema franquista: es decir, un cine contra corriente, que pretende la

92 *Diccionario del cine español*, a cura di J. L. Borán, Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, Madrid, Alianza editorial, 1998, p. 620.

93 F. J. Gómez Tarín, “Edgar Neville: sainete, intertextualidad y anclaje temporal”, *Nickelodeon*, 17, 1/1999, p. 2.

94 R. Freixas y J. Bassa, *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2006, p. 338.

95 “La escena final de *Frente de Madrid*, cuya audacia era considerable en el clima político de 1939, acaso estuvo inspirado por aquella de *El gran desfile/The big parade* (1925), de King Vidor [...]. Edgar Neville, que había vivido en los Estados Unidos y trabajado en Hollywood, había vivido sin duda como espectador la emoción de aquella escena famosa de Vidor que ahora adaptaba a un campo de batalla español. El caso es que la escena resultó polémica, pues se trataba de una 'fraternización' prematura, que el cine franquista no admitiría hasta su ciclo de películas sobre la 'reconciliación nacional'. Por adelantarse en veinte años a esta consigna, y también por haber mostrado un Madrid republicano demasiado apacible, sin las brutalidades feroces atribuidas a los rojos, *Frente de Madrid* tuvo problemas con la censura franquista y recibió críticas severas”, R. Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca española, 1986, pp. 84-85.

96 Conchita Montes, al secolo María Concepción Carro Alcaraz (1914-1994), era una giovane laureata in legge all'epoca in cui, durante il soggiorno di Neville negli Stati Uniti, conobbe il regista. Colta, brillante, di famiglia nobile, aveva viaggiato e studiato in collegi internazionali. È la protagonista di numerosi film di Neville (*Correo de Indias*, *Café de París*, *La vida en un hilo*, *Domingo de Carnaval*, *El último caballo*, *El baile*). Dagli anni '60 si dedicò prevalentemente al teatro. Fu anche traduttrice dall'inglese e collaborò a *La Codorniz* preparando settimanalmente un famoso rompicapo intitolato *Damero maldito*.

97 F.J. Gómez Tarín, *ivi*, p. 3.

búsqueda de otros mecanismos discursivos y, sobre todo, un estilo auténticamente personal”.⁹⁸

In piena guerra civile Neville pubblica nella zona franchista la rivista umoristica *La Ametralladora* fondata con Miguel Mihura, Antonio de Lara “Tono”, gli stessi con cui nel 1942 darà vita a *La Codorniz*.⁹⁹

Negli anni Quaranta Neville costituisce, insieme a López Rubio, Marquina, Obregón, quella che verrà chiamata “la otra generación del 27”: un gruppo di artisti che “se situaron al margen de la España oscurantista, timorata, beata”¹⁰⁰ e che “inician su carrera durante la República, colaboraron con las grandes compañías de Hollywood y sobre todo tienen un sello cosmopolita y moderno. El eje es la figura de Edgar Neville, autor de una obra increíblemente original y de una calidad artística incuestionable”.¹⁰¹ Nel 1944 esce uno dei suoi film migliori, *La torre de los siete jorobados*. In quest'opera Neville “consigue aunar el realismo del sainete madrileño con el irrealismo del expresionismo alemán”:¹⁰² si tratta dell'adattamento dell'omonimo romanzo del 1924 di Emilio Carrere, autore dalla vita dissoluta e di cui era noto l'interesse per l'occultismo, elementi che lo collocano ben lontano dalle pretese moralizzatrici del regime franchista. Il film

plantea la existencia de una ciudad subterránea, bajo Madrid, construida por los judíos que no obedecieron el decreto de expulsión de los Reyes Católicos. Lo clandestino emerge. Ni que decir tiene que las lecturas pueden ser muy ricas si nos situamos en la época en que el film es realizado: tanto es así, que puede resultar incomprensible a los ojos de hoy cómo la dictadura pudo admitir esta película en que está implícito el carácter de amenaza de un mundo con vida propia más allá de lo tangible cotidiano.¹⁰³

La rocambolesca trama, le connotazioni massoniche proprie della setta al centro dell'azione, l'esistenza di un mondo parallelo, notturno e inafferrabile al di là dell'elemento sainetesco e costumbrista di superficie, le chiarissime influenze formali del cinema espressionista tedesco, sono altrettanti elementi che fanno di questo film un caso particolarmente interessante nella storia del cinema spagnolo: “Un filme onírico, donde (y esta característica se repetirá en su carrera) la fuerza de la imagen logra suplir las carencias argumentales. Una magnífica mixtura de costumbrismo, folletín y policíaco, desplegada en un Madrid barriobajero donde la calle, lo popular, pesan más que los burgueses interiores”.¹⁰⁴

L'anno successivo, il 1945, vede l'uscita di un nuovo film di ambientazione ugualmente

98 F. J. Gómez Tarín, *ibidem*.

99 A proposito della rivista *La Codorniz* e della sua importanza nel panorama culturale della Spagna del dopoguerra, scrive Carmen Martín Gaité: “[La revista] merece ser destacada como uno de los pocos acontecimientos culturales de cuño propio con la repercusión suficiente para empezar a demoler los tópicos que amenazaban con asfixiarnos y para ayudarnos a poner los dogmas oficiales en tela de juicio. Por la ventana de *La Codorniz* entró el aire saludable y desmitificador que poco a poco fue limpiando de telarañas transcendentales la mente de los jóvenes de la posguerra”, C. Martín Gaité, *Usos amorosos*, cit., p. 74.

100 J.A. Ríos Carratalá, “Edgar Neville y la comedia de la felicidad”, in <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es> p. 85, ultima consultazione il 20/3/2010.

101 A. Isasi-Isasmendi, op. cit., p. 346.

102 J.L. Borán, op. cit., p. 620.

103 F. J. Gómez Tarín, *ivi*, p. 4.

104 R. Freixas y J. Bassa, op. cit., p. 339.

popolare e di trama poliziesca, *Domingo de Carnaval*, nel quale l'elemento carnevalesco apporta immagini barocche e suggestioni goyesche. Nello stesso anno Neville scrive e gira quella che è unanimamente considerata dalla critica una delle migliori commedie del cinema spagnolo, *La vida en un hilo*,¹⁰⁵ “una deliciosa comedia digna de Lubitch”,¹⁰⁶

una brillante comedia fantástica, de modernidad impar, de tono festivo, edificada sobre el azar y su influencia, refundadora del sesgo ejemplarizante (moral) propio de la dictadura del fatalismo y del destino, lejos de la solemnidad y pompa [y que] de paso, con refinamiento y energía, explica una sutil crítica a los valores entonces vigentes.¹⁰⁷

Il terzo film della “trilogía inconfesa”¹⁰⁸ che comprende *La torre de los siete jorobados* e *Domingo de carnaval* è *El crimen de la calle de Bordadores*, del 1946, film che, secondo Freixas e Bassa, “roza lo magistral” nel mescolare i noti elementi preferiti da Neville, ovvero “sainete, intriga policial fantasiosa y abigarrado costumbrismo”.¹⁰⁹

Nel 1947 gira *Nada*, quindi, nel 1950, *El último caballo*, nel quale “anticipa algunos modos y maneras de la aclimatización española del neorrealismo cinematográfico italiano”,¹¹⁰ mentre due anni dopo è la volta di *Duende y misterio del flamenco*, premiato al festival di Cannes, una lettura personale, culturalmente solida e lontana da ogni retorica folkloristica, di questo genere musicale.

L'ultimo film prodotto dallo stesso Neville sarà, nel 1955, il cinico e sarcastico *La ironía del dinero*, mentre nel 1960 firma soggetto, sceneggiatura e regia del suo ultimo film, *Mi calle*, “compendio de su amor por Madrid y sus característicos ciudadanos, más castizos que chulos”,¹¹¹

105 Mercedes (Conchita Montes) è una giovane vedova che sta tornando in treno a Madrid dalla cittadina di provincia in cui ha vissuto durante gli anni di matrimonio. Nel corso del viaggio ricorda le difficoltà della vita coniugale trascorsa accanto a un uomo buono ma dagli orizzonti limitati (Guillermo Marín), e in un ambiente provinciale chiuso e opprimente. L'incontro con madame Dupont (Julia Lajos), una strana “veggente” che non sa predire il futuro ma legge nel passato, le svela come sarebbe potuta essere la sua vita se anni prima, invece di scegliere quello che sarebbe diventato suo marito, avesse optato per un altro uomo, uno scultore vitale e fantasioso (Rafael Durán). “Alegre, anticonvencional, despreocupado... el escultor es un «artista» sin ambiciones prosaicas, capaz de llevar a Mercedes por caminos distantes de los sólidos puentes construidos por Ramón, ingeniero y vasco. Esta dualidad recurrente en su obra y en las de sus colegas de grupo generacional ya nos indica el objetivo último: la búsqueda de la felicidad.”, J.A. Ríos Carretalá, op. cit., p. 80.

106 A. Isasi-Isasmendi, op. cit., p. 347.

107 R. Freixas y J. Bassa, op. cit., p. 340.

108 R. Freixas y J. Bassa, ivi, p. 339.

109 *Ibidem*.

110 J. L. Borán, op. cit., p. 621.

Riguardo il rapporto di Neville con il neorealismo, Ríos Carretalá ne mette in luce la peculiarità e, a differenza della maggior parte dei critici, ne limita la portata: “Edgar Neville ironizó sobre el neorrealismo, no era partidario de sacar la cámara de los estudios —Fernando Fernán-Gómez ha contado anécdotas en este sentido acacidas durante el rodaje de *El último caballo*— y convirtió el sainete en una vía para un objetivo recurrente en su polifacética obra: la vuelta a un pasado, el de «la gran época», donde proyecta una sociedad armónica, estable, despreocupada y dispuesta a disfrutar del peculiar concepto de la felicidad que defiende.”, J.A. Ríos Carretalá, ivi, p. 89.

Del resto a questo proposito Gubern osserva che “En un país cuya censura alcanzaba cotas tal altas de rigorismo conservador, resultaba del todo imposible el planteamiento de un cine adulto, aproximado o comparable al neorrealismo italiano. Por aquellas fechas, el nuevo cine italiano era más conocido en España a través de referencias escritas que a través de las películas, debido a la forzada exclusión de las pantallas españolas de títulos capitales, como *Roma, città aperta*; *Paisà* y *Germania anno zero*, de Rossellini; *Umberto D*, de De Sica; o *Caccia tragica*, de De Santis.”, R. Gubern y D. Font, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, p. 62.

111 R. Feixas y J. Bassa, ivi, p. 340.

vero e proprio

testamento cinematografico de Neville, con una pormenización temporal que avanza a lo largo de más de sesenta años [...], la calle como algo querido y entrañable, el lugar de la experiencia, desde el viaje iniciático, pero también la calle como microcosmo ejemplarizante de un mundo (el social, el metropolitano y el nacional) reflejado en un simple bache incapaz de ser eliminado.¹¹²

Negli anni '50 approfondisce la sua vena di drammaturgo con pièces teatrali di successo: oltre a *El baile* (che rimase in cartellone a Madrid per sette anni consecutivi e dal quale furono tratti un adattamento cinematografico ad opera dello stesso regista, e una trasposizione per la televisione datata 1963), ricordiamo commedie come *Veinte añitos*, (1954), *Rapto* (1955), *Adelita* (1955), *Prohibido en otoño* (1957), *Alta fidelidad* o *La extraña noche de bodas* (1961). Nel 1967 il regista muore a Madrid per un attacco cardiaco.

I suoi difficili rapporti con la censura, il suo distacco tanto dalla dissidenza quanto dal potere nei primi venti anni della dittatura franchista, la scelta di offrire al pubblico film lievi ma non per questo disimpegnati, sono elementi che raccontano una traiettoria creativa obliqua, non assimilabile con le tendenze dominanti dell'epoca.

II.2 *Il contesto politico-culturale.*

Dopo la stagione della Seconda Repubblica, che per il cinema spagnolo significò un momento di grande crescita “con un aumento notable del número de películas producidas y una mayor competitividad frente al cine europeo y norteamericano, hasta el punto que, en 1935, la cuota de mercado del cine español supera a la correspondiente al cine de Hollywood”,¹¹³ con la guerra civile e l'inizio della dittatura franchista il processo di crescita si arresta, e l'industria cinematografica spagnola si attesta su quei caratteri di “raquitismo, ocasionalismo y marginalismo”¹¹⁴ che ne costituiranno il carattere essenziale nei seguenti trent'anni.

Fin dal 1936 fu creato un apparato di censura¹¹⁵ che funzionava nelle zone in cui i militari avevano preso il potere, e si andava estendendo per l'intero Paese con l'estendersi di queste.

Al principio (1936-41) la censura dependió del Ministerio de interior, después (1942-45) de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange, más adelante (1946-51) del Ministerio de Educación y finalmente (desde 1951) del recién creado Ministerio de Información y Turismo (MIT), es decir de la oficina central de propaganda. Todo cuanto estaba destinado a publicarse quedaba sujeto a censura [...]

112 F. J. Gómez Tarín, op. cit., p. 17.

113 V. Fernández Blanco, *El cine y su público en España. Un análisis económico*, Madrid, Datautor, 1998, p. 11.

114 *Ibidem*.

115 “Por lo general, se entiende por censura aquella restricción administrativa a la libertad de información o de expresión que se fundamenta en el poder ejecutivo y de él recibe su legitimidad”, R. Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones 62, 1980, pp. 9-10.

nada podía publicarse sin su consentimiento [...]. Los medios de comunicación que ejercían especial influencia sobre la opinión pública estaban sometidos a una doble censura: en la consulta previa, el manuscrito del libro o del artículo [...], el guión; en la prueba final, o postcensura, el producto acabado. La consulta previa [...] tenía como misión influir en el proceso mismo de creación.¹¹⁶

Ed è proprio il cinema ad attirare particolarmente l'attenzione dei censori, poiché, a differenza della stampa, della letteratura, delle altre forme di espressione artistica “que eran elitistas o minoritarias, el cine se convirtió desde sus orígenes en un medio de comunicación de masas, dirigido a un vasto público popular, heterogéneo”.¹¹⁷ Nel 1938 fu pertanto creato il Dipartimento Nacional de Cinematografía:

entre las tareas encomendadas a este Departamento, dos de ellas tenían un neto contenido censor, a saber: 'El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que éste sea digno de valores espirituales de nuestra patria'. 'El estado, en todo caso, se reserva la producción de noticiarios y documentales políticos y de propaganda'.¹¹⁸

Con una circolare emessa dalla Jefatura de Prensa, nel 1940 si proibiva espressamente di nominare in cartelli pubblicitari, riviste e giornali, ventinove registi, sceneggiatori e attori americani che avevano appoggiato la Repubblica, una lista nera tra cui figuravano, tra gli altri, alcuni amici di Neville, come Charlie Chaplin, Joan Crawford e Douglas Fairbanks. Nel 1943 si rafforza il controllo statale sul cinema, attraverso forti misure protezionistiche che implicitamente ammettevano la debolezza e non competitività delle produzioni spagnole su mercato interno e funzionavano di fatto come forme di censura coperta, poiché concedevano licenze di importazione e doppiaggio (obbligatorio dal 1941)¹¹⁹ solo ai prodotti graditi alla Comisión Clasificatoria. Questo sistema disegna un meccanismo di “subvenciones económicas selectivas a cada producción, cuya selectividad permitía orientar precisamente las tendencias y géneros deseados por el Estado en cada momento”.¹²⁰

Ecco allora il successo dei film sulla *cruzada*, come veniva indicata “nel linguaggio ufficiale l'insurrezione franchista contro la Repubblica che segna il debutto per una serie di racconti di guerra e coloniali”,¹²¹ ecco le pellicole che propongono “un adattamento 'alla spagnola' delle commedie dei 'telefoni bianchi', ambientate in luoghi immaginari e ambienti lussuosi”,¹²² o le commedie fantastiche, o surreali, o ancora folcloristiche; né mancano naturalmente le pellicole melodrammatiche, tra le quali si colloca lo stesso *Nada*. Si impone e si sviluppa, insomma,

116 H. J. Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 48-49.

117 R. Gubern, *La censura*, cit., p. 12.

118 R. Gubern, *La censura*, ivi, p. 27.

119 Gli effetti dell'obbligo della traduzione e del doppiaggio, come indica R. Gubern, riguardarono tre diversi ambiti: quello artistico, quello economico e quello più strettamente attinente alla censura, con “la frecuente manipulación censora de los textos de los diálogos originales, como ocurría en *Arco de Triunfo* (*Arch of Triumph*, 1947), de Lewis Milestone, en una escena en que preguntaban a Ingrid Bergman «¿Es su marido?» y ella negaba con la cabeza, al mismo tiempo que sus labios proferían un «sí»”, *La censura*, ivi, p. 69.

120 R. Gubern, *1936-1939*, cit., p. 81.

121 V. Sánchez Biosca, “Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-75”, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di G. P. Brunetta, Torino, Einaudi, vol. III, tomo I, 2000, p. 549.

122 *Ibidem*.

un tipo de cine impuesto y escapista que encontrará su mejor manifestación en la exaltación patriótica, en la Historia, en la literatura rancia y en la estampida religiosa. La pauta la marca el propio “caudillo” con *Raza* (1941), realizada por Saenz de Heredia, donde se reflejan todos los principios franquistas canalizados a través del cine así como su mentalidad férrea respecto a cualquier desviación ideológica.¹²³

Un numero rilevante di questi film sono adattamenti di opere letterarie. Oltre a Wenceslao Fernández Flórez (del quale Neville, nel 1935, adatta e dirige *El malvado Carabel*), troviamo Concha Espina, Bénitez de Castro, Concha y María Luisa Linares, Carmen de Icaza, “autores de novelas sentimentales o francamente rosas, ideales para un cine burgués, conservador y escapista, de sublimadas imágenes en tonos rosáceos [que] se impusieron como favoritos del público y productoras”.¹²⁴

Si trattava di “autores y textos ajustados a las preferencias marcadas por las norma proteccionisticas del 18 de mayo de 1943, que no solo legislaban una política de protección económica para el cine español, sino también una forma de censura encubierta”.¹²⁵

Ci furono anche adattamenti da autori della generazione del '98, “pese a las dificultades de censura”¹²⁶ realizzati Arturo Ruiz-Castillo e Carlos Serrano de Osma: “el primero con *Las inquietudes de Shanti-Andía* (1946) de Pío Baroja; el segundo con *Abel Sánchez* (1946) de Unamuno. [...] Y en esta línea abierta hacia la disidencia, Edgar Neville adaptaba sin mucha fortuna la novela *Nada* (1947) que en 1944 había proporcionado el premio Nadal a Carmen Laforet”.¹²⁷

Numerosi furono anche gli esempi di adattamenti per il cinema tratti da opere teatrali di successo, opere di “estricto consumo comercial [...], los autores más adaptados eran los pocos o nada sospechosos de desafección al Régimen como los hermanos Álvarez Quintero [...] o un Jacinto Benavente, ya depurado y recuperado políticamente para el franquismo”.¹²⁸

II.3 Nada, *il film*.

Dovrebbe a questo punto essere chiaro in quale contesto si muove Neville: tra censura previa (sul soggetto e sulla sceneggiatura) e censura sul girato; tra i molti ostacoli economici che lo portano a scegliere di produrre in proprio *Nada* e che tuttavia lo obbligano a sottostare ai limiti imposti dalla

123 A. Isasi-Isasmendi, op. cit., p. 345.

124 J. Gómez Vilches, *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones*, Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 1998, p. 23.

125 *Ibidem*.

126 *Ibidem*.

127 J. Gómez Vilches, *ivi*, p. 24.

128 *Ibidem*.

potente compagnia distributrice, Cifesa; tra una moda che guarda a facili adattamenti di opere di consumo e l'interesse personale di avvicinare un romanzo ruvido, introverso e controcorrente come quello di Carmen Laforet. Un romanzo di successo, è vero, ma non doveva sfuggire a Neville la natura profondamente diversa del pubblico dei lettori rispetto a quello degli spettatori, con i conseguenti rischi che questa operazione di adattamento comportava.

Neville accetta la sfida sia dal punto di vista personale che creativo: sente che è giunto per lui il momento di sperimentare nuove strade, di cambiare toni e ambienti. Scrive nel 1946, un anno prima dell'uscita di *Nada*: “Mucho me temo que voy a persistir en esto del costumbrismo y, a veces, darme una vuelta por el folklore: pero luego hay que inventar una fórmula totalmente inédita, hay que inventar, pues el cine no es sólo crónica del pasado, sino sueño de porvenir y buceo del espacio. Ese es el buen cine que yo preparo para el año que viene”.¹²⁹

Questa frase “arroja luz a ciertos cambios estilísticos y temáticos de *Nada*, [y demuestra cómo] aún persistiendo el costumbrismo existe una conciencia de creación innovadora para sus próximos filmes”.¹³⁰

La rivista falangista *Primer Plano*, che dava voce alle posizioni governative in materia di cinema, all'uscita della pellicola indica *Nada* come il primo film che “abre en la pantalla española la puerta, sellada por presagios de terror, del estilo hoy más en boga: el de los filmes que han dado en llamarse psicológicos, concediendo al vocablo un significado de animismo siempre enfermizo, mediante el capricho y la ley del uso”,¹³¹ ed è chiaro che si tratta di una recensione tutt'altro che benevola. Inoltre Gómez Tello, il critico della rivista, “califica el guión de 'monótono y sombrío' y la dirección de 'gris', concluyendo que 'desgraciadamente, para el cine español, se ha frustrado un buen argumento’”¹³² E sull'adattamento al cinema del romanzo di Laforet scende da subito un velo di oblio:

Estrenada en Barcelona a poco de finalizado el rodaje, ante la indiferencia del público, tuvo una crítica muy adversa. Incomprensiblemente, ese año de 1947 recibió el quinto Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. En Madrid no se estrenó hasta junio de 1949 posiblemente para aprovechar el apoyo publicitario que podía suponer el haber obtenido la novela, poco antes, el Premio Fastenrath de la Real Academia, pero en vista de la mala acogida de público y crítica se retiró pronto de cartel.¹³³

Osserva Germán Rodríguez a proposito della ricezione critica riservata all' adattamento di *Nada*, che si tratta di un film

que en cierta medida se ha llevado el ostracismo por parte de la crítica. Basta con hacer un recorrido por la bibliografía para caer en la cuenta de que la película, en la mayoría de los casos, no se menciona; de ser

129 Julio Pérez Perucha, *El cine de Edgar Neville*, Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982, p. 50.

130 G. Rodríguez, *Nada. Edgar Neville*, <http://www.revistapausa.com>, luglio 2008, p. 15, ultima consultazione il 12/3/2010.

131 G. Rodríguez, *ibidem*.

132 S. Aguilar, “Neville secreto”, <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>, ultima consultazione il 23/3/2011

133 L. Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986, p. 397.

citata, no suele analizarse, limitándose a una mera exposición del argumento; e incluso ciertos errores historiográficos salen a flote en libros cinematográficos de gran tirada.¹³⁴

La stessa Carmen Laforet, che pure aveva collaborato con Conchita Montes nell'”asesorar el guión cinematográfico de *Nada*”,¹³⁵ non nasconde la sua delusione all'uscita del film:

Se conserva alguna fotografía del rodaje en la que puede verse a la escritora, con su sonrisa afable, junto a Edgar Neville y Conchita Montes. Sin embargo, no fue una buena experiencia. Hay dudas de si Laforet asistió al estreno, pero en repetidas ocasiones mostraría su disconformidad con la película.¹³⁶

Per decenni è sfuggito alla critica il valore storico del film, anche per l'inevitabile sovrapposizione con il romanzo, che risulta più diretto e per molti versi trasparente del suo adattamento:

Conchita Montes y Edgar Neville, acaso por tocar un tema y un mundo inusuales en su obra, no han sabido o podido traducir cinematográficamente todo ese conglomerado de decadencia y pasiones visto por los ojos de Andrea. [...] Al no presentar el auténtico conflicto, al no haber traducido correctamente en imágenes la sucesión de pequeños y continuos incidentes que construyen la historia, la película resulta un amasijo incongruente que aburre al espectador.¹³⁷

Bisogna arrivare agli anni '90, e al centenario della nascita del regista, perché la critica si avvicini alla figura di Neville e alla trasposizione di *Nada* con uno sguardo più aperto e meno condizionato storicamente e ideologicamente:

En 1947 Neville dirige un título fallido pero de una gran singularidad – otra vez – en el cine español del momento. [...] Fue [...] una de las primeras películas del cine español de la posguerra en acercarse a la realidad contemporánea del país, lejos del escapismo tan de moda siempre en el cine comercial pero más todavía en esa época, alusiones a la guerra civil incluidas.¹³⁸

Neville gira dunque *Nada* nel 1947, basandosi sull'adattamento dall'omonimo romanzo affidato alla sua musa e compagna di vita, Conchita Montes, che del film è anche la protagonista femminile. Oltre alla regia, Neville ne assume anche la produzione, mentre la distribuzione è curata da Cifesa, la maggior compagnia di produzione e distribuzione cinematografica spagnola fino alla metà degli anni '60.¹³⁹ È proprio Cifesa che si trova nella posizione di imporre a Neville pesanti tagli sulla pellicola già girato, ben trenta minuti sull'ora e mezza di durata totale: “La distribudora, para acentuar [la] comercialidad y reducir [la] deprimente atmósfera [del film], eliminó diversas secuencias y con ello personajes [...]. Este poder de la distribudora era consecuencia del adelanto de distribución que aquella invirtió en la producción del film”.¹⁴⁰

Gli interpreti sono, oltre alla già citata Conchita Montes nei panni di Andrea, gli italiani Fosco

134 G. Rodríguez, op. cit., p. 13.

135 A. Caballé e I. Rolón, op. cit., p. 193.

136 A. Caballé e I. Rolón, ivi, p. 197.

137 L. Quesada, op. cit., pp. 396-397.

138 J. A. López, “Edgar Neville: el primer director español de culto”, <http://pasadizo.com>, ultima consultazione il 21/4/2011.

139 “Cifesa, la casa di produzione più importante degli anni quaranta, rappresenta il modello di produzione a catena hollywoodiana [...]. Questa combinazione di pianificazione capitalistica e sudditanza ideologica allo stato (collaborazione in film documentari e didattici, ma anche mezzo di trasmissione dei suoi valori) costituisce senza dubbio una particolarità del cinema franchista. [...] La Cifesa mette quindi in azione un sistema di produzione basato sulla divisione del lavoro e una specializzazione modellata sullo studio-system hollywoodiano”, V. Sánchez Biosca, op.cit., p. 555.

140 J. Pérez Perucha, op. cit., p. 50.

Giachetti (Román) e Adriano Rimoldi (Jaime), l'argentina María Denis (Ena), Tomás Blanco (Juan), María Cañete (Angustias), Julia Caba Alba (Antonia), Rafael Bardem (don Luis il professore), Manuel Aguilera (Don Jerónimo), Juanita Manso (la nonna), Félix Navarro (Pons). Fosco Giachetti era stato, durante il fascismo, uno degli attori italiani più quotati, secondo solo ad Amedeo Nazzari, ed ancora alla fine degli anni '40 continuava ad essere ricercato per la sua interpretazione “virile” e asciutta. Per quanto riguarda María Denis, pur essendo di origine argentina, aveva trovato il successo negli anni '30 in Italia, diventando una diva di quell'ampia produzione nota come “cinema dei telefoni bianchi” in cui interpretava ruoli di sartina, maestrina o giovane capricciosa di buona famiglia.

Si segnala anche la collaborazione di un giovane direttore della fotografia ai suoi esordi, Tonino Delli Colli, che affianca Manuel Berenguer, d'ora in poi responsabile della fotografia dei film di Neville. In Italia il film fu commercializzato con il titolo di *Voragine*.¹⁴¹

II.4 *Sinossi*.

Il film si apre con l'arrivo di Andrea a bordo di un taxi, in una notte di pioggia, a casa dei parenti in calle de Aribau a Barcellona. Ad accoglierla trova la nonna, la domestica Antonia, la zia Angustias, lo zio Juan con sua moglie Gloria.

Il giorno seguente Angustias la mette in guardia sui pericoli che presenta la città per una ragazza sola e ingenua, e le ordina di non stringere amicizia con Gloria, «una mujer nada recomendable». Subito dopo Andrea conosce lo zio Román, e assiste ad un litigio tra questi e suo fratello Juan.

Accompagnata dalla zia Angustias, Andrea si reca quindi all'università e qui conosce Pons, un compagno di corso. In casa i litigi tra i fratelli si susseguono, spesso causati dalla presenza di Gloria.

Un giorno Román invita Andrea a salire nella sua mansarda: qui lo zio le offre una sigaretta e un caffè, suona per lei il violino e mostra un atteggiamento ambiguamente seduttivo nei suoi confronti, al quale però la ragazza non risponde.

Quando cominciano le lezioni all'università, Andrea conosce Ena ed altri compagni, con i quali segue le lezioni di don Luis. Pons la corteggia con discrezione, ma Andrea non sembra

141 Produzione S.A.F.I.R. - Società Anonima Film Italiani Roma, censura n. 4634 del 25/10/1948, dati tratti da <http://anica.it/online/>. Ultima consultazione il 29/10/2011.

interessarsi a lui. Un giorno tornando a piedi dall'università durante un temporale, Andrea prende una brutta influenza che la costringe alcuni giorni a letto. La nonna e Gloria, per distrarla e farle compagnia, le raccontano le vicende famigliari durante la guerra civile. Ma Andrea, che ha la febbre alta, deforma questi racconti in un delirio al centro del quale si colloca l'ambigua figura dello zio Román. Una volta guarita, Andrea torna all'università e qui la sua relazione con Ena si approfondisce. Andrea comincia a frequentarne la casa per studiare, e nel corso di uno dei questi incontri Ena chiede ad Andrea di presentarle suo zio Román, «un hombre muy interesante» secondo la ragazza.

Poco prima di Natale le due amiche, per festeggiare la promozione a un esame, si recano a colazione con Jaime in un caffè all'aperto. In questa occasione Andrea dona a Ena un prezioso fazzolettino che le era stato regalato dalla nonna per la sua prima comunione. Ma proprio il giorno di Natale, tornando a casa dalla messa, Andrea e la nonna trovano i famigliari impegnati in una furibonda lite: Angustias accusa Gloria di aver rubato il fazzolettino di Andrea e di averlo venduto, la donna nega, Juan la difende. Andrea scagiona Gloria, Juan infuriato dà una violenta spinta ad Angustias che cade a terra. Andrea confessa alla nonna di aver regalato il fazzolettino per sdebitarsi nei confronti di Ena che è sempre gentile con lei, la nonna capisce e la perdona.

Durante il pranzo Andrea ha una crisi di pianto, nonostante l'atmosfera sia tornata apparentemente serena. Angustias, umiliata dopo lo scontro con il fratello, si chiude nella sua stanza e si prepara a lasciare la casa: prima di uscire, tuttavia, riferisce ad Andrea che è stato Román a dirle di aver visto Gloria vendere il fazzolettino. Andrea accoglie la rivelazione con sgomento.

Più tardi la ragazza, rientrando a casa, trova che Ena è passata a cercarla ed ha conosciuto Román, che ora sta suonando il pianoforte per lei. Le due amiche si congedano freddamente poco dopo.

Qualche giorno più tardi si presenta a casa il capufficio di Angustias, don Jerónimo, per chiedere notizie della donna; quando, poco dopo, se ne va, Juan e Gloria raccontano ad Andrea e alla nonna di averlo visto in compagnia di Angustias all'uscita della messa di mezzanotte alla vigilia di Natale. A questa notizia la nonna commenta, incredula: «no todas las cosas son lo que parecen».

La relazione tra Román ed Ena crea in Andrea distanza e freddezza nei loro confronti, anche se Andrea, nel corso di una passeggiata, prova a far presente all'amica qual è la vera natura di Román. Ena le chiede, di rimando, di non interferire. Rientrata a casa, Andrea trova la nonna preoccupata per la salute del piccolo figlio di Gloria e Juan. Quando quest'ultimo si accorge che la moglie non è accanto al bimbo malato ma è andata dalla sorella che gestisce un locale nel *barrio chino*, furibondo corre a cercarla; Andrea, spinta dalla nonna, lo segue per impedirgli di compiere qualche atto inconsulto.

Nel *barrio chino* Juan viene coinvolto in una rissa e fatica a trovare il locale della sorella di Gloria. Una volta giunti lì, la sorella di Gloria li conduce, passando attraverso un teatrino che si trova nella parte inferiore del locale, alla stanza in cui la moglie di Juan gioca a carte per poter comprare, con i soldi vinti, le medicine necessarie al piccolo. Juan, Gloria e Andrea tornano quindi insieme a casa.

Tempo dopo Margarita, la madre di Ena, chiede ad Andrea di intervenire per metter fine alla relazione tra Román ed Ena, e le racconta che anche lei, quando era compagna di conservatorio di Román, molti anni prima, era stata di lui innamorata e da lui delusa e abbandonata. Andrea, accogliendo la richiesta di Margarita, entra nella mansarda dello zio giusto in tempo per interrompere un drammatico colloquio tra Ena e Román. Ma l'uomo, cercando di richiamare indietro Ena, cade dalle scale e muore.

Quando Ena, qualche tempo dopo, si prepara a lasciare Barcellona per Madrid, invita Andrea a seguirla e cominciare una nuova vita nella capitale. Come la nonna e il bambino, che si trasferiranno in campagna, e lo zio Juan, che sarà internato in manicomio, anche Andrea in compagnia di Ena lascia quindi la casa di calle de Aribau.

II.5 *Da Nada a Nada: la trasposizione.*

Analizzando il film di Neville, ci troviamo di fronte ad alcune caratteristiche ricorrenti che ne costituiscono le cifre salienti. Queste caratteristiche sono da riferirsi, previamente, alla necessità della sceneggiatrice e dello stesso regista di rendere il film accettabile al vaglio della commissione di censura. Come ci ricorda Neuschäfer, infatti, la mera esistenza di un organismo di censura obbliga l'artista a usare espressioni indirette, a presentare il discorso in modo quanto più inoffensivo e moderato possibile, ad utilizzare processi comunicativi che arrivano a «camuflar, disfrazar, cifrar, poner en clave la comunicació»:¹⁴² elementi tutti che ritroviamo nel trattamento che Montes e Neville riservano al materiale narrativo proveniente dal romanzo di Carmen Laforet.

La prima caratteristica del film si manifesta a partire dalla musica utilizzata nei titoli di testa: i primi crediti scorrono al suono di un'allegria *sardana*, che dopo 69" lascia il posto quasi bruscamente a un tema orchestrale la cui melodia, struggente e malinconica, nel corso del film verrà a identificare il personaggio di Román. Le due musiche che accompagnano i titoli di testa esplicitano e presentano il contrasto: il film che sta per iniziare promette un'ambientazione catalana,

142 H. J. Neuschäfer, op. cit., pp. 56-57.

quindi “nuova” rispetto al resto della produzione nevilliana così radicata a Madrid (a parte l'eccezione de *El malvado Carabel*), ma in linea con quell'interesse per il costumbrismo che costituisce una delle cifre identificative del regista; contemporaneamente, il tema orchestrale suggerisce un'ambientazione melodrammatica.

Il contrasto presentato in apertura costituisce a mio avviso uno degli elementi essenziali dell'intero film. Parlando di contrasto mi riferisco, specificamente, alla costruzione iconica e sequenziale di elementi centrali del discorso filmico: il contrasto funziona come un asse strutturale intorno cui si sviluppa l'intero film, e il passaggio dalla *sardana* alla melodia struggente dei titoli d'apertura ne è anticipazione. Nel caso della musica di accompagnamento dei titoli di testa si tratta semplicemente di un contrasto sonoro, che non viene in seguito sviluppato (sappiamo che la politica franchista in materia di “unidad espiritual, natural y social de España”¹⁴³ era estremamente rigida, e non era conveniente una connotazione catalana troppo marcata), a parte la caratterizzazione di Andrea, i cui cognomi, Ramos Brunet, sono un'invenzione di Conchita Montes e in Brunet si indica appunto l'origine catalana della famiglia. La *sardana* aiuta a situare l'azione in uno spazio geografico ben definito, eppure è l'unico elemento di tutto il film che rimanda con chiarezza a Barcellona, nonostante la *voice-over* di Andrea, nella prima sequenza, citi quasi alla lettera le parole di apertura del romanzo di Carmen Laforet («Llegué a Barcelona de noche. El gran rumor de la gente, la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad adorada en mis ensueños por desconocida»).

La seconda caratteristica del film va ricercata nell'organizzazione formale del piano del discorso rispetto a quello della storia. Assumendo con il termine “storia” la fabula e l'intreccio del romanzo di partenza, notiamo che l'adattamento della storia segue puntualmente lo sviluppo temporale del romanzo (un anno circa, dall'arrivo di Andrea dal paese, alla sua partenza per Madrid) e ne mette in scena i personaggi principali; mantiene la centralità diegetica della casa di calle de Aribau, i conflitti tra Juan e Román e tra i due fratelli e Gloria, l'opposizione tra la casa e gli altri spazi (università e casa di Ena), alcuni passaggi narrativi come l'uscita di scena di Angustias, l'inseguimento di Juan nel *barrio chino*, la relazione tra Román ed Ena, il colloquio tra Andrea e Margarita, l'intervento di Andrea per mettere fine alla relazione tra lo zio e l'amica, la morte di Román.

Il piano della storia, tuttavia, presenta anche cambiamenti forti rispetto al romanzo, come per esempio nel caso della morte di Román, che avviene per una caduta apparentemente accidentale, oppure lo scioglimento finale, con la casa che passa ad essere abitata dalla sola Gloria, mentre Juan viene internato in manicomio.

143 R. Gubern, *La censura*, cit., p. 82.

Vengono esclusi dalla versione adattata tutti quei passaggi e personaggi non strettamente funzionali alla linea narrativa centrale, cioè il triangolo mélo tra Andrea, Román ed Ena, triangolo visivamente sintetizzato da una delle locandine del film, al centro della quale sta Andrea e, accanto a lei, Román “pirata” con il pappagallo su una spalla, ed Ena languidamente ritratta con in mano un telefono bianco.

Scompaiono dunque nell'adattamento tutti i vagabondaggi, le fughe e le passeggiate di Andrea per Barcellona (dei quali resta solo uno scambio di battute tra Angustias e la nipote: «¿Se puede saber adónde vas?» «Voy de un lado para otro, me gusta andar por la ciudad»); il personaggio di Gerardo (legato, nel romanzo, alla scoperta da parte di Andrea dello spazio urbano, e pertanto inutile nell'economia del film); Pons e gli amici artisti della calle de Montcada: Pons nel film è poco più di un personaggio di contorno, costruito soprattutto in contrasto con Román e usato in scene di riempimento, di transizione o di alleggerimento della tensione drammatica, mentre gli amici sono “riassunti” in un giovane con la pipa e in un altro che invita Pons a giocare a biliardo.

Allo stesso modo, non ritroviamo nel film la festa a casa di Pons; la prima partenza di Angustias, seguita dalla tensione del ritorno, e la lunga preparazione della seconda e definitiva partenza per il convento (che nel film viene resa con un'unica, affrettata partenza verso una destinazione ignota); la scena di riconciliazione di Andrea ed Ena sotto la pioggia davanti all'università, emotivamente molto intensa.

Scompare nell'adattamento, ed è un elemento da sottolineare, ogni accenno alla fame che perseguita Andrea nel romanzo. Soltanto una volta la ragazza cerca furtivamente qualcosa da mangiare nella credenza della sala da pranzo, la mattina seguente il suo arrivo in casa della nonna, e viene interrotta da Angustias. È interessante notare, tuttavia, che nonostante in diversi momenti del film la famiglia si ritrovi riunita intorno alla tavola da pranzo, in nessun caso il cibo viene messo in scena. La tavola si presenta apparecchiata con abbondanza di stoviglie, posate, bottiglie, alzatine, i personaggi sorseggiano latte o brodo (come si deduce dalla forma delle tazze usate) ma il cibo non compare mai. Neppure a casa di Ena, dove per altro Andrea rifiuta dei dolci dicendo «No, gracias, he comido mucho».

Poiché l'adattamento esclude quasi del tutto, come si vedrà meglio più avanti, la messa in scena dello spazio urbano, anche le tracce della guerra recente vengono tenute fuori dalla storia. È quindi chiaro che i cambiamenti operati da Conchita Montes, pur confermando sostanzialmente le diverse funzioni narrative presenti nel romanzo, sono in genere orientati a rendere meno crudo e violento l'ambiente descritto, a moderare ed alleggerire il tono complessivo.

Per quanto riguarda i dialoghi, in moltissimi casi ritroviamo esattamente le stesse battute del

romanzo, sebbene ciò comporti un effetto spesso innaturale,¹⁴⁴ talvolta addirittura straniante, quando il dire e il mostrare non sono coerenti tra loro, come si mostrerà in diversi esempi più avanti.

Ma è sul piano del discorso che Montes e Neville radicalizzano la lettura del romanzo, è qui che i due mostrano quanto l'adattamento sia, per dirla con Vanoye,¹⁴⁵ “un processo di profonda riappropriazione” del testo di partenza da parte di chi adatta e di chi dirige.

In *Nada*, il discorso filmico è percorso da un senso di straniamento e da una fredda sobrietà cui partecipano in egual misura quasi tutti gli elementi narrativi, ad esclusione del commento musicale (salvo nella sequenza finale): dalla messa in scena alla messa in quadro, dal montaggio all'illuminazione, dalla caratterizzazione degli ambienti e dei personaggi ai dialoghi fino al montaggio stesso. Sobrietà e occasionale straniamento, distacco emotivo, filtro di un'istanza narrante distante che non prende le parti di nessun personaggio: sono questi gli elementi che concorrono a negare allo spettatore agganci empatici, identificativi, con quanto accade sullo schermo.

Nell'adattamento viene spenta la carica vitale e sognante della protagonista del romanzo, quella sua lenta, faticosa, dolorosa scoperta di sé e del suo destino che ne fa un personaggio indimenticabile: l'Andrea di Neville è una bella donna elegante, algida, lontana, distaccata e per lo più fuori ruolo. Credo che questo spieghi, almeno in parte, la ricezione timida che il film ha conosciuto sia da parte della critica che del pubblico, e l'oblio immediato che colpisce quest'opera di Neville.

Tanto il film come il romanzo raccontano la Spagna contemporanea, e in questo senso il film è sostanzialmente fedele allo spirito del romanzo, perché il quadro del presente che ci restituisce è, nel fondo, non meno duro di quello rappresentato da Carmen Laforet. Tuttavia, naturalmente, film e romanzo rappresentano il loro tema comune, il presente appunto, utilizzando strategie narrative, immagini, toni, punti di vista così diversi che il film di Neville risulta in molti aspetti infedele alla lettera del romanzo. Del resto Neville è convinto che “en las adaptaciones de obras de teatro y de novelas o se destruye por completo la obra básica, y salen bien, o son un desastre cinematográfico. El cine es precisamente lo contrario de la literatura”.¹⁴⁶

Nell'adattare il romanzo, il cambiamento diegeticamente più significativo riguarda il narratore. Nel romanzo è Andrea che in prima persona riferisce le sue esperienze dell'anno barcellonese in casa della nonna. Nel film, invece, questa voce omodiegetica viene quasi subito e inevitabilmente sostituita da un racconto in terza persona: Andrea “cede” la voce all'istanza narrante dal momento in cui scende dal taxi davanti al portone della casa di calle de Aribau. A partire da

144 A. Fumagalli, op. cit., p. 145.

145 A. Fumagalli, ivi, p. 93.

146 S. Aguilar, op. cit., p. 1.

questo momento e fino al termine del film, Andrea sarà un personaggio tra gli altri; la protagonista, sì (come per altro Román), ma il punto di vista cognitivo e (in misura minore) il punto di vista etico, saranno di esclusiva pertinenza dell'istanza narrante esterna.

È, quello del film, un resoconto in oggettiva: la macchina da presa (d'ora in poi, M.d.P.), come si è detto, non sembra prendere le parti di nessun personaggio, e condivide con lo spettatore l'atto del guardare dall'esterno, da una posizione in grado di cogliere l'insieme senza lasciarsi coinvolgere. L'autonomia e la libertà che manifesta l'istanza narrante avranno il loro punto di massima espressione nella breve sequenza di chiusura, quell'epilogo originale della sceneggiatura che si struttura come un vero e proprio "secondo finale" e sul quale tornerò più avanti.

L'adattamento filmico, spegnendo in Andrea la curiosità e il desiderio di scoperta, mettendo a tacere le sue paure e la sua segreta ribellione, cancellando quel percorso di formazione che caratterizzano il personaggio del romanzo, ne "normalizza" e ne imbavaglia la voce fino a renderla del tutto muta. In questo senso, il finale del film è tragicamente letterale: lasciando la casa di calle de Aribau, Andrea davvero non porta niente con sé, a parte la vecchia valigia. Fine delle speranze, fallimento di tutte le aspettative. Si capisce che non poteva essere un finale drammaturgicamente digeribile per il pubblico dell'epoca.

Sono in particolare tre i momenti in cui Montes e Neville lavorano più esplicitamente sul discorso critico, sovrapponendovi, per meglio occultarlo, elementi narrativi che si suppone possano avere presa facile sul pubblico: il primo attiene allo sviluppo del motivo della seduzione di Román nei confronti della nipote; il secondo si presenta nella lunga sequenza in cui la nonna e Gloria rievocano, rivolgendosi ad Andrea febbricitante, alcuni episodi accaduti a Juan e Román durante la guerra civile, e la ragazza deforma i racconti in allucinazioni a sfondo sensuale-melodrammatico: il terzo è presentato creando, accanto alla bisca clandestina che si nasconde dietro la porta del colmado della sorella di Gloria, un teatrino di rivista o avanspettacolo.

Si tratta di tre momenti-chiave perché ciascuno, nel proprio ambito, indica e svela qualcosa di disfunzionale in tre ambiti centrali della Spagna contemporanea: il primo riguarda i legami familiari, il secondo i rapporti con la storia recente, il terzo la società nel suo complesso. Tutti e tre i passaggi sono variazioni intorno al grande tema del film: che paese è questo? Cos'è stato, e cosa è diventato? A questo domande si può rispondere, nel 1947, soltanto fingendo di parlare d'altro, ed è esattamente questo che fanno Conchita Montes ed Edgar Neville.

A proposito del tema della seduzione incestuosa, è legittimo chiedersi perché Conchita Montes, nell'adattare il romanzo di Carmen Laforet, abbia ritenuto necessario dare a questo tema uno statuto così importante, al punto da farne il motivo centrale intorno a cui si sviluppa l'intero film. Ritengo che le ragioni siano due.

La prima è di ordine meramente pratico e commerciale: il romanzo, come si è detto, non presenta una vera e propria trama, ma piuttosto giustappone una serie di episodi, personaggi, esperienze, ambienti e suggestioni tenuti insieme dalla presenza della narratrice omodiegetica e dalla cornice spazio-temporale unitaria.

Se applichiamo una lettura attanziale del romanzo, vediamo che l'oggetto da conquistare è, per il soggetto-Andrea, la libertà di essere sé stessa. Ora è probabile che la libertà non si prestasse ad essere un oggetto rappresentabile nella Spagna della fine degli anni '40, né fosse un tema cui il pubblico spagnolo dell'epoca mostrasse particolare sensibilità. Montes e Neville, dunque, spostano l'oggetto di Andrea sulla figura dello zio e creano il triangolo: Román ha per oggetto Andrea prima, quindi questa viene sostituita da Ena; Andrea, come si è detto, ha per oggetto lo zio; quest'ultimo costituisce anche l'oggetto per Ena, la quale però si muove piuttosto su mandato inconsapevole di un destinatario molto efficace, la madre. In questa cornice ogni personaggio trova il suo posto: destinatari, aiutanti, oppositori, e la macchina narrativa sembra, almeno in teoria, poter funzionare e garantire attese, colpi di scena, rovesciamenti. Ma, come abbiamo capito, così non è, e una delle cause di questo fallimento sta nell'incapacità di adattatrice e regista a comunicare, attraverso gli elementi specificamente cinematografici a disposizione, l'ambiguità di questi legami, a mostrarcene i passaggi evolutivi rendendoli credibili e interessanti.

Il secondo motivo rimanda invece a quel mostrare una cosa per celarne un'altra che costituisce uno dei punti fondamentali nella costruzione del discorso critico del film: la presenza di una storia incestuosa mostra in trasparenza, a chi voglia vederlo, che anche in una buona famiglia borghese «no todas las cosas son las que parecen», che l'endogamia è il prodotto di un ambiente opprimente e senza libertà, in cui i rapporti di potere sono sbilanciati e ingiusti.

Su questa stessa linea sta appunto la costruzione di quell'importante passaggio in cui Andrea, con la febbre alta, ascolta rievocare dalla nonna e da Gloria la storia di Juan e Román durante la guerra civile.

Nel romanzo, i racconti delle due donne, sedute con Andrea «junto al brasero de la abuela» (p. 35), sono strutturati come un dialogo teatrale, e sono introdotti da queste parole di Andrea: «en mi cabeza un poco dolorida, se mezclaban las dos voces en una cantinela con fondo de lluvia y me adormecían». Dice Andrea al termine del dialogo: «Yo no estaba dormida. Y creo que recuerdo claramente estas historias» (p. 42). Poco più avanti la voce narrante racconta un sogno che chiude la parentesi dell'influenza: «Aquella noche tuve un sueño clarísimo en que se repetía una vieja y obsesionante imagen: Gloria, apoyada en el hombro de Juan, lloraba... Poco a poco, Juan sufrió curiosas transformaciones. [...] Era Román el que abrazaba a Gloria y los dos reían» (p. 44).

Montes parte proprio da questo finale e lo amplia, interpretandolo liberamente, per comporre

una sequenza in cui il delirio di Andrea viene a costituire la parte centrale del racconto, sovrapponendosi al dialogo delle due donne e concentrando su di sé tutta l'attenzione dello spettatore.

Ecco quindi che Gloria e la nonna raccontano senza apparente emozione avvenimenti più o meno lontani: l'infanzia dei fratelli Brunet, l'inizio delle guerra, il ruolo di Antonia, lo sviluppo del conflitto tra Juan e Román a causa di Gloria, la donna di entrambi per un certo periodo. I piani a mezza figura (d'ora in poi, M.F.) delle due si alternano, nel montaggio, a primissimi piani (P.P.P.) di Gloria e a primi piani (P.P.) di Andrea. Ma di questa vengono mostrate, in sovrimpressione, anche due scena che danno corpo al suo delirio: Román e Gloria abbracciati, innamorati, poi di nuovo Antonia che strappa dalle mani di Gloria un gattino che questa accarezzava, e di nuovo Gloria tra le braccia di Román. Andrea si agita, straparla: «Gloria, no debes que te pinte Román, no vayas con Román, no te enamores de él». Vediamo dunque che il delirio acquista nel film una posizione decisamente più centrale rispetto a quanto avviene nel romanzo, e serve a mostrare l'attrazione che anche Andrea prova per lo zio. Ma non solo. Si tratta anche in questo caso di un'operazione “distrattiva” messa in atto da Montes e Neville.

L'immagine ripetuta, nel montaggio, di Andrea in preda al delirio, unita alla possibilità di vedere rappresentato visivamente il contenuto del delirio stesso, hanno un doppio effetto. Da una parte amplificano la linea melodrammatica del film e lo arricchiscono di un momento di pathos sentimentale; dall'altro, sottraggono parte dell'attenzione dello spettatore dalla rievocazione della guerra civile contenuta nel dialogo tra la nonna e Gloria. Così, nuovamente, Neville può accostarsi a un tema molto delicato senza attirare l'attenzione della censura: può parlare della storia presente, del conflitto tragico ancora vivo, attraverso un film convenzionalmente melodrammatico. Con buona pace dei censori, e del recensore di *Primer Plano*.

II.6 *Lo spazio della casa di calle de Aribau.*

«Tome esta cerilla que se ha estropeado la luz de la escalera»: con queste parole il *sereno*, sorreggendo un ombrello e con il volto coperto da un cappuccio nero, si rivolge ad Andrea appena scesa dal taxi che l'ha lasciata davanti al portone di calle de Aribau 72. È notte, e quella *cerilla* accompagna tutta la salita della ragazza lungo le scale. Andrea indossa un impermeabile bianco, e appena entrata nell'androne del palazzo le tenebre l'avvolgono, mentre la M.d.P. la segue con un movimento lento, che pur lasciandola sempre al centro dell'inquadratura, ora in piano americano

(P.A.), ora a figura intera (F.I.), accoglie anche dettagli salienti di quello spazio nuovo e misterioso: graffiti infantili sul muro scrostato, ombre profonde della ringhiera che disegnano riquadri sulle pareti.

Queste ombre, in particolare, saranno una costante della messa in scena dello spazio della casa, e costituiscono un elemento di continuità, raccordo e omogeneità visiva tra i due spazi.

El ascenso al hogar está marcado por la iluminación, o más bien, por la falta de la misma [...]. Esta puesta en escena pone de relieve el mundo angosto y claustrofóbico así como los prolegómenos de la miseria que Andrea va a encontrar en el hogar: miseria económica y miseria humana. Curioso es que en la novela sí exista luz eléctrica: la protagonista es un punto de luz en la autárquica casa de la calle de Aribau. En el mismo nivel figurativo [...] la sombra de la barandilla en las paredes es extremadamente patente denotando y exacerbando a su vez el ambiente claustrofóbico y autárquico, prácticamente carcelario. En contraposición, cuando Andrea se va, las sombras de las balaustradas son inexistentes. [...] Estas sombras guardan relación, en cuanto que presentan el mismo contenido temático, con las sombras de los ventanales en el techo del interior de la casa.¹⁴⁷

Lo stesso Germán Rodríguez riconosce in questa prima sequenza un momento fondamentale del film, perché le scale vengono dotate di una centralità drammatica nella narrazione che sta cominciando, e lo spazio viene presentato secondo un'organizzazione tripartita (casa, scale, stanza di Román), nel quale le scale funzionano appunto come elemento unificatore. Anche i movimenti della M.d.P., dal travelling al *contre-plongée* fino all'accorciamento della focale quando Andrea è ormai davanti alla porta, mostrano la struttura avvolgente, legata, che unisce scale e casa. È anche da notare che le scale sono disegnate in modo da richiamare l'idea di un teatro: uno spazio vuoto centrale, rettangolare, modellato in verticale con i piani che si sviluppano ai lati, come gli ordini dei palchi teatrali, mentre gli scalini corrono da un piano all'altro. Come sottolinea inoltre Jorge Gorostiza:

[Sigfredo] Burman diseñó el edificio donde transcurre la mayoría de Nada [...], compuesto por dos espacios: vivienda y buhardilla; separados pero comunicados entre sí, por la escalera del edificio. La escalera – en la que se ha visto influencias de *The magnificent Amberson (El cuarto mandamiento*, Orson Welles, 1942) – es el espacio que no sólo comunica, sino en el que suceden los actos más luctuosos y por el que se asciende metafóricamente para llegar a la vivienda. Vivienda que, según uno de los personajes, es «como un barco que se hunde», tan oscura y tétrica, como la buhardilla del inquietante tío Román, y que domina a unos personajes [...]. El protagonismo de la casa se consiguió gracias a la sensación de opresión que da un exceso de muebles y objetos, entre el que incluso es difícil circular, llenando habitaciones pequeñas en las que casi continuamente se están viendo sus techos, situados [...] a una altura de dos metros veinte, de forma que los actores casi los tocaban con la mano.¹⁴⁸

In contrasto con le scale, nell'ingresso dell'appartamento le zone di luce e di ombra si alternano, ma nella messa in scena prevalgono le prime: è il momento delle presentazioni, e lo spettatore deve sapere chi è chi. Così, in modo convenzionale, Neville evita di riprodurre questo spazio da antro delle streghe che ci consegna invece Carmen Laforet.

Si tratta, piuttosto, di uno spazio disegnato seguendo tre linee fondamentali. In primo luogo richiama la struttura di un palcoscenico teatrale, segnato dalla presenza delle tende-sipario e dalla

147 G. Rodríguez, op. cit., p. 18.

148 J. Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 60.

porta a vetri che divide l'ingresso dalla zona delle stanze da letto. In secondo luogo vediamo qui, per la prima volta, quei soffitti ribassati cui accennava Gorostiza nel passo citato, soffitti che sono, insieme alla prevalenza di linee orizzontali rispetto alle verticali, una delle caratteristiche estetiche costanti di tutte le volte che la casa sarà messa in scena e in quadro nel corso del film. Infine, il terzo elemento si riferisce a quella prospettiva a scatola cinese, quell'aprirsi di spazi a partire da una zona centrale, che è pure molto ricorrente nella messa in quadro della casa.

Ognuno di questi elementi ha naturalmente un suo preciso senso diegetico. Le tende-sipario suggeriscono l'idea di uno spettacolo nello spettacolo: le entrate e le uscite dei personaggi attraverso questi setti parziali ne svelano implicitamente la natura di finzione, e contemporaneamente consegnano loro una esemplarità più alta, a spese della loro naturalezza.

I soffitti ribassati sono uno degli elementi profilmici che caratterizzano maggiormente la casa di calle de Aribau.¹⁴⁹ In particolare, sottolinea ancora Gorostiza, “*Nada* fue una de las primeras películas españolas en la que se emplearon los techos como elemento dramático”¹⁵⁰ Anche le architravi delle porte sono sottoposte allo stesso trattamento. L'uso associato di strutture come cornicioni decorativi, mostrine, travature a vista, pendenze e spioventi, zoccolature, sottolinea il disegno in senso orizzontale dello spazio della casa, e fanno sembrare otticamente ancora più bassi i soffitti. Si tratta, insomma, di un tratto discorsivo distintivo della trasposizione di *Nada*: come nota Giulia Carluccio, “La prevalenza di un'elaborazione discorsiva a livello 'architettonico' può essere un tratto distintivo del film espressionista e, tra tutti, di un film come *Il gabinetto del dottor Caligari*”,¹⁵¹ film che visivamente costituisce un punto di riferimento centrale per quest'opera di Neville, come vedremo meglio più avanti. A questi elementi della messa in scena, se ne aggiunge un altro relativo alla messa in quadro, fondamentale per capire il disegno dello spazio della casa: mi riferisco all'angolazione dal basso. Scrive Arcangelo Mazzoleni che questo tipo di inquadratura

serve ad enfatizzare il soggetto ripreso [...]. Tale inquadratura è tipica anche dello stile di ripresa di Orson Welles. [...] Le inquadrature dal basso di Welles e del suo operatore Gregg Toland hanno una funzione peculiare, solo in apparenza simile a quella tendente a mitizzare il personaggio. Esse, da una parte ci riportano alla formazione teatrale di Welles, [...] ponendo il personaggio su un palcoscenico ideale per cui lo vediamo sempre incomberci su di noi [...]; però, d'altra parte, corrispondono anche, come è stato notato, a una sorta di visione infera, quasi fosse il prodotto dello sguardo d'una potenza tellurica che stia per emergere dalle viscere della terra.¹⁵²

L'uso dell'inquadratura angolata dal basso ci riporta a quell'ambito teatrale di cui si parlava poc'anzi. Ma non è tutto qui. L'inquadratura dal basso, i soffitti e le porte ribassate, la prevalenza di linee orizzontali disegnano la casa come spazio oppressivo. I personaggi, lungi dall'essere enfatizzati

149 Storicamente, “Parece que la primera película en la que se usaron techos enteros fue *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940), una innovación que en su momento fue muy alabada por parecer un nuevo avance en la consecución de realismo”, J. Gorostiza, *ibidem*.

150 J. Gorostiza, *ivi*, p. 61.

151 G. Carluccio, *Lo spazio e il tempo, cinema e racconto*, Milano, Loescher, 1988, p. 45.

152 A. Mazzoleni, *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Roma, Dino Audino Editore, 2002, pp. 21-22.

“miticamente” dalla ripresa dal basso, sembrano piuttosto essere schiacciati contro la porzione superiore del quadro, oppressi dal soffitto o dalla porta che incombono sempre minacciosi e che in certi casi appaiono così bassi che il personaggio, alzando semplicemente una mano, potrebbe quasi toccarli. Se a questi elementi della messa in scena e della messa in quadro aggiungiamo la presenza costante di ombre a reticolato proiettate su soffitti e pareti dalla struttura a *bow-window* delle finestre, otteniamo l'immagine della cella di una prigione: questa è la casa di calle de Aribau. Non si tratta forse di qualcosa di molto vicino a quell'ambiente descritto da Carmen Laforet?

Dall'ampio ingresso, dove avvengono le presentazioni, l'inquadratura a campo semi-totale permette di cogliere altre parti della casa, che si sviluppano secondo prospettive di fuga a partire da un punto di osservazione centrale. Si tratta di una modalità molto frequente nel film, modalità che potremmo definire “a scatola cinese”: da una porzione di spazio portata in P.P., attraverso un abile gioco di strutture aperte (porte, tendaggi o divisori vetrati), lo sguardo si spinge più in profondità. Curiosamente, l'effetto ultimo non è quello di aumentare la sensazione di ampiezza, bensì di rendere lo spazio frammentato, labirintico e, in ultima analisi, ancora più chiuso. Uno spazio, tra l'altro, costantemente controllato dall'istanza narrante, che opera in questo caso, pertanto, come un occhio che tutto osserva e riporta.

Siamo dunque in una casa borghese: arredamento in stile, comodo, confortevole. La messa in scena della casa riflette quella scelta di medietà che informa tutto il film. Montes e Neville operano, rispetto agli spazi della casa, in modo non dissimile a Laforet quando questa procede sistematicamente a “neutralizzare” lo spazio urbano, come abbiamo osservato in precedenza a proposito del romanzo: rimuovono tutti gli elementi che suggeriscono conflitto, disordine, sporcizia, decadenza e morte.

Nel soggiorno-stanza da pranzo, il vero centro della casa (su 28 sequenze che mettono in scena l'appartamento, 9 sono ambientate nel soggiorno), vediamo un'ampia tavola rettangolare, massiccia, coperta da una tovaglia damascata e circondata da sedie; una lampada a gas e un lampadario a corolle, un divano con poltrone capitonné; un mobile buffet e una vetrina provvista di antine e cassetti; angoliere ed *étagère* occupati da oggetti diversi come vasi, statue, piatti, soprammobili di gusto contemporaneo all'epoca del film. La grande finestra a riquadri bianchi (elemento che ritroviamo anche nella stanza di Angustias e in quella di Andrea) è velata da tende chiare e trasparenti che lasciano intravedere le case vicine.

La stanza di Andrea presenta lo stesso stile decorativo, ma qui i mobili sembrano accatastati e disposti in modo più disordinato (sebbene l'effetto generale non sia caotico), il letto è una semplice brandina a dire, come l'impermeabile che la ragazza indossa, che si trova lì solo di passaggio. Quando Angustias le mostra per la prima volta la stanza, sottolinea che «este fue en otro tiempo el

salón de la casa, luego se tiró un tabique». Ci sono però un pianoforte e, al centro, un tavolino con sedie. La stanza di Angustias non presenta caratteristiche diverse da quelle fin qui descritte, e lo stesso può dirsi della stanza di Juan e Gloria, che ci viene comunque mostrata soltanto due volte.

Anche il bagno messo in scena nel film è un tipico bagno dell'epoca: spazioso, chiaro, con una toletta-specchiera su cui fanno bella mostra barattoli e oggetti da toilette, piastrelle bianche, vasca con doccia, applique a forma di campanula. Cosa è rimasto di quel luogo lugubre dove l'Andrea del romanzo trova «telas arañas, [...] paredes sucias, [...] la roñosa bañera de porcelana» (p. 17)? Niente, soltanto due improbabili étagère ingombri di fascicoli, e una misteriosa manciata di paglia che la M.d.P. “trova” nel portasapone della doccia, e che ci viene mostrata con evidente sottolineatura prima della dissolvenza in nero che chiude la sequenza.

Si tratta di un'idea registica alta che rimanda a due piani diversi. Da una parte allo straniamento tipico di un certo gusto surrealista buñueliano; dall'altra alla composizione di un *imagery system* simbolista interno al film. Come le pistole di Román, come il mappamondo che inopinatamente compare in una delle ultime sequenze, la paglia nel portasapone si carica così di un portato semantico che rinvia, senza enunciarlo esplicitamente, alla miseria e alla durezza del presente: non sapone in questo bagno, ma ruvida paglia, ad annunciare future privazioni e prossime difficoltà.

Un elemento particolarmente importante della messa in scena e della messa in quadro della casa di calle de Aribau riguarda l'illuminazione, non solo prodotta soltanto da fonti luminose intradiegetiche, che pure non mancano, quanto piuttosto da un uso delle luce finalizzato alla creazione di ombre. Tecnicamente, si tratta di un elemento che Neville mutua dal cinema espressionista tedesco, in particolare dal film *Das Kabinett des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1920).

Le ombre in *Nada* sono di due tipi: quelle proiettate sul soffitto o sul muro dai riquadri delle finestre, e quelle prodotte dai personaggi presenti o annunciati in scena. Per quanto riguarda le prime, si tratta di un elemento di continuità tra lo spazio delle scale e quello della casa, e se ne è già indicata la loro funzione nel descrivere la casa come una prigione. Le seconde invece creano una sorta di amplificazione o duplicazione della presenza dei personaggi in scena, e ci mostrano la casa di calle de Aribau come uno spazio abitato da ombre quasi quanto da personaggi concreti. Sono spesso ombre gigantesche, deformate, incumbenti, come quella prodotta sul muro del bagno dal braccio di Andrea che si stende ad aprire il rubinetto della doccia, o quelle che diverse volte annunciano l'ingresso in scena di Angustias, o quelle prodotte dalla presenza di Román.

Credo che l'analisi del valore diegetico di queste ombre conduca alla conclusione che il loro valore non è tanto nel singolo elemento, quanto nell'effetto di insieme che esse producono nel

caratterizzare lo spazio della casa di calle de Aribau, e simboleggiano efficacemente, nel complesso, i conflitti irrisolti, i sospetti, le aspre tensioni che esistono tra gli abitanti della casa ovvero, su un piano più generale, sono rappresentazione di una realtà negata e censurata.

Anche la mansarda di Román presenta elementi di continuità con la casa abitata due piani più sotto dal resto della famiglia. Stesso spazio-prigione, stesso contrasto di luce e ombre ma, in questo caso, una netta prevalenza delle seconde sulle prime.

Quando l'uomo invita Andrea per la prima volta, tra gli oggetti su cui attira l'attenzione della ragazza c'è la sua collezione di pistole, a conferma di quell'immagine propria che ci era stata presentata del personaggio all'inizio. Per quanto, come nel romanzo, Román ci tenga a sottolineare la diversità tra i due spazi («Me gustan las cosas. Abajo no saben tratarlas, no saben más que romperlas»), non si rilevano, nella scelta degli elementi profilmici caratterizzanti, sostanziali differenze, se non nel fatto che qui tutto parla di lui, lo spazio è un'estensione della sua personalità: le pistole, i quadri, i libri, le lampade, la scatola portasigarette, il violoncello appoggiato alla breve scala che dalla porta di ingresso conduce nella stanza, la statuetta del dio azteca.

Quello che, all'inizio del romanzo, è per Andrea spazio esotico, di evasione e di fuga rispetto al clima opprimente della casa della nonna, nel film si trasforma nello spazio della seduzione. Qui Román e Andrea rappresentano per la prima volta compiutamente quel motivo della seduzione incestuosa che circola per almeno metà del film, fino allo svelamento della falsità dell'uomo e all'inevitabile disillusione di Andrea; qui Román invita la nipote a fumare, insiste quando lei si rifiuta, le mette lui stesso una sigaretta tra le labbra, gliel'accende. Andrea si sbottona l'impermeabile, fuma lentamente, sorseggia il caffè e non distoglie gli occhi dall'uomo, sorridendo sognante alle note della melodia che lui suona al violino per lei. La messa in quadro sottolinea la sottomissione di Andrea allo zio: lei seduta, lui in piedi; oppure lei in piedi, ma Román inquadrato angolato dal basso; le tre pistole sul muro che puntano alla testa di Andrea.

Anche il montaggio replica questo tratto caratteristico, con gli stacchi raccordati sullo sguardo di lei che non si allontana mai dalla figura dell'uomo, ne è come ipnotizzata.

Tuttavia quando, terminato il brano musicale, lui insistentemente chiede ad Andrea cosa le comunichi la musica, lei gli nega l'accesso alla sua intimità, si schermisce, ripete più volte «nada, nada», finché letteralmente fugge da quello spazio che sente minaccioso.

II.7 *Gli altri spazi del film.*

Neville, come si è detto, fa un uso marcato del contrasto a tutti i livelli della rappresentazione.

Per quanto riguarda la messa in scena, notiamo che le scene sono costruite alternando luci e ombre, bianco o nero (o loro sfumature): Andrea indossa sempre il suo impermeabile (sostituito, negli spazi chiusi, dalla sua “divisa” formata da golfino, camicetta e gonna nelle tonalità del grigio chiaro), e questo la fa risaltare tutte le volte che condivide la messa in scena con gli altri personaggi della casa, che da Angustias a Gloria, da Antonia a Román, dalla nonna a Juan, indossano sempre abiti neri o sulle tonalità del grigio scuro.

La stessa casa, nonostante sia “illuminata” dalla presenza di grandi finestre in tutte le stanze tranne la cucina (il regno di Antonia, uno spazio oscuro in cui le tende-sipario del resto della casa sono sostituite da panni stesi), mostra questo contrasto tra zone più luminose e zone più oscure. A questa sensazione generale di luce, tuttavia, non si accompagna sempre una messa a fuoco chiara di tutti gli elementi, e l'uso di focali che non aiutano, letteralmente, a “fare luce” sui dettagli del profilmico, sta a ricordarci che non è possibile, per un occhi esterno (compresa l'istanza narrante), penetrare fino in fondo il mistero di quello spazio e dei suoi abitanti.

Anche la messa in serie segue lo stesso principio di alternare i contrasti: la storia si sviluppa per sequenze separate da punti forti, solitamente dissolvenze in nero o incrociate, che ci fanno transitare dalla luce al buio, da un ambiente dominato da toni chiari a uno pervaso di oscurità.

È il caso della rappresentazione dell'università e dalla casa di Ena, due spazi che si pongono in netto contrasto con la casa di calle de Aribau, esattamente come avviene nel romanzo.

Dell'università ci vengono mostrati il patio, un'aula e il portone. Dominano i grigi chiari, la luce naturale, diffusa. È lo spazio dei contatti sociali di Andrea: fin dalla prima volta che vi entra, accompagnata dalla zia Angustias (che in questa occasione indossa un soprabito nero e un cappello scuro con una piuma di fagiano puntata come un dito minaccioso), Andrea conosce Pons, quindi, ritornandovi dopo l'influenza, approfondisce l'amicizia con Ena. Dell'università si mostra il via vai di studenti, una folla animata, giovane e allegra, indifferente alle richieste di ordine del bidello, pronta a ridere alle battute del professore o a una “gaffe” di Ena. In questo spazio chiaro e pervaso di luce Pons corteggia Andrea, lei gli parla dei suoi progetti futuri.

Allo stesso modo, la casa di Ena è caratterizzata da un dominio incontrastato del bianco nell'arredamento. Le finestre sono protette da una tenda chiara raccolta ai lati, le cui ombre leggere, muovendosi, producono un effetto arioso e vibrante. Le poltrone sono a fiori chiari, e tra Ena e Andrea, inquadrare sedute una di fronte all'altra, si trova un ampio caminetto pure bianco, decorato a maioliche, sulla cui mensola stanno due candelabri gemelli e un massiccio orologio: tutto l'

insieme dunque suggerisce leggerezza, chiarezza, eleganza e soprattutto ricchezza. Anche il telefono è bianco, a richiamare quel filone cinematografico italiano di cui María Denis/Ena fu una delle regine. Qui le ragazze chiacchierano, ed Ena confida ad Andrea, per la prima volta, il suo interesse per Román; qui le racconta della sua relazione con Jaime, e le chiede di accompagnarla al mare insieme al suo fidanzato.

Così il montaggio presenta un passaggio diretto (separato solo da una dissolvenza) dal salotto di Ena alla riva del mare dove i tre amici ridono e scherzano. Pur trattandosi di due scene separate, ritroviamo un elemento di continuità in quella leggerezza e inoffensiva malizia che caratterizza il personaggio di Ena, quel suo giocare con l'amore: si tratta di un passaggio verso la definizione del triangolo composto da Román, Ena e Andrea.

Lo spazio della riva del mare non presenta elementi che rimandino a quella fuga dalla città disumanizzata che troviamo nel romanzo, a quel senso di panica fusione con la natura che Andrea vive con tanta intensità emotiva, con pienezza e abbandono. Film quasi esclusivamente di interni, soprattutto domestici, Neville cancella in *Nada* ogni riferimento alla natura come spazio altro, come via di fuga o di compensazione all'opprimente casa di calle de Aribau, e proclama, tra le righe, la pervasività di quella prigione domestica, l'impossibilità concreta di sfuggirne.

Così, nella prima inquadratura della gita al mare, vediamo Jaime seduto su uno scoglio, mentre Ena e Andrea, con le gonne raccolte, stanno in piedi nell'acqua e scherzano, tra le basse onde che si frangono sulla spiaggia. Il codice sonoro non rinforza l'ambientazione: una musica di sottofondo e le risate delle ragazze coprono il rumore del mare. Qui per la prima e ultima volta nel film vediamo Andrea ridere e giocare, pur senza abbandonare quella sua caratteristica rigidità nei gesti e nelle espressioni. Jaime le osserva e partecipa alla loro allegria: è un uomo sui quarant'anni, vestito con eleganza, e tutto in lui proclama amore e adorazione per la giovane fidanzata. È caratterizzato in opposizione al suo antagonista, Román: tanto tenebroso questo, sfuggente, pericoloso, quanto Jaime è rassicurante, affidabile e aperto nel manifestare i suoi sentimenti.

Nel film gli spazi aperti, naturali o urbani che siano, vengono di fatto cancellati sia dalla messa in scena che dalla messa in quadro. Così anche Barcellona, che compare nelle uniche altre due scene girate all'aperto oltre a quella sulla riva del mare, è solo uno sfondo. La prima volta che intravediamo la città è quando Andrea ed Ena stanno festeggiando con Jaime, in un caffè all'aperto, il superamento del loro primo esame universitario. Si trovano in alto, in collina, e la città si apre alle loro spalle, ma l'inquadratura privilegia i tre amici seduti intorno al tavolo, sottolineando la centralità della loro presenza con piani a F.I., a M.F. e un P.P. di Ena raggiante nella sua pelliccia di leopardo.

Di Barcellona a fatica distinguiamo le guglie della cattedrale, una collina a chiudere la visuale

sul fondo, il porto, la ciminiera di una fabbrica. Mentre infatti Neville riserva a Madrid, nei suoi altri film, un ruolo centrale, con gli edifici, le strade, i giardini, le piazze e la vita urbana colta affettuosamente nella sua quotidianità (si veda, per esempio, la Madrid di *Mi calle*, o di *El último caballo*), Barcellona in *Nada* è uno spazio avvolto in una foschia che ne cancella i tratti visivi salienti, una città resa anonima e indefinita dalla distanza – fisica ed emotiva – da cui è ripresa. Neville non la descrive, non la mostra, vi si mantiene a lontano, limitandosi a usarla come un fondale indifferenziato. È, per i pochi secondi in cui appare, niente più che “una città”, uno spazio urbano letteralmente anonimo, e anche in questo trattamento si percepisce il distacco emotivo che percorre tutto il film.

Lo stesso sguardo distante, indifferente allo spazio urbano nella sua dimensione unica e caratteristica, si ritrova nella lunga sequenza che racconta Andrea e Juan nel *barrio chino*. Questo viene completamente ricostruito in studio, ed è caratterizzato da una marcata convenzionalità: è il tipico quartiere malfamato che il pubblico si aspetta, con vicoli stretti debolmente illuminati da lampioni, acciottolato, pozzanghere, muri scrostati, panni stesi, archi bassi e passaggi tortuosi. In questo spazio sono collocati elementi semanticamente trasparenti: l'Ubriaco seduto per terra, lo Zoppo, il Soldato che fuma nel postribolo, il Gobbo e la Prostituta, i Marinai con la maglietta a righe pronti a menare le mani.

L'uso delle luci recupera quel gusto espressionista che si è già notato nella messa in scena e in quadro delle scale e degli interni della casa di calle de Aribau, mentre la musica di una fisarmonica di sottofondo, extradiegetica, sottolinea il carattere popolaresco dell'ambiente, e aiuta lo spettatore a situarsi in questo nuovo spazio. Juan e Andrea corrono o camminano rapidi per le stradine anonime, ma, di nuovo, non è l'ambiente ad essere collocato in P.P.: a Neville non interessa il disegno di quello spazio che nel romanzo è un vero labirinto, bensì la corsa in sé stessa, la zuffa, i marinai che molestano Andrea, la caduta di un inseguitore in una pozzanghera.

Così i piani sono sempre sui personaggi e il montaggio frammentato da frequenti stacchi cerca di riprodurre la corsa e l'affanno, ovvero la dimensione occasionale, il livello della storia piuttosto che quello del discorso.

In questo spazio, tuttavia, c'è un elemento della messa in scena sul quale vale la pena soffermarsi. Mi riferisco al fatto che tutte le finestre del *barrio chino* sono protette da spesse inferriate. Inferriate ai piani terra, inferriate ai piani superiori. È un elemento visivamente forte, presente tanto nei piani dei personaggi quanto nei campi semi-totali. In qualche caso le inferriate sono presenti nella variante a quadrati, ma per lo più si tratta di sbarre verticali. È così che i bassifondi della città, quel luogo di vizio e perdizione per marinai, fannulloni, storpi e donne di malaffare, è rappresentato come un carcere.

Da una parte la presenza di tante inferriate sta a indicare la pericolosità del luogo, il bisogno degli abitanti di proteggersi da tanti delinquenti. Ma se consideriamo che anche la casa dei Brunet è caratterizzata dallo stesso, insistito, richiamo al carcere, sembrerebbe piuttosto affiorare quel piano del discorso critico, dissidente, che Neville nasconde sotto elementi apparentemente neutri, o innocui, o convenzionali, luoghi comuni visivi che hanno la funzione di assicurare lo spettatore e occultare il piano del discorso.

Questo procedimento è per altro ben illustrato, come si è detto, nella sequenza fondamentale che mette fine all'inseguimento per spostare il punto di osservazione all'interno del *colmado* della sorella di Gloria: all'esterno sembra una normale mescita, un *colmado*, appunto, come annuncia la grande insegna che sovrasta la porta d'ingresso. Entrando insieme, Juan e Andrea trovano il guardiano di questa peculiare frontiera, la sorella di Gloria. È la proprietaria del locale, ed ha dei buoni motivi per accogliere l'arrivo di Juan con evidente malanimo: difende le ragioni della sorella e rimprovera al cognato la sua inettitudine nel far fronte alle necessità finanziarie della famiglia, gli ricorda che è un pittore fallito i cui quadri non interessano neppure ai robivecchi. Nonostante la donna sia più bassa di Juan, l'inquadratura leggermente angolata dal basso mette in rilievo la sua posizione dominante, e contemporaneamente ripropone anche in questo spazio, insieme alla messa in scena ricorrente dei soffitti ribassati, lo stesso senso di chiusura e oppressione che nel film sempre si associa agli spazi riferiti alla famiglia di Andrea.

Anche in questo spazio l'istanza narrante preferisce seguire la storia e i personaggi piuttosto che indagare nel nuovo ambiente, del quale riusciamo a cogliere soltanto le pareti scrostate, un vecchio cartello pubblicitario, alcune botti e un avventore evidentemente ubriaco riverso su un tavolino accanto alla tenda che immette nel locale attiguo.

Il *colmado* infatti presenta una struttura singolare: dal locale su strada, scendendo alcuni scalini, si accede a un teatrino, e da qui, attraverso una tenda, a una stanza che funziona da bisca clandestina. Come ne *La torre de los siete jorobados* quindi, Neville mette in scena uno spazio altro che si estende più in basso, uno spazio invisibile dall'esterno, sorta di mondo parallelo, notturno, segreto, la cui funzione è rivelare la natura del mondo diurno e quotidiano.

Il piccolo teatro è un locale dai bassi soffitti a volta, uno spazio formato da una galleria leggermente rialzata che corre sui tre lati intorno al palco, una platea dove trovano posto un'orchestrina e, come nella galleria, tavolini occupati da numerosi avventori, e infine un palco. Sul palco c'è una cantante vestita da odalisca che sta cantando un motivo orientaleggiante accompagnata dall'orchestra.

La M.d.P. segue, inquadrando lo spazio in semi-totale, la sorella di Gloria, Juan e Andrea che scendono le scale, attraversano la platea e passano davanti al palco, per scomparire in una porta

chiusa da una tenda.

Alcuni critici hanno ravvisato in questa scena “la única aportación auténticamente original de Neville al guión”,¹⁵³ un elemento che rimanda all'interesse del regista per il teatro. In realtà, non è esattamente in quest'uso del teatro che sta la vera originalità di Neville, quanto piuttosto nell'essere riuscito a creare, con l'inserimento dello spettacolo teatrale, uno spazio “distrattivo” che abbassa la soglia di attenzione dello spettatore (e del censore) e gli permette di attivare il suo discorso critico. Insomma, il teatrino è un espediente. Neville ci presenta in questa sequenza un aspetto della società sua contemporanea tutt'altro che edificante: dietro l'apparenza di un normale *colmado*, si cela un sottomondo che a sua volta nasconde una bisca clandestina.

La struttura dell'intera scena, inoltre, richiama quel principio della costruzione per contrasto che abbiamo osservato essere una delle cifre espressive dell'intero film: ecco infatti che la cantante ripete, ancheggiando, il ritornello «mi vida es un edén», come un ironico contrappunto alla disperazione di Juan e all'ansia di Andrea. Così, in questo spazio oscuro e fumoso a cui si accede scendendo le scale, in questa rappresentazione ironizzata dell'inferno, Neville mette in scena quello che nel romanzo *Angustias* definisce «el brillo del diablo» (p. 128), ignorando tuttavia ciò che questa esperienza rappresenta per Andrea nel romanzo, e drammatizzando piuttosto un altro passaggio del suo discorso critico sulla Spagna contemporanea.

In tutti questi passaggi la M.d.P. funziona come occhio extradiegetico, esterno: segue e registra, accompagna e mostra (il pubblico di avventori ai tavoli, la cantante, il fumo, la stanza in cui Gloria gioca a carte), distante e distaccato, un punto di vista che aderisce intimamente a quella asserzione fondamentale che la nonna, stralunato e candido fool di questo melodramma, aveva così ben sintetizzato nella frase: «No todas las cosas son lo que parecen».

La sequenza seguente, per contrasto, si apre con un'allegra *sardana* suonata per strada nella notte di san Giovanni. Andrea è con i suoi amici, e insieme commentano ironici la presunta natura “genuina” di questo ballo popolare. I quattro giovani si siedono quindi a un caffè le cui insegne illuminano la strada.

Gli spazi sociali in cui Andrea incontra i suoi pari sono, nel film come nel romanzo, spazi luminosi anche di notte, spazi contrapposti al mondo soffocante della casa della calle de Aribau, a dimostrazione che il film coglie e realizza questo tratto così tipico del romanzo. Ma sono anche spazi “manipolati” da una messa in scena convenzionale e da una messa in quadro che privilegia comunque il personaggi e le loro dinamiche, per quanto distaccatamente quelli e queste siano trattate.

Lo spazio del film, rispetto a quello del romanzo, risulta così essere più soggetto a un regime

153 G. Rodríguez, op. cit., p. 13.

rappresentativo basato su un'analogia costruita: “La falsificazione delle apparenze messe in scena, la loro composizione creativa all'interno del quadro, la selezione dei frammenti di mondo e la loro manipolazione in serie sono strumenti utilizzati per costruire comunque un 'senso di realtà' [...] Risultato della disposizione del cinema a creare, e non a riprodurre; a falsificare, e non a registrare; a illudere, e non a restituire”, citando Casetti e di Chio.¹⁵⁴

II.8 *I personaggi.*

La presentazione completa di Andrea è parzialmente ritardata, nonostante sia messa in scena fin dall'apertura della prima sequenza: la ragazza viene inquadrata sempre di profilo, e soltanto quando finalmente le viene presentata Gloria ne vediamo completamente il viso. È alta, magra, fisicamente quasi androgina, e indossa quell'impermeabile chiaro che viene così a costituire la sua immagine propria, insieme al completo formato da golfino, camicetta e gonna che indosserà per i tre quarti della pellicola: il suo stato di indigenza è reso attraverso l'abbigliamento, ordinato e pulito, ma immutabile nel corso del film. L'impermeabile racconta un personaggio che si trova lì di passaggio, che in nessun momento dell'azione mostrerà i suoi sentimenti se non in forma repressa, appena abbozzata, attraverso una prossemica minimalista e controllata fino all'inespressività: un abbraccio rigido, un torturare tra le mani un fazzolettino o il bordo di un lenzuolo, uno sguardo dubbioso o assente.

La messa in scena di Andrea, sequenza dopo sequenza, presenta una donna bella e fredda, controllata e distante. Questa freddezza è un'altra delle cause che concorrono a tenere emotivamente lontano lo spettatore; inoltre, l'attrice protagonista risulta troppo matura per interpretare la parte di una ragazza poco più che adolescente, e l'effetto che questa distanza produce va a rinforzare quel generale senso di straniamento di cui si è detto.

Tornando alla sequenza della presentazione dei personaggi, ecco che come sul palco di un teatro ciascuno entra in scena e si dà alla macchina da presa: la nonna con i suoi capelli bianchi spettinati, gli occhi spalancati in un'espressione di stupore infantile e il volto percorso da mille rughe; quindi Juan, cordiale verso Andrea ma facile all'irritazione nei confronti di Angustias; poi Gloria che si chiude la vestaglia di seta con un gesto sensuale, la *criada* Antonia con il vestito nero e l'espressione arcigna e sospettosa, e infine Angustias, capelli raccolti stretti, vestaglia scura, sguardo duro.

154 F. Casetti e F. di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 2009, p. 159.

Angustias si presenta come la guardiana della frontiera che Andrea ha appena varcato entrando in casa dei parenti. Le sue prime azioni drammatiche sono interrompere (l'abbraccio tra Andrea e la nonna), rimproverare (la nipote per il ritardo), disapprovare (il viaggiare da sola di «una muchacha tan joven [...] a estas horas»). Personaggio negativo e privo delle minime sfumature del romanzo, l'Angustias del film ha in comune con l'Angustias del romanzo lo stesso controllo sullo spazio sia domestico che esterno: filtra, giudica e reprime i movimenti di Andrea, e tenta, senza risultato, di esercitare lo stesso controllo sugli altri famigliari, soprattutto su Román.

La recitazione di María Cañete è marcatamente teatrale, scandita, impostata e anti-naturale. Del resto la scelta dell'adattatrice di riportare alla lettera molti dei dialoghi del romanzo comportava dei rischi (lentezza negli scambi, mancanza di naturalezza o, peggio, legame debole con il contesto, non sufficientemente definito) che puntualmente si manifestano nel film.

Si veda, ad esempio, il passaggio in cui Gloria e Andrea si abbracciano al momento delle presentazioni. Avvicinando il suo viso a quello di Andrea, la moglie di Juan le sussurra: «¿Tienes miedo?». Sono le stesse parole che Gloria pronuncia nella corrispondente scena del romanzo, dove però tutto ciò che appare ad Andrea sembra far parte di un incubo, e quindi la domanda di Gloria risulta perfettamente contestualizzata, a differenza del film. Inoltre la frase, pronunciata da Gloria senza enfasi e senza la curva intonativa propria delle domande, suona piuttosto come un'affermazione. È naturale che lo spettatore si chieda: “Paura di cosa?”. Infatti ciò che è presente in scena non giustifica in alcun modo una sensazione di paura: Andrea si trova nell'ingresso, sufficientemente illuminato, della casa della nonna, circondata dai parenti che, data l'ora, si presentano in pigiama o in vestaglia; l'ambiente che si intravede nella semi-totale può sembrare disordinato ma non mostra elementi che possano rimandare a pericoli immediati o suscitare allarme, a parte forse una vaga inquietudine per l'atteggiamento aggressivo con cui Angustias si rivolge a tutti i presenti. Le parole di Gloria lasciano comprensibilmente perplessa Andrea, come anche lo spettatore. Si tratta della prima volta in cui, nel film, tra atto di parola e atto di rappresentazione si crea un vuoto semantico. Questo significato mancante, questa assenza di senso esplicito o implicito, è ciò che genera straniamento: spiazza e confonde, invoca una risposta che non arriva, perché l'istanza narrante risulta opaca e abbandona momentaneamente lo spettatore, che non sa come muoversi per colmare il vuoto. È ciò che per esempio accade in quel passaggio in cui, come si è già accennato, Angustias si rivolge ad Andrea chiamandola «nenita», mentre la mette in guardia contro i pericoli che presenta Barcellona : ma la persona che Angustias ha di fronte a sé non è una bambina e neppure una ragazza, bensì una donna sui trent'anni, una donna matura che mostra, per di più, un perfetto controllo di sé.

La presentazione di Román, cui nel film viene riservato il ruolo di coprotagonista accanto ad

Andrea, è ritardata temporalmente, e la nipote lo conoscerà soltanto il mattino seguente il suo arrivo. L'immagine propria che lo presenta è molto forte: l'uomo sta seduto al tavolo della colazione e pulisce una pistola. La prima lite tra i fratelli scoppia di lì a poco, e Román, sfidando Juan, lo invita a ucciderlo con quella stessa arma; nella sequenza si tratteggia efficacemente il triangolo conflittuale tra Juan, Gloria e Román. L'interpretazione di Fosco Giachetti è tanto asciutta e non enfatica da risultare in diversi momenti quasi remota. È chiaro che nel dirigere i due protagonisti del film Neville ha inteso esplicitare l'*understatement* emotivo che li caratterizza e li accomuna.

In diversi casi il compito di sottolineare certi passaggi è affidato alla colonna sonora, piuttosto che ad elementi intradiegetici. A proposito di Román, a conferma della sua posizione centrale nella narrazione, c'è nel film un tema musicale, un vero e proprio “tema di Román”, che ascoltiamo per la prima volta al momento dei crediti di apertura. Questo tema in minore, struggente e malinconico, sottolinea suggestivamente in diversi passaggi la centralità diegetica del personaggio: Román lo suona al violino e al piano (affermando di averlo composto lui stesso), oppure viene usato come commento in *off*, o utilizzato per evocare il personaggio in sua assenza.

La colonna sonora, oltre al tema di Román, ha la funzione di riempire i passaggi descrittivi, senza dialogo, oppure creare o rinforzare un ambiente misterioso (come la prima volta che Andrea sale le scale di casa) o disteso (come durante la gita al mare di Andrea, Jaime ed Ena). In generale, il codice sonoro ha nel film un rilievo secondario rispetto a quello visivo: i suoni intradiegetici sono relativamente scarsi (limitandosi agli squilli del campanello o del telefono, al piagnucolio del bambino di Juan e Gloria, allo scrosciare dell'acqua della doccia o al rumore della pioggia battente, al brusio degli studenti nel patio o nell'aula, al violino e al pianoforte suonati da Román). Questo uso limitato della descrittività affidata al codice sonoro produce uno spazio “debole”, più simbolico che reale, in cui gli elementi che lo descrivono sono selezionati, “ripuliti” e controllati dall'istanza narrante.

Anche i personaggi, in base allo stesso principio, sono disegnati a partire da pochi elementi ben definiti: un gesto, come nel caso della sensuale, generosa Gloria, che tocca i mobili, quasi li accarezza, e nel corso del film abbraccia Andrea, stringe a sé il bambino, mette una mano sulle spalle della nonna o del marito; l'abbigliamento, come per esempio con la bella Ena, i cui abiti eleganti dal morbido taglio e dal tessuto che avvolge il corpo, disegnandolo, le linee arrotondate delle spalle, le pieghe sciolte, i capelli ondulati sono altrettanti elementi che ci dicono di una vita comoda, di un carattere aperto, dolce e malizioso; o elementi propri del volto o del corpo, come il sorriso ingenuo, infantile, e gli occhi vivaci della nonna, che le inquadrature angolate dal basso fanno sempre apparire molto piccola tra gli altri personaggi.

Nella messa in quadro dei personaggi, Neville usa con parsimonia il P.P. e ancor più raramente

il P.P.P., privilegiando piuttosto le inquadrature a F.I., a P.A. o a M.F.: questo ci ricorda che il regista e la sceneggiatrice non sono particolarmente interessati a un disegno psicologico, né a indagare da una distanza ravvicinata gli stati d'animo, i mutamenti d'umore, i moti interiori dei loro personaggi.

Nonostante il critico di *Primer Plano* avesse ravvisato nel film «un estilo [...] de filmes que han dado en llamarse psicológicos, concediendo al vocablo un significado siempre enfermizo»,¹⁵⁵ la sceneggiatrice e il regista non sono interessati ad approfondire l'interiorità di alcun personaggio, Andrea compresa. È una scelta che a mio avviso rimanda a quell'atteggiamento emotivamente distaccato che costituisce la cifra del film, e indica una presa di distanza dal dolore e dall'amore soprattutto. Neville si attiene, insomma, a una materia che sa di poter controllare, sostituendo l'abituale costumbrismo di matrice sainesca con un'ambientazione borghese, ma modulando uno sguardo emotivamente distanziato.

Il discorso di Neville intorno al romanzo di Laforet lavora piuttosto su un piano più profondo e sfuggente, difficile da cogliere a prima vista. In apparenza, addirittura, lo stravolge fin quasi a negarlo, e questo più produrre un netto rifiuto in quegli spettatori che conoscono il soggetto letterario.¹⁵⁶ Tuttavia credo che, sebbene con alterni risultati, Neville delinea in *Nada* un suo discorso personale centrato sull'attualità, e rappresenti a suo modo quel clima di falsa pacificazione, di violenti sentimenti repressi sotto autocontrollo e decoro borghese, di frettolosa rimozione di una guerra ancora vicinissima.

A questo proposito, mi sembra interessante segnalare il trattamento riservato al bambino di Gloria e Juan. Nel romanzo Andrea vi si riferisce chiamandolo sempre e soltanto «el niño»: privo, come abbiamo visto, di un nome proprio che gli dia un'identità, il bambino è un'ombra che si aggira per il romanzo. Nel film il bambino dimostra quattro o cinque anni, ma non lo vediamo mai né camminare né giocare, viene sempre tenuto in braccio da Gloria, da Juan o dalla nonna; non parla, ma si esprime attraverso un lamento simile a un piagnucolio sommesso; dorme in una culla per neonati; non ne viene mai inquadrato il viso di fronte. La sua presenza in scena è casuale, non funzionale, non essendo mai neppure causa di un litigio tra i genitori, a parte, indirettamente, nel caso dell'episodio di Juan nel *barrio chino*. Insomma, questo bambino non c'è: è nulla, nessuno, e trovo ancora più forte questa lettura rispetto alla rappresentazione già semanticamente carica che ne

155 Vedi nota 33.

156 Si veda, a titolo di esempio, l'opinione di Caballé e Rolón: “La versión de Neville muestra poco talento a la hora de transformar en imágenes una novela que poseía una gran plasticidad. Se diría que el director se centra exclusivamente en este aspecto, en la importancia del encuadre. Pero los personajes se mueven como movidos por un resorte, brusca e inesperadamente, sin profundidad. Ninguno de ellos está descrito de acuerdo con el *tempo* dramático de la novela: las reacciones preceden a las situaciones y al quedar aquellas suspendidas en el vacío la historia pierde su dimensión existencialista para quedarse en una representación de cartón piedra.”, A. Caballé e I. Rolón, op. cit., p. 197.

dà Carmen Laforet.

Sulla stessa linea di fuga dalla tragedia aperta sta la morte di Román: sostituendo il suicidio del romanzo con la morte casuale per caduta dalle scale, Neville si mette al riparo dai problemi che la rappresentazione di un suicidio gli avrebbero certamente riservato con la censura. Vediamo dunque l'uomo avvicinarsi alla ringhiera, afferrarvisi con forza mentre continua a chiamare indietro Ena che fugge per le scale seguita da Andrea, quindi Román si sporge e cade nel vuoto.

L'ultima inquadratura dal basso, un attimo prima della caduta, lo mostra come affacciato sul bordo di un pozzo oscuro, quindi abbiamo uno stacco e la M.d.P. si sposta improvvisamente più in alto, mostrandoci all'inizio della caduta, il viso distorto dalla sorpresa e dalla paura. Il momento in cui salta la ringhiera non è chiaro, perché l'oscurità l'avvolge, ma la concitazione per così dire al rallentatore prodotta dal montaggio può indurre il dubbio che non si tratti davvero di un incidente.

In questo modo Montes e Neville ottengono diversi risultati: non mostrano apertamente il suicidio, pur non negandolo del tutto; legano la morte dell'uomo al fallimento della sua seduzione di Ena, indicando indirettamente nel suo orgoglio ferito e nel carattere capriccioso e volubile della ragazza due possibili cause della sciagura; attribuiscono a questa morte un valore catartico, aprendo così allo scioglimento finale.

Ma è proprio il trattamento della morte nel film a mostrare la grande distanza che separa la pellicola dal romanzo. Nel film la morte, oltre ad essere accidentale, è risolta con un dolore che esplose con maggior forza nei personaggi che fino a quel momento non avevano avuto una posizione di rilievo: la domestica Antonia e Juan. È, il loro, un dolore esibito, carico, urlato. Troppo esibito, si direbbe, per essere sincero. E così, per effetto di questo eccesso, di nuovo non si sollecitano emozioni nello spettatore, poiché manca l'aggancio identificativo, e la morte è solo un altro episodio, diegeticamente importante, ma chiuso in sé e appiattito tra gli altri.

Nonostante le promesse della locandina e le premesse del racconto (per la presenza del doppio triangolo Juan-Gloria-Román / Ena-Andrea-Román), *Nada* è un film melodrammatico dal quale è assente una rappresentazione dell'amore romantico. Così, Andrea è indifferente all'interesse che le manifesta Pons; Ena considera Jaime solo «muy simpático» e accetta il suo corteggiamento sapendo che un giorno lo sposerà perché piace alla sua famiglia, ma le due amiche trovano più interessante l'inaffidabile Román, pur senza giungere a darsene innamorate; Angustias e don Jerónimo sono due cattolici praticanti che costituiscono una coppia clandestina e possono vivere la loro relazione grazie alla reclusione della moglie di lui «en una casona lúgubre custudiada por unos criados como si fuera un animal», mentre il rapporto tra Juan e Gloria, che a tratti sembra quasi affettuoso, è minacciato dall'instabilità dell'uomo e dalla presenza di Román.

In un mondo senza amore, o dove l'amore assume la maschera della convenienza,

dell'interesse, del sotterfugio, dell'esercizio di potere, soltanto la nonna manifesta questo sentimento in modo gratuito, spontaneo e sincero. Accoglie a braccia aperte Andrea (scambiandola in un primo momento per Gloria e dimostrando, in questo modo, affettuosa complicità con la nuora), ha una visione positiva ed equanime dei figli, si mostra comprensiva nei confronti di Angustias, è tenera e protettiva verso il nipotino. È un personaggio d'altri tempi, portatore di valori ormai scomparsi: fiducia negli altri, lealtà, bontà disinteressata, solidarietà verso i più deboli. È, come si diceva, una sorta di candido, inconsapevole fool, che viene esiliato in campagna alla fine della vicenda, e nel quale la morte del figlio produce una definitiva alienazione rispetto alla realtà (cullando tra le braccia il nipotino, nella penultima sequenza del film, lo chiama Román e rievoca con tenerezza scene dell'infanzia di questo).

La nonna è il personaggio preferito dall'istanza narrante, l'unico verso il quale manifesta empatia: come nell'apologia della felicità rurale alla fine de *El último caballo*, anche nel caratterizzare la nonna, la sceneggiatrice e il regista manifestano una chiara discordanza con la Spagna loro contemporanea.

È, la loro, una discordanza di fondo, ideologica, non politica: un atteggiamento aristocratico e antistorico, conservatore nel senso di sentimentalmente nostalgico e razionalmente pessimista. La realtà è inospitale e non c'è posto per la bontà disinteressata: questo è, in fondo, il nucleo del discorso critico del film, e la nonna è la figura attraverso cui questa posizione viene fisicamente plasmata: una vecchina a cui mancano dei denti, «algo trastornada», come la definisce Gloria nell'epilogo, fisicamente fragile e più piccola degli altri: una creatura innocente e pronta al perdono.

II.9 Il secondo finale.

Dopo la morte di Román, l'azione drammatica si avvia rapidamente, quasi precipitosamente, a conclusione: in due sequenze si mostrerà prima il chiarimento definitivo tra Andrea ed Ena, quindi Gloria e sua sorella comunicheranno ad Andrea, in partenza per Madrid, il nuovo assetto familiare: la nonna e il bambino in campagna, Juan in manicomio.

Come se la scomparsa di Román avesse dissolto le ombre che gravavano sulla casa, notiamo che questo spazio appare, nell'epilogo, più luminoso e vuoto. Andrea ed Ena si ritrovano nella mansarda di Román, dove vediamo Andrea, in apertura di sequenza, riporre il violino dello zio in una valigia. Durante il colloquio tra le due notiamo i riquadri del lucernaio stagliarsi alle spalle delle due, connotando ancora lo spazio come un carcere. Tuttavia l'inquadratura delle amiche

accoglie un elemento nuovo e simbolico: un grande mappamondo. Questo oggetto, che non era mai stato messo in quadro nelle precedenti scene nella mansarda, convoca visivamente i nuovi spazi altri di cui si dirà subito dopo e apre i confini del ristretto mondo della casa di calle de Aribau. Nel corso del breve colloquio Ena invita Andrea a lasciare la casa, a trasferirsi con lei a Madrid. Andrea inizialmente rifiuta: «No es posible, no puedo dejar a la abuela, no me puedo marchar de esta casa», ma Ena, senza giri di parole, replica: «Ahora lo has dicho, no te puedes marchar de esta casa, ten cuidado, tú también estás dominada por ella», riaffermando con questa battuta la centralità dello spazio della casa, il suo potere su chi ci vive.

Gli avvenimenti successivi (pazzia di Juan, decisione di farlo internare, trasferimento della nonna e del bambino) sono presentati da Gloria e dalla sorella, determinando la partenza di Andrea, la quale, una volta di più, non sceglie, ma lascia che siano gli altri, o gli eventi, a decidere per lei. L'adattamento immagina dunque soluzioni che non sono nel romanzo, ma che appaiono verosimili, sebbene nel romanzo la nonna sia meno remissiva e mentalmente alienata.

Ecco dunque Andrea, con indosso il suo impermeabile, scendere lentamente le scale nell'ultima sequenza. È giorno, nella mano sinistra tiene la grande valigia, la destra è appoggiata al corrimano, l'illuminazione è diffusa e mancano le profonde ombre che l'avevano accolta al suo arrivo. La struttura circolare del film è sottolineata anche dal ritorno della *voice-over* di Andrea che accompagna la discesa lungo le scale, con parole che sono quasi le stesse del romanzo.

Nel romanzo, in particolare, Andrea dice di sentire «una viva emoción» (p. 213), sostituita nel film da «aquella misma ansiedad», e soprattutto dalla fine delle illusioni. Si tratta di modifiche minime in apparenza, ma che orientano verso un finale più negativo rispetto al romanzo: nel film la partenza di Andrea ha i tratti di una fuga («preparé la maleta en un momento»), e soprattutto, l'ultima parola che pronuncia la *voice-over* di Andrea è «nada», mentre nel romanzo troviamo una frase che apre al futuro, per quanto incerto e oscuro: «Al menos, eso creía entonces».

Davanti al portone l'aspetta la macchina di Ena: l'autista l'aiuta con la valigia e Andrea prende posto nel sedile posteriore, accanto all'amica.

Il film sarebbe potuto terminare, come il romanzo, con una panoramica dal finestrino dell'automobile che si allontana dalla calle de Aribau e da Barcellona. Invece l'adattamento sceglie quello che definisco “il secondo finale”: dopo aver accompagnato Andrea fin dentro l'automobile in cui l'aspetta Ena, l'istanza narrante inaspettatamente torna indietro a cercare per sedici lunghi secondi, nell'androne e per le scale, un senso complessivo e una risposta finale. Muovendosi in travelling, quasi volando, la M.d.P. rientra nell'androne e si sposta verso il centro delle scale, quindi, da qui, riprende in *contre-plongée* lo spazio superiore in tutta la sua altezza.

È una scena che non è preparata da alcun elemento drammaturgico né diegetico, e in cui la

M.d.P., proclamando la sua completa autonomia da qualsiasi patto narrativo con lo spettatore, si prende la libertà di un movimento all'indietro senza necessità di fornire spiegazioni di alcun tipo. Lo statuto dello spazio rappresentato nel movimento della M.d.P. passa qui, dall'essere dinamico-descrittivo come in tutto il film, a dinamico-espressivo: “questa capacità di andar oltre il movimento strettamente descrittivo conferisce ad alcuni movimenti di macchina il carattere di vere e proprie didascalie, di commento, di chiavi di lettura di interi film”.¹⁵⁷

Qui la chiave di lettura rimanda al vuoto, all'assenza di significato, a una ricerca di senso ultimo che non trova soddisfazione in questo spazio opaco. Il vuoto delle scale è riempito soltanto dal commento sonoro: archi dissonanti mentre la M.d.P. comincia il suo percorso all'indietro; quindi, arrivata al centro delle scale, gli archi si trasformano in suoni aspri simili a voci stridenti, quasi gemiti acuti, grida di dolore; infine, negli ultimi secondi, anche questo commento viene mutato nel ben noto tema di Román, che si interrompe bruscamente alla comparsa del cartello che annuncia la fine delle pellicole. È comprensibile che lo spettatore, lasciato solo proprio nella scena finale, si senta abbandonato e reagisca con un senso di frustrazione quando non di rifiuto.

È in questo “secondo finale” che il discorso critico del film appare in tutta la sua radicalità: respinge un finale edificante o consolatorio o addolcito o anche semplicemente aperto; afferma l'autonomia del mezzo cinematografico per indagare la realtà e allo stesso tempo proclama l'inutilità di questa indagine, perché il ritorno nello spazio delle scale non conduce a niente. Perché, in fondo, «no todas las cosas son lo que parecen», come dice la nonna, insinuando un dubbio sovversivo e potenzialmente distruttivo: nel film, più ancora che nel romanzo, «nada» non è solo un titolo, è un programma e un giudizio.

157 F. Casetti e F. di Chio, op. cit., p. 137.

CAPITOLO III. ÚLTIMAS TARDES CON TERESA, di Juan Marsé.

III.1 *Últimas tardes con Teresa*. Il romanzo, l'autore.

Juan Marsé (Barcelona, 1933) pubblica *UTCT* nel 1966. È il suo terzo romanzo, preceduto da *Encerrados con un solo juguete* (1961) e *Esta cara de la luna* (1962).

La sua carriera letteraria comincia quasi in sordina, alla fine degli anni '50, con la pubblicazione di alcuni racconti sulla rivista *Ínsula*. All'epoca Marsé lavora in un laboratorio di orificeria, dove è entrato a soli tredici anni e nel quale rimarrà fino ai ventisei: figlio adottivo di una famiglia umile (il padre si barcamena tra varie attività e i frequenti arresti per motivi politici, la madre è infermiera), il giovane Marsé è uno studente svogliato che preferisce i giochi in strada agli studi nel collegio del Divino Maestro del suo quartiere, Gracia. Il ragazzo gira per la città su incarico del laboratorio, consuma *literatura de quiosco*, va al cinema. Il servizio militare, prestato in un avamposto isolato a Ceuta (Marocco), gli fornisce il tempo libero per letture estensive e avidi ancorché disordinate, e per i primi esercizi di scrittura in forma di lettere.

Encerrados con un solo juguete attira subito l'attenzione dell'editore Carlos Barral: “les había llamado mucho la atención la novela porque, dijeron, no tenía nada que ver con lo que les enviaban. Era la época del realismo social a todo trapo”,¹⁵⁸ racconterà più tardi Marsé a proposito dei suoi primi passi nel mondo letterario. A partire da questo momento comincia a frequentare, oltre a Barral, anche Gabriel Ferrer, José María Castellet, Jaime Salinas e soprattutto il poeta Jaime Gil de Biedma, con il quale intreccerà un'amicizia fondamentale dal punto di vista umano e creativo.¹⁵⁹

Nel corso di due successivi soggiorni a Parigi entra in contatto con il Partito Comunista Francese, ed ha la possibilità di frequentare “con una cadencia diaria los innumerables cines de la zona”¹⁶⁰ e di lavorare come *garçon* di laboratorio accanto al futuro premio Nobel per la biologia Jacques Monod.

Nel 1964, ormai pienamente cosciente della sua vocazione letteraria, comincia a scrivere *UTCT*. “El libro”, dirà più tardi lo scrittore, “me hizo regresar a Barcelona porque necesitaba volver

158 E. Turpin, “Introducción”, in *Juan Marsé. Cuentos completos*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 31.

159 Riguardo i rapporti tra Marsé e Gil de Biedma, quest'ultimo dichiara, in un'intervista rilasciata a Maruja Torres: “Juan y yo tenemos nuestras raíces en dos mundos culturales y dos sistemas de actitudes éticas y de relación con la vida que ya no tienen nada que ver con la vida misma. Por eso siempre nos hemos llevado muy bien». Gil de Biedma seguì da vicino la redazione di *UTCT*, e ai suoi suggerimenti si devono alcune “de las citas que encabezan los capítulos de la novela y otros comentarios que pudieron surgir”, in E. Turpin, *ivi*, p. 42.

160 E. Turpin, *ivi*, p. 34.

a ver el barrio”.¹⁶¹ “El barrio”: come si chiarirà più avanti, è in questo spazio concreto che la creatività di Marsé si plasma e si fa narrazione. Così sente di dover tornare a casa, “necesitaba volver a Barcelona, porque desde París no era capaz de ver la colina desnuda y árida del Monte Carmelo”:¹⁶² e siamo già pienamente nello spazio di *UTCT*.

Il romanzo racconta la storia d'amore tra Manolo Reyes, attraente ladro di motociclette del quartiere del Carmelo, e Teresa Serrat, giovane alto borghese, militante dell'incipiente movimento studentesco. Attraverso Teresa, Manolo cerca l'accesso ad un ambiente sociale che gli è precluso; attraverso il ragazzo, Teresa cerca il contatto diretto con quel mondo popolare che fino a quel momento ha potuto soltanto sognare.

Questa struttura elementare, da romanzo rosa (come la definisce lo stesso Marsé),¹⁶³ che mette a confronto due mondi radicalmente diversi e mutuamente irraggiungibili, consente allo scrittore di costruire un romanzo in cui illusioni e realtà, incontri realizzati e incontri mancanti sono all'origine dell'intreccio stesso, ne costituiscono i nuclei narrativi profondi.

Lo sfondo è Barcellona e i suoi dintorni: il quartiere periferico del Carmelo, la casa di Teresa nell'elegante *Vía Augusta*, la villa dei Serrat a Blanes, sulla *Costa Brava*.

L'uscita del romanzo è accompagnata anche da alcune polemiche: come ricorda Joan de Sagarra a proposito della pubblicazione di *UTCT*, “se decía que parecía mentira que no se la hubiera cargado la censura. De este hecho [...] se deducía que Marsé estaba de acuerdo con el Ministerio para escribir esa obra en contra de los estudiantes progresistas y en contra de la gente que luchaba contra Franco”.¹⁶⁴ Naturalmente non è così: Marsé ha sempre rivendicato la propria libertà creativa, al di là di schemi ideologici rigidi e precostituiti.¹⁶⁵

161 E. Turpin, op. cit., p. 36.

162 E. Turpin, ivi, p. 38

163 Come spiega Marsé: “Lo que él [Manolo] sabe es que siendo pobre, hay que ser un cabrón, un hijo de puta, si no, no sobrevives. Por lo tanto, casándose con una muchacha rica... Eso es un planteamiento muy simple, muy tonto e, insisto, casi casi de novela rosa. Los materiales son de novela rosa.”, J. Belmonte Serrano, “Juan Marsé: nociones sobre la escritura invisible (Entrevista)”, in *Nuevas tardes con Marsé*, eds. J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada, Madrid, Nausícaa, 2002, p. 29.

164 Arturo Pérez Reverte *et al.*, “Personalidad literaria y humana del autor”, in *Juan Marsé, su obra literaria*, ed. C. Romea Castro, Barcelona, Horsori Editorial, 2005, p. 89.

165 Militante comunista negli anni '60, Marsé “en los últimos años se ha definido políticamente como fronterizo y francotirador, un 'voyeur del anarquismo'; o lo que es casi lo mismo, un escéptico con mentalidad de izquierdas”, “Noticias de Juan Marsé y *Ronda del Guinardó*”, in *Ronda del Guinardó*, ed. F. Valls, Barcelona, Crítica, 2005, p. 15.

Manuel Vázquez Montalbán ricorda che Marsé, sollecitato a definire il suo profilo ideologico, faceva riferimento al contesto familiare in cui era cresciuto: “[el anarquismo] forma parte de mi memoria histórica, del entorno de mi familia durante la guerra y después de la guerra. Mi padre Marsé había sido de Esquerra, luego del PSUC, pero siempre fue un militante atípico, por libre. [...] Él no era exactamente un anarquista. Era un resistente”, M. Vázquez Montalbán, “La memoria de Juan Marsé”, in J. Belmonte Serrano e J. M. López de Abiada, op. cit., p. 273.

Come sottolinea William Sherzer, “Marsé rehuye un planteamiento que lo convierte en escritor político”, e il critico americano cita le parole dello stesso scrittore, che dichiara “Yo como escritor, jamás me haré un planteamiento político; ¡como novelista! Naturalmente tengo mi postura y mis ideas como individuo. [...] He tenido problemas con mis libros, pero es lo que debe ocurrir con un escritor cualquiera: enfrentarse continuamente con lo establecido en el poder”, W. M. Sherzer, *Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Espiral, 1982, pp. 43-44.

Dopo *UTCT* verranno altri romanzi: *La oscura historia de la prima Montse* (1970), *Si te dicen que caí* (1973), considerato il suo capolavoro, proibito dalla censura in Spagna e pubblicato in Messico, *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *Un día volveré* (1982), *Ronda del Guinardó* (1984), la raccolta di racconti *El teniente Bravo* (1986), poi ancora i romanzi *El amante bilingüe* (1990), *El embrujo de Shangai* (1993), *Rabos de lagartija* (2000), *La gran desilusión* (2004), *Canciones de amor en Lolita's Club* (2005), *Caligrafía de los sueños* (2011).

Molti di questi romanzi hanno ricevuto riconoscimenti importanti, come il Premio Biblioteca Breve (*Últimas tardes con Teresa*), il premio Planeta (*La muchacha de las bragas de oro*), il Premio Internacional de novela México (*Si te dicen que caí*), il Premio Nacional de la Crítica e il Premio Europa de Literatura 1994 (*El embrujo de Shangai*), il Premio Nacional de la Crítica e il Premio Nacional de Narrativa (*Rabos de lagartija*), e il Premio de Literatura de la Comunidad de Madrid (2011). Nel 2009 ha ricevuto il massimo riconoscimento letterario spagnolo, il Premio Cervantes.

Numerosi sono poi i romanzi di Marsé da cui sono stati adattamenti cinematografici: oltre alla trasposizione di *UTCT* di Gonzalo Herralde del 1984, ricordiamo *La oscura historia de la prima Montse* (Jordi Cadena, 1977), *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989), *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1979), *Domenica*, tratta da *Ronda del Guinardó* (Wilma Labate, 2001), *Un día volveré* (serie televisiva realizzata da Francesc Bertiu, 1990), *El amante bilingüe* (Vicente Aranda, 1993), *El embrujo de Shangai* (Fernando Trueba, 2002).

In tutti i suoi romanzi, come nei racconti, Marsé è tornato a visitare, intrecciando memoria e immaginazione, quel vasto spazio urbano che si estende tra Gracia e il Carmelo, spazio che fin da *UTCT* costituisce il cuore della sua creatività. Qui vivono tutti i suoi personaggi, in uno spazio concreto e insieme simbolico, e in un tempo che ci riporta ai duri anni del dopoguerra o agli oscuri anni '50 e, contemporaneamente, rimanda ad un tempo assoluto, eterno. Come ha scritto opportunamente Masoliver Ródenas,

una de las aportaciones más originales de Juan Marsé ha sido interpretar la realidad a través del pasado para explicar el presente y para darle al mismo tiempo una carga emocional que permita sustituir la razón por los sentimientos, el análisis ideológico por la experiencia. Si a ello se añade la felicidad de la invención, la fidelidad a un barrio y a una ciudad, la riqueza de la prosa y la dinámica arquitectura del relato estimulada por la pasión por observar, escuchar y narrar, podremos entender por qué ocupa un espacio tan especial en nuestra narrativa contemporánea.¹⁶⁶

166J. A. Masoliver Ródenas, "Realidad, fábula y verdad en las novelas de Juan Marsé", in Miguel Espinosa, *Juan Marsé, Luis Goytisolo, tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*, ed. F. Valls, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 1999, p. 123.

III.2 *Manolo va in città.*

Il giovane Manolo Reyes, più noto nel suo ambiente con il soprannome di el Pijoaparte,¹⁶⁷ entra nel romanzo con tutta l'alterigia, le illusioni e l'orgoglio che ci si aspetta da un vero eroe, a testa alta, vestito di un fiammante abito estivo color cannella. L'ingresso in scena del Pijoaparte è preceduto da un'eloquente epigrafe tratta da Espronceda: «¿Y en qué parte del mundo, entre qué gente / No alcanza estimación, manda y domina / Un joven de alma enérgica y valiente / clara razón y fuerza adamantina?».

Nel romanzo di Marsé le epigrafi stabiliscono un dialogo triangolare tra il testo del capitolo che si apre, il lettore intento alla lettura e il testo dell'epigrafe stessa.¹⁶⁸

Nel caso dell'epigrafe al primo capitolo di *UTCT*, notiamo che il sottile confine tra ironia e serietà, tra mito dell'eroe romantico e realtà dell'antieroe proletario viene proposto dall'autore attraverso le tre domande che risuonano nei versi di Espronceda: da dove viene questo «joven de alma enérgica»? E ancora: con chi si relaziona? E infine: la gente con cui si relaziona, è in grado di cogliere la grandezza di questo giovane eroe?Le risposte alle prime due domande arrivano immediatamente, poche righe più avanti. Per la terza dovremo invece attendere lo sviluppo dell'intero capitolo. Iniziamo dalla prima domanda.

È la notte del 23 giugno del 1956, vigilia di san Giovanni, festa che in Cataluña si celebra, tradizionalmente, con veglie e fuochi; ci troviamo a Barcellona, tra la plaza de Sanllehy e la carretera del Carmelo, ovvero in quello spazio che fin dalle prime righe viene definito dal narratore onnisciente come «su barrio» (p. 19),¹⁶⁹ il quartiere di Manolo. Tra il personaggio e lo spazio viene instaurata dunque, fin dal primo momento una stretta relazione topografico-diegetica. Manolo Reyes parte dal suo quartiere e rapidamente, dopo essere disceso a piedi lungo la strada del Monte Carmelo e aver rubato una moto, si avvia «a toda velocidad por las calles hacia Montjuich».

Inizialmente il ragazzo ha intenzione di recarsi al Pueblo Español «a cuya verbena acudían extranjerías», ma a metà strada cambia idea e raggiunge invece «la barriada de San Gervasio». Sembra un dettaglio insignificante, una casuale e banale deviazione da un percorso probabilmente

167 Sulla doppia radice che costituisce il personaggio, così scrive lo stesso Marsé: “Podría decir que conozco a este muchacho desde mi niñez por razones de vecindad: lo veía en la escuela, en la parroquia, en nuestras aventuras callejeras [...] pero ése es el tipo, no el personaje. Como personaje, de un ficción concreta, el Pijoaparte tiene una doble paternidad: de un lado es hijo de la experiencia personal del autor y de cierto anhelo íntimo y tal vez inconfesado: el de haberme parecido un poco a él, haber sido como él [...]. Y, de otro lado, es hijo de una tradición literaria que constituye la espina dorsal de la gran novela del siglo XIX [...] Me refiero a las andanzas y desaventuras del llamado 'joven de provincias' en los folletines decimonónicos”, in J. Marsé, *El Pijoaparte y otras historias*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 80-82.

168 Per l'uso e la funzione delle epigrafi in *UTCT*, cfr. F. Antonucci, “La funzione delle epigrafi in *Últimas tardes con Teresa* di Juan Marsé, in *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Roma, Università degli Studi di Roma Tre, n.4, 2008, pp. 276-293.

169 Tutte le citazioni sono tratte da J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

noto (più avanti apprenderemo infatti che il bel Manolo ha successo con le turiste straniere, e che talvolta ha approfittato senza grandi scrupoli di questo successo), invece è qui, in quel «cambió repentinamente de idea» che si decide il destino del personaggio, e lo sviluppo del racconto che sta cominciando.

I primi elementi che il narratore evidenzia riguardo l'identità di questo personaggio, dunque, sono in diretto rapporto con lo spazio: Manolo vive a Barcellona; Manolo si muove in libertà e con sicurezza in questo contesto, spostandosi dal suo spazio di provenienza («su barrio», il Monte Carmelo) verso spazi più lontani grazie all'uso disinvolto del furto di moto. Manolo, inoltre, si presenta come personaggio in fuga: parte a piedi e raggiunge la sua meta a bordo di una motocicletta, che abbandona per fumarsi una sigaretta appoggiato in «el guardabarras de un formidable coche sport parado frente a una torre» (p. 20), e l'uso successivo di mezzi di trasporto diversi costituisce già di per sé uno dei leitmotivi caratteristici di *UTCT*, identificando el Pijoaparte come un personaggio in costante movimento nello spazio, tanto urbano come extraurbano.¹⁷⁰

Questo muoversi nello spazio, tuttavia, non segue in genere un tracciato regolare: Manolo infatti è identificabile come uno di quegli eroi che Lotman¹⁷¹ definisce «della steppa», eroi che non conoscono il movimento come “evoluzione” lungo l'asse alto/basso tipico invece degli eroi della strada: l'eroe della steppa non sottostà ad alcun divieto di spostamento sul piano, lateralmente, poiché, dice Lotman, “La funzione di questi personaggi consiste nel *varcare* frontiere insormontabili per altri ma inesistenti nel loro spazio”.

Tuttavia, rispetto al caso che ci interessa, è necessario aggiungere subito una specifica fondamentale: Manolo, infatti, mette tutte le sue energie nel *cercare* di varcare frontiere per altri invalicabili, ma, come vedremo, i suoi sforzi sono destinati al fallimento¹⁷². Moderno Icaro, Manolo Reyes tenta il volo impossibile che dal suo quartiere di periferia dovrebbe portarlo al cuore stesso di una zona residenziale, San Gervasio.

Il bell'eroe, il ladro di motociclette, parte, anzi, sorge «de las sombras de su barrio» e si ferma presso la frontiera di un giardino privato in cui si svolge una festa, mentre le «vaghe promesse» portate dal vento estivo accarezzano la sua immaginazione. Qui prende corpo il suo sogno, davanti a una delle tante «verjas y jardines» che formano il paesaggio di questa parte della città.¹⁷³ Manolo

170 Si vedano, a questo proposito, i verbi che descrivono i movimenti del protagonista nello spazio nelle prime righe del romanzo: «surgió», «bajó», «saltó», «se lanzó» (p. 19).

171 Ju. M. Lotman, op. cit., p. 201.

172 Dice Marsé a proposito di questo elemento, la *derrota*, così spesso presente nei suoi romanzi: “Yo creo que define al hombre mucho más que el éxito. [...] Por eso, en el terreno literario, me interesan más los derrotados que los vencedores. Por eso, porque me permiten explicar mejor la condición humana.”, A. Pérez Reverte *et al.*, “Personalidad literaria y humana del autor”, in C. Romea Castro, op. cit., p. 95.

173 “En la división simple centro/periferia se establece una estructura fuertemente polarizada, en que la negación de la positividad de uno constituye el carácter de la otra: el espacio prestigioso frente al espacio proscrito”, F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, *Juan Marsé: ciudad y novela. Últimas tardes con Teresa: organización del espacio y*

si introduce furtivamente, abusivamente, in questo spazio, ma la sua immaginazione gli impedisce di sentire ciò che è invece chiaro a coloro che quello spazio occupano di diritto, come quel «grupo de elegantes parejas que acertó a pasar junto al joven»: Manolo è, presso il cancello che lo separa dalla festa in giardino, «un elemento [...] de desorden». Elemento di disordine: qualcosa che non rientra nel paesaggio quotidiano, qualcosa di dissonante, in «sospechoso desequilibrio [...] con el maravilloso automóvil» (p. 20) sul quale si appoggia.

Siamo così alla risposta alla seconda domanda introdotta dall'epigrafe di Espronceda: con chi si relaziona l'eroe? Manolo incontra subito i primi guardiani della frontiera, nelle persone delle eleganti coppie che lo incrociano casualmente sul marciapiede, e lo registrano istintivamente come elemento di disordine. Soffermiamoci quindi su un elemento non esattamente spaziale, ma che con lo spazio è in relazione diretta, ovvero l'abbigliamento.

In *UTCT* l'abbigliamento è sempre descrittivo dei personaggi e racconta il loro modo -armonico o conflittuale, coerente o contraddittorio- di relazionarsi con lo spazio che occupano¹⁷⁴. Queste coppie infatti sono eleganti, come si conviene a chi si rechi di sera a una festa in un quartiere benestante. Anche Manolo, però, è elegante, tuttavia lo è a modo suo, secondo un'estetica diversa, riferibile a criteri propri del contesto sociale da cui proviene. Insomma, c'è un'eleganza da San Gervasio e un'eleganza da Monte Carmelo.

Di questa distanza che è quindi non solo estetica ma profondamente sociale, non tarda ad accorgersi lo stesso Manolo quando finalmente decide di varcare la frontiera ed entrare nel giardino: «por un momento llegó a sentirse algo ridículo y desconcertado al darse cuenta de que él era uno de los pocos que llevaban traje y corbata» (p. 22). E aggiunge subito dopo, come sintesi della sua scoperta: «Son más ricos de lo que pensaba».

III.3 *Inventare un'identità*

La lunga sosta del ragazzo sulla soglia del giardino serve al narratore per presentare il personaggio cogliendolo in un momento statico, di attesa, dopo la corsa in moto, assumendo allo stesso tempo il punto di vista delle «elegantes parejas» che lo incrociano casualmente. Conosciamo così la «belleza grave de sus facciones meridionales» (p. 20),

producción de imagen, Palma de Mallorca, Universidad de Palma de Mallorca, 1984, p. 56.

174 Cfr. F. Antonucci, "Abito e identità sociale: gli esempi emblematici di *Juanita la larga* e *Últimas tardes con Teresa*", in *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, a cura di C. Giorcelli, Palermo, La Palma, vol. X, 2010, pp. 109-138

la hermosa frente, [...] los ojos como estrellas furiosas [...], los negros cabellos peinados hacia atrás [...] uno de esos peinados laboriosos donde uno encuentra los elementos inconfundibles de la cotidiana lucha contra la miseria y el olvido, esa feroz coquetería de los grandes solitarios y de los ambiciosos superiores. (pp. 20-21)

Il profilo del ragazzo va rapidamente acquisendo elementi salienti, dati riguardanti il suo aspetto e al suo carattere. Non soltanto si dedica con abilità al furto di motociclette, non solo è fisicamente attraente, ma si tratta di un personaggio solitario, ambizioso e dotato di una vivace immaginazione. Il lettore può a questo punto aspettarsi una storia avvincente, non appena l'eroe, terminata la seconda sigaretta, decide finalmente di lasciare la soglia ed entrare in quel «jardín particular adornado con farolillos y guirnaldas de papel» che si apre appena al di là del cancello: «cuando, finalmente, se decidió a empujar la verja del jardín, su mano [...] dejó de temblar, su cuerpo se irguió, sus ojos sonrieron» (p. 21).

La frontiera è superata a testa alta, controllando il nervosismo con l'orgoglio e la sicurezza che gli vengono dai due tratti fondamentali della sua personalità, l'immaginazione e l'ambizione. C'è in lui anche un'importante componente di ingenuità, mai dichiarata esplicitamente dal narratore onnisciente ma molto importante per capire come immaginazione e ambizione, nutriti di ingenuità, possano ordire quell'enorme equivoco che è alla base della trama del romanzo¹⁷⁵.

L'accesso al recinto protetto della frontiera, tuttavia, lo mette subito di fronte al problema del suo abbigliamento: «Le entró de repente ese complejo de elegante a destiempo que caracteriza a los endomingados» (p. 22), facendo vacillare per un momento la sua sicurezza. In realtà questa prima frontiera ha un valore paradigmatico: Manolo è chiamato a confrontarsi con un problema più complesso di quanto egli stesso immagini: ogni nuova frontiera pone infatti in questione la sua stessa identità. Per questo personaggio, infatti, superare una frontiera significa inventarsi un'identità che lo renda accettabile nello spazio nuovo in cui vuole accedere.

Non che il giovane non abbia un'identità di partenza ben definita: è un ragazzo originario del sud, abita con la famiglia del suo fratellastro in un quartiere popolare ai margini della città, vive di piccoli furti. Ha, come si è detto, ambizione e immaginazione, e non si accontenta di ciò che il destino riserva a quelli come lui, come per esempio al suo amico Bernardo Sans, giovani «predestinados a vivir solo sucedáneos del amor con sucedáneos de mujer y aún en ambientes de ruidosa alegría familiar, suburbana» (p. 55): «[a Manolo] le aburría la general penuria de aspiraciones y deseos que notaba en torno, tanta resignación ahogándole como un sudario» (p. 80).

L'invenzione di un'identità che gli permetta di liberarsi di quel «soffocante sudario» è così

175 Dice Juan Marsé a questo proposito: “Yo [a Manolo] no le concedo ninguna posibilidad. No tiene la menor posibilidad de salir victorioso. A mí, lo que me interesaba era el chisporroteo que produce esa relación, ese equívoco. Porque en realidad toda la novela reposa sobre un equívoco, que es que ella cree que él es un militante del partido comunista, y él, a su vez, cree que relacionándose con Teresa y enamorándose de ella puede ocupar un puesto en la sociedad”, in J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada, op. cit., p. 29.

essenziale per Manolo che il ragazzo vi ricorre fin dall'infanzia, al punto da costituire un elemento stesso della sua personalità, come vedremo meglio più avanti. Del resto per un personaggio che per due volte viene definito «intruso» (pp. 21-22), l'invenzione di un'identità credibile e accettabile è la chiave stessa per introdursi là dove lo porta la sua ambizione. Per ora tuttavia torniamo alla terza domanda proposta dell'epigrafe: la gente che entra in relazione con l'eroe, è in grado di coglierne la grandezza? Per rispondervi, seguiamo da vicino Manolo. La prima maschera che indossa per superare la frontiera è quella dell'indifferenza:

El intruso sabía que en casos semejantes lo mejor es sonreír y dar la cara. [...] Las manos en los bolsillos, aparentando una total indiferencia, se dirigió primero al 'buffet' improvisado bajo un gran sauce y se sirvió un coñac con sifón forcejeando entre una masa compacta de espaldas. Nadie pareció hacerle el menor caso (p. 21).

Un atteggiamento indifferente gli permette all'inizio di passare inosservato, dandogli il vantaggio di essere lui a studiare il nuovo ambiente, mentre vi cerca un accesso: «Bajo la sombra del sauce y con el vaso en la mano, se sintió momentaneamente a salvo, y moviéndose con sigilo, sin hacerse notar demasiado, buscó una muchacha que pudiera convenirle -ni muy llamativa ni muy modosita».

È a questo punto che si rende conto di essere vestito in modo inadeguato, poiché «era uno de los pocos que llevaban traje y corbata». Ma nonostante si senta intimidito da «ese complejo de elegante a destiempo», continua ad osservare l'ambiente della festa, finché «Los ojos del Pijoaparte, como dos estiletes, se detuvieron en una muchacha sentada al borde de la piscina». Il cacciatore ha individuato la sua preda e si prepara ad attaccare.

Notiamo che tutta la scena ruota intorno al campo semantico della vista: verbi riferiti al vedere («distinguió», «vio», «observó», «miró»), descrizione di luci e ombre («de pronto le pareció ver una sombra que se movía», «en medio de una oscuridad casi completa», «la sombra llevaba en la mano algo parecido a una bandeja», «en una de las ventanas bajas e iluminadas», «una luz violenta», «pero también había zonas tenebrosas», «tiró del chico hacia lo más oscuro y apartado del jardín»), riferimenti agli occhi e allo sguardo: «dos ojos brillantes le miraban fijamente», «su perfil [...] levantaba a su paso un inquietante y azulado polvillo de miradas furtivas», «los ojos del Pijoaparte, como dos estiletes», «la escuchaba en silencio y con los ojos bajos», «el murciano pudo ver unos ojos azules que le golpearon el corazón» (pp. 21-23).

Attraversata la frontiera al di là della *verja* del giardino, Manolo entra in un territorio nuovo da esplorare con cautela, osservando attentamente il nuovo spazio e cercandovi un accesso attraverso l'unico medium a sua disposizione, la seduzione di una ragazza.

Profondamente consapevole che «su aspecto físico delataba su origen andaluz -un *xarnego*, un murciano» (p. 23), el Pijoaparte deve indossare una maschera e recitare correttamente la parte che gli conviene.

La ragazza prescelta è Maruja. Questa, appena si accorge dell'interesse di Manolo, «tendió la mano al desconocido [...] y, en vez de dejarse conducir hacia la pista de baile, tiró del chico hacia lo más oscuro y apartado del jardín, entre los árboles, donde las parejas bailaban abrazándose» (p. 24).

La nuova coppia, dunque, si colloca in uno spazio simbolicamente espressivo, nel punto più oscuro e appartato del giardino, «dove le coppie ballavano abbracciate»: spazio marginale, isolato, buio e pertanto favorevole a un contatto fisico più diretto, e all'uso disinvolto di una maschera d'occasione. Così Maruja nega subito di essere, nonostante le apparenze, andalusa, e si dice catalana, «como sus padres», mentre Manolo esibisce, presentandosi, un trionfante nome di fantasia: «Ricardo. Pero los amigos me llaman Richard» (p. 25), nome in cui risuona in modo rassicurante l'aggettivo «rico». È forse l'oscurità a giustificare il grave errore di valutazione di Manolo, che non si accorge di avere a che fare con una ragazza di umili origini, mentre lei, più realisticamente, lo classifica subito come un amico di Teresa, che «siempre nos viene con chicos extraños, que nadie sabe de dónde saca...» e in questa definizione c'è già la risposta alla terza domanda dell'incipit: per gli altri, l'eroe Manolo è un essere strano ed estraneo. Un intruso, appunto.

E infatti la presenza di Manolo non tarda ad essere notata dai ragazzi del servizio d'ordine. Il contatto diretto con questi custodi della frontiera avviene nei pressi del buffet: «- Oiga – dijo una voz nasal, con un leve temblor irónico -. ¿Nos hace el favor de decirnos quién es usted? El intruso se volvió despacio [...] -Me llamo Ricardo de Salvarrosa. ¿Ocurre algo?» (pp. 27-28). Notiamo quel «leve temblor irónico» con cui il narratore onnisciente ci comunica l'asimmetria della situazione: l'identità inventata da Manolo per accedere a quello spazio altrimenti proibito risulta una maschera improbabile, se non ridicola («el más joven de los tres [...] soltó una risita»), per chi controlla quello spazio dall'interno. Nel nome inventato da Manolo, oltre alla presenza dell'aggettivo «rico», risuona anche un forse inconsapevole riferimento al marchese de Salvatierra, presso il cui palazzo, a Ronda, Manolo era nato. Dopo molti anni, insomma, il ragazzo continua a fare uso di quell'identità mitica che si era creato da bambino, e con la quale crede di poter avere accesso in spazi per lui altrimenti chiusi.

L'arrivo della padrona di casa definisce ancora più precisamente l'asimmetria tra Manolo e l'ambiente, la sua incongruità. In presenza della donna, infatti, el Pijoaparte tenta di avvalorare come può questa sua identità di ragazzo di buona famiglia, e lo fa esibendo tutti i mezzi a sua disposizione:

Repentinamente, el joven del Sur compuso una expresión digna y levantó la cabeza con altivez. [...] La cara volvió a iluminársele con una deslumbradora sonrisa de murciano, hizo una breve inclinación a la dama y, con una calma y una seguridad que subrayaba el juvenil encanto de sus rasgos, dijo: -Señora, a sus pies.

Soy Ricardo de Salvarrosa, seguramente conoce a mis padres. [...] Lamento no haber tenido el placer de serle presentado... (p. 28)

L'esibizione è goffa e caricaturale, nonostante l'evidente impegno di Manolo ad interpretare la parte meglio che può, meglio che sa.¹⁷⁶ Oltre al suo aspetto (del quale, come abbiamo visto, Manolo è ben consapevole) e all'evidente teatralità esibita a sostegno della sua identità fittizia, è anche il suo accento a tradirne la provenienza sociale: «era un acento que a ratos podía pasar por sudamericano, pero que, bien mirado, no consistía más que en una simple deformación del andaluz pasado por el tamiz de un catalán de suburbio» (p. 29), così come l'uso incoerente e improprio di elementi linguistici che il ragazzo non è in grado di controllare («un léxico con pretensiones frívolas a la moda, un abuso de adverbios que a él le sonaban bien aunque no supiera exactamente cómo colocar»). La padrona di casa, già dopo le prime parole di Manolo lo ritiene un «guapo impertinente cuyas ridículas palabras revelaban su origen», origine che viene riassunta nel termine «gitano».

È, questa, un'avventura di mimesis linguistica che vede Manolo protagonista: per giustificare la sua presenza nel posto sbagliato egli capisce che deve aderire al codice linguistico e paralinguistico in uso nel nuovo contesto. Tuttavia, nella sua ingenuità e inesperienza non si accorge che il tentativo fallisce sul nascere, e la sua operazione inutilmente mimetica viene svelata all'istante da coloro che, come i ragazzi del servizio d'ordine e la padrona di casa, padroneggiano il codice. Quest'ultimo, sia esso linguistico che paralinguistico, si rivela per lui ancora più opaco e in definitiva inaccessibile di quello dell'abbigliamento: è inaccessibile sia sul piano referenziale che su quello metalinguistico (piano, questo, che se controllato gli permetterebbe per lo meno di cogliere la sfasatura, come avviene nel caso dell'inadeguatezza dell'abbigliamento troppo elegante per quella festa). Solo l'idea di darsi rapidamente una nuova identità («-Está bien- dijo en un tono grave. [...] he venido con Teresa», p. 30) gli evita di essere messo alla porta seduta stante. È un escamotage che rivela tutta l'abilità e la furbizia del Pijoaparte nell'esercizio della sua identità di intruso. Uno dei ragazzi commenta, riferendosi a Teresa: «-Lo habría jurado. [...] Su último descubrimiento político» (p. 31).

È questo il primo momento del romanzo in cui vediamo Manolo fare i conti con una frontiera invisibile, ma non per questo meno impenetrabile, la frontiera della lingua. Non è la prima volta nella sua vita, non sarà certamente l'ultima, come vedremo più avanti. In *UTCT*, infatti, le frontiere invalicabili non sono tanto (o non solo) spaziali, quanto riferibili a quei codici che il ragazzo non

176 “La aventura de Manolo está descrita en términos de relación con el medio, y lo más destacado de sus acciones siempre tiene que ver, de manera directa o indirecta, con los varios núcleos espaciales que aparecen en la novela. Una característica que destaca el autor en su personaje es la necesidad de escamotear las muestras de su clase real: le veremos ocultando su 'status' vistiéndose elegantemente, hablando de la universidad o fumando rubio, es decir, fetichizando unos signos sociales [...]”, F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., pp. 38-39.

riesce a padroneggiare né ancor meno, in molti casi, a decifrare. Codici linguistici (lo spagnolo con la ragazza francese conosciuta a Ronda; il catalano a Barcellona); codici sociali (il linguaggio degli elementi estetici legati al mondo di queste classi: abbigliamento, arredamento e cibo per esempio); codici socio-linguistici, proprio come in questo caso. Ristabilisce dunque una parvenza d'ordine dando all'intruso un'identità credibile, per quanto sommaria e provvisoria, la padrona di casa «se despidió con una sonrisa aburrida y se encaminó hacia casa» (p. 31), lasciando libero Manolo di tornare al suo flirt con Maruja.

Lo spazio del loro flirt è «lo más húmedo y sombrío del jardín» (p. 32): se già il giardino nel suo insieme era stato descritto, poche pagine prima, come un luogo che «exhalaba aromas untuosos, húmedos y ligeramente podridos» (p. 26), ai due è riservata la parte più oscura e più umida di questo luogo. Manolo e Maruja si posizionano istintivamente *ai margini*, ovvero in quello spazio che compete loro «naturalmente», sebbene ad entrambi la vera rispettiva identità sia ancora oscura. Ma in qualche modo si riconoscono: già all'inizio, appena incontrata, il contatto con la mano di Maruja risulta per il ragazzo «extrañamente familiar, blando y húmedo» (p. 24), mentre sul finire della festa l'aria indifesa della ragazza è per lui «decididamente familiar y le inquietaba, como si [...] presintiera un peligro conocido» (p. 32). Inoltre il buffet allestito sotto i salici piangenti, il giardino dall'aroma vagamente putrido, l'ombra in cui si rifugiano i due ragazzi per ballare e baciarsi sono altrettante immagini che connotano simbolicamente questo spazio, e annunciano delicatamente, impercettibilmente, quella che sarà la storia dei due: nata in segreto, vissuta nell'ombra e terminata con l'incidente e la morte di Maruja. Qui Manolo si lascia andare, con «cierta voluntad de entrega, cierto candor todavía nutrido en los sueños heroicos de la mocedad», arrivando egli stesso a credere alla sincerità delle parole d'amore che «brotaban ardientes de sus labios», finché la musica cessa, e la festa termina.

In quest'ultimo passaggio il narratore onnisciente ci illumina sulla straordinaria capacità di Manolo di credere egli stesso alla messa in scena di cui è protagonista: identificandosi fino in fondo con il personaggio che interpreta, con l'identità di finzione che si è scelto, il ragazzo vi profonde «más dedicación, más fantasía y más valor del que desde luego hacían gala los demás jóvenes en esta verbena». Ma nessuno, tranne Maruja, apprezza queste qualità, e l'epigrafe di Espronceda risuona dunque, a posteriori, amaramente ironica: niente «estimación» per il nostro eroe, ma solo un appuntamento per il giorno successivo con la domestica travestita da ragazza-bene, appuntamento a cui questa, per altro, non si presenterà.

III.4 *La frontiera è una roulotte e un pigiama di seta.*

Manolo fin da bambino percepisce la necessità di darsi un profilo che «hiciera justicia según exigía su propia concepción de si mismo» (p. 92). Passa infatti l'infanzia diviso “entre una casucha del barrio de Las Peñas” (p. 91) di Ronda e il palazzo del marchese de Salvatierra, dove la madre, vedova al momento della nascita del bambino, lavava i pavimenti. L'identità del padre è incerta, ci informa il narratore onnisciente: forse è lo stesso marchese, forse un amico di questi, «un joven y melancólico inglés que fue huésped del marqués de Salvatierra durante unos meses. El niño nació en la fecha prevista según el malicioso cálculo de las malas lenguas» (p. 92). Ancora bambino, Manolo sperimenta dunque l'urgenza di cimentarsi in una sorta di elementare mitopoiesi di sé stesso affinché gli si riconosca che «o era hijo del marqués, o era, como Dios, hijo de sí mismo; pero no podía ser otra cosa, ni siquiera inglés» (p. 93).¹⁷⁷ Ma questa mitopoiesi ha un versante meno nobile che nasce dalla fame e dalla povertà, e «así, desde niño necesitó la mentira lo mismo que el pan y el aire que respiraba» (p. 94). E che cos'è per Manolo «la mentira» se non, principalmente, un'identità di finzione? La frattura originaria di nascere per quanto casualmente in uno spazio “altro” e di crescere diviso tra le casette di Las Peñas e «las lujosas dependencias» del palazzo del marchese è per lui una stigmata profonda, e rende ragione di tutti i passaggi successivi: il rapporto di Manolo con gli spazi in cui si muove reca impressa quella frattura originaria, la perpetua, la rende costantemente attiva: il ragazzo è attratto da spazi che non gli appartengono e cerca di introdurvisi usando gli strumenti che possiede, cioè finzione e bugia.

Ne consegue che El Pijoaparte si muove sempre *furtivamente* nei diversi spazi dell'azione narrata: non solo è «el intruso» (p. 21, p. 22) che abbiamo visto presentarsi senza invito alla festa di San Gervasio, ma è già furtivo alla nascita, che avvenendo «casi sobre las mismas baldosas que la hermosa viuda fregaba», (p. 95) rende il bimbo un intruso in uno spazio fisico-sociale che non gli compete; e molti altri, come vedremo, saranno i momenti in cui Manolo si troverà a introdursi in modo furtivo in uno spazio nuovo, non omologo alla sua origine e alla sua posizione sociale.

In questo senso le molteplici frontiere con cui viene in contatto risultano una replica della stessa, invalicabile prima frontiera originaria, quella che separa la povera «chabola» (p. 92) del quartiere di Las Peñas, dalle lussuose stanze del palazzo del marchese de Salvatierra: el Pijoaparte non conosce la pace di uno spazio proprio e la sua identità di finzione, nutrita da immaginazione, ambizione e ingenuità, lo proietta costantemente in spazi immaginari che lui vive come territori da

¹⁷⁷ “Los niños/adolescentes de las novelas de Marsé son forzados a la creación de un espacio mítico frente a la imposibilidad de aceptar o ser aceptados en el 'espacio real' en que están insertos. [...] La destrucción del mito es paralela en las novelas de Marsé a la destrucción de la adolescencia, al paso a la edad adulta”, S. Amell, “Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé”, in C. Romea Castro, Celia, op. cit., pp. 34-35.

conquistare per sfuggire a un destino che non accetta.

E la prima grande occasione - il primo spazio - per mettere in scena questa identità di finzione gli si presenta a undici anni, quando «silbando y con las manos en los bolsillos, se acercó a la “*roulotte*” de los Moreau para ofrecer sus servicios como guía» (p. 94). La famiglia dei turisti francesi appena arrivati a Ronda esercita immediatamente un fascino potente sul ragazzino, e a loro volta «los Moreau fueron instantáneamente subyugados por el encanto de Ronda y del muchacho» (p. 95). Questi vedono nel ragazzo il «*petit andalou*» che aggiunge colore locale alla bellezza della città e li solleva con i suoi servizi da piccole incombenze pratiche; inoltre “*madame Moreau*” sente un vago e superficiale senso di materna protezione verso il ragazzino, giungendo a chiedere a Manolo, per due volte, «si le gustaría ir con ellos a París, estudiar y ser alguien en la vida». Manolo, da parte sua, si presenta ai Moreau come il figlio del marchese di Salvatierra, sebbene, accettando l'invito, sia pronto a cambiare questa fittizia identità nobiliare con quella più borghese ma non meno fittizia di «estudiante en París, huésped y futuro yerno de los Moreau».

La *roulotte* con cui questi si spostano racconta bene il loro atteggiamento verso la realtà con cui vengono in contatto: i suoi occupanti possono stare “dentro” lo spazio altro ma tenendosene allo stesso tempo separati, distanti. Ecco infatti che quando Manolo viene ammesso al suo interno, gli viene offerta «una taza de nescafé», bevanda certamente esotica e misteriosa per il ragazzino. Questa *roulotte*, e il mondo che simboleggia, è la seconda frontiera con cui Manolo viene in contatto, dopo quella rappresentata dal palazzo del marchese de Salvatierra. Frontiera mobile, la *roulotte*, ma che proprio nella sua possibilità di movimento realizza quell'impenetrabilità che segna la sconfitta del ragazzino, il quale proprio quando crederà di essere sul punto di superarla e di installarvicisi, la vedrà svanire nel nulla. La *roulotte* diventa subito il centro dell'interesse di Manolo, e in essa si focalizzano le sue fantasie e illusioni più importanti: fantasie di famiglia e di fuga, illusione di promozione sociale. Già vittima della sua stessa ingenuità ed inesperienza, il ragazzo passa lunghe ore di notte, «sin que le vieran» (ovvero, di nuovo, furtivamente) nascosto da alcuni cespugli non lontano dalla *roulotte*, che contempla «a través de sus largas y hermosas pestañas» (p. 96).

In particolare sono due gli elementi che lo fanno sognare: la macchina dei Moreau e «la francesita», la loro giovanissima figlia. La macchina fa direttamente appello al suo desiderio di fuga, evocando al suo sguardo furtivo «lejanos caminos, carreteras desconocidas, luminosas playas y ciudades inmensas, maravillosos lugares donde el muchacho nunca había estado».

La ragazzina, di cui non giungiamo mai a conoscere il nome perché la sua identità di personaggio è tutta nel suo essere esoticamente diversa e affascinante agli occhi di Manolo, esercita con la sua bellezza un forte richiamo sensuale su Manolo: «Su cara era una de las más bonitas que

Manolo había visto, trigueña, cálida, de lípidos ojos azules» (p. 98), e così quando l'ultima notte prima della partenza dei Moreau, nascosto come sempre poco lontano, il ragazzo la vede uscire dalla *roulotte* e attraversare la radura, si illude per un lungo attimo che la ragazza sia uscita a cercarlo. Non è così, naturalmente, ma el Pijoaparte coglie l'occasione per parlarle: «Intentó hacerle entender que había decidido ir con ellos a París mañana mismo, y le preguntó qué opinaba de la promesa de sus padres».

Si tratta di una delle scene più importanti del romanzo, uno di quei passaggi in cui si definisce una volta per tutte il meccanismo con cui il personaggio continuerà a confrontarsi anche in futuro, anche perché riguarda un carattere in formazione, che dalle emozioni provate quella notte si costruirà una propria personale mitologia.

Ci sono in questo passaggio due elementi che risultano particolarmente rilevanti: il primo è la sensualità espressa dalla «francesita» che esce dalla *roulotte* indossando «un pijama de seda que relucía a la luz de la luna con calidades de metal» (p. 97); il secondo è la difficoltà di comunicazione tra i due, dovuta alla mancanza di una lingua comune di riferimento. A questo proposito, non dimentichiamo che l'incontro con la famiglia Moreau pone per la prima volta Manolo a contatto con una frontiera sconosciuta. Come si è detto, il ragazzo all'inizio cerca di superare questa frontiera usando istintivamente l'unico mezzo che conosce, la maschera di un'identità a lui più conveniente. Ma c'è un ostacolo davvero insormontabile che Manolo non è preparato a fronteggiare: la lingua.

Nella scena che ci interessa notiamo che il giovanissimo Manolo non arretra in presenza della frontiera della lingua, al contrario, vi si lancia contro con quel suo caratteristico impeto che lo porta sempre ad affrontare l'ostacolo a testa bassa: «Habló mucho, parándose de pronto, reflexionando, cruzándose de brazos. Ella le miraba divertida, rumiando el significado de sus palabras, asentía con la cabeza» (p. 98).

È chiaro che i due non si collocano sullo stesso piano. Lui si sta giocando il futuro, sta mettendo a suo modo le basi di un Manolo tutto nuovo; lei «le miraba divertida», ignara della posta in gioco per il ragazzo. Cosa capisca del discorso di lui non è dato sapere, ma quel «rumiando» illumina sulle sue difficoltà di comprensione. Ed è così che il piccolo Manolo, «le petit andalou», decide istintivamente di saltare l'ostacolo linguistico, ovvero la frontiera insormontabile, passando ad un linguaggio che gli è istintivamente più consono: «De pronto, el muchacho se paró ante ella y le cogió las dos manos. [...] la abrazó y la besó en la mejilla». È in questo momento che Manolo viene colpito da una «sensación imprevista», causata dal contatto «con la fina tela del pijama»: quella carezza della seta appena sfiorata rimarrà nel suo ricordo come una delle sensazioni «más maravillosas que había de experimentar en su vida, una sensación acoplada perfectamente a esta

ternura del primer beso».

Questo scambio ha per il ragazzo il valore di una vera esperienza iniziatica, qualcosa che lo segnerà per sempre, qualcosa che continuerà a cercare quasi disperatamente nella sua vita futura: ma non dimentichiamo che il pigiama della ragazza francese ha sì la delicatezza tattile della seta, ma anche un suo aspetto metallico, duro, qualità che evoca una corazza, ovvero impenetrabilità, inaccessibilità, protezione e difesa.

Insomma Manolo, avvicinandosi alla *roulotte*, entrando in contatto con quello spazio precario di casa instabile, in movimento, e stabilendo con i suoi abitanti un'esile relazione basata sulla falsa identità (da parte sua) e sulle false promesse (da parte dei Moreau), pone le basi di quello che sarà, anni dopo, il rapporto con Teresa e con il mondo di questa. Anche la cocente delusione che lo aspetta il mattino seguente è una sorta di anticipazione degli esiti della storia d'amore con Teresa. Dopo una notte insonne passata «planeando al detalle su marcha de Ronda» (p. 99), infatti,

al llegar donde los franceses, no encontró ni rastro de la “*roulotte*”. Les buscó inútilmente por toda la ciudad. Como llegaron se fueron: el mismo confuso desasosiego, la misma mezquina vehemencia e infecto entusiasmo que les trajo se los había llevado para siempre.

Il narratore onnisciente non nasconde la sua riprovazione per il comportamento dei francesi, che appartenevano «a esa clase de turistas que se sirven de la ilusión de los indígenas como de un puente para alcanzar el mito, que luego, cuando ya no necesitan, destruyen tras de sí», manifestando in questo modo, una volta di più, la sua simpatia per el Pijoaparte.

Dalla delusione, dalla frustrazione di un viaggio promesso e non realizzato, da quella «falsa cita con el futuro» nasce in Manolo la decisione di «huir a Barcelona en un tren de mercancías y refugiarse en casa de su hermano», cioè prende forma il suo futuro. Futuro che ha quindi in sé questo carattere doppio: nasce da una fuga dalla scottante delusione immediata e da una frustrazione antica, e tende a cercare in uno spazio altro, uno spazio immaginato, il rifugio che non gli sanno offrire né la *chabola* della madre, né il palazzo del marchese né tanto meno la *roulotte* dei Moreau. In questo senso, il concetto stesso di frontiera lotmaniana si definisce come costitutivo del personaggio: Manolo, per sua natura, non può evitare di entrare in continuo contatto con frontiere. E si tratta per lo più di frontiere ostili, che lo respingono.

III.5 *Manolo on the road.*

Manolo a undici anni è quindi pronto a fuggire, anche se dovrà aspettare quattro anni prima di poter realizzare questo suo desiderio. I passaggi spazio-temporali attraverso cui giunge a Barcellona ci

vengono raccontati attraverso due monologhi interiori di Maruja già incosciente: come due deviazioni dalla linea del racconto che, tornando indietro nel tempo, illuminano zone oscure della biografia del nostro eroe. Che Marsé sostituisca alla voce apparentemente neutra del narratore onnisciente quella flebile e innamorata di Maruja per raccontarci questo Manolo anteriore all'incontro con Teresa, indica l'intenzione di indirizzare ulteriormente la simpatia e la compassione (entrambi i termini intesi in senso etimologico) del lettore nei confronti del ragazzo. Simpatia e compassione che comunque anche il narratore onnisciente ripetutamente manifesta, come abbiamo visto, per esempio, nel caso del severo giudizio dato rispetto al comportamento dei Moreau. Naturalmente dobbiamo anche tenere presente che tutti gli elementi biografici che Maruja ci consegna le sono stati, a loro volta, raccontati da Manolo stesso, il quale ha operato una selezione (in alcuni casi addirittura una censura) sulle informazioni. Anche Maruja, del resto, è consapevole che alcuni punti resteranno per sempre oscuri: «un pasado de silencio y de tinieblas: porque te avergüenza contarlo o porque el sueño te vence, no hablarás de quién te llevó hasta aquí ni cómo la conociste [...]» (p. 295), «otra historia que no quiso contarme», dice immaginando di essere ancora sdraiata accanto al ragazzo nella sua stanzetta di domestica nella villa dei Serrat a Blanes. Oppure la ragazza arriva a dubitare della sua memoria («Lo que sigue, ya una servidora no sabe si él se lo contó o simplemente si ella lo soñó»), presentandosi come una voce narrante limitata e parziale. Tutto ciò rende un'idea abbastanza precisa di quella caratteristica del realismo di Marsé, dove l'intreccio di prospettive diverse produce ciò che Genevieve Champeau definisce «polifonía de voces que borran los límites del discurso representacional».¹⁷⁸

Seguiamo dunque Manolo, «recién escapado de Ronda» (p. 293), «caminando solo por las calles de Marbella con una bolsa de playa colgando al hombro [...]. Se para, mira los escaparates, escucha la música de las terrazas, el lenguaje de los turistas».

A Marbella Manolo si ferma un anno, lavorando come manovale in uno dei tanti cantieri che «emerge sobre un fondo de edificios en construcción, un estruendo de hierro y ladrillos»: qui il ragazzo, che ha quindici anni ma ne dimostra diciotto, scopre il mare e il suo personale potere di seduzione sulle mature turiste straniere che affollano la spiaggia, potere di cui approfitta cinicamente, pur avendo ben chiaro «que la vida está en otra parte». Spiaggia e cantieri edili: Manolo il proletario si inserisce naturalmente in questo paesaggio, per una sorta di determinismo storico e sociale che sembra soggiacere all'intero romanzo.¹⁷⁹

178 J. R. Arana, “*Ronda de Guinardó*: responsabilidad y desencuentros en la historia”, in F. Valls, *Espinosa*, cit., p. 150.

179 “[Manolo] adivinaba, aunque no supiese expresarlo con el término adecuado, que un determinismo ancestral ponía límites a su afán de medro y le vetaba el acceso a la alta sociedad barcelonesa. Si en uno de los pasajes citados se decía, refiriéndose a Maruja, que 'entró en la muchacha como quien entra en sociedad', en el caso de Teresa esa 'penetración' no es posible, debido al determinismo surgido de una diferencia de clase social que se revela

La Spagna del 1952 si sta aprendo al turismo e alle relazioni internazionali,¹⁸⁰ la Costa del Sol già comincia ad attirare i primi investimenti nel settore immobiliare,¹⁸¹ mentre una matura turista del nord Europa può permettersi di comprare per divertimento la camicia stinta del ragazzo appena conosciuto in spiaggia («ella se encaprichó de la camisa cuando se la vio puesta») e subito dopo il ragazzo stesso. È, lo scambio camicia-denaro, una transazione anche simbolica che sancisce il passaggio della frontiera in un mondo che ruota tutto attorno al potere acquisitivo del denaro.

Qui Manolo prende congedo definitivamente dall'innocenza dell'infanzia (innocenza che per altro già non possiede più arrivando a Marbella, dato che sceglie con cura la sua preda, «bañándose en esta misma playa y a la misma hora, cerca de ella, espiándola, tendido en la arena como un lagarto», p. 294), qui viene accolto su un piano non paritario nel mondo degli adulti.

Da questi elementi capiamo come Marbella sia la prima stazione di un viaggio iniziatico più lungo, nel quale si completa e si definisce un destino già segnato. Manolo sa istintivamente che «la vita è altrove», e non può fermarsi così presto, anche se la sosta nelle stazioni successive a Marbella si fa sempre più breve. Eccolo poi a Torremolinos dove lavora in un ristorante, quindi a Malaga, dove resta per due settimane «trabajando en una estación de gasolina (p. 295)».

A partire da questo punto la voce narrante di Maruja si fa incerta, il suo racconto lacunoso: «[Manolo] tampoco ha hecho jamás ningún comentario acerca del viaje ni de las cosas que vio – solo dice que haciendo auto-stop se aprende a vivir». Osservano Díaz de Castro e Quintana Peñuela a questo proposito:

Los lugares que recorrió [Manolo] en esa primera escapada fueron precisamente turísticos. Como tales, poseedores de una doble cualidad. Por un lado, muestran la riqueza; por otro, parecen apuntar a otro lugar, parecen insinuar que la verdadera fuente de esa misma riqueza, o por lo menos su control, están en otro sitio. Por eso marchó a Barcelona. Por eso entre ambos lugares no hay nada. Por eso no «ha hecho jamás ningún comentario acerca del viaje ni de las cosas que vio». Esta rica caracterización nos remite a dos planos diferentes. Es el espectáculo de la mercancía el factor decisivo que atrae a Manolo y le impulsa a romper sus vínculos originarios. [...] Pero hay más. En efecto, en busca de la satisfacción del deseo, Manolo irá a Barcelona, a su periferia por supuesto. Ni allí ni en los espacios turísticos ni en el centro físico de la ciudad logrará cumplirla. Constantemente se ve empujado a ir más lejos, constantemente es remitido de un lugar a otro. [...] Tras el espectáculo de la mercancía sólo queda, pues, el recurso del ensueño. [...] La atopía moderna se resuelve en utopía. Una vez más estamos en el espacio mítico.¹⁸²

L'arrivo di Manolo Reyes a Barcellona è quindi avvolto dalle tenebre e dal silenzio, Maruja sa dirci soltanto che il giovane, un giorno di metà ottobre del 1952, scende da una macchina con targa

infranqueable”, J. M. López de Abiada, “Antes morir que regresar a Ronda”, in J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada, op. cit., p. 177.

180 “A partir de la reapertura de la frontera de los Pirineos, la llegada de turistas a España se renueva y se acentúa durante los años cincuenta, pasando de setecientos mil visitantes en 1951 a tres millones en 1958”, in A. Angoustures, *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995.

181 Un primo nucleo di sviluppo turistico della Costa del Sol, a Torremolinos e Marbella, si deve all'attività immobiliare della nonna di Edgar Neville, Doña Carlota Alessandri (cfr. l'intervista concessa da Jimmy Neville -figlio di Edgar- a RNE Exterior trasmessa il 10/9/2011, in <http://www.rtve.es/alacarta/>, ultima consultazione 12/1/2012).

182 F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 66.

straniera in plaza de España - toponimo che già evoca quell'illusoria, ingannevole «conciliación plenaria» che sembra emanare dalla città, e con cui più avanti dovrà fare i conti il ragazzo. Ha con sé trecento pesetas, una borsa da spiaggia e un bel paio di sandali «que habían pertenecido a un inglés» (p. 296). La macchina prosegue «camino de Francia», lui resta lì. Il suo viaggio è terminato.

La città gli appare così la prima volta: «Barcelona gris bajo la lluvia, neblina acumulada al fondo de las avenidas». E in questa cornice l'immagine del ragazzo risulta da subito del tutto incongruente con il paesaggio: la sua borsa da spiaggia è un elemento inutile ad ottobre, i suoi sandali ugualmente fuori luogo in un giorno di pioggia autunnale. Il suo primo gesto è di orientamento, chiede a un vigile dove sia il Monte Carmelo, «casa de su hermano», ma «luego, vagando por la ciudad, sin prisas, siempre con la bolsa de playa colgada al hombro, acaba por no poder resistir a la ingenua tentación de subir a un tranvía»: torna per un momento il ragazzino che è, usa il tram come un gioco, osserva la città sconosciuta «mirándolo todo con ojos maravillados».

III.6 *Alto vs. bajo.*

Accompagniamo dunque Manolo appena arrivato a destinazione, nel quartiere del Monte Carmelo, attraverso il monologo interiore (alternato con parti di discorso indiretto libero) di Maruja in coma.

«Allá va, *subiendo* por la ladera del Monte Carmelo con la bolsa de playa colgada al hombro. Anocheció mientras estaba *en lo alto*, muy quieto, contemplando la ciudad *a sus pies*.» (p. 392, corsivi miei).

In posizione dominante, Manolo contempla la città ai suoi piedi; il Monte Carmelo in alto, Barcellona, «la ciudad», in basso: ecco definita la struttura minima su cui si regge tutta l'organizzazione spaziale del romanzo, centrata sull'opposizione alto/basso.

A questi due descrittori spaziali corrispondono, in *UTCT*, altrettante frontiere, e i movimenti di spostamento dei personaggi - dall'alto in basso e viceversa - segnano altrettanti passaggi (o tentativi di passaggio) di frontiere, siano esse fisiche che metaforiche o simboliche. Per la natura stessa di questi passaggi, intimamente legati a momenti diversi dell'articolazione narrativa, vi farò riferimento in modo sistematico via via che essi si presenteranno. Per ora, è importante sottolineare che l'opposizione alto/basso costituisce a mio parere l'innervatura del romanzo di Marsé: il suo sfondo ideologico, innanzi tutto, ma anche il nesso che crea e spinge avanti l'azione narrativa.

UTCT è infatti la storia di un mancato, impossibile incontro tra una dimensione alta e una bassa, tra due mondi disposti assialmente su due piani separati: le tensioni generate da questa

distanza costituiscono la trama stessa del romanzo. All'antinomia alto/basso, infatti, rimandano anche le relazioni sociali tra i personaggi, costruite intorno a un'ipotesi di incontro che alla prova della realtà si dimostra impossibile.

Uno degli elementi più interessanti e originali utilizzati da Marsé per disegnare questo incontro mancato è dato proprio dalla rappresentazione spaziale: l'esatta collocazione topografica dei due mondi li situa infatti, curiosamente, alla rovescia, invertiti dal punto di vista ontologico-spaziale. Ecco quindi che Manolo, il proletario, il ladruncolo di periferia, vive in alto, sul Monte Carmelo, «una colina desnuda y árida situada al noroeste de la ciudad» (p. 35), mentre la casa della borghese Teresa è nell'elegante, residenziale Vía Augusta del quartiere di San Gervasio, più in basso rispetto al Monte Carmelo. I due personaggi si muovono insieme ad ampio raggio nella città, grazie alla macchina della ragazza, ma l'accesso allo spazio proprio, originario, dell'altro (il Monte Carmelo per Teresa, la casa della Vía Augusta per Manolo) comporta importanti snodi narrativi fatti di complicazioni, ritardi, sorprese. Manolo è spinto infatti a cercare di collocarsi, tanto fisicamente che simbolicamente, nel quartiere di San Gervasio; da parte sua Teresa tende a idealizzare Manolo, dotandolo di prerogative (coscienza di classe, impegno politico) che lo innalzano, e le fanno vedere nel Monte Carmelo un luogo esotico, lo sfondo magico in cui le sue fantasie di «hermosa rubia politizada» (p. 324) possono realizzarsi.

Tra i due spazi manca una vera dialettica: sono entrambi nella stessa città, naturalmente, ma Barcellona appare in *UTCT* uno spazio frammentato in isole.

C'è la parte nord, quella dei quartieri di periferia: Monte Carmelo, «Valle de Hebrón y los Penitentes» (p. 36), «Horta y Montbau», «barrios alejados y grandes zonas suburbanas» (p. 37). E ci sono, specularmente, San Gervasio, con la casa di Teresa e l'adiacente clinica sul paseo della Bonanova in cui viene ricoverata Maruja dopo l'incidente. Quindi la zona industriale del Pueblo Seco; l'ampia zona centrale che si estende intorno alle Ramblas, con i suoi locali e le opportunità di furto che offre a Manolo; infine il cimitero del Sureste.

Dal Monte Carmelo, punto di vista privilegiato per cogliere l'insieme urbano, Barcellona appare a Manolo, «al mirar la ciudad *desde lo alto*» (p. 38, corsivo mio), un «lecho de brumas azulinas [que] diariamente prometen, vistas *desde arriba*, una acogida vagamente nupcial».¹⁸³

183 Secondo Sherzer, «Lo más importante de este párrafo no es el personaje, sino la ciudad («ciudad desconocida bajo la niebla distante, casi como soñada») que constituye su adversario. En la misma estructura del párrafo la palabra «él», única referencia directa a Manolo, está totalmente rodeada por la inmensidad de la ciudad de Barcelona.» W. M. Scherzer, op. cit., p. 75.

Anche Luis Izquierdo sottolinea l'importanza di questo passaggio, in cui, a suo avviso, «[la] dimensión onírica parece trasladarse al propio Monte Carmelo descrito a la manera de un personaje que atalaya la ciudad y que parece reproducir monumentalmente al propio joven. [...] A partir de ese par de capítulos el personaje y el lugar del personaje conforman un topo mental, una simbiosis entre ambos y su interacción funcional [...]», L. Izquierdo, «La imagen literaria de Barcelona en las novelas de Juan Marsé», in C. Romea Castro, op. cit., p. 20.

Ma si tratta di un miraggio ingannevole, come si diceva a proposito dell'arrivo di Manolo in plaza de España, e come sottolinea il narratore onnisciente: «esa atmósfera de conciliación plenaria, de indulgencia general aquí y ahora, que [...] permea la ciudad igual que un olor a rosas pasadas, al Carmelo apenas llega»; e aggiunge, poco più avanti, insistendo sull'articolazione alto/basso (i corsivi delle citazioni che seguono sono miei): «*Abajo*, al fondo, la ciudad se estira hacia las inmensidades cerúleas del Mediterráneo *bajo* brumas y ruidos sordos de industrial fatiga [...]. El mar y el horizonte cierran el borroso panorama» (p. 39). E più avanti riprende il tema: «*Desde la cumbre* del Monte Carmelo y al amanecer hay a veces ocasión de ver *surgir* una ciudad desconocida bajo la niebla, distante, casi como soñada [...]. La brisa del mar no puede llegar hasta aquí y mucho antes ya muere, ahogada y dispersa por el vaho que se *eleva* [...]

Forse per questa sua natura di «ciudad casi como soñada» alla precisione topografica del quartiere del Carmelo non corrisponde di solito una rappresentazione altrettanto accurata dello spazio urbano di Barcellona in *UTCT*, generalmente trattato dall'autore piuttosto a volo di uccello, per grandi linee descrittive, utilizzando riferimenti topografici esatti che dovrebbero aiutare il lettore a contestualizzare gli ambienti, ma che spesso, per chi non è familiare alla topografia della città, restano solo nomi.

Nel caso del Monte Carmelo, invece, alla precisione topografica (confini, nomi di vie e di piazze, tracciati viari, negozi e bar, elementi di arredo urbano) si unisce un percorso storico-urbanistico altrettanto esatto, e una mappatura piuttosto precisa del paesaggio geografico-sociale. Tanta esattezza descrittiva, inoltre, è presentata con una tonalità lirica e affettuosa, accogliente e indulgente, come testimonia l'apertura del secondo capitolo, che introduce il lettore, per la prima volta, in questo spazio:

El Monte Carmelo es una colina desnuda y árida situada al noroeste de la ciudad. Manejados los invisibles hilos por expertas manos de niño, a menudo se ven cometas de brillantes colores en el azul del cielo, estremecidas por el viento, asomando por encima de la cumbre igual que escudos que anuncian un sueño guerrero. En los grises años de la postguerra, cuando el estómago y el piojo verde exigían cada día algún sueño que hiciera más soportable la realidad, el Monte Carmelo fue predilecto y fabuloso campo de aventuras de los desarraigados niños de los barrios de Casa Baró, del Guinardó y de La Salud. [...]. Hoy, en el verano de 1956, las cometas del Carmelo [...] siguen siendo el estandarte guerrero del barrio. (p. 35)

Gli aquiloni, le “insegne guerriere” del quartiere del Monte Carmelo, sono naturalmente i sogni di chi vi abita, «gentes de trato fácil, una ensalada picante de varias regiones del país, especialmente del Sur» (p. 37): qualche anziano «paseando por el descampado su nostalgia rural», «refugiados de los años cuarenta, jadeando como náufragos», «hombres cruzando el Carmelo como náufragos una isla», «muchachas que tienden la colada con una pinza y una canción entre los dientes», «[niños] de narices chatas, pómulos salientes y párpados de ternura asiática». Tutti gli abitanti del Carmelo hanno avuto o hanno qualche sogno, i giovani in particolare (e tra questi di certo el Pijoaparte, con «sus ansias d

vuelo», p. 234), e sentono «impaciencia y sueños que todas las madrugadas se deslizan de nuevo ladera abajo». Perché i sogni degli abitanti del Monte Carmelo, come gli aquiloni, volano alto, e lo spazio del quartiere, nel caso specifico di Manolo, non può contenerne tutta la grandezza. Il movimento «ladera abajo» è quindi l'unico possibile; la città, da sotto, esercita il suo richiamo, ma per rispondervi è inevitabile scendere, «deslizarse»: scivolare, ovvero cadere.

E non è certamente un caso che il movimento tematico che apre e chiude l'azione narrativa sia proprio una caduta: quella di Maruja che scivola sugli scogli e batte la testa, creando, con il suo ricovero in clinica, la premessa per l'incontro tra Manolo e Teresa; quella di Manolo stesso che, fermato dalla polizia sulla strada per Blanes dopo la morte di Maruja, cade dalla moto appena rubata e viene arrestato per furto.

Salire al Carmelo, discendere dal Carmelo, sono movimenti quotidiani per Manolo Reyes (che anche nel cognome si innalza e si distingue dalla massa anonima, sebbene, allo stesso tempo, si tratti di un cognome molto comune anche fra i gitani), ed è così che ci viene presentato per la prima volta, nell'apertura del primo capitolo: «surgió de las sombras de su barrio [...] bajó caminando por la carretera del Carmelo» (p. 19).

Ma questo quartiere «era como un enorme forúnculo dormido» (p. 86), fatto di «casitas encaladas, colgadas casi en el aire [...] una accidentada red de callecitas con escalones», e il tono affettuoso non nasconde le connotazioni negative («calles sin asfaltar, torcidas, polvorientas», p. 37; «olor a excrementos de gato», p. 39; «carácter de provisionalidad», «aire de pobreza», «enjambre de barracas», «miserables huertas», p. 40): per una di queste baracche Manolo ha lasciato la casetta di Ronda, lui, «un joven inmóvil, de rostro moreno y cabellos color ala de cuervo, que contempla la ciudad desde el borde de la carretera como si mirara una charca enfangada» (p. 39), in una sera di ottobre del 1952 ne ha percorso per la prima volta la strada principale, quella carretera del Carmelo che il narratore descrive utilizzando l'efficace metafora di «una serpiente asfaltada, lívida a la cruda luz del atardecer [que] roza la entrada lateral del Parque Güell viniendo desde la plaza Sanllehy» (p. 37), strada animalizzata, viva e pericolosa come un serpente, che separa, oltre il confine della plaza Sanllehy, la città dal Carmelo, sulla cui sommità, in alto, ci sono soltanto «el polvo, el viento, la aridez». Il Monte Carmelo è abitato da sopravvissuti alla vita, «náufragos», e tra essi trova posto il ragazzo, anch'egli naufrago e sopravvissuto nonostante la giovane età: come dice il narratore onnisciente a proposito di Maruja, «la misma materia degradada y resignada de la cual estaba hecho su amor parecía haber conformado aquel barrio casi olvidado, aislándolo, confinándolo fuera de la ciudad, reduciendo todos sus sueños a uno solo: sobrevivir» (p. 107).

III.7 *La casa del Cardenal.*

Manolo è un personaggio senza casa: come Lazarillo de Tormes, con cui condivide l'aspirazione ultima ad *arrimarse a los buenos* e la cacciata dal nido dell'infanzia all'arrivo di un nuovo compagno per la madre, e che trova nella strada la sua scuola, così el Pijoaparte è destinato a non conoscere la stabilità e il calore di una casa propria.

La sua infanzia, come abbiamo visto, è stata divisa tra la casetta del quartiere di Las Peñas e il palazzo del marchese de Salvatierra. La prima, «su chabola de Ronda» (p. 128), è ai suoi occhi inadeguata date le sue origini nobiliari; la seconda è occupata solo in virtù dell'umile lavoro di sua madre. Dopo la fuga da Ronda sappiamo soltanto di una «habitación compartida con un camarero, hijo de Mijas, que guarda sus ahorros de la temporada en el forro de la chaqueta» (p. 207), e di quell'idea di «marcharse a Barcelona, a casa de su hermano» che lo sospinge su su fino al Monte Carmelo.

Qui trova «su casa», una uguale a tante, come tante «parte de una enjambre de barracas situadas bajo la última revuelta, en una plataforma colgada sobre la ciudad» (p. 39): di questa casa il narratore ci descrive l'aspetto esterno, insistendo sulla somiglianza con le altre e sulla collocazione all'interno del Carmelo: «la casa del muchacho es la segunda de la hilera a la derecha, al borde de las últimas estribaciones de la colina» (p. 40). Non sorprende che sia «al borde», cioè ai margini di un quartiere già di per sé marginale, e in precario equilibrio sul vuoto che si apre sotto al contrafforte. Di questa casa, in cui vive il fratello con la moglie e i quattro figli, sappiamo solo che «cuando llueve se va la luz» (p. 106): «Le irritaban extraordinariamente las preguntas de ella [Maruja] sobre este particular, y más de una vez amenazó con plantarla si insistía. Parecía empeñado en pasar por huérfano».

L'uso di questa casa è del tutto strumentale, servendo a Manolo soltanto per dormire (quando, nelle caldi notti estive, non preferisce farlo nel Parque Güell), mangiare e vestirsi. Inoltre la dipendenza economica, per quanto parziale, da suo fratello, lo mette a disagio soprattutto quando comincia a uscire con Teresa e le spese aumentano, e quindi tende ad evitare quella casa-non casa.

Un luogo in cui Manolo trova rifugio è il bar Delicias: il nome è trasparente e ironico allo stesso tempo, perché “le delizie” promesse sono in realtà interminabili partite a carte «cerca de la estufa» (p. 238) con gli anziani del quartiere, e saltuarie chiacchierate con i più giovani: «en muchos aspectos era ciertamente un bar de cabreros», p. 236). È qui che Maruja si abitua a passarlo a prendere “en sus tardes libres» (p. 105) quando lo raggiunge al Carmelo: «dentro se refugiaba él, silencioso, taciturno, sucio, descuidado, replegado y vencido por el invierno» (pp. 105-106). Lui sta al bar come qualcuno starebbe a casa propria, senza preoccuparsi della forma e delle apparenze, lei

entra in quel luogo come si entra in casa altrui, dandosi «unos toques al pelo y a la falda demasiado corta» (p. 105). Questo è il surrogato di casa che tocca a Manolo: un bar dal nome pieno di promesse non mantenute, come Barcellona, come la sua stessa vita.

Ma c'è nel Carmelo una casa a cui il narratore riserva ampio spazio e molta attenzione, ed è quella del Cardenal.¹⁸⁴

L'incontro con il Cardenal significa per Manolo, come prima lo era stato per il suocero di suo fratello e per quest'ultimo stesso, un aiuto importante, ancorché parziale, nella soluzione dei pressanti problemi economici che lo preoccupano. Il traffico di oggetti vari, tra cui pezzi di ricambio ricavati da moto rubate, è fiorente nella Barcellona dell'inizio degli anni '50, e il Cardenal amministra con cura la sua attività di ricettatore. Già l'aspetto lo distingue dagli altri “naufraghi” abitanti del Carmelo: era «un hombre bien vestido, amable, educado, que luce un bastón de marfil, un distinguido y hermoso pelo blanco y lleva a su sobrina de la mano, una niña rubia» (p. 393). È del Cardenal «la primera mano afectuosa que [Manolo] encontró en la ciudad. [...] Una mano blanca y fragante, que olía a agua de colonia» (p. 394). Una mano non disinteressata, perché il Cardenal apprezza la compagnia dei bei ragazzi, e nel caso di Manolo si tratta di «pura seducción personal, a la cual el Cardenal era particularmente sensible».

Grazie alla sua protezione, il rapporto di Manolo con suo fratello migliora («consiguió al fin que su hermano le dejara en paz») e viene inserito nella squadra di ladri agli ordini del vecchio, squadra formata da «uno del Pueblo Seco, otro del Guinardó y un tal Luis Polo, que acabó en la cárcel» (p. 395), dove il dettaglio topografico rafforza il realismo e la verosimiglianza del racconto, e definisce con precisione l'origine sociologica dei membri del gruppo, come Manolo provenienti da quartieri periferici.

Il Cardenal è un'altra delle promesse mancate che la città fa a Manolo, perché quest'ultimo lo vede come colui «que había de darle [...] la llave de la ciudad y del porvenir» (p. 236), invece sarà indirettamente causa del fallimento dei suoi sogni.

La casa del Cardenal si trova «muy abajo en la ladera» rispetto alla casa di Manolo, a conferma del rapporto inverso che, nello spazio urbano disegnato nel romanzo, esiste tra alto e basso. Seguiamo Manolo quando vi si reca in una notte del 1956, spinto da una impellente necessità di denaro:

184 “Este personaje [el Cardenal] vive en El Carmelo, pero [...] en una torre (la Torre) con jardín y separada del grueso de viviendas del barrio. La puerta de su casa es manifiestamente 'antigua' y en su interior atesora preciosos objetos. Así pues, aparecen aquí muchos de las características atribuidas al centro. Por ello el Cardenal manifiesta el mito de la ciudad integradora, por eso podría darle a Manolo 'la llave de la ciudad' [...]. Pero hay una diferencia fundamental respecto al centro: la riqueza del Cardenal no proviene del control y la explotación del proceso de producción, sino de una producción anterior ahora interrumpida. [...] El Cardenal, así, tiene un estatuto de clase media sometida a un demolidor proceso de proletarización. [...] La Torre manifiesta lo que la Villa [de Blanes] encubre”, in F. J. Díaz y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 63.

[Manolo] rodeó la *tapia* de un *jardín descuidado* y se detuvo ante la pequeña puerta de madera que un día le había cautivado: se diferenciaba de las demás puertas porque era *antigua, labrada* con unos dibujos complicados que la lluvia había *casi borrado*, y sobre todo por la inverosímil aldaba, una *mano pequeñita, delicada, torneada* - una mano de mujer, pensaba él siempre - ciñendo una bola. En el barrio no había otra puerta como aquella. Pertenecía a una *torre de dos plantas, pequeña y ruinosa*. Enfrente se extendía el descampado con chirrido de grillos. (p. 87, corsivi miei)

Questa casa è il ritratto fedele del suo proprietario e tutto in questo spazio rimanda alla caratterizzazione del Cardenal. La presenza di Hortensia, la nipote, risulta al principio quasi invisibile, e soltanto più avanti, con l'inizio della relazione tra Manolo e Teresa, la sua figura andrà acquisendo un profilo più definito.

C'è innanzi tutto una «*tapia*» che separa questo spazio dal resto del quartiere: la descrizione delle diverse tipologie abitative del Carmelo è molto esatta, e non è possibile rinvenire altri muri separativi, anche se è presumibile che alcune delle «*torres y casitas de planta baja*» (p. 37) che negli anni '40 erano stati «*lugar de retiro para algunos aventajados comerciantes de la clase media barcelonesa*» avessero un muro di cinta. Ma non ce l'hanno sicuramente quelle «*casitas de ladrillo rojo levantadas por emigrantes*», con i loro «*techos de uralita empastados de alquitrán sembrados de piedras*», casette «*dispuestas en hileras que apuntan hacia el mar*».

La casa del Cardenal, inoltre, si trova «*algo despegada del barrio, hundida en un recodo de la colina*» (p. 236), e questa collocazione «*algo despegada*», unita alla presenza del muro di cinta, ne fa un luogo speciale, separato e non accessibile se non vi si è introdotti. La mano del battente richiama il dettaglio della mano «*blanca y fragante*» del Cardenal, i disegni incisi rimandano a tempi migliori e lontani, perché a metà degli anni '50 gli affari del vecchio non vanno più così bene, e «*a veces, de madrugada, se le veía por las calles del barrio camino de su casa, casi irreconocible de vencido, triste y deslucido*» (p. 237). Anche il giardino incolto e la piccola torre cadente raccontano della mutata fortuna, dell'abbandono presente.

La casa, all'interno, «*era grande, de techos altos, silenciosa*» (p. 240), con «*aquel cercano olor a ricos que él [Manolo] recordaba del palacio de los Salvatierra en Ronda*»: al piano superiore c'è la stanza di Hortensia, e stanze oscure e poco ventilate, stanze in cui in altri tempi c'erano stati specchi, tende pesanti, radio, oggetti bizzarri, mobili di ogni tipo. Il contrasto tra la casa dei tempi migliori (quando il Cardenal possedeva anche «*máquina de afeitar, nevera y tocadiscos*») e quella presente è molto sottolineato: ora invece, nel tempo del racconto, «*la casa producía una fría sensación de provisionalidad, tenía el aspecto de la mudanza que precede al vacío*», e in questo spazio chiuso e soffocante Manolo si presenta mendicando aiuto, cioè denaro.

Anche in casa del Cardenal ritroviamo l'opposizione alto/basso declinata, in questo caso, nell'accezione passato di benessere/presente di penuria: se al piano superiore tutto rimanda a passati tempi migliori, ad una loro traccia visibile, ancorché quasi cancellata, il piano terra annuncia

decadenza e abbandono, con la «galería» formata dal pergolato «ya sin enredadera, hoy solo un esqueleto de rejillas carcomidas y despintadas por donde se filtraba el sol. En el suelo había almohadones podridos por la lluvia y botellas vacías» (p. 250).

Nello stesso giardino che si apre davanti al pergolato troviamo soltanto «borrados senderos de rojos ladrillos», dove i rossi mattoni richiamano le casette del quartiere, e «dos eucaliptos, un naranjo que daba un pequeño fruto amarillento y áspero, y un cerezo que florecía en febrero»: sentieri cancellati, frutta aspra, fiori che non seguono il ritmo naturale delle stagioni. Hortensia, il doppio di Teresa, suo «esbozo, un dibujo inacabado y mal hecho, [...] versión degradada de la bella universitaria» (p. 239), porta fin nel nome, con amara ironia, la sua appartenenza a questo spazio abbandonato e triste fatto di «aborrecidas florecillas silvestres cuyos nombres ella ignoraba», ma tra i quali la ragazza percepisce «toda la pena suburbana de todos los días» (p. p. 231-238). Tanto Hortensia rispetto a Teresa che la casa del Cardenal rispetto alle due case dei Serrat (quella di Vía Augusta e quella di Blanes) sono elementi narrativi marcatamente costruiti in forma antitetica, e questa costruzione serve soprattutto a rafforzare le caratteristiche tanto dei due personaggi femminili che degli spazi in cui questi vivono.

Per Manolo tuttavia l'accesso ai due spazi, entrambi protetti dalla doppia frontiera data dal muro di cinta e dalla porta, richiede passaggi diversi, sebbene in entrambi i casi si tratti di un accesso mediato, sottoposto all'approvazione degli abitanti: nel caso della casa del Cardenal, in particolare, notiamo che la progressiva caduta in disgrazia di Manolo agli occhi dell'anziano protettore corrisponde all'uso alternativo della «puerta trasera» (p. 304) da parte del ragazzo. Nelle case di Teresa invece, come vedremo, l'accesso di Manolo può essere solo casuale o furtivo, ovvero sottoposto al controllo di Maruja o di Teresa.

Con una differenza importante: per accedere allo spazio del Cardenal, Manolo si presenta con la sua identità quotidiana, necessitante, e l'unica menzogna che gli viene richiesta è di rinnovare ogni volta la promessa di portare Hortensia a fare un giro in moto. Invece con Maruja all'inizio, e con Teresa per lungo tempo, Manolo deve inventare un'identità e recitare una parte: è questo il suo lasciapassare per varcare la frontiera.

III.8 *Forzare la frontiera.*

È a Blanes, sulla Costa Brava, che comincia l'avvicinamento di Manolo allo spazio di Teresa, e si tratta di un processo molto graduale, fatto di passaggi narrativi che ruotano intorno alla relazione tra

il ragazzo e Maruja, e hanno il loro climax nel ricovero che segue l'incidente di quest'ultima.

Una domenica mattina di metà settembre «de aquel mismo año»,¹⁸⁵ il 1956, Manolo e il suo amico Bernardo Sans «fueron a bañarse con dos muchachas a una playa situada cerca de Blanes» (p. 41). I quattro, tutti provenienti dal quartiere del Carmelo,

Abandonando la carretera general, cuatro kilómetros después de Blanes, se habían internado por un camino de carro que conducía a la playa cruzando una finca particular. Iban con el motor en ralentí, deslizándose suavemente sobre el polvo. El Pijoaparte no hizo caso del letrero que advertía: *Camino particular. Prohibido el paso.* (p. 42)

Come alla festa a San Gervasio, Manolo accede da intruso a uno spazio riservato, «particular», sociologicamente estraneo: sia il giardino della festa che questa spiaggia sono infatti spazi aperti solo nel senso che si collocano all'aria aperta. Ma si tratta, evidentemente, di spazi molto chiusi. Qui, in particolare, da un doppio muro fisico-simbolico: dapprima il cartello, subito dopo «la valla que rodeaba un pinar». Davanti a entrambi gli ostacoli, Manolo non esita: «-¡A la mierda con sus letreritos! - exclamó-. ¿Cómo diablo quieren que lleguemos a la playa? ¿En helicóptero?», e subito dopo «derribaron con la moto la valla». La villa dei Serrat, per la sua collocazione e struttura, ha un rilievo anche simbolico:

El camino les condujo hasta la parte de atrás de una antigua Villa, enorme y silenciosa [...]. Al principio sus miradas se vieron constantemente atraídas por la gran Villa de ladrillo rojo que se alzaba majestuosa a unos doscientos metros, frente al mar, con las paredes cubiertas de yedra. Era una vieja edificación de principio de siglo, cuyas dos torres rematadas por conos pizarrosos le daban un aire de castillo medieval a pesar de algunas reformas. (corsivi miei)

Le proporzioni dell'edificio, nonostante la distanza, conferiscono alla villa un aspetto fortificato, inaccessibile. L'insistenza semantica (che ho sottolineato in corsivo) sulla dimensione dell'altezza ci ricorda implicitamente quell'opposizione alto/basso che Marsé utilizza così di frequente nel romanzo, ulteriormente rafforzata dalla connotazione “storica” («vieja edificación», «castillo medieval») che rende l'edificio un luogo spazio-temporalmente esotico e distante. Certo i quattro amici «comprobaron que no eran los primeros en invadir aquella propiedad privada» quindi la violazione è più simbolica che concreta, ma non per questo meno importante. È inoltre in questo momento che Manolo comincia a percepire «una música lejana, escapada sin duda de la Villa» (p. 43), musica che contribuisce a dotare il luogo di un potere di fascinazione speciale per il ragazzo. E la giornata trascorre tranquilla tra il bagno, la merenda e gli approcci sessuali delle due coppie, sebbene el Pijoaparte manifesti insofferenza e impazienza verso la ragazza che cerca, senza riuscirci, di compiacerlo pur senza concedersi. Del resto, osserva la voce narrante interpretando

185 “[En *UTCT*] predomina, a grandes rasgos, la narración lineal en orden cronológico. Pero no nos dejemos engañar.

A cada momento retrocedemos en el tiempo para volver a la niñez de los personajes que componen la trama o para reconstruir hechos importantes de sus días de adolescencia, de modo que el pasado se incorpora al presente a través del recuerdo. Hay también alteraciones obvias del orden temporal en algunos de los primeros capítulos [...]. Después [...] la narración se ordena y el lector siente el tiempo con la misma ansiedad del Pijoaparte. [...] El autor, socarrón y astuto, nos adelanta datos y nos proyecta hacia ese inquietante futuro”, in E. Guillermo y J. M. Hernández, *Novelística española de los Sesenta*, New York, Eliseo Torres & sons, 1971, pp. 67-68.

l'opinione di Bernardo su Manolo, «de un tiempo a esta parte se le veía fácilmente irritable y entregado a la reflexión».

Questo clima da domenica estiva al mare viene interrotto verso le cinque, «cuando oyeron el brusco frenazo de un coche y una voz de mujer profiriendo insultos» (p. 51): è la proprietaria della villa, accompagnata da una ragazza. La prima reazione di Manolo è aggressiva («- Oiga usted, señora – dijo lentamente el murciano, plantándose ante ella mientras acababa de abrocharse los tejanos [...] - Sin faltar, doña, que mire que le parto la jeta»), ma non appena riconosce Maruja nella ragazza accanto alla macchina, «la actitud del murciano cambió por completo», e rapidamente indossa la sua maschera di bravo ragazzo: «- Señora..., la verdad es que tiene usted razón. La juventud, ya sabe, nos gusta divertirnos... Realmente, no encuentro palabras para pedirle disculpas» (p. 52). Notiamo che in questa circostanza Manolo è in grado di controllare efficacemente il registro formale, sebbene il forte contrasto tra la volgarità del suo primo approccio e la formalità successiva al riconoscimento di Maruja provochi sconcerto nella donna.

Ma a partire da questo momento, «el Pijoaparte anduvo vagando como un perro enfermo por la playa y el pinar, en torno a la Villa» (p. 53). Rimasto solo, si avvicina alla villa cercando di rivedere Maruja, e questi movimenti in prossimità della frontiera tra il suo mondo e il mondo altro si connotano di un carattere fortemente fantastico: la musica dei violini che gli pare di sentire, la presenza della luna, aumentano la sua inquietudine e fanno scattare nel ragazzo due fantasie infantili, così che «una vez más la imaginación fue por delante de los actos» (pp. 53-54).

La prima fantasia lo visita quando intravede Maruja chiudere le persiane di una finestra, e subito scomparire in casa: Manolo immagina di trovarla «debatándose en brazos de un señorito rubio, borracho, vestido de smoking» (p. 54).

La seconda, più complessa, gli viene suggerita dalla presenza di Maruja sul fuoribordo poco più tardi: «cruzó por la mente del murciano un fugaz espejismo, residuo de los sueños heroicos de la niñez» (p. 55). Di nuovo, come nel primo caso, la fantasia ha tratti sadici (qui salva la ragazza svenuta in una canoa in preda al tifone, ferita o morsa da una vipera, quasi nuda) ma è la conclusione di questa seconda fantasia ad essere particolarmente interessante: Manolo infatti sogna di conquistarsi, grazie al suo atto eroico, l'accesso al mondo di lei. Atto eroico che consiste essenzialmente, per lui, nell' «haber sabido respetar su desnudez». E grazie a ciò, nella sua immaginazione, potrà essere ammesso nelle «luminosas regiones hasta ahora prohibidas»: naturalmente in queste «luminose regioni fino ad allora proibite» si parla catalano: «Jove, no sé com agrair-li, segui, per favor, prengui una copeta...» gli dirà il padre di lei, ammettendolo a pieno diritto nel suo mondo.

Ecco quindi che di nuovo la lingua è una delle frontiere immateriali più potenti con cui il

ragazzo può venire in contatto, ed anche una delle più invalicabili. Sebbene, infatti, negli anni '50 a Barcellona le classi alte fossero completamente castiglianizzate, in diversi passaggi del romanzo Teresa e i suoi amici o famigliari utilizzano il catalano. Ciò fa sì che questa lingua appaia, a Manolo, come un ostacolo al raggiungimento di quello spazio in cui sogna di collocarsi.

Continuando ad osservare l'uso simbolico degli operatori spaziali “alto” e “basso”, vediamo che Manolo, situandosi in basso, percepisce la grande villa in tutta la sua altezza, con le sue *«imponentes torres [...] alzándose iluminadas contra el cielo estrellado, y sus grandes ventanales [...] mientras la luna brillaba en lo alto ingrávida y solemne como una hostia»* (p. 58), e ancora, quando Maruja, nel congedarsi da lui sull'imbarcadero, *«se echó a correr escaleras arriba, hasta desaparecer en lo alto»* (p. 59), e lascia il ragazzo a vigilare per quattro ore la finestra della stanza di lei, mentre *«unos metros más arriba las luces de la terraza seguían festejando la noche»* (tutti i corsivi miei). In tutti questi esempi il contrasto tra i due operatori tende a sottolineare la posizione di inferiorità di Manolo in uno spazio a lui estraneo. Inoltre l'equivoco che gli fa credere che Maruja sia la figlia dei Serrat si riflette direttamente in questa costruzione contrastiva dello spazio: quando infatti si danno le condizioni perché l'equivoco sia svelato, quando cioè Manolo si avvicina alla finestra finalmente aperta e sta per entrare nella stanza, le proporzioni sono cambiate, Manolo e la villa si trovano alla stessa altezza: *«Se detuvo. La ventana le llegaba al pecho. [...] Antes de saltar al interior se asomó: nada, excepto la mancha blanca de la sábana sobre la siluheta informe de un cuerpo»* (p. 60).

Soltanto all'alba del giorno dopo però, svegliandosi nel letto della ragazza, si rende conto di dove si trovi esattamente: la ragazza non è quella che lui ha creduto, facendo l'amore con lei non ha violato nessun *«impenetrable secreto de un sol desconocido»* (metafora di uno spazio sociale a lui estraneo), e inutilmente *«entró en la muchacha como quien entra en sociedad: extasiado, solemne, fulgurante y esplendorosamente investido de una ceremonial fantasía del gesto»* (p. 63): *«Solo entonces comprendió la espantosa realidad. Estaba en el cuarto de una criada»*. È il momento dello svelamento reciproco: Maruja non è la ragazza ricca che Manolo ha creduto che fosse, così come anche lui non è Ricardo Salvatierra: *«Ve al infierno, ¿me oyes? ¡Yo no me llamo Ricardo, me llamo Manolo!»* (p. 70). È chiaro che a questo punto, trovandosi con una sua pari, la maschera identitaria non serve più a Manolo. Maruja è andalusa come lui, sebbene viva *«en Cataluña desde chiquita»* (p. 73), e quindi possa vantare un'appartenenza più radicata in quella terra. I due condividono le origini e un'identità comune, qualcosa *«de fraterno, de consanguíneo, de herencia de un determinado destino»* (p. 103), ma si tratta di un destino che el Pijoaparte non accetta e che *«no estaba dispuesto a asimilar por nada del mundo»*. Così la delusione lo spinge ad essere aggressivo e violento con la ragazza, ma il suo errore iniziale ha una giustificazione: l'attrazione che lui ha provato per lei

nasceva dal vedere riflessi in Maruja «las buenas maneras de los ricos y el adecuado régimen alimenticio que debían gozar los señores que ella servía [y que] a veces, algunas criadas naturalmente dispuestas a ello consiguen asimilar en provecho propio» (p. 71).

Insomma, Manolo ha colto in Maruja qualcosa di quel mondo in cui sogna di entrare, e se la relazione tra i due continua è proprio perché attraverso il corpo di lei Manolo si sente «oscuramente integrado en el cotidiano orden de ocios, baños, lectura y siesta» (p. 102) della villa, come se avesse accesso a «otros ámbitos, algo que existía más allá de las cuatro paredes de su cuarto de criada» (p. pp. 101-102): il suo desiderio di *arrimarse a los buenos* non può dirsi realizzato, ma ha fatto un passo avanti in quella direzione, e l'avventura è appena cominciata.

III.9 *Trovare l'accesso.*

Maruja accede liberamente allo spazio di Manolo: «llegó el invierno y en la ciudad, lejos de la Villa [...] el temor de perder definitivamente a Manolo obligó a la muchacha a ir a buscarle con frecuencia a su barrio» (p. 104). Anche se lui non le rivela dove vive, «ella supo muy pronto cómo encontrarle» in quella che è la vera casa di lui, il bar Delicias. La ragazza, muovendosi per il quartiere, si sposta dal basso in alto, secondo la stessa modalità di Manolo: dalla plaza de Sanllehy dove si ferma l'autobus fino «a lo alto», tagliando «por un sendero, caminando entre rastrojos quemados y un terraplén de escombros» (p. 105): la sua relazione di familiarità con quello spazio le fa utilizzare la scorciatoia attraverso il terrapieno, e gli abitanti del Carmelo «se acostumbraron pronto a ver en sus calles aquella figura tímida bajo un paraguas azul». Per Maruja lo spazio del Carmelo è «una esperanzadora afirmación de principios: la misma materia degradada y resignada de la cual estaba hecho su amor parecía haber conformado aquel barrio [...] reduciendo todos sus sueños a uno: sobrevivir» (p. 107). Per questa relazione binaria di riconoscimento reciproco, il passaggio della frontiera tra il Carmelo e la città avviene per Maruja in modo fluido, naturale, e senza la mediazione di Manolo. I due si muovono insieme per il quartiere condividendo in modo paritario lo spazio comune, e questo spiega perché, contemplando la città dall'alto del Monte Carmelo, il loro sguardo non comprenda la Barcellona del centro, quella che si estende verso il mare, ma abbracci piuttosto «el Valle de Hebrón, Horta, el Tibidabo, el Turó de la Peira y Torre Baró» quartieri limitrofi al Carmelo, e a questo simili.

Abbiamo già capito che quello di Barcellona è uno spazio intimamente inaccessibile per Manolo. Barcellona è lo spazio di Teresa: ed ecco infatti che durante quell'inverno del 1956, «nada

ocurrió [...] digno de mención, excepto, tal vez, algunas fugaces visiones *ciudadanas* de Teresa Serrat» (corsivo mio). Teresa e la città: Teresa «en la puerta de la Universidad», «frente a un bar», in un «cine de estreno».

Finalmente, «el primer encuentro con Teresa Serrat tuvo lugar en la verja del jardín de su casa, en San Gervasio» (p. 108). Siamo in un momento centrale del romanzo: l'eroe e l'eroina si incontrano di persona per la prima volta, si parlano, si osservano, si valutano. La voce del narratore onnisciente chiosa, proletticamente: «en sí, el encuentro hubiese carecido de importancia de no ser porque ya contenía el germen de lo que iba a suceder meses después» (p. 112)

La scena è costruita in modo visivamente plastico: Manolo e Maruja fuori, sul marciapiedi (lui che già si allontana, lei ancora indecisa, sul punto di entrare); Teresa dentro, tra la casa e il cancello, in controluce, «nimbada por la luz que le llegaba desde atrás», nell'ombra protettiva del giardino ma illuminata da dietro dalle luci della casa.

C'è una frontiera fisica che separa gli uni dall'altra, e questa frontiera è la «verja» (frontiera attiva soprattutto per il ragazzo), ma c'è anche una frontiera immaginaria, intangibile, che separa ulteriormente Teresa da Manolo e Maruja: durante l'incontro lei resta «todo el rato inmóvil y con el cuerpo ligeramente echado hacia atrás, como si estuviera empeñada en respetar una imaginaria línea de luz», p. 108). E c'è inoltre un certo numero di frontiere immateriali e invalicabili per Manolo, che potrebbero riassumersi in «aquel suplicio de no comprender, la sensación de extravío mental que a menudo le aquejaba al oír expresarse a los ricos»: per esempio nota con sorpresa in Teresa «ese pequeño desorden personal que revela la existencia del sólido y auténtico confort» (p. 109), e ancora il «cálido efluvio adquirido sin duda en algún salón iluminado y lleno de gente», oppure «el singular acento catalán [que] se mostraba en todo momento como descarada manifestación de personalidad» (p. 112): elementi tutti che per Manolo rimandano alla distanza esistente tra lui e il mondo di Teresa.

Ma il vero «germen de lo que iba a suceder meses después» è nell'equivoco che si instaura immediatamente: Teresa attribuisce a Manolo un'identità arbitraria, e la relazione che stabilisce con lui si basa su questa identità arbitrariamente attribuita. Ecco che dunque, parlando, Teresa non smette di fissare

la tosca bufanda de lana que Manolo llevaba, colgada al cuello con descuido [...] bufanda que, en contra de lo que la rica universitaria creía, no había sido amorosamente tejida por la humildes y laboriosas manos de la madre del muchacho, sino que era, dicho sea de paso, un delicado y artero regalo del Cardenal (pp. 79-80).

Teresa immagina una madre che amorosamente confezioni la sciarpa con mani «umili e laboriose», mentre si tratta di un regalo, «delicato» sí, ma anche «artero», «scaltro», di un personaggio ambiguo e poco raccomandabile. La ricca immaginazione di Teresa, il suo desiderio di incontrare il mondo

del proletariato, fanno sí che Manolo si presenti subito ai suoi occhi come il prototipo del giovane operaio: da qui le parole che sconcerteranno tanto il ragazzo: «No me crea una cursi y una malcriada. [...] Todos estamos con usted» (p. 113).

UTCT racconta proprio l'origine, lo sviluppo e le conseguenze di questo mancato incontro, ed è esattamente in questo punto, nello spazio liminare della «verja» e in presenza di numerose frontiere, più o meno visibili, che si gettano le basi del futuro rapporto tra Manolo e Teresa.

L'immagine di Teresa che entra in casa «con el rojo pañuelo de seda flotando» riassume splendidamente il falso sogno rivoluzionario della ragazza: una rivoluzione da foulard di seta rossa lasciato penzolare con voluta negligenza da una tasca. Sogno borghese come la sua gonna a campana, come la sua bellezza in cui si mescolano «un aire mimado, un candor aburrido, una mezcla de malhumor aristocrático y de terquedad infantil» (p. 79). Ma Teresa è così, come Maruja spiega a Manolo giorni dopo: «La señorita es muy rara. [...] A la señorita le gusta mucho frecuentar las tabernas con sus amigos y enterarse de cómo es la vida, hablar con trabajadores y hasta con mujeres de ésas [...] porque ella es así, muy revolucionaria» (pp. 114-116).

Il capitolo si era aperto con un'epigrafe di Neruda dal valore prolettico: «Un verano de tigres, /al acecho de un metro de piel fría,/al acecho de un ramo de inaccesible cutis», dove le parole chiave sono «verano», la stagione in cui prenderà forma l'amore tra Manolo e Teresa, e “inaccesible”, come la frontiera che Manolo non potrà varcare.

La presentazione di Teresa avviene attraverso le osservazioni incrociate di Maruja e di Manolo. Quest'ultimo è incuriosito dalla ragazza sia per i racconti che ne fa Maruja, sia per le immagini che di Teresa casualmente coglie in giro per la città. Assemblando quelli e queste, Manolo comincia a presentire in Teresa «algo manifiestamente descarado, lúbrico, y, en consecuencia, accesible para él, vulnerable en algún punto» (p. 117). Ritorna, come un leitmotiv, l'aggettivo «accesible»: il mondo di Manolo e quello di Teresa potranno incontrarsi solo se si troverà un punto di accesso che, attraverso la frontiera, metta in comunicazione i due mondi.

La prima volta che Manolo crede di cogliere, sebbene solo fuggevolmente, questo punto di accesso, è nella «barriada del Pueblo Seco» (p. 118), quando intravede Teresa nel portone di una fabbrica «en las sombras, apoyada en la pared con un desfallecido gesto de entrega y abrazada a un muchacho».

La cornice spaziale è descritta ad ampie pennellate: «Anohecía. [Manolo y Maruja] caminaban por una calle enfangada, maloliente, desierta, pegados a la larga pared de una fábrica», «se oía cada vez más fuerte un ruido de máquinas que latía como un enorme pulso tras la interminable pared, un rumor sordo de fábrica», «charco de colorantes y residuos de productos químicos», «infernical ruido de la fábrica retumbando todavía en su cabeza», «una sucia y olvidada

calle».

Teresa tra le braccia del ragazzo «con pinta de chulo» è qualcosa che non trova posto nel «sentido de las categorías sociales» di Manolo, ma questo palese conflitto tra il suo senso dei valori collegati alle categorie sociali e la realtà di Teresa colta in quello spazio a lei estraneo, lo illumina. È, la sua, un'epifania di portata limitata, ma in grado, per il momento, di rassicurarlo e orientarlo: sente che Teresa Serrat è «lo que se dice lisa y llanamente una cachonda, una caprichosa y una irresponsable que gustaba de caer en brazos de chulos de barrio (no hace falta decir que él no se consideraba como tal) por pura calentura» (p. 120). Questa conclusione gli produce «una vaga decepción», ma anche «un revoltijo de extrañas posibilidades»: abbassando Teresa al suo livello, ovvero lavorando sugli operatori alto/basso, introducendola in un ordine di valori a lui comprensibile, la ragazza e il mondo di lei cominciano ad apparirgli accessibili, e le possibilità di attraversare la frontiera che lo separa da lei si fanno maggiori, sebbene, per il momento, ancora confuse e indefinite.

Con il ritorno dell'estate Maruja e i Serrat si trasferiscono nuovamente nella villa di Blanes, e Manolo riprende le sue visite notturne con i passaggi intrusivi appresi alla fine dell'estate precedente: lasciare la moto nascosta tra i pini, arrampicarsi sulla finestra della stanza della ragazza, aspettarla sdraiato sul letto di lei «a veces [...] durante horas» (p. 126), finché lei non arriva, accosta la finestra, spegne la luce e chiude a chiave la porta, in un rituale che ricorda a entrambi che si trovano in uno spazio che non appartiene loro, uno spazio subordinato a un ordine a loro superiore ed estraneo. Al buio, in attesa di Maruja, Manolo intuisce che «lo que él realmente buscaba en los brazos de Maruja era todo lo que ella traía consigo al lecho al bajar de las terrazas iluminadas o de los grandes salones ya sumidos en el silencio nocturno, una vez terminado el trabajo». Confinato nell'unico, umile spazio in cui furtivamente è ammesso, il ragazzo spia i rumori della vita della casa e sogna, «repasando algunos cromos de su entrañable colección particular» (p. 127): quelle figurine sono i suoi sogni infantili, in cui «había siempre una niña de ojos azules» (p. 128), un tempo la figlia dei Moreau, adesso Teresa, sogni eroici prima ancora che erotici («el elemento erótico se introducía siempre al final de la historia, cuando él había salvado a la bella; cuando ya había dado pruebas más que suficiente de su honradez, de su valor y de su inteligencia»). Ma una notte «de principios de julio» (p. 129) questa routine ormai familiare si rompe in modo improvviso e drammatico.

La casa appare deserta e silenziosa all'arrivo di Manolo, e solo molto tardi Maruja lo raggiunge in camera, dove lui la sta aspettando: «no vestía el uniforme ni traía aquella máscara de fatiga que normalmente a estas horas se pegaba a su cara [...] Llevaba unos pantalones azules, un amplio y ligero jersey sport, demasiado largo para ella, y unas extrañísimas sandalias». Con occhi

«húmedos y chispeantes», «la boca seca, desflorada y febril, con el pecho agitado» (p. 130) Maruja racconta a Manolo che ha passato la serata con Teresa e un amico di questa, Luis Trías, e insieme sono andati a Blanes «a un sitio divertido donde se bailaba». Il racconto dettagliato del pomeriggio e della serata che Maruja trascorre con i due, però, arriverà più tardi, ricomposto nel capitolo seguente attraverso il punto di vista di Teresa e del suo amico Luis Trías, punti di vista a loro volta filtrati dalla voce del narratore onnisciente.

Saputo che quella notte i padroni di casa si tratterranno a Barcellona, Manolo convince Maruja a mostrargli la casa. L'idea di rubare i gioielli della signora Serrat è quasi una scusa per visitare quello spazio da tempo spiato, sognato, immaginato, vissuto vicariamente attraverso rumori e odori percepiti da lontano: «para el joven del Sur, fue, más que nada, una especie de recorrido sentimental» (p. 133).

Anche visto dall'interno lo spazio della villa ha la stessa organizzazione verticale che Manolo aveva già percepito guardandola dall'esterno: due piani, un lato che dà verso il parco, quindi «una amplia escalera alfombrada subía hasta las habitaciones del primer y segundo piso», e, ai piani superiori, due terrazze aperte sul mare.

Qui Manolo, superando la frontiera interna che separa la stanza di Maruja al piano terra dal resto della casa che si sviluppa ai piani superiori, ha la prima sorpresa: «El interior de la inmensa villa no correspondía en absoluto a la idea que se había hecho el murciano al verla desde fuera» (pp. 133-134). Se, infatti, all'esterno si presenta come un «castillo de cuento de hadas» (p. 134), all'interno invece il ragazzo si trova davanti «un desenfadado estilo monacal»: bianchi soffitti a volta, archi e pareti a calce, «todo muy geométrico y aséptico». Insomma, mentre all'esterno l'edificio sembra promettere «gravedad» e «magia», all'interno, a prima vista, la promessa non è mantenuta e tutto appare più semplice e quasi prosaico. Ma ben presto Manolo è costretto a ricredersi: i mobili, il parquet, l'atmosfera e la stessa Maruja, che si muove a suo agio in quello spazio, tutto rimanda a un «tiempo acumulado que allí flotaba y que nada tenía que ver con el de su casa o de su barrio, acostumbrado a tocar diariamente las cosas y a dejarlas degradadas y viejas de repente».

Manolo coglie istintivamente, entrando nel salotto della villa dei Serrat, il segreto di quello spazio, la differenza sottile ma perentoria che divide il suo spazio di provenienza da questo: la differenza è nel modo in cui il tempo agisce sugli elementi che compongono lo spazio stesso. Il tempo consuma gli oggetti nel quartiere del Carmelo; il tempo dona solidità e armonia agli oggetti nella casa dei ricchi. Manolo, inoltre, sperimenta un importante *déjà-vu*, che lo riporta al palazzo del marchese di Salvatierra a Ronda,¹⁸⁶ quello spazio primario, già per lui sfuggente e nel quale già

186 F. J. Díaz de Castro e A. Quintana Peñuela vedono ne “lo antiguo” una caratteristica fondamentale degli spazi che

si collocava come intruso.

Il passaggio della frontiera che lo fa accedere fisicamente allo spazio interdetto dei piani alti della villa di Blanes, quindi, mette il protagonista del romanzo di fronte all'inaccessibilità di uno spazio il cui segreto sta nel lavoro del tempo su di esso. Questo spazio è talmente inaccessibile che Manolo non riuscirà neppure a realizzare il furto dei gioielli: Maruja sta male, piange, e «ante el temor de que alguien oyera sus gritos, la obligó a levantarse del diván y la llevó a su cuarto a la fuerza. La tendió en la cama y luego regresó al salón y apagó las luces» (p. 136). Di lì a poco la ragazza perderà conoscenza e Manolo fuggirà spaventato, lasciando di fretta e con senso di colpa quello spazio ostile che lo ha respinto: «desde la ventana, antes de saltar, miró a Maruja por última vez. Fuera, echó a correr hacia los pinos. Le costó encontrar la motocicleta, no recordaba dónde la había dejado. [...] “Eres un miserable, chaval”, se dijo» (pp. 138-139).

III.10 *Da Blanes a Balmes.*

I due capitoli che seguono il racconto della notte dell'incidente a Maruja, hanno una funzione di cerniera tra quanto accaduto fino a questo punto e il successivo climax dell'azione narrativa, il momento in cui il mondo di Manolo e quello di Teresa verranno finalmente a contatto. Sono, in effetti, due capitoli in cui il narratore mette meglio a fuoco soprattutto le relazioni tra alcuni personaggi: tra Teresa e il suo amico Luis Trías; tra Teresa e Maruja; tra Teresa e una sua certa idea di Manolo. Inoltre, il narratore ci presenta l'ambiente - lo spazio in senso proprio - della Costa Brava in quell'estate del 1957, facendone un elemento sociologicamente rilevante per disegnare il quadro completo nel quale si muovono i personaggi, al pari dello spazio urbano di Barcellona.

Marsé disegna tanto Barcellona che Blanes (intesa, metonimicamente, come Costa Brava *tout court*), come spazi di un Paese in transito verso la modernità. I turisti sulla costa, al pari degli studenti e degli intellettuali in città, sono borghesi che, disponendo di tempo e denaro, possono dedicarsi senza assilli ad attività non direttamente collegate alla sopravvivenza quotidiana: bagni e passeggiate gli uni, manifestazioni di protesta, infinite discussioni, letture, sport e viaggi gli altri. I turisti, in particolare, vengono descritti come «una especie de invasión de termitas coloradas que

nel romanzo risultano inaccessibili a Manolo. Così il centro di Barcellona, così, come vedremo, la casa dei Bori, gli amici di Teresa che vivono nel *barrio gótico*. “[Lo antiguo] remite a dos órdenes de valores diferentes, aunque relacionados: los morfológicos (edificios, objetos antiguos) y los socioculturales - idea de la duración y del arraigo, que transmiten su valor a los edificios y a los objetos”, in F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 53.

salen de hoteles y residencias con los hombros despellejados y el corazón tropical, y llenan las salas de fiestas, los bailes y las terrazas» (pp. 142-143), e si distinguono dagli indigeni, «oscuramente agraviados pero dignos».

Sulla strada tra Blanes e Barcellona, Manolo in moto «como un suicida adelantaba coches y autocares llenos de turistas» (p. 141), per lui nient'altro che «visiones amables que paría la noche de la costa fecundada por el turismo, y que él adoraba y odiaba al mismo tiempo» (pp. 98-99). I turisti sono «los ricos que se ven [...] los que aún permiten no sin fastidio por su parte, que los arrebatados indígenas [...] envuelvan con miserables miradas de perros apaleados sus nobles cuerpos soleados y su envidiable suerte en la vida» (p. 143). La voce narrante elenca dettagliatamente le diverse specie di turisti: «viejos y apacibles matrimonios nórdicos de rostro lozano con hijos rubios y bellos como flores» (p. 144), «rebaños de encantadoras y rosadas viejecitas llegadas en autocar», «fulgurantes, paradisíacas, inaccesibles suecas, y francesas angulosas y cálidas», «inglesas híbridas que van al baile con chales y amplios vestidos que crujen [...] y acabarán dejándose besuquear por pescadores y camareros libres de servicios».

E poi, naturalmente, ci sono quelli come Teresa e Luis Trías de Giralt: «no son ni turistas ni indígenas: viven en villas de recreo, que tampoco apenas se ven, rodeados de jardines y pinares, entre silencios y rumorosas frondosidades de ocio [y] sus ojos están podridos de dinero». Rispetto a questi ultimi, «ni turistas ni indígenas», la voce del narratore onnisciente usa un «nosotros» che lo colloca piuttosto dalla parte di Manolo Reyes che altrove, è un osservatore esterno che con quelli come Teresa e Luis non condivide altro che lo spazio di uno sguardo sognante, remoto: «Su encanto y su silencio sugiere lejanías placenteras, sus cuerpos parecen haber recogido un polvo dorado en el camino, mientras venían indiferentes a sentarse aquí con nosotros, en las terrazas».

Tra Lloret de Mar (dove in estate risiede Luis con la sua famiglia) e Blanes, i due amici si muovono dunque «indiferentes», padroni di quello spazio vuoto, vacante, vacanziero.

Ma l'ammirata e invidiata coppia formata dalla «rubia politizada» e dal «prestigioso estudiante» (p. 1148), il «legendario caudillo» (p. 1153) del movimento universitario barcellonaese, non è così moderna né progressista come vorrebbe sembrare. Luis Trías de Giralt fonda il suo prestigio sull'aura di martire guadagnata sul campo con i sei mesi passati in prigione dopo gli scontri di Madrid di due anni prima. Teresa è un'aspirante rivoluzionaria che passa disinvoltamente dalla lettura dell'oroscopo di *Elle* a quella di Simone de Beauvoir, sognando un'emancipazione sessuale e politica ancora di là da venire. Fantastica sugli amori tra la sua domestica, Maruja, e il bel murciano creduto operaio, invidiando la facilità della loro relazione libera da sovrastrutture intellettuali e da condizionamenti borghesi:

Era curioso lo que estaba pensando: allí mismo, en la planta baja, en aquel pequeño y sórdido cuarto de criada, dos seres, dos hijos sanos del pueblo sano, acababan de ser felices una vez más, se habían amado directamente y sin atormentarse con preliminares ni bizantinismos [...]. Hacían el amor y conspiraban, eso era todo. Combinación perfecta. (p. 172)

La notte dell' incidente Teresa sogna di «convertirse en una mujer de su tiempo» (p. 168) nelle braccia di Luis, che il narratore, con velenoso sarcasmo, definisce numerose volte «héroe». Ma l'attesa di Teresa rimarrà delusa: «tras aquella impresionante fachada de líder universitario, de ardiente visionario del futuro, no había más que una blanda, asquerosamente blanda e inexperta virilidad» (p. 149): insomma, come la ragazza scopre con delusione, «también el héroe temblaba» (p. 168).

Quando finalmente Luis lascia la villa a notte alta, Teresa fantastica su un nuovo partner, più sicuro, esperto e virile del deludente Luis, «alguien que también militara en la causa común, por supuesto, pero casi desconocido, sólo un cuerpo vigoroso, un jadeo en la sombra, unas palabras de amor» (p. 169): senza dirselo, sta pensando a Manolo. Del resto già all'inizio del capitolo il narratore ci ha detto che la ragazza «sufre nostalgia de [...] miserables suburbios oceánicos donde ciertos camaradas pelean sordamente, heroicamente» (p. 146), e più avanti, dopo la deludente prova di iniziazione sessuale con Luis che la lascia «intacta, pasmada, humillada», ascoltando la moto di Manolo che si allontana nel silenzio della notte, Teresa sente «una extraña nostalgia de la infancia, una repentina y dulce somnolencia que le llegaba de los diez años», dove con «nostalgia» dobbiamo intendere fantastico struggimento, potere evocativo dell'immaginazione, capacità di dare una forma fantasiosa e attraente a realtà sconosciute.

Insomma Teresa, dopo la delusione della notte con Luis, è pronta ad incontrare il suo nuovo eroe, l'operaio creato dalla sua fantasia, il sovversivo che lavora nell'ombra, Manolo Reyes detto el Pijoaparte. Manca soltanto l'occasione, e questa arriva con l'incidente di Maruja e il suo ricovero nella clinica della calle Balmes. Affinché questo incontro si realizzi, è necessario dunque che Maruja, il personaggio più semplice, fragile e innocente del romanzo, cada fisicamente, e cadendo precipiti in uno stato di incoscienza dal quale non si sveglierà più.

La caduta avviene, simbolicamente, quando Maruja si traveste da ragazza ricca con gli abiti smessi di Teresa: quest'ultima «añadió que le había regalado a Maruja unos pantalones y unas sandalias un poco pasadas de moda pero nuevas, y que la chica estaba tan mona con ellas y que era un encanto» (p. 155) e così vestita sale in barca con Teresa e Luis, li accompagna lungo la costa e poi a cena e per locali a Blanes fino a tarda ora. La sua presenza li rassicura sia sul piano personale che su quello ideologico: «entonces creíamos necesitar el apoyo de Maruja y además no estábamos dispuestos a renunciar al placer de proporcionarle a la chica un rato de diversión» (p. 156), si dirà Teresa più tardi, ripensando alla serata.

Il valore diegetico di Maruja sta dunque tutto nella sua funzione: in questo caso, procrastinare il momento dell' incontro sessuale tra Teresa e Luis e allo stesso tempo far loro credere di agire secondo un ideale *politically correct*, in cui la classe alta condiscendentemente innalza per qualche ora alla propria altezza quella bassa. Allo stesso modo, anche la sua relazione con Manolo ha soprattutto la funzione, diegeticamente fondamentale, di far incontrare questi con Teresa. Inoltre Maruja si riflette tutta negli spazi minimi nei quali si situa nel corso del romanzo, spazi quasi spersonalizzati, dai limiti molto rigidi: da una parte la vediamo infatti occupare la stanza di Blanes, a pianterreno come le altre persone di servizio della famiglia, dividendo nelle notti d'estate furtivamente il letto con Manolo; dall'altra, dopo l'incidente, giacerà incosciente nella piccola stanza della clinica di calle Balmes, vegliata da un'infermiera professionale. Da Blanes a Balmes, insomma, dall' incoscienza vigile con cui si abbandona tra le braccia del suo ragazzo nelle notti d'estate del '56 e del '57, a quella senza ritorno del coma. I due toponimi sono quasi un anagramma, e la loro coincidenza ci riporta a quell'immobilità sostanziale del personaggio di Maruja, al suo tragico destino di «criada emputecida» (p. 427), all'impossibilità di uscire dal cerchio chiuso e tragico di un disegno che non le riserva altra parte che quella della sua funzione all'interno della famiglia Serrat e, più in generale, all'interno della società spagnola della seconda metà degli anni Cinquanta. Per questo «con Maruja apenas hay vivencias significativas del espacio. [...] no hay vivencias de la ciudad. Las pocas que hay son nocturnas, o de zonas como El Carmelo, las afueras o los bailes “olorosos y cálidos como un armario”».¹⁸⁷

III.11 *Teresa va al Carmelo.*

Giunti quasi alla metà del romanzo, è tempo dunque che l'eroe e l'eroina si incontrino. Maruja giace in coma nella stanza della clinica di calle Balmes, e secondo i medici «era muy grave pero no se podía hacer otra cosa que esperar» (p. 193): esattamente in questo cronotopo della sospensione, in questo *interim* tra la complicazione dell'incidente e lo scioglimento finale, si colloca la storia d'amore tra Manolo e Teresa.

Per precisare ancora meglio lo sfondo sociologico di Teresa, il narratore onnisciente ci presenta in questa cornice i suoi genitori: Oriol Serrat, «una especie de versión catalana y débil de Warner Baxter [con] ese aire astuto de los ruminantes y de ciertos comerciantes catalanes» (p. 191), ma anche «una juventud difícil y pijoapartesca, por cierto, poco conocida entre sus amistades de

187 F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 41.

hoy» (p. 195), che apre uno spiraglio interessante sulle possibilità almeno teoriche di successo a disposizione di Manolo; e Marta, la moglie, tutta ironicamente definita da quella sua «pierna realmente catalana, recia, familiar, comfortable, tranquilizadora, una pierna que atestiguaba la salud mental y la inquebrantable adhesión de su dueña [...] a las comodidades del hogar y a la obediencia al marido».

Teresa appare molto provata dalle condizioni della sua *criada*-amica, ed è decisa a recarsi al Carmelo per avvertire Manolo e convincerlo a venire a visitare Maruja in clinica. La madre cerca inutilmente di dissuaderla: «¡El Monte Carmelo! Anda, anda, hija, en aquel barrio nunca se sabe lo que puede pasar...» (p. 198). La voce del narratore onnisciente interviene quindi per spiegare l'opinione della signora Serrat riguardo quel quartiere: «[para ella] el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias, distintas. Otro mundo».

Il percorso biografico-spaziale della donna è cominciato in un «mustio jardín de pesadas enciclopedias y libros ilustrados [...] en Palma de Mallorca» (p. 196) dove viveva con la famiglia di origine, ed è proseguito, una volta sposatasi con Oriol Serrat, nel paseo de San Juan, nella «barriada de Gracia». Qui, i primi anni del dopoguerra, scendevano «las tumultuosas y sucias manadas de chiquillos [...] del Carmelo, del Guinardó y de Casa Baró» (p. 198) invadendo «como una espesa lava los apacibles barrios altos de la ciudad con sus carritos de cojinetes a bolas. [...] Eran hijos de refugiados de guerra, golfos armados con “tiradores” de goma y hondas de cuero».

Il confine che separa Gracia da quella sorta di Congo, quel «país remoto, infrahumano» formato dal Carmelo e dagli altri quartieri vicini, è molto netto. È una frontiera marcata non solo spazialmente quanto soprattutto culturalmente: quei quartieri sono in effetti in parte confinanti, ma non potrebbero essere più lontani nell'esperienza quotidiana di chi abita a Gracia. È lo spazio dell'ES in senso stretto, davvero altro, non rappresentabile in termini famigliari: «el Congo», appunto. Ma Teresa la moderna, la disinvolta, l'impegnata, non si lascia intimidire dalle preoccupazioni materne. Decisa ad andare al Carmelo, rassicura la madre, le dice che «hoy todo había cambiado, ya no había golfos en el Monte Carmelo» (p. 199). La stessa Teresa, per altro, ricorda un suo personale contatto infantile con quel mondo remoto, quando un bambino da lì proveniente la bloccò in un angolo dell'androne del palazzo in cui vivevano i Serrat e con «su mano roñosa al agarrar sus trenzas» la obbligò a pronunciare una strana parola: «¡Di zapastra, dilo! “Zapastra”».

Zapastra è un termine catalano usato per definire qualcuno disordinato e goffo, e in questo rapido scambio ci sono almeno due elementi di interesse. In primo luogo, è singolare che il bambino del Carmelo, con le sue mani sporche e l'intenso odore di acetone che traspirava dai suoi indumenti, obblighi Teresa a pronunciare una parola che si riferisce più a sé stesso che a lei; in secondo luogo,

notiamo che la lingua usata è il catalano, e nel romanzo sono piuttosto rari i casi in cui questa lingua viene utilizzata da un personaggio non appartenente alle classi alte.

Ne consegue che in un certo senso Teresa crede di conoscere il mondo al di là della frontiera, poiché attraverso quel bambino ha avuto un contatto diretto con il Carmelo, e questo sembra concederle un lasciapassare speciale: infatti, ricordando quel lontano episodio, «Teresa [sonríe] extrañamente» (p. 198) e tiene testa alle rimostranze della madre. «Iría sola. Y ahora fijó en su madre unos ojos entre risueños y tercos, anunciando que en todo aquello había algo más que un simple capricho de niña mimada» (p. 199). «Capricho de niña mimada»: le parole del narratore onnisciente risuonano come un giudizio, sebbene quell'«algo más» vorrebbe aprire un credito nei confronti della giovane protagonista del romanzo, alleggerire il peso delle parole.

Teresa va dunque al Carmelo in macchina, su quella Floride¹⁸⁸ che diventerà subito una presenza costante nelle uscite della ragazza e di Manolo.

«Conducía el Floride hacia la cumbre del Carmelo lentamente, improvisando sobre la marcha una agradable y vaga personalidad de incógnito» (p. 201): notiamo che il termine «incógnito» richiama l'invenzione di identità di circostanza praticata da Manolo per introdursi in spazi altri e inaccessibili. Nel caso di Teresa, tuttavia, si tratta di una maschera identitaria che non ha alcun rapporto con la realtà in cui si sta introducendo. Al contrario, presentandosi al Carmelo con la sua bella macchina sportiva, i suoi occhiali da sole e i suoi vestiti eleganti, la sua presenza si impone, e tutti la notano, anche se lei non se ne accorge finché non si trova nel cuore stesso del quartiere, quando finalmente «comprendió que, para empezar, debía haber dejado el coche abajo y subir a pie, para no llamar la atención» (p. 202).

Subito lo spazio del Carmelo è inquadrato secondo i noti descrittori “alto” e “basso”: Teresa guida «hacia la cumbre del Carmelo», e dopo una breve sosta sulla curva che passa accanto all'ingresso laterale del Parque Güell continua a spostarsi «hasta lo alto del Carmelo», dove il movimento di Teresa indica anche una volontà di possedere quello spazio senza spostarsi dal suo ambiente, dal suo mondo. «Era hermosa la combinación muchacha-automóvil, casi irreal»: irreal nella cornice del Carmelo.

Appena Teresa entra nello spazio del Carmelo, incorre immediatamente in un errore di

188 La Renault Floride, disegnato da Pietro Frua, aveva un motore quattro cilindri con 850 cm³ di cilindrata. Il prototipo fu presentato al Salone di Ginevra nel 1958, e ne fu prodotta anche una versione per il mercato statunitense, commercializzata con il nome di Caravelle. Ne furono venduti più di 45.000 esemplari. In <http://www.cocheshistóricos.com>, ultima consultazione il 22/9/2011.

Il fatto che l'automobile di Teresa, all'epoca dell'ambientazione del romanzo, non fosse ancora commercializzata, illumina riguardo il rigore storico di alcuni elementi realistici utilizzati da Marsé. Lo scrittore, infatti, opera con grande libertà creativa, mostrandosi più interessato alla funzionalità e alla coerenza interna alla narrazione che a un'esatta corrispondenza con il mondo extraletterario. Allo stesso ambito possiamo ascrivere anche altri “errori” storici presenti in *UTCT*: l'uso del catalano nelle classi alte (pressoché inesistente negli anni '50) e la rappresentazione dello sviluppo turistico di Blanes, estremamente scarso negli anni in cui è ambientato il romanzo.

valutazione: davanti ai poveri ospiti del Cottolengo riuniti in un «extraño grupo estatuario», la ragazza pensa che si tratti «sin duda» di ciò che resta di «una banda cuartelera». Passandoci di nuovo accanto nell'uscire dal Carmelo con Manolo, lui le spiega che si tratta invece di «meningíticos. Hijos de la sífilis, del hambre y todo eso. De ahí, del Cottolengo. Unos desgraciados» (p. 207).

Tutto ciò che Teresa vede nel Carmelo da questo momento in poi, è implicitamente accompagnato dall'espressione «sin duda». Perché Teresa non dubita mai, Teresa sa già tutto, e in questo ferreo autoconvincimento, che in alcuni momenti giunge ad essere quasi ottuso, sta la ragione dell'equivoco che presiede al suo incontro con Manolo.

Lei porta dunque al Carmelo, con la sua Floride, l'eco di un mondo remoto, di uno spazio radicalmente opposto a quello in cui si introduce con la scusa di cercare Manolo e accompagnarlo da Maruja. Si presenta nascosta dietro la barriera degli occhiali da sole e «con su precioso vestido rosa de tirantes y sus blancos zapatos de tacón alto» (202), mentre avanza «despacio, desanudando el pañuelo bajo la barbilla [...] apareció el oro de su melena laxa» (p. 203). «Al pasar frente al bar Delicias escuchó piropos indecentes» (p. 202), mentre un bambino le indica Manolo presso la fontana.

Come già nel caso del loro primo incontro, davanti alla cancellata della casa di Vía Augusta, anche qui la scena ha una costruzione fortemente visiva, segnata com'è dall'uso marcato di luci ed ombre, da suggestivi movimenti di una immaginaria macchina da presa tra primi piani e piani medi. Dunque Teresa trova Manolo alla fontana, e lui in quel primo sguardo non è altro che «el fulgor cobrizo de un pedazo de espalda desnuda, mojada, inclinada bajo el chorro de agua» (p. 203). Un puro corpo, elementare.

«Ese es Manolo», le dice un bambino che funge da guida, e lo sguardo di Teresa indugia ancora sulla nuca del ragazzo, sul suo «torso desnudo», e quando infine Manolo si alza, riconosce Teresa e collega la sua presenza a qualche brutta notizia relativa a Maruja, «el agua resbalaba sin dejar rastro sobre su piel, que relucía al sol como una oscura seda polvorienta», mostrando «tenso el poderoso cuello, los cabellos mojados» e «su abdomen, negro y musculado como el caparazón de una tortuga, registraba el ritmo de algún esfuerzo, un latido casi animal: estaba asustado».

In questo momento, che fonda il successivo rapporto tra i due giovani, Teresa si presenta in tutto il suo splendore di ragazza-bene (capelli d'oro, vestito rosa scollato, tacchi alti, occhiali da sole, macchina sportiva), Manolo invece nella sua pura essenza di proletario: un bel corpo muscoloso e nient'altro. Dopo qualche parola di riconoscimento, e una breve spiegazione sul motivo della sua presenza in quel quartiere, Teresa invita Manolo ad andare subito alla clinica.

III.12 *Manolo e Teresa tra il Carmelo e Barcellona.*

Nel salire sulla macchina della ragazza, Manolo supera una nuova frontiera. Non senza difficoltà all'inizio, perché «el Pijoaparte cerró mal la puerta (tal como temía), con una torpeza que, contrariamente a lo que creía, a ella le pareció encantadora» (p. 206).

La Floride evoca nel nome una terra di conquista vergine, meravigliosa e piena di promesse, uno spazio altro, proprio com'è Teresa per Manolo; è anche, come detto, l'estensione dello spazio di provenienza di Teresa Serrat: rappresenta quel mondo che Manolo sogna, proclama l'appartenenza di Teresa a un universo di valori che si impongono con il loro peso concreto e del quale la macchina è simbolo. Questa macchina è un elemento fortemente polisemico, se quasi alla fine del romanzo, una ormai disillusa Teresa si chiederà «¿cuál puede ser la idea de libertad en un muchacho pobre como Manolo? Ir a mi lado en el Floride. [...] Un coche sport. [...] Un Floride blanco para todo el mundo (no te salgas de la fila, sino con la fila) en vez de un mundo donde sea posible un Floride para todos» (pp. 377).¹⁸⁹

Così il primo contatto di Manolo con questo simbolo è goffo, e ne attesta la non-famigliarità, la completa alterità. Lui non sa chiudere bene lo sportello, il suo superamento della frontiera è incerto e Teresa deve intervenire sottolineando il suo potere e il suo controllo su quello spazio, nonché l'inferiorità del ragazzo nei suoi confronti: «Deja, no te preocupes. [...] Así, ¿ves? Fuerte», y cerró de golpe. El coche se puso en marcha» (p. 206). La macchina è l'espressione dell'appartenenza e dell'adesione di Teresa al suo mondo: emana un «olor dulzón a crema», e guidandola Teresa «expresaba una íntima satisfacción a cada curva», cosciente dell'importanza di «todo el ceremonial que requería el momento, la compañía y el hermoso panorama de la ciudad extendiéndose a sus pies» (pp. 206-207). La Floride diventa così lo strumento con cui Teresa celebra il rito di ingresso di Manolo nel suo spazio. Rito che lei controlla e, letteralmente, guida, mentre a lui non resta che fuggire nella fantasia sempre attiva della sua «preciosa colección de postales azulinas: un accidente, Teresa malherida, el coche arde, él la salva...» (p. 207), nella quale i ruoli si invertono, Teresa ha bisogno di lui, lui ha il potere di salvarla. Naturalmente Manolo apprenderà rapidamente come chiudere lo sportello: all'uscita dalla prima visita alla clinica, «cerró la puerta con seguridad y firmeza» (p. 213), dimostrando che è pronto per entrare nello spazio di Teresa, sebbene sempre e solo da passeggero.

189 A proposito della macchina di Teresa, F. J. Díaz de Castro e A. Quintana Peñuela osservano: “Otro símbolo, también de gran importancia en la organización de los elementos espaciales de la obra, portador de la brillante imagen del poder, mítico caballo que permite el acceso victorioso a la tierra extraña, es el coche deportivo, símbolo del poder de la burguesía frente al cual las motos que Pijoaparte roba son perfecta oposición simbólica del flácido y miserable roncín del aventurero sin más riqueza que su audacia y su cuerpo”, F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 50.

Abbiamo già visto che per Manolo il passaggio di una frontiera richiede l'assunzione di una identità nuova, simbolicamente adatta allo spazio in cui vuole introdursi. Durante la prima settimana i loro incontri si limitano allo spazio ristretto e chiuso della clinica,¹⁹⁰ uno spazio neutro per entrambi, in cui i due agiscono in accordo all'identità pubblica di ciascuno: lei è l'amica della malata, lui il fidanzato.

Il cambiamento nei loro rapporti, e l'avvicinamento, avviene quando Manolo si presenta con un nuovo vestito, «un magnífico traje gris perla, nuevo, de corte perfecto» (p. 218). Teresa ne è molto colpita: «Teresa no pudo apartar los ojos de él. Qué sugestión la nueva línea de sus hombros, qué misterio su espalda recta, autoritaria, insospechadamente elegante. [...] Al verle por primera vez tan bien vestido, Teresa se inquietó sin saber por qué». Quando, il giorno dopo, lei come al solito gli offre un passaggio in macchina, lui accetta e per la prima volta le propone «un alto en el camino para tomar un refresco» (p. 219). Lei a sua volta manifesta, con grande sorpresa di Manolo, il desiderio di andare in «algún bar en el Monte Carmelo». A questa proposta ribatte il ragazzo: «- Allí no tenemos nada que valga la pena [...]. Pero conozco un sitio que está cerca, nos pilla de paso. Había recordado el *Tibet*, al pie del Carmelo».

Lo spazio prescelto per questo primo incontro lontani da sguardi “altri” (l'infermiera, il medico, la madre di Teresa) è dunque uno spazio di transizione tra la città e il Carmelo: un po' Carmelo, un po' Barcellona.

Al pie del Carmelo. Rincón sofisticado (falsa cabaña, troncos barnizados, techo de paja, luz embotellada) en la terraza de una vieja torre de los años treinta convertida en residencia y restaurant. Un altavoz emitía una música suave. El sitio era tranquilo, solitario, y a Teresa le encantó.

È dunque, quello del *Tibet*, uno spazio falsamente selvaggio e naturale, che evoca indirettamente, nel nome esotico, remoto, il Congo-Carmelo, ma allo stesso tempo rassicura con la sua aria sofisticata e borghese. E così Teresa crede di essere davvero al Carmelo: «Me gusta tu barrio» (p. 220), dice, ripetendo un apprezzamento che aveva già espresso durante la prima visita al Carmelo, incontrando la banda di «meningíticos». «Me guasta tu barrio», dunque: con questa frase, così di frequente ripetuta nel corso del romanzo,

Teresa convierte en espectáculo – política-espectáculo - la miseria física y moral de la periferia. [...] Teresa ve la ciudad desde el Carmelo como un “hermoso panorama”, hecho que, si bien contrasta frontalmente con la visión que tienen sus habitantes, es perfectamente consecuente con la inserción social de Teresa. No vive en El Carmelo, no está excluida de la ciudad, no puede por tanto odiarla o desearla, simplemente la posee y la utiliza. [...] Su distanciamiento produce el efecto de esfumar lo desagradable, de anular las diferencias en el seno de la ciudad, que es percibida como una armoniosa unidad orgánica. Teresa aplica, pues, la “visión del príncipe”.¹⁹¹

190 “El lugar del encuentro [de Manolo y Teresa] es, o bien una zona aséptica, la clínica, o una zona 'neutral', el centro, o bien un espacio ideal más allá de la realidad, que está en la mente de los protagonistas: 'Ella destacándose sobre un fondo de palmeras y selva enexplorada, - ¿acaso no era la isla perdida este verano? - ”, F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 36.

191 F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, *ivi*, p. 64.

Non solo: Teresa esibisce anche, con orgoglio, le sue credenziali, raccontando a Manolo la lontana esperienza con il ragazzino che a Gracia l'aveva spaventata tirandole le trecce e pretendendo che pronunciasse «la palabra secreta».

Il primo scambio, appena seduti nel locale, riguarda le rispettive origini: lei può vantare un padre catalano e una madre «medio mallorquina» (p. 220) ma cresciuta a Barcellona, sottolineando ancora una volta il suo diritto allo spazio della città, mentre Manolo taglia corto, dicendo di essere di Malaga. Tuttavia il problema dell'identità di Manolo si fa urgente quando la ragazza gli chiede, senza giri di parole: «Tú trabajas en una fábrica, ¿no?». Quel «¿no?» finale racchiude in sé tutte le false aspettative e le convinzioni che Teresa ha intrecciato intorno alla figura di Manolo. Lui, però, reagisce bruscamente: «-¿Yo en una fábrica? Ni que me maten! ¿Quién te ha dicho esa burrada?», e di fronte allo sconcerto di Teresa, aggiunge: «Trabajo en los negocios de mi hermano. Compraventa de coches. Se acabaron los malos tiempos» (p. 221).

Poiché lui non ha ancora capito che Teresa lo vuole operaio, inventa rapidamente questa identità nel ramo della compravendita di automobili. Insomma, la modestissima officina di riparazione e noleggio di moto e biciclette del fratellastro, sempre sul punto di chiudere, è rapidamente trasformata, ad uso di Teresa, in qualcosa che dovrebbe dotarlo di fascino agli occhi della ragazza. Tuttavia lei non vuole ascoltare, non vuole, in fondo, sapere, e il narratore, assumendone la voce, riporta: «Mentía, evidentemente, y Teresa Serrat creía saber por qué: ¿exceso de precauciones? - pensó -. Qué ridículo. No le he dado motivo para desconfiar de mí, al contrario». Qui dunque intorno a Manolo si plasmano due diverse identità, entrambe false: quella che lui stesso si autoattribuisce per presentarsi come un borghese quasi pari di Teresa, e quella che lei gli cuce su misura, in parte forgiata dai lacunosi, rassicuranti racconti di Maruja riguardo il suo fidanzato, in parte, soprattutto, creata dall'immaginazione di Teresa stessa, dal suo ardore di cospiratrice, dalla sua cattiva coscienza borghese. Per un certo tempo, uscendo con l'amica, Manolo continuerà ad usare alternativamente le due maschere, fin quando si accorgerà che la seconda, quella preparata da Teresa, è più conveniente per conquistarla, e si impegnerà più che potrà nell'interpretazione dell'operaio cospiratore che tanto affascina la ragazza.

Per ora, comunque, notiamo come una volta di più Manolo si trovi ad adottare un profilo del tutto diverso dal suo, a calarsi in una parte: è questa, per lui, una condizione indispensabile se vuole passare la frontiera ed avere qualche diritto di movimento nello spazio ES. Del resto lui è un ragazzo sveglio e non tarda ad accorgersi che può usare anche il suo spazio IN, il suo Carmelo, come un efficace elemento di seduzione con Teresa: «y procura complacerla, hablando de su barrio: adivina oscuramente, en la atención maravillada que le dispensa ahora la muchacha, no sólo una nostalgia del suburbio, sino también cierto conflicto cultural cuya naturaleza aún le es extraña» (p.

224), perché intuisce oscuramente che nelle numerose domande che Teresa gli rivolge, lei non cerca tanto delle risposte, quanto delle conferme: «porque Teresa Serrat ya sabe, ya tiene su idea y su dulce veredicto sobre la vida de un joven como éste en un suburbio» (p. 225). E nulla può scalfire queste convinzioni, questo verdetto, perché, come sottolinea il narratore onnisciente: «su límpida y risueña mirada seguía afirmando: “Sí, qué maravilla tu barrio”».

Per conquistare Teresa, dunque, il ragazzo userà tanto queste identità fittizie quanto il fascino che su di lei esercita il suo spazio di provenienza. Di tutti gli elementi che formano questa pretesa identità di Manolo, l'appartenenza al Carmelo è l'unico che corrisponde alla realtà. Eppure, anche sulla reale, intima appartenenza di Manolo al Carmelo, come vedremo, le cose non sono così chiare e piane come potrebbe sembrare.

Questo primo incontro in cui i due si studiano e si sfiorano guardandosi negli occhi, si conclude sullo sfondo di Barcellona al tramonto. «Anohecia. Tras ella, más allá de la veranda, al fondo, las luces de la ciudad parpadeaban. Teresa bajó los ojos, pensativa, y recuperó sus gafas oscuras» (p. 231). Le sue ultime parole prima del congedo sono sorprendenti per una militante come lei: «¿Qué aburrida es la vida, no?» (p. 232), e la risposta di Manolo è un gesto muto: «agitó fervorosamente la mano vendada». Teresa mostra per un istante il suo lato di borghese annoiata, lui quello di ingenuo *parvenu*. Per un momento, senza accorgersene, entrambi hanno smesso di recitare.

III.13 *Una vita in prestito.*

Lo spazio urbano acquista una vera centralità in *UTCT* soltanto quando la relazione tra Teresa e Manolo esce dallo spazio protettivo e impersonale della clinica e i due cominciano a muoversi per la città. In tutta la prima parte della relazione Manolo lascia che sia Teresa a disegnare i percorsi e, più in generale, l'andamento del processo di graduale avvicinamento anche fisico tra lui e la ragazza, seguendo lo sviluppo di quelle «pequeñas emociones unilaterales que oscilaban de un cuerpo a otro con intermitencias dictadas por el azar» (p. 254). Il narratore onnisciente ci aiuta a sciogliere i passaggi di queste «piccole emozioni unilaterali» inserendole in uno spazio eloquente, il recinto di quell'avventura sempre sul punto di cominciare, la città di Barcellona.

Questo spazio, tuttavia, pur essendo consustanziale allo sviluppo della relazione tra i due personaggi, non raggiunge mai il rango di personaggio esso stesso. Barcellona, in *UTCT*, è una cornice: solida, fondamentale, funzionale, non certo meramente decorativa. Ma Barcellona ha il

valore e la struttura di un *contenitore di avventure*, e in questo sta la sua importanza e il suo limite. Marsé non è in genere interessato a rappresentare il paesaggio urbano al di là di quello che può riguardare i movimenti dei personaggi: troviamo quindi, riportati dalla voce del narratore onnisciente, molti nomi di locali dei quali si dà talvolta anche l'indirizzo ma la cui suggestione è tutta nel nome, perché non vengono forniti ulteriori elementi utili a disegnare in modo più articolato lo spazio urbano che li contiene.

Così, per esempio, accade quando Manolo e il suo amico Bernardo vagano in centro alla ricerca di un facile colpo da mettere a segno un sabato sera: «debía ser pasada la medianoche, estaban los dos frente al Dancing Colón de las Ramblas y el murciano observaba con viva impaciencia en la mirada a los siniestros jovencuelos más o menos vestidos con cueros de brillo metálico que estacionaban sus motos sobre la acera» (p. 79); o ancora, continuando a seguire lo sguardo di Manolo posarsi su altri gruppi di giovani: «iban endomingados y se palmearon la espalda antes de alejarse por la acera en dirección al Cosmos» (p. 81); «El joven se alejó hacia el Valenzuela y el Pijoaparte, suspirando aliviado, volvió a sentarse en el banco» (p. 83); «enfiló Ramblas arriba hasta desaparecer más allá de la plaza del Teatro»; «Levantó la cabeza: cuatro americanos borrachos discutían con una ninfa flaca y enana en la acera del Sanlúcar» (p. 84).

Seguiamo dunque Manolo mentre si allontana dalla Rambla quella stessa notte e notiamo che Barcellona è lo spazio dell'azione, certamente, ma dal punto di vista descrittivo la città resta uno sfondo, un reticolato da navigatore satellitare:

[Manolo] decidió cruzar por el paseo central y bajar por el lado contrario, frente a los barrocones de libros viejos, y, en vez de subir por las Ramblas como había hecho Bernardo, lanzarse a toda velocidad hacia la Puerta de la Paz y luego por el Paseo de Colón hacia el Parque de la Ciudadela. En contra de lo que temía, no oyó el silbato ni le siguió nadie. Subió por el Paseo de San Juan, General Mola, General Sanjurjo, calle Cerdeña, plaza Sanllehy y carretera del Carmelo. En la curva del Cottolengo redujo gas, se deslizó suavemente hacia la izquierda, saliendo de la carretera, y frenó ante la entrada lateral del Parque Güell. (p. 85)

El Cosmos, el Colón, el Valenzuela, el Sanlúcar, sono nomi, esponenti topografici di una mappa mutevole, storicamente mobile, e si inseriscono con precisione cartografica in un disegno urbano esatto e tuttavia opaco: una lista che evoca ambienti solo a chi conosce (o ha conosciuto) direttamente quegli spazi. Inoltre questa parte della città è un ambiente in cui Manolo si muove esclusivamente per lavoro, per così dire, inseguendo turiste straniere e colpi facili, furti di moto e macchine, tra Ramblas e i locali del *barrio gótico*.

Luis Izquierdo, analizzando la costruzione dello spazio urbano in *Ronda del Guinardó*, fa delle considerazioni che mi sembrano perfettamente applicabili anche al disegno del centro urbano in *UTCT*:

la minuciosidad del callejero [...], la nomenclatura de las salas de cine o las estaciones de una experiencia que es el reverso estricto de un noticiario, de aquel NODO que siempre ocultaba el mundo entero “al

alcance de los españoles”. Las resistencias de la realidad para transformarse en materia estética, pocas veces llegan a un grado de conciencia tal palmario como el que acredita su obra, en un tiempo áfono, liquidador de la crónica de los nacidos en los años treinta.¹⁹²

Sherzer sottolinea come, dal punto di vista strutturale, questo dettagliato «callejero» rientra in quello che Barthes definisce “codice culturale”: “Los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber; al señalar estos códigos nos limitaremos a indicar el tipo de saber (físico, fisiológico, médico, psicológico, literario, histórico etc.)”.¹⁹³ Nel caso specifico, le “citazioni di una scienza o di un sapere” sono i nomi che rimandano a certi elementi (strade, piazze, locali) della topografia urbana barcellonese della metà degli anni Cinquanta del XX secolo. Ora è chiaro che, nella costruzione dello spazio del centro in *UTCT*, ci troviamo in presenza di un codice culturale molto articolato, un vero «callejero» urbano; tuttavia, la dimensione descrittiva, connotativa (quella che Barthes definisce nello stesso saggio «codice semantico»), risulta del tutto opaca. Credo che ciò accada perché quello spazio è, dal punto di vista di Manolo, uno dei tanti miraggi di cui Marsé dissemina il tessuto narrativo del romanzo: il rovescio, altrettanto muto, di ciò che per Teresa rappresenta il Carmelo.

Quando incontra Teresa, gli orizzonti urbani di Manolo sembrano ampliarsi d'improvviso. A bordo della Floride, in compagnia della ragazza, «abarcaron en sucesivas tardes toda la ciudad y el extrarradio» (p. 259). E cosa sono, esattamente, per la coppia appena formata, la città e la periferia? Ancora, ed esclusivamente, locali e luoghi *pubblici*: «desde bares y cafeterías de moda en el centro hasta insospechadas tabernas, chiringuitos y humildes terrazas en las afueras [...] entre moscas y niños de trato fugaz y peligro [...] para recalar finalmente en la penumbra rojiza de ciertos locales de besuqueo [...] destinada a novios ricos e ilustrados»; «combinaron sabiamente: vino tinto y paisaje suburbano o marinero», «asientos de cuero y atmósferas discretas [...] pasando por cines sofocantes donde ponían “reprises” [...] por barrios populares en Fiesta Mayor [...] y por la brisa salobre del puerto, el bullicio veraniego de las Ramblas, cerveza y calamares en la Plaza Real, lentos paseos por el Parque Güell, encendidos crepúsculos contemplados desde el Monte Carmelo, con el automóvil parado en la carretera, en el momento de la despedida» (p. 260).

Di solito è Teresa che sceglie i percorsi, così come è sempre lei che guida la macchina, in parte ispirata dalla sua «nostalgia de arrabales», in parte divertita dall'idea «de mostrarse en compañía del murciano» (p. 216) in luoghi, come il Jamborée, dove «se veían siempre algunos prestigiosos conjurados estudiantiles», non riuscendo, talvolta, a nascondere «ciertas muestras de exhibicionismo o de señoritismo [...] a pesar de sus ideas fervorosamente progresistas» (p. 262).

La città dunque accoglie i due giovani presentando, in apparenza, quello stesso volto di

192 L. Izquierdo, in C. Romea Castro, op. cit., p. 17.

193 W. M. Sherzer, op. cit, p. 273.

«conciliación plenaria, de indulgencia general aquí y ahora» (p. 38) che ogni mattina, prima di incontrare Teresa, evocava per Manolo: «una acogida vagamente nupcial, una sensación realmente física de unión con la esperanza». L'inganno però è implicito:

En relación con el espacio del ocio, destacamos la gran importancia que tiene, en este nivel de análisis, que los jóvenes burgueses [...] pueden pasar su tiempo libre tanto en el propio terreno -la fiesta en el jardín de San Gervasio, la villa de Blanes, etc.- como en el ajeno, aunque sobre todo alrededor de la aparente tierra de nadie que es el centro urbano -zonas laterales de las Ramblas-. Esa práctica del ocio [...] sitúa esa comunidad en una clara superioridad, en este caso “territorial”, frente a los trabajadores [...] forzados a servirse solo de sus propio barrios.¹⁹⁴

Muovendosi per Barcellona con Teresa, Manolo crede all'inizio di vivere finalmente con pienezza quel clima di «conciliación plenaria» che aveva intuito contemplando la città dall'alto del Monte Carmelo fin dal suo arrivo. Ma è una indulgenza plenaria che presenta molti lati oscuri, molte trappole, e, in fin dei conti, si tratta di uno spazio solo in apparenza democraticamente a sua disposizione. Infatti Manolo può introdursi al prezzo di rinunciare alla sua identità, presentandosi ed accettando di muoversi in quello spazio in virtù della maschera di operaio cospiratore che Teresa gli ha unilateralmente e arbitrariamente attribuito. È per questo che lo spazio urbano non risponde, non ha una sua pienezza descrittiva, ma si presenta come uno “stradario”, una lista di locali e di elementi che vi si possono acquisire e consumare (bibite, cocktail, alimenti, film, balli).

Barcellona in *UTCT* è uno spazio in cui le frontiere esistenti per Manolo possono essere superate soltanto fisicamente, in modo superficiale e autoillusorio, ma poi, alla fine della serata, al momento di congedarsi, lui torna comunque al Monte Carmelo, e Teresa se ne va con la sua bella macchina lasciandolo alla vita di sempre.

Il problema dell'identità comincia a preoccupare Manolo quando si accorge che sta lasciando anche il gioco seduttivo tutto nelle mani della ragazza: «Así las cosas, al murciano se le ocurrió pensar si no se estaría comportando con excesiva prudencia» (p. 263), fino a capire «de pronto que su cautela era excesiva y que podía y debía actuar con mayor rapidez y decisión» (p. 264): sente che è venuto il momento di far valere la sua esperienza di navigato seduttore di domestiche e turiste straniere, e quindi di recuperare almeno una parte della sua identità che fino a questo punto non si è espresso con Teresa. Ecco allora che, «al día siguiente, al salir de la clínica, Manolo propuso ir a la playa. Era a primera hora de la tarde y hacía mucho calor. Ya más seguro de sí, el murciano consideraba ciertas posibilidades favorables» (p. 266). Teresa accetta la proposta, ma decide di passare prima a casa a prendere i costumi per entrambi: «Encontraremos un slip de papá para ti» (p. 267).

Non soltanto, quindi, Barcellona tutta si presenta per Manolo, nelle uscite con Teresa, come uno spazio in prestito, uno spazio nel quale il suo passaggio è ogni volta soggetto alla mediazione

194 F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 35.

della ragazza e della macchina di lei; ma il progetto di allontanarsi da questo recinto urbano, pubblico, per entrare in uno più intimo e naturale, è realizzabile solo accettando di avere in prestito il costume del signor Serrat. Così el Pijoaparte in questo momento si conferma ancora, una volta di più, come colui che non possiede niente: né mezzi di trasporto (quando è solo si muove a piedi, o su moto rubate), né mezzi di sussistenza (a parte il ricavato dai furti o dagli scippi, riceve denaro che Hortensia sottrae di nascosto allo zio, in cambio di vaghe promesse d'amore), né spazi propri (la casa in cui mangia e dorme è del suo fratellastro): di veramente suo ha soltanto qualche vestito e la bellezza di giovane murciano.

Ma questa sosta nello nello spazio della casa dei Serrat di Vía Augusta consente di introdurre narrativamente Manolo nello spazio domestico di Teresa, finalmente senza bisogno di appostamenti né di scavalcare finestre; lei comunque «no permitió que él la esperara fuera, en el coche, y le invitó a entrar», e insieme attraversano il giardino.

III.14 *Fuggire da sé.*

A partire dalla cancellata si apre quindi per Manolo lo spazio ES, lo spazio di Teresa. Inevitabile, per il ragazzo, ripensare al primo incontro con lei in quello stesso punto, l'inverno precedente, la sera in cui «la señorita Teresa corría hacia la explosión de luz y de música que salía de las ventanas». Adesso non c'è più Maruja con loro, e lui ha conquistato, agli occhi di Teresa Serrat, uno status incerto e precario che tuttavia gli consente di avventurarsi per la città in sua compagnia, e infine di attraversare con lei il giardino, camminando «por el sendero de grava, bajo la sombra de los frondosos árboles».

Teresa controlla questo spazio domestico con la stessa naturalezza, con lo stesso senso di diritto/possesso inalienabile con cui controlla lo spazio urbano. Ecco che, infatti, «abrió la puerta con la llave», con un atto che le permette di accedere ad uno spazio altrimenti chiuso, e fa accomodare Manolo all'interno rivolgendosi a lui con tre imperativi: «ponte cómodo [...], sírvete una copa [...]. No mires a los cuadros». Pur trattandosi, naturalmente, di inviti cortesi, di adesione a norme di corrente buona educazione, vi è in questa sequenza una intenzione evidente di stabilire con chiarezza una gerarchia, definendo con precisione chi controlla questo spazio e chi deve attenersi alle regole qui vigenti.

Teresa è a casa: lei sì che si mette comoda (già nell'ingresso si toglie le scarpe, comincia a sbottonarsi il vestito), riaffermando così il suo possesso di quello spazio. E, per sottolineare ancora

meglio le rispettive posizioni, lascia Manolo in salotto, mentre lei «subía unas escaleras», in questo richiamando quella costruzione oppositiva di alto/basso così frequente in *UTCT*. Manolo resta dunque in basso, in salotto, e comincia a studiare il nuovo ambiente.

Il tema che fa da sfondo all'accesso di Manolo allo spazio di Teresa è l'interpretazione corretta di segnali estetici. Teresa è stata chiara: i quadri che troverà in salotto sono orribili. A lui non sembra: «en las paredes había paisajes suizos, que a él no le parecían tan horribles, y el retrato de una señora que le miraba satisfecha [...]. Un cuadro grande sobre el hogar: perros cazadores; pues tampoco estaba mal». Manolo non ha l'esperienza né gli strumenti culturali necessari per cogliere lo snobismo di Teresa riguardo i quadri, gli sfugge completamente la possibilità di valutare ciò che vede isolando il significante dal significato: i quadri non sono orribili perché per lui sono iconici, puro significato. Il loro valore e la loro vera bellezza stanno per lui nel mondo a cui rimandano: la familiarità con luoghi esotici e lontani come la Svizzera, l'ozio e la comodità nel quadro dei cani da caccia e nel ritratto. Per questo sono in armonia con la sensazione dominante che el Pijoaparte prova nel salotto dei Serrat, ovvero «esta sensación de seguridad» (p. 269) che lo fa sentire a suo agio «en medio de este orden y este silencio confortables», cioè sono, i quadri, segni concreti di quel mondo che lo attira da sempre. Perché Manolo, mentre aspetta Teresa in salotto, sta bene, si rilassa, e desidera «fumarse un pitillo». Il passaggio in questo spazio nuovo non lo inquieta, nonostante l'accoglienza sospettosa del guardiano della frontiera del salotto, la piccola fox-terrier Dixi, che Manolo non riesce a conquistare e che continua a guardarlo con «sus ojillos recelosos» (p. 268), mostrando così «su aire de desconfianza» (p. 189) e «serias dudas ante la personalidad del intruso». Il benessere che prova Manolo nasce inoltre anche per contrasto, «en relación con la torpeza y dificultad cada vez mayor con que de un tiempo a esta parte se desenvolvía en su ambiente habitual, en su casa, en el mismo bar Delicias, o con el Cardenal y su sobrina».

Ma ecco che «su ambiente habitual» irrompe all'improvviso, inaspettatamente, in casa di Teresa, come «una broma pesada, la suerte negra que persigue a los pobres [...] tal vez un aviso, una advertencia que le llegaba de su propio barrio» (p. 270): due sue vecchie conoscenze del Carmelo, le sorelle Sisters, si presentano alla porta della casa dei Serrat «practicando su especialidad, una operación conocida como el timo de “la prenda íntima”».

Dal punto di vista estetico le due ragazze non potrebbero essere più in contrasto con l'ambiente della casa di Vía Augusta: «eran dos muchachas en tecnicolor (brazos y piernas de chocolate, labios violeta, ojos ribeteados de azul hasta las sienas)» (p. 269), così diverse dall'eleganza di Teresa che si prepara ad andare al mare con borsa, sandali e pantaloni bianchi e che, al primo sguardo, giudica che le due «o son furcias o chicas de fábrica, o las dos cosas a la vez» e che più tardi sentirà il bisogno di «formular un juicio sobre aquellas chicas, uno solo y en pro de la

seguridad del grupo: “-Alguno de vosotros debería convencerlas de que no se pinten así. Parecen putillas”» (p. 275).

In questo passaggio narrativo è interessante la reazione di Manolo: dapprima «se quedó helado» per la sorpresa e l'allarme suscitato dalla presenza delle due ragazze, quindi assume i parametri estetici del mondo di Teresa e censura tra sé e sé l'abbigliamento sconveniente delle due sorelle («qué indecencia sus vestidos, cómo se transparentan», p. 271); infine, reagendo con rapidità, prende il controllo di quello spazio a lui estraneo per evitare che le due possano tradire la sua vera identità davanti a Teresa: «Entonces él se precipitó hacia la puerta, sin darles tiempo a que hablaran, mientras le decía a Teresa: - Deja, es para mí». Mentre dunque Manolo le fa allontanare dalla casa, le due intruse (intruse non meno di Manolo, eterno intruso), continuano naturalmente a chiedergli ragione della sua presenza in quel luogo: «¡Esta sí que es buena! ¡Suéltame guapo! ¿Acaso estás en tu casa?» (p. 272), e ancora: «¿Se puede saber qué haces tú aquí, si es que puede saberse?», «¿Qué pintas tú aquí? ¿Te crees con derecho a avasallar?», e poi, più avanti: «Pero bueno, ¿te molesta decirnos de una vez qué qué haces aquí, si no te molesta?» (p. 273).

Dopo averle condotte fuori dal recinto di quello spazio proibito per tutti e tre, el Pijoaparte torna da Teresa, e alle sue domande ironiche e curiose («Todos ustedes son unos subversivos, unos rojillos, estamos bien informados. A ver, ¿cómo sabían ellas que estaba usted aquí?» p. 274) risponde facendo finalmente propria, per la prima volta, quell'identità di finzione che Teresa gli ha attribuito: «- ¡Por favor, te agradeceré que no me preguntes nada! - Suavizó el tono -. Dejé dicho en casa que siempre que hubiese algo urgente me encontrarían en la clínica o aquí... Una reunión, esta noche. Así que perdona la libertad». La risposta soddisfa pienamente Teresa, poiché, come abbiamo già visto in precedenza, «la idea de que detrás de todas las cosas había una conspiración» era in lei molto radicata, e trovarne una nuova conferma le permette di «penetrar gustosa en el supuesto círculo de peligros» (p. 275).

In apparenza Manolo esce dallo spazio della casa di Vía Augusta più forte, poiché ha confermato agli occhi di Teresa la sua identità di cospiratore. Ma la presenza delle Sisters in quello spazio risuona per lui come un campanello d'allarme, poiché dimostra che l'equivoco può essere scoperto, e quindi Manolo si sente più fragile, più esposto: il suo tentativo di fuggire da sé stesso, dal suo spazio originario, dal suo destino, mostra in questo passaggio tutta la sua precarietà. È per questo che, una volta in macchina «dirección Castelldefels» quasi sembra supplicare Teresa: «Y ahora, ¡corre, corre más...! ¡Pásalos a todos...!».

Vuole allontanarsi dallo spazio esclusivo di Teresa, dove sente la sua posizione incerta, e dove la sua presenza è subordinata all'interpretazione convincente di un ruolo stabilito a priori dalla ragazza. Dirigendosi verso Castelldefels, verso sud, inoltre, i due asseriscono la necessità di trovare

uno spazio comune che sia lontano tanto da Barcellona che da Blanes, spazi entrambi carichi di echi del passato recente e di quei legami con le rispettive storie che ostacolano l'incontro tra i due giovani. Sta per arrivare il momento di incontrarsi su un terreno nuovo, uno spazio neutro per entrambi, e questo spazio sarà la spiaggia di Castelldefels. O almeno, questo spera el Pijoaparte.

III.15 *L'isola perduta.*

«La colección particular de satinados cromos se abrió en su mano como un rutilante abanico: él y ella perdidos en la dorada isla tropical, solos, bronceados, hermosos, libres, venturosos supervivientes de una espantosa guerra nuclear [...]» (p. 279).

La metafora dell'isola (articolata talvolta come «archipiélago», «playa», «trópico») è la più usata da Marsé per descrivere la forma e la sostanza della relazione tra Manolo e Teresa. L'isola rimanda, per un verso, a quello spazio mitico rappresentato dall'album delle figurine in cui lui è l'eroe senza macchia che attraverso prove di eroismo e abnegazione si conquista l'amore della Bella e il rispetto dell'inaccessibile mondo di lei. Ma, d'altra parte, l'isola è anche immagine dell'estate del '57 («¿acaso no era la isla perdida este verano?»), uno spazio fuori dalla carta topografica, il cronotopo perfetto - della sospensione, della soglia - per vivere la storia impossibile dell'amore tra lui e Teresa. È, questo spazio dell'isola, uno di quelli che secondo Díaz de Castro e Quintana Peñuela «remiten a la “utopía”, al “otro lugar”, a espacios míticos o ámbitos míticos del espacio».¹⁹⁵

Un'isola dunque: spazio limitato, circoscritto, in cui si sospendono le regole, i ruoli, gli schemi della terraferma. Spazio di libertà sognata, di fuga, di evasione. E infatti l'immagine dell'isola appare puntualmente nella descrizione della spiaggia di Castelldefels, dove è forse possibile l'incontro che fino a questo punto è stato rimandato, qui Manolo cercherà di recuperare il tempo perduto con Teresa, di riportare il rapporto su un terreno a lui più congeniale. Ma le cose non sono così facili come sembrano: Anche in questo spazio che in teoria dovrebbe essere tutto per loro, in questa isola sognata a pochi chilometri dalla città, tra loro c'è distanza e asimmetria.

Eccoli dunque sistemarsi, Manolo e Teresa, in una parte *isolata* della spiaggia, «en un punto extremo, aislados, junto al nacimiento de una extensa franja de hierbas pantanosas que se perdía a lo lejos» (p. 279), ma questo spazio comune non cancella le differenze: lei ha portato con sé tutto il suo mondo di sicurezze e benessere, la macchina parcheggiata poco lontano, gli oggetti necessari alla gita, il libro nella cui lettura si immerge subito con «tranquilidad un tanto hogareña» (pp. 279-

195 F. J. Díaz de Castro e A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 56.

280), mentre lui non ha niente: non è sua «la toalla de colores», né il costume, né gli occhiali da sole, né la palla, né le sigarette. Lei riempie lo spazio con questi oggetti e, per estensione, con tutta la sua vita, con il suo incessante parlare di sé. In queste condizioni, la posizione di partenza di Manolo è fragilissima, precaria, incerta e pericolosa, perché si sente nient'altro che un «descuidero» (p. 280), ovvero “Ratero. Ladrón que roba aprovechando el descuido de la gente”,¹⁹⁶ sente in sé un «montón de pretensiones y deseos y ardores inconfesables, y dolientes temores» (p. 277). E proprio qui prende forma quell'idea «que pronto iba a convertirse en una obsesión»: cercare di entrare con le carte in regola nel mondo di Teresa, «hacer borrón y cuenta nueva, aquí está la oportunidad, Teresa (y con Teresa su padre), de obtener algún empleo, un buen empleo, quizá de esos para toda la vida». Perché il suo timore più grande è, a questo punto, perderla, o non avere abbastanza tempo per conquistarla: «la perderé antes de que me deis tiempo a ser un catalán como vosotros, cabrones», pensa guardando Teresa uscire in tutta la sua bellezza dall'acqua, con «su jubiloso cuerpo de finas caderas ágiles».

Il sogno che sostanzia lo spazio mitico di Manolo non è altro che questo dunque, essere «un catalán como vosotros»: e infatti, come abbiamo visto, nei suoi sogni segreti, in quell'album di figurine che Manolo sfoglia per rassicurarsi e consolarsi, il premio finale gli viene sempre consegnato da qualcuno che parla catalano, questa è la lingua dell'isola sognata e una delle frontiere immateriali più resistenti che Manolo si trova a fronteggiare.

Per il momento, tuttavia, sembra egli stesso spaventato dalla grandezza del suo progetto, e prende tempo. Nel cronotopo sospeso della spiaggia di Castelldefels, Manolo e Teresa si incontrano lentamente, tra le molte resistenze di lei (che nonostante le idee moderne e libere di cui fa mostra è una ragazza del suo tempo, repressa e cauta) e il corteggiamento ormai aperto di lui. Teresa racconta delle sue avventurose esperienze di universitaria «felizmente envuelta en aquel círculo de peligros» (p. 282), lui ascolta quasi distratto («¿no recordaba un poco, en otro orden, a la verborrea de la Lola?», p. 284), preso dall'attrazione propiziata dalla vicinanza fisica, finché «se acercó más a ella y rozó sus labios calientes» (p. 286).

Questo primo bacio avviene mentre intorno a loro volteggiano, mossi dal vento, i volantini pubblicitari dei costumi K che poco prima erano stati lanciati da un piccolo aeroplano, con il loro messaggio che dice: «¡Entre Ud en el círculo decisivo con bañadores K!» (p. 287). Particolare ironico e amaro, questo dei volantini, particolare subdolo che descrive l'isola felice di Manolo e Teresa come uno spazio che non può sfuggire all'assedio del mondo “di fuori”: mondo in cui si producono e si pubblicizzano, con i mezzi più moderni, costumi da bagno, mondo in cui si promette che se si indossa uno di questi costumi si può entrare in uno spazio esclusivo, «el círculo decisivo».

196 M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1991.

Quindi i volantini richiamano la presenza del mondo urbano dominato dall'opposizione alto/basso (declinata, in questo caso, nell'altezza dell'aereo rispetto ai bagnanti sulla spiaggia), ricordano che l'isola felice è solo sognata, e, in ultimo, che Manolo è un infiltrato in quel mondo, perché lui indossa un costume in prestito ottenuto grazie a Teresa. L'aeroplano pubblicitario viola così l'unico spazio teoricamente paritario che Manolo e Teresa possono condividere.

Quando Manolo sente con urgenza che «estaba aprovechando muy mal el tiempo que se le concedía y ninguna de las ventajas que brinda la proximidad», decide di passare all'azione e «repentinamente la cogió por los hombros y la tendió de espaldas» (p. 289).

La descrizione dei momenti successivi la scena è presentata alternando la voce del narratore onnisciente e il discorso indiretto libero di Teresa. La presenza inopinata di «dos hombres gordos con horribles slíps negros caídos sobre nalgas blancuzcas y llenas de granos» (p. 290) che si sistemano proprio poco lontano dai due ragazzi, permette un ulteriore punto di vista su quanto sta accadendo tra Teresa e Manolo, e allo stesso tempo i due «adiposos y melancólicos mirones» (p. 291) funzionano come guardiani del confine che Teresa e Manolo stanno superando insieme, quello di una intimità fisica condivisa, e alla loro presenza si deve l'improvviso allontanamento di Manolo, che decide di fermarsi. Ma il confine è superato, e per loro da ora in poi esisterà uno spazio comune in cui incontrarsi. Lei è «feliz, feliz, feliz», lui si occupa gentilmente della ragazza «como un enamorado tierno y solícito».

III.16 *Il Carmelo e altri spazi ostili.*

Manolo, dopo essere stato in casa di Teresa e aver condiviso con lei lo spazio illusorio dell'isola perduta sulla spiaggia di Castelldefels, non è più lo stesso. La qualità particolare del silenzio nel salotto dei Serrat continua ad accompagnarlo nei giorni seguenti, con la sensazione sgradevole «de haber olvidado algo con las prisas» (p. 298).

Il suo quartiere, «su barrio», sta inoltre perdendo quei tratti di familiarità che fino a questo punto lo avevano in qualche modo caratterizzato. Adesso Manolo sente una «impresión de desfase y desintegración, la sensación de que en el barrio los acontecimientos habían empezado a desbordarse desde hacía algún tiempo, sin enterarse él» (p. 301). L'ultimo capitolo della seconda parte è una raccolta di segnali negativi, di chiusura, che Manolo è costretto a registrare: gambe che si accavallano (Teresa, El Rey del Bugui, Hortensia), braccia conserte (ancora El Rey del Bugui), insulti, derisione, Teresa costretta a pagarsi da sola il mazzolino di violette che Manolo sta per

regalarle prima di scoprire di non avere in tasca altro che «el triste montón de calderillas» (p. 306), Hortensia che lo guarda «con ojos metálicos» (p. 304) mentre si allontana dal giardino del Cardenal.

Per altro questo suo disagio, questa impressione di «desfase y desintegración» non sono cominciate con la visita alla casa della Vía Augusta, ma ben prima.

Intanto, da quando esce con Teresa, il ragazzo lascia quel nido a suo modo protettivo e rassicurante che era stato per lui «su mesa del bar Delicias» (p. 297), dove «los viejos adictos a la *manilla* le habían acogido con agrado», un luogo dove si gioca «por el gusto de jugar, no por ganar dinero» secondo un «lento ceremonial aprendido al calor de los viejos y de la estufa». Lascia quel posto spinto dall'urgenza: «él necesitaba dinero para salir con Teresa, y en la mesa de los viejos no lo había» (p. 298). Comincia così a giocare alla «ruidosa mesa de los solteros» (p. 298), pur sedendovisi «a regañadientes, como si quisiera deshacerse de las cartas cuanto antes y escapar de allí». Ma nessun altro in quel luogo, a parte i vecchi giocatori di *manilla*, provano ormai l'antico rispetto per el Pijoaparte. Spinto dal bisogno impellente di denaro, Manolo avvicina al bar il Rey del Bugui, un giovane sui trent'anni, rappresentante di elettrodomestici ed ex campione di ballo (da cui il soprannome), e gli chiede in prestito trecento pesetas pensando di poter come sempre contare sulla sua stima. La reazione dell'uomo a questa richiesta è emblematica: non solo gli rifiuta il prestito, ma senza giri di parole prende a insultarlo: «Eres un marica, todo el barrio lo sabe» (p. 301), dice a Manolo, proclamando così l'ostilità dell'intero quartiere nei confronti del ragazzo. Il quale reagisce, e prima «le escupió en el entrecejo», quindi lo colpisce «con un inesperado y fulminante revés». Ma è evidente che l'insulto, che «[a Manolo] le tenía sin cuidado, moralmente hablando» definisce la nuova posizione del Pijoaparte all'interno dello spazio del Carmelo, e ne attesta la decadenza, la perdita di prestigio, giustificando «aquella impresión de desfase y desintegración», che lo stesso Manolo percepisce ormai con chiarezza.

Il Carmelo è uno spazio ostile proprio perché in esso Manolo non è più integrato, è altro, come se la frontiera che separa il Carmelo dal resto della città si fosse chiusa davanti a lui, lasciandolo fuori. E là fuori Manolo cerca aiuto (cioè denaro) presso le poche persone su cui ancora crede, illusoriamente, di poter contare: la cognata («cinco duros, un papel infecto que olía a pescado») e Bernardo Sans, per poi rivolgersi «al Cardenal, que era, precisamente, el único al que no deseaba acudir». Per strada, «al bajar corriendo las escaleras que unían la calle Gran Vista con la calle del Doctor Bové» (pp. 301-302), incontra Hortensia, e anche questa gli ricorda, deridendolo, che il Carmelo è ormai, per lui, uno spazio ostile: «- Tienes miedo - dijo ella, y se echó a reír -. ¡Qué divertido, nunca lo hubiese creído! Y además te has vuelto tonto» (p. 304). Non solo la ragazza, provocatoriamente, lo dileggia e lo svaluta, non solo da lei non ottiene alcun prestito, ma è costretto ad uscire dalla casa del Cardenal usando la porta posteriore del giardino, furtivamente, con la

consapevolezza che quella sua visita non ha fatto altro che peggiorare la relazione, già difficoltosa, tra lui e il vecchio protettore. Per consolarsi si dice che «a fin de cuentas, sólo era en el barrio donde se hallaba a disgusto, y siempre fue así, no había por qué darle vueltas»: affermazione importante per definire, anche retrospettivamente, il rapporto tra Manolo e il Carmelo. Perché nonostante Manolo sia integrato nel profilo sociologico del suo quartiere e ne faccia parte a buon diritto, diversi sono gli elementi che ci mostrano la sua identità sottilmente diversa da quella degli altri abitanti del quartiere. Ricordiamo così che lui vi è arrivato tardi, a quindici anni, ed ha trovato una precaria ospitalità a casa del fratellastro; ricordiamo che si è sempre sentito diverso da suoi coetanei come Bernardo Sans, di cui non condivide la mancanza di aspirazioni; ricordiamo che per le sue avventure erotiche preferisce le turiste straniere alle ragazze del quartiere; ricordiamo che il suo sguardo non fa che vagare verso Barcellona, e che la sua stessa nascita, a Ronda, tra la casetta di Las Peñas e il palazzo del marchese di Salvatierra, lo situava in uno spazio sospeso, indefinito, in tensione tra due poli contrastanti.

Dopo aver rubato una moto all'ingresso del Parque Güell, Manolo si sposta rapidamente ancora più in periferia, «cerca de Horta, [...] una calle desierta, sin asfaltar, flanqueada de obras» (p. 309) dove realizza uno scippo («el último, esta vez de verdad») che tuttavia gli frutta «solo un billete de cien y otro de cincuenta. Mala suerte» (p. 310). Tornato alla clinica, quindi, incontra il padre di Maruja, un uomo che «vestía un traje marrón muy usado» (p. 311) e mostrava un «total y absoluto desinterés por todo». È un contadino, come attesta il suo aspetto, e «aunque no era alto como Manolo, su mirada parecía descender hasta él», fornendoci così una nuova variazione dell'inversione ontologico-spaziale dei descrittori alto/basso. Manolo si situa, se possibile, ancora più in basso della posizione già bassa dell'uomo, che, sebbene di origine andalusa come Manolo, può vantare una più lunga permanenza in Cataluña e tratta direttamente con Oriol Serrat.

Il capitolo si chiude con un nuovo esempio di spazio ostile, che ci ricorda inoltre che Manolo ogni volta soccombe in presenza della frontiera linguistica: di nuovo con Teresa su una spiaggia, quella di Garraf, presso Sitges (quindi ancora più lontano da Barcellona rispetto a Castelldefels), ecco arrivare una compagna di università di Teresa, Leonor Fontalba. Manolo, da lontano,

no podía oír lo que decían, pero sabía que hablaban en catalán (lo deducía por los graciosos morritos que ponía ahora Teresa, había aprendido a leer en ellos) y eso y las risas, cada vez más desatadas, bastaba para inquietarle. Confirmando sus sospechas, el viento le trajo la terrible palabra (*xarnego*) pronunciada por la amiga de Teresa, y luego su risa: aquel temible y sesudo sarcasmo catalán estaba de nuevo aquí, recelando [...], como una amenaza. (p. 318)

Dal punto di vista diegetico, questo incontro segna un momento-chiave: la relazione tra Manolo e Teresa è ormai stabilizzata (sebbene sull'equivoca base di un'identità di finzione per il ragazzo), insieme stanno esplorando la linea di confine di un'intimità fisica tutta nuova, ma il mondo di

Teresa non è scomparso, anzi, aspetta Manolo per un confronto diretto che non può tardare, come infatti avverrà nel capitolo successivo, con cui si apre la terza e ultima parte del romanzo.

L'apparizione di Leonor sulla spiaggia di Garraf è l'annuncio di quello che attende Manolo, e le modalità con cui si svolge il suo incontro con Teresa lo feriscono perché gli ricordano la sua vera identità, il suo essere *xarnego*. «¿Será posible tanta hijoputez? Más contrariedades, sobresaltos, pequeñas alarmas» si dice, sgomento. In primo luogo, l'elemento linguistico sottolinea una volta ancora l'estraneità di Manolo. In secondo luogo, il disegno di questo spazio, e i movimenti di Manolo al suo interno, funzionano come prolessi: ecco infatti che il ragazzo si sdraia accanto allo scheletro di una barca abbandonata, e questa immagine non solo descrive l'ostilità dello spazio, ma annuncia anche il relitto umano nel quale si trasformerà el Pijoaparte alla fine del romanzo. Su questa spiaggia, che sarebbe dovuta essere una nuova isola felice ancorché provvisoria per la coppia, lui si ritrova da solo, testimone di un'armonia e di una complicità da cui è escluso - armonia e complicità tanto tra le due ragazze, che tra queste e lo spazio: «Vio una armonía familiar entre ellas y el paisaje, intuyó una servidumbre de los elementos: el sol, ya en decadencia, brillaba justo en medio de las dos cabecitas alocadas [...]... En fin, eran catalanas las dos, bonitas y además ricas» (pp. 318-319). Ma la sofferenza di Manolo è appena cominciata, perché quando Leonor si allontana, Teresa gli annuncia che quella sera stessa gli amici si incontreranno al Saint-Germain: «¿Te gustaría conocerles? Podemos ir a tomar una copa. Te presentaré». (p. 319). «¿Qué tipo de amigos?» chiede Manolo. «Estudiantes de izquierda», risponde laconica Teresa.

III.17 *Una sera al Saint-Germain: spazio, identità e appartenenza.*

Dal punto di vista della struttura narrativa, Manolo viene ammesso nello spazio sociale di Teresa dopo aver conosciuto (sebbene brevemente) lo spazio domestico di lei, e dopo aver condiviso con la ragazza lo spazio comune della spiaggia (sia quella di Castelldefels che quella di Garraf): è dunque giunto il momento di mettere alla prova le sue capacità di adattamento, e vederlo in azione nello spazio culturalmente più lontano che si possa immaginare per lui, ovvero tra gli amici di Teresa, «estudiantes de izquierda».

Marsé ci introduce in questo ambiente presentandoci, attraverso il narratore onnisciente, il *milieu* studentesco della Barcellona del 1957. È di nuovo l'epigrafe a farci entrare pienamente nel capitolo che si sta aprendo anche se, come altrove, le indicazioni che questo elemento paratestuale ci fornisce sono indirette, e si chiariscono soltanto al termine della lettura dell'intero capitolo. Si

tratta di una frase del critico Lionel Thrilling che si interroga sul senso di appartenenza: «¿Pertenezco? ¿Realmente pertenezco? ¿Y él realmente pertenece? Y si alguien me ve hablar con él, ¿pensará que pertenezco o que no pertenezco?», dove la marcata reiterazione del verbo «perteneer», definisce la centralità di questo tema, e racconta il bisogno di identificarsi in un contesto più ampio e condiviso, ma anche, attraverso il dubbio cui rimandano le domande, l'incertezza e l'insicurezza legate a tale appartenenza.

Sappiamo che Teresa e i suoi amici hanno un'origine borghese comune, ed hanno trovato nel movimento di contestazione la risposta al loro bisogno di darsi un'appartenenza per costruire e rafforzare la loro identità individuale; Manolo è invece del tutto escluso da entrambi gli ambiti. Per lui il problema è più complesso, perché l'identità di finzione che ha usato per introdursi nel mondo di Teresa, gli impone un'adesione almeno apparente a codici, comportamenti, idee, che formano il sodalizio con quel mondo. Se fin qui Manolo ha potuto in qualche modo evitare di esporsi in modo diretto, una volta ammesso nel circolo sovversivo comprende «que las cosas debían naturalmente complicarse» (p. 333): l'appartenenza impone un sapere condiviso e questo, inevitabilmente, comporterà delle complicazioni, alle quali tuttavia il nostro eroe coraggiosamente non si sottrae.

Il narratore onnisciente, descrivendo il movimento studentesco nelle prime sei pagine del capitolo, non risparmia feroce sarcasmo e profonda disillusione, resi possibili anche dalla prospettiva storica su cui si plasma il discorso. Attraverso l'uso dell'iperbole ironica, gli studenti sono ritratti come «*impresionantes e impresionados de sí mismos*» (pp. 227-228, tutti i corsivi, anche nelle citazioni seguenti, sono miei), se ne descrivono le «*nobles frentes agobiadas por el peso de terribles responsabilidades y decisiones extremas*», si parla di loro come di un «grupo de [...] *escogidos*» (p. 324) con una «*inveterada propensión al mito y al folklore*» (p. 329). In un crescendo di sarcasmo, il narratore onnisciente li descrive come «*mártires por partida doble*» (p. 330), per i quali «*aquel esplendoroso fantasma del tormento se convertiría con el tiempo en el fantasma del ridículo*», essendo, il loro, «*un juego de niños con persecuciones, espías y pistolas de madera*», fino alle terribili parole che chiudono la presentazione: «*con el tiempo, unos quedarían como farsantes y otros como víctimas, la mayoría como imbéciles o como niños, alguno como sensato, ninguno como inteligente, todos como lo que eran: señoritos de mierda*» (p. 331). Cogliendoli tutti insieme, come in una foto di gruppo intorno al tavolo del locale, così li ritrae il narratore: «*Todos estaban muy bronceados, veraneaban en distintos puntos neurálgicos de la Costa (límpidas aguas azules, conversación en francés, melodías epidérmicas: la conciencia duerme tranquila en sus vientres como una serpiente enroscada al sol)*» (p. 335), completando quel ritratto che qualche pagina prima li aveva presentati come «*crucificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica de papá, abnegados, indefensos y resignados llevan su mala conciencia de*

señoritos como los cardenales su púrpura» (p. 324), dove la ricorrenza del termine «señoritos» ci fa capire senza ambiguità da che parte si situa il narratore. Il bar Saint-Germain-des-Pres è uno spazio-crocevia: è situato nel *barrio chino* ma vi si ritrovano, com'era frequente in quegli anni, anche giovani borghesi. Il nome inoltre evoca Parigi e gli ambienti intellettuali della sinistra vicina all'esistenzialismo del secondo dopoguerra, quando nei locali alla moda dell'omonimo quartiere parigino si riunivano le più belle menti dell'epoca a discutere di politica, cinema, arti figurative, musica, filosofia, letteratura.

Nel Saint-Germain-des-Pres, quindi, Teresa e i suoi amici rafforzano la loro identità “politica”, si sognano intellettuali impegnati e giocano alla sovversione militante, soddisfacendo quel lato che il narratore onnisciente ironicamente definisce «su propensión al mito y al folklore» (p. 329). Il Saint-Germain potrebbe essere, in apparenza, l'incarnazione di quella «conciliación plenaria» (p. 38) che la città sembra emanare quando, all'inizio del romanzo, Manolo la contempla dall'alto del Monte Carmelo: ma le cose stanno in modo ben diverso, e né Manolo né Teresa si fanno illusioni sulla possibilità che quello spazio risulti accessibile per il ragazzo. Lei è preoccupata della possibile accoglienza che il gruppo potrebbe riservare a Manolo a seconda dello stato emotivo momentaneamente prevalente, «de depresión o de exaltación» (p. 331), anche se confida nel naturale potere seduttivo del ragazzo, in quel «cierto carácter moderno de sus actitudes» a cui lei intellettualmente attribuisce una «naturaleza estética [...] más bien europea, no hispánica». Lui d'altra parte è cosciente, come abbiamo visto, dei pericoli che può riservargli la serata, ed entra nel locale con i sensi all'erta: «Nada más entrar en el bar notó en el rostro el soplo helado del peligro. [...] Intuía que iba a ser objeto de un ataque, [...] e ignoraba de qué lado vendría» (p. 333). Questo falso spazio conciliativo, quindi, si presenta come il campo di una battaglia in cui Manolo, nella sua doppia, scomoda identità (quella vera e quella inventata da Teresa) si trova a fronteggiare da solo un gruppo compatto di individui che traggono la loro forza dalla condivisione di una certa identità comune.

Considerando questo spazio rispetto a Manolo, dobbiamo innanzitutto notare che il bar Saint-Germain non è per lui uno spazio sconosciuto: «[lo] había frecuentado tres años antes, con intenciones que sorprenderían no poco a Teresa, si las supiera». Queste «intenzioni» sono chiarite qualche pagina più avanti, quando la voce di Encarna, la proprietaria del bar, «le devolvió de pronto la imagen de sí mismo [...] tres años antes: un jovencito bien peinado y triste [...] en cuya nuca descansaban los dedos de una prostituta madura y enternecida, o las miradas de un director teatral que decía ser muy amigo de un americano llamado Tennessee» (p. 347).

Ma ora, nel luglio del 1957, Manolo è costretto a negare quell'identità, a fingere di essere un altro, e alle affettuose parole di riconoscimento di Encarna («¡Casi tres años sin venir por aquí! ¿No

te da vergüenza, *rei meu?*») lui risponde tradendo la propria storia, ovvero la propria identità reale: «Con todo el dolor del alma, porque apreciaba a esta mujer, Manolo dijo que se confundía de persona».

Il primo segnale di ostilità dello spazio del Saint-Germain, del resto, arriva proprio quando Manolo e Teresa stanno entrando, e Guillermo Soto, membro “eretico” del gruppo («no se había enterado ni le interesaban las actuales inquietudes universitarias de sus amigos», p. 334), li saluta mentre se ne sta andando «envainando el sable: le había sacado un billete de quinientas a Luis Trías». Manolo non può fare a meno di guardare il biglietto con «una rápida, inconfundible mirada» che viene colta e riconosciuta da Guillermo.

Entrando con Teresa al Saint-Germain-des-Pres, Manolo tenta di superare (se non addirittura forzare) una nuova frontiera, quella che lo separa dalla vita sociale della ragazza di cui è innamorato, ed è interessante notare che la prima mano che stringe è quella di Guillermo, e che questo, salutandoli, tiene «el billete de quinientas todavía en su mano izquierda»: il biglietto da cinquecento pesetas definisce il tono di quello spazio, la sua qualità profonda. Sta a significare che il denaro vi scorre in quantità impensabili per Manolo, costretto di continuo a fare i conti con gli spiccioli che si trova in tasca, a umiliarsi presso amici e conoscenti per avere in prestito poche pesetas.

A partire da questo momento, el Pijoaparte farà del suo meglio per mantenersi lucido ed evitare passi falsi, per esempio bevendo latte o cocacola anziché alcolici come Teresa e Luis Trías; identificherà correttamente in quest'ultimo il suo antagonista diretto («Ese está al quite, el cabrón» p. 337); tacerà, guardandosi le mani, durante le discussioni letterarie («sus manos de obrero» osserva Teresa intenerita a p. 341) e renderà omaggio all'intimità con la ragazza attraverso il loro nuovo, personale codice comunicativo fatto di gesti e «miradas de afecto y de rescate, breves, [que] contenían la justa dosis necesaria de seguridad que ella precisaba para sentirse segura a su vez» (p. 341).

Ma c'è, di nuovo, un problema che Manolo non può risolvere, nonostante l'autocontrollo, la prudenza, gli sforzi e le buone intenzioni: lui non capisce i codici in uso al di là della frontiera, codici che questi giovani invece condividono e maneggiano con disinvoltura. La sua identità naturalmente non lo aiuta, né quella vera né, tanto meno, quella fittizia. Eccolo quindi di nuovo scivolare sull'insidioso, ancorché apparentemente inoffensivo, terreno del giudizio estetico: lui ammira il quadro che ritrae Encarna da giovane, mentre Leonor, pur riconoscendo la bellezza del soggetto, trova il quadro «horrible» (p. 339). Osserva il narratore onnisciente: «[Manolo] No comprendía cómo, admitiendo que la mujer del cuadro fuese un encanto, el cuadro resultara horrible». Come già in casa di Teresa, Manolo non riesce a separare il giudizio sul significante da

quello sul significato, e il fatto che tanto Teresa che Leonor, invece, compiono questa operazione in modo naturale, lo confonde e lo stupisce.

Ma non è questa l'unica cosa che Manolo «no comprendía», poiché sedendo con gli amici di Teresa intorno al tavolo del bar «oía frases sueltas cuyo significado tampoco entendía en absoluto»; così, in mancanza di una comprensione e di un orientamento certo, si mantiene prudentemente sul vago, come quando, dovendo esprimere la sua opinione riguardo il ruolo della borghesia nella rivoluzione proletaria, risponde con un generico «En esta vida, todo esfuerzo tiene su recompensa».

La serata trascorre tra chiacchiere che vanno dalla critica letteraria alla politica, dalla natura dell'indignazione ai vantaggi della frangetta che «da más profundidad a la mirada» (p. 342), ai ricordi di passate azioni di protesta condivise. Manolo in generale mantiene una «indiferencia mineral» (p. 332) e lascia cadere di tanto in tanto «de un lado y a otro la nieve flemática de sus sonrisas» (p. 336), accettando implicitamente, fin quasi alla fine della serata, il suo status di outsider, che Teresa riassume così: «un obrero: una persona que no está para alardes dialécticos, un hombre con otros problemas» (p. 332).

Ma la serata prende una piega imprevista quando Luis Trías, dopo essersi brevemente allontanato dal locale, torna con «un papel amarillo en la mano, del tamaño de un sobre, donde había algo impreso. Visto a la distancia, a Manolo le pareció un folleto publicitario» (pp. 345-346). Anche nella percezione imprecisa di Manolo rileviamo l'ennesima sua difficoltà nel decifrare i codici condivisi dal resto del gruppo, che inoltre assume subito una comune attitudine difensiva, cospirativa: «abundaban las frases inacabadas, las interrupciones dictadas por la prudencia o el miedo» (p. 346), mentre Manolo, che cerca dalla sua posizione isolata accanto al bancone di cogliere cosa sta accadendo, «oyó varias veces la palabra tranvía y algo así como “lipotimia”. Una “lipotimia” que había sido confiscada, unos folletos cuyas impresión y distribución era urgente». La sua posizione lontano dal tavolo e il suo ingenuo errore nel confondere “linotipia” con “lipotimia” definiscono con la massima sintesi narrativa possibile il problema della sua inadeguatezza identitaria, la sua mancanza di strumenti culturali che in quello spazio trovano una drammatica conferma.¹⁹⁷

Il desiderio di compiacere Teresa e il senso di fastidio nei confronti di Luis Trías fanno sí che Manolo approfitti dell'occasione per uscire dalla posizione appartata in cui è rimasto fino a questo

197 A proposito di questo passaggio della narrazione, López de Abiada sottolinea che “entre los méritos de *Últimas tardes con Teresa* figura uno de capital relevancia: el haber acertado a señalar, desde el humor y la ironía, la gran equivocación en la que había incurrido la izquierda a principios de la década de los 60, que juzga muy próxima la caída del franquismo sin preocuparse por aclarar quién tenía que dar los primeros pasos. [...] Malentendidos y desencuentros [...] se daban incluso a escala verbal, tan finemente ilustrado mediante la metátesis sobre el término “linotipia”, J. M. López de Abiada, “Antes morir que regresar a Ronda. Hacia una caracterización de Manolo Reyes, alias Pijoaparte”, in J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada, op. cit., pp. 164-165.

momento, decidendo repentinamente di unirsi al gruppo dei cospiranti, e facendo precedere questa decisione dalla negazione della sua identità anteriore all'incontro con Teresa («este era un pasado muerto y enterrado»). Lo spazio del bar Saint-Germain - spazio ostile per Manolo, nuova frontiera su un mondo incomprensibile - ha quindi la funzione di catalizzare una reazione che el Pijoaparte va preparando da tempo: gettarsi il passato definitivamente alle spalle, sognare un futuro tutto nuovo e lanciarsi d'impulso, cambiando la sua pesante identità reale con una nuova di zecca. Manolo non è interessato all'appartenenza a quel gruppo, ma capisce che per entrare nel mondo di Teresa deve andare fino in fondo nella simulazione di quell'identità di finzione che la stessa ragazza «le había diseñado tan guapamente» (p. 333), e lo spazio del Saint-Germain, con i suoi giochi cospirativi, con le sue chiacchiere, i suoi flirt, i suoi piccoli duelli personali, è lo scenario in cui Manolo può spingersi più avanti nella recita di quell'identità di finzione, arrivando a fingere anche appartenenza.

Circa l'opportunità di affidare a Manolo il delicato compito della realizzazione dei volantini sovversivi, nel gruppo dei cospiranti ci sono opinioni diverse. La più vicina alla realtà è quella di Luis Trías, cui i sei gin bevuti nel corso della serata non impediscono una certa residua lucidità: «- Bah, dejemos de fantasías - dijo Luis -. Ese [Manolo] es tan de la familia como yo de la Curia Romana» (p. 347). Per Luis gli appartenenti al movimento di protesta sono «familia», termine che rimanda a un ambito chiuso, di parentela, consanguineità, e dal quale Manolo Reyes è escluso.

Come la sua identità di operaio, anche le credenziali che esibisce per guadagnarsi la fiducia del gruppo di Teresa sono false: Manolo non conosce il «dichoso Federico» (p. 343) di cui tutti parlano con rispetto e timore reverenziale; non sa che differenza ci sia tra lipotimia e linotipia perché ignora il significato di entrambi i termini; afferma di poter contare sull'aiuto di Bernardo come se fosse un esperto cospiratore e non il suo ex-amico alcolista del Carmelo. Quando, uscendo dal locale poco più tardi, Luis infatti insiste per sapere chi è esattamente Bernardo, Manolo chiude la questione assestandogli un pugno che lo fa cadere davanti agli amici, «el principio de toda una serie de impresionantes bofetadas en cadena que el prestigioso líder [...] iba a recibir desde aquel día sin razón aparente y casi sin saber de dónde procedían» (p. 351). Anche Teresa vuol capire chi sia Bernardo, e quando finalmente la coppia si trova di nuovo nella Floride, al termine della serata, lei gli dice: «Te llevo a casa, a tu querido, maravilloso Monte Carmelo». E aggiunge subito dopo: «Dime, ¿quién es Bernardo?». Manolo non risponde neppure a lei ma il groviglio delle due false identità - la propria e di Bernardo - gli procura un vantaggio immediato: Teresa gli si getta tra le braccia e di lì a poco «con los ojos parecía implorarle [...] que la llevara a algún sitio, ser amada y suya hasta la muerte...» (p. 352).

Naturalmente tanta finzione avrà un prezzo, ma per il momento Manolo incassa «la dulce mirada de sumisión y desencanto» di Teresa. E tuttavia la scena d'amore è anche incrinata da sottili

note dissonanti: Teresa agisce sotto gli effetti dell'alcol, e mentre i due si abbracciano in macchina «soplaba una brisa demasiado fría» per il mese di luglio, prefigurazione della fine dell'estate e delle illusioni di Manolo. Il quale, infatti, «de repente volvió a entristecerse, sin saber exactamente por qué» (p. 353).

III.18.1 *Teresa passa la frontiera. La Sala Ritmo.*

La dissonanza è reiterata nell'apertura del capitolo seguente, utilizzando l'immagine dell'inverno: «incluso en la médula misma de los besos a pleno sol, había claroscuros donde anidaba ya el frío del invierno» (p. 355): ma nonostante i chiaroscuri, le zone d'ombra, «las falsas promesas» e «los muchos espejismos», la relazione tra Manolo e Teresa continua a svilupparsi, in una serie di passaggi che portano la ragazza a riconoscere che «había sido seducida no por una idea, sino por un hombre» (pp. 355-356). Questo ricoscimento, tuttavia, le richiede la disillusione che nasce dal contatto diretto con lo spazio di Manolo. È infatti giunto, finalmente, il momento in cui anche l'eroina passi la frontiera ed entri personalmente e si misuri con questo spazio tanto idealizzato, fantasticato, evocato a distanza. Conoscere quello spazio significherà per Teresa vedere rivelata l'esatta identità del suo *murciano*, con il conseguente disinganno, ma anche con la possibilità di entrare in relazione con il vero Manolo, non con la sua maschera.

Le tre tappe corrispondono, spazialmente, alla triade Guinardó-Carmelo-Pueblo Seco. In ognuno di questi spazi Teresa viene introdotta con la mediazione di Manolo, ma per una serie di circostanze (in parte casuali, in parte dovute alla sua nota propensione a idealizzare certi contesti) si troverà a fronteggiare da sola gli ostacoli che di volta in volta le riveleranno la vera natura di quel mondo sconosciuto e, per estensione, la vera natura del suo sconosciuto compagno.

La prima tappa di questo viaggio nel lato oscuro della città è «un baile popular del Guinardó» (p. 356). Il locale scelto si chiama «Salón Ritmo»: «un local denso y abarrotado», in cui faceva un caldo infernale e «triunfaba un espléndido olor a sobaco» (p. 358). Fin dall'ingresso Teresa mostra una «extraña excitación» e il passaggio della frontiera la vede chiedere una sigaretta allo stesso bigliettaio (richiesta che Manolo censura con un affettuoso «No seas descarada»), con un gesto che rivela la sua incapacità di sintonizzarsi con le regole di quello spazio.

Già «Hogar del Gremio de Tejedores [que] desapareció con República», il Salón Ritmo vanta una storia a suo modo gloriosa ed antica, testimoniata dalla «decoración solemne y anticuada» e dagli scudi di gesso con i ritratti di «Prat de la Riba, Pompeu Fabra, Clavé, catalanes gloriosos,

prohombres de aquel añorado obrerismo de “orfeó i caramelles”, y cuyos severos perfiles parecían desdeñar la dominical invasión de analfabetos andaluces» (p. 357). In questo spazio convivono dunque la memoria di un tempo passato (tempo di politica e cultura democratiche, di catalanismo illuminato e militante) e un presente affatto diverso. Questa stessa duplicità si ritrova nel disegno spaziale: il piano terra (con la sala da ballo e il bar) testimonia l'attualità, il presente, mentre la galleria del primo piano racconta il passato. Qui infatti

vagaba todavía el melancólico fantasma de un espíritu familiar y artesano que reinó antaño y que hoy solo disponía de un refugio: el almacén de bebidas y trastos viejos, [...] ahora con restos mutilados y aún estremecidos de Dostoiéwski y de Proust traducidos al catalán junto a Salgari, Dickens, el “Patufet” y Maragall. (p. 358)

Manolo oppone una debole resistenza al desiderio di Teresa di entrare nel locale: «está lleno de golfos, no te gustará» (p. 356), mentre la ragazza è decisa a cogliere al volo l'occasione di immergersi in un ambiente autenticamente, esoticamente popolare. Vi entra con entusiasmo («Lo vamos a pasar pipa», «La cosa promete», «Maravilloso [...] yo no me pierdo esto»), con una certa avventatezza («Teresa refrenaba generosos impulsos comunicativos») e tutto il suo bagaglio di pregiudizi: «Chicos 25 Ptas. Chicas 15. Discriminación, anunció la feliz universitaria». Il profilo sociale dei presenti non lascia dubbi: «Casi todos eran andaluces» esclusa Teresa, il cui abbigliamento, molto semplice, «habría hecho juego con el ambiente de no ser por su lánguida melena de niña bien y su piel tostada por el sol del ocio, dos encantos que la traicionaban, pues ella hubiese deseado pasar desapercibida» (p. 357).

Come Manolo nel Saint-Germain, qui è lei l'elemento dissonante, estraneo, e si avvicina a questo spazio, protetta da Manolo, con «la misma acititud vigilante y despierta» di chi si appresti a guardare uno spettacolo di cui «no perdía detalle [...] y hacía comentarios elogiosos sobre las parejas que rodaban apretadas en la pista». Manolo, al contrario, si muove in uno spazio familiare: non solo «este había sido su baile favorito, años atrás» (p. 356), ma una volta all'interno «reconoció algunos célebres elementos del barrio, los tenía muy vistos [...], pequeños murcianos sudorosos con camisas rayadas de cuello duro» (p. 358).

All'inizio nulla scalfisce in Teresa l'entusiastica visione di quello spettacolo, neppure la presenza, in sala, di «un bromista que pellizcaba a las chicas» (p. 360) chiamato niente meno che Marsé, «uno bajito, moreno, de pelo rizado, y siempre anda metiendo mano» - piccolo cameo autoironico dell'autore.¹⁹⁸

Ma ecco che quando la ragazza si trova a ballare con un giovane conoscente di Manolo, uno «de

198 Riguardo la presenza di questo alter ego dell'autore, ci dice Marsé che “fue un guiño privado. Cuando yo escribía ese libro era el momento del realismo social. [...] Era todo lo contrario de lo que yo estaba haciendo [...] y voy a hacer como hacían antes, cuando el autor intervenía personalmente; por eso, como ejemplo clásico me hice salir yo en un papel poco agradecido, para que no se diga. Así se establece cierta distancia de la ironía y el sarcasmo”, in W. M. Sherzer, op. cit., p. 77.

Torre Baró, un remoto suburbio, [que] dijo ser especialista en electrónica» (p. 359), un giovane «envuelto en un furioso olor a agua de colonia, [...] ojillos pesarosos y un tupé untado de brillantina», tutto cambia ai suoi occhi. Il processo è graduale, ma lineare e coerente: fin quando Teresa si trova ai margini dello spazio, le sembra di assistere ad uno spettacolo che la diverte e la eccita; ma quando supera la frontiera invisibile ed entra nella pista da ballo, mescolandosi con le altre coppie, sente che lì «no había, en contra de lo que [...] había pensado, ninguna alegría especialmente sana ni liberada de complejos burgueses» (p. 360). Una volta entrata completamente in quello spazio nuovo, metaforicamente descritto come un «confuso mar de cabezas», Teresa perde di vista Manolo e si ritrova da sola a fronteggiare il giovane tecnico, che «se reveló súbitamente como un arrimón desenfrenado, un desesperado pulpo con cincuenta manos» (p. 361).

La scoperta di una realtà tanto lontana dalle sue fantasie sul mondo del proletariato, lascia dapprima Teresa incredula («¿Dónde estaba aquella alegría directa y sana de los bailes populares?»); ma quando realizza che Manolo è scomparso, abbandonandola «en mano de estos salvajes», e che intorno a lei non c'è altro che «una calentura furtiva y deprimente», Teresa si spaventa e quasi ha «una crisis de nervios» che la spinge a fuggire dalla pista di ballo e ad «abrirse paso a codazos sintiendo que le faltaba aire» (p. 362).

Questo è «realmente su primer contacto con la realidad», ed è una realtà così inattesa, dura e sgradevole che alla ragazza non resta altro che la fuga. Un amaro disincanto la colpisce in pieno: «Todo era mentira: el melódico Trío, los obreros amigos de Manolo, los bailes populares...». Frase chiave, quest'ultima, per comprendere il passaggio successivo: dopo aver attraversato uno spazio ostile e impenetrabile, pieno di trappole, espressionisticamente deformato («Rostros desconocidos, extrañamente iluminados y sudorosos, como una pesadilla, se volcaban sobre el suyo y oscilaban al compás de una horrenda música de cháchara»), Teresa «buscó a Manolo con ojos desesperados por todo el local, incluso en la galería del primer piso».

Nello spostarsi dal piano terra al primo piano, la ragazza compie un'ascesa simbolica ad un livello superiore: nella galleria del locale potrà forse trovare Manolo, sentirsi finalmente al sicuro dalle minacce di quello spazio per lei pericoloso; potrà guardare di nuovo *dall'alto* quel mondo per lei del tutto estraneo. Ma sappiamo che l'antitesi alto/basso, in *UTCT*, è trattata con molta libertà. Nel caso specifico, il piano superiore non costituisce quel rifugio che Teresa si aspetta che sia, né un ritorno al recinto del noto, bensì replica, in un gioco di specchi deformanti, la stessa ostilità dello spazio inferiore. Anche lì, infatti, ci sono coppie che ballano «abrazadas en la sombra» e altre che si nascondono furtive, c'è sporczia, abbandono, odore di umidità. Ed ecco che entrando in una stanza in cui crede di vedere Manolo, Teresa trova per terra

en el centro de la habitación, libros cubiertos de polvo y revistas antiguas amontonadas como para una fogata. [...] Los pies de Teresa tropezaron con el montón de libros [...] o mejor dicho con un volumen que se había quedado algo distanciado de la pila, era un volumen de rojas cubiertas que yacía sobre una fotografía, amarilla por el tiempo, en la que destacaban unas blancas y venerables barbas: Madame Bovary y Carlos Marx rodaban por el suelo estrechamente abrazados, enardecidos, huyendo el montón de ciencia y saber dispuesto para el fuego o el traperero. (p. 363)

In questo passaggio Marsé, con una capriola molto ironica ancorché a mio avviso leggermente forzata, ci fornisce la chiave per interpretare una volta per tutte il profilo del personaggio che dà il titolo al romanzo. Nella stanza della galleria superiore della Sala Ritmo Teresa incrocia casualmente, infatti, il correlativo oggettivo di se stessa: una copia di Madame Bovary. Credo che il riferimento intertestuale vada colto nella sua accezione più popolare e corrente, ovvero come la storia di una donna che non accetta il suo destino piccolo borghese e cerca una via di fuga nell'amore romantico, idealizzato attraverso la lettura di romanzi di consumo.

A parte un sostanziale innalzamento del livello sociale (Teresa appartiene, come sappiamo, alla borghesia imprenditoriale), la giovane protagonista del nostro romanzo condivide con il personaggio flaubertiano una chiara inclinazione ai sogni di fuga da realizzarsi attraverso figure maschili dominanti. Teresa, che si considera moderna ed emancipata, riveste questo sogno romantico con la rossa bandiera della contestazione (a cui rimandano tanto il colore della copertina del volume, quanto la foto di Marx), e trova dapprima nel leader studentesco Luis Trías, quindi, con maggior soddisfazione e una dose più massiccia di idealizzazione, in Manolo, i suoi eroi personali. In entrambi i casi Teresa ha bisogno di idealizzare la realtà, di forzarla e adattarla ai suoi desideri, che sono in fondo convenzionalmente romantici. Questa banalizzazione della protesta, del discorso politico, è in linea con le letture di Teresa, che, al di là dei libri e degli autori che ama citare (Blas de Otero, Juan Goytisolo, Simone de Beauvoir), in *UTCT* legge soltanto *Elle* (naturalmente in francese) e di questa rivista, in particolare, l'oroscopo che le predice un cambiamento amoroso: così non stupisce il fatto che di Marx, sul pavimento, ci sia soltanto una vecchia foto ingiallita, non *Il Capitale*. Nella galleria superiore della Sala Ritmo, insomma, Marsé innalza un inno alla «mentira», quella stessa «mentira» che Teresa avverte ormai sinistramente presente nel suo rapporto con Manolo. Madame Bovary abbracciata a «Carlos Marx» è l'immagine ironizzata e disincantata che l'autore di *UTCT* ci consegna per raccontare, a dieci anni dal tempo della narrazione, non soltanto la sua protagonista, ma lo sfondo culturale e ideologico di una generazione fundamentalmente fallita, una generazione pronta, come il resto dei libri polverosi e delle vecchie riviste abbandonate sul pavimento della stanza, «para el fuego o el traperero».

Sfuggendo il «pequeño murciano» (p. 255) che l'ha seguita fino alla galleria, Teresa scende di corsa e ritrova Manolo al bar. Qui cerca come può di controllare la sua agitazione, ma lo supplica «que la sacara de allí inmediatamente» (p. 364). Abbracciandola e rassicurandola il ragazzo la

rimprovera affettuosamente: «¿En qué mundo vives, chiquilla? [...] Te lo había dicho que este no es sitio para ti», stabilendo in modo definitivo una gerarchia di spazi, una pertinenza specifica, dove le frontiere sociali coincidono con quelle fisiche.

E così, per ristabilire un equilibrio precario, la coppia termina la serata in uno spazio omologo a Teresa, il Cristal City Bar. Dopo il trauma della Sala Ritmo, questo locale è per la ragazza un ritorno a casa, «inaccesible a murcianos desatados y a tocones furtivos»: lei è di nuovo nel suo spazio, con il gin-tonic e «su correspondiente y aséptica rodaja de limón». Ad essere fuori luogo «entre respetables y discretas parejas de novios que a las nueve de la noche deben estar en casa» è piuttosto Manolo: ma lui crede di maneggiare con disinvoltura la sua identità in prestito, ed è ancora convinto che le parole «este no es sitio para ti» valgano per Teresa, non per lui. A differenza di Teresa, il suo personale svelamento della «mentira» richiederà tempi molto lunghi, e un prezzo umano ben più alto.

III.18.2 *Teresa passa la frontiera. Al Carmelo.*

Il secondo passaggio di frontiera vede finalmente Teresa visitare il Monte Carmelo. Non è naturalmente la prima volta che vi accede, ma in questa occasione lascia quel protettivo prolungamento del suo spazio IN che è la Floride, e vi si addentra.

Fino a questo momento il quartiere di Manolo è stato avvolto per lei in una luce mitica, ne ha sognato le «noches alegres y cálidas, [...], algazara de vecinos, guapos muchachos en camiseta, románticos paseos a la luz de la luna, consignas sobre reivindicaciones laborales en el famoso bar Delicias... Desde hacía tiempo, la joven universitaria ardía en deseos de conocer esta bullente vitalidad». Invece, in questo «borroso círculo de sombras admiradas a distancia» (p. 365) si troverà a sperimentare, come nel «Salón Ritmo», qualcosa di nuovo per lei, una dura prova di realtà, perché nel Carmelo si svelerà, insieme alla vera natura del quartiere, anche l'identità di Bernardo e quindi, in parte, quella dello stesso Manolo.

Il Carmelo come «borroso círculo de sombras», dunque: e «sombra» è il termine che meglio riassume l'ambiente del quartiere che si svela a Teresa in quella notte di agosto in cui la ragazza «al despedirse le propuso dar una vuelta por el barrio».

Nella rappresentazione di questo spazio di danno due diversi piani: da una parte la topografia esatta, con l'indicazione puntuale del percorso scelto da Manolo per introdurre Teresa nel suo spazio senza esporsi troppo; dall'altra, «las sombras», l'oscurità incombente che tutto avvolge.

Manolo è la guida naturale nell'accesso di Teresa al Carmelo; ma nella selezione del percorso si propone anche come custode della frontiera, rappresentata dalla calle Gran Vista.

Manolo e Teresa cominciano dunque il loro percorso dalla cima della collina («[Teresa] acompañó a Manolo hasta lo alto del Carmelo»), e il ragazzo, tutt'altro che entusiasta all'idea di questa passeggiata, cerca di rimanere ai margini del quartiere, muovendosi lungo i suoi confini, nel tentativo di proteggere Teresa e sé stesso: «Está bien, daremos un paseo por el otro lado, te enseñaré el Valle de Hebrón» (p. 366). El Pijoaparte cerca dunque di sviare la curiosità di Teresa, di rimandare ancora lo svelamento, credendo, erroneamente, di poter controllare l'accesso di Teresa nel suo mondo, di poter guidare la ragazza. Perché in realtà in questo passaggio abbiamo l'ennesima prova del fatto che Manolo, non possedendo davvero nessuno spazio, non ha alcuna possibilità di controllo su di esso, ed è un inefficace custode della frontiera.

Insieme, Manolo e Teresa si dirigono dunque «hacia la calle Gran Vista», passano davanti al bar Delicias senza fermarsi, raggiungono infine «el descampado al final de Gran Vista», là dove inizia «el camino de carro que conducía hasta el Parque del Guinardó». Qui dapprima si siedono su una panchina di pietra, quindi Teresa «se recostó en la hierba». Manolo sente che quello potrebbe essere il momento adatto per parlarle delle sue difficoltà economiche e dei suoi progetti lavorativi, ma esita, indeciso, perché capisce che «podría hacerla suya y ser su amante durante un tiempo [...] pero no siempre se puede poseer el mundo que va con ella» (p. 367) e che per meritarsela è necessario «un esfuerzo», «no basta con extender sus temblorosas garras». Lui cerca «espasmos de dignidad y de prosperidad futuras», ovvero desidera soprattutto entrare in quel mondo degno e prospero attraverso di lei. All'esitazione di Manolo, mette fine Teresa, che «se levantó, fue hasta su amigo y le abrazó por la espalda». Gli esprime ancora, e per l'ultima volta, il suo infantile e sognante entusiasmo per quello spazio: «Me gusta tu barrio. [...] Te invito a un carajillo en el bar Delicias» (p. 368). In questo momento Manolo fa l'ultimo tentativo di controllare quello che crede essere il suo spazio: «Se dice un perfumado», precisa, sottolineando sul piano linguistico la sua tenue appartenenza al quartiere. Ma Teresa «súbitamente echó a correr hacia lo alto, hasta el camino, donde se paró un instante y se volvió para mirarle, siguiendo luego en dirección a la calle Gran Vista. Manolo fue tras ella despacio». Così i due si separano momentaneamente e proprio come è successo nella Sala Ritmo, Teresa si allontana da lui, scoprendo da sola la «mentira» dello spazio idealizzato.

Ecco infatti che d'improvviso scompare la topografia e appaiono le tenebre: Marsé ci presenta dunque uno spazio insieme fisico e simbolico, perché il Monte Carmelo raccontato in *UTCT* era davvero «un barrio alejado y mal alumbrado» (p. 369), ma le sue tenebre rimandano anche all'impossibilità, per Teresa, di vederlo veramente, di capirlo e, in ultima analisi, di accedervi. È

insomma, fondamentalmente, uno spazio resistente alla comprensione didascalica e superficiale che fino a quel momento ha guidato la protagonista del romanzo.

«No veía a Teresa. [...] la *oscuridad* de la calle no le permitía ver nada» (p. 368; a partire da qui tutti i corsivi sono miei). Nell'oscurità, guidato solo dal grido di spavento della ragazza, la ritrova «arrimada a la pared, tapándose la cara con las manos y de espaldas a las *sombras* del otro lado de la calle», e gli indica «un rincón sumido en la *sombra*» (p. 369), nel quale si distinguono a fatica «unos viejos zapatos sobre los que caían las vueltas enfangadas de unos pantalones demasiado largos». Racconta Teresa, ancora tremante: «debe estar loco, de pronto ha salido de lo *oscuro* y se ha plantado ante mí con los brazos abiertos y con... todo desabrochado, riéndose». Infatti, ancora «Se oía un jadeo en la *sombra*», e Manolo, infuriato, «tiró fuertemente hacia sí: lo que salió de la *sombra*, tambaleándose como un monigote a la *tenue luz del farol* era nada menos que el Sans»: infatti, commenta il narratore onnisciente, «la gamberrada del Sans no era cosa nueva en un barrio alejado y *mal alumbrado* como éste». Manolo, furioso, «le propinó tal castigo al Sans [...] que la misma muchacha se sorprendió» ma il ragazzo, senza naturalmente spiegarle che si tratta di Bernardo, le ricorda che «estos barrios... Ya te lo dije una vez. Son calles *oscuras*, las chicas decentes no pueden salir solas de noche» (p. 370).

L'iniziazione di Teresa allo spazio ES non potrebbe essere più traumatica, e lo stesso Bernardo, inconsapevolmente, agisce da custode di uno spazio per lei del tutto inaccessibile, respingendola con violenza, umiliandola e spaventandola.

Ma un'altra prova già aspetta Teresa, questa volta nel bar Delicias: nuovamente la ragazza sfugge al controllo di Manolo, e quando il *murciano* «se dio cuenta y quiso evitarlo, Teresa ya estaba dentro». Nel bar Teresa e Manolo trovano il fratello di questi, e dal suo aspetto («llevaba un mono sucio de grasa como única vestimenta», p. 371) è chiaro che non si dedica alla compravendita di automobili, come Manolo aveva detto a Teresa. Ma a questa prima sorpresa ne segue una ancor più grande: l'uomo che siede solo, «en una mesa del rincón, todavía jadeando, sangrando por la nariz y quieto como una rata asustada» (p. 370-371) è colui che l'ha aggredita nell'oscurità della strada, e il fratello di Manolo ne svela a Teresa l'identità: «antes él [Manolo] y Bernardo (señaló a Bernardo, y Teresa se quedó en suspenso al oír su nombre) siempre salían juntos, cuando las cosas marchaban bien para todos» (p. 372). Teresa, appena superata la sorpresa («aquel gran Bernardo del cual Manolo le había hablado tanto [...] ¿sería esta piltrafa humana que sangraba en el rincón?») sperimenta di nuovo «aquella náusea y aquella sensación de desencanto que se adueñó de ella en el baile del domingo» (p. 373), ed è chiaro che il passaggio di frontiera significa per lei la fine del sogno. Il ritorno alla realtà comporta valutazioni dolorose in merito alla natura dello spazio altro e alla figura di Manolo: «Lo sabía, lo había sospechado siempre: el Monte Carmelo no era el Monte

Carmelo, el hermano de Manolo no se dedicaba a la compraventa de coches, sino que era mecánico, aquí no hay ninguna conciencia obrera, Bernardo era un producto de su propia fantasía revolucionaria».

Manolo, da parte sua, cerca di calmarla: «Intenté muchas veces decirte cómo es el barrio, que no te hicieras demasiadas ilusiones...» (p. 374), vorrebbe di nuovo confidarle le sue affezioni («¿y si le confesara que no soy nada ni nadie, un pelado sin empleo, un jodido ratero de suburbio, un sinvergüenza enamorado?») ma di nuovo, per l'ennesima volta, esita e tace. Perché, sebbene il quadro sia sempre più chiaro, e le illusioni di Teresa ormai quasi del tutto spazzate via dalle recenti scoperte, Manolo non sa rinunciare all'ultimo, fragile filo che ancora può legare a lui la ragazza, consapevole com'è che per lei «el amor y el complot todavía sigue siendo una sola y misma cosa» (p. 375), ed è deciso a tenere ancora in piedi la messa in scena dei volantini che nel bar Saint-Germain si era impegnato a stampare: «mañana tengo que ir a recoger lo dichosos folletos de tus amigos. Vendrás conmigo, ¿estamos? Te espero en la clínica a las diez de la mañana» (p. 376). Con questo appuntamento si separano, e ciascuno va a prepararsi in solitudine al cruciale incontro del giorno dopo.

III.18.3 *Teresa passa la frontiera. Al Pueblo Seco.*

La terza tappa che porta Teresa nello spazio di Manolo è preceduta da una notte inquieta in cui la ragazza cerca di far luce, per la prima volta, sui suoi sentimenti verso Manolo.

Nella cornice rassicurante del suo mondo familiare e infantile (con la cena servita dalla cameriera Vicenta, il disco di Atahualpa Yupanqui a testimoniare il suo impegno politico, e tre gin con ghiaccio ad accompagnarla nella sua stanza dipinta di azzurro, «entre muñecas, libros y discos»), Teresa «formuló cien preguntas serias sobre su joven amigo hasta que descubrió, asombrada, que no se interrogaba honestamente». Dapprima, infatti, si chiede «¿Qué es la oposición? ¿Qué significa militar en una causa? ¿El mismísimo comunista qué es?», domande poste secondo lo stile teorizzante e astrattamente intellettualistico che abbiamo già visto essere proprio di Luis Trías e degli altri studenti: ma poi, messe da parte le teorie generali, ecco le domande sul caso concreto, Manolo Reyes: «¿Cuál puede ser la idea de libertad en un muchacho pobre como Manolo? [...] un hombre que intenta ganar tiempo, que está en guerra con el destino, eso es Manolo, eso somos todos. Pero, ¿y su idea de libertad? Un coche sport» (p. 377).

Nel discorso interno libero che si sviluppa nell'ultima pagina del capitolo, Teresa oscilla tra la

fedeltà alle forme del suo gruppo di appartenenza («pues bien, compañeros, yo afirmo que la conducta de un hombre depende de su jornal», pp. 377-378) e l'attrazione per Manolo come uomo, fino a terminare nell'unica domanda realmente importante per lei: «¿Hasta dónde será capaz de llegar por mí?» (p. 378). Domanda che rivela pienamente la natura egocentrica della ragazza, e il carattere asimmetrico dei sentimenti in gioco tra i due personaggi.

Anche Manolo si prepara al giorno seguente, ma in modo del tutto antitetico rispetto a quello di Teresa; ecco dunque che anche i due spazi in cui i personaggi tornano dopo la serata passata insieme sono costruiti in opposizione: «Cuando [Manolo] llegó a casa, sacó del armario unos pantalones blancos y le pidió a su cuñada por favor que se los planchara para mañana» (p. 376): qui non c'è nessuna cameriera a servire la cena, anzi, addirittura nessuna cena. E neppure una stanza delicatamente dipinta di azzurro per lui, che appena può «se tumbó en su camastro», mentre suo fratello «le llamaba y le insultaba desde el comedor». Naturalmente non perde tempo, Manolo, ad analizzare teorie economiche e politiche, ma agisce: steso sul letto, «estudió un plan con todo detalle» per il giorno seguente.

Lo spazio familiare e domestico di Manolo è trattato nel romanzo in modo indiretto, e mancano del tutto quelle descrizioni puntuali che invece troviamo riguardo la casa del Cardenal e le case di Teresa, quella in Vía Augusta e quella di Blanes: perché Manolo, come sappiamo bene, non ha niente, non una casa, non una famiglia, non un quartiere né una città, e la sua è una vita furtiva, di infiltrato.

La terza stazione del percorso che vede Teresa negli spazi di Manolo è il Pueblo Seco, dove il ragazzo si reca il mattino seguente per «recoger los dichosos folletos».

Notiamo, in primo luogo, che l'uso della macchina di Teresa sottrae nuovamente a Manolo il controllo dello spazio e, in parte, dell'azione: «éste, lacónicamente, le pidió [a Teresa] que le llevara al Pueblo Seco» (p. 381). Teresa, durante il tragitto in macchina, «sólo una vez se había dignado hablar con su amigo» (p. 380), mentre Manolo, piuttosto insolitamente, sottolinea con commenti il paesaggio urbano che attraversano spostandosi dalla Bonanova, dove sono passati a visitare Maruja, verso la periferia. «Durante el trayecto sólo habló él: qué cosa formidable el verano, las calles regadas, el aire parece perfumado, los barrios elegantes parecen dormidos, vacíos, oh Teresa, la ciudad es nuestra...» (p. 381): e ognuno di questi elementi ha il suo opposto nel Pueblo Seco. Così, se nella Barcellona di Teresa ci sono «calles regadas», nel Pueblo Seco la strada «se parecía al lecho de un río: lodo, hierbas y cantos» e «la maltrecha acera» (p. 379); mentre alla Bonanova «el aire parece perfumado», nel Pueblo Seco «las altas chimeneas se alzaban contra el cielo, emborronándolo de humo»; nei «barrios elegantes» l'estate è «formidable», mentre al Pueblo Seco «latía como un pulso el sordo rumor de las máquinas» di una fabbrica «y el sol pegaba fuerte».

Il Pueblo Seco è un nonluogo («nadie a la vista, aquella calle jamás había conducido a ninguna parte»), nonostante «al fondo de la calle se veían las primeras estribaciones de Montjuich»), dove la citazione forza leggermente il concetto espresso da Marc Augé, e che qui assumo nel senso di «spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico»: ¹⁹⁹ perché questo paesaggio urbano è percepito con gli occhi di due personaggi che lo attraversano in modo straniato, e non presenta legami visibili né con le loro identità, né con le eventuali relazioni che vi possono avvenire, né con la storia della città. Nel Pueblo Seco Manolo va a rafforzare l'ultima menzogna che possa salvare agli occhi di Teresa la sua immagine di sovversivo, in un tentativo disperato e quasi suicida, «... armado más de valor que de acero», come anticipa l'epigrafe gongorina. Per Teresa si tratta invece di provare «hasta qué punto» lui sarà capace di giungere per amore suo. Per entrambi si tratta di uno spazio anonimo, remoto, indifferenziato, cui li lega soltanto un tenue ricordo passato.

Nella costruzione di questo spazio, Marsé procede, come in altri passaggi, consegnandoci insieme un quadro topograficamente realista ma anche simbolico, come quando la voce narrante precisa che «Cuando estaban ya en el Paralelo, le ordenó a Teresa que doblara por una calle a la izquierda», confermando quell'identità di militante di sinistra che dovrebbe trovare in questo momento una conferma definitiva. Teresa parcheggia dove le indica Manolo, e i due si avviano a piedi fino a fermarsi davanti a «un pequeño portal» (p. 380). Manolo avverte Teresa di non muoversi da lì: «Pero si ves que tardo demasiado, sube. ¿De acuerdo?». Teresa però non resiste più di cinque minuti, ed entra quasi subito nell'oscurità del portone. In questo modo, seguendo i suoi passi e il suo sguardo, «tanteando las paredes y la barandilla» (p. 381) il lettore è guidato nel nuovo spazio. La salita di Teresa lungo la scala buia ripropone quell' opposizione alto/basso che percorre, come un filo rosso, tutto *UTCT*: lasciandosi alle spalle la strada, la ragazza si mette metaforicamente in viaggio verso un piano più alto dove però le si svelerà una realtà decisamente bassa, sgradevole e degradata.

Ecco dunque che la ragazza, avvicinatasi alla «oscura y estrecha escalera, con una barandilla de hierro y una sola puerta en cada rellano [...], subió hasta el último piso, un tercero. Desde allí, una docena de escalones conducía hasta una áurea explosión de luz: una pequeña puerta de madera carcomida traspasada por los rayos del sol» (pp. 381-382). La luce proviene da «un terrado cubierto de arenilla» (p. 382) sul quale si apre la porticina: questa è l'ultima frontiera fisico-simbolica che separa Teresa da Manolo. È una frontiera apparentemente fragile, vecchia e tarlata com'è, ma risulterà opporre una forte resistenza quando Teresa, cercando di intervenire in aiuto del ragazzo, non riuscirà inizialmente a varcarla («Seguía empujando la puerta en vano», p. 386). Il buco nel legno della porta inoltre funge da obiettivo di una elementare macchina da presa, e la scena che si

199 M. Augé, *Non-lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi*, Milano, Eléuthera, 2009, p. 77.

svolge nel «terrado» si presenta tutta in soggettiva, dal punto di vista di Teresa. Punto di vista per altro limitato, perché la forte luce le irrita gli occhi, la testolina di un bambino che corre per il terrazzo talvolta oscura il suo campo visivo, e la musica proveniente da una radiolina portatile copre a tratti le voci dei presenti.

Dunque Teresa è costretta a ricostruire, ipotizzare, cucire frammenti di conversazione e dare un senso a quanto le si presenta davanti. Questa ricerca di senso è coerente con l'ultimo passaggio della frontiera: mentre nei due momenti precedenti (al ballo nella Sala Ritmo e sul Monte Carmelo) la ragazza ha visto crollare pezzo dopo pezzo certe sue arbitrarie e unilaterali fantasie sulla realtà sociale e politica della classe proletaria incarnata da Manolo, qui deve definire in modo realistico la figura del ragazzo e il rapporto che li lega. La porta chiusa sulla terrazza, il campo visivo ristretto, l'ascolto incerto raccontano la sua difficoltà, sono ostacoli ad una comprensione profonda, ma non la escludono del tutto.

Osserviamo allora più da vicino questo spazio: il «remoto terrado» è organizzato come una spiaggia urbana per poveri: «un vulgar balneario casero» (p. 384), lo definisce il narratore poco più avanti, «suspendido frente a un inquietante fondo de chimeneas, azoteas con ropa tendida y un cielo sucio de humo». In questo «balneario» stanno cinque giovani e un bimbo, con i loro accessori da spiaggia: fumetti, riviste, «novelitas», un secchio d'acqua, bottiglie di birra e «una pequeña radio portátil que bramaba una música de baile» (p. 382) il cui suono accompagnerà tutta la scena, sottolineando, come una colonna sonora, i passaggi del concitato incontro prima tra Manolo e i suoi ormai ex amici, poi tra il ragazzo e Teresa accorsa in suo aiuto.

Teresa, pur con difficoltà, è in grado di cogliere sufficienti elementi della conversazione per capire che Manolo non ha idea di cosa parli quando cita «impresos y lipotimia» («¿era una broma o no sabía ni siquiera pronunciarlo?», p. 384), mentre i quattro giovani (le sorelle Sisters, un certo Paco e un altro di cui non si dice il nome) si fanno via via più minacciosi e aggressivi nei confronti di Manolo: «“Está loco”, dijo alguien. Obedeciendo seguramente a un ademán amenazador que ella no pudo captar, los otros dieron un paso atrás [...]. El llamado Paco se había abalanzado sobre Manolo. [...] más allá del agujero Manolo se debatía con la camisa desgarrada [...]» (p. 385).

Dunque la posizione marginale, esterna, consente alla protagonista di osservare (per quanto parzialmente) senza essere vista, e di intervenire nel momento in cui Manolo ha bisogno di lei. È possibile leggere questi elementi (posizione di Teresa, organizzazione dello spazio, movimenti dei personaggi) attribuendo loro un valore diegetico ben preciso e coerente: essi ci dicono che il rapporto tra Manolo e Teresa, sebbene disseminato di difficoltà e irto di ostacoli e di incomprensioni reciproche, ha raggiunto a questo punto il suo massimo livello di sviluppo possibile. I due si incontrano davvero, su quella terrazza condominiale: «¡Te quiero, te quiero, oh sí, te

quiero!» (p. 388), gli dichiara appassionatamente Teresa abbracciandolo dopo essere corsa in suo aiuto, e lui la contraccambia con parole non meno passionante: «-Te quiero más que nada en el mundo, te adoro, te necesito» (p. 389), e finalmente in questo «vulgar balneario casero» Manolo ha il coraggio di rivelarle le sue difficoltà economiche e il suo bisogno di aiuto, e Teresa non esita a rassicurarlo.

Sembra dunque che l'*happy end* si avvicini, che per Manolo si schiuda un orizzonte di riscatto sotto la protezione della sua Teresa. Ma alcuni elementi disseminati nel testo insinuano il dubbio, rendono problematica una scena che sembrerebbe altrimenti rassicurante.

Intanto notiamo che quando Manolo le dice di essere nei guai perché ha perso il lavoro, lei ribatte sospirando: «Ah [...], creí que se trataba de algo grave». Questo commento rivela tutta la distanza tra loro, e l'atteggiamento condiscendente della ragazza, la sua incapacità umana e culturale (per non dire politica) di mettersi nei panni di Manolo, e quindi, in definitiva, la natura instabile e asimmetrica della loro relazione.

Manolo, da parte sua, sta mettendo in pratica il «plan con todo detalle», (p. 376) preparato la sera precedente, e sebbene non si aspettasse una reazione così violenta da parte degli ex amici («la paliza había sido superior, más de lo que esperaba, cabrón de Paco», p. 387) non dimentica che la parte «más delicada y comprometida» del suo piano prevede di conquistare definitivamente Teresa e di ottenere da lei la promessa formale di un aiuto concreto. Ecco dunque che dal momento in cui la ragazza irrompe sulla terrazza, mettendo in fuga quella «pandilla de golfos, o de obreros parados» (p. 384), Manolo, come un consumato regista, non si separa mai dalla piccola radio, che con la sua musica sottolinea e rinforza il carattere romantico della scena: «incomprensiblemente, pues no parecían quedarle fuerzas para nada, él alcanzó el transistor con mano furtiva y se llevó la música consigo», p. 386; «el transistor, que él había dejado aviesamente muy cerca de Teresa, cumplía a la perfección con su cometido y emitía una música suave»; «disimuladamente, con el dedo aumentó el volumen del transistor», p. 387; «todo el aire estaba impregnado de: *Anoche hablé con la luna – y le conté mis penas / y le dije las ansias / que tengo de quererte*» (p. 273). La mano «furtiva», gli avverbi «aviesamente» e «disimuladamente» ci dicono del disperato tentativo del ragazzo di controllare lo spazio dell'incontro, di dirigerne i passaggi orientandoli verso il suo obiettivo.

Sulla terrazza del Pueblo Seco si consuma definitivamente, per Teresa, «el lento deterioro del mito» (p. 397) di Manolo dunque, ma i due ne escono apparentemente più uniti, e questa natura di apparenza e precarietà è proprio ciò che sostanzia gli ultimi capitoli del romanzo.

III.19 *L'estate finisce.*

Il tempo incalza, e Manolo ha sviluppato una sensibilità speciale per coglierne il passaggio: la fine dell'estate si annuncia e lui sente che con l'autunno tutto può cambiare, anche se Teresa, con la sua consueta sicurezza, lo conforta: «-¿Y cuando acabe el verano?... - murmuró él, mirándola a los ojos. -Pues nada, yo a la Universidad, tú a tu trabajo: iré a esperarte a la salida, pasaremos bajo la lluvia...» (p. 399): spazi definiti e separati, spazi di lavoro e di produzione in cui ciascuno si realizza e trova il suo senso. Ma prima che questo sogno si avveri, che si realizzi «cierto curioso cromó de su vieja colección particular» (p. 400) nuove prove attendono Manolo.

Una di queste è l'incontro con due amici di Teresa, Mari Carmen e Alberto Bori, con i quali la ragazza ha intenzione di «empezar a tantear el terreno» (p. 398) riguardo il lavoro di Manolo. Quest'ultimo si prepara all'appuntamento riuscendo a farsi prestare da Hortensia cento pesetas «a espaldas del Cardenal. [...] Esta vez le costó un beso (presuntamente fraterno) y la promesa formal de llevarla a pasear en moto al día siguiente» (p. 397); aggiungendovi poi una mano fortunata alle carte, riesce a riunire quattrocento pesetas, e momentaneamente fa quadrare i conti, restituisce «veinte duros a su cuñada» (p. 398), si compra una camicia bianca e «un frasco de colonia»: il denaro è il leitmotiv del capitolo - il poco di cui dispone Manolo, il molto di cui si parla rispetto al futuro lavoro, quello che Teresa gli presta facendogli scivolare in tasca «tres billetes de cien pesetas [...] mientras le besaba» (p. 284) in un locale sulla Diagonal.

I Bori vivono in centro, nel *barrio gótico*, «muy cerca de la Catedral» (p. 281), uno spazio che nel romanzo compare in relazione ai locali davanti ai quali Manolo si apposta per rubare moto o macchine, e che comincia poi effettivamente a frequentare con Teresa. Osservano Díaz de Castro e Quintana Peñuela a questo proposito:

[Marsé] selecciona tres núcleos básicos en el espacio urbano, que son puntos de referencia simbólicos sobre el dominio o la lucha por el espacio que es imagen del desarrollo capitalista: El Carmelo, más allá de las zonas altas de la ciudad, suburbio o selva oscura que inundaron los inmigrantes en busca de trabajo; San Gervasio, zona alta de la ciudad, residencia de la burguesía, lugar que contrasta con El Carmelo por su limpieza, su orden y su silencio [...]; y el Centro, lugar de convergencia de todas las clases, aparente tierra de nadie y efectivo lugar de negocio poseído por la burguesía.²⁰⁰

Ritornare in centro con Teresa, e con l'obiettivo di trovare un lavoro stabile, mostra il percorso che Manolo ha compiuto negli ultimi due mesi, suggerisce che il ladruncolo di periferia sta forse trovando la sua strada, e che questa strada, simbolicamente, è riflessa anche nel diverso uso dello spazio topografico da parte sua.

Per quanto riguarda la casa dei Bori, Marsé vi dedica un'attenzione speciale. Si tratta di «un ático comfortable y lujoso, pero en cierto modo caótico» (p. 401), in cui si nota una «doble vertiente

200 F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 48.

illustrativa»: «de un lado, cerámicas y pintura informalista, literatura *engagée*, reproducciones de Picasso [...] y grabados de la joven escuela realista española; de otro, una sorprendente profusión de folletos y catálogos de publicaciones y sistemas de venta»: è chiaro che la coppia che dovrebbe consegnare a Manolo le chiavi della sua futura felicità si muove in uno spazio che non potrebbe essergli più estraneo e remoto, tra la cultura progressista di matrice francese e l'ambiente dell'imprenditoria editoriale catalana. Alberto infatti si occupa di pubblicità, mentre Mari Carmen lavora come traduttrice in una casa editrice da quando «no sabiendo qué hacer, se decidió [...] a buscar trabajo entre las amistades de su marido», dove Marsé non fa mancare, come sempre quando descrive quel mondo, la sua consueta stoccata ironica. È subito evidente che Manolo non ha niente a che vedere con il loro ambiente, ed è proprio il ragazzo il primo a percepirlo: «y al rato de estar allí pensó oscuramente “Chaval, esa gente no moverá un dedo por ti”» (p. 400): l'ostacolo può essere identificato non solo in qualche aspetto formale come per esempio i capelli di Manolo, che ad Alberto sembrano troppo lunghi («No tengo nada contra ese pelo, pero no le ayudará en su trabajo», p. 403), oppure nella sua inesperienza («Y no creas que se necesita nada especial, es un trabajo que puede hacer cualquiera, tú mismo» gli dice, senza troppi riguardi, Alberto). L'ostacolo sta piuttosto nell'incapacità sostanziale, per Manolo, di capire il linguaggio che si parla in quello spazio. Del resto abbiamo già notato che questa è la frontiera veramente invalicabile per lui, quella contro cui si infrangono tutti i suoi sogni di accesso nel mondo dorato che si apre al di là della frontiera.

Capire il linguaggio: ad un primo, superficiale livello, Manolo è in una posizione di inferiorità perché non conosce alcuna lingua straniera e quindi Mari Carmen non può aiutarlo passandogli delle traduzioni; anche il ricordo dei Moreau, suscitato in Manolo da una foto in cui i padroni di casa sembrano mostrare «algo de aquella turística negligencia» (p. 400), si colloca nello stesso ambito.

Ma anche rispetto alla sua lingua materna, lo spagnolo, Manolo è in palese difficoltà, poiché non è in grado neppure di partecipare alla conversazione, nella quale «se habló de París. Se habló de la publicidad y de sus extraños ritos». Alberto scherza, prende le distanze da quel lavoro per il quale ha rinnegato il suo passato «de intelectual de izquierdas y letra-herido» (p. 401). Ma al Pijoaparte sfugge irrimediabilmente il piano connotativo della conversazione e infatti, nota il narratore onnisciente, «Manolo no acababa de entender su [de Alberto] sentido del humor» (p. 403), e mentre «las mujeres se reían, el Pijoaparte se esforzó inútilmente por verle la jodida gracia: le parecían buenas ideas». In questo modo Manolo, pur essendo in teoria il centro dell'attenzione della serata, di fatto ne resta ai margini, con la sensazione di essere lasciato indietro, da parte, anche dalla stessa Teresa («¿Tú también, bonita, tú también con el cachondeo?», p. 400).

Anche la cena, «una frugal pero ceremoniosa cena fría» (p. 281) a base di affettati, insalata e

formaggi francesi, servita su un basso tavolino smaltato, è un testo per lui quasi illeggibile, non riuscendo a ritrovarvi «aquella sugestión anticipada del lujo y del respeto que él relacionaba siempre con Teresa y su mundo» (p. 400).

La sfasatura, o non coincidenza, tra le sue aspettative e la realtà, tra «cierto curioso cromos de su vieja colección particular» e l'effettivo svolgimento della serata, ha come effetto un «ritmo implacable de distanciamiento». E in questa distanza, in questo spazio che Manolo non sa riempire di significato, si consumano le effettive possibilità di successo a sua disposizione, e la serata si trasforma fatalmente «en un disparate» (p. 404).

I successivi passaggi della serata seguono il ritmo dell'inquieto e annoiato muoversi dei padroni di casa attraverso la topografia urbana : terminata la cena «Mari Carmen decidió que había que hacer algo», e le due coppie si dirigono con le rispettive automobili verso la periferia.

La prima fermata è in un locale sulla Diagonal, dove Teresa «deslizó tres billetes de cien en el bolsillo de Manolo»; quindi la ragazza, cercando di riportare il suo amico al centro dell'attenzione almeno dal punto di vista spaziale, «propuso ir todos al bar Tibet “descubierto por Manolo”». Ma lungo la strada «al cruzar los barrios altos vieron calles adornadas e iluminadas, llenas de gente que paseaba o bailaba a los acordes de orquestas chillonas. “Es la fiesta mayor” aclaró Manolo». Come si vede, spostandosi verso il suo spazio naturale, Manolo torna, almeno momentaneamente, in primo piano. Lui «ha scoperto il bar Tibet», lui chiarisce (cioè legge e decifra) per gli amici cosa succede tra la calle del Laurel e la plaza de Sanllhey. Ma al Tibet, ovvero al punto spazialmente più vicino al Carmelo, uno spazio cui Manolo può accedere con una sorta di diritto di controllo, i quattro non arrivano, perché «Teresa que iba delante de los Bori, frenó el coche y sugirió dar una vuelta a pie por las calles más animadas». È dunque di nuovo lei a scegliere e dirigere i movimenti nello spazio urbano e, anche in questo caso, Teresa sottrae a Manolo gran parte del controllo, assumendolo su di sé, e relegando il ragazzo in una posizione subordinata.

Il gruppo si ferma quindi nella plaza Sanllhey. Punto chiave nella topografia della zona nordovest della città, da qui si diparte la strada del Monte Carmelo, descritta all'inizio del romanzo come «una serpiente asfaltada [que] roza la entrada lateral del Parque Güell viniendo desde la plaza Sanllhey» (p. 37). La piazza è l'ultima fermata degli autobus che portano in quel remoto spazio («En sus tardes libres, los jueves y los domingos, Maruja tomaba un autobús que la dejaba en la plaza de Sannllehy y luego subía a pie por la carretera del Carmelo», p. 105); è il luogo di appuntamento con Manolo quando Teresa lo va a prendere («Teresa Serrat conducía velozmente su automóvil hacia la plaza Sannllehy, donde tenía que recoger a Manolo», p. 331): è una cerniera tra la città alta e quella bassa, tra la Barcellona storica, borghese, residenziale e produttiva del centro e dei quartieri dell'Eixample, e quella marginale e remota del Carmelo e dei quartieri limitrofi. Qui

dunque, in questa piazza-frontiera, i quattro amici si fermano, si situano su una soglia che soddisfa tutti tranne Manolo: Teresa, Alberto e Mari Carmen possono immergersi senza correre pericoli nel colore di una festa popolare con «baile y atracciones [...] y en la puerta de sus casas los vecinos sentados en sillas y mirando bailar a las parejas» (p. 404). Diversamente dalla recente traumatica prova alla Sala Ritmo, qui «Teresa se divirtió mucho», perché protetta dalla presenza dei suoi amici e di Manolo. Il ragazzo invece è deluso: «esperó en vano que volviera a debatirse la cuestión de su empleo», e nuovamente gli sfugge il senso dell'osservazione di Teresa riguardo il fatto che Mari Carmen non è più innamorata di suo marito giacché, secondo la ragazza: «No se trata de saber ganarse o no la vida. Alberto es un intelectual» (p. 405), ennesima variazione, in questo capitolo, del tema del denaro. Allo stesso tema rimanda anche il saluto di congedo di Alberto che «Por alguna razón [...] no pudo sostener la mirada franca del murciano» (p. 406), e la fretta con cui, appena tornato a casa, Manolo si cambia e decide di andare a giocare a carte al bar Delicias.

Ma la lunghissima serata non è destinata a terminare al tavolo da gioco, perché «al llegar a la carretera casi se echó encima del automóvil parado» (p. 407: è Teresa che lo aspetta, e Manolo «al aplastar su rostro en los fragrantos cabellos de la muchacha, presintió su disolución» (p. 408). Nonostante si senta «débil y cansado» risponde con passione agli abbracci di Teresa, finché «determinados ya a abandonarse a lo que la noche les reservara, prolongaron su deseo cuanto pudieron, en la misma calle en fiestas donde habían estado antes». Qui di nuovo, in una replica intima e intensa tutta per loro, «bailaron despacio, mirándose a los ojos, ausentes de todo», «participaron con las demás parejas en el fin de fiesta [...] y fueron los últimos en irse. La gente había empezado a desfilar y los vecinos entraban en sus casas, los músicos enfundaban sus instrumentos» (p. 409). È la fine della festa, la fine dell'estate, metafora, in entrambi i casi, della storia d'amore tra Manolo e Teresa:

Tras ellos cerraron la pequeña taberna y luego, cogidos por la cintura, se alejaron lentamente calle abajo, en medio de una selva multicolor de serpentinas que colgaban del techo [...]. La calle había recuperado su triste luz habitual, la amarillenta y sucia de los faroles de gas, pero aún ofrecía un esplendoroso sueño juvenil, algo de aquella materia tierna y vehemente que esta noche la había habitado durante horas, una sugestión que no se resignaba a ser borrada y aniquilada por el otoño.

In questo passaggio è descritto, utilizzando un quadro ambientale puntualmente caratterizzato, la sostanza del rapporto tra i due protagonisti vista con gli occhi del narratore onnisciente, che coincidono almeno in parte con lo sguardo di Manolo: porte che si chiudono (metafora di attese deluse, soprattutto lavorative), evanescenza e fragilità del sogno («aquella materia tierna e vehemente»), mentre la «luz amarillenta y sucia de los faroles de gas» ricorda la realtà quotidiana e il suo ineluttabile, imminente e temuto ritorno («sugestión que no se resignaba a ser borrada por el otoño»).

Se l'autunno è metafora di realtà, come l'isola estiva lo è del sogno di Manolo, ecco che i segni che lo ricordano si moltiplicano: «luego de pronto cayeron cuatro gotas, un ligero chaparrón que duró unos minutos», «antes de llegar al Floride, la primera bofetada del viento otoñal les hace cerrar los ojos», passando dal «desorden de flores y besos que dejaron tras ellos» al «triste abandono en que quedó todo» (p. 410).

E infatti appena arrivati a casa di Teresa, attraversando il giardino, Manolo ha la premonizione della fine imminente: «Unas nubes grises, arremolinándose amenazadoras, cubrían el cielo sobre el Tibidabo. “Mañana lloverá”, dijo Manolo». Questa premonizione si intreccia, beffardamente, con segnali apparentemente rassicuranti sul suo futuro professionale, anche se si tratta di segnali che non bastano a fugare i dubbi che il ragazzo nutre al riguardo.

Nuovamente, entrando in casa, Teresa assume il controllo dello spazio: «abrió con su llave», «encendió las luces». C'è un custode lasciato dai padroni di casa a controllare quest'ultima frontiera, l'anziana cameriera Vicenta,²⁰¹ ma adesso, alle quattro del mattino, la donna dorme. Manolo e Teresa sono appena entrati in casa quando «sonó el teléfono del vestíbulo» e Teresa «se precipitó a descolgar ante el temor de que Vicenta pudiera despertarse».

La scena che segue si svolge tutta nell'ingresso che «estaba casi a oscuras» e nel quale «las grandes hojas verdes de la planta olían intensamente en la oscuridad». È questo lo spazio in cui si consuma il climax della storia d'amore tra Teresa e Manolo: nella parte meno intima della casa, «el vestíbulo», spazio-soglia, spazio di transizione tra l'interno e l'esterno; accanto al telefono, che rende immanente quel mondo inaccessibile a Manolo; presso una pianta da appartamento, mimesi domestica di una dimensione naturale controllata e sottomessa. È lo spazio della beffa, dell'estrema illusione e della caduta: al telefono Mari Carmen informa Teresa che «tu Manolo está colocado [...] tu amor podrá empezar a trabajar el mes que viene» (p. 411), ma la notizia è data con la stessa futile, mondana, superficiale noncuranza con cui l'argomento è stato trattato durante la cena. Dice Mari Carmen che «Alberto cree que [Manolo] podrá empezar sobre una base de cinco o seis mil», e il tema del denaro torna in primo piano. Teresa e Manolo, felici, si abbracciano nell'oscurità dell'ingresso: «¿Has oído bien? ¡Hemos conseguido el empleo...!» Ni se dieron cuenta de que estaban jadeando desde hacía rato» (p. 412).

Il narratore onnisciente osserva con ironia a proposito di Manolo: «Indudablemente, los dedos del destino acababan de tocar su frente» (pp. 412-413): ora nella sua immaginazione non c'è più «un cromó satinado y celosamente guardado desde la infancia» (p. 413), bensì «un hombre joven y

201 Vicenta porta scritto nel nome il suo ruolo diegetico, rimandando alla santa Vicenta López y Vicuña, fondatrice nel 1876 della Congregación de María Inmaculada, il cui “mandato fondamentale è la cura pastorale delle collaboratrici famigliari” (in <http://corazones.org>, ultima consultazione il 16/3/2010). Anche nella costruzione di un personaggio di contorno, appena delineato, Marsé sembra attento alla coerenza e al rispetto del principio di coincidenza di identità, spazio e funzione, così come abbiamo visto riguardo il personaggio di Maruja.

capacitado entrando en una oficina moderna con una cartera de mano y con esa confianza que da sostener una cartera de mano». La metamorfosi è completa, lui è finalmente ammesso «en las castas doradas y en las altas categorías de la dignidad y del trabajo». Ma proprio quando si vede inserito nelle «altas categorías», il movimento di scivolare a terra abbracciando Teresa riporta la scena alla sua dimensione più concreta e alla dinamica diegetica dei descrittori alto vs basso. È proprio una caduta, quella di Manolo, sebbene lenta, graduale e condivisa con la ragazza: «Ella le tendió la boca abierta y se abandonó completamente en sus brazos, separando los muslos y disponiéndose a resbalar hasta el suelo». Manolo crede che finalmente Teresa può essere sua, «ahora que acababa de merecer su confianza y la de sus amigos, ahora que se amaban los dos con toda el alma».

Ma la realtà è ben diversa: il telefono riprende a squillare anche se Teresa e Manolo ne hanno una percezione remota, quando all'improvviso si accende la luce e appare il custode della frontiera, «la vieja criada Vicenta con su bata color morado» (p. 414) messaggera della notizia fatale: «la llamada era de la clínica: Maruja había muerto».

III.20 *I sogni muoiono all'alba.*

Alle cinque del mattino Manolo e Teresa, giunti alla clinica della Bonanova vi trovano un «silencio atónico» (p. 415), «un silencio letal». Improvvisamente è scomparsa anche l'estate, e nel giardino della clinica «las altas palmeras rendían sus flecos como *garfios* bajo un cielo *plomizo*», mentre in strada passa «un tranvía *arrastrándose* sobre los raíles como un *gusano* de luz» (corsivi miei), dove gli elementi sottolineati rimandano ad uno spazio eloquentemente ostile alla coppia che lo osserva dalla finestra, da una soglia spirituale oltre che fisica: entrambi sentono di trovarsi in un punto di passaggio delicato, cruciale, giacché «en torno a ellos y apretando cada vez más el cerco (amenazando su isla estival de tiempo intangible) cautelosas nieblas avanzaban» (p. 417). L'estate è finita dunque, non ci sono dubbi: «las nubes, el asfalto mojado, las calles y los rostros se confundían tras la ceniza gris que caía blandamente del cielo».

Allo stesso modo, lo spazio fisico del cimitero del Sudoeste, in cui viene sepolta Maruja quello stesso pomeriggio, è una distesa di fango, e la parola «barro» (anche nelle sue varianti semantiche «fango» e «charco») si ripete ossessivamente martellante nella descrizione della cerimonia di inumazione della bara: «Inmóviles sobre la tierra negruzca y encharcada de Montjuich» (p. 418), «Habían tendido unos tablones en el barro», «dudando [el señor Serrat] ante una extensa franja de barro removido» (p. 420), «[Teresa lloraba] por cierto repentino regreso al

fango, al tiempo gris y a la lluvia», «[Teresa] dio un pequeño rodeo para no meterse en el barro», «[Manolo] chapoteando en el barro», «Manolo le tendió la mano a Teresa por encima del charco» (p. 421), «en ese momento, su gesto se immobilizó sobre el fango que se abría ante él», «Ella [...] entregó la mano al muchacho y saltó por encima del charco enfangado».

La pioggia non smette mai di cadere, fin da quando, nella clinica, «Dina, consternada, apereció con un transparente impermeable de plástico moteado de gotas de lluvia» (p. 416), e questa vista provoca nei due giovani una «oscura desazón», presentimento della fine imminente dei loro sogni. Anche i colori degli indumenti indossati dai partecipanti rinforzano la tonalità fangosa di questo spazio: «el uniforme caqui que bajo la lluvia desprendía un penetrante olor a gallina» (p. 417) indossata dal fratello di Maruja, il «gabán gris» (p. 419) del signor Serrat, «la seda negra» (p. 419) dell'ombrello che ripara gli uomini, il «comando marrón» di Manolo. Soltanto Teresa risalta in questo spazio dai colori spenti: infatti «llevaba su gabardina blanca, con capucha» (p. 418), sotto cui nasconde il viso. È l'ultima volta che lei e Manolo si vedranno: terminata la cerimonia «se despidieron brevemente y luego se alejaron por el camino en pendiente hacia la salida» (p. 421) e in queste poche parole che descrivono lo spazio in cui avviene il loro addio è preannunciata la fine del loro rapporto: la strada in salita, la separazione, l'uscita.

III.21 *Manolo nel labirinto urbano.*

I successivi quattro giorni vedono Manolo alla disperata ricerca di un contatto con Teresa. Quattro giorni: il tempo, che negli ultimi due mesi è sfuggito alla misura del racconto, viene portato al centro della narrazione, ne comincia a segnare il ritmo e i passaggi. Sull'isola estiva sognata da Manolo, infatti, il tempo non passava, o seguiva un ritmo irregolare, sognante. In quel cronotopo dell'illusione il tempo era un'entità di cui il protagonista del romanzo era solo vagamente consapevole.

Ma dal momento della morte di Maruja, il tempo è scandito e misurato con precisione, e i movimenti di Manolo, il suo frenetico cercare Teresa in una città che sembra nascondergliela, avviene sul filo di un tempo che non lascia spazio all'illusione: «Qué locura los relojes, cómo pasan las horas, los días, qué soledad amenazante en esta ciudad que volvía a llenarse rápidamente de catalanes activos y bronceados y peligrosos» (p. 424) pensa Manolo, anche se i riferimenti temporali, puntualmente registrati dal narratore, sembrano piuttosto andare a esclusivo beneficio del lettore: come lo stesso Manolo osserverà più avanti, infatti, «en la ciudad, desde hacía cuatro días,

había perdido la noción de las horas, del día y de la noche» (p. 429), e soltanto quando arriva alla villa di Blanes riesce a calcolare approssimativamente «que debían ser más de las tres». In questo passaggio, osservano Díaz de Castro e Quintana Peñuela,²⁰² «Manolo pierde no sólo la noción del tiempo, sino el sentido de la orientación en la ciudad, convertida repentinamente en laberinto al faltarle la Ariadna que conoce sus secretos»

Inizialmente i suoi percorsi urbani sono centripeti, e lo spingono a cercare la ragazza, o un suo segno di vita, negli spazi del centro che lui ha attraversato facendosi guidare, letteralmente, da lei; dal terzo giorno invece si muove in senso opposto, con un andamento centrifugo, spostandosi sempre più all'esterno, verso la periferia e verso Blanes.

Il vagare del Pijoaparte inizia il 14 settembre a plaza Lesseps, nel quartiere di Gracia, e termina, tre giorni dopo, a plaza Sanllhey, due punti che indicano nella topografia urbana, rispettivamente, lo spazio originario di Teresa e quello di Manolo.

Il primo giorno eccolo dunque aspettarla, come d'accordo, in plaza Lesseps dove «habían quedado en que ella le recogería» (p. 421). Dopo mezz'ora di inutile attesa si allontana, la cerca per telefono alla casa di Vía Augusta e più tardi dai Bori, ma senza ricevere alcuna risposta. «A la mañana siguiente llamó de nuevo a Teresa. Nadie en casa. A los Bori. Mari Carmen al habla. No, no sabía nada de Teresa Serrat, debía estar en la villa [...]. Por cierto, y lo sentía infinitamente, pero aún no podía darle ninguna noticia respecto al empleo [...]».

In un'ansia crescente torna alla casa di Vía Augusta, spazio che riassume definitivamente tutta la chiusura e l'inaccessibilità di quel mondo nei suoi confronti: «Todas las ventanas estaban cerradas. En el jardín, encorvado sobre un rastrillo, un viejo [...] le miró torciendo el cuello. Manolo saludó desde la verja» (p. 422). Il giardiniere non custodisce questa frontiera, di per sé fortezza inespugnabile, ma è messaggero di una consegna che suona come una condanna senza appello: «el viejo le informó que los señores Serrat y su hija se habían ido a Blanes ayer por la mañana, y que no regresarían hasta finales de mes».

Più tardi Manolo richiama Mari Carmen e riesce a strapparle un appuntamento per quella sera stessa «a las once en una cafetería frente a la Catedral», ovvero nello spazio degli amici di Teresa, spazio dal quale Manolo è bandito. I Bori rappresentano, in questa fase della narrazione, i custodi della frontiera che separa Manolo da Teresa: unico, fragilissimo punto di contatto con Teresa che il ragazzo ancora crede di conservare e a cui si aggrappa nella sua disperazione, ma dai quali non riceve che risposte evasive, quando non esplicitamente negative. Ecco infatti che «cuando a esa hora él bajaba por Vía Layetana» la visione fuggevole e sfuggente di «una llama amarilla y roja (las puntas del pañuelo y el pelo de Teresa)», gli fa dimenticare l'appuntamento e lo spinge a lanciarsi

202 F. J. Díaz de Castro y A. Quintana Peñuela, op. cit., p. 61.

«en una búsqueda frenética por todos los bares de los barrios bajos donde habían estado juntos alguna vez».

La città dei “quartieri bassi” è una sfilata di locali i cui nomi abbiamo già associato alle uscite della coppia. Tra il *barrio chino* e il *barrio gótico*, li ritroviamo tutti: Saint-Germain, Pastis, Cádiz, Jamboree, «las cervecerías de la Plaza Real» e quelle «de las Ramblas». La ricerca dura «más de hora y media» (p. 423), finché «de pronto se acordó del Tibet y cogió un taxi»: ironicamente, il tassista («un enano pelirrojo con acento valenciano») gli ricorda «como el invierno se nos ha echado encima, hay que ver, dentro de nada otro año que se fue y que ya nunca volverá», dove il riferimento alla fine dell'estate e delle illusioni sembra un richiamo diretto al dolore di Manolo. Nel continuare la ricerca di notizie di Teresa proprio al Tibet, inoltre, Manolo comincia a spostarsi verso la periferia, assumendo l'impossibilità di trovare Teresa in uno spazio altrimenti a lui negato. Ma non c'è traccia di lei nel locale, e quando Manolo richiama i Bori, all'una passata, Alberto lo liquida seccamente, «no, joder, no habían visto a Teresa ni sabían nada de ella».

L'ultimo tentativo di una giornata segnata da un muoversi vuoto e frenetico per Barcellona, porta Manolo al piccolo bar di Vía Augusta «que habían frecuentado la semana pasada» (p. 424), luogo che chiude spazialmente il cerchio delle ricerche nello stesso punto in cui si erano aperte al mattino. E qui, finalmente, trova qualcosa: «la señorita había dejado una nota para él ayer por la mañana, antes de emprender el viaje». Nel biglietto Teresa gli raccomanda di non prendere nessuna iniziativa «sin antes haber recibido noticias más» e lo rassicura sul suo amore. Per Manolo è un invito all'azione («por supuesto, no quería resignarse a esperar sus noticias, no debía, no podía»): il giorno dopo («sol y viento, grandes nubes viajeras hacia el sur»: ovvero, mattina di fine estate), torna a rubare una moto.

Ma il suo ritorno al furto mostra la decadenza dell'antico *chorizo*: esitante, nervoso com'è, nessuna moto gli sembra adatta, finché, alle sei del pomeriggio, dopo tanto cercare, deve alla fine accontentarsi di una Vespa, e quando la mette in moto «se libró por pelos de ir a parar a la Comisaría de Horta». Siamo nel paseo Maragall, davanti a «una torre de aspecto señorial», e la Vespa appartiene a un prete, che cerca di rincorrere Manolo ma «le perdió la sotana» (p. 425). Dieci minuti dopo, a Badalona, si rompe il filo del gas e Manolo deve abbandonarla ma «el nerviosismo, la impaciencia y la mala suerte» gli impediscono di trovarne un'altra fin quasi alle undici di sera. Si tratta stavolta di una «vieja y descalabrada Rieju», e in sella a questo ironico «camello asmático que no podía con su alma [...] se lanzó por la carretera de la Costa a todo gas». Ma il tempo, questa «locura de los relojes» che sembra perseguitare Manolo dal funerale di Maruja, scorre implacabile, e nonostante la corsa «a todo gas» e il traffico scarso a quell'ora, «invirtió en el trayecto más de una hora». Appena arrivato davanti alla Villa, «Manolo comprendió que había llegado demasiado

tarde».

La Villa estaba *silenciosa, ninguna luz* en las ventanas ni en la terraza. La noche era más *oscura* que otras muchas que él guardaba amorosamente en la memoria y la *gran mansión* tenía un aspecto más *imponente*, una estructura más *confusa* y más *austera* que la que él recordaba, próxima y a la vez *distante* en medio de la *oscuridad*. [...] Manolo rodeó la villa por la parte trasera, caminando bajo los *grandes eucaliptos* del jardín y se detuvo en la pared donde la hiedra trepaba hasta la terraza. Apenas visible bajo las brillantes hojas, un canalón de uralita *subía* también hasta lo *alto*. (corsivi miei)

Nel tornare alla villa per la prima volta dall'incidente di Maruja, Manolo ripercorre passi noti, e questa descrizione richiama, a prima vista, le impressioni del ragazzo in gita con Bernardo e le amiche del Carmelo in una lontana domenica alla fine dell'estate di un anno prima, quando per la prima volta si era avvicinato a questo spazio.

Il narratore onnisciente evidenzia, della villa, tre elementi: il silenzio, l'imponenza e l'altezza. Come in quel pomeriggio lontano, di nuovo Manolo si confronta con una frontiera per lui chiusa, ma più chiusa se possibile questa volta, perché ora tutti dormono, la notte è più oscura, la struttura più confusa e imponente: la reiterazione dell'avverbio «más» segna tutto il tempo che è passato, le illusioni e i sogni che Manolo ha costruito intorno a quello spazio. Anche l'opposizione alto/basso appare sottolineata con insistenza rispetto alla descrizione della prima volta di Manolo di fronte alla villa. Ed ecco allora emergere dall'oscurità le differenze con quello spazio che Manolo conserva nella sua memoria: soprattutto la finestra della stanza di Maruja «había cambiado, estaba medio oculta por la hiedra, con los batientes cerrados y fingiendo un hermético aire de defensa» (p. 426).

Il ricordo della ragazza lo turba e lo rattrista. «Empezaba a sospechar que había cometido una tontería al venir. [...] Descorazonado, entristecido, dirigió sus pasos hacia la extensa y desierta playa, iluminada apenas por la agonía azul de las estrellas. Hacía frío. [...] Bajo el peso de esta soledad de ahora, el murciano se sentía engañado, burlado, y, sobre todo, desconcertado» (pp. 427-428) davanti alla scoperta del tempo prezioso perduto con Teresa, «tiempo sin orillas». All'improvviso gli appare chiaro «cuán ingenuo y crédulo era, cómo había hecho el primo, él, que se creía tan listo. ¡Pensar que Teresa podía haber sido suya hace tiempo!» (p. 427). Questo discorso interno libero che accompagna i suoi passi solitari sulla buia spiaggia davanti alla villa, lo conduce ad una conclusione insieme amara e autoillusoria: «demasiadas horas perdidas, persiguiendo la blanca gacela de la dignidad... Con todo, aún estaba a tiempo de rectificar, de volver a ser el resuelto hijoputa que siempre fue y que nunca debió dejar de ser» (p. 429).

I movimenti successivi di Manolo nel giardino della villa sono non meno inquieti di quelli nello spazio urbano: dapprima va nella pineta «y pretendió dormir en un hueco del suelo» (pp. 429-430), ma il freddo e il rumore del mare glielo impediscono, quindi torna nel giardino e si addormenta su un dondolo, «al resguardo de la brisa» (p. 430). Qui al mattino lo svegliano i passi di «un joven alto y moreno» in tenuta da tennis che avanza sulla ghiaia. Manolo si nasconde meglio

(«hasta ocultarse tras una tupida mata de geranios»), quindi, all'arrivo del signor Serrat, «escogió un escondite más seguro entre los pinos e siguió espionando el jardín»: spiare quel mondo è il suo destino, nascondersi, celare la sua presenza e la sua identità e infine ritirarsi, così «decidió que lo mejor era regresar a Barcelona y esperar noticias» (p. 431). E in effetti le notizie non tardano ad arrivare, con una lettera di Teresa per lui, indirizzata a quella che è la sua vera casa, il bar Delicias.

Lettera appassionata, nella quale «una mente más cultivada que la del joven del Sur habría reconocido al instante el origen literario de ciertas imágenes» (p. 433), come sottolinea ironicamente il narratore: «¡Si supieras cuánto me aburro, Manolo, cuánto te echo de menos!» gli scrive Teresa, evidenziando così la profonda differenza nel rispettivo modo di vivere la separazione. E ancora, riguardo l'atteggiamento dei genitori nei suoi confronti: «papá opina que me dejo impresionar demasiado, que todavía soy una niña, que han sido muchas emociones las de este verano [...] en fin, que necesito reposo. [...] De ti no se habló, en realidad» (p. 434), sebbene, chiarisce più avanti la ragazza, «en el mundo en que vivo, ni siquiera las más virtuosas y respetables personas creen que perder la virginidad por gusto y antes de tiempo sea tan grave como hacer una mala boda» (p. 435). Ma è «una postdata confusa y precipitada» (p. 436) che sembra indicare una «tímida y confusa llamada» per Manolo: «¿Nunca te fijaste en lo bonita y frondosa que está la hiedra?». A queste parole Manolo immediatamente «decidió entrevistarse con Teresa aquella misma noche». È di nuovo la misura del tempo che indica e scandisce il percorso: «eran las tres y media de la tarde, sábado, el día se mantenía claro y hacía calor». In questo quadro oggettivo, in questo mondo che Manolo, «loco de alegría», sente di nuovo ordinato e controllabile, il murciano «pasó las primeras horas de la tarde en un estado de excitación que, por otra parte, le proporcionó la astucia de un loco: nada de arriesgarse tontamente viajando en motos robadas, había demasiadas cosas en juego» (p. 437). Esclude subito la possibilità di andare a Blanes in treno («no tenía dinero ni para eso»), ma «recordó que el Cardenal tenía una vieja Derbi en propiedad. Eran poco más de las seis cuando llamaba a su puerta».

A casa del Cardenal, in quello spazio insieme ostile e familiare, trova soltanto Hortensia. Questa lo obbliga a mantenere la vecchia promessa di portarla a fare un giro in moto, e dopo qualche resistenza iniziale Manolo accetta, perché «en el umbral de la cita que prometía integrarles acaso definitivamente al mundo de los adultos, satisfacer un capricho tan infantil e inocente» (p. 438) come quello della ragazzina «tenía su gracia».

In questo passaggio il narratore evidenzia esplicitamente un dato fondamentale: nel corso di tutto il romanzo, fin dal suo primo incontro con Maruja alla festa della sera di san Giovanni di un anno prima, Manolo non si è mai spostato da questa soglia spirituale, definita «umbral de la cita que prometía integrarles acaso definitivamente al mundo de los adultos» (p. 308), territorio confinante

con le molte frontiere materiali e immateriali con cui è successivamente venuto in contatto: soglia come attesa, come promessa, come tensione verso altro, verso un futuro di dignità, benessere, integrazione. L'intero romanzo, così, può essere letto come un costante movimento di Manolo per uscire dalla soglia, e questa, parallelamente, è identificabile come la sua condanna. Soglia-prigione, la sua: e la caduta finale dalla moto sulla strada di Blanes, con il successivo arresto per furto, è esattamente coerente con questo stato di libertà limitata, controllata da un mondo che non consente altri movimenti che non siano apparenti, furtivi o sterili.

A questo punto della narrazione, la sottotrama della relazione tra Manolo e Hortensia passa in primo piano, preparando la scena per gli ultimi, fondamentali, passaggi.

Il ragazzo accetta dunque di portarla a fare un giro sulla Derby, che lei ha già rifornito di benzina, «*arriba y abajo por el paseo del Valle de Hebrón*», quindi, al ritorno, dopo essere rientrati in giardino dalla «*puerta trasera*» (p. 439), come tante altre volte la più usata da Manolo il furtivo, lui è colpito dal «*triste abandono en que se hallaba el jardín a estas horas, ya bajo el zarpazo de la noche*». Ma nessun segnale di abbandono o notte incipiente sembrano avere il potere di incrinare la fiducia del ragazzo: «*pero yo me largo*», si ripete, opponendo a quello spazio di sconfitta e ripiegamento il sogno personale che lo anima e gli dà coraggio. Pronto al salto che lo porterà a uscire da quella soglia, Manolo accetta anche il gioco seduttivo di Hortensia, che di nuovo lo colpisce per la somiglianza con Teresa («*su silueta [...] en la puerta, era realmente la de Teresa, pero [...] solo su silueta*») (p. 440), finendo per attrarla a sé e baciarla. Ma l'incontro tra i due è interrotto dall'arrivo del Cardenal: «*como si se tratara de un grandioso escenario, las luces de la galería se encendieron al fondo del jardín*».

Alla richiesta della moto da parte di Manolo, il vecchio oppone un'assoluta chiusura: «no, creo que no», «no y no», «que no», replica alle ragioni presentate dal ragazzo per convincerlo a prestargli la moto. Insieme ripercorrono la casa in «*uno de aquellos rituales, solemnes y devotos peregrinajes por todo el chalet (Manolo siguiéndole de cerca)*» (p. 441) che hanno compiuto tante volte insieme in passato. Vi è infatti, in tutta questa scena, una marcata costruzione reiterativa, un *déjà-vu* che sottolinea l'immobilità della situazione di Manolo, il suo essere prigioniero su una soglia che non gli lascia scampo. Gli ultimi, concitati momenti in quella casa lo vedono fare ancora un tentativo offrendo al vecchio una sigaretta, quindi Manolo «*decidió largarse*» (p. 443): «*Adiós maestro, puñetero, entrañable viejo... Todo había sido inútil, y además estaba perdiendo un tiempo precioso. Pero iría a la villa aunque fuese a lomo de burra, no permitiría que nada ni nadie le retuviese aquí. Vería a Teresa, reanudaría el interrumpido noviazgo, obtendría un empleo*» (p. 444), mentre la sua uscita dalla casa è accompagnata dal grido «*risible, coqueto, agónico y lejanísimo*» del vecchio che lo chiama indietro, e dagli occhi di Hortensia «*clavados en la nuca*» (p. 443). Con

lo sguardo fisso sui vasti orizzonti del futuro sognato, Manolo non si accorge del «crepúsculo de cada día, puntual e inevitable» (p. 444), né attribuisce importanza al fatto che Hortensia, visibilmente turbata, lo segua in strada e poi giù fino alla plaza Sanllhey, dove lo vede «acechar esta motocicleta, en cuyo sillín acababa ahora de saltar». Soltanto mentre si allontana dalla piazza, e si accorge che lei lo sta ancora «mirando fijamente desde un portal, a unos veinte metros, en cuclillas y mordiéndose las uñas», Manolo realizza la causa di tanto turbamento: la lettera di Teresa non è più nella sua tasca, «seguramente le había caído en el cenador al sacar el paquete de cigarrillos, y desde luego esa mocosa la había leído». Ma ormai è tardi per tornare indietro, «no tenía tiempo, debía escapar cuanto antes si no quería ser descubierto por el dueño de la moto. [...] No hizo ni dijo nada, excepto darle gas a la máquina y salir a escape en dirección a la Costa».

È l'ultimo tentativo di fuggire dalla soglia che lo imprigiona, di correre verso il suo sogno. Ma si lascia alle spalle Hortensia pronta alla vendetta, «con aquel flujo inmensamente felino en sus pómulos anchos y húmedos, en sus malignos ojos de ceniza» (p. 445): involontaria custode della frontiera impossibile di Manolo, guardiana della soglia che lo tiene prigioniero, Hortensia è pronta a fermare la corsa della moto verso Blanes con un gesto semplice e definitivo: denunciando Manolo per furto.

III.22 *Sfidando «la carmelitana gran sonrisa irónica».*

Il penultimo capitolo si presenta come il più complesso del romanzo, quello in cui le diverse strategie e soluzioni stilistiche e narrative trovano una realizzazione particolarmente originale e felice. Qui Marsé lavora su un doppio asse, ovvero su due dimensioni spazio-temporali: una che fa riferimento alla realtà (tempo: intorno alla mezzanotte del 17 settembre 1957; spazio: tra plaza Sanllhey e il ponte di Santa Coloma), e una che fa riferimento all'immaginazione (tempo: poco più tardi in quella stessa notte; spazio: la villa dei Serrat a Blanes). La dimensione reale costituisce l'apertura e la chiusura del capitolo, quella immaginaria dà forma invece al nucleo centrale.

L'immagine in apparenza incongruente di un «cisne de goma» (p. 447) che, dimenticato «en las quietas aguas privadas», galleggia spinto «por la estela plateada de la luna», ci introduce in una dimensione reale e allo stesso tempo metaforica della situazione del Pijoaparte. Quel salvagente a forma di cigno che dondola «bajo el sol de medianoche» rimanda al suo essere sospeso e in balia di situazioni che non può controllare: anche lui, come il cigno di gomma, «desorientado pero gracioso e indiferente, movido por contradictorias corrientes marinas y epidérmicas que provienen de la alta

mar».

In sella alla Ducati appena rubata in plaza Sanllhey, dunque, Manolo si lancia verso la sua meta: «tragando distancias y noche junto con indicadores que ya no leía (solo uno: Costa Brava y debajo la flecha)» (p. 448). Il suo orientamento nello spazio è sicuro: conosce bene i 65 chilometri che lo separano da Blanes, e finalmente può contare su un mezzo di trasporto all'altezza dei suoi sogni.

La rappresentazione della Ducati passa dall'animalizzazione dei primi momenti a una decisa umanizzazione sul finale del capitolo, rendendola parte attiva dell'avventura che sta vivendo il ragazzo: il narratore onnisciente ne racconta «las ardientes caderas del depósito de gasolina», la descrive come «flamante y fogosa», «como las yeguas jóvenes antojadiza y voluble», «nerviosa amiga», «trepidante y generosa», «vibrando toda ella como una muchacha ansiosa» (p. 447), «con el motor gimiendo» (p. 460), fino a descrivere «los últimos latidos de la fiel compañera» quando la polizia ne ferma improvvisamente la corsa. La moto incarna tutti i sogni infantili e adolescenziali di Manolo, in quanto «máquina de lujo, [...] capricho de campeones y de niños bien» (p. 448), ed è il mezzo perfetto per lasciarsi alle spalle «Hortensia Polo Freire, [...] el viejo inconsolable, el taller, la familia, su casa, el barrio entero» (p. 450), in un'accumulazione che dà il senso dell'allontanamento illusorio presentando i diversi elementi dal particolare spazialmente e temporalmente più vicino (Hortensia) al generale spazialmente e temporalmente più lontano (il quartiere) e costruendo l'accumulazione all'indietro. Inoltre, la folle corsa di Manolo è scandita dai veicoli che incontra lungo la strada. Alcuni di questi sono animalizzati (un autobus dal «morro porcino», p. 449; «el hurraño hocico de un 600»; «el ridículo trasero de un 600», p. 450; «un enorme camión resoplante», p. 449), oppure racchiudono un animale, come la Seat nera che supera per tre volte, a bordo della quale c'è, oltre a una coppia, «un enorme perro lobo» (p. 448); o richiamano indirettamente i Moreau, ovvero il sogno infantile di Manolo, come nella «Dauphine gris» e «la ventanilla posterior (con visillos floreados, un verdadero hogar) de una “roulotte”» (p. 449); per registrare, in ultimo, la presenza di «ciclistas que venían del trabajo».

La rappresentazione dello spazio della strada, attraverso la lista dei veicoli in transito in quella notte di settembre, si sviluppa su tre piani: fornisce lo scenario realistico alla corsa di Manolo; presenta elementi di collegamento tra il Manolo attuale e quello passato; fotografa infine una Spagna che si sta aprendo lentamente a un'economia moderna, attraverso il turismo e il raggiungimento di un più diffuso benessere, testimoniato dai riferimenti alla Fiat 600 e alla Renault Dauphine, entrambe uscite nel 1956 ed entrambe di importazione, sebbene permangano naturalmente elementi di arretratezza, come mostra il riferimento, ripetuto due volte, ai ciclisti di ritorno dal lavoro. La strada è trattata dunque come uno spazio realistico, ed ecco infatti che il

percorso di Manolo è descritto in modo topograficamente molto dettagliato:

corría por la Avenida Virgen de Montserrat. [...] atravesó el Paseo Maragall sin tomar precauciones y se metió por la calle Garcilaso hasta llegar a Concepción Arenal [...] donde dobló a la izquierda y embrogó en dirección a San Andrés. Durante un rato corrió flanqueando por solares en ruinas, donde los niños hacían fogatas, y cruzó por la Rambla de San Andrés [...] pero al llegar a los cuarteles redujo la velocidad disponiéndose a doblar a la derecha, dejando a su izquierda la carretera de Vich. [...] Ya veía las luces de Santa Coloma (pp 448-449).

Il piano della realtà è reso quindi attraverso la registrazione del percorso di Manolo e della situazione del traffico, che impegna la sua attenzione all'inizio del percorso.

Ma questa topografia della fuga va gradualmente sfumando fino a scomparire del tutto: quando Manolo si lascia alle spalle Barcellona e appare in lontananza il centro di Santa Coloma, per un tratto di «unos tres kilómetros de carretera ancha y recta» fino all'arrivo al ponte sul fiume Besós (che segna il confine di questa *barriada* periferica), il piano dell'immaginazione viene a sostituirsi completamente a quello della realtà. La strada, le macchine, i movimenti di Manolo alla guida della Ducati vengono via via sostituiti dalla sua fantasticheria sull'incontro con Teresa nella villa di Blanes.

La fantasticheria comincia a p. 450, annunciata dall'immagine dei «leves camisones de luz de luna desmayados sobre las torres de la villa». Il condizionale presente annuncia lo spostamento in avanti, l'ansia da anticipazione crescente in Manolo: «sería todo igual a siempre excepto el rumor del mar», «avanzaría sigilosamente bajo los grandes eucaliptos del jardín, pisaría el lecho de hojas [...], se acercaría a la pared cubierta de hiedra», ben presto integrato da verbi al *pretérito imperfecto* che descrivono la situazione, e da verbi al *pretérito indefinido* ad indicare azioni puntuali: «mientras buscaba [...] el oculto canalón y algún tallo» (p.451), «se inmovilizó, dudó, hizo una rápida finta para evitar una mariposa de alas fúnebres».

Così ben presto siamo trasportati in un racconto che, pur se riferito integralmente al piano immaginativo, ha del piano referenziale, concreto, tutte le caratteristiche formali. «Empezaría a trepar. En cada hoja bruñida había un destello de luna. Saltó a la terraza».

Ciò che nel frattempo accade sulla strada ci viene riferito dal narratore onnisciente con “a parte” teatrali, che hanno la struttura di frasi tra parentesi: «distinguió en el retrovisor a la pasmada monja caminando hacia atrás», «rostros indignados y asombrados que se asomaban todavía a las ventanillas de los coches vociferando», «¿por qué reflejaba también un lejanísimo faro de motocicleta?», fino all'ultimo riferimento alla realtà della strada, con l'immagine di ombre deformate dalla velocità e dall'ansia di Manolo: «en la ventanilla los rostros descompuestos del perro lobo, del tío y de la sobrina» (p. 453). Ma si tratta, appunto, della percezione di una realtà parallela, che va sfumando mentre il sogno di Manolo acquista forza e intensità sempre maggiori.

È in questo spazio fantasticato che vediamo Manolo fare i conti, per l'ultima volta e

definitivamente, con tutti i limiti e gli ostacoli che si frappongono fra lui e Teresa. Ostacoli e limiti che sono del tutto interiorizzati dal *murciano*, e persino la sua fantasticheria ne dissemina il cammino che dovrebbe condurlo fino al letto della ragazza.

El Pijoaparte immagina dunque di accedere a Teresa innanzi tutto attraverso la prova iniziatica della scalata sul muro lungo l'edera. Qui viene meno l'uso semanticamente inverso dei descrittori alto/basso che abbiamo notato nel corso del romanzo: lo spazio di Teresa è in alto, inaccessibile dall'esterno se non attraverso una prova che richiede forza e astuzia, prova che naturalmente l'eroe è pronto ad affrontare e superare. Ci troviamo così nel tradizionale topos dell'accesso dell'eroe allo spazio dell'eroina: muro, torre, luna, notte, scalata. Notiamo inoltre che questa salita fantasticata coincide con la perdita di contatto con la realtà esterna da parte di Manolo, e il suo accesso allo spazio intimo di Teresa sarà bruscamente e traumaticamente interrotto dalla caduta dalla moto nel terrapieno lungo il fiume Besós. Ad una salita sognata si contrappone quindi una caduta concreta, e Marsé non potrebbe essere più chiaro riguardo la dinamica di negazione dell'accesso ad uno spazio altro per Manolo.

La stanza di Teresa, dicevamo, è descritta come uno spazio alto, chiuso e sacro, rappresentato come un *sancta-sanctorum*, spazio dell'innocenza e della purezza: la ragazza ha un «perfil virginal» e dorme indossando «un camisón imperio color malva» (p. 452) che richiama la classica iconografia della Vergine. Inoltre sul comodino accanto al letto sta un «fino jarrón con cinco rosas» (p. 454) il cui profumo conferisce all'ambiente una «solemnidad catedralicia, una prenupcial consagración», caratteristiche rinforzate dal riferimento al numero cinque, che nella simbologia pitagorica rappresenta proprio il matrimonio, mentre in quella ebraico-cristiana è associato al divino, così come alla Vergine Maria rimanda simbolicamente la rosa, fiore a lei sacro.

Entrando nella stanza Manolo rivolge a Teresa, nel pensiero, una preghiera («una oscura oración») che pure gioca, ironicamente, con le invocazioni alla Madonna («¡Tere mía, rosa de abril, princesa de los murcianos, guíame hacia la catalana parentela!»),²⁰³ e crede che, una volta sveglia, «durante un breve instante, los dos amantes darían vida a una inocente y jubilosa escena de ángeles en una postal navideña», e infine immagina Teresa uscire dal bagno (dove è andata a pettinarsi prima di darsi a lui), «de pie en el umbral, triunfante y gloriosa», proprio come la Vergine Maria.

Lui, all'opposto, è un pipistrello (il cui nome, in spagnolo, è assonante con uno degli appellativi di Manolo: *murciélago/murciano*), specie di Dracula mediterraneo: «se sentía ligero y

203 Si tratta della parodia del *Virolai*, inno dedicato alla Madonna del Montserrat. La prima strofa comincia con i versi “Rosa d'abril / Morena de la serra, / de Montserrat estel”. Il testo del *Virolai* fu composto nel 1880 da Jacint Verdeguer per celebrare i mille anni della fondazione del monastero catalano, e queste parole “unen a los catalanes como les unen los círculos de la sardana”, J. A. Masoliver Ródenas, “Realidad, fabula y verdad en las novelas de Juan Marsé”, in F. Valls, op. cit., p. 99. Inoltre il *Virolai* fu, durante il franchismo, una delle poche manifestazioni di catalanità tollerate dal regime.

siniestro como un murciélagos» (p. 451), «el experto en *pesadillas*, huérfano murciélagos» (p. 453), «con las alas humildemente recogidas, maravillado y respetuoso, el *sombrio* murciélagos se inclinó sobre ella» (i corsivi, miei, sottolineano i termini negativi associati al pipistrello). Oppure si percepisce (sempre attraverso la voce del narratore onnisciente) come un «fauno suburbial que siempre tuvo a bien hollar y pisotear los floridos jardines de los barrio residenciales», mitica creatura selvaggia; o ancora, si sente abitato da «demonios verdes» (p. 456) che ne animano le fantasie sessuali e che lui deve controllare perché, a dispetto delle apparenze, «no era un canalla ni un vulgar aprovechado».

La coscienza di essere un infiltrato in uno spazio a lui inaccessibile, quindi, non lo abbandona neppure nella fantasticheria, anzi lo accompagna mentre corre nella notte verso Blanes: ma se lui si vede come un intruso, si tratta di un intruso del tutto particolare, un «sensible, cauteloso e incomprensibilmente respetuoso [...] intruso» (p. 455).

Le frontiere che lo separano dalla sua ragazza sono materiali e immateriali: dalle due «hamacas (una roja, la otra amarilla)» (p. 451) che richiamano con i loro colori, come in passaggi precedenti, tanto la ragazza che la bandiera catalana, al «gran tiesto, con una planta que derramaba florecillas blancas [que] hacía guardia en la misma entrada» alla stanza di Teresa; da quella «mariposa de alas fúnebres, una mariposa de cementerio» che Manolo evita mentre si arrampica sull'edera e che gli ricorda «el rostro de Maruja suspendido sobre la almohada, anunciando a su vez la inminente caída», alla presenza dei genitori di Teresa nella stanza attigua («esta posible proximidad física de la catalana parentela», p. 452; «era agradable imaginar a sus padres durmiendo en su gran lecho») fino alla proclamazione della frontiera più inaccessibile, Teresa stessa, «aquella eterna frontera personal de lo oculto y lo manifiesto», che non gli permette il pieno possesso della ragazza nascosta «en recámaras impenetrables y patrimoniales de su casta cuyas defensas mañana, al despertar [...] serían aún más difícil de abatir que las de este dormitorio» (p. 458).

Quindi Manolo fantastica di riuscire ad evitare, insieme a Teresa, «el definitivo asalto combinado del invierno y de la razón» e di fare il suo ingresso trionfante, al grido di «¡Yo me largo!» in quel mondo di «yates y transatlánticos [...], pianos de cola [...], piscinas privadas» (p. 459) in cui saranno concepiti i loro bambini dalle «áureas frentes y [...] ojos azules». Dunque le sue fantasie di accesso in questa occasione hanno gli stessi obiettivi finali già reiteratamente dichiarati nel corso del romanzo: da una parte sfuggire a un destino già scritto, dall'altra, *arrimarse a los buenos*, esserne ammesso nel circolo esclusivo conquistando così «la dignidad y el respeto».

Notiamo che è talmente inaccessibile la frontiera-Teresa, che neppure nel sogno ad occhi aperti che accompagna Manolo nel tratto tra il cartello per Vich e il ponte di Santa Coloma, lui riuscirà a fare l'amore con lei, vinto e sconfitto dal sacro rispetto per quel mondo così impenetrabile,

così lontano e altro per lui: una vera frontiera nel senso lotmaniano del termine.

La caduta sinistramente preannunciata dalla «mariposa de alas fúnebres» (p. 451) è inevitabile: «- Documentación. Antes que la voz seca y cortante, lo que se abatió sobre él obligándole a salirse de la carretera, frenar malamente y caer no fueron esta vez los faros de un coche, sino dos motocicletas [...] que venían dándole la caza probablemente desde que había enfilado la recta en dirección al puente de Besós» (p. 459). I due poliziotti sono i custodi della frontiera fantasticata, ne presidiano l'accesso e in virtù dell'autorità conferita loro da «botas, casco, correajes y libreta en la mano», «le cerraron el paso brutalmente».

La caduta è fisica e simbolica, chiude il movimento di approssimazione fantasticata cominciato con la sognante salita lungo l'edera: fine della corsa, addio Teresa, «todo estaba perdido» (p. 461) e Manolo si ritrova in basso rispetto al ponte e alla strada, in «un terraplén cubierto de hierba [...] unos metros por debajo del nivel de la carretera» (p. 460). È anche interessante che Marsé, nella costruzione dello spazio diegetico, collochi questa caduta subito prima di un ponte, a dire l'impossibilità per Manolo di attraversare un elemento che simbolicamente unifica spazi diversi.

Il ritorno alla realtà è traumatico: scopre che quello che nella sua fantasia sembrava essere il rumore del mare («creciendo, amenazante») era in realtà «el rugido» delle moto dei poliziotti, e che «apenas si le habían dado tiempo a salir de Barcelona: estaba en el Paseo de Santa Coloma»: dalla plaza Sanllhey a qui non ci sono più di otto chilometri, pochi minuti considerando la velocità a cui Manolo lancia la Ducati. Il tempo della realtà e il tempo dell'immaginazione, così come lo spazio della realtà e quello immaginario, si sono sviluppati come entità autonome, in cui il flusso del tempo interiore non è sovrapponibile a quello oggettivo.

Mentre i due poliziotti fanno i loro controlli, lo stesso flusso autonomo del tempo interiore, ma orientato questa volta all'indietro, lo riporta adesso con la memoria a una notte d'estate «cálida y serena, llena de promesas» in cui lui e Teresa erano stati fermati in strada a Barcellona per un controllo, ed anche in quel caso «el gris» aveva mostrato tutto il suo scetticismo circa la possibilità di un legame tra lui e Teresa. Anche adesso la «risa burlona del agente» in risposta alla dichiarazione di Manolo («Voy a ver a mi novia») è la risata del mondo riguardo il suo progetto di fuggire dal Carmelo, risata che lui stesso ha fatto propria, avendo «conciencia del sombrío e incrédulo testigo, la carmelitana gran sonrisa irónica que nunca creyó en sus posibilidades de éxito», un «insultante recelo y general sentimiento de descrédito». È questa risata universale «compuesta de nadie y de todo el mundo, de los vecinos que dormían tras las ventanas y [...] de los que estaban cerca y lejos, de los amigos de hoy y de mañana» a ferirlo più profondamente:

él sospechó [...] entonces que lo más humillante, lo más desconsolador y doloroso no sería el ir a parar algún día en la cárcel o el tener que renunciar a Teresa, sino la brutal convicción de que a él nadie, ni aún los que le habían visto besar a Teresa con la mayor ternura, podrían tomarle nunca en serio ni creerle capaz de haber podido ganar su amor (p. 462).

Questa illuminazione lo vince, e «quizá por esto se entregaba sin resistencia, juntando instintivamente, como un ciego, las muñecas», né lo stupisce scoprire, un'ora più tardi, che l'arresto si debba alla denuncia di Hortensia: «la carmelitana gran sonrisa irónica» lo ha tradito definitivamente.

III.23 *Manolo, o l'Albatro.*

Siamo all'epilogo. Sono passati due anni dalla notte dell'arresto di Manolo, quando lui torna in città. È una domenica mattina di piena estate e lo spazio urbano descritto da Marsé nell'ultimo capitolo del romanzo si presenta nettamente polarizzato.

Una è la città che si muove su mezzi di trasporto pubblici e privati:

La mañana vibra al paso de un tranvía que transporta racimos humanos en los estribos, hacia la playa. [...] De los flancos de la ciudad fluyen lentamente interminables filas de automóviles en dirección al litoral. Los andenes de las estaciones y las paradas de autobús están atestadas de gente que se empuja, se apiña, vocifera. Hombres y mujeres forman largas y convulsas colas en la calle Trafalgar. Alegres grupos de muchachos y muchachas entran a empellones en los vagones del metro. (p. 465).

Un'altra è la città che si svela a Manolo, «paseante solitario» accecato da «una lenta combustión» prodotta dal sole che «castiga un asfalto insólito, abandonado, despanzurrado».

Se la prima è una città in cui si muovono grandi masse umane verso un obiettivo comune di ozio e di svago (raggiungere la spiaggia, il litorale), la seconda è una città abbandonata e deserta, uno spazio di solitudine e dolore in cui si sentono «*gemir* las radios en los balcones abiertos, *rechinar* tranvías subiendo de vacío y *vagabundear* taxis libres, sin destinos» (p. 466, corsivi miei).

Manolo, dunque, realizza una delle tre condizioni che secondo De Certeau definiscono «la retorica del camminare»:²⁰⁴ il ragazzo, come il pedone del filosofo francese, «trasforma in altra cosa ciascun significante spaziale». Al suo passaggio lo spazio cambia, acquisisce qualcosa delle caratteristiche del personaggio che lo attraversa. Così el Pijoaparte si lascia alle spalle l'Eixample e «súbitamente, al doblar una esquina, se encontró en las Ramblas» (p. 466), e nelle Ramblas ecco «la añorada proximidad de las terrazas de los cafés»: qui i suoni cambiano, si fanno più dolci, e prendendo per una via laterale, il passo di Manolo si allunga: «como si le estuvieran esperando en

204 M. De Certeau, *L'invention du quotidien, I Arts de faire* (1990), trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010, p. 152.

alguna parte, como si el domingo aún le reservara alguna cosa...», sottolinea il narratore onnisciente, e racchiude nella reiterazione di quel «como si» tutta l'amara ironia della situazione di Manolo, l'inutilità della sua presenza in quello spazio.

El Pijoaparte entra dunque al Saint-Germain, dove Luis Trías, decaduto custode di quella che fu per Manolo una frontiera, «ya vivía prácticamente exiliado», e «de momento no le reconoció». L'aspetto di Manolo lo connota, una volta di più, come estraneo, e non soltanto per l'incongrua, vista la stagione, «vieja chaqueta de pana colgada al hombro», ma soprattutto per «una extraña materia nocturna que solo provenía de él, que él llevaba consigo y que había removido y arrancado de alguna parte, de los muelles, tal vez, de una sórdida pensión o de donde fuera que ahora viviese» p. 467). È in particolare sul taglio dei suoi capelli che si appunta l'attenzione dell'ex eroe studentesco: «el corte de pelo brutal e ignominioso que lucía su cabeza» e che evoca «cierto oscuro régimen disciplinario». Peraltro è tutto il suo abbigliamento, nel complesso, a descriverne la decadenza: «llevaba una camisa blanca sin cuello y demasiado estrecha, con los puños tristemente cerrados más arriba de las muñecas; sus zapatillas de básquet no tenían cordones».

Questa immagine di Manolo ci riporta direttamente all'epigrafe dal valore prolettico che aveva aperto il romanzo, le prime tre strofe della poesia *L'Albatros* di Baudelaire. Di questo uccello, «sono due soprattutto gli elementi [...] che entrano in risonanza con la storia di Manolo: il cambiamento di aspetto subito nel lasciare l'ambiente di appartenenza [...]; l'essere oggetto di gioco e divertimento momentaneo da parte di creature di una specie irriducibilmente diversa»²⁰⁵.

Il Manolo che fa la sua comparsa al Saint-Germain in quella mattina d'estate del 1959 è «gauche et veule» esattamente come l'albatro catturato per divertimento dai marinai: bianca e troppo stretta è la sua camicia senza collo, «blancuzas» le macchie sui jeans scoloriti a causa degli «infinitos lavados»; come l'albatro tra i marinai, anche Manolo è fuori posto al Saint-Germain, ridicolo, privo di dignità. Il ragazzo ha provato a volare più in alto con Teresa ma ha fallito, lei è la ciurma che lo cattura, lo deride e lo dimentica subito.

Luis Trías capisce che la comparsa di Manolo al Saint-Germain «después de tanto tiempo, solo podía obedecer a una razón, ingenua por cierto: saber de Teresa» (p. 468).

E così non gli risparmia i dettagli, con tutto il cinismo e la crudeltà che possono ispirargli il suo presente stato di noia e di decadenza personale. Gli racconta, quindi, «cómo Teresa, a primeros de aquel mes de octubre, extrañada por su silencio, fue personalmente al Monte Carmelo y se enteró de su detención» (p. 469), come mesi dopo «se lo contó todo al propio Luis, en el bar de la Facultad, riéndose y sin dar con las palabras, igual que si se tratara de un chiste viejo y casi olvidado pero sumamente gracioso» (p. 470), e via via Luis gli riferisce come la ragazza «se había

205 F. Antonucci, "La funzione delle epigrafi", cit., p. 280.

desembarazado al fin de su virginidad», della laurea brillante, dell'amicizia con Mari Carmen Bori che «vivía ahora con un pintor». Due anni, una vita: «De todos modos fue divertido» chiosa con cinismo e indifferenza. Nessuna espressione particolare compare sul viso di Manolo dopo questo racconto: «se hubiera dicho, pensó Luis Trías, que había venido buscando simplemente una confirmación a lo que ya sabía, y que esta confirmación no podía afectarle para nada, porque siempre, desde el primer momento, [...] la había llevado escrita en sus ojos sardónicos de una manera cruel e irrevocable» (p. 471). Ovvero la conferma che Teresa non era per lui, e che lui non sarebbe potuto sfuggire alla condanna della «carmelitana gran sonrisa irónica» rispetto ai suoi tentativi di rendere reale un sogno impossibile.

L'ultimo gesto di Manolo prima di uscire definitivamente di scena è rifiutare l'invito di Luis a bere insieme, a trattenersi più a lungo in quello spazio ostile: «Y dando media vuelta, con las manos en los bolsillos, el Pijoaparte salió de allí».

Capitolo IV. *Últimas tardes con Teresa*, diretto da Gonzalo Herralde

IV.1 *Gonzalo Herralde. Biografia e percorso creativo.*

Gonzalo Herralde è nato a Barcellona nel 1949, “benjamín de una familia burguesa clásica compuesta por cinco hermanos”,²⁰⁶ e la sua formazione riflette un'inquietudine culturale che lo spinge a intraprendere diverse strade prima di approdare alla regia cinematografica.

Inizialmente si iscrive a medicina sognando di diventare psichiatra o psicanalista, ma “fascinado por los estudios iconográficos de Panofsky sobre los Renacimientos”²⁰⁷ passa a storia dell'arte. Contemporaneamente comincia a frequentare a Barcellona la scuola d'arte drammatica di Adrià Gual, e più tarde, nel 1969, l'Institut de Formation Cinématographique a Parigi. È un'esperienza che non lo soddisfa: “aparte de que era cara, me pareció realmente espantosa porque se trataba de ver *El gabinete del doctor Caligari* cincuenta veces y no tener ningún acercamiento práctico”.²⁰⁸ Apprezza il lavoro di registi come Fassbinder, Herzog e Bogdanovich ed è interessato, o meglio, per citare lo stesso Herralde, “obsesionado”,²⁰⁹ dallo strutturalismo.

Da tutto ciò nascerà nel 1971 *Cartel*, un cortometraggio in bianco e nero, “una de esas producciones *underground* que hacíamos en la época. [...] Era un disparate. Nada menos que la traslación al cine de *Ideología y aparatos ideológicos de estado*, de Althusser, sobre la función del 'yo’”.²¹⁰ Insoddisfatto da *Cartel* (“cuando lo vi acabado me pareció tal pedantería que nunca más quise que se volviera a proyectar”),²¹¹ partecipa ad Urbino ad un seminario sulla semiotica audiovisuale e qui, racconta, “vi que lo de las dobles articulaciones, la base del estructuralismo, vegetaba en el reino de la confusión”.²¹²

Al ritorno gira un nuovo corto in super 8, *Boccaccio va a Nueva York*, documentario nel quale utilizza “fragmentos de películas norteamericanas, un montaje muy especial con músicas pirateadas y con un montaje de archivo”.²¹³ un'esperienza di *found footage* tipica di certo cinema *underground*, ma Herralde sta cominciando a definire i suoi interessi e il suo stile.

206 Pepe Ribas, “Gonzalo Herralde”, in <http://www.peperibas.com>, ultima consultazione il 10/8/2011.

207 *Ibidem*.

208 A. Gregori, *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 1202.

209 Pepe Ribas, *ibidem*.

210 A. Gregori, *ibidem*.

211 A. Gregori, *ivi*, p. 1102.

212 Pepe Ribas, *ibidem*.

213 A. Gregori, *ibidem*.

Con il lavoro successivo, *Un cochero IMPertinente* (“impertinente con la I y la M mayúsculas, es el criterio de la impertinencia lingüística”)²¹⁴ chiude con lo strutturalismo e la semiotica.

Nel 1975, a ventisei anni, fonda la casa di produzione Teide («era un tiempo en que resultaba imposible que un director joven hiciera una película si no montaba una productora»)²¹⁵ ed esce *La muerte del escorpión*, il suo primo lungometraggio, “cine dentro de cine, [...] ese metacine que se hacía, también, en esos años”²¹⁶. Il film è accolto con interesse dalla critica ma non ha nessun successo commerciale perché, secondo il regista, “coincidió por una parte con el boom del cine 'S',²¹⁷ y, por otra [...], se estrenó muy mal”²¹⁸. Non sono anni facili, per i giovani registi: “las películas de los jóvenes realizadores se rodaban en cuatro semanas y con un presupuesto muy ajustado, la distribución era un lío y competías con el cine de destape”²¹⁹.

Ma Herralde non si perde d'animo, e due anni dopo è la volta di quello che è considerato uno dei suoi lavori più riusciti, *Raza, el espíritu de Franco*. Il film mescola abilmente finzione e documenti audiovisivi autentici (“A mí me gusta mucho el documental y jugar con material de archivo”)²²⁰ sequenze del film *Raza* (1941) di José Luis Saenz de Heredia²²¹ e interviste a Pilar Franco, sorella del dittatore, e all'attore Alfredo Mayo, il protagonista del film di Saenz de Heredia: questa volta, oltre a ricevere un'ottima accoglienza da parte della critica, ha anche un buon successo di pubblico.

Il successo si ripete l'anno seguente con un nuovo film, ancora un documentario, *El asesino de Pedralbes*. Alla ricostruzione dell'omicidio²²² si alternano qui ampie parti in cui l'assassino, filmato nel carcere psichiatrico di Huesca, racconta con precisione e freddezza i fatti accaduti. Il lavoro, spiega il regista, “estaba en la línea del nuevo periodismo norteamericano como tema, por ejemplo con lo que hizo Truman Capote en *A sangre fría* o lo que podía hacer Tom Wolfe, en la línea narrativa que yo quería aplicar al documental de largometraje”²²³.

Questo film procura a Herralde contatti con un produttore americano interessato al suo lavoro,

214 A. Gregori, op. cit., p. 1202.

215 *Ibidem*.

216 *Ibidem*.

217 Il decreto legge che eliminava la censura prevedeva anche l'istituzione di sale speciali per film detti “S”, ovvero violenti o a contenuto esplicitamente sessuale.

218 A. Gregori, *ivi*, p. 1103.

219 Pepe Ribas, “Gonzalo Herralde”, in <http://www.peperibas.com>, ultima consultazione il 29/12/2010.

220 A. Gregori, *ibidem*.

221 José Luis Saenz de Heredia diresse nel 1941 *Raza* (*Le due strade* nella versione italiana), film di cui era anche sceneggiatore, basandosi su un soggetto scritto dallo stesso Francisco Franco con lo pseudonimo di Jaime de Andrade. Il film porta sullo schermo “una serie di miti, di ideali e progetti ideologici del nuovo governo, presentati direttamente e personalmente dallo stesso capo dello stato” (V. Sánchez Biosca, “Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-1975”, in op. cit., p. 549).

222 Al centro del film c'è la figura di uno psicopatico nel 1974, nel corso di una rapina, aveva ucciso nel sonno una coppia dell'alta borghesia barcellonese.

223 A. Gregori, *ivi*, p. 1104.

quindi il regista si trasferisce a New York per tre anni, e nel 1980 esce *Jet leg. Vertigo en Manhattan*.

Herralde a questo punto della sua carriera ha identificato in David Lean il suo modello,²²⁴ e fare un film seguendo le orme del maestro è per lui un sogno che crede di poter realizzare al ritorno dagli Stati Uniti: “Cuando volví conecté con Pepón Corominas y pude meterme en una compleja producción de época”.²²⁵ È *Últimas tardes con Teresa*. “El resultado fue muy bueno. ¡Qué placer ver el cine Avenida de Madrid abarrotado!”²²⁶

Ripete nel 1986 l'esperienza di curare adattamento e regia con *Laura, del cielo llega la noche* (tratto dal romanzo *Laura a la ciutat dels sants* di Miquel Llor), film ambientato nella Barcellona degli anni '20, e ancora, nel 1993, con la sua opera più ambiziosa, *La fiebre del oro*, film in tre parti per un totale di sei ore, adattato dal romanzo omonimo di Narcís Ollé. È la storia dell'ascesa, trionfo e caduta del banchiere catalano Gil Foix: “fue una locura, una de mis [...] locuras”,²²⁷ per realizzare la quale Herralde creò una sua casa di produzione in grado di farsi carico degli altissimi costi.

Dopo *La fiebre del oro* Herralde si dedica a recuperare materiali d'archivio in cui grandi scrittori parlano di sé stessi, e montarli in forma di documentari, sorta di autobiografie filmate: Pla, Cortázar, Rulfo, Rosa Chacel, Paz, Borges, ma anche Nabokov e Marguerite Duras tra gli altri. Gira ancora altri film, come *Riesgo* (1993), un melodramma sentimentale diretto con Deirdre Fischel, e *Sexo de alquiler* (1996), in cui si cimenta con il genere porno.

IV.2 Il contesto politico-culturale.

“Se in termini storici il periodo 1969-1977 risultò particolarmente agitato, confuso, ma appassionante, per quanto riguarda l'industria cinematografica si può senz'altro affermare che fu di una difficoltà estrema, tanto da condurre il cinema spagnolo a una delle più gravi crisi della propria storia”.²²⁸

Esistevano problemi strutturali, certo non nuovi, che non avevano ancora trovato soluzioni efficaci: problemi legati ai rapporti tra produzione e distribuzione, alla gestione delle sale, al

224 “David Lean ha sido uno de mis grandes maestros. [...] Yo siempre he estado interesado en el gran cine de época, en las macroproducciones. No en la indagación histórica en sí misma, pero sí de tocar la historia a través de los personajes y de las épocas que me interesan personalmente», A. Gregori, op. cit., p. 1107.

225 Pepe Ribas, op. cit.

226 *Ibidem*.

227 A. Gregori, op. cit., p. 1106.

228 C. Torreiro, “Dal tardofranchismo alla democrazia (1969-1982)”, in *Historia del cine* (1993), trad. it. *Storia del cinema spagnolo*, a cura di R. Gubern, Venezia, Marsilio, 1995, p. 211.

controllo statale sulle sovvenzioni, al forte calo di spettatori anche per la concorrenza della televisione, alla presenza della censura, alle difficoltà di inserimento sul mercato internazionale. Problemi che sul finire degli anni Sessanta appaiono in tutta la loro gravità.

Il cinema spagnolo dell'epoca si presenta sdoppiato in tre tendenze fondamentali: da una parte un produttore come Elías Querejeta e registi politicamente impegnati (quelli provenienti dal *Nuevo Cine Español*, come Saura e Borau, o più giovani, come Víctor Erice o Manuel Gutiérrez Aragón) in costante conflitto con la censura, ma anche utili al potere per accreditare all'estero un'immagine moderna e vivace della Spagna contemporanea; dall'altra un cinema commerciale (capitanato, già da qualche anno, dal prolifico regista Mariano Ozores), che ha nella commedia sexy il suo asse portante, un “producto de la carrera nacional hacia la modernización”.²²⁹ A queste due tendenze fondamentali, si affianca la cosiddetta “tercera vía”, promossa dal produttore José Luis Dilbidos, un compromesso spagnolo, politicamente moderato e centrista, tra la produzione impegnata e quella di cassetta.

Troviamo inoltre un rinnovato interesse per gli adattamenti letterari. Tra questi ultimi ricordiamo *Fortunata y Jacinta* di Angelino Fons, del 1969, “la cui caratteristica più saliente [...] era il brutale svilimento dell'originale”,²³⁰ *La Regenta* (1974) di Gonzalo Suárez, o la splendida *Tristana* realizzata da Buñuel nel 1969.

La morte di Franco apre a quella che si considera la vera transizione del cinema spagnolo: “el período comprendido entre 1976 y 1978 fue testigo de una popularización de un estilo liberal y de una transformación de la cinematografía española marcada por una pluralización de las prácticas cinematográficas”:²³¹ cinema nazionale basco e catalano, commedia, cinema radicale, *destape* e cinema erotico ne sono le manifestazioni principali.

Gli eterni problemi dell'industria cinematografica spagnola non trovano alcuna soluzione nella politica dell'UCD, il primo partito democraticamente eletto all'indomani della scomparsa del dittatore: “fra il 1977 e il 1982, quando si concluse l'esperienza di governo dell'UCD [...], il cinema spagnolo si vide ridotto alla stregua di un pugile sempre sull'orlo del *knock-out* condannato a battersi contro avversari inarrivabili.”²³²

Ma una nota positiva è certamente nel decreto legge 3071 dell' 11 novembre 1977, che “abolì definitivamente la censura, [...] ripristinò una sovvenzione automatica pari al 15% dei primi cinque anni di incasso, e introdusse nuovamente una quota di distribuzione per tutelare il cinema spagnolo

229 J. Hopewell, *Out of the past: Spanish cinema after Franco 1973-1988* (1986), tr. spa. *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, p. 17.

230 C. Torreiro, op. cit., p. 225.

231 C. Torreiro, *ivi*, p. 137

232 C. Torreiro, *ivi*, p. 227.

dalla concorrenza straniera”.²³³ Tuttavia, è indubbio che nonostante l'apertura tematica, linguistica, espressiva, “continúan existiendo factores económicos y coerciciones políticas y personales que limitan la libertad de expresión cinematográfica” come osserva John Hopewell.²³⁴

In questi anni la gran parte dei film realizzati non si interroga tanto sul presente, quanto piuttosto si rivolge alla storia (Seconda Repubblica, guerra civile, primo ventennio franchista), mentre continua il successo della commedia, con il ritorno di un maestro come Luis Berlanga, i primi lavori di Fernando Colomo, Fernando Trueba e soprattutto di Pedro Almodóvar. Ma, in generale, “en muchas de las películas de finales de los años 70 y principios de los 80 se advierte un profundo sentimiento de desilusión e impotencia”.²³⁵

La grave crisi interna all'UCD portò, nel 1982, alle elezioni generali vinte dal PSOE di Felipe González, e uno dei primi provvedimenti messi in atto dal nuovo governo, appena due settimane dopo il suo insediamento, fu la nomina della regista e sceneggiatrice Pilar Miró a direttore generale della Cinematografía.

Con la “legge Miró”, un fiume di denaro si riversa sul cinema spagnolo, grazie all'assicurazione di ricche sovvenzioni statali: una prima sovvenzione anticipata in base a un esame preliminare di sceneggiatura, troupe, preventivo e piano di finanziamento; il mantenimento del 15% di sovvenzione automatica sugli incassi lordi, passibile di innalzamento fino al 25% nel caso di film considerati “di speciale qualità”; sovvenzione supplementare per film dal preventivo superiore a 55 milioni di pesetas; aiuti per progetti di autori esordienti e di carattere sperimentale.²³⁶ La legge prevede inoltre diverse misure che “intendono privilegiare la qualità rispetto alla quantità, in modo da produrre meno film, più competitivi sul mercato nazionale e anche su quello internazionale”.²³⁷ Una legge-stampella, se si vuole, ma, come osserva il regista Martín Patino, “in Spagna, il cinema per funzionare ha bisogno di stampelle. Questa stampella è l'ultima legge possibile di un sistema sull'orlo del fallimento”.²³⁸

Per quanto riguarda gli adattamenti da grandi opere della letteratura spagnola, esistevano misure (risalenti al 1979 e note come “operazione 1.300 milioni” in riferimento all'ammontare in pesetas dello stanziamento) per coproduzioni con la TVE.²³⁹

233 C. Torreiro, op. cit., p. 228.

234 J. Hopewell, op. cit., p. 145.

235 J. Hopewell, *ivi.*, p. 282.

236 C. Torreiro, *ivi.*, p. 251.

237 C. Torreiro, *ibidem.*

238 C. Torreiro, *ivi.*, p. 252.

239 “Alla fine del 1980, la televisione spagnola mette in moto il suo primo programma di collaborazione con l'industria cinematografica. Destina millecento milioni di pesetas alla produzione di film che, dopo due anni di proiezione nei cinematografi, vengono trasmessi per televisione. Diversi anni più tardi, a causa di problemi burocratici, questo progetto produce serial televisivi di grande audience e anche alcuni film di qualità, che hanno in comune il fatto di essere basati su opere di scrittori spagnoli di prestigio e di essere lontani dalla realtà nazionale quotidiana. In tal modo vengono realizzati *La plaza de diamant* (1982) di Francesc Betriu, *Valentina* (1982) e *1919 – Crónica del*

Vengono adattati soprattutto autori antifranchisti: Rodoreda, Sender, Fernández Santos e naturalmente Marsé. Ora se è chiaro che “la moltiplicazione di questi adattamenti non è garanzia di qualità, e alcuni registi poco ispirati offriranno film che non sono se non pallidi riflessi delle opere che ne sono all'origine”,²⁴⁰ è anche vero che “en esta España en plena renovación, el hecho de buscar la inspiración en una obra literaria de altura empezó a representar la voluntad de crear una gran película”, e pertanto “las realizaciones serias que se apoyaban en la literatura empezaron a buscar la calidad, a conjugar militancia y preocupación artística, reflexión social y voluntad de no desmerecer respecto a los logros estéticos del original, y eso incluso en la pequeña pantalla”.²⁴¹

Questo incontro tra cinema e televisione avrà conseguenze positive da diversi punti di vista, soprattutto economici, rendendo possibile la realizzazione di progetti ambiziosi e raggiungendo un pubblico vasto e differenziato. Tuttavia, paradossalmente, concorrerà a creare uno stile più piatto e meno “cinematografico”, poiché, come ci ricorda Vincenzo Cerami, “Il piccolo schermo, per definizione linguistica e per ampiezza del raggio visivo, ha leggi diverse dal cinema: il décor fa solo da sfondo, le luci sono semplicemente funzionali, la recitazione è sempre affrettata, gergale”.²⁴²

È proprio ciò che accade con l'adattamento del romanzo di Marsé, ed è esattamente in questo punto della storia del cinema spagnolo che si colloca il film di *UTCT*, lavoro non privo di ambizioni e con rischi relativamente limitati, considerate le caratteristiche del romanzo da cui ha origine.

IV.3 Últimas tardes con Teresa, *il film*.

Gonzalo Herralde adatta il romanzo di Juan Marsé nel 1984, con la collaborazione di Ramón de España e dello stesso autore.

Il produttore esecutivo è Pepón Coromina, che ha alle spalle la produzione di altri film di successo negli anni appena precedenti: sono del 1980 *Angustia*, di Bigas Luna, il documentario *El asesino di Pedralbes*, diretto dallo stesso Gonzalo Herralde, e il primo lungometraggio di Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, quindi l'adattamento di *Plaza del Diamante* diretto da Francesc Bertú nel 1982.

alba (1983) di Antonio Betancor, *La colmena* (1982) di Mario Camus, *Bearn o la sala de las muñecas* di Jaime Chávarri, *Últimas tardes con Teresa* (1984) di Gonzalo Herralde e *Los santos inocentes* (1984) di Mario Camus”, A. M. Torres, “Fortune e sfortune del cinema spagnolo durante gli anni ottanta” in *Maravillas, il cinema spagnolo degli anni ottanta*, a cura di P. Vecchi, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 16.

240 J. C. Seguin, *Histoire du cinéma espagnol* (1994), trad. it. *Breve storia del cinema spagnolo*, Torino, Lindau, 1998, p.126.

241 A. Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 146-147.

242 V. Cerami, “Per l'autore buio pesto in sala”, *Il Sole 24 ore*, 11/9/2011.

Anche la scelta degli attori riflette l'attenzione della produzione alle preferenze del pubblico: Teresa è interpretata da Maribel Martín (al secolo María Isabel Martín Martínez), attrice trentenne, proprio quell'anno all'apice del successo;²⁴³ El Pijoaparte è Ángel Pérez Alcázar, anch'egli sulla soglia dei trent'anni, dalla bellezza mediterranea e con una lunga esperienza come attore cinematografico e teatrale; Maruja è interpretata da Patricia Adriani (pseudonimo di María Asunción García Moreno), che aveva debuttato nel 1977 nel pieno dell'auge del cinema commerciale, attrice che John Hopewell definisce “la siempre infravalorada Patricia Adriani, que raras veces ha interpretado a personajes dignos de su talento”²⁴⁴; Luis Trías è interpretato da Juanjo Puigcorbé, altro volto noto al cinema di quegli anni, mentre Hortensia è Cristina Marsillach ai suoi esordi.

Tra gli attori non protagonisti, ricordiamo Charo López nei panni dell'infermiera Dina, Guillermo Montesinos (Bernardo), José Bódalo (el Cardenal) e Alberto Closas (Oriol Serrat).

Direttore della fotografia è il bravo Fernando Arribas che ha all'attivo un'esperienza ventennale in produzioni spagnole e italiane. Al montaggio troviamo Anastasi Rinos, altro professionista di lungo corso, mentre la colonna sonora originale è composta da Josep M. Bardagi, esponente, negli anni '60, della *Nova Cançó* nonché collaboratore di Peter Handke, Alain Tanner e Wim Wenders.

Siamo dunque in presenza di una pellicola cui non mancano, sulla carta, gli elementi per confezionare un prodotto di buon livello: come si arriva, invece, a farne “un melodrama habitual y sin sorpresas”,²⁴⁵ un film “sin pena ni gloria?”²⁴⁶ È quanto si cercherà di spiegare nei prossimi paragrafi.

IV.4 *Sinossi.*

Manolo Reyes si prepara a passare la serata fuori: mentre sta vestendosi sulla terrazza di casa, il suo amico Bernardo gli propone di andare insieme alla festa della vigilia di san Giovanni nel quartiere del Pueblo Español, dove potranno conoscere delle turiste. Manolo rifiuta, e dopo aver contemplato,

243 Dopo una carriera iniziata da bambina in popolarissimi sceneggiati televisivi come *La gran familia*, del 1962, e *La familia y uno más*, del 1965, Maribel Martín sarà in seguito la protagonista di una serie di film horror di successo, uno dei filoni d'oro del cinema commerciale degli anni '70. Proprio nel 1984 interpreta Jacinta nell'adattamento televisivo tratto dal romanzo *Fortunata y Jacinta* di Pérez Galdós, quindi parteciperà all'adattamento filmico del romanzo di Miguel Delibes *Los santos inocentes*, entrambi diretti da Mario Camus.

244 J. Hopewell, op. cit., p. 289.

245 A. Jaime, op. cit. p. 156.

246 In <http://hoycine.com>, ultima consultazione il 12/02/2011.

dall'alto del Monte Carmelo, la città che si estende ai suoi piedi, si reca da solo in moto in città.

Qui si introduce ad una festa in un giardino privato, dove conosce Maruja, con la quale balla e comincia una relazione. Al termine della festa i due si danno appuntamento per il giorno dopo in un bar di plaza de Catalunya, appuntamento al quale, però, la ragazza non si presenta.

Nel corso della stessa festa Manolo nota anche Teresa, che crede essere un'amica di Maruja.

Tempo dopo Manolo e Bernardo rubano due moto e si recano al mare a Bagur, sulla Costa Brava, con due ragazze del loro quartiere. Alla fine della giornata in spiaggia, Manolo riconosce Maruja in una giovane che si allontana verso una villa sulla scogliera, e decide di aspettare la notte per rivederla. Ne spia i movimenti nascosto tra gli alberi, e a notte fonda si introduce nella sua stanza a pian terreno.

Passano insieme la notte, ma al mattino Manolo si accorge, con delusione e rabbia, che Maruja è soltanto una cameriera, non la ragazza di buona famiglia che aveva creduto.

Tornato a Barcellona, cerca di vendere una moto rubata al Cardenal, ma questi non ne vuol sapere. Nel frattempo, ci viene presentata Teresa in diverse scene che ne mettono in luce gli interessi politici.

Una notte, rientrando in casa da un bagno notturno, la ragazza si accorge casualmente della presenza di Manolo nella stanza di Maruja, e ne è turbata. Il giorno dopo le chiede spiegazioni, e dalle poche parole di Maruja crede di capire che il ragazzo è un operaio sovversivo, schedato dalla polizia.

Nel corso di una visita al Cardenal, questi affida a Manolo un pacchetto da consegnare ad un ricettatore di nome Paco, nel quartiere del Pueblo Seco, mentre la nipote dell'anziano, Hortensia, chiede insistentemente al ragazzo di portarla a fare un giro in moto.

Una sera a Barcellona Manolo, accompagnando Maruja, ha occasione di parlare con Teresa per la prima volta, ma tra i due non sembra esserci nessuna simpatia.

Di nuovo a Bagur, Teresa e il suo amico Luis invitano Maruja a passare la serata con loro. Maruja però scivola sulle scale che scendono all'imbarcadero e batte la testa, pur senza apparenti conseguenze immediate.

Rientrata a casa dopo la serata passata con Teresa e Luis, trova Manolo come tante altre volte ad aspettarla in camera, ma la ragazza non si sente bene, e quando il giovane le chiede di mostrargli la casa approfittando dell'assenza, quella notte, dei proprietari, reagisce istericamente temendo che il giovane intenda compiere un furto.

In casa Manolo e Maruja non sono soli: Teresa e Luis bevono e parlano di politica, ma quando dopo alcuni preliminari poco convinti stanno per fare l'amore, Luis è colto da un attacco di vomito e delude le aspettative di Teresa, che piange in silenzio mentre le giunge il rumore della moto di

Manolo che si allontana nella notte.

Infatti, contemporaneamente, il montaggio alternato ci permette di seguire cosa avviene nella stanza di Maruja, al piano terra, dove la ragazza, mentre fa l'amore con Manolo, comincia ad accusare un crescente malessere, fino a perdere conoscenza. Manolo si allontana.

La scena seguente si apre in una clinica in città: Maruja è in coma, e intorno al suo letto si trovano i signori Serrat e Teresa, molto provata dalle condizioni della giovane cameriera-amica. Maruja mormora il nome di Manolo, quindi Teresa decide, in contrasto con la madre, di andarlo a cercare per avvertirlo dell'accaduto.

Teresa si reca dunque al Monte Carmelo con la sua Floride decapottabile bianca, e qui incontra Manolo che si sta lavando ad una fontanella.

Insieme i due vanno in clinica, dove Manolo, colto da rabbia per la sfortunata sorte della sua ragazza, dà un pugno a una finestra e si ferisce. Viene medicato dalla bella infermiera Dina, che non appare indifferente al fascino del ragazzo.

L'impellente necessità di denaro spinge Manolo a recarsi dal Cardenal per chiedergli un prestito. Durante il colloquio, Manolo allude al suo desiderio di cambiare vita e di trovare un lavoro onesto, ma viene cinicamente deriso dal vecchio protettore, ormai ubriaco. Questi, tuttavia, nel corso della discussione perde i sensi, e quando Manolo e Hortensia lo trasportano in giardino, la ragazza offre al Pijoaparte del denaro di nascosto dallo zio.

Incontrandosi un giorno in clinica Teresa presta a Manolo il libro che ha con sé, *Historia del pensamiento socialista. Los precursores*, di George D. H. Cole.

Uscendo dalla clinica, Manolo e Teresa si fermano in un bar lungo la strada per il Carmelo, e qui Teresa allude misteriosa al lavoro di operaio e alle attività sovversive del giovane, mostrandogli tutta la sua comprensione e solidarietà. Manolo non capisce di cosa stia parlando, ma intuisce che gli conviene tacere e stare al gioco. A letto, la notte, legge il libro di Cole a lume di candela.

Tornati in seguito alla clinica, Dina incoraggia i due ragazzi a godersi la bella giornata d'estate in spiaggia. Teresa dunque, accompagnata da Manolo, passa da casa a prendere il necessario per la gita. Qui Manolo osserva la comoda, elegante abitazione dell'amica.

Una volta in spiaggia, Teresa fa il bagno e poi si sdraia accanto al ragazzo. Lui le chiede di parlargli dell'università e vorrebbe rivelarle il suo desiderio di trovare un lavoro serio con l'aiuto del signor Serrat, ma poi cambia idea e per la prima volta la bacia.

Successivamente, Manolo si reca in un locale da ballo, l' *Apolo*, per incontrare Paco, il ricettatore a cui ha in precedenza consegnato la merce per conto del Cardenal. Teresa, stanca di aspettarlo in macchina, lo raggiunge nella sala. Qui viene invitata a ballare da un conoscente di Manolo, invito che accetta vagamente divertita, ma alle avances dell'uomo, si allontana dalla pista e

comincia a cercare il suo amico nel locale. Ma el Pijoaparte sta parlando con Paco: l'uomo lo invita a lasciare il Cardenal e a lavorare per lui nel riciclaggio di denaro falso, proposta che Manolo accetta dopo essersi assicurato della buona qualità delle banconote trattate dall'uomo. Incontrando Manolo al bar, Teresa si congeda in fretta dicendosi stanca e nervosa.

I due si ritrovano in seguito in clinica, insieme ai genitori di Teresa e al padre di Maruja. Teresa presenta Manolo alla madre, ma questa reagisce con estrema freddezza, e cerca di convincere la figlia a lasciare Barcellona e tornare a Bagur con loro, proposta che Teresa rifiuta.

In un locale dove si suona musica jazz, Teresa presenta quindi Manolo ai suoi amici studenti, e qui il ragazzo, per rispondere alla sfida che sente muovergli da Luis, accetta l'incarico di far realizzare tremila volantini al ciclostile.

Alla richiesta di garanzie da parte di Luis, Manolo afferma di conoscere il leader della protesta studentesca, Federico, e dichiara che il suo amico Bernardo si incaricherà dell'operazione.

A conclusione della serata Teresa accompagna a casa Manolo, ma resta a spiare i movimenti per capire cosa fa dopo averla salutata. Poco dopo il giovane infatti esce di casa e si avvia al bar Delicias, seguito di nascosto da Teresa.

Ma ecco che all'improvviso Teresa lo chiama gridando: nell'oscurità della via, un uomo si è abbassato i pantaloni davanti a lei. Manolo torna indietro e scopre che si tratta di Bernardo, purtroppo non nuovo a queste imprese, e lo picchia nonostante Teresa lo preghi di smetterla.

Al bar Delicias, dove si recano subito dopo, incontrano il fratello di Manolo. Questi attira la loro attenzione su Bernardo, entrato poco prima nel locale con il viso sporco di sangue. Teresa capisce che si tratta della stessa persona che, a detta di Manolo, dovrebbe occuparsi dei volantini sovversivi, e infuriata esce dal bar inseguita dal ragazzo.

Deciso a sistemare la faccenda in qualche modo, Manolo le dà appuntamento per il giorno dopo in clinica, da dove andranno poi al Pueblo Seco a ritirare i fantomatici volantini.

Arrivati al luogo dell'appuntamento, Manolo chiede a Teresa di aspettarlo in macchina, e da solo sale sulla terrazza condominiale di un palazzo, dove incontra Paco e i suoi complici. Manolo reagisce alle loro richieste di denaro sferrando un pugno a Paco, quindi gli altri gli sono addosso e lo picchiano selvaggiamente.

Teresa, che ha deciso di seguire Manolo, osserva non vista, da dietro una porta, la scena che si svolge sulla terrazza. Quando capisce che Manolo è in seria difficoltà, riesce non senza fatica a forzare la porta e a irrompere nella terrazza, mettendo in fuga i delinquenti.

Abbracciandosi, si chiariscono a vicenda: lui non è il sovversivo che lei credeva, ma ha finto di esserlo perché, le dice, «quería ser como tú me veías». Lei gli chiede: «¿No pensaste que yo podía quererte tal como eres?».

Tempo dopo entrambi sono a casa di Mari Carmen e Alberto, due amici di Teresa che potrebbero aiutare Manolo a trovare un lavoro serio. Ma il ragazzo sente che Alberto non è ben disposto nei suoi confronti, ed esprime a Teresa le sue perplessità mentre ballano alla festa di piazza di un quartiere popolare dove tutti e quattro si sono recati dopo cena.

Quando Mari Carmen e Alberto si congedano, Manolo e Teresa si ritrovano soli sotto a una pioggia di coriandoli sollevati dal vento, e si abbracciano felici.

Poco dopo sono a casa di lei, dove una telefonata di Mari Carmen assicura Teresa che già si intravedono prospettive di lavoro per Manolo. I due, nel buio dell'ingresso, si abbracciano e scivolano a terra, mentre il telefono riprende a squillare.

Si accende la luce e appare la domestica Vicenta, sbigottita alla vista di Manolo e Teresa abbracciati sul pavimento, al buio. Teresa subito si alza e risponde al telefono: è Dina, l'infermiera, che annuncia la morte di Maruja.

Al cimitero, terminata la cerimonia funebre, Manolo e Teresa si congedano sotto lo sguardo impaziente e gelido del signor Serrat. I due giovani si danno appuntamento per l'indomani nel bar Le Mans in plaza de Catalunya.

Manolo aspetta per tre ore la ragazza, inutilmente. Dopo una notte di pioggia passata insonne, la cerca a casa, ma il giardiniere gli dice che i Serrat sono al mare e torneranno alla fine del mese. Finalmente, mentre contempla tristemente Barcellona dall'alto del Monte Carmelo, un bambino gli consegna una lettera arrivata per lui al bar Delicias. È di Teresa che lo rassicura, e nella chiusura gli ricorda che lo ama.

Manolo decide di andare subito a Bagur, ma ha bisogno di un mezzo di trasporto, quindi va dal Cardenal, per prendere in prestito una moto che questi tiene in garage. Hortensia, insistente come sempre, gli chiede di portarla prima a fare un giro. Manolo dopo tanti rifiuti acconsente, purché sia un giro breve.

Hortensia dunque abbraccia Manolo e il ragazzo risponde ai suoi baci, quindi la ragazzina sale sulla moto, ma appena usciti Manolo le fa notare che il cancello è rimasto aperto. Quando Hortensia scende per chiuderlo, Manolo dà gas e parte, lasciandola a piedi, incredula.

Hortensia prova a rincorrere la moto, e sulla strada trova la lettera di Teresa che è appena caduta dalla tasca di Manolo. La legge, e gli occhi pieni di lacrime e rabbia dicono che si vendicherà.

Nella scena finale Manolo corre in moto nella notte, e gli tornano in mente, in *voice-over*, le parole con cui Teresa, nella lettera, gli racconta delle intenzioni della sua famiglia di allontanarla da lui, e del suo desiderio di rivederlo.

Ma due moto della polizia gli si affiancano, lo stringono e il ragazzo cade. I due poliziotti lo

informano che Hortensia lo ha denunciato, e lo ammanettano.

L'ultima sequenza mostra la casa di Bagur sulla scogliera, di notte, investita da una grande ondata, e in *voice-over* ascoltiamo di nuovo la voce di Teresa: «¿Volveremos a vernos? Sé orgulloso y atrevido hasta la muerte, porque así es como me gusta recordarte».

IV.5 Forme e contenuti.

Linearità, distacco emotivo, approccio e trattamento didascalici: sono queste le caratteristiche formali più evidenti dell'adattamento operato da Herralde, de España e Marsé sul romanzo di quest'ultimo.

Come spiega Herralde nell'intervista ad Antonio Gregori:

Últimas tardes con Teresa existía como proyecto antes de irme a Estados Unidos y cuando TVE invirtió en derechos de antena ésta fue una de las primeras en hacerse con un presupuesto bastante alto para la época, casi el doble de lo que costaba una película normal. La novela en sí misma tenía mucho que ver para mí con una época de mi infancia y aunque los personajes son de una generación anterior a la mía, corresponden en cierta manera a lo que yo husmeaba cuando era un niño. De ahí el interés que yo tenía en la historia.²⁴⁷

L'analisi delle prime scena del film (in particolare quelle in cui avviene la presentazione di Manolo e Teresa) renderà più chiare i criteri e le linee seguite nell'adattamento.

Il film comincia dunque con una lunga scena suddivisa in diverse sequenze ambientate nella stessa cornice spaziale, durante la quale passano in sovrimpressione i crediti di apertura: inquadrata in campo medio vediamo una terrazza di una casa di periferia, imbiancata a calce, circondata da altre case simili. In sottofondo, il suono di una chitarra flamenca dal ritmo via via più marcato accompagna le immagini di un ragazzo che si prepara per la serata.

Il ragazzo, a torso nudo, inquadrato a M.F. e, alternativamente, a P.A., si lava, si mette la camicia e la cravatta, si profuma e si guarda in un piccolo specchio appeso al muro, tra vasi di gerani e tende chiare che schermano la debole luce proveniente dall'interno. L'oscurità e il C.M. non ci permettono di coglierne altro che il bel corpo ripreso a M.F. davanti al bacile dell'acqua, mentre il rumore di petardi sparati anche sulla terrazza, l'immagine di razzi e di fuochi d'artificio che si alzano verso il cielo, ci introducono in un tempo di festa d'estate.

Entra quindi in scena un secondo personaggio, un amico del ragazzo, e la presentazione di quest'ultimo si arricchisce di un elemento fondamentale, il nome: il ragazzo è infatti Manolo, che risponde all'amico con un secco «Qué hay Bernardo». Bernardo è molto basso, e il suo

247 A. Gregori, op. cit., p. 1105.

atteggiamento vagamente servile mette in evidenza, per contrasto, la statura fisica e psicologica di Manolo.

Ma è soltanto quando Bernardo viene congedato e la vestizione è terminata, che la presentazione del protagonista si completa: la scena è cambiata, la M.d.P, seguendo in *travelling* un bambino che corre lungo il pendio di una collina portando una torcia accesa, ci fa muovere rapidamente, questa volta in campo lungo (C.L.), tra casette basse, panni stesi, strade sterrate, fino a ritrovare Manolo in piedi, in una inquadratura F.I. angolata dal basso che ne sottolinea, di nuovo, la posizione dominante e centrale.

Il montaggio alterna rapidamente, in un campo/controcampo visivo, l'immagine di Manolo e quella di una città ripresa in campo lunghissimo (C.L.L.), come un mare di luci nell'oscurità. Manolo in oggettiva, in piedi su questa collina, guarda la città, mentre sullo schermo compare il titolo del film, e subito, con un fermo-immagine che consente di fissare l'associazione, il sottotitolo: *Barcelona 1957*.

È a questo punto che finalmente possiamo vedere in faccia Manolo: il P.P. mette in quadro un volto perfetto, sebbene solcato da ombre profonde che gli danno un'espressione seria, vagamente amara. Un ultimo sguardo al fuori campo, verso la città che si estende ai suoi piedi, una monetina lanciata a un bambino che gli ha appena portato un pacchetto di sigarette, e Manolo salta su una moto parcheggiata alle sue spalle ed esce dal quadro.

Questa prima scena ci consegna il personaggio secondo quelle che l'adattamento considera essere le sue caratteristiche fondamentali: Manolo è un ragazzo bello e solitario. Nonostante il relativo prestigio (il bambino si inerpica sulla collina per portargli le sigarette) Manolo non partecipa alla vita del suo ambiente (infatti rifiuta l'invito di Bernardo), anzi, qualcosa di indefinito lo spinge ad allontanarsene, a cercare altro.

Il montaggio, attraverso la dialettica di campo/controcampo tra il personaggio e l'immagine della città ai suoi piedi, chiarisce che questo "altro" non si trova nel suo quartiere, ma in quella città contemplata dall'alto.

Il profilmico è abbastanza curato, l'illuminazione costruita in funzione descrittiva (è sera, si festeggia con fuochi d'artificio e torce) e narrativa (la messa in quadro completa di Manolo è volutamente ritardata per creare attesa, e il suo viso si presenta solcato da ombre profonde) ed è associata ad un uso naturalistico del sonoro, che riproduce i suoni e i rumori dell'ambiente (i grilli, gli scoppi dei petardi e dei fuochi d'artificio).

Anche la colonna sonora, con il ritmo crescente della chitarra cui si aggiungono percussioni e orchestra, e si mescola con gli scoppi dei fuochi d'artificio, ha una funzione marcatamente narrativa, non di semplice riempitivo in un passaggio senza dialogo: è ritmata e sensuale mentre Manolo si

prepara, si fa via via più rapida quando il ragazzo si allontana, quasi a spingere lo spettatore verso la scena seguente.

Vedremo in seguito come l'elemento sonoro sia uno dei tratti più riusciti del film, sia perché utilizza suoni e rumori ambientali in funzione descrittiva, sia per l'apporto di materiali originali come canzoni e trasmissioni radiofoniche e televisive, oltre ad una colonna sonora quasi sempre sensibile e in grado di sottolineare narrativamente i passaggi del racconto, stabilendo una relazione significativa con le componenti visive.

Riguardo i regimi di rappresentazione, questa prima scena di apertura chiarisce in modo inequivocabile che questi si basano su una analogia assoluta rispetto alla realtà rappresentata, ovvero, secondo la definizione di Casetti e di Chio, “si opera a ridosso della realtà”.²⁴⁸

A questo regime rimanda la messa in scena, con la sua caratterizzazione puntuale; la messa in quadro, con il soggetto o i soggetti sempre posti al centro; e la stessa messa in sequenza, sebbene in questo caso, come si vedrà meglio parlando del trattamento della dimensione temporale, si diano talvolta dei passaggi ellittici.

Dunque, per tornare all'analisi di scene semanticamente rilevanti, ecco che nella seconda scena Manolo parcheggia la moto davanti al cancello aperto di una villa, nel cui giardino è in corso una festa.

Prima di entrare Manolo osserva gli invitati che arrivano, eleganti, a coppie o piccoli gruppi, e si pettina rapidamente guardandosi nello specchietto retrovisore di una macchina sportiva parcheggiata davanti al cancello. La M.d.P osserva tutto questo alternando due punti di vista situati sulla strada, in prossimità di Manolo e alla sua altezza, in un gioco di attacchi e stacchi, di soggettive e oggettive, che ci dà l'idea precisa di quello spazio liminare nel quale Manolo si colloca come un intruso, leggermente insicuro ma deciso comunque ad attraversare il cancello, la frontiera, ed entrare.

Durante tutta la scena e fino all'inizio della seguente, quando Manolo entra fisicamente nel giardino della festa, risuona allegra una canzone di successo nell'estate del 1957, *Torero*, cantata in italiano da Renato Carosone.

Si mostra qui uno di quegli usi creativi e felici del sonoro di cui si diceva prima: scegliendo *Torero* per accompagnare l'arrivo e l'ingresso di Manolo alla festa, gli adattatori compiono un'operazione di distanziamento ironico dalla serietà e compostezza espressi dal protagonista del film.

L'ironia sta in primo luogo, ad un livello pragmatico, nell'allegria e leggerezza della musica che parodia e caricaturizza un classico, tradizionale *paso doble*. Inoltre, per quegli spettatori che

248 F. Casetti e F. di Chio, op. cit., p. 158.

capiscono l'italiano, il testo della canzone racconta anche di un tipo che per sembrare più interessante e alla moda si finge appunto, di volta in volta, torero, spagnolo, attore, e il tema della finzione, così importante nel romanzo, entra quindi, sebbene in modo indiretto e mediato, anche nel tessuto del film, proprio nel momento in cui Manolo si infiltra furtivo, grazie ad una maschera di finzione, in uno spazio fisico-simbolico che non gli appartiene.

Le altre musiche che, di seguito, fanno ballare gli invitati alla festa, non hanno la stessa funzione di distanziamento ironico, bensì servono a ricreare, attraverso la componente sonora, il sapore di quell'estate, sebbene sia *Stormy Weather* (cantato da Ella Fitzgerald) che *See you later alligator* (Bill Haley) siano canzoni già note e di successo (*Stormy Weather* addirittura del '43, la seconda del 1956).

Per quanto riguarda lo spazio della festa, notiamo che si articola in zone diverse: c'è quella del buffet, dove avviene il primo, casuale contatto con Teresa e dove il padrone di casa chiede spiegazioni a Manolo della sua presenza alla festa; c'è poi la zona della piscina, dove sta seduta Maruja quando Manolo la nota per la prima volta; infine c'è la zona alberata, una specie di boschetto, nella cui ombra protettiva Maruja e Manolo ballano, si abbracciano e si baciano. Questa tripartizione, tuttavia, non è rigida: i movimenti di Manolo seguiti dalla M.d.P in *travelling*, la prevalenza di una messa in sequenza basata sul *découpage* classico, con raccordi sullo sguardo e sul movimento, le inquadrature totali anche in *plombée*, la presenza della musica, la continuità e la qualità dell'illuminazione, sono altrettanti elementi che mettono in comunicazione le diverse parti, creando un'unità dinamica e passaggi fluidi.

Durante la festa Manolo ha modo di notare anche Teresa («Las rubias no me traen suerte», dice in una prolessi involontaria a Maruja che gli chiede cosa pensi della sua amica), ma non si può considerare, questa, una vera presentazione. Si tratta piuttosto di un'immagine ancora sfuggente, appena pochi secondi in cui la ragazza parla sottovoce con Maruja, e poi quando, con Luis e un'amica accanto al buffet, si lamenta dell'eccessiva presenza di «pijos» alla festa - passaggio questo che, comunque, già dice qualcosa di lei, della sua inquietudine, della sua insoddisfazione rispetto all'ambiente in cui vive. Bisognerà tuttavia aspettare che la storia tra Manolo e Maruja si stabilizzi perché finalmente Teresa ci venga presentata in modo diretto.

Questo avviene soltanto dopo che Manolo è stato mostrato nelle sue diverse relazioni (con Maruja, con Bernardo, con il Cardenal, con il quartierie, con la sua attività delinquenziale), mentre della ragazza cogliamo delle presentazioni frammentarie, parziali, che hanno comunque lo scopo di sollecitare la curiosità dello spettatore, di coinvolgerlo nella vicenda.

La presentazione completa di Teresa avviene nella cornice del salotto della villa al mare della famiglia Serrat. Interno borghese, alla moda, colori chiari e mobili “moderni”, funzionali. Teresa,

inquadrata nella cornice di un'ampia finestra, sta su una *chaise-longue* e guarda in soggettiva la famiglia riunita davanti al televisore mentre il telegiornale trasmette la benedizione arcivescovile della fabbrica Seat della Zona Franca di Barcellona dalla quale, il 29 giugno 1957, uscì il primo esemplare di 600 prodotto in Spagna.

La scena è interessante per diversi motivi: è la prima volta che vediamo Teresa da sola, e ne possiamo conoscere meglio l'inquietudine genericamente "esistenziale" che la anima; siamo introdotti in questo ambiente domestico, utile per valutare il trattamento della componente spaziale nel film; infine, abbiamo modo di apprezzare l'utilizzo di materiali di archivio della TVE la cui funzione, come nel caso della canzone di Carosone (ma senza la stessa ironia implicita) si colloca all'incrocio tra una descrizione quasi documentaristica della componente temporale, e un uso più strettamente diegetico, interno al racconto.

Anche in questo caso lo spazio si presenta diviso in due zone: nella parte più vicina al televisore stanno seduti i signori Serrat e una coppia di amici, mentre Maruja serve loro da bere; in una parte isolata, sotto alla finestra, sta Teresa sulla *chaise-longue* con una penna in mano e un libro in grembo.

Da questo punto di osservazione ai margini, pensosa e imbronciata, guarda sullo schermo l'arcivescovo e il generale, i baciamani, le immagini della fabbrica e delle macchine. La sua posizione isolata rispetto alla famiglia, il libro e la penna, la sua aria distaccata, la descrivono come "diversa" e non disposta a condividere il tono trionfalistico del notiziario né l'interesse manifestato dai famigliari: ecco infatti che Teresa si alza e si allontana dalla stanza, seguita dallo sguardo perplesso del padre.

Ora alla voce proveniente dal televisore si sovrappone il tema musicale del film nella sua variante malinconica, e comincia un montaggio alternato di scene tenute insieme, secondo la linea dominante in tutto il film, da nessi basati sulla prossimità e sulla transività, oltre che dalla presenza della stessa musica dolce di sottofondo. La quale musica, come accade in diversi altri momenti del film, apre al cambiamento di atmosfera e, quando questo è avvenuto, lo consolida.

La messa in serie vede dunque assemblare, alternandole, sequenze centrate su Teresa (che in camicia da notte, sul letto, prima legge, quindi ascolta Radio España Independiente - altro materiale d'archivio originale -, poi si accende una sigaretta, quindi esce e va a fare un tuffo dall'imbarcadero), e sequenze che si svolgono nella stanza di Maruja, in cui questa dorme mentre Manolo, accanto a lei, ascolta la voce lontana della radio proveniente dalla stanza di Teresa.

L'alternanza si interrompe quando Teresa, tornando dal bagno notturno, passa davanti alla porta di Maruja e sente dei rumori provenire dall'interno: incuriosita avvicina l'occhio alla serratura e coglie l'immagine di Manolo e Maruja che fanno l'amore.

Il film ci consegna una rappresentazione del sesso disincantata, distaccata, meccanica, priva di partecipazione emotiva. Il sesso è, nel film di Herralde, un elemento meramente strumentale, e infatti tutti i personaggi giovani del film lo usano per qualche scopo personale: Manolo per conquistare le donne, Maruja per legare a sé Manolo, Hortensia per piegarne le ultime resistenze in un momento di difficoltà. Soltanto Teresa e Luis sembrano esserne lasciati ai margini loro malgrado: Teresa lo tratta intellettualmente, Luis lo fugge, entrambi mostrano un atteggiamento di rifiuto e di paura.

La scena spiata da Teresa le dà l'occasione per chiedere in seguito a Maruja se lei e Manolo “prendono precauzioni”: battuta che forse, nelle intenzioni degli adattatori, dovrebbe concorrere a creare un profilo più consapevolmente femminista di Teresa, ma che invece risulta essere un elemento in cui la coerenza dell'ambientazione storica del film viene completamente meno. Osserviamo, a questo proposito, che non è l'unico caso in cui gli adattatori e il regista rendono manifesta la loro intenzione latente di posticipare l'ambientazione del film, di avvicinarlo il più possibile al 1984, di attualizzarlo anche a spese della coerenza e della verosimiglianza. Questo, per esempio, avviene anche quando si decide di collocare la villa della famiglia Serrat non a Blanes, come nel romanzo, ma a Bagur, più alla moda nel 1984.

Ma è soprattutto nella rappresentazione del sesso che questa intenzione si mostra in tutta la sua evidenza. La ritroviamo infatti anche nella scena delle due coppie (Manolo e Rosa, Bernardo e Lola) in spiaggia: le due ragazze in topless, l'approccio fisico molto diretto di Manolo con Rosa e un'inquadratura insistita sul tanga di Lola sottolineano un atteggiamento sessualmente disinvolto e disinibito inverosimile nella Spagna del 1957 e invece pressoché obbligatorio in quella del 1984. Allo stesso tempo, scene come questa, o come quella spiata dalla serratura da Teresa, ammiccano compiacenti ai gusti del pubblico, senza tuttavia riuscire a raccontare niente dei personaggi e delle loro circostanze.

IV.6 *Spazio e tempo nel film.*

La caratteristica fondamentale dell'adattamento di *UTCT* sembra dunque essere la didascalicità, grazie alla quale si plasmano la storia e il discorso per renderli leggibili in modo immediato e univoco: tutto quello che si porge allo spettatore è chiaro, lineare, ed è narrato evitando di incorrere in ambiguità e zone d'ombra. Messa in scena, inquadrature e montaggio, ovvero la rappresentazione nel suo insieme, si orientano a fornire un quadro dinamico-descrittivo, badando ad evitare allo

spettatore spunti di interpretazioni alternative, ma presentando piuttosto sia la linea della storia che quella del discorso in forma denotata, apparentemente priva di commento. Così la linea del tempo, il suo dispiegarsi, è raccolta tutta in quel sottotitolo iniziale: *Barcelona 1957*. Il piano della storia è racchiuso tra le feste della notte del 23 giugno, vigilia di san Giovanni, e la fine dell'estate segnata dal vento e dalla pioggia delle ultime scene.

L'uso di materiali d'archivio originali rafforza questa linea: la trasmissione televisiva sulla benedizione della fabbrica, il giornale radio che Manolo ascolta nel bar mentre aspetta inutilmente Maruja il giorno dopo il loro primo incontro («Son las ocho de la noche. Hoy, festividad de san Juan, el Real Madrid se proclamó vencedor de la Copa Latina [...]»), il notiziario di Radio España Independiente, la famosa “Pirenaica” del PCE in esilio, che annuncia prossime manifestazioni studentesche di protesta.

Si tratta di elementi extradiegetici usati per dare alla linea del tempo una maggiore coerenza e coesione interne (oltre che, nel caso di R.E.I., per render conto degli interessi politici di Teresa). Si tratta anche di un uso di materiali “storici” particolarmente congeniale alla vena documentaristica di Herralde, un suo codice stilistico, come abbiamo visto nel paragrafo dedicato al percorso creativo del regista. Anche l'inserimento di canzoni di moda in quell'estate ha la funzione di rendere più saldo il quadro temporale: Carosone canta *Torero* e, in ben tre momenti diversi, sentiamo risuonare *Chellallà*, la canzone di Aurelio Fierro interpretata però qui dallo stesso Renato Carosone; Marino Marini con la sua *La più bella del mondo* fa da sfondo agli approcci politico-sessuali di Teresa e Luis, le melodie di Pérez Prado, il re del mambo, riscaldano l'atmosfera all'*Apolo*. Altri materiali sonori sono più genericamente “d'epoca”: le canzoni che si ballano alla festa (*Stormy weather*, *See you later aligator*), il *jingle* pubblicitario del Colacao proveniente dall'interno del bar Delicias quando Maruja va a prendere Manolo, il pezzo jazz suonato nel locale dove si incontrano gli amici di Teresa.

Persino un curioso razzo spaziale di cartone, con la scritta “Sputnik” dipinta al centro e collocato in una strada del quartiere popolare in cui Manolo e Teresa vanno a ballare la notte della morte di Maruja, persino questo “Sputnik” è un mezzo che ci deve ricondurre a un tempo preciso, al tempo della storia, l'estate del 1957.²⁴⁹

Riguardo la presenza di questo razzo, poi, è dubbio che nella Barcellona del 1957, si festeggiasse con un simile artefatto un evento che stava per accadere in un paese che, per il regime franchista, incarnava il male e il nemico per eccellenza, l'URSS. Quindi il profilmico forza la mano alla storia inventando elementi che, se da un lato dovrebbero rendere più saldo il quadro temporale,

²⁴⁹ Lo Sputnik I, il primo satellite artificiale entrato in orbita, fu lanciato dall'Unione Sovietica nella notte tra il 4 e il 5 ottobre 1957. Appena un mese dopo, il 3 novembre, fu la volta dello Sputnik II con a bordo la cagnetta Laika.

dall'altro denunciano una scrittura poco controllata, ingenua e approssimativa.

Il profilmico mostra comunque, in generale, l'intenzione di rispecchiare anche nell'abbigliamento, nell'arredamento, nelle pettinature e negli oggetti questa dimensione temporale, ma i risultati sono alterni.

Così, soprattutto nei costumi e nella caratterizzazione esteriore di alcuni personaggi secondari il film appare debole, e gli anni '80 si insinuano in diversi dettagli: Alberto, l'amico di Teresa che dovrebbe aiutare Manolo a trovare un lavoro onesto, ha i capelli e gli occhiali di uno yuppie contemporaneo, le due ragazze che Manolo incontra all'*Apolo*, come anche Lola e Rosa, potrebbero essere uscite dal set di *Cercasi Susan disperatamente*, mentre Paco e i suoi complici sono caratterizzati in modo incerto, indefinito.

Sono dettagli, certo, ma sommati ad altri aspetti non riusciti del film, rimandano ad una realizzazione globalmente sommaria e superficiale: e questo è tanto più sorprendente, se consideriamo che il modello di Herralde è niente meno che David Lean.

È, peraltro, un aspetto comune a tanti film spagnoli “d'epoca” in cui si confondono, come nota Marcos Ordóñez, “ambiente con ambientación”:²⁵⁰ perché, ci ricorda lo scrittore e critico de *El País*, “no basta con reperir aquí y allá objetos que parecen recién comprados en Vinçon, o vestir a los personajes con ropas que aún llevan la huella de la percha. Esa ambientación superficial, acartonada [...] es una desgracia frecuente en nuestro cine”. Di opinione del tutto diversa Vicente Molina Foix, il quale vede nel film:

El mejor ensayo que se ha hecho en España de un cine decorativo y *musicado*, revivalista, neo-moderno, que trata de dar a través del color, la luz, la escenografía y los vestidos el aura de la historia. [...] Todos los fondos del film, la planificación romántica y heroica y el voluntario exceso de ambientación y mobiliario de época persiguen el fin de *irrealizar* y *romancear* la realidad histórica por el recargamiento y la copia.²⁵¹

Per quanto riguarda la massa in sequenza, questa rispetta l'ordine lineare degli avvenimenti, e il film non presenta flashback o flashforwards: solo in pochissime occasioni il passato viene accolto nella narrazione (e sempre, comunque, soltanto come racconto orale), come quando Teresa descrive a Manolo, con grande sintesi, una manifestazione studentesca dell'inverno precedente, o gli riassume gli avvenimenti dell'ultima serata trascorsa con Maruja dopo la caduta.

Tuttavia si nota che, a parte il riferimento esplicito alla data del 24 giugno annunciato in apertura del giornale radio, e quello implicito del 29 giugno desumibile dal notiziario televisivo, non ci sono altri momenti temporalmente oggettivi, e lo stesso concatenarsi degli avvenimenti, pur chiaro nella sua sequenzialità, avviene in assenza di punti di riferimento precisi, perché il montaggio opera frequenti ellissi temporali.

250 M. Ordóñez, “La obra de Marsé en el cine”, in C. Romea Castro, op. cit., p. 253.

251 V. Molina Foix, *El cine estilográfico. Crítica recogida 1981-1993*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, p. 267.

Ciò è possibile grazie a quell'importante elemento paratestuale costituito dal sottotitolo: il film racconta quell'estate, l'estate del 1957, e tutto si svolge in quella cornice, entro i confini di un tempo estivo che contiene e abbraccia la vita, l'amore, il caso, la morte, i piccoli e grandi incidenti delle esistenze che in quell'estate si incrociano e si intrecciano.

Anche lo spazio è sempre unitario e centrato: sia esso la terrazza della casa di Manolo, le strade del Monte Carmelo, la casa dei Serrat a Bagur o quella di Barcellona, la casa del Cardenal o di Mari Carmen e Alberto, i locali (bar, sale da ballo), la clinica, le strade di Barcellona.

Il sottotitolo in apertura ha anche la funzione di collocare in uno spazio proprio, oggettivo, le vicende narrate. Siamo dunque a Barcellona, è questa la città che si estende davanti e sotto a Manolo, al termine del passaggio dei crediti iniziali.

Per quanto riguarda il trattamento dello spazio urbano, anzi, dobbiamo notare subito che l'elemento paratestuale del sottotitolo è, in questo caso, ancora più importante che nel caso del trattamento del tempo storico nel film.

Mancano infatti del tutto altri elementi che possano aiutarci a riconoscere Barcellona negli esterni urbani: la città che Manolo contempla all'inizio e alla fine del film, inquadrata una volta in notturna e un'altra in diurna, sempre però in C.L.L., è uno spazio indefinito e indefinibile. Anche la Barcellona del ballo in strada a fine estate è una città anonima, sommariamente ricostruita in studio. La capitale catalana è un luogo in cui vivono i ricchi alle cui feste si arriva in macchina, o in cui ci sono cinema e locali da ballo che si chiamano *La Paloma* o *Apolo*, davanti ai quali si possono rubare moto, un luogo in cui, alla fine dell'estate, si festeggia ballando per strade decorate con lampioncini colorati, sotto una pioggia di coriandoli.

Barcellona è dunque, soprattutto, uno spazio evocato: da Teresa quando ricorda le sue imprese sovversive o rifiuta di lasciarla per restare accanto a Maruja; da Barnardo quando cerca di convincere Manolo ad andare insieme a mangiare le cozze alla Barceloneta o a rimorchiare turiste al Pueblo Español; dai signori Serrat quando discutono riguardo la permanenza della cameriera Vicenta in città; dallo stesso Manolo, quando la contempla dall'alto e da lontano con lo sguardo sognante, e sembra quasi non vederla, o quando, sulla spiaggia di Bagur, mormora «No me veréis más el pelo», meditando la fuga ed esprimendo così la sua non appartenenza al Carmelo.

Non è dunque in nessun momento uno spazio fisicamente presente e concreto, né si danno elementi caratteristici che permettano di riconoscerla: o è ripresa a C.L.L., o è ricostruita in studio, “acartonada”, per dirla con Ordóñez. È, semplicemente, “una città”, la cui unica funzione esplicita è quella di porsi in antitesi con lo spazio - questo sí centrale - del quartiere del Carmelo.

Ecco infatti che per contrasto il Carmelo è caratterizzato da elementi che lo connotano come “paese”: c'è un asinello fermo davanti al bar Delicias, i grilli e le cicale friniscono, le pecore belano

(suoni acusmatici, che esistono solo nel fuori campo, ma efficaci per disegnare l'ambiente e per ampliare i confini descrittivi del film), i bambini sparano mortaretti in terrazzo e ci si lava usando la fontana pubblica.

Conosciamo il quartiere di Manolo attraverso diverse inquadrature: da quelle che compongono la lunga scena di apertura del film (dove il Carmelo è rappresentato, mitonimicamente, dalla terrazza aperta della casa di Manolo) alla passeggiata di Manolo e Maruja; dalla piazza in cui Teresa lo trova dopo il ricovero di Maruja in clinica, alla strada che passa davanti alla casa del Cardenal.

La maggior parte delle scene che si svolgono al Carmelo sono girate in esterno, in alcune sono ancora riconoscibili angoli del quartiere: uno spazio fatto di case bianche, stradine tortuose, collinette, panni stesi, bambini, animali, anziane con le borse della spesa e anziani che giocano a carte al bar.

Notiamo tuttavia che pur in presenza di uno spazio la cui centralità diegetica è riconosciuta dalla messa in scena, il quartiere di Manolo viene messo in quadro sempre e solo come sfondo alle azioni dei personaggi: addirittura, risulta paradossalmente più credibile quando è inquadrato in campi lunghi o totali a darne una visione d'insieme, piuttosto che quando qualche suo elemento viene ripreso in campi più ravvicinati, mettendo fatalmente in luce la debolezza della scenografia e svelandone il carattere di palese e goffa finzione, come per esempio nel caso della scena del chiosco in cui Teresa lascia intendere a Manolo di essere al corrente del suo impegno politico. In nessun caso, comunque, il Carmelo è il centro, l'oggetto diretto dell'atto di guardare operato dall'istanza narrante, né della focalizzazione dei personaggi.

La casa di Manolo, come si è detto, è rappresentata da una terrazza aperta sul quartiere e la M.d.P, situata nelle sue vicinanze, registra in oggettiva i movimenti che vi avvengono, mettendone in evidenza il carattere pubblico, aperto, non intimo, privo di tratti che lo identifichino come domestico.

Soltanto in due momenti siamo introdotti all'interno, nella stanza di Manolo, il cui letto è accanto a quello in cui dormono insieme due nipotini: stanza semplice, con foto di attrici sul muro, un chiodo come attaccapanni, una sedia, un comodino con una candela. Alla luce di questa candela Manolo leggerà il libro di Cole prestatogli da Teresa, qui cercherà inutilmente di prender sonno la notte dopo il funerale di Maruja, ascoltando i colpi di tosse dei nipotini addormentati e la pioggia sul lucernario.

La caratterizzazione della messa in scena presenta le stesse linee di tutti gli altri spazi interni del film: una messa in scena curata in superficie, ma convenzionale e didascalica nelle intenzioni e ingenua nella realizzazione.

Questo ritroviamo anche nelle case borghesi: quella semplice e moderna dei Serrat a Bagur e quella classicamente confortevole ed elegante di Barcellona; quella del Cardenal, anch'essa benestante e comoda (come indicano la bella tavola apparecchiata, il giradischi sul buffet, i candelabri, i quadri, le campane di cristallo), e quella di Mari Carmen e Alberto, una casa “giovanile” con i suoi muri di pietra a vista, le riproduzioni di quadretti cubisti alle pareti, il caminetto dal design arditamente moderno, le piastrelle rosso lacca in cucina.

E questo ritroviamo nei locali pubblici: il bar Delicias (un bancone e tavolini occupati da anziani), il bar della prima uscita di Manolo e Teresa (un semplice chioschetto scavato nella roccia, con un ombrellone rosso, un cartellone pubblicitario della Coca Cola e un improbabile cameriere elegante), nell'*Apolo*, locale da ballo anonimo, con il bar, la pista e il palco con l'orchestra nella parte inferiore, e una “galleria” con tavolini nella parte superiore.

E naturalmente in clinica, unico contesto in cui questo trattamento impersonale e asettico dello spazio è per lo meno diagetivamente giustificato.

Si tratta, insomma, di spazi muti, neutri, opachi, convenzionalmente costruiti e descritti, trattati con distacco. Distacco, tuttavia, preterintenzionale, conseguenza dell'incapacità di disegnare ambienti, di suggerire atmosfere, di evocare sensazioni ed emozioni usando gli strumenti drammaturgici propri del mezzo cinematografico.

Anche gli spazi naturali sono sottoposti allo stesso trattamento di quelli interni: al mare ascoltiamo il rumore delle onde e le cicale della vicina pineta, vediamo il sole e la sabbia, ma risulta impossibile superare questo primo, superficiale livello sensoriale. Anche questo è un telone di fondo, un elemento della scenografia e niente più, privo di relazioni significative con i personaggi e con la storia, e incapace di coinvolgere lo spettatore, di stabilire con lui alcuna relazione empatica.

IV.7 *Il romanzo e il film.*

Dice Herralde, nell'intervista rilasciata ad Antonio Gregori, che uno dei principali problemi con cui lui, Marsé e de España²⁵² si sono dovuti confrontare nell'adattare il romanzo, è stata la sua complessità strutturale:

Nos reuníamos muy a menudo en casa de Juan, aportábamos diferentes versiones y tratamos de resolver las incongruencias que en cierto modo había en la propia historia desde el punto de vista de la verosimilitud y también la descomposición de la historia, que es realmente difícil.

252 Come spiega Herralde nella stessa intervista ad A. Gregori (op. cit., p. 1106), lo sceneggiatore Ramón de España, all'epoca ventottenne, era stato scelto “para aportar una visión de público más joven”.

Porque literariamente es fácil de entender y de seguir, pero, en realidad, se trata de dos personas que no se están diciendo la verdad y ninguna de ellas puede decírsela, con lo cual se hace difícilísima de seguir.²⁵³

Dunque, secondo le parole del regista, in primo luogo si è trattato di “correggere” le incongruenze della “propria historia”, di renderla verosimile e allo stesso tempo scomporla in modo da rendere comprensibile l'equivoco che sta alla base dell'incontro dei due protagonisti, per poter fare di questo equivoco l'elemento narrativamente centrale. Herralde definisce questa operazione “stilizzazione”:
“Hice una versión bastante estilizada, muy especial y de la que estoy bastante contento”.²⁵⁴

Osserva Marcos Ordoñez a proposito degli adattamenti di Marsé al cinema: “Lo que suele perderse siempre con las adaptaciones y sobre todo en las de Marsé es el perfume. Tal vez por esa obstinación de directores y productores en que lo importante es el argumento”.²⁵⁵

A parte la generalizzazione riferita a “las adaptaciones” *tout court*, con cui personalmente non sono d'accordo, è interessante soprattutto il fatto che Ordoñez sottolinei in questo passaggio la natura di un conflitto latente tra perdita del “profumo” dei romanzi di Marsé e l'interesse di registi e produttori ad avere un “argomento” lineare, semplice e immediatamente leggibile. Le due cose, tuttavia, non sarebbero destinate a confliggere fatalmente (come molti ottimi o buoni adattamenti da opere letterarie stanno a dimostrare), se la scrittura traspositiva e il lavoro di direzione fossero sostenuti da competenza e sensibilità. Il problema naturalmente non riguarda soltanto questo adattamento e questo film particolare, come osserva Juan Miguel Company Ramón:

[Questo è] un problema chiave di tutti gli adattamenti cinematografici da un originale letterario: le differenze fra il sapere narrativo e la sua visualizzazione cinematografica. [...] Come esprimere cinematograficamente tale distanza tra narratore e narrazione? Come renderla intellegibile allo spettatore? Qui ci troviamo di fronte a un problema complesso e la cui cattiva risoluzione ha dato origine a noti insuccessi nell'ambito del cinema spagnolo contemporaneo. [...] Una prima diagnosi critica sugli adattamenti letterari nel cinema spagnolo ci segnalerebbe, come principale caratteristica dei medesimi, questa forzata ricerca degli effetti di massima leggibilità-visibilità della narrazione, a scapito di tutte le possibili valenze enunciative che solcano il testo letterario [...].²⁵⁶

Quando, per di più, la “forzata ricerca degli effetti di massima leggibilità-visibilità” è sottoposta a competenze tecniche e a una sensibilità di sguardo e di lettura limitate, accade che il “profumo” dei romanzi di Marsé diventi irreperibile negli adattamenti.

Herralde stesso, per altro, riconosce²⁵⁷ che Marsé aveva manifestato “reticencias” riguardo il progetto di adattare *Últimas tardes con Teresa*, e solo l'insistenza del regista nel coinvolgerlo ne aveva vinto le resistenze. “Reticencias”, peraltro, che lo scrittore non ha mai nascosto riguardo gli adattamenti di tutti i suoi romanzi²⁵⁸.

253 A. Gregori, op. cit., 1106.

254 A. Gregori, *ibidem*.

255 M. Ordoñez, op. cit., p. 249.

256 J. M. Company Ramón, “La conquista del tempo. Gli adattamenti letterari nel cinema spagnolo”, in *Uno sguardo sul cinema spagnolo. Dagli anni del franchismo ai nostri giorni*, a cura di E. Visnani e A. Della Vecchia, Milano, Arcipelago Edizioni, 1991, pp. 256-359.

257 A. Gregori, *ibidem*.

258 Si veda, a titolo di esempio, quanto espresso dallo scrittore durante la conferenza stampa di presentazione della

Marsé infatti ha affermato in numerose occasioni che “una película es buena cuando lo es por la bondad de su narrativa, estrictamente cinematográfica, sea fiel o no al texto original, es decir lo es por méritos propios, por sus propias reglas narrativas, en relación con el cine, no con la literatura”.²⁵⁹ Ovvero: in un film la drammaturgia non è un accessorio, un dettaglio secondario, bensì il centro su cui si costruisce il discorso. Se la drammaturgia cinematografica viene meno, o non si avvia, o ad un certo momento per qualche ragione perde forza, il film non funziona.

Secondo Antoine Jaime, in particolare,

la película de Gonzalo Herralde se desplaza desde este romanticismo ideológico [de la novela] hasta un romanticismo sentimental, recurriendo a un esquema más convencional de un verdadero amor que se vuelve imposible por las distancias sociales. Se ve bien el peligro de un transformación aparentemente secundaria: la juiciosa observación de motivos humanos ambiguos [...], la fuerza crítica [...], el sabor de la ironía se diluyen en un melodrama habitual y sin sorpresas, que se convierte en lo esencial de la narración.²⁶⁰

Mentre Marcos Ordóñez, comparando il lavoro del regista e sceneggiatore cinese Won Kar Way nel film *In the mood for love* (2000) con quello di Herralde, sottolinea opportunamente:

Estuve pensando en Marsé todo el rato mientras veía esa película [*In the mood for love*], [...]. Pensé que Won Kar Way podría ser el adaptador de *Últimas tardes con Teresa* [...]. Imagino que Gonzalo Herralde intentó llevar a cabo una operación similar con su adaptación de la novela pero, para mí, se quedó un tanto en la superficie. [...] Digamos [...] que la diferencia está en que Won Kar Way filma el roce del vestido sobre la carne y que Gonzalo Herralde se limita a filmar el vestido.²⁶¹

Una chiave di lettura fondamentale per capire l'inadeguatezza del lavoro di trasposizione e di realizzazione filmica di *Últimas tardes con Teresa*, e, in generale, di tutti i film tratti dai romanzi di Marsé, sta nel racconto *El fantasma del cine Roxy*, scritto da Marsé nel 1985, l'anno dopo l'uscita del film di Herralde. Il testo

se desarrolla [...] a dos niveles. En el primero, un director de cine y un escritor discuten acerca de la película cuyo guión éste está escribiendo y aquél habrá de dirigir. El segundo nivel, intercalado en esas discusiones, consiste en una serie de fragmentos redactados al modo de un guión cinematográfico y que corresponden, se supone, al guión de la mencionada película. Cada fragmento comprende una secuencia de la misma y aporta datos sobre la localización, iluminación, tipo de transición entre planos y, en algunos casos, indicaciones sobre diálogos, voces en *off*, música e incluso efectos especiales.²⁶²

Il “secondo livello” racconta una romantica storia d'amore nel duro dopoguerra che si intreccia, nella cornice del popolare quartiere di Gracia, con la magia del cinema, in cui i sogni prendono corpo e diventano personaggi. Perché il cinema, per Marsé, è soprattutto “generador de mitos [...]”

raccolta *Ronda Marsé* (“Juan Marsé avanza que su nueva novela ajusta cuentas con sus adaptaciones al cine”, in <http://hoycine.com> del 4/11/2008, ultima consultazione il 18/6/2011): “Todas las adaptaciones, desde *El embrujo de Shangai* de Fernando Trueba, a *Últimas tardes con Teresa*, de Gonzalo Herralde, «son malas, y es inútil que hayan sido fieles al texto original». Para Marsé, la razón de que haya ocurrido esto es muy simple: «el cineasta en cuestión tiene escaso talento»”.

259 “*El embrujo de Shangai*, de la novela a la película. Diálogo entre Fernando Trueba y Juan Marsé”, in C. Romea Castro, op. cit., p. 244.

260 A. Jaime, op. cit., p. 156.

261 M. Ordóñez, op. cit., pp. 252-253.

262 J. Mari, “La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre el cine y la literatura”, in C. Romea Castro, op. cit., p. 195.

estimulante de mi imaginación o mi capacidad de soñar”²⁶³

Nel “primo livello” si indaga invece il processo creativo e le possibilità di realizzare l'incontro tra la letteratura (concretamente la letteratura di Marsé) e il cinema.²⁶⁴

In questo contesto troviamo esposte, in forma finzionale, le idee e i giudizi dello scrittore sul processo adattativo e sulle qualità richieste a chi si proponga di affrontare la transcodifica senza annientare il testo di partenza.

La posizione espressa da Marsé, come sempre, è molto netta: tra i due personaggi, tra lo scrittore/sceneggiatore e il regista, non c'è nessuna sintonia. Marsé si spinge molto avanti in questo suo personale, divertito e tagliente regolamento di conti: descrive il regista come «pulcro, tieso y elegante con su camisa de cuello de cartón y sus sólidas gafas de ejecutivo adicto a la hamburguesa y al agua tónica»²⁶⁵ (difficile non intravedere in questo ritratto lo stesso Herralde, anche per il riferimento alla sua esperienza di lavoro negli Stati Uniti). «Tú no eres más que un fotógrafo» gli dice lo scrittore, mentre il regista ribatte: «¿Sabes cuál es tu mayor defecto, jodido literato consagrado? [...] Que no sabes resistirte a la tentación decimonónica de crear personajes inolvidables»²⁶⁶.

E discutendo a proposito di una scena in cui Vargas, il *charnego* personaggio principale del racconto, guarda sognante e pieno di desiderio Susana, la donna di cui è segretamente innamorato, alle proteste del regista («caprichos de guionista derrochador y romántico»)²⁶⁷, lo scrittore replica: «me preocupa tu famosa incompetencia para iluminar los rostros y los cuerpos que se desean y tu notoria incapacidad para representar el amor auténtico y profundo, el amor más allá de los tópicos de la pornografía blanda.»²⁶⁸

È in questa distanza incolmabile tra la sensibilità della visione dello scrittore e la limitatezza umana e tecnica del regista che si determina il fallimento tanto dell'adattamento quanto della realizzazione del film tratto da *Últimas tardes con Teresa*.

In particolare, i problemi più evidenti sono essenzialmente riferibili a due diversi ambiti: in primo luogo, ai limiti e ai veri e propri errori della scrittura drammaturgica; in secondo luogo, alle capacità espressive degli attori, nonché alla loro direzione.

Abbiamo già visto come, rispetto alla scrittura, il film operi un primo, fondamentale taglio

263 E. Turpin, op. cit., p. 111.

264 “La mirada irónica que despidе el cuento expresa de algún modo las tensas relaciones que se establecen entre dos tipos de narración, la literaria y la filmica, o lo que es igual, dos niveles de percepción distintos. El infierno que ha supuesto en más de una ocasión para Marsé el trasvase de la historia de un idioma a otro o la mera construcción de un relato cinematográfico desde la perspectiva literaria tomó forma en *El fantasma del cine Roxy*”, E. Turpin, *ivi*, p. 112.

265 J. Marsé, *El fantasma del cine Roxy*, in *Cuentos completos*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 203.

266 J. Marsé, *ivi*, p. 216.

267 L. Marsé, *ivi*, p. 240.

268 *Ibidem*.

eliminando uno degli elementi caratteristici e sostanziali di tutti i romanzi dello scrittore catalano, ovvero la presenza di livelli narrativi diversi che si intersecano e si sviluppano nella diegesi. In questo senso, il cambiamento più vistoso e carico di conseguenze è l'eliminazione dei flashback e flashforward riguardanti la storia di Manolo. Senza "agganci" che, come nel romanzo, collocano il protagonista in un fluire del tempo anteriore e posteriore rispetto all'estate del 1957, il personaggio perde ogni consistenza.

È lo stesso Marsé che, indirettamente, chiarisce la centralità di questo punto ne *El fantasma del cine Roxy*, dove l'arrivo di Vargas nella cartolibreria di Susana è osservato in lontananza da un bambino che «coloca ante su ojo derecho un cuaderno escolar enrollado a modo de catalejo». ²⁶⁹ Il regista contesta la presenza del bambino con il suo quaderno-cannocchiale, non ne capisce il senso, lo vuol cassare dal copione, ma lo scrittore tiene il punto: «¿No te das cuenta de que estas imágenes y su ritmo nacen de la mirada de un niño, y que sin ese niño no expresan nada?». ²⁷⁰

Questa scena, presentata attraverso un procedimento di *mise en abysme*, si riferisce, ad un primo, immediato livello, al problema della costruzione prospettica e all'uso del punto di vista cognitivo interno. Tuttavia in questa scena del racconto vi è anche un secondo livello che costituisce un nucleo di interesse fondamentale per la nostra analisi.

«La mirada del niño», infatti, risulta essere il fulcro della scena immaginata dallo scrittore: quello sguardo meravigliato e innocente comunica tutta l'emozione e l'aspettativa del bambino che osserva Vargas attraverso l'improvvisato cannocchiale. L'emozione e l'aspettativa del bambino fanno scattare il transfert empatico-identificativo nello spettatore, dotando Vargas di un profilo quasi mitico, simile a tanti eroi del genere western, di cui lo scrittore si è nutrito avidamente nei suoi anni di formazione e che qui ritorna, plasticamente ricreato. Eliminare il bambino e il suo sguardo risulta quindi per lui intollerabile, perché toglie vitalità e profondità al protagonista, rendendo incompleta la costruzione del personaggio.

In *Últimas tardes con Teresa* di Herralde, accede proprio qualcosa di simile: cancellando il Manolo bambino e adolescente, non si opera solo sul piano dell'informazione narrativa e sulla costruzione del personaggio: senza la nozione del suo sguardo innocente sul mondo, senza conoscere la sua indefinita ma indomita tensione a completare quella mitica raccolta di *cromos* che racchiude tutti i suoi sogni e i suoi ricordi, resta solo la maschera vuota di un delinquentello di periferia. E poco importa che si tratti di un delinquentello pentito, che vorrebbe mettere la testa a posto, sistemarsi onestamente.

Lo stesso può dirsi riguardo l'epilogo: il Manolo del film non è l'albatro del romanzo,

269 J. Marsé, *ivi*, p. 208.

270 J. Marsé, *ivi*, p. 209.

sconfitto da un gioco tanto più tragico in quanto sbadato e casuale, ma solo un ragazzo sfortunato, nella cui mente, al momento dell'arresto, risuonano le ultime parole che chiudono la lettera di Teresa: «A tu lado he aprendido a vivir, a ser mujer», parole per lui gratificanti, ancorché banali e prive di riscontro narrativo.

Il concentrarsi dell'azione drammatica esclusivamente nell'estate del 1957 rende piatto e insignificante *El Pijoaparte*, lo priva di quell'aura romantica e inafferrabile che sostanzia il personaggio romanzesco e lo rende indimenticabile.

Nel disegno del personaggio troviamo anche un altro, macroscopico, errore di scrittura: cercando di evitare che Manolo sia solo un banale *charnego*, si abbozza goffamente un suo presunto interesse, o per lo meno una sua presunta curiosità, per la causa politica di Teresa. La sequenza in cui Manolo, a letto, fuma e medita sul libro di Cole appare inverosimile e narrativamente molto debole, perché fine a se stessa e non giustificata da alcun elemento diegetico. Si tratta, di nuovo, di una forzatura propria degli anni Ottanta, forse di un tributo «al patrón (socialista) dominante di produzione»²⁷¹, di un tentativo di idealizzare il personaggio e di dotarlo di una sensibilità politica che Marsé, scrivendo il romanzo nel 1964, si guarda bene dall'evocare. Attribuendo coscienza e risorse critiche a Manolo, personaggio politicamente analfabeta e antropologicamente marginale, l'adattamento sembra suggerire, in trasparenza, una lettura approssimativa della storia spagnola: una lettura conformista e ideologicamente appiattita sulle posizioni del PSOE, in linea con il desiderio, proprio del periodo, di chiudere in fretta i conti con il lungo periodo oscuro del franchismo.

Inoltre l'adattamento opera con la stessa grossolana insensibilità tanto sul piano della linea narrativa (ridotta appunto alla sola estate del '57) come sulla pluralità di voci che nel romanzo si intrecciano e si sovrappongono a creare quell'effetto polifonico e quel *perspectivismo* così caratteristici di Marsé, polifonia e *perspectivismo* che dotano il romanzo di profondità e risonanze: la voce del narratore onnisciente, ironico, esterno ma non estraneo ed empaticamente vicino ai personaggi, soprattutto a Manolo e Maruja; la voce di quest'ultima, chiamata all'importante ruolo di quasi esclusiva depositaria della memoria del passato di Manolo; la voce di Teresa stessa, prigioniera di un “dover essere” politicamente corretto insufficiente a cambiarne la realtà di ragazza in fondo tipica della sua classe sociale e degli oscuri tempi in cui si trova a vivere.

Il film invece ha una sola voce narrante, un unico punto di vista, quello di un'istanza esterna, neutra, indifferente, che si limita a seguire i personaggi nei loro brevi spostamenti, sfiorando le superfici e mantenendosi sempre a distanza, anche nei piani più ravvicinati.

E questo è tanto più negativamente sorprendente, se pensiamo che Marsé, in questo come negli altri suoi romanzi, sviluppa nella scrittura «procesos de imitación que explotan la analogía y la

271 J. M. Company Ramón, op. cit., p. 366.

equivalencia, formas características de la metáfora»²⁷², ovvero fa appello, nell'immaginazione del lettore, ad alcuni stumenti propri della drammaturgia cinematografica, fondandosi il suo stile, come lo stesso Marsé ha ripetuto innumerevoli volte, sulla produzione di immagini: «Yo trabajo con imágenes, no con ideas»²⁷³.

Osserviamo a questo proposito la scena in cui Teresa e Manolo si parlano per la prima volta. Nel romanzo, il narratore ci presenta una scena costruita intorno agli sguardi incrociati dei due personaggi: sta scendendo la sera e Teresa è nel giardino della sua bella casa di Vía Augusta, mentre Manolo e Maruja sono in strada, al di là del cancello: la disposizione delle luci, i colori, le ombre, la tensione e la curiosità che si attivano tra i due ragazzi, la presenza stessa della cancellata che li separa, tutto sembra predisporre al passaggio dalla pagina scritta al suo adattamento filmico. Invece l'adattamento, semplicemente, la cancella e ne crea una del tutto diversa.

È, quella del film, una scena piuttosto lunga e macchinosa, costruita in parte come un montaggio alternato tra Teresa (che si trova con amici ad una festa in una torre dalla cui finestra può vedere la strada) e Manolo con Maruja che, dabbasso, parlano di lei; quando Teresa scende ha uno scambio piuttosto teso con Manolo a causa del ritardo con cui questi ha accompagnato Maruja all'appuntamento, quindi il ragazzo risponde con una certa durezza e Teresa, che nel frattempo si è seduta in macchina, senza degnarlo di un'occhiata, butta dal finestrino una coppa di champagne che ha ancora in mano, evidentemente presa alla festa. Udiamo l'infrangersi della coppa di cristallo sull'asfalto, mentre la ragazza resta seduta, immobile, in attesa che Maruja salga in macchina.

La suddivisione dello spazio drammatico in due zone distinte (la festa e la strada), sebbene riveli un tentativo (per altro non originale) di attribuire uno spazio diverso e simbolico alle diverse classi sociali, rallenta il ritmo del passaggio narrativo; l'incontro tra i due personaggi è carico di diffidenza reciproca, senza le sfumature di sottile interesse e controllata emozione che troviamo nel romanzo; infine, ed è un altro grossolano errore di scrittura, Teresa, gettando via con noncuranza la coppa di champagne, viene caratterizzata definitivamente come una ragazza ricca, viziata e capricciosa: da un lato questo rende più incostistente e inverosimile il disegno del suo profilo di studentessa impegnata, dall'altro potrebbe forse rimandare al sarcasmo con cui Marsé nel romanzo descrive quei giovani militanti di buona famiglia. Ritengo tuttavia che questa seconda interpretazione non sia giustificata da altri elementi narrativi interni al film, quindi la scelta operata dall'adattamento non è drammaturgicamente felice, e rafforza invece quella lettura polarizzata, schematica, illustrativa e didascalica delle ricche dinamiche diegetiche proprie del romanzo.

In generale si nota che la scrittura, là dove ha la pretesa di operare una stilizzazione, in realtà

272 J. Marí, "La narrativa de Juan Marsé a caballo entre el cine y la literatura", in C. Romeo Castro, op. cit., p. 202.

273 U. Lahoz, "Ajuste de cuentas", *El País*, 5/2/2011.

si limita a banalizzare elementi narrativamente ricchi del romanzo. Questa tendenza è soprattutto evidente nel trattamento della componente spaziale: la villa dei Serrat è diventata, nel film, una tipica seconda casa sulla costa, bianca e anonima come tante altre case simili; l'abitazione del Cardenal non mostra alcun segno di decadenza, anzi condivide con quella di Teresa la stessa comodità e lo stesso decoro borghese; di Barcellona si dà nel film, come si è già detto, una rappresentazione a distanza, come di un elemento estraneo tanto alla vita di Manolo che a quella di Teresa: la città si riduce così a due locali, a una strada del Pueblo Seco e a una di un quartiere popolare non meglio definito, oltre a due campi lunghissimi inquadrati dal Monte Carmelo. Questo vuoto enunciativo rispetto allo spazio urbano si traduce in una focalizzazione esclusiva sui personaggi, o meglio, su una schematizzazione dei loro movimenti.

La scrittura del film tende dunque a eliminare le differenze, ad assimilare i personaggi e gli spazi in un'appartenenza media e condivisa, quasi come se, guardando agli anni '50 dal punto di vista degli anni '80, tutto apparisse in fondo simile, "stilizzato" appunto, privo di emergenze, piatto e curiosamente contemporaneo.

E possiamo anche assumere questo dato come una lettura involontaria della storia passata: una lettura senza nostalgia (che il film, l'abbiamo visto, lascia fuori i sentimenti e le emozioni), ma anche senza rigore (come ci dicono gli errori di scrittura e di realizzazione), una lettura un po' casuale, sbadata, innocuamente qualunquista. Una lettura, quindi, fundamentalmente disimpegnata e superficiale.

Nella scrittura poco efficace rientra anche la caratterizzazione della maggior parte dei personaggi, a cui si aggiunge una direzione ben poco presente.

Maribel Martín è una Teresa controllata e distante, ma la sua freddezza non è snobismo di classe quanto piuttosto inespressività. Maruja, per contro, risulta abbastanza convincente, per quanto prevedibile: è nella maggior parte dei casi inquadrata mentre guarda dal basso in alto gli altri personaggi, e verso Manolo ha un atteggiamento dolcemente sottomesso, mite e disincantato. Sorride timidamente come per farsi perdonare qualcosa che non ha commesso, e la sua mancanza di illusioni la fa apparire un personaggio ancora più rassegnato rispetto a quello del romanzo. Hortensia, invece, viene ridotta nel film a una ragazzina carina e petulante, e in nessun momento l'istanza narrante ne sottolinea l'inquietante somiglianza con Teresa, elemento che nel romanzo turba ripetutamente Manolo e rende ancor più ambiguo il suo rapporto con la nipote del Cardenal. Il Cardenal (interpretato da José Bódalo) e Oriol Serrat (interpretato da Alberto Closas) sono gli unici due personaggi sostenuti da una buona capacità autonoma di interpretazione e da una scrittura sufficientemente curata.

Oriol Serrat è tratteggiato rapidamente, ma in modo coerente e credibile: lo vediamo quasi

sempre in clinica, ed ogni volta reprime a fatica la sua impazienza e la sua fretta, ha sempre altro di più urgente da fare e fuma di continuo, anche nella stanza della povera Maruja.

Il Cardenal, al contrario, è calmo, sornione, ironico, scaltro, e il suo personaggio è interessante soprattutto per il linguaggio che usa. Linguaggio metaforico, colorito e fantasioso negli appellativi con cui si rivolge a Manolo, che chiama di volta in volta «mariposa», «rumboso», «pavero», «lagarto», uniche tracce della ricchezza significativa del lessico di Marsé rilevabili nell'intero film.

A questo proposito notiamo che il film presenta una lingua molto uniforme ed elimina le varietà diastratiche presenti nel romanzo: Manolo è in grado di controllare in modo produttivamente efficace il registro “alto”, oltre che, naturalmente, quello “basso” e gergale tipico del suo ambiente di provenienza, così come esiste un uso diffuso e generazionale degli epiteti volgari, che nel film sono di esclusiva pertinenza dei giovani. Scompaiono poi completamente le varietà diatopiche: in nessun momento del film si parla catalano, Manolo non si trova mai in presenza di quella minacciosa e insuperabile frontiera linguistica che nel romanzo si manifesta a ricordargli la sua diversità.

A parte Bódalo e Closas, tutti gli altri attori non mostrano capacità interpretative degne di nota, né sono diretti con sensibilità da Herralde, né la loro parte è sostenuta, come si è detto, da una scrittura drammaturgica solida.

A questi elementi dobbiamo aggiungere, nel caso dell'interpretazione dei due protagonisti, un ulteriore ostacolo dovuto all'uso del doppiaggio. La piattezza interpretativa dei doppiatori di Maribel Martín e Ángel Alcázar, peggiorata da una cattiva sincronizzazione tra parlato e labiale, partecipa attivamente al naufragio del film.

Neppure la sequenza di chiusura, una sorprendente inquadratura notturna della casa di Bagur colpita da una enorme ondata, con i colori così spenti da sembrare virati al bianco e nero, può cambiare il giudizio complessivo. Semmai, è l'eccezione che conferma la sommarietà e l'incosistenza dell'adattamento nel suo insieme. Herralde lo definisce “stilizzato”, ma in fondo è solo, nella migliore delle ipotesi e nella più generosa delle definizioni, un film didascalico.

CONCLUSIONI

1. *La rappresentazione degli spazi esterni nei due romanzi.*

Gli incipit dei due romanzi ci introducono direttamente nel cuore dello spazio urbano, centro della narrazione: «Llegué a Barcelona a medianoche, en un tren distinto del que había anunciado, y no me esperaba nadie» (p. 13) esordisce Andrea, stabilendo immediatamente un legame stretto tra la prima persona narrante di *Nada* e il nome della città; «el llamado Pijoaparte surgió de las sombras de su barrio [...] bajó caminando por la carretera del Carmelo hasta la plaza Sanllehy [...] y se lanzó a toda velocidad por las calles hacia Montjuich. Su intención era ir al Pueblo Español, [...] pero a mitad de camino cambió de idea y se dirigió hacia la barriada de San Gervasio» (p. 19): Manolo, il protagonista di *UTCT*, è fin da subito caratterizzato come un personaggio spazialmente mobile, e la topografia dà forma a questa sua mobilità.

Andrea, del percorso tra l'arrivo in città e l'ingresso in casa dei parenti, seleziona solo tre punti topografici: la partenza (la stazione di Francia), il passaggio per la plaza de la Università, e la mèta (la casa della calle de Aribau), indicando subito, quasi programmaticamente, come si strutturerà il disegno spaziale del romanzo, la sua natura selettiva.

La topografia percorsa da Manolo, invece, è costruita per accumulo, e la toponomastica afferma il suo moto e ne proclama la libertà di movimento. È chiaro che si tratta di due usi della topografia urbana molto diversi, e che la differenza va ricercata, in prima istanza, nella diversa strutturazione delle voci narranti.

Andrea è narratore omodiegetico, mentre il narratore di *UTCT* è extradiegetico; la prima racconta a partire dalla sua esperienza e utilizza una topografia memoriale, basata sui ricordi nel volgersi ad un periodo ormai passato della sua vita, operando una selezione coerente con la distanza temporale che la separa dall'esperienza e secondo i tratti caratteristici della sua personalità.

Invece il narratore di *UTCT* usa la topografia con la competenza di un nativo del luogo, in presa diretta, con la precisione e la sicurezza che gli derivano dal suo essere onnisciente -anche rispetto allo spazio, alla mappa. La diversa focalizzazione della topografia urbana deriva dunque, innanzi tutto, da chi la racconta.

Lo sguardo di Andrea è selettivo, e lo spazio urbano che ci restituisce è quello catturato dai suoi sensi: una percezione costantemente aperta a quanto proviene dall'esterno, odori, luci, aria,

colori, ma limitata dal suo punto di vista soggettivo e dal fatto che questo personaggio è sempre fortemente centrato su se stesso. È per questo che, nel suo insieme, lo spazio in *Nada* mostra un disegno a cerchi concentrici, al cui centro si trova proprio Andrea, e che dalla casa di Aribau va dispiegandosi ad abbracciare aree via via più lontane. Ecco quindi che i dati topografici sono soprattutto impressionistici, e, in particolare, la toponomastica è, a parte l'eccezione dell'episodio nel *barrio chino*, soggettiva, volatile, accennata, come una rete molto leggera che fissa dei punti senza dare loro uno statuto definitivo: il disegno topografico tratteggia un personaggio alla ricerca di sé, un personaggio i cui movimenti nello spazio urbano avvengono sulla spinta di un'incessante fuga, dalla casa e da sé stessa.

Lo spazio urbano è per Andrea un grande contenitore di avventure e di scoperte, e una quotidiana proclamazione di autonomia (o, prima dell'uscita di scena della zia Angustias, di una fiera ricerca di autonomia). La sua Barcellona è una città viva ancorché malinconica, uno spazio vasto e misterioso da scoprire camminando, per lo più sola, chiusa nei suoi pensieri ma aperta alle sollecitazioni dell'ambiente circostante.

Attraverso il suo punto di vista la città ci appare anche, sorprendentemente, liberata dalle tracce della guerra appena terminata, ripulita dalla devastazione dei quattrocento bombardamenti che l'avevano ferita a morte fino a pochi mesi prima: soltanto in quattro occasioni, fuggevolmente, la protagonista seleziona tracce di quel passaggio, ma nell'insieme il suo sguardo tende a neutralizzare *los desastres* della guerra civile, confinando tutte le macerie nello spazio domestico.

La selezione degli elementi topografici operata da Andrea struttura il suo muoversi nello spazio urbano secondo passaggi o stazioni di un percorso, e ogni nuova stazione segna un passo avanti (almeno apparente) in quel processo di conoscenza di sé e del suo destino che dà forma al personaggio: dalla scoperta della Cattedrale alla ricerca di Ena nella Bonanova, dalla passeggiata al Montjuich fino a quella sul Tibidabo, dal pellegrinaggio lungo la calle Muntaner al mesto ritorno per la Diagonal, dalla visita di Santa María del Mar alla discesa agli inferi della corsa per il *barrio chino* inseguendo Juan. Il muoversi di Andrea per la topografia urbana si adatta al modello proposto da Lotman per descrivere gli “eroi della strada” del romanzo tolstojano:

Gli eroi della strada si spostano lungo una determinata traiettoria etico-spaziale entro uno spazio lineare, che è loro connaturato e comporta un divieto di movimento laterale: il soggiorno in ogni punto (e la condizione morale a esso equivalente) è concepito come *passaggio* a una situazione successiva, e la direzione è fissata preventivamente. Questo spazio tolstojano non è illimitato: rappresenta una possibilità generalizzata di percorso dal punto di partenza a quello di arrivo. In tal modo esso acquista gli attributi della temporalità, mentre la vita del personaggio che si muove nel suo ambito si configura come evoluzione interiore.²⁷⁴

Il narratore onnisciente di *UTCT*, al contrario, mostra di sapere, dello spazio, più degli altri personaggi, e questo ne condiziona la rappresentazione: la topografia è addirittura, a tratti,

274 Ju. M. Lotman, op. cit., p. 200.

ridondante e sovrabbondante, il referente concreto così articolato e dettagliato che ancora oggi, a quasi cinquant'anni di distanza dalla scrittura del romanzo, si ritrova tutto nello spazio di Barcellona.

I percorsi di Manolo a piedi e in moto, o con Teresa a bordo della Floride, le soste, gli inseguimenti, le passeggiate, sono segnati su una mappa trasparente che accoglie la diegesi e ne costituisce l'impalcatura. Si tratta di una topografia fluida e diffusa, che abbraccia l'intera città e la restituisce vitale e pulsante di traffici, di sogni impossibili, di incontri mancati, una città che si sta aprendo alla modernità e che riflette questa apertura nella sua topografia ricca e complessa, sociologicamente ordinata. Ma, curiosamente, si tratta di una topografia “muta”, che non rimanda a uno spazio altrimenti caratterizzato se non attraverso la toponomastica o i nomi dei tanti locali visitati e frequentati dai protagonisti nel corso delle loro scorribande. Una topografia che funziona come illusione, o simulazione, di realtà: accompagnando Manolo e Teresa per Barcellona, seguendoli da vicino attraverso lo stradario della città, crediamo di sapere esattamente in quali punti, svolte, snodi, angoli, incroci ci si trovi di volta in volta, ma si tratta, appunto, di una simulazione, di un'illusione creata dal brusio di fondo di tanta toponomastica.

Anche la folle corsa di Manolo sulla Ducati diretto per l'ultima volta a Blanes è sostenuta da una topografia esatta, che però funziona soprattutto come contrappunto spaziale all'ansia del personaggio, al desiderio di bruciare la distanza che lo separa dal suo amore.

Perché la pianta di Barcellona che ci mostra *UTCT* è mimetica ma non descrittiva: soltanto dall'alto del monte Carmelo, attraverso lo sguardo nostalgico e impaziente di Manolo che la osserva, quando l'altezza e la distanza sospendono la topografia, riusciamo finalmente a vedere Barcellona. Topografia e descrizione dello spazio non si danno mai insieme, in *UTCT*.

Ecco infatti che lo spazio più riccamente definito è proprio quello del Carmelo, uno spazio in cui la forma prescinde, nel corso dell'intero romanzo, dalla topografia. Le circostanze della sua creazione urbanistica ne determinano l'inevitabile e letterale anonimato, e sono soltanto due gli elementi toponomastici che legano il Carmelo al resto della città, ovvero i semplici nomi “collettivi” dei quartieri limitrofi (Horta, Montbau, Penitentes, Valle de Hebrón), e la carretera del Carmelo che come «una serpiente asfaltada, lívida a la cruda luz del amanecer» (p. 37), sale dalla plaza de Sanllehy passando accanto all'entrata del Parque Güell, confine tra la città e quel mondo marginale. Del Carmelo, e solo del Carmelo, conosciamo la storia, i confini e le forme urbanistiche, le tipologie abitative, gli spazi incolti e quelli edificati. Il Carmelo è uno spazio in cui l'elemento antropico è descritto nel dettaglio: giochi, punti di riunione, passatempi degli abitanti, relazioni sociali, sogni e nostalgie di vecchi e giovani che si raccolgono intorno e dentro “lo sciame di case” che si arrampica sulle sue pendici. È dunque uno spazio descrittivamente vivo, uno spazio che il

lettore “vede” fisicamente, a differenza di quanto accade con il resto della città.

Teresa, dal canto suo, domina e controlla una parte rilevante dello spazio urbano: dai quartieri del centro storico (alcuni locali del *barrio chino* e del *barrio gótico*, la zona intorno alla cattedrale) ai quartieri “alti” (sociologicamente alti) di Sarriá, della Bonanova e di San Gervasio, a quello di Gracia (spazio di origine della sua famiglia): spazi tutti, questi, in cui l'accesso di Manolo è limitato all'intrusione furtiva (come nel caso dei quartieri alti), oppure è subordinato alla presenza di Teresa o Maruja oppure, ancora, è giustificato da una frequentazione per così dire esclusivamente “lavorativa”, per la presenza di locali davanti a cui effettuare furti di macchine e moto.

In tal modo il disegno dello spazio urbano appare, in *UTCT*, sdoppiato: c'è una Barcellona di Manolo e una Barcellona di Teresa, due città diverse, come diverse sono le origini, le aspettative e gli obiettivi che guidano i due personaggi. Il loro incontro si realizza in una topografia di apparente compromesso, superficialmente democratica, o, per usare le parole dello stesso narratore, di «conciliación plenaria» (p. 38): ma non basta muoversi insieme tra locali del *barrio gótico* ed eleganti cocktail bar di Sarriá perché Manolo e Teresa si incontrino veramente, e ciascuno rimane straniero nello spazio dell'alto.

L'intero romanzo è infatti costruito intorno alla tensione del protagonista di fare coincidere la “sua” Barcellona con quella di Teresa, usando l'unico mezzo di cui dispone, la simulazione di un'identità di comodo. Il risultato, come abbiamo visto, è quanto mai incerto, fragile e precario, e non giunge mai ad assumere la forma spaziale di una città ma di un'isola, «una dichosa isla perdida» (p. 317), ovvero uno spazio sospeso, fuori dal tempo e dalla storia, uno spazio sognato, tanto desiderato quanto irrealizzabile. Uno spazio-soglia.

Altro è invece l'uso della topografia in *Nada*, dove la selezione degli elementi li dota di un valore semantico spesso tanto forte da assumere, al di là dell'indicazione spaziale immediata, un senso metaforico, quando non apertamente simbolico. Questo ritroviamo, ad esempio, nella costruzione del labirinto del *barrio chino*, in cui lo smarrimento di Andrea è spaziale ma anche, e fortemente, esistenziale; nella vicinanza della casa di Aribau con l'università, ad indicare l'impossibilità, per la protagonista del romanzo, di sfuggire alla pericolosa commistione tra i due mondi, soprattutto relativamente all'incontro tra Román ed Ena; o nella collocazione dell'elegante casa di Pons nella calle Muntaner, parallela alla calle de Aribau, e quindi destinata a rimanere per Andrea irraggiungibile.

Entrambi i romanzi, dunque, spazializzano l'ansia di mobilità dei loro protagonisti, la tensione a conquistare e assimilare spazi altri. Entrambi, inoltre, mettono in scena una fuga dallo spazio di origine, e rappresentano, anche e soprattutto attraverso l'elemento spaziale, gli incerti, illusori esiti finali di questa fuga: Manolo brutalmente fermato nella sua sognante ascesa alle caste superiori,

incarcerato, spogliato della sua bellezza e proletaria sicumera e lasciato a vagare per una Barcellona indifferente e inospitale; Teresa inchiodata al suo prevedibile destino di giovane borghese, fedele ai valori economicisti della sua classe; Andrea di nuovo in partenza verso un'altra mèta con la sensazione di non portarsi via niente dal suo anno barcellonese.

I tre personaggi inoltre condividono, oltre al senso di fuga, anche un altro aspetto, strettamente correlato con il disegno dello spazio, ovvero il confrontarsi con frontiere attive di diversa natura, frontiere che limitano o impediscono del tutto l'accesso del personaggio a uno spazio altro.

Per il protagonista di *UTCT* ci sono frontiere fisiche, spazialmente strutturate, e frontiere immateriali, simboliche ma non per questo meno forti e attive. Tutte, comunque, replicano quella frontiera primaria, fondativa, che separa la sua casa d'origine, nel quartiere popolare di Las Peñas, a Ronda, dal palazzo del Marqués de Salvatierra, dove la madre lava i pavimenti e dove è stato concepito ed è nato. Si tratta di una frontiera reale ma che funziona soprattutto come frontiera simbolica, ed è per questo tanto più forte per il ragazzo. Quella prima frontiera tra l'essere e il voler essere, tra l'essere e il sembrare, dà forma a tutta la vita di Manolo, in una sorta di determinismo socio-esistenziale che non gli lascia scampo. La frontiera tra lui e i Moreau, tra lui e le turiste straniere sedotte per sbarcare il lunario, tra lui e la città irraggiungibile contemplata dall'alto del Monte Carmelo, tra lui e “i catalani” con la loro lingua e modi, tra lui e Teresa declinata in tutte le sue inafferrabili forme (case, lingua, amici, lessico, abbigliamento, vacanze, cultura): Manolo non fa altro che cercare di forzare frontiere, ed esserne respinto.

Per quanto riguarda Teresa, il suo schematico disegno del mondo sembra spingerla verso frontiere politicamente corrette, avventurose e rischiose, ancorché, ai suoi occhi, accessibili potendo usare Manolo come passaporto. Alla prova della realtà si dimostrerà che non è così, che anche a lei il passaggio non è consentito: la sala Ritmo, il Carmelo e la terrazza del Pueblo Seco sono le tre stazioni, una più ostile dell'altra, della sua perdita di illusioni.

Per Andrea, invece, le frontiere sono spaziali in senso stretto, e rimandano alla sua esperienza limitata, alla sua scoperta di uno spazio nuovo in cui crescere, diventare autonoma, acquisire sicurezza. Alcune vengono superate, come quella tra la Vía Layetana e la Catedral; altre invece non possono essere varcate e la respingono, come quella costituita dal cancello della torre del nonno di Ena alla Bonanova, o dalla bella casa di Pons.

Tutte le frontiere nei due romanzi sono controllate da attanti con funzione di custode o guardiano, e abbiamo visto quanto siano numerose queste figure nei due romanzi, e quali forme diverse possano assumere.

In *Nada* troviamo custodi delle frontiere in Angustias e Gerardo, entrambi falsamente

protettivi, in realtà repressivi, ma anche nella madre di Pons e nel mendicante che vigila la cattedrale notturna. In *UTCT* rinveniamo una doppia articolazione di queste figure attanziali: ci sono custodi delle frontiere riferite a Teresa e custodi delle frontiere riferite a Manolo. Lui trova custodi della frontiera nei genitori di Teresa, nel cagnolino di questa e nell'insospettabile amica Leonor, per esempio, ma anche nell'uso del catalano e di codici estetici e culturali condivisi nell'ambiente di provenienza di Teresa.

Per quest'ultima, invece, funzionano come custodi il viscido “tecnico elettronico” con cui balla nella sala Ritmo, o il Bernardo esibizionista che la spaventa nella strada mal illuminata del Carmelo.

Perché non si dà frontiera senza porre almeno un elemento a guardia e custodia del suo accesso, in una dialettica tra spazi che si intreccia strettamente con la trama dei due romanzi: cercare di accedere a uno spazio altro crea una spinta costante e movimenti diversi all'interno degli spazi, di origine o di arrivo che siano, dando forma alla diegesi.

In entrambi i romanzi le frontiere sono collocate, peraltro, seguendo una struttura spaziale basata su un'opposizione semantica: opposizione tra interno domestico e spazio esterno (specialmente urbano) in *Nada*, opposizione tra alto e basso in *UTCT*. Queste opposizioni articolano i movimenti dei protagonisti dei due romanzi.

Per Andrea fronteggiare l'opposizione significa combattere una guerra personale per liberarsi dalla nefasta influenza dell'ambiente domestico, cercando all'esterno sicurezza, equilibrio e pace; per Manolo significa muoversi a partire da uno spazio basso (sia geograficamente basso: andaluso, meridionale, che socialmente basso: il quartiere marginale del Carmelo) e lentamente farsi strada accedendo a spazi superiori, ovvero *arrimarse a los buenos*, conquistare il suo posto nel mondo di Teresa.

Entrambi, tanto Andrea che Manolo, falliscono: lei se ne andrà dalla casa di Aribau cercando altrove, a Madrid, quel che non ha trovato a Barcellona, «la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor» (p. 213) ma portandosi via almeno, con la vecchia valigia, anche una nuova consapevolezza di sé e del suo destino di scrittrice.

Invece per Manolo non c'è speranza, e non è un caso che la sua storia d'amore con Teresa si apra e si chiuda con una caduta: quella di Maruja che scivolando sulle scale dell'imbarcadero a Blanes permetterà l'incontro tra i due protagonisti, e quella di Manolo stesso, poco prima del ponte di San Andrés de Besós, fermato dalla polizia e arrestato per il furto della moto. Dove la caduta indica drammaticamente la frustrazione del suo movimento ascendente, la brusca interruzione di quella spinta vitale che muove il personaggio.

C'è ancora un punto in comune tra Andrea e Manolo: sono, entrambi, personaggi della soglia.

Nonostante il loro costante muoversi nello spazio narrativo, nonostante la tensione a superare frontiere, l'unico spazio che appartiene loro è quello della soglia, nel senso che abbiamo visto nell'introduzione: la condizione *in-betweenes* è quella in cui entrambi “fanno casa”. Essi condividono una condizione liminare che li situa in precario equilibrio tra opzioni diverse, in attesa di realizzare un cambiamento definitivo che tuttavia non si dà mai, almeno non secondo le loro aspettative.

Andrea sta sulla soglia a causa dell'impossibilità di trovare il suo posto in casa e in città e, allo stesso tempo, la soglia per questo personaggio ha i tratti tipici del passaggio centrale dei riti iniziatici in cui lei, l'adolescente, l'inizianda, si colloca naturalmente, così che l'intera narrazione del suo anno barcellonese può essere letto come una lunga, ininterrotta prova di iniziazione alla vita adulta.

Per Manolo, invece, la soglia è quello spazio neutro, purgatorio, di attesa e di confinamento, nel quale si autocolloca quando conosce Teresa, e dal quale spera e sogna di uscire grazie all'aiuto della ragazza e del padre di lei, trovando un lavoro onesto che gli permetterà così di accedere alla pari alle sfuggenti altezze di un livello sociale che non gli appartiene. La soglia è per lui lo spazio dei sogni che hanno la forma dei brillanti «cromos» dell'infanzia, in cui salva l'eroina e riceve in premio, oltre alla ragazza, anche un posto d'onore nel mondo di lei.

Ma la soglia in cui si colloca Manolo è anche lo spazio del paria, del diverso: diverso dai componenti del mondo di Teresa, certo, ma anche, paradossalmente, dagli abitanti del Carmelo, che nel corso del romanzo mostrano una crescente estraneità nei suoi confronti, una crescente indifferenza quando non addirittura una chiara ostilità (come il Rey del Bugui e lo stesso Cardenal). Più che mai è vero per el Pijoaparte il principio del “non più e non ancora”, così caratteristico dei personaggi della soglia:²⁷⁵ lui vive, nel corso dell'estate del '57, in uno stato in cui la sua identità originaria si sospende in attesa di fare il suo trionfale ingresso nel mondo sognato, fino a risultargli difficile decidere di compiere uno scippo, o rubare una moto. Anche l'isola, la «dichosa isla perdida», è una delle figure della soglia per Manolo: sospesa, incantata e sempre sul punto di sfumare.

Abbiamo visto come il problema dell'identità (come costruzione nel caso di Andrea, come simulazione nel caso di Manolo) sia direttamente in relazione con le frontiere con cui i due personaggi si confrontano. Ma allo stesso problema identitario rimanda anche il loro sostare sulla soglia: se le frontiere chiedono risposte, attivando meccanismi di confronto tra un io ideale e un io reale, le soglie costituiscono invece quel territorio neutro, sospeso, quasi vuoto, quella *zona* in cui i personaggi stanno in attesa. E in quell'attesa si consumano fatalmente le occasioni, sfumano le

275 P. Cabibbo, “Spazi liminali”, cit., p. 13.

opportunità di cambiamento: Andrea va alla festa con scarpe da ginnastica e nessuno l'invita a ballare, Manolo si limita a baciare castamente Teresa sulla spiaggia di Castelldefels smentendo la sua identità di esperto seduttore.

Le due storie terminano, fisicamente, negli ingressi delle due case, letteralmente sulle loro soglie: quello della casa di calle de Aribau dove Andrea deposita la valigia preparata la sera prima della sua partenza «para hacer el menor ruido y molestar lo menos posible al marcharme» (p. 212), quello dell'ingresso della casa di via Augusta dove Manolo e Teresa, la notte della morte di Maruja, stanno per fare finalmente l'amore prima di venire scoperti e interrotti dalla domestica Vicenta.

Eroi della soglia, Manolo e Andrea, «funamboli della *borderline*» per parafrasare di nuovo Cabibbo:²⁷⁶ la soglia è l'unico spazio in cui riescono a collocarsi, l'unico dal quale non si spostano, l'unico che li racconti in modo fedele.

2. La rappresentazione degli spazi esterni nei due film.

Nelle trasposizioni cinematografiche la rappresentazione dello spazio è, come prevedibile, molto diversa.

Così, nella trasposizione di *UTCT*, Barcellona è cancellata dal film, che propone piuttosto un'immagine genericamente “spagnola” dello spazio finzionale, grazie soprattutto alla colonna sonora originale di Josep Bardagi e alla presenza dello spazio del Carmelo.

La città appare inquadrata raramente, e il C.L.L. utilizzato impedisce di cogliere elementi visivamente caratterizzanti, mentre nei prevalenti campi più circoscritti, o nella scelta dei piani, vengono selezionate parti di spazio urbano non connotate specificamente: il trattamento dello spazio è, in questo senso, più televisivo che cinematografico, e l'adattamento non sfrutta le possibilità espressive offerte dal mezzo.

Il film non attribuisce quindi allo spazio urbano uno statuto di rilievo, preferendo puntare tutto sulla linea narrativa della storia d'amore tra Manolo e Teresa, e considerando la città, diversamente da quanto avviene nel romanzo, come un elemento non indissolubilmente legato alla narrazione. Insomma, che la storia tra Manolo e Teresa si svolga a Barcellona è un caso, un accidente, ci si potrebbe trovare a Madrid o a Siviglia e non cambierebbe niente. Del romanzo, quindi, si offre una lettura in qualche modo esemplare, drammatizzando l'incontro impossibile tra la ragazza di buona famiglia e il delinquente immigrato dal sud.

276 P. Cabibbo, “Spazi liminali”, cit., p. 21.

L'annichilimento del referente oggettivo nella rappresentazione dello spazio urbano nel film di Herralde trova una parziale discontinuità nel modo in cui è reso il quartiere di origine di Manolo, il Carmelo. In questo caso, la mimesis messa in atto dalla trasposizione consente il riconoscimento dello spazio del Carmelo in diverse sequenze del film: tuttavia si tratta di una riproduzione finalizzata a rinforzare quella caratterizzazione genericamente “spagnola” di cui si è detto, caratterizzazione ottenuta enfatizzando tratti tipici del quartiere come le case imbiancate a calce, le strade non asfaltate, la fontanella pubblica a cui si lava Manolo quando Teresa lo incontra da sola per la prima volta. Questo spazio viene accolto nella narrazione filmica e viene mostrato e descritto anche attraverso il codice sonoro, che ne sottolinea efficacemente il profilo di spazio altro, semi-rurale o anti-urbano.

Anche in *Nada* di Edgar Neville Barcellona si presenta come uno spazio anonimo, convenzionalmente urbano, dall'identità non definita, ma tra i due film i tratti in comune finiscono qui.

Vi è infatti, nell'adattamento di Montes e nella realizzazione di Neville, una precisa scelta estetica e narrativa: concentrare tutta l'attenzione negli spazi interni, e in particolare nella casa di calle de Aribau. Questo sacrifica il peso della rappresentazione urbana, che è trattata in sole quattro sequenze girate in esterni e in una (quella nel *barrio chino*) girata in studio. Quest'ultima sequenza, in particolare, presenta una rilettura fortemente connotata del corrispondente spazio “reale”, descritto come uno spazio tatonio oscuro, opprimente, labirintico; inoltre il *barrio chino* realizzato da Neville costituisce il corrispettivo esterno della casa di calle de Aribau, con cui condivide i tratti della prigione.

Se la rappresentazione letteraria dello spazio urbano in *Nada* appare in gran parte “neutralizzata” rispetto alle recenti distruzioni operate dalla guerra, grazie soprattutto alla selezione messa in atto dallo sguardo lirico della narratrice omodiegetica, lo spazio filmico di Barcellona nel film di Neville si presenta addirittura del tutto normalizzato. La città, ripresa dall'alto e in campo lungo, alle spalle dei personaggi, è uno spazio luminoso cui l'uso di focali corte conferisce ariosità ma anche indeterminatezza: uno spazio letteralmente illegibile.

3. *La rappresentazione degli spazi interni nei due romanzi e nelle loro trasposizioni.*

Per quanto attiene la rappresentazione degli spazi interni, notiamo che in *UTCT* sono costruiti in modo da rendere l'impossibilità, per Manolo, di accedervi.

Il filtro del narratore onnisciente, o la voce di Maruja che, incosciente, rievoca con il discorso interno libero la storia del e con il ragazzo, non nascondono che, ovunque Manolo cerchi la stabilità, la sicurezza di uno spazio domestico, non trovi altro che frontiere insormontabili.

Gli spazi interni gli sono negati, tutti e sistematicamente: bambino con due case “sbagliate” (il palazzo e la baracca), ragazzino affascinato dalla *roulotte* dei francesi che lo illudono e lo abbandonano, ragazzo di passaggio in stanze in affitto sulla costa, direzione Barcellona; e una volta arrivato in città, la casa del fratellastro, una casa qualsiasi nel Carmelo, una casa di cui sappiamo solo che «cuando llueve se va la luz (p. 106) a dirne tutta la fatiscente precarietà. E poi, ancora: la casa del Cardenal con la sua sordida decadenza e l'ambigua seduzione esercitata dal vecchio e dalla nipote, la casa di Mari Carmen e Alberto Bori, borghese e radical-chic per la maggior confusione di Manolo. In tutte le case lui è l'intruso: e lo stesso accade anche nel falsamente rustico bar Tíbet, e nell'intellettuale taverna Saint Germain. Per non parlare degli spazi domestici propri di Teresa: sia la casa di Barcellona sulla Vía Augusta, in cui al massimo gli è concesso di accedere al salotto (dove comunque riscontra l'ostilità della cagnetta ed è costretto a confrontarsi con le due ragazze del Carmelo giunte fin lì per rubare), e la torre di Blanes, dove le opposizioni alto/basso, antico/moderno, pieno/vuoto vengono declinate in tutti i codici estetici possibili e dove Manolo può entrare solo dalla finestra della stanza di Maruja al piano terra, mentre le stanze superiori sono oggetto di un affrettato e drammatico sopralluogo soltanto la notte dell'incidente della giovane cameriera.

Vi è poi il Bar Delicias, l'unico spazio interno a cui Manolo può accedere alla pari e nel quale si insedia naturalmente. L'essere uno spazio pubblico, aperto a chiunque, crea una contraddizione amaramente ironica con il fatto che solo qui Manolo trovi un ambiente accogliente e protettivo, quasi una sorta di elementare casa. Ed è proprio a partire dal Bar Delicias che il ragazzo sarà costretto a prendere atto della sua perdita di prestigio all'interno del quartiere. Via via che la sua relazione con Teresa si approfondisce, il legame con il Bar Delicias infatti si allenta fino a perdersi completamente, e si svuota di senso che non sia esclusivamente economico. Manolo si trasforma così in un estraneo completo anche in quello che inizialmente era per lui uno spazio di identità, sebbene instabile.

Marsé non attribuisce mai agli spazi interni una funzione puramente descrittiva. Non soltanto perché in questi spazi “succedono cose”, ma perché l'azione si manifesta insieme allo spazio che l'accoglie, e quest'ultimo ci si svela attraverso l'azione: si veda, a questo proposito, la lunga scena in cui Manolo insegue el Cardenal di stanza in stanza cercando di ottenere un prestito, o la sua scoperta del “piano alto” della torre di Blanes la notte della caduta di Maruja, o, ancora, il racconto delle giornate invernali passate a giocare a carte con gli anziani al bar Delicias.

Nella trasposizione di Herralde, coerentemente con le scelte estetiche e narrative di tutto il film, gli spazi interni hanno invece un valore tutto decorativo. Sono sfondo, décor, appunto: poiché l'impianto narrativo adottato prevede che tutto debba essere spiegato e non possano rimanere zone d'ombra, gli interni sono trattati tendenzialmente in semipanoramiche ben illuminate, sono correttamente arredati, oppure vengono colti di sfondo in P.A. o a M.F. che inquadrano i personaggi, quindi in modo indiretto. Sono gli interni di un foto(cine)romanzo: inerti e inespressivi, ma ontologicamente ben chiari, mai ambigui.

Per quanto riguarda *Nada*, la casa della nonna costituisce lo spazio centrale da cui si mette in moto -letteralmente- la narrazione. La casa di calle de Aribau è uno spazio fortemente connotato, anche attraverso i riferimenti intertestuali al romanzo gotico e ai *Caprichos* di Goya. È uno spazio che la zia Angustias oppressivamente controlla per tutta la prima parte, uno spazio in cui si protraggono senza soluzione di continuità conflitti familiari originatisi durante la guerra civile. Le macerie che lo sguardo di Andrea non registra nello spazio urbano si materializzano e si accumulano qui, rendendo l'ambiente opprimente e soffocante.

Nel romanzo (e in parte anche nella sua trasposizione) Andrea cerca altrove la pace: nello spazio urbano, aperto, come abbiamo detto, ma anche in altri spazi chiusi, come in casa di Ena e nello studio del giovane pittore Guixols.

Si tratta di spazi costruiti per contrasto rispetto alla casa di Aribau, in una dialettica fortemente dualistica. Andrea in casa dell'amica trova musica, luce, cibo, affetto e, proprio alla fine del romanzo, un futuro diverso; nello studio del pittore trova amicizia e stima. Si tratta, in entrambi i casi, di spazi in cui ad Andrea è permesso essere se stessa e dove si sente felice. Diverso è il caso dello spazio della stanza di Román: qui il conflitto che mina dall'interno la famiglia trova una momentanea sospensione, inoltre questo spazio, esoticamente caratterizzato, evoca quell'attrazione per la fuga sempre presente nella protagonista. Tuttavia la vicinanza con la casa dei parenti e la personalità stessa dello zio rendono la stanza di Román uno spazio ambiguo, potenzialmente pericoloso, e ben presto Andrea eviterà di recarvisi.

Anche gli altri spazi interni possono essere ricondotti a queste caratteristiche: l'università (spazio di libertà per Andrea, ma dove fatalmente si manifesta tutta la sua diversità sociale), il negozio della sorella di Gloria nel *barrio chino* (dove Andrea è costretta a prendere atto di realtà scomode e sgradevoli riguardo la sua famiglia), la casa di Pons (spazio-frontiera insuperabile, di solitudine).

Da tutto ciò deriva un disegno degli spazi interni come spazi dei conflitti, ad esclusione della casa di Ena: conflitti più o meno dichiarati e espliciti, ma attivi. La resa cinematografica di questo spazio è, a mio avviso, particolarmente interessante.

Montes e Neville dichiarano la loro posizione critica rispetto al presente attraverso la rappresentazione dello spazio: l'uso espressionistico di luci e ombre, la costruzione di spazi antagonici e la "libertà vigilata" concessa alla M.d.P. sono altrettanti elementi che danno forma plastica al loro discorso.

Costretti dalla censura a occultare il discorso critico del film, Montes e Neville accentuano inoltre la lettura dualistica dello spazio narrativo già presente nel romanzo: la città rappresentata è "sana", "normale", asettica (a parte il suo quartiere-labirinto, in cui si concentra tutta la sporcizia sotto forma di pozzanghere, ubriachi e prostitute); la casa, dietro un'apparenza ugualmente rassicurante, è in realtà una prigione, un luogo di dolore che nasconde ferite aperte.

L'abilità della sceneggiatrice e del regista sta proprio nel riuscire a dichiarare tutto questo mantenendosi in equilibrio tra il mostrare e il celare. Mostrando poco e celando molto. Celando per (di)mostrare: per raccontare senza enfasi, senza calore, senza emozione il vuoto di quel tempo, in una presa di distanza raggelata e amaramente disincantata, in cui una sola casa può diventare correlativo oggettivo di un intero Paese.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Carmen Laforet e Juan Marsé:

Laforet, C., *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001.

Laforet, C., *Nada*, Madrid, Espasa Calpe, 2006

Laforet, C., "Barcelona, fantasma juvenil", *El País*, 27/3/1983.

Marsé, J., *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

Marsé, J., *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

Marsé, J., *Cuentos completos*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

Marsé, J., *El Pijoaparte y otras historias*, Barcelona, Bruguera, 1981.

La letteratura critica:

Aguayo, A., "Los primeros españoles en Hollywood", *El País*, 5/2/2012.

Amalfitano, P., "Introduzione", in Id. (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni editore, 1998.

Angoustures, A., *Historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995.

Antonucci, F., "La funzione delle epigrafi in *Últimas tardes con Teresa* di Juan Marsé", in *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Università degli Studi di Roma Tre, n.4, 2008.

Antonucci, F., "Abito e identità sociale: gli esempi emblematici di *Juanita la larga* e *Últimas tardes con Teresa*", in *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, a cura di C. Giorcelli, Palermo, La Palma, vol. X, 2010.

Arana, J. R., "Responsabilidad y desencuentros en la historia", in F. Valls (ed.), *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo, tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 1999.

Augé, M., *Non- lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi*, Milano, Eléuthera, 2009.

- Bachelard, G., *La poétique de l'espace* (1957), trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006.
- Belmonte Serrano, J., “Juan Marsé: nociones sobre la escritura invisible (Entrevista)”, in J. Belmonte Serrano y López de Abiada, J. M. (eds.), *Nuevas tardes con Marsé*, Murcia, Nausícaa, 2002.
- Benjamin, W., *Das Passagen-werk* (1983), trad. it. “I «passages» di Parigi”, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007.
- Benvenuti, G., “Nuovi tentativi di comprendere la costruzione sociale dello spazio. La 'geocritica' per analizzare la letteratura”, *Il Manifesto*, 14/7/2009.
- Borán, J. L. (ed.), *Diccionario del cine español, Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España*, Madrid, Alianza editorial, 1998.
- Bourneuf, R. e Ouellet, R., *L'univers du roman* (1972), trad. it. *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bruner, J., “Visual Arts as Discourse: The Ekfrasis Dimension of Carmen Laforet”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 18, 1993.
- Caballé, A. y Rolón, I., *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA Libros, 2010.
- Cabibbo, P. e Goldoni, A., “Per una tipologia del romanzo d'iniziazione”, in P. Cabibbo (a cura di), *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, Roma, Editrice universitaria di Roma – La Goliardica, 1983.
- Cabibbo, P., “Spazi liminali”, in Ead. (a cura di), *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993.
- Cabibbo, P. (a cura di), *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, Roma, Il Calamo, 1993.
- Carluccio, G., *Lo spazio e il tempo, cinema e racconto*, Milano, Loescher, 1988.
- Casetti, F. e di Chio, F., *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 2009.
- Cerami, V., “Per l'autore buio pesto in sala”, *Il Sole 24 ore*, 11/9/2011.
- Díaz de Castro, F. J. y Quintana Peñuela, A., *Juan Marsé: ciudad y novela. Últimas tardes con Teresa: organización del espacio y producción de imagen*, Palma de Mallorca, Universidad de Palma de Mallorca, 1984.
- De Certeau, M., *L'invention du quotidien. I Arts de faire* (1990), trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010.
- Del Grosso, S., *Sequenze: strategie e dispositivi di traduzione intersemiotica dal romanzo inglese al cinema*, Roma, Aracne, 2008.

- Fernández Blanco, V., *El cine y su público en España. Un análisis económico*, Madrid, Datautor, 1998.
- Fiorentino, F. e Sampaolo, G. (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009.
- Foucault, M., *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR, 1994.
- Freixas, R. y Bassa, J., *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2006.
- Fumagalli, A., *I vestiti nuovi dell'imperatore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004.
- Gentili, D., "Confini, frontiere, muri", *Lettera internazionale*, n.12, 2008.
- Gómez Tarín, F. J., "Edgar Neville: sainete, intertextualidad y anclaje temporal", *Nickelodeon*, 17, 1/99.
- Gómez Vilches, J., *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Área de cultura Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- Gorostiza, J., *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997
- Gregori, A., *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Gubern, R., *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ediciones 62, 1980.
- Gubern, R., *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca española, 1986.
- Gubern, R. et al., *Historia del cine* (1993), trad. it. *Storia del cinema spagnolo*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Gubern, R. y Font, D., *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, p. 62.
- Guillermo, E. y Hernández, J. M., *Novelística española de los Sesenta*, New York, Eliseo Torres & sons, 1971.
- Herrera Navarro, J., *El cine en su historia. Manual de recursos bibliográficos e internet*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- Hopewell, J., *Out of the past: Spanish cinema after Franco 1973-1988* (1986), trad. spa. *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989.
- Iacoli, G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

- Isasi-Isasmendi, A., *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*, Madrid, Ocho y medio, 2004.
- Izquierdo, L., “La imagen literaria de Barcelona en las novelas de Juan Marsé”, in C. Romea Castro (ed.), *Juan Marsé, su obra literaria*, Barcelona, Horsori Editorial, 2005.
- Jaime, A., *Literatura y cine (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Jakob, M., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009
- Jordan, B., “Laforet's *Nada* as Female Bildung?”, *Symposium*, vol. 46, 1992
- Lahoz, U., “Ajuste de cuentas”, *El País*, 5/2/2011.
- Lotman, Ju. M., “O metajazyke tipologiçe sckich opisanj kul'tury” trad. it. “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura”, in Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij, *Trudy po znakovym sistemam* (1969), trad. it. *Tipologia della cultura*, a cura di R. Fraccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1987.
- La Cecla, F., *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Bari, Edizioni Laterza, 2007.
- Mari, J. “La narrativa de Juan Marsé a caballo entre el cine y la literatura”, in C. Romea Castro (ed.), *Juan Marsé, su obra literaria*, Barcelona, Horsori Editorial, 2005.
- Martín Gaité, C., “La chica rara”, in *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- Martín Gaité, C., *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- Martínez, G., *Guida alla Barcellona ribelle*, Roma, Voland, 2011.
- Mazzoleni, A., *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Roma, Dino Audino Editore, 2002
- Molina Foix, V., *El cine estilográfico. Crítica recogida 1981-1993*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.
- Moliner, M. *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1991.
- Navarro Durán, R., “Introducción a *Nada*”, in C. Laforet, *Nada*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Neuschäfer, H., *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Pérez Perucha, J., *El cine de Edgar Neville*, Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982.
- Pérez Reverte, A. et al., “Personalidad literaria y humana del autor”, in C. Romea Castro (ed.), *Juan Marsé, su obra literaria*, Barcelona, Horsori Editorial, 2005.
- Polacco, M., *L'intertestualità*, Bari, Edizioni Laterza, 1998

- Quesada, L., *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986.
- Rella, F., *Metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Ródenas de Moya, D., “Noticias de Carmen Laforet y *Nada*”, in C. Laforet, *Nada*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001.
- Romea Castro, C. (ed.), *Juan Marsé, su obra literaria*, Barcelona, Horsori Editorial, 2005
- Sánchez Biosca, V., “Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-1975”, in *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di G. P. Brunetta, Vol. III, tomo I, Torino, Einaudi, 2000.
- Schiavo, F. (a cura di), *Tutti i nomi di Barcellona. Il linguaggio urbanistico: parole, immagini, dal plan Cerdá all'area metropolitana*, Milano, Edizioni Franco Angeli, 2005.
- Seguin, J. C., *Histoire du cinéma espagnol* (1994), trad. it. *Breve storia del cinema spagnolo*, Torino, Lindau, 1998.
- Sherzer, W. M., *Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica*, Madrid, Espiral, 1982.
- Silvestri, L., “Il viaggio iniziatico di Carmen Laforet”, *Il bianco e il nero*, n.5, 2002.
- Sobejano, G., *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975.
- Torreiro, C., “Dal tardofranchismo alla democrazia (1969-1982)”, in Gubern, R. et al., *Historia del cine* (1993), trad. it. *Storia del cinema spagnolo*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Torres, A. M., “Fortune e sfortune del cinema spagnolo durante gli anni ottanta”, in *Maravillas, il cinema spagnolo degli anni ottanta*, a cura di Paolo Vecchi, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.
- Turpin, E., “Introducción”, in J. Marsé, *Cuentos completos*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- Valls, F. (ed.), *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo, tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María, 1999.
- Valls, F., “Noticias de Juan Marsé y *Ronda del Guinardó*”, in J. Marsé, *Ronda del Guinardó*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Visnani, E. e Della Vecchia, A. (a cura di), *Uno sguardo sul cinema spagnolo. Dagli anni del franchismo ai nostri giorni*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1991.
- Warf, B. e Arias, S., (eds.), “Introduction: the reinsertion of space into the social science and humanities”, *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspective*, New York, Routledge, 2008.
- Westphal, B., *Le géocritique. Real, Fiction, Espace* (2007), trad. it. *Geocritica: reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009.
- Zúñiga, J. E., “Carmen, primavera, 1945”, *El País*, 13/03/2004

SITOGRAFIA

Aguilar, S., “Neville secreto”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,
<http://bib.cervantesvirtual.com> , ultima consultazione il 23/3/2011.

Ben Amara, R., “Frontiers and Thresholds in Rushdie's Writings”,
<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/157>, ultima consultazione il 24/3/2010.

Giustini, F., “Narrative di frontiera. Fenomenologia di una forma aperta”, tesi di dottorato di ricerca in Letterature Comparete, relatore Prof. F. Bertoni, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, ciclo XXI,
<http://amsdottorato.cib.unibo.it/1766>, ultima consultazione il 16/9/2011.

López, J. A., “Edgar Neville: el primer director español de culto”,
<http://www.pasadizo.com>, ultima consultazione il 21/4/2011

Minardi, A., “Paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet”,
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>, ultima consultazione 23/9/2010

Ribas, P., “Gonzalo Herralde”,
<http://www.peperibas.com>, ultima consultazione il 10/8/2011

Ríos Carratalá, J. A. “Edgar Neville y la comedia de la felicidad”,
<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es>, ultima consultazione il 20/3/2010

Rodríguez, G., “Nada. Edgar Neville”,
<http://revistapausa.com>, ultima consultazione il 12/3/2011

<http://www.cocheshistoricos.com>, ultima consultazione il 22/9/2011

<http://www.corazones.org>, ultima consultazione il 16/3/2010

<http://anica.it/online>, ultima consultazione il 29/10/2011

<http://www.hoycine.com> del 4/11/2008, ultima consultazione il 2/8/2011

<http://www.revistapausa.com>, julio 2008, ultima consultazione: 24/5/2011.

Grazie a

Miriam Alcaire, Josep Cots, Paola Ferretti, Alberto García Gómez, Giuseppe Grilli,

Florenci Liesa Esteban, Claudio Mosticone, Carlo Pauer Modesti, Elsa Ricciotti, Marga Silvente,

Simona Tiberi, Sergio Tiroli e Simone Trecca per il tempo e l'attenzione che hanno dedicato al mio lavoro.

E grazie a Giovanni e Caterina, perché ci sono.

