UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA TRE

DOTTORATO DI RICERCA IN

CULTURE E LETTERATURE COMPARATE

XXVII CICLO

Genesi e sviluppo dell'intertestualità shakespeariana in Javier Marías

Tutor: Fausta Antonucci

Cordinatore del dottorato: Francesco Fiorentino

Candidata: Maria Chiara Volpicelli

Anno Accademico 2014/2015

Genesi e sviluppo dell'intertestualità shakespeariana in Javier Marías.

Indice

Introduzione 4

Capitolo I

L'esempio di Faulkner.

1. Lo sguardo altrove: la letteratura inglese e angloamericana come musa ...10
2. Grandi maestri: da Faulkner a Benet, da Benet a Marías.....18
3. Faulkner: autore amato, autore raccontato 24
4. Per Faulkner come per Marías: Shakespeare e l'ispirazione.....28
5. L'esempio di *The Sound and the Fury* 33
6. Lo stile e la poesia: la ripetizione nei romanzi di Marías e di Faulkner.....36
7. I titoli: avvisi di intertestualità 43
8. Dalla tragedia al romanzo: le allusioni faulkneriane all'opera di Shakespeare.....49
8.1. La vita: «a tale told by an idiot». 51
8.2. Il tempo nemico e la morte polverosa dei «Fools».. 53
8.3. Un'onnipresente «Walking shadow».. 54
8.4. Dalla disperazione del «signifying nothing» a una timida speranza..55
9. Le allusioni di Marías all'opera di Shakespeare.....56
9.1. Trama e struttura di *Corazón tan blanco* 58
9.2. Dal *Macbeth* al romanzo: il sonno come corrispettivo della morte e perduto balsamo delle menti. 62
9.3. La ripresa di motivi shakespeariani: l'istigazione e la conoscenza colpevole. 65
9.4. Un'ermeneutica salvifica: Lady Macbeth secondo Juan.....69
10. Nel nome di Amleto 71
10.1 L'ombra di Amleto su Quentin 72
10.2 L'eco di Amleto in Juan e l'istanza paterna 76
10.3 L'angoscia dell'influenza: il perturbante ritorno del passato 80
10.4 Meditazione e inazione: riflessioni e divagazioni nei monologhi e nelle voci narranti.....82

Capitolo II

Marías e le tragedie shakespeariane.

1. Perché la tragedia?.....87
2. Shakespeare e la commistione fra commedia e tragedia 87
2.1. Marías e «la parte chistosa de las cosas» 94
3. Fenomenologia del fantasma 95
3.1. Da Shakespeare a Marías: spettri vecchi e nuovi. 106
3.2. Fantasmi raccontati 110
3.3. Il fantasma come impossibilità d'azione. 114
3.4. *Mañana en la batalla piensa en mí*: lo spettro della colpa.....117

Capitolo III

L'alterità shakespeariana fra diacronia e omogeneità tematica.

1. *Los dominios del lobo*: la parodia come promessa di intertestualità 130
2. *El hombre sentimental*: un sogno intertestuale. 137
2.1. Quel che rimane dell'amore: Natalia come una Desdemona indolente… 139
2.2. Ombre shakespeariane pallide e impacciate: istigatori a confronto. .143
2.3. Tragedie incompiute: né catarsi né eroi. 149
2.4. Crisi della modernità. 151
3. Motivi shakespeariani che ritornano: le ragioni di un approccio tematico154
3.1. Peregrinazioni dell'espressione «negra espalda del tiempo».....155
3.2. Un viaggio a ritroso nel tempo: «negra espalda del tiempo» in *Todas las almas* e *Mañana en la batalla piensa en mí* 159
3.3. Falstaff, il principe Hal, l'ingratitudine e il tradimento 165
4. Los Enamoramientos: dall'intertestualità all'intratestualità shakespeariana… 177
4.1. Un'intertestualità eclettica.....179
4.2. Un nuovo dialogo col *Macbeth* 181
4.3. Echi shakespeariani: da *Corazón tan blanco* a *Los enamoramientos* 186
4.3.1. L'istigazione: «el beso que más convence».....190

4.3.2. Da Juan a Javier: Lady Macbeth come attenuante intertestuale 192
4.3.3. La mancanza di volontà: gli uomini come «pinturas, dormidos presentes y futuros muertos» 194
5. Fra critica e creazione artistica: articoli e saggi sull'opera di Shakespeare... 197
5.1. La rarefazione della memoria: Shakespeare come ricordo vago..... 198
5.2. Il *Giulio Cesare* e la recezione del vero 202
5.3. *Los Enamoramientos* e l'impossibile verità 208
6. *Así empieza lo malo* 214
6.1. Il romanzo prima della lettura: titolo shakespeariano e aspettative .. 214
6.2. Finché morte non ci separi: la scelta volontaria dell'infelicità 218
6.3. Il romanzo dopo la lettura: effettiva presenza dell'intertesto shakespeariano 222
6.3.1. I limiti della verità..... 224
6.3.2. Il peggio è alle spalle? 231

Conclusioni..... 235

Bibliografia 238

Introduzione

Povera Eco, addolorata ninfa montana: una voce destinata a ripetere le ultime parole udite, un'urgenza comunicativa eternamente inappagata. Se l'intertestualità, spesso definita eco, comportasse una simile condanna, solamente pochi scrittori vi farebbero ricorso. Al contrario, il richiamo intertestuale può costituire uno dei capisaldi della libertà nella creazione letteraria. È così per Javier Marías, scrittore spagnolo contemporaneo che, tramite citazioni e allusioni velate all'opera di Shakespeare, introduce nei libri osservazioni icastiche, e spesso angoscianti, sulla natura umana.

È in un saggio di Julia Kristeva, pubblicato nel 1977, che il termine intertestualità fa il suo ingresso ufficiale nella critica[1]. La linguista vi ricorre per commentare le teorie di Michail Bachtin, secondo il quale la parola letteraria è l'intersecazione di più superfici testuali dialoganti fra loro. Sarà poi Genette, con *Palinsesti*. *La letteratura al secondo grado*, a dare la definizione sistematica dell'intertestualità[2], ovvero la «presenza effettiva di un testo in un altro, nelle forme della *citazione*, del *plagio* o dell'*allusione*»[3]. Ad ogni modo, prima di esaminare, tramite i tre capitoli che compongono la presente tesi, il modo in cui citazione e allusioni sono diventati caratteri fondanti delle narrazioni di Marías, è necessario fornire alcuni dati sull'alternante fortuna di cui l'intertestualità ha goduto nel tempo. Il ricorso all'intertestualità rappresenta

> un aspetto rilevante del carattere di *sistema* proprio della letteratura, che ha sì come referenti oggetti del mondo (cose, passioni, personaggi, situazioni), ma al contempo anche se stessa o, meglio, le modalità e le forme con cui gli oggetti del mondo sono stati precedentemente trattati e sono entrati nella *tradizione letteraria*[4].

---

[1] J. Kristeva, «La parola, il dialogo, il romanzo», in M. Bachtin. *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo, Bari, 1977, pp. 105-137, citato in M. Polacco, *L'intertestualità,* Laterza, Bari, 1998, p. 101.
[2] G. Genette, *Palinsesti*. *La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. Il titolo originale dell'opera, pubblicata nel 1982, è *Palimpsestes*. *La littérature au second degré*.
[3] Oltre all'*intertestualità*, Genette individua altre quattro tipologie di rapporti fra testi diversi: la *paratestualità*, la *metatestualità*, l'*architestualità* e l'*ipertestualità*.
[4] L. Chines e C. Varotti, *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci, 2004, p. 20.

Il dialogo con la tradizione, bagaglio culturale su cui si fonda l'immaginario di un popolo, è sempre vigente. Pertanto, la parola letteraria, scrigno di voci presenti e passate, fa apparire ingenua ogni pretesa di sferzante originalità: il confronto è in agguato persino quando si nega il legame con il passato. Letteratura e intertestualità, d'altronde, appaiono inscindibili sin da tempi remoti: già il poeta greco Bacchilide, che visse all'incirca fra il 516 e il 451 a.C., riteneva complicato usare parole mai impiegate in precedenza da altri[5].

Ripercorrendo la storia dell'intertestualità descritta da Marina Polacco, vediamo risplendere inizialmente il concetto di *imitatio*: sia nel mondo classico, dove l'atto dell'emulare è dichiarato con fierezza, che nel Medioevo, quando i letterati si rivolgono alla perfezione dei modelli antichi reinterpretandoli secondo l'ottica cristiana. Solo col passare del tempo gli amanuensi approdano alla manipolazione dei testi che prima si limitavano a copiare: «la letteratura come creazione originale e autonoma nasce dalla *citazione*, dalla *glossa*, dal *commento*»[6]. In seguito, mentre nel XV e nel XVI secolo il ricorso all'intertestualità viene ampiamente incoraggiato, nell'Ottocento si verifica un radicale cambio di prospettiva: da una parte i romantici prendono le distanze dalla tradizione in nome di un'espressione libera e originale, dall'altra la scuola realista evita il richiamo ad altri testi, dato che «qualsiasi progetto di presa diretta sul reale sembra contrapporsi alla filiazione letteraria»[7]. Nel Novecento, le avanguardie prospettano l'estrema emancipazione dall'oppressivo passato in «una concezione palesemente edipica dei processi letterari. I figli si guadagnano il diritto all'esistenza solo uccidendo i padri, le opere nuove nascono dalle ceneri delle vecchie».[8] Eppure, nessuna ribellione è eterna. La cenere non è solamente sinonimo di distruzione, ma nasconde e protegge l'antica fiamma, pronta a divampare di nuovo. Così, un po' fenice, un po' fegato di Prometeo, la letteratura continua a rigenerarsi attingendo dal proprio passato. Risorge intraprendendo

---

[5] Come riporta Polacco il poeta Bacchilide scrive: «L'uno dall'altro apprende: così per il passato e così ancora. Non è certo cosa facile di parole mai dette trovare le porte» (M. Polacco, *L'intertestualità*, cit., p. 12).
[6] *Ivi*, p. 14.
[7] *Ivi*, p. 11.
[8] *Ivi*, p. 21.

nuovi percorsi ermeneutici, come nel caso dei versi ambigui shakespeariani, perle opache di enigmaticità, che Marías seleziona volutamente per argomentare pensieri e costruire trame. Risorge e, smaliziata e pratica, si adatta alla mutevole sensibilità del tempo: citazioni e allusioni non sono che proteiformi attuazioni di idee.

Il postmoderno rappresenta l'apice del ricorso disinibito e consapevole all'intertestualità. Carmen Lara Rallo, analizzando il rapporto fra postmoderno e intertestualità, chiama in causa Andrea Bernardelli che, oltre a rilevare la citazione come elemento chiave, «plantea que el rasgo definitorio de este tipo de intertextualidad se encuentra en el grado de intencionalidad y conciencia que tanto el artista como su público demuestran al recurrir al ejercicio intertextual»[9]. Per Fredric Jameson, la forma più ricorrente nel postmoderno è il *pastiche*[10]: l'incorporazione in un'unica opera di testi con differenti origini, come articoli di giornale, canzoni, romanzi, poesie e film. E Marías, evidentemente, aderisce al gusto per le citazioni dell'estetica postmoderna, compiacendosi apertamente del gioco intertestuale, e mostra propensione per intertesti dalla provenienza eclettica.

Nel panorama letterario spagnolo, di certo Marías non è stato il primo a fare riferimento a Shakespeare. Il tentativo primigenio di acclimatarne i versi in Spagna risale a Leandro Fernández de Moratín[11]. In seguito, molti scrittori hanno citato l'elisabettiano: basti pensare al drammaturgo Tamayo y Baus, che costruisce la trama di *Un drama nuevo* alludendo alle vicende e ai personaggi

---

[9] C. Lara Rallo, *Las voces y los ecos*. *Perspectivas sobre la intertextualidad*, Analecta Malacitana, anejo LXIII, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p.138. Il testo di Bernardelli a cui Carmen Lara Rallo fa riferimento è «Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty years on: 1967-1997», *VERSUS quaderni di studi semiotici*, 1997, pp. 3-22.

[10] M. Polacco, *L'intertestualità,* cit., p. 23.

[11] Leandro Fernández de Moratín, [...], publicó en 1798 la traducción de *Hamlet*, precedida de un "Prólogo" y una "Vida de Guillermo Shakespeare", que fueron la primera obra y la primera biografía del dramaturgo inglés publicadas en lengua española. El texto va acompañado de una serie importante de "Notas" críticas en las cuales Moratín sienta su posición ante Shakespeare. Son escasas las noticias que se tienen sobre Shakespeare en España antes de Moratín, pero en esto no constituye España una singularidad respecto a otros países de Europa en época semejante, con las dos únicas excepciones de importancia, de Alemania en la primera mitad del siglo XVII, y de Francia y Alemania principalmente en la segunda mitad del XVIII [...]. (P. Regalado Kerson, *Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés*, Actas IX, AIH, Centro Virtual Cervantes, 1986, pp. 73-83.)

dell'*Otello* e dell'*Amleto*, o a Federico García Lorca, che nelle prime composizioni poetiche si ricollega al materiale drammatico shakespeariano[12]. Nonostante la presenza di illustri esempi in patria, i modelli letterari di Marías vanno cercati più nella letteratura inglese che in quella spagnola, verso la quale l'autore nutre sentimenti contrastanti, fra cui avversione e inibizione.

A proposito di modelli: prima di essere scrittori si è stati lettori. L'intertestualità, pertanto, è una strategia testuale inizialmente apprezzata nei libri altrui e solo successivamente riproposta nelle proprie opere. Nasce da qui l'idea di studiare, nel primo capitolo della tesi, la possibile influenza di William Faulkner nei romanzi del madrileno. Dello scrittore americano, considerato un maestro da Marías, Emilio Tadini ricorda:

> Quanto a Shakespeare, è come se lui lo sapesse a memoria. È come se sapesse a memoria, naturalmente, il valore di quei sublimi salti di stile che, in Shakespeare, ci trasportano continuamente dal quotidiano all'eterno – in un attimo, il tempo di passare da una riga all'altra[13].

Oltre a fornire un esempio di stile sintatticamente complesso e ricco di digressioni, dunque, Faulkner rappresenta un antecedente nell'uso dell'intertestualità. Il confronto fra i due scrittori avverrà nel medesimo genere, il romanzo: da un lato *Corazón tan blanco*, dall'altro *The Sound and the Fury*, opere ricche di echi più o meno marcati del *Macbeth* e di suggestioni shakespeariane, sia per tematiche che per comportamenti dei personaggi. Juan e Quentin, protagonisti delle due opere, saranno reinterpretati alla luce di Amleto.

Nel secondo capitolo, l'attenzione ricadrà su due celebri caratteristiche delle tragedie shakespeariane: la commistione fra elementi tragici e comici e la presenza dei fantasmi. Dalla prima Marías ricava la frequente incursione dell'ironia nei momenti di tensione narrativa: il breve distacco da atmosfere cupe e previsioni apocalittiche per acuire la nostra sensibilità nei successivi affondi

---

[12] J. F. Cerdá, *Shakespeare in García Lorca's Early Poems*, ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies, 33.1 (June 2011), pp. 33–52.
[13] E. Tadini, «Introduzione», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, Torino, Einaudi, 1997, pp. VIII-IX.

della realtà asfittica. Dalla seconda, proviene la figura del fantasma, che in Marías assume due valenze: emblema di un passato mal sotterrato, ovvero delle ignominie del franchismo e della Transizione che riaffiorano, e metafora delle limitate capacità umane, riassumibile nella sua impossibilità ad agire.

Nel terzo capitolo, attraverso il vaglio, in parte diacronico e in parte tematico, dell'opera di Marías, viene esaminato il diverso spazio accordato all'intertestualità shakespeariana. Pur scevra da titaniche ambizioni onnicomprensive, ho tentato di fornire una visione di insieme del fenomeno, avvalendomi di testi di varia natura: romanzi, saggi e articoli. Le interpretazioni raccolte cercano di catturare il sistema di echi shakespeariani di uno stile ricco di suggestioni anaforiche. Per questo motivo, il filo conduttore delle letture critiche rincorre l'idea di intertestualità come strumento di coesione e raccordo, mettendo in risalto, soprattutto nelle opere recenti, continui fenomeni di intratestualità. Il dialogo intertestuale, infatti, non avviene più solamente fra le opere di Marías e quelle di Shakespeare, ma è interno al microcosmo letterario creato dal madrileno: alcune interpretazioni dei versi shakespeariani sconfinano e riemergono in altri suoi lavori. Come leggere, in fondo, il discorso sulla colpa di Javier in *Los enamoramientos* senza ricordare le riflessioni su Lady Macbeth in *Corazón tan blanco*?

In ultimo, vorrei ricordare come molti libri di Marías, dall'indubbio successo editoriale, siano associabili alla categoria coniata da Matei Calinescu dei «Sophisticated bestsellers»[14], che Rallo definisce «obras que conjugan una elevada complejidad intertextual con un gran éxito de público, en un proceso que reta la visión de la intertextualidad como sinónimo de literatura elitista destinada a un lector intelectual minoritario»[15]. Prendendo come esempio *Il nome della rosa* di Umberto Eco, Calinescu osserva che nel postmoderno la presenza di vari intertesti, invisibili agli occhi dei meno esperti, non inibisce il piacere della lettura

---

[14] M. Calinescu, «Rewriting» in H. Bertens y D. Fokkema, *International postmodernism. Theory and literary practice*, Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp.243-248, citato in C. Lara Rallo, *Las voces y los ecos*, cit., p. 140.
[15] C. Lara Rallo, *Las voces y los ecos*, cit., p. 140.

e lusinga l'ego dei lettori modello. Lo stesso discorso vale per i romanzi di Marías, in cui l'intertestualità shakespeariana, lungi dal rappresentare un ostacolo, diventa oggetto delle riflessioni nella narrazione e indirizza la lettura. Al contempo, però, l'intertestualità coinvolge critici e appassionati creando uno speciale orizzonte d'attesa. D'altra parte,

> la conoscenza sempre migliore delle regole e la capacità di prevedere lo svolgimento successivo rendono il gioco più interessante. II piacere della sorpresa e della novità si lega al piacere del riconoscimento e dell'agnizione: il lettore non vuole semplicemente essere stupito, vuole anche trovare la conferma delle sue aspettative, vuole che le sue conoscenze e la sua abilità siano riconosciute e premiate. […] «Come tutti i giochi nei quali l'abilità si affina con l'esercizio, i giochi letterari rafforzano il piacere di rischiare sempre meno sentendosi sempre più padroni della situazione. Come accade a chi si cimenta con gli scacchi, l'apprendista lettore percepisce l'aumentare del proprio potere e della propria abilità, godendo del proprio potere e divertendosi a proseguire nell'esercizio» (Thomas G. Pavel) [16].

Eppure, è bene ricordare che l'atmosfera giocosa non prevale. I romanzi di Marías si rivelano un'avventura tragico-ludica e dischiudono inquietanti universi personali e collettivi. Non resta che una conclusione a mo' di avvertimento: che il gioco intertestuale, pur se pericoloso, abbia inizio.

---

[16] M. Polacco, *L'intertestualità*, cit., p. 90.

Capitolo I

L'ESEMPIO DI FAULKNER

1. Lo sguardo altrove: la letteratura inglese e angloamericana come musa.

Una siepe, un colle solitario: un banale ostacolo per il limitato sguardo umano. Tanto bastava all'io lirico del celebre idillio leopardiano per compiere un salto, per concedersi, disarmato, al dolce naufragio nell'immensità. La lettura de *L'infinito* induce a riflettere sul concetto di preclusione e di impedimento e sull'insorgere di una loro possibile conseguenza: la più ferace immaginazione e apertura intellettuale. Nel caso di Javier Marías, la presenza ingombrante del franchismo e la stanchezza per il continuo riferimento alla realtà spagnola nelle opere di molti compatrioti che aderivano al *Realismo social* rappresentano un ostacolo al pari della siepe di romantica memoria; sono scogli che spingono l'autore a volgere lo sguardo altrove: l'innesco per la nascita di opere dialoganti con altre letterature, fra tutte quella in lingua inglese.

Come ha evidenziato Maarten Steenmeijer, la continuità e la coerenza del progetto dell'autore spagnolo, capace di creare «un pensamiento literario […] muy propio y singular»[17], rappresenta un indubbio motivo di interesse nell'approfondire la sua scrittura. Proprio di questa omogeneità partecipa uno degli elementi che da sempre caratterizza la prosa di Marías: il constante ricorso all'intertestualità, in primis shakespeariana, che sarà oggetto del presente studio diacronico. L'indagine, inevitabilmente, godrà del riferimento ad articoli, prefazioni o interviste dello scrittore: la fonte più autorevole che contiene commenti densi di ricordi e consapevolezze; testi che, riuniti per affinità d'argomenti in varie raccolte, possono essere letti come una sorta di autobiografia o di memorie.

---

[17] M. Steenmeijer, «Introducción», *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda. El pensamiento literario de Javier Marías*, n. 20, septiembre de 2001, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 9.

Lo studio dei modelli stranieri che hanno influito su Marías ha inizio proprio da un articolo. In un secolo che, a detta dello spagnolo, richiede ai romanzieri di possedere «conocimientos teóricos bastante complejos y elevados sobre el propio medio del que el escritor se vale»[18], la speculazione prende le mosse anche da elementi solitamente opachi del linguaggio, da parole ormai consunte dall'uso quotidiano. A volte, perfino una preposizione può racchiudere un'epifania, un chiarimento sull'argomento che si andrà a illustrare. Ed è a partire dalla preposizione semplice presente nell'articolo *Desde una novela no necesariamente castiza*, nato da una conferenza del 1984, che Marías dà conto della traiettoria letteraria che lo aveva contraddistinto fino ad allora[19].

Nonostante il titolo sembri quello di un manifesto, il testo non contiene la dichiarazione di intenti tipica di chi, con lungimiranza e severa progettazione, ha già stabilito a tavolino la propria produzione futura. Fosse questo il caso, argomenta l'autore, la preposizione giusta avrebbe dovuto essere un'altra: forse «hacia», utile per indicare la prossima direzione della scrittura, oppure «por», a sottolineare i motivi verso i quali è stato teso ogni impegno. Invece, la preposizione «desde» ha il pregio di focalizzarsi sugli esordi, di ricordare le condizioni che hanno costituito la premessa alle prime opere, nonché di rimandare alla formazione del gusto letterario che le contraddistingueva, facendo comprendere quando e perché Marías ha iniziato a rivolgere il proprio sguardo altrove.

Avendo incominciato a pubblicare molto giovane, agli inizi della carriera l'autore ricorda di essere stato circondato da un'aura di innocenza e inconsapevolezza: non aveva ancora terminato gli studi universitari ed era dunque privo di solide basi critiche; poteva contare unicamente sulla conoscenza degli autori considerati canonici in Spagna e sulle letture amate dagli adolescenti inquieti; infine, considerava la scrittura come un atto spontaneo, scevro di quel

---

[18] J. Marías, *Desde una novela no necesariamente castiza*, in Id., *Literatura y fantasma*, Barcelona, Debolsillo, 2009, p. 52.
[19] *Ivi*, pp. 51-67. Come viene riportato alla fine di *Literatura y fantasma*, all'origine dell'articolo c'è la conferenza del 16 novembre 1984 pensata per il convegno *New IberoAmerican Writing* dell'Università del Texas a Austin.

substrato, a volte macchinoso, di intenzioni e aspirazioni caratteristico del mondo adulto: per quel ragazzo imberbe che si affacciava nel mondo delle lettere, «al igual que para algunos románticos, todavía el escritor escribía como el ruiseñor canta»[20]. Non che le sue opere iniziali fossero superficiali o sconclusionate: il fatto è che a sostenerle mancava quel programma o manifesto a cui Marías accennava all'inizio dell'articolo.

L'assenza di una vera e propria progettazione è evidente ai tempi della prima pubblicazione. Alla sorprendente età di soli 18 anni, un cinema di Parigi e ottantacinque film nordamericani erano stati gli ingredienti di base per la scrittura parodica di *Los dominios del lobo* (1971), primo lavoro basato sull'amore che Marías nutre per l'arte filmica e sulla sua conoscenza, non ancora così approfondita, della letteratura in lingua inglese. Ovviamente, la commistione fra parodia e omaggio prevedeva un cospicuo riferimento a vari scrittori d'oltreoceano. Elide Pittarello segnala gli autori che inizialmente gli servirono da modello: fra i nomi citati è doveroso rimarcare la presenza di William Faulkner, il cui romanzo, *The Sound and the Fury*, sarà il termine di paragone per l'analisi dell'intertestualità shakespeariana in *Corazón tan blanco* contenuta in questo capitolo[21].

> Escribir *Los dominios del lobo* supuso entonces para Javier Marías pasar del hacer al decir, forjarse a sí mismo en el lenguaje literario, inspirándose sin mucho respeto en los escritores norteamericanos que estaba leyendo un poco al azar, desde Faulkner y Melville, hasta Dashiell Hammet, Flannery O'Connor o S S Van Dyne[22].

A differenza dei romanzieri che solitamente incominciano a scrivere da adulti, più maturi e preparati a fornire spiegazioni puntuali sulle scelte effettuate, Marías racconta di aver dovuto fare i conti con le critiche ai suoi lavori giovanili senza avere avuto il tempo di metabolizzare il cambiamento che la pubblicazione

---

[20] *Ivi*, pp. 53.
[21] Marías precisa che i modelli letterari alla base di *Los dominios del lobo*, fra i quali è presente Faulkner, inizialmente sono stati mediati dalla conoscenza delle trasposizioni cinematografiche delle loro opere. (Cfr. J. Marías, *Todos los días llegan*, in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, Barcelona, Debolsillo, 2011, p. 77.)
[22] E. Pittarello, *Prólogo*, in J. Marías, *Los dominios del lobo*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 9.

aveva comportato; senza avere gli strumenti per affrontarlo. Parlando di sé in terza persona e definendosi, con un affettuoso senso di protezione retrospettiva, un «muchacho», l'autore descrive la propria risposta pratica agli iniziali commenti fatti sulle sue opere. Da quel momento in poi, per lui la scrittura non poteva essere solo un gioco, non più. Di questa inaspettata rivoluzione il giovane Marías era perfettamente consapevole:

> Por el mero hecho de leer críticas y escuchar fallos sobre lo que hizo en casa al jugar con papel, ese muchacho se verá obligado a hacer apresurada recapitulación del acervo novelístico que lo precedió, a tener conciencia de las influencias que hasta entonces quizá habían sido inconscientes, a horrorizarse ante el descubrimiento de las gigantescas lagunas de su saber, a convertir el antiguo juego en estudio y, sobre todo (la máxima tragedia), a tener que justificar ante sí mismo el atrevimiento de haber dado a las prensas algo que quizá no supone ninguna novedad, que –en la mortal frase de la vieja escuela de críticos valorativos– «no añade nada». Y no tendrá más remedio que preguntarse porqué su novela es como es y no de otra manera, la razón de su irresponsable opción[23].

Queste considerazioni spiegano il perché lo scrittore, all'epoca della conferenza poco più che trentenne, avesse già ben chiari davanti a sé i motivi che lo avevano portato a scrivere di determinati argomenti in un specifico modo: la dialettica era già stata sollecitata dagli attacchi sferrati negli anni precedenti.

A proposito della critica: *Los dominios del lobo* aveva preso in contropiede i commentatori, spiazzati dal contenuto e dai numerosi riferimenti intertestuali ad opere al di fuori della tradizione spagnola. Questi, pur apprezzando il promettente e per nulla ingenuo intento ironico del libro, additavano la fonte di ispirazione straniera come un difetto macroscopico. Secondo uno di loro, in particolare, Marías non aveva portato a termine un'operazione fondamentale per lasciare il segno nella letteratura: non aveva ancora intrapreso «la búsqueda de la propia carne»[24]. Difatti, il riferimento a scrittori e film nordamericani, in un contesto letterario che applaudiva chi proponeva una scrittura impegnata, non poteva che far storcere il naso a molti. Per Marías era facile scorgere in quel commento un velato rimprovero, aspramente esplicitato in altre occasioni:

---

[23] J. Marías, *Desde una novela no necesariamente castiza*, cit., p. 53.
[24] *Ivi*, p. 54.

> Este nuevo novelista maneja un mundo de referencias que en última estancia le es y nos es ajeno; se nutre de experiencias tenidas en la butaca de un cine o leyendo en un sillón; posiblemente aún sea demasiado joven para disponer de un material verdaderamente suyo, personal, surgido de sus vivencias y su observación de la realidad; esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia o nuestro presente; en suma, de España[25].

Mentre l'accusa di non avere ancora vissuto esperienze da cristallizzare in un racconto è stata accettata senza sforzo, Marías ha sentito il bisogno di precisare che la decisione di non parlare del proprio paese non era da collegare esclusivamente alla giovane età in cui aveva iniziato a scrivere. Questa puntualizzazione è segnalata nell'articolo dall'uso improvviso del corsivo, espediente visivo che focalizza l'attenzione su un enunciato tanto conciso quanto rivelatore: «*Yo no quería hablar de España*»[26]. L'assenza di ogni tipo di referente spagnolo nelle sue opere, pertanto, non era imputabile all'immaturità, bensì a una scelta istintiva ma consapevole, a «la conciencia de no desear escribir necesariamente sobre España ni necesariamente como un novelista español»[27].

Le ragioni di un tale rifiuto, secondo Marías, affondano le radici in questioni letterarie e socio-politiche. Il *Realismo social*, che combatteva il franchismo utilizzando la letteratura come arma, e la dittatura di Franco fungevano da elemento di disturbo per chiunque iniziasse a scrivere intorno agli anni '70 dello scorso secolo. Per quel che riguarda il genere romanzo, in particolare, Marías spiega che la situazione era compromessa da tempo: seguendo il climax di gravità da lui tracciato, i romanzieri spagnoli avevano dato vita a una produzione «escasa», «pobre», per lo più «realista» o «costumbrista»[28]. Dal punto di vista politico, invece, il cuore della metastasi risiedeva nell'imperante mentalità trionfalistica promossa dal regime, nell'impostazione forzata di una visione esaltante che avvelenava e condizionava i gesti della quotidianità. Da sempre una formazione coatta prelude a un divampante desiderio di ribellione e così, facilmente, si comprende come molti scrittori siano giunti a un simbolico

---

[25] *Ibidem*.
[26] *Ivi*, p. 55.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.

parricidio, all'oblio calato sul proprio passato letterario. Marías, riflettendo sulle caratteristiche della propria generazione rispetto alle precedenti, ammette:

> Era la nuestra la primera que en verdad no había conocido otra España que la franquista, y se nos había tratado de educar en el amor a España desde una perspectiva grotescamente triunfalista. A la hora de la rebeldía contra esa educación, la consecuencia no podía ser otra que un virulento desprecio no ya hacia esa España cotidiana y mediocre, sino hacia todo lo español, pasado, presente y casi futuro. Con la intolerancia propia de lo que éramos, aspirantes a literatos jóvenes y airados […] llevamos a cabo una muy simplista operación de identificación de lo español con lo franquista, y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo[29].

La cancellazione della tradizione è valsa molteplici accuse ai *novísimos*, giudicati dall'occhio severo di chi si ostinava a cercare un messaggio politico nei romanzi mentre considerava superficiali gli abbellimenti stilistici. Nella lista degli appellativi a loro conferiti, ogni termine era scelto per sminuire e ridicolizzare: «Fuimos llamados exquisitos, escapistas, venecianos, extranjerizantes (todo ello, por supuesto, como insulto), e incluso, en mi caso, algo tan malsonante pero supongo que vallisoletano, castizo y cheli como "anglosajonijodido"»[30].

La non accettazione da parte di critici e letterati ha generato nello scrittore un pervasivo senso di inadeguatezza nel riferirsi a temi riguardanti il proprio paese: un esilio culturale, in parte autoimposto, che ha avuto ripercussioni nella composizione delle sue opere[31]. Esemplificativa di questo disagio è l'introduzione a *Vidas escritas*, in cui Marías spiega, con un'ironia che è indice di accuse mai dissimulate ad alcuni connazionali, il perché, nelle varie biografie che costituiscono l'opera, non siano presenti vite di autori spagnoli:

> Por una parte, no quería invadir, ni siquiera tangencialmente, el territorio del que se nutren tantos de mis compatriotas expertos; por otra, son ya tan numerosas y

---

[29] *Ivi*, p. 56.
[30] *Ivi*, p. 58.
[31] Il termine «esilio culturale», associato allo scrittore, ha un significato più ampio di quello che inizialmente ci si potrebbe aspettare. Infatti, Marías ha vissuto sulla propria pelle la discriminazione di cui è stato vittima il padre, Julián Marías, filosofo e saggista di spicco a cui i sostenitori del franchismo sbarrarono le porte della carriera universitaria in patria: un esilio culturale a causa del quale si trasferì per brevi periodi in America pur di esercitare la professione di docente. Delle discriminazioni subite ingiustamente dal genitore, Marías parla brevemente in E. Pittarello, *Entrevistos*. *Javier Marías*, Barcelona, RqueR editorial, 2005, pp. 58-59.

> variadas las ocasiones en que se me ha negado la españolidad por parte de algunos críticos y colegas indígenas (tanto en lo que se refiere a la lengua como a la literatura como casi a la ciudadanía) que a la postre, me doy cuenta, he llegado a sentir cierta inhibición a la hora de hablar de los escritores de mi país, entre los que sin embargo están algunos de mis preferidos (March, Bernal Díaz, Cervantes, Quevedo, Torres Villarroel, Larra, Valle-Inclán, Aleixandre, por no citar a los vivos) y entre los que me temo que pese a todo me voy contando. Pero es como si me hubieran convencido de que no tengo derecho a ello, y uno actúa según sus convencimientos[32].

Della stessa ironia è intriso l'inizio dell'articolo *En Chamberí*, in cui l'autore si sofferma a descrivere uno dei luoghi più cari della sua infanzia, il quartiere in cui è nato. L'incipit, costruito su un paradosso, muove al riso mentre rivela un fondo di amarezza:

> Yo nací en el número 16 de la calle de Covarrubias de Madrid, lo cual significa que pese a la reputación de extranjerizante, traidor a la patria y «anglosajonijodido» […] que me ha acompañado desde que publiqué mi primera novela, soy del barrio más castizo de la capital del reino, a saber, Chamberí[33].

La disillusione per la situazione politica e il disagio nel sentirsi poco apprezzato spiegano il perché, in un'intervista curata da Pittarello, Marías abbia confidato di aver sempre tenuto in considerazione la possibilità di andarsene dal proprio paese:

> los españoles que hemos vivido el franquismo, que lo hemos vivido en parte, siempre teníamos el sueño, la esperanza, el leve consuelo –aunque fuera un poco utópico- de irnos a otro sitio, de decir: "Bueno, en última instancia me exiliaré, me iré a otra parte". Por haber vivido eso, tenemos, no sé cómo decir, incorporada a nuestra fantasía la posibilidad de la huida, siempre[34].

Se da una parte il desiderio di evadere fisicamente dagli opprimenti confini fisici della Spagna non sempre si concretizzava, dall'altra l'esplorazione delle letterature straniere permetteva una fuga realizzabile velocemente, era un conforto di più facile accesso: questi autori cercavano le proprie muse al di fuori della Penisola Iberica e protendevano la mano verso opere che offrivano una maggiore attrattiva, tracciando allettanti strade alternative e segnalando territori ancora da esplorare.

---

[32] J. Marías, *Vidas escritas*, Madrid, Alfaguara, 2012, formato e-book,
[33] J. Marías, *En Chamberí*, in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., p. 36.
[34] E. Pittarello, *Entrevistos*. *Javier Marías*, cit., p. 11.

D'altronde, nel caso di Marías l'amore per la scrittura è sempre stato direttamente proporzionale al piacere provato nell'esperienza di lettore, una passione insorta con una precocità eccezionale. Quando era poco più che bambino, l'esigenza di compromettere il candore del foglio bianco con l'inchiostro scaturiva dal desiderio di protrarre la lettura dei libri preferiti oltre le colonne d'Ercole dell'ultima pagina pensata dall'autore. Il noto aforisma di Jerome David Salinger si addiceva al sentimento che lo accompagnava alla fine di ogni opera: «Quelli che mi lasciano proprio senza fiato sono i libri che quando li hai finiti di leggere vorresti che l'autore fosse un tuo amico per la pelle e poterlo chiamare al telefono tutte le volte che ti gira»[35]. Eppure, in Marías la soluzione per prolungare il piacere della lettura non passava per l'espressione di un desiderio irrealizzabile, bensì per l'azione. Come racconta nell'articolo *Una vieja deuda*, alla domanda per eccellenza rivolta agli scrittori, «¿Por qué escribe usted?», l'autore spagnolo ha risposto:

> Una cosa es por qué escribo, o sigo escribiendo ahora; otra, por qué empecé a escribir cuando lo hice, a los once o doce años. A lo segundo puedo contestar sin asomo de duda que lo hice para leer. O, mejor dicho, para leer *más* de lo que me entusiasmaba entonces. Cuando ya me había zampado todas las novelas de mosqueteros, de Dumas a Paul Féval, y todas las de piratas y selva y desiertos y aventuras en la India, de Salgari a Verne, de Corbett a Kipling, y todos los libros de Guillermo Brown traducidos, aún quería más de todo ello. Y como no había más a mi disposición, me puse a imitar esos textos, a escribir historias de mosqueteros y piratas, del desierto y la jungla, y acerca de una banda de niños dignos y desobedientes que no eran sino un calco de Guillermo Brown y sus compinches Enrique, Pelirrojo y Douglas. Mi razón primera para escribir fue, así pues, leer. Y no leer nada nuevo, sino precisamente (con mis enormes limitaciones de entonces) más de lo mismo[36].

Nonostante l'immagine di quel bambino che lottava strenuamente contro la fine delle avventure amate appartenga al passato, i motivi sottesi a un'operazione letteraria tanto intrisa dell'innocenza dell'infanzia, a mio parere, sono ancora validi per spiegare la produzione matura di Marías. Così, al posto dei calchi delle

---

[35] J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, trad. it. di A. Motti, Torino, Einaudi, 1961, p. 27.
[36] J. Marías, *Una vieja deuda*, in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., p. 56.

vicende di Guillermo Brown[37], nei suoi libri ora troviamo numerosi richiami agli autori ammirati e scoviamo raffinate citazioni, arricchite, stravolte o ampliate dalla fantasia dell'autore. La stessa creatività esercitata quando inventava storie con quei soldatini di piombo che, a ricordo delle prime peregrinazioni nel mondo della finzione, ancora oggi difendono gli scaffali della sua libreria[38].

2. **Grandi maestri: da Faulkner a Benet, da Benet a Marías.**

Prima di comparare l'intertestualità shakespeariana presente in *The Sound and the Fury* con quella di *Corazón tan blanco*, è necessario fornire delle informazioni che dimostrino l'effettiva conoscenza dell'opera di Faulkner da parte di Marías. La premessa a tale studio, ovviamente, non può prescindere dalla menzione della duratura amicizia fra l'autore madrileno e uno degli autori più influenti del Novecento in Spagna: Juan Benet. Questi, pur inserendosi nella disprezzata generazione del «social-realismo» per ragioni anagrafiche, aveva iniziato a pubblicare solo pochi anni prima dei *novísimos* e per loro era diventato uno dei pochi modelli da seguire in lingua spagnola: le innovazioni formali che aveva apportato, insieme al rifiuto del realismo, erano state la premessa all'operato di molti: «sirvieron de coartada, de antecedente, y de brecha abierta para escapar»[39]. Per di più, similmente agli scrittori della generazione successiva, l'autore di *Volverás a Región* «había tenido come modelo, siempre confesado, nunca ocultado ni disimulado por él, a un autor extranjero, William Faulkner»[40].

Dal canto suo, Marías si presenta con orgoglio come «discípulo literario» di Benet, suo maestro «no sólo en un sentido general y levemente rimbombante, sino

---

[37] Marías, con l'articolo *Una vieja deuda* (pp.55-58), dedica alcune pagine a Richmal Crompton, autrice di *Just William*. A questa opera è dovuto l'amore per la lettura che ha ispirato lo scrittore spagnolo a intraprendere la sua attuale attività.
[38] L'iniziazione al mondo della finzione passa soprattutto per i vecchi giochi dell'infanzia: soldatini e bambole a cui la fantasia sapeva dar vita come fa l'immaginazione di uno scrittore con i suoi personaggi (Cfr. J. Marías, *Esta pueril tarea*, in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., pp. 87-89.)
[39] J. Marías, *Desde una novela no necesariamente castiza*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit. p. 59.
[40] *Ibidem*.

también en uno más modesto, casi artesanal»[41]. È facilmente deducibile, pertanto, che l'influenza faulkneriana nella scrittura di Marías sia stata determinata, oltre che da una precedente conoscenza diretta delle opere americane, anche dall'essenziale mediazione di Benet. La frequentazione con il connazionale, mano su creta umida, ha modellato lo stile del giovane scrittore. Particolare certamente rilevante, l'avventura di Marías nel mondo della letteratura è stata propiziata dall'intervento dello stesso Benet, che gli ha permesso di vedere pubblicato *Los dominios del lobo* all'età di soli diciannove anni. Da quel momento in poi molti libri, prima di essere sottoposti al vaglio delle case editrici, sono passati previamente per le mani sapienti dell'amico, la persona da cui proveniva il giudizio più autorevole, la vera soddisfazione. Solo con il passare degli anni, Marías racconta di aver abbandonato questo rassicurante e irrinunciabile rituale: i libri manoscritti e in divenire letti da Benet sono stati via via sostituiti da opere pubblicate e definitive, quasi a convincersi di aver finalmente raggiunto la maturità in campo letterario.

Non sorprende che Marías richiami alla memoria i suggerimenti e le correzioni di Benet con parole intrise d'affetto e riconoscenza:

> Recuerdo que, aparte de comentar lo que le había parecido el libro en conjunto […], me obsequiaba con observaciones textuales e incluso de tipo técnico. Estos comentarios me han ayudado y enseñado mucho; y si hoy sé resolver algún problema técnico-literario de cierta complejidad o de solución difícil, no me cabe duda de que lo debo, en un ochenta por ciento, a las enseñanzas improvisadas de Juan Benet, tanto como escritor, al leerlo, cuanto como amigo, cuando él me leía a mí[42].

Segue la descrizione particolareggiata dello stile dell'amico, con l'accenno alla precisione che ricercava nella scrittura, mai eccessiva in caso di regole che si contrapponessero alla musicalità della prosa, o alle sue piccole manie, come il

---

[41] J. Marías, *Mispíquel o leberquisa*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 230. Benet, oltre all'attività di scrittore, portava avanti il lavoro di ingegnere civile con estremo impegno.
[42] *Ivi*, p. 231.

fastidio provato per l'uso dell'infinito sostantivato, da sostituire con il più sobrio nome corrispondente[43].

Nei numerosi articoli a lui dedicati da Marías, Benet è ritratto come un uomo apparentemente scontroso durante le apparizioni pubbliche, ma gentile e divertente, sia con gli amici che con gli sconosciuti, nella vita quotidiana. Alto, distinto e vestito all'inglese, «en los últimos años se había dejado un bigote que, junto con su pelo blanco abundante, lo hacía asemejarse un poco a su admirado Faulkner»[44]. Baffi e capelli, pur divertenti e stravaganti analogie, ben presto devono lasciare spazio ad altre caratteristiche che accomunano lo scrittore spagnolo all'americano. Cosa lega concretamente i due artisti in campo letterario? Quali tratti stilistici ha desunto da loro Marías? Per dare una risposta a questi interrogativi, partiamo dalla stretta relazione fra Benet e Marías, risalendo, successivamente, all'influenza esercitata da Faulkner per ogni punto di contatto stabilito fra i due connazionali.

Le analogie sono numerose e significative, sia nelle scelte tecniche che contenutistiche. Entrambi gli scrittori spagnoli, ad esempio, hanno rifiutato di contaminare le opere letterarie con espliciti attacchi al potere. Se da un lato Epicteto Díaz Navarro segnala che Benet cercava di non «utilizar la literatura como arma en el combate político, al separar la actuación del ciudadano, o del intelectual, de la práctica política»[45], dall'altro Marías traccia la medesima distinzione per sé stesso:

> Los juicios morales, por ejemplo. Yo los hago a menudo en mis artículos de prensa, como ciudadano. Pero cuando escribo novelas no soy un ciudadano. Ésa es quizá una de las cosas más atractivas de escribir ficción. Uno no tiene por qué aplicar los mismos criterios que aplicaría en la vida real. En las novelas no tienen por qué coincidir[46].

---

[43] Ad esempio: «antes la "oscilación de las ramas" que "el oscilar de las ramas", "aquel deseo de estar vivo" antes que "aquel desear estar vivo"». J. Marías, *Mispíquel o leberquisa*, cit., p. 232.
[44] J. Marías, *Don Juan Benet se va de viaje*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 219.
[45] E. Díaz Navarro, *La forma del enigma.(Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000, p. 13.
[46] E. Pittarello, *Entrevistos*. *Javier Marías*, cit., p. 28.

È necessaria, tuttavia, una precisazione: Marías e gli altri scrittori della sua generazione non erano disinteressati alla realtà spagnola; al contrario, contrastavano strenuamente la dittatura e i suoi strascichi, anche se in un modo diverso dai predecessori:

> […] el compromiso político de los miembros de mi generación fue tan absoluto o más que el de la anterior, sólo que la lucha antifranquista fue librada en las aulas universitarias, en las reuniones clandestinas en oscuros sótanos y en las carreras a campo o a calle abierta delante de las patas de los caballos de la policía, casi nunca en los libros: quizá porque ninguno de nuestros modelos había escrito literatura *engagée*[47].

Per Marías e Benet il cambio di direzione avvenuto nei contenuti dei testi ha una meta precisa: dal rifiuto dei romanzi realisti, in cui ritrovare un superfluo sdoppiamento della realtà, di ciò che era già conosciuto, al salto verso opere concentrate sulle zone d'ombra, sull'imprevedibilità del comportamento umano, sulla vita intuita come enigma indecifrabile. A tal riguardo, Díaz Navarro cita i modelli a cui Benet è ricorso per approdare a una letteratura lontana dal realismo: «Joseph Conrad, Marcel Proust, William Faulkner o Samuel Beckett. Sobre todo, creo que son Faulkner y Proust los que más impregnan sus obras»[48].

Anche l'esaustività viene messa da parte: il narratore, sia nei lavori di Benet che di Marías –si veda Juan in *Corazón tan blanco*–, procede a tentoni nel racconto e l'intreccio segue le sue reticenze e capricciose associazioni emotive. La visione è parziale, soggettiva, la comprensione totale delle pulsioni che dominano i personaggi sfugge di mano: una narrazione in alcuni aspetti comparabile alla frammentarietà che troviamo in *The Sound and the Fury*.

Giungiamo, infine, allo stile, la riprova più evidente dello studio devoto dei modelli. La peculiare scrittura dell'autore di *Corazón tan blanco* è fluida e sinuosa come un liquido: si perde in turbinii e vortici, espandendosi di continuo in quei cerchi concentrici che increspano la superficie dopo il lancio di un sasso in uno specchio d'acqua. I periodi sono lunghi, articolati e ricchi di parantesi. Questa

---

[47] J. Marías, *Desde una novela no necesariamente castiza*, cit., p. 58.
[48] E. Díaz Navarro, *La forma del enigma*, cit., p. 14.

descrizione rimanda senz'altro alla caratterizzazione delle frasi di Faulkner secondo Conrad Aiken:

> Overelaborate they certainly are, baroque and involuted in the extreme, these sentences: trailing clauses, one after another, shadowily in apposition, or perhaps not even with so much connection as that; parenthesis after parenthesis, the parenthesis itself containing one or more parenthesis [...]. It is as Mr. Faulkner, in a sort of hurried despair, had decided to try to tell us everything, [...]: each sentence to be, as it were, a microcosm. And it must be admitted that the practice is annoying and distracting. It is annoying, at the end of a sentence, to find that one does not know in the least what was the subject of the verb that dangles *in vacuo*[49].

Partendo da un'osservazione della giornalista Sarah Fay sulla lunghezza degli enunciati di Marías, per lei persino superiore a quella proverbiale di Faulkner, il madrileno si confessa debitore di vari autori, fra cui risaltano Benet e lo scrittore nordamericano:

> […], tanto Faulkner como Henry James han tenido una gran influencia en mí. La diferencia entre James y Faulkner es que éste a veces parece perder de vista dónde ha empezado. No encuentra dónde poner el punto y seguido. Lo cual no está mal: desde un punto de vista literario, resulta muy enérgico, muy intenso, como un géiser. Mientras que James nunca olvida el punto de partida, y siempre cierra las oraciones. Siempre encuentra dónde poner el punto. Juan Benet y sir Thomas Browne también han sido grandes influencias[50].

Molte scelte narrative di Benet riemergono nella scrittura di Marías, ad esempio «las interrupciones, la proclividad a la digresión, a interrumpir la narración con reflexiones en torno a temas como la memoria, el tiempo y amor, una tendencia que también comparten los protagonistas»[51]. Inoltre, nei romanzi di Benet «el narrador suele "congelar" las escenas en momentos claves [...]»[52], proprio come accade nelle opere di Marías. È indiscutibile, dunque, che la tendenza digressiva sia fortemente imputabile all'influenza di Benet, che aveva desunto questa caratteristica dal maestro Faulkner. Fiero sostenitore della digressione, Marías si

---

[49] C. Aiken, *William Faulkner: The Novel as Form*, in *Faulkner. A collection of Critical Essays*, ed. R. Penn Warren, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1966, pp. 47-48.
[50] Fay, S., *Una entrevista: the Paris review* (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, cit., p. 388. La traduzione in spagnolo dell'intervista fra Marías e Sarah Fay è di Antonio Iriarte.
[51] E. Díaz Navarro, *La forma del enigma*, cit., p. 24.
[52] *Ibidem*.

scaglia con veemenza contro la cecità che porta i critici spagnoli a ricercare una spiegazione per l'inserimento di qualsiasi elemento o episodio presente nei testi. Tutto per loro dovrebbe combaciare o essere incasellato alla perfezione, quasi rispondendo a una smania di divina onniscienza. Così, mentre molti stigmatizzano il ricorso frequente a divagazioni e derive, lo scrittore sostiene che:

> Las mejores novelas de nuestra tradición, de Cervantes a Proust, de Sterne a Faulkner, de Conrad a Nabokov, son por el contrario divagatorias, están llenas de rodeos y desvíos, de digresiones, de lo que esos críticos llamarían «elementos gratuitos» y no lo son en modo alguno, sino que constituyen la configuración misma de sus mundos. Lo importante de una novela es su discurrir, no su fin ni tampoco lo que conduce en línea recta hasta este fin[53].

Da Benet, ancora una volta mediatore fra Marías e Faulkner, proviene anche la ripetizione di parole e motivi, ai quali si aggiungono o tolgono sfumature per supportare o ritrattare argomentazioni:

> La repetición de motivos, […], remite siempre a un hecho nunca contado completamente, al que siempre puede añadirse algo, negar o modificar una apreciación anterior. Al mismo tiempo que la linealidad temporal queda rota, toda interpretación queda como provisional. La atmósfera puede resultar opresiva, los sucesos repetirse incesantemente sin que queden delimitados y cerrados[54].

Riassumendo, l'ammirazione di Marías verso i due maestri è soprattutto una questione di stile, in entrambi i casi complesso e mai scontato e, dunque, contrapposto all'esasperante piattezza di una sintassi immediata, impoverita e poco poetica. Tuttavia, per questo motivo i testi di Benet vengono percepiti dal pubblico come imprese troppo ardue da affrontare. A pesare sulla sua ricezione è proprio la fama di «autor difícil, complicado y oscuro [...], y eso ha hecho, al parecer, que muchos posibles lectores lo hayan rehuido o se hayan acercado a él ya con miedo, el peor compañero de cualquier aventura, sentimental, viajera o intelectual»[55]; al contrario, secondo Marías, la lettura delle sue opere deve essere intrapresa proprio per le difficoltà che presentano e per il piacere ottenuto dal loro superamento.

---

[53] J. Marías, *Las patas del perro*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., pp. 315-316.
[54] E. Díaz Navarro, *La forma del enigma*, cit., p. 24.
[55] J. Marías, *Una invitación*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 221.

Per le stesse motivazioni, i lettori si sono allontanati dalle opere di Faulkner, al quale è giunto il momento di concedere un maggiore spazio tramite il ritratto che ne ha delineato Marías in vari articoli. L'obiettivo sarà lo stesso perseguito nei testi su Benet: invogliare nuovi lettori ad accostarsi a opere che li metteranno alla prova, libererandone i pensieri da un allettante e nocivo torpore. Faulkner e Benet, al pari di Kafka, Conrad, Proust, Cervantes e, ovviamente, Shakespeare, non invitano a percorrere sentieri lineari e rassicuranti: «ninguno de ellos halagó y adormeció las mentes, sino que las hicieron despertar con zozobra, y preguntarse»[56].

3. Faulkner: autore amato, autore raccontato.

Il sogno più segreto e inconfessabile: la vita come finzione. Questo, secondo Marías, è il desiderio che lega intimamente tutti gli scrittori, ovvero il piacere nel vedersi trattati come personaggi di un romanzo. In *Vidas escritas*, singolare raccolta di «vidas o retazos de vidas» di autori famosi ormai morti, i letterati vengono presentati sotto una nuova luce, al pari di enti fittizi[57]. Senza fare il minimo riferimento alla qualità delle opere che hanno scritto, il romanziere ne racconta le esistenze «con una mezcla de afecto y guasa»[58], evitando di ricorrere ai toni solenni spesso usati per riferirsi a dei maestri della letteratura. Ma mentre l'atmosfera giocosa non manca in nessun ritratto, lo scrittore spagnolo ammette che con autori come Joyce, Mann e Mishima l'affetto è venuto meno; un sentimento, invece, che trapela nelle pagine dedicate a William Faulkner. Diversamente dai tre romanzieri menzionati, il nordamericano possiede una qualità oltremodo apprezzata da Marías: non si prende mai troppo sul serio.

---

[56] *Ivi*, p. 223.
[57] J. Marías, «Prólogo» in Id., *Vidas escritas*, Madrid, cit., pos. 50 di 2745. Gli autori di cui Marías offre un ritratto nella prima edizione di *Vidas escritas* sono: Faulkner, Conrad, Dinesen, Joyce, Tomasi di Lampedusa, James, Conan Doyle, Stevenson, Turgenev, Mann, Nabokov, Rilke, Lowry, Madame du Deffand, Kipling, Rimbaud, Barnes, Wilde, Mishima e Sterne. Nella riedizione dell'opera sono state aggiunte anche le biografie di Lady Hester Stanhope, Vernon Lee, Adah Isaacs Menken, Violet Hunt, Julie de Lespinasse ed Emily Brontë. Marías avverte che le informazioni riportate sugli autori sono tutte verificabili nonostante sembrino bizzarre. Solo in certi casi, alcuni episodi sono stati abbelliti.
[58] *Ibidem*.

L'ammirazione per Faulkner è testimoniata dalla delicatezza e dall'umorismo con cui lo scrittore spagnolo, in numerosi articoli, lo presenta come uno dei propri maestri. In *Faulkner habla* (1994), gli elementi biografici non compongono una mera concatenazione di eventi esposti cronologicamente, ma portano alla luce aspetti curiosi e insoliti del suo carattere. Grazie ad aneddoti divertenti e a citazioni dal contenuto spiazzante, il lettore familiarizza con le stravaganze di Faulkner e con gli oggetti da cui non si separava quasi mai, quali la pipa o le opere di Shakespeare. Si viene anche a conoscenza della sua avversione alle interviste, insofferenza che, come sottolinea Marías, fortunatamente non gli ha impedito di rilasciare commenti più che sufficienti a farne conoscere il modo di parlare in pubblico.

Le risposte fornite durante gli incontri con giornalisti o studenti non sempre hanno giocato a favore di Faulkner. Anzi, in molte occasioni ne hanno determinato una percezione negativa e falsata: se lo scrittore non provava simpatia per chi lo stava intervistando, «era capaz de soltar las mayores barbaridades para molestarlo, sin darse cuenta de que otra mucha gente iba a leerlas y no siempre a comprender que estaba ahuyentando a un intruso»[59]. Ad esempio, Marías ricorda che: «en una ocasión dijo que los negros vivirían mejor en la esclavitud que como estaban»[60], mentre in un'altra circostanza affermò che: «lo único bueno de las guerras es que permiten a los hombres librarse del mujerío sin que los pongan por ello en la lista negra»[61].

Il tentativo di Marías è chiaro: rivalutare la figura di Faulkner agli occhi dei propri contemporanei. Lo spagnolo si schiera contro la mancanza di *sense of humour* e la superficialità che in ambiente universitario hanno portato molti studiosi a bollare frettolosamente come maschilista uno scrittore che, invece, ammirava le donne e sosteneva: «Algunas de las mejores personas son mujeres, y creo que todo joven debería tener trato con una vieja, sólo para escucharla. Hablan

---

[59] J. Marías, *Faulkner habla*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 258.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*.

con más sentido»[62]. Con lo stesso obiettivo, il 25 settembre del 1997, esattamente cento anni dopo la nascita dell'autore di *The Sound and the Fury*, Marías fa il punto della situazione sulla sua ricezione postuma in *Lo que no escribió Faulkner*. Nonostante continuino a essergli dedicate sufficienti monografie e tesi universitarie, alcuni critici americani stanno cercando di favorirne l'oblio «al ser culpable de los cuatro pecados capitales de nuestros pacatos y oportunistas tiempos, a saber: era varón, era blanco, era anglosajón y no es difícil tildarlo […] de machista […]. También es culpable sin remisión de un quinto pecado muy grave: está muerto»[63].

Marías osserva che, col passare degli anni, il numero di persone che si sono avvicinate alle opere di Faulkner è cambiato sia per quantità che per qualità. Pur non avendo mai potuto contare su immense schiere di lettori, per qualche decennio l'autore americano aveva rappresentato un modello imprescindibile per molti scrittori spagnoli e ispanoamericani. La lettura dei suoi romanzi era «obligada para cualquier escritor de la segunda mitad del siglo XX y para cualquier serio aficionado a la narrativa de ese mismo periodo»[64]. Non sorprende, dunque, che il nome di Faulkner circolasse fra autori del calibro di Cabrera Infante, García Márquez, Onetti, Rulfo, Vargas Llosa, Borges e soprattutto Benet «en su caso con insistencia, sin disimulos ni regateos»[65]. Per loro è stato fresca acqua sorgiva, primigenia ispirazione:

> Todos estos autores no es que expresaran su entusiasmo y reconocieran su influjo, no es que confesaran a veces que debían su dedicación a la escritura al descubrimiento de Faulkner, sino que resulta claro y manifiesto que sus respectivas literaturas *surgen* de Faulkner en buena medida, al menos en sus inicios y con la excepción de Borges, casi coetáneo suyo[66].

Eppure anche un autore considerato imprescindibile, col passare del tempo, può correre il rischio di essere ignorato: da lontano il faro è un fuoco pallido.

---

[62] *Ibidem*.
[63] J. Marías, *Lo que no escribió Faulkner*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 307.
[64] *Ivi*, p. 308.
[65] *Ibidem*.
[66] *Ibidem*.

Attualmente, il pubblico di Faulkner si è ridimensionato a causa dell'impegno interpretativo che alcune sue opere richiedono:

> […] los textos tensos y de largo aliento, las frases como torrentes llenas de misterio y de ambigüedad y mezcla, los inacabables párrafos o borbotones que cuando respiran bien y están logrados son la expresión máxima de la prosa narrativa, las audacias no diría tanto formales […] cuanto estilísticas y estructurales, el ahondamiento en la complejidad y contradicción infinitas de los hombres, de las mujeres, de los hechos y aun de los objetos, no tan pasivos como creemos, todo eso parece molestar y requerir demasiado esfuerzo hoy en día, y así parece querer descartarse, como algo prescindible[67].

Nel manifesto encomio ai testi di Faulkner, Marías si sta riferendo ad alcune peculiarità stilistiche che sente di condividere con l'autore: la tensione strutturale e stilistica dei paragrafi lunghi e articolati e il titanico tentativo di svelare i controsensi connaturati all'umanità. Sfortunatamente, gli uomini sono sempre più indolenti al momento di indagare i lati nascosti e silenziati dell'esistenza: rifuggono dall'ombra, la temono. A coloro che, invece, hanno compreso l'immensa ricchezza racchiusa nei libri è rivolto il suggerimento spassionato di Marías: non perdere l'occasione di conoscere «los más altos y perfeccionados logros en el largo camino recorrido por los escritores en su indagación de las sombras, de lo que no es patente ni circunstancial, de lo que con frecuencia se oculta a nuestras medrosas miradas que acaso prefieren no vislumbrarlo»[68]; in altre parole, non lasciare che oblio, pigrizia o paura prendano il sopravvento sulla lettura delle opere innovatrici di Faulkner.

La rivalutazione dell'autore nordamericano passa anche per la divulgazione delle sue poesie, sicuramente meno note della prosa. Marías decide di renderne le liriche in spagnolo e ripete l'operazione anche per gli sforzi poetici di Nabokov. Succesivamente, precisa i motivi che lo hanno spinto a pubblicare queste due brevi raccolte[69]: «La intención de estos libritos, […], es inofensiva y amistosa: no otra que la de homenajear a dos extraordinarios escritores a los que

---

[67] *Ivi*, pp. 308-309.
[68] *Ivi*, p. 309.
[69] Le raccolte di poesie a cui alludo sono *Si yo amaneciera otra vez. William Faulkner. Un entusiasmo* e *Desde que te vi morir. Vladimir Nabokov. Una superstición*, entrambe edite da Alfaguara, rispettivamente nel 1997 e nel 1999.

además mucho debo, y animar a los lectores a que los busquen con más frecuencia»[70]. Ottenuto l'interesse della stampa, tuttavia, Marías non ha potuto fare a meno di avvertire disagio per la situazione paradossale che si è creata riguardo a Faulkner: «cuando me llamaban para preguntarme por él, no podía evitar tener la sensación de que ahí estaba yo, un autor mediocre, haciéndole a Faulkner el favor de hablar de él. No es falsa modestia: uno siempre tiene sus héroes, a los que nunca, nunca podrá superar»[71]. Il pensiero è netto: se ci fossero criteri di giudizio equi, Faulkner «no debería necesitar favores de nadie»[72].

Dal punto di vista del madrileno, fin troppi critici, invece di concedere la giusta attenzione ai testi in sé, si sono concentrati sulle pubblicazioni di autori interessanti solo per motivi estranei alla letteratura, quali l'orientamento sessuale, il colore della pelle o addirittura la fedina penale non più candida. Dopo aver mostrato le tristi conseguenze di un simile approccio critico, Marías scende a patti con l'epoca in cui vive e, per convogliare nuovamente l'attenzione sull'opera faulkneriana, ricorda le caratteristiche personali dello scrittore:

> Y si la única manera de que William Faulkner vuelva a ser más leído y más recordado es no ir con sus libros por delante, como sería lo justo, sino con su persona y sus dichos y sus anécdotas –esto es, con lo que *no* escribió–, entonces hay que plegarse e intentarlo, y tal vez no sea inoportuno oponer a los méritos raciales del uno y delictivos del otro, a la condición de «fronterizo» de aquél y a la de zurdo del de más allá, que Faulkner era divertido y apasionado, burlón y enigmático, tímido e impertinente, y que se tomaba su actividad tan en serio como a sí mismo nada en serio[73].

Con la scrittura si possono sanare i torti peggiori. Almeno per un po' il ricordo dell'amato maestro sarà al sicuro: la sua vita è divenuta racconto e, così, si è allontanata da un ingiusto e insopportabile oblio.

4. Per Faulkner come per Marías: Shakespeare e l'ispirazione.

---

[70] J. Marías, *Para que Nabokov no se le cargue*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 314.
[71] Fay, S., *Una entrevista: the Paris review* (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, cit., p. 371.
[72] *Ivi*, p 372.
[73] J. Marías, *Lo que no escribió Faulkner*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 310.

Dopo l'ampio spazio dedicato alle premesse necessarie alla comparazione fra Faulkner e Marías, giungiamo all'argomento che più interessa: la loro indubbia familiarità con l'intertestualità shakespeariana. Nell'articolo *Javier Marías, todas las voces*, Maria Luisa Blanco sintetizza, sotto forma di brevi voci enciclopediche, alcuni tratti salienti della vita e della produzione di Marías[74]. Una delle voci è, inevitabilmente, «Shakespeare». Leggendola, apprendiamo che per Marías il drammaturgo inglese: «Es el escritor más fértil para otro escritor. Los hay que te paralizan, que te hacen pensar "¿Qué hago yo aquí dándole a la tecla?" pero Shakespeare está lleno de apuntes inexplorados, de frases brillantes y enigmáticas»[75]. Lo stesso parere era condiviso da Faulkner. Ai tempi in cui ormai dominava i segreti della scrittura, lo scrittore americano «no leía apenas a sus contemporáneos, releía cada año los libros que le habían gustado de joven: el *Quijote*, Shakespeare […]»[76].

Sia Faulkner che Marías hanno descritto in più occasioni il loro debito con Shakespeare, dando validità a una proposta di lettura intertestuale delle loro opere. Marías, ad esempio, ha manifestato ammirazione per l'ambiguità dei suoi capolavori, le cui difficoltà interpretative sanno essere feconde fonti d'ispirazione.

> Por lo que a mí se refiere, escritores como Kafka son tan herméticos que no se les puede tomar de modelo, mientras que alguien como Shakespeare deja tantos caminos por explorar, tantas cosas apenas anunciadas, tantas imágenes intensas sin explicar… que le invitan a uno, si no a seguir sus pasos, por lo menos a inspirarse en él. Shakespeare me inspira[77].

L'accenno, il tratteggio, invita a essere completato; l'intensità delle immagini può venire riproposta creando uguali atmosfere e soffermandosi sulle stesse problematiche relative all'esistenza. È così, ad esempio, che il *Macbeth* non viene semplicemente citato per un vanitoso sfoggio culturale o per ascriversi a una

---

[74] M. L. Blanco, *Javier Marías, todas las voces*, in J. Marías, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 393-403. L'articolo di Blanco è stato inizialmente pubblicato nel supplemento de *El País*, *Babelia*, del 29 settembre 2007. Successivamente, è stato inserito come epilogo nell'edizione di *Tu rostro mañana 1* a cui faccio riferimento.
[75] *Ivi*, p. 402.
[76] J. Marías, *Faulkner habla*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 259.
[77] Fay, S., *Una entrevista: the Paris review* (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, cit., p. 389.

determinata tradizione letteraria, ma serve ad argomentare uno dei temi centrali di *Corazón tan blanco*: le pericolose conseguenze delle parole sulla vita degli altri e la convenienza o meno dell'ascoltare. Il riferimento, pertanto, rappresenta lo spunto per trattare l'argomento in un modo non banale, permettendo al romanzo di lasciare le porte aperte a interpretazioni diametralmente opposte già previste dal testo shakespeariano.

L'interesse di Marías non è assolutamente quello di risultare originale, ambizione che può diventare un'arma a doppio taglio: «intentar ser originales es muy peligroso. Cuando uno dice: "Voy a transformar la literatura de arriba abajo", muy a menudo el resultado es risible»[78]. L'intenzione, piuttosto, è di riprodurre la stessa capacità di svelare le contraddizioni umane apprezzata nel drammaturgo inglese. Lo scrittore si propone di far sperimentare ai propri lettori quel piacevole ma a volte scomodo riconoscimento delle dinamiche interiori non manifeste, l'esplicitazione del latente in una forma capace di illuminarne la comprensione o, semplicemente, di farlo riemergere. Il verbo «illuminare» preannuncia la funzione che secondo Marías deve avere la letteratura prima di ogni altra cosa. Per spiegare il suo pensiero l'autore ricorre a una fortunata immagine creata da Faulkner:

> Me gustan los libros que son algo más que divertidos, o ingeniosos, prefiero los que dejan una resonancia, un ambiente tras de sí. Eso es lo que yo siento al leer a Shakespeare y a Proust. Se producen iluminaciones, destellos de cosas, que transmiten una forma de pensar completamente distinta. Recurro a palabras que tienen que ver con la luz porque a veces, como dijo Faulkner, me parece, encender una cerilla en plena noche en mitad del campo no te permite ver nada con más claridad, pero sí ver la oscuridad que te rodea. Eso es lo que hace la literatura, por encima de todo. No es que ilumine las cosas, pero al igual que la cerilla, te permite ver cuánta oscuridad hay[79].

Lo stretto rapporto fra letture shakespeariane e ispirazione è sempre presente in Faulkner. Analogamente a quanto succede a Marías, i protagonisti dei drammi elisabettiani diventano per lui riferimenti imprescindibili. Come accennato dallo scrittore spagnolo, l'opera di Shakespeare era una fedele compagna negli spostamenti del romanziere, la fonte d'ispirazione a portata di

---

[78] *Ivi*, pp. 389-390.
[79] *Ivi*, pp. 390-391.

mano. A tal proposito, Faulkner aveva detto: «I have a one-volume Shakespeare that I have just about worn out carrying around with me»[80]. L'opera dell'elisabettiano diviene il miglior compendio di sventure, bramosie e istinti, tanto da meritare la definizione di Faulkner: «a casebook on mankind»[81], il punto di partenza per ogni tipo di speculazione e indagine.

Il dialogo intertestuale con Shakespeare non è da circoscrivere a una fase matura dello scrittore. Infatti, fin da giovane, il drammaturgo aveva rappresentato per lui un termine di paragone e il principale metro di giudizio. Sostenendo presuntuosamente che «[he] could write a play like *Hamlet* if [he] wanted to»[82], Faulkner faceva supporre l'intenzione di mantenere un legame con l'illustre antecedente letterario pur volendo trovare la propria strada. E certamente, una simile frase non può essere sottovalutata alla luce della sua produzione successiva: come non ricordare, ad esempio, che Quentin, uno dei protagonisti di *The Sound and the Fury*, è stato più volte analizzato dalla critica nelle sue somiglianze sia con Amleto che con Ofelia. Intenzionalmente, Faulkner ha sempre tenuto in mente il modello, nella convinzione che Shakespeare potesse essere quell'unica radice che, perfettamente ancorata al terreno, permette al fusto di ergersi in alto senza paure. E forse, pensando alle capacità che sentiva di possedere, ha dichiarato: «if a man has a great deal of talent he can use Shakespeare as a yardstick»[83].

Nel caso di Marías, molto spesso, l'ispirazione nasce dalla riflessione su frasi lette con l'occhio critico di chi, col suo lavoro, media fra due lingue. Nonostante implichi la nascita di dubbi e incertezze, la traduzione rende curiosi, vigili e più sensibili alle sfumature del linguaggio. Proprio in quanto traduttore,

---

[80] F. L. Gwynn, J. L. Blotner, *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1959, p. 67, cit. in Robert W. Hamblin, *"A casebook on mankind": Faulkner's use of Shakespeare*, http://www6.semo.edu/cfs/tfn_online/with_shakes.htm.
[81] J. W. Webb, A. W. Green, *William Faulkner of Oxford*, Baton Rouge, Louisiana, State University Press, 1965, p. 134, cit. in Robert W. Hamblin, *"A casebook on mankind"*, cit.
[82] J. Blotner, *Faulkner: A Biography*. New York, Random House, 1974, p. 330, cit. in Robert W. Hamblin, *"A casebook on mankind"*, cit.
[83] J. W. Webb, A. W. Green, *William Faulkner of Oxford*, cit.

Marías si è concentrato su piccole porzioni di testo cercando di portarne alla luce il mistero, quasi sempre celato da una prima e apparente facilità nella comprensione. La sua attenzione si è focalizzata sui passaggi più oscuri, a volte i più brevi, come nel caso dei versi shakespeariani, frequentemente passati al crivello.

Restituire la condensazione del concetto e la polisemia delle parole diventa una sfida titanica che lascia felicemente inappagati. Nell'articolo «Shakespeare indeciso» (1992), esaltando l'ambiguità dei versi del drammaturgo inglese[84], Marías riflette sugli ostacoli a cui il traduttore va incontro lavorando con opere che ammettono più interpretazioni possibili. Per argomentare la propria tesi, oltre a citare un breve frammento dell'*Otello*[85], lo scrittore offre due esempi provenienti dal *Macbeth*. Il primo è relativo a uno dei versi pronunciati dal protagonista della tragedia dopo aver appreso della morte della moglie: «Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow»[86]. Il secondo riguarda una parte meno conosciuta all'epoca, ma che attualmente è diventata oltremodo familiare per il vasto pubblico di Marías: «My hands are of your colour; but I shame to wear a heart so white»[87].

Ricordiamo che siamo nel 1992, l'anno della pubblicazione di *Corazón tan blanco* e, naturalmente, la riflessione sul verso da cui è nato il titolo del romanzo occupa più spazio di quella destinata all'altra citazione del *Macbeth*. Ciò nonostante, dato che il presente studio analizza l'influenza di Faulkner su Marías nell'uso dell'intertestualità, è bene concentrarsi anche sul primo esempio. Riportando l'inizio del soliloquio di Macbeth, lo scrittore spagnolo si domanda:

---

[84] Prima di fornire esempi concreti a favore della sua tesi, Marías stabilisce una sostanziale differenza fra due verbi dal significato simile: "«comprender» es asumir, es darse cuenta y por enterado, es interiorizar y hacerse cargo de lo que sucede o se dice. «Entender» implica, además, ser capaz de explicarlo, o, lo que es lo mismo, de volver a decir lo dicho «con otras palabras»". La maggiore difficoltà, traducendo Shakespeare, si avverte proprio nel processo di riformulazione del messaggio (J. Marías, *Shakespeare indeciso*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 332).
[85] «It is the cause, it is the cause, my soul» (W. Shakespeare, *Otello*, trad. it. di Sergio Perosa, Milano, Garzanti, 2006, atto V, scena II, v. 1, p. 194)
[86] W. Shakespeare, *Macbeth*, traduzione e cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2007, atto V, scena V, v. 19, p. 187.
[87] *Ivi*, atto II, scena II, vv. 64-65, p. 60.

"¿qué significa realmente «Mañana, y mañana, y mañana» (y no «el mañana», como a veces se ha traducido, pues eso se habría correspondido más bien con «the tomorrow», expresión existente en inglés), «se arrastra con menudo paso día a día?»"[88]. Il breve accenno al celebre soliloquio, più avanti analizzato nelle sue implicazioni semantiche, non va assolutamente sottovalutato: testimonia l'attenzione del romanziere per quei versi che hanno avuto un'indubbia influenza su *The Sound and the Fury* e saranno presenti in *Los enamoramientos*.

5. L'esempio di *The Sound and the Fury*.

The Sound and the Fury: titolo di origine shakespeariana in cui, imponenti colonne, si ergono due sostantivi astratti. Proprio alle parole «sound» e «fury», climax di percezioni uditive, è affidato il compito di introdurre il lettore nell'universo narrato da Faulkner: una dantesca «selva oscura», caotica e stordente, priva della redenzione paradisiaca. Sancita l'eclissi delle armoniche sfere celesti, trionfano il frastuono e il furore infernale. Nessuna sorpresa se oscurità, barocco e confusione sono i termini a cui ricorrono i critici per introdurre le loro interpretazioni del testo[89].

Il romanzo è articolato in quattro sezioni, ognuna delle quali riporta come titolo una data specifica: il sette aprile 1928, il due giugno 1910, il sei aprile 1928 e l'otto aprile 1928. L'ordine di presentazione delle date già preannuncia i salti temporali che caratterizzeranno la narrazione. La decadenza morale e sociale della famiglia Compson viene riferita dalle voci di tre fratelli: Benjy, Quentin e Jason, il cui racconto, seppure in modi diversi, è concentrato sul rapporto morboso che ognuno di loro ha con la sorella, Caddy. A lungo si susseguono strappi e stralci di esistenza, brandelli di vita filtrati dai ricordi. A rievocare non sono che uomini, fragili fenomeni transeunti, dal racconto provvisorio e lacunoso. Il discorso, sorretto da un'urgenza emozionale fuori controllo, sintetizza l'opaco intendimento

---

[88] J. Marías, *Shakespeare indeciso*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 332.
[89] Emilio Tadini commenta l'utilizzo della parola «barocco» in riferimento alla scrittura del romanzo di Faulkner. E. Tadini, «Introduzione», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, Torino, Einaudi, 1997, pp. VIII-IX.

del mondo a cui si può aspirare. Solo nella quarta parte, finalmente, farà la sua comparsa un più rassicurante punto di vista onnisciente.

Faulkner dà conto della struttura dell'opera, spesso criticata per la poca chiarezza, parlando del suo nucleo iniziale, della vivida immagine che ha ispirato la scrittura delle quattro sezioni: le mutandine sporche di fango di Caddy, osservate dai fratelli, mentre la bambina, curiosa e coraggiosa, si arrampicava su un albero per guardare cosa accadeva nel salotto di casa nel giorno del funerale della nonna. Nel romanzo l'immagine diventa una scena chiave, il simbolo del futuro dolore.

> I tried first to tell it with one brother, and that wasn't enough. That was Section One. I tried it with another brother, and that wasn't enough. That was Section Two. I tried the third brother, because Caddy was still to me too beautiful and too moving to reduce her to telling what was going on, that it would be more passionate to see her through somebody else's eyes, I thought. And that failed and I tried myself-the fourth section- to tell what happened, and I still failed[90].

Poco prima che Caddy salisse sull'albero, i fratelli si erano recati a un ruscello. La bambina si era bagnata il vestito e, incurante dei rimproveri di Quentin, per farlo asciugare aveva deciso di toglierlo, rimanendo solo con il corsetto e le mutandine. Per questa disubbidienza, Quentin le aveva dato uno schiaffo, facendola cadere nell'acqua. In seguito, i due, fra rabbia e divertimento, avevano iniziato a schizzarsi. In questo episodio, filtrato dai ricordi di Benjy, iniziano ad emergere le prime differenze caratteriali all'interno della famiglia: al timore espresso da Quentin per le possibili conseguenze della bravata, Caddy contrappone il proprio disinteresse: in caso di rimprovero lei sarebbe fuggita di casa. In un attimo, l'idea di perdere Caddy e la visione del fango che le sporcava le vesti avevano fatto scoppiare il pianto disperato di Benjy, quasi il custode, insieme a Quentin, dell'integrità della sorella. Così, nell'ingenua ribellione, aveva iniziato a guadagnare terreno l'ombra, concretizzata nell'insidiosa macchia di fango presaga di sventure sulle mutandine della bambina. L'indumento intimo, nell'alterazione

---

[90] *Faulkner in the University*, ed. Frederick L. Gwynn and Joseph Blotner (New York: Vintage Books, Random House, 1965; the University Press of Virginia, 1959; reprinted 1977): 1-3. Padgett, John B. "The Sound and the Fury: Commentary." William Faulkner on the Web. <http://www.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/faulkner/n-sf.html>.

del suo ideale candore, anticipava simbolicamente la rovina e la corruzione sessuale a cui la ragazza avrebbe prestato il suo corpo, sancendo definitivamente il declino dei Compson. La detonazione è in Caddy; lo scoppio, l'onda d'urto, l'urlo e il furore sono nei fratelli.

L'inizio del romanzo è affidato a Benjy, un uomo-bambino di trentatré anni, affetto da un grave ritardo mentale. Egli giustappone continuamente presente e ricordi del passato: la sua mente torna sempre a Caddy, l'unica, insieme alla cuoca di colore Dilsey, a prendersi cura di lui con amore. Senza esplicitare rapporti di causa-effetto, Benjy «diventa lo specchio che riflette, distorti nella loro successione cronologica ma scevri da sovrastrutture di mediazioni e interpretazioni personali, una serie di frammenti d'una realtà di cui nulla, per ora è noto»[91]. Col suo sguardo, scarnifica corteccia e pelle del mondo che lo circonda restituendo al lettore esclusivamente pulsioni sensoriali. Non descrive; evoca: «attraverso le reazioni elementari dell'idiota, incominciamo a reagire […] a situazioni di cui avvertiamo la carica emotiva ma che non conosciamo nel loro valore razionale»[92]. Paradossalmente è proprio lui, svincolato per natura dal corporeo, incapace di percepirsi e di parlare, a farci dono dell'immateriale, di ciò che è più vero: per noi diviene respiro, pupille e dita; pur nel tremendo trambusto cognitivo, è lui la nostra migliore guida.

Ancora più oscura della parte di Benjy, la sezione di Quentin presenta difficoltà sia per il ricorso al flusso di coscienza e al monologo interiore che per la densità dei concetti. Il ragazzo si suicida, oppresso dal nichilismo del padre alcolizzato e ossessionato dalla verginità ormai perduta di Caddy, per la quale ha sempre nutrito un amore incestuoso. Quentin sceglie di sfuggire al tempo, per evitare che il suo fluire cancelli l'orrore provato a causa della sorella, incinta e prossima al matrimonio con un uomo che non è il padre del suo bambino. Così, il maggiore fra i fratelli Compson si getta da un ponte e annega: sceglie di

---

[91] M. Materassi, *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, p. 98.
[92] *Ibidem*.

ricongiungersi all'acqua, a quell'elemento che, condiviso con Caddy nell'episodio del ruscello, preludeva sin dall'infanzia alla loro sorte sfortunata.

Lo stile diventa più lineare nella terza e quarta parte. Inizialmente prende la parola Jason. Avido e sadico, l'uomo nutre un profondo odio nei confronti della sorella perché, divorziando da Herbert Head, gli ha fatto perdere l'opportunità di un buon lavoro in banca. Il suo solo obiettivo è quello di accumulare soldi: per farlo ingannerà anche la madre, donna egocentrica e ipocondriaca, tenendo per sé gli assegni che Caddy, ormai bandita dalla famiglia, invia per il mantenimento della figlia Quentin. La ragazza, abbandonata dalla madre, vive sotto lo stretto controllo dello zio e riuscirà a fuggire di casa portando via tutti i soldi che lui le aveva ingiustamente sottratto. Nell'ultima sezione, infine, il racconto si concentra sull'onesta e amorevole Dilsey, l'unica depositaria di quei valori positivi che la famiglia Compson ha svigorito e cancellato nel tempo; la testimone di tutto il loro urlo e furore.

6. Lo stile e la poesia: la ripetizione nei romanzi di Marías e di Faulkner.

Prima di mostrare il ricorso di Faulkner all'intertestualità shakespeariana, vorrei tornare a una caratteristica che accomuna lo scrittore americano a Marías: la cura del significante. Il madrileno, oltre alla prosa, ha tradotto la poesia[93], uno dei generi più ostici nel campo della traduzione: un'esperienza che è indice di una particolare attenzione riversata nella struttura musicale di alcune sue opere. Anche per Faulkner la dedizione alla forma rappresenta una fonte generosa di musicalità[94]. Da qui nasce l'idea di conferire il giusto rilievo alle molteplici figure retoriche del ritmo e del suono che ricamano *Corazón tan blanco* e *The Sound and*

---

[93] Marías ha reso in spagnolo vari testi poetici di Auden, Ashbery, Wallace Stevens, Stevenson, Nabokov e Faulkner.

[94] Riguardo all'estrema cura del significante, si veda C. Aiken, *William Faulkner: The Novel as Form*, cit., pp. 46-52.

the Fury, romanzi letti come esempi di una prosa volontariamente sostanziata di poesia[95].

Il desiderio di dedicarsi all'arte in versi, invero, ha accomunato i due autori dall'inizio delle rispettive carriere. È lo scrittore spagnolo a raccontarci che Faulkner approdò alla scrittura in prosa solo dopo un iniziale cammino poetico. In seguito, ritenendo di non poter raggiungere risultati esaltanti, abbandonò i primi progetti in favore della narrativa. In un'intervista il romanziere nordamericano ha ammesso: «I'm a failed poet. Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can't and then tries the short story which is the most demanding form after poetry. And failing at that, only then does he take up novel writing»[96]. In un'altra occasione, invece, ha controbilanciato il giudizio negativo espresso sulle proprie doti di poeta e ha sottolineato la qualità dei suoi testi: «Mi prosa es en realidad poesía»[97].

Dal canto suo, Marías ha fornito una dichiarazione straordinariamente simile a quella rilasciata da Faulkner. Dopo aver confermato di non essersi ancora dedicato pienamente alla poesia, la più elevata forma d'arte in letteratura, ha aggiunto: «creo haberla escrito dentro de mis novelas. Quién sabe, si ya no hago más novelas haré poesía»[98]. L'autore è il primo a dare risalto al legame fra l'arte poetica e la propria produzione. Di conseguenza, racconta Blanco, è rimasto sorpreso dal fatto che mai nessun critico ne abbia opportunamente evidenziato l'apporto nel suo stile. Parlando di *Tu rostro mañana 1*, ad esempio, l'autore madrileno ha confessato: «Casi nadie se ha dado cuenta de que alguna de mis influencias más fuertes es de poetas. En este libro hay citas de Eliot, de Ashbery,

---

[95] Le attenzioni che Marías riserva agli aspetti formali vengono analizzate sapientemente in A. Grohmann, *Coming into one's Own. The novelistic development of Javier Marías*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002. Esempi di figure retoriche sono offerti in alcune delle pagine dedicate a *El siglo* (cfr. pp. 71-76). A essere messo in evidenza, ad ogni modo, è soprattuto il fenomeno della ripetizione, su cui si fonda la narrazione di *Corazón tan blanco* (cfr. pp. 183-245).
[96] W. Faulkner, *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962,* ed. James B. Meriwether and Michael Millgate, Random House, 1968, p. 238. La citazione proviene dal sito di John B. Padgett: http://www.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/faulkner/lib_novels.html, che contiene numerose informazioni biografiche e bibliografiche relative all'opera di Faulkner.
[97] J. Marías, *Faulkner habla,* in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 258.
[98] M. L. Blanco, *Javier Marías, todas las voces*, *in* J. Marías, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, cit., p. 402.

de Rilke, de Machado, de Lorca, y hay influencia también en el ritmo de la prosa»[99].

Nella scelta di uno stile poetico, Faulkner è stato, come per l'intertestualità shakespeariana, un modello da seguire. Intervistato da Sarah Fay, lo scrittore spagnolo dà un'indicazione sul modo corretto di leggere i propri romanzi; un suggerimento che chiama in causa una tecnica stilistica di derivazione faulkneriana:

> Mis oraciones son a menudo muy largas, con muchas cláusulas subordinadas, pero mi prosa debería leerse deprisa, no ponderosamente, estableciendo un vínculo entre las oraciones. Se habrá dado cuenta de que a veces uso la coma de forma peculiar, pero no es como si no usara nunca el punto y seguido; es más, lo hago. De hecho, detesto los libros que prescinden de ellos. A mi modo de ver, hay un tipo de encabalgamiento que se produce a raíz del empleo de comas en lugar de puntos o, incluso, de paréntesis. Puede que esos encabalgamientos recuerden algo más a Faulkner. Lo que espero es que ayuden a hacer más ágil el texto[100].

Il concatenamento fra le varie proposizioni proposto da Marías deve produrre un effetto simile a quello che, secondo Aiken, è ricercato da Faulkner:

> What Mr. Faulkner is after, in a sense, is a *continuum*. He wants a medium without stops or pauses, a medium which is always *of the moment*, and of which the passage from moment to moment is as fluid and undetectable as in the life itself which he is purporting to give[101].

Lo scrittore americano desidera che il lettore rimanga ipnotizzato e anneghi in un flusso continuo, un fiume pieno di vortici generati sia dalla lunghezza delle frasi che dal ricorso alle ripetizioni[102].

Come Faulkner, Marías si compiace del ritorno insistente di alcune frasi, eco interna al romanzo, aggiungendo però, diversamente dal maestro, la ripresa esplicita e ossessionante di citazioni, eco altrui. Mentre il primo romanziere ripropone parole chiave di origine shakespeariana senza dichiarare direttamente

---

[99] *Ibidem*.
[100] Fay, S., *Una entrevista: the Paris review* (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., p. 388.
[101] C. Aiken, *William Faulkner: The Novel as Form*, cit., p. 48.
[102] *Ivi*, pp. 48-49.

l'intertesto, Marías fa in modo che la reiterazione fagociti ed assorba le citazioni dell'elisabettiano, mettendo in maggiore risalto la presenza del richiamo.

Lo scrittore spagnolo, ragionando sulle proprie opere, afferma: «En mis novelas aparece lo que llamo un sistema de ecos, o resonancias. Reaparecen frases, a veces con alguna variación. Intento que no se trate de una mera repetición, sino de algo que ilumine la primera vez que apareció la frase en cuestión»[103]. Nasce da qui l'abitudine di appuntare le pagine a cui appartengono le frasi da riutilizzare: nei loro vari inserimenti, l'autore è attento ad apportare nuove sfumature semantiche, scrupoloso nel rinnovare l'interesse verso brevi porzioni testuali dall'immenso valore connotativo. Basti pensare a *Mañana en la batalla piensa en mí*, in cui a ogni comparsa della maledizione proveniente dal *Riccardo III* corrisponde un ampliamento o una modifica[104].

Sia nel romanzo di Faulkner che di Marías, la ripetizione è suffragata dalla scelta della narrazione in prima persona, dai tormenti e dai desideri di chi racconta: da una parte i fratelli Compson, dall'altra Juan. Il lettore erra in un sentiero labirintico ed oppressivo mentre il filo della trama si aggroviglia, forma una spirale e dilata la diegesi nel claustrofobico e opprimente tempo psicologico dei protagonisti, quel tempo bloccato in cui permangono a causa della costante ripetizione di episodi traumatici nei loro pensieri. Ne sono un esempio, nel racconto di Juan, la ripresa delle parole con cui Macbeth rivela di aver compiuto il delitto, speculari a quelle che il narratore intercala nella confessione di Ranz; oppure, in *The Sound and the Fury*, il riferimento ossessivo di Quentin alla perdita della verginità della sorella, all'ombra e allo scorrere del tempo. In entrambi i romanzi la ripetizione frena la forza dirompente e centrifuga di uno stile ricco di divagazioni, argina le derive mentali dei narratori. La reiterazione di versi o

---

[103] Fay, S., *Una entrevista: the Paris review* (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, cit., p. 392.

[104] Per la ripetizione della maledizione del *Riccardo III* nel romanzo di Marías si veda: M.C. Volpicelli, *Voci e suggestioni shakespeariane in Javier Marías:* Corazón tan blanco *e* Mañana en la batalla piensa en mí, in *La biblioteca dello scrittore. Percorsi intertestuali nella narrativa spagnola contemporanea (Laforet, Puértolas, Marías, Méndez, Neuman)*, a cura di E. Sarmati e S. Trecca, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, pp. 103-132.

singole parole, pertanto, diventa un elemento di raccordo, l'indispensabile segnale di coesione.

Ecco alcuni esempi, tratti inizialmente da *The Sound and the Fury* e poi da *Corazón tan blanco*, a sostegno della lettura dei due romanzi come forme di prosa poetica. Le scelta delle dimostrazioni è stata compiuta per esaltare le figure retoriche che conferiscono musicalità al testo e sottolineano elementi chiave utili all'interpretazione[105].

L'*incipit* del romanzo americano, affidato al discorso alogico e sconnesso di Benjy Compson, si fonda su consonanze, parallelismi e reiterazioni:

> THROUGH THE FENCE, between the curling flower spaces, I could see them hitting. They were coming towards where the flag was and I went along the fence. Luster was hunting in the grass by the flore tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass[106].

Fra i sostantivi si distingue «fence», in evidenza grazie al maiuscoletto e alla doppia comparsa del sintagma «through the fence» e «along the fence»: lo steccato diventa un simbolo, l'ostacolo che separa Benjy dal campo da golf nato su un terreno che anni prima apparteneva alla sua famiglia. La palizzata segna il confine di un mondo che, dolorosamente, non è più suo. Immediatamente dopo, un gioco di parole fondato sull'omofonia gli ricorda l'amata sorella, anche lei persa per sempre: basta che i giocatori di golf chiamino il portabastoni, «"Here, caddie"»[107], e la mente corre a Caddy.

Ripetizioni e richiami sonori, frutto di un pensiero avviluppato su sé stesso, sgorgano nel caotico flusso dei pensieri di Quentin, che mescola continuamente presente e ricordi. Nel passo che segue, un flashback lo conduce al

---

[105] Per l'esame delle figure retoriche ho fatto riferimento al classico manuale di A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991.
[106] W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, London, Vintage, 1995, p. 1.
[107] *Ibidem*.

giorno delle nozze di Caddy. Da notare la presenza ossessiva della parola «shadow», che, come vedremo, costituisce un'importante eco shakespeariana.

> The shadow hadn't quite cleared the stoop. I stopped inside the door, watching the shadow move. It moved almost perceptibly, creeping back inside the door, driving the shadow back into the door. *Only she was running already when I heard it. In the mirror she was running before I knew what it was. That quick her train caught up over her arm she ran out of the mirror like a cloud, her veil swirling in long glints her heels brittle and fast clutching her dress onto her shoulder with the other hand, running out of the mirror the smells roses roses the voice that breathed o'er Eden*[108].

Nell'incedere tormentato del passo, persi nel flusso di coscienza, possiamo perlomeno aggrapparci a due paronomasie, «the stoop. I stopped inside» e «the shadow move. It moved», e a un'epanalessi, «roses roses». Ulteriori ripetizioni caratterizzeranno l'intera sezione di Quentin, ad esempio col ritorno della domanda, legata al suo rapporto morboso con Caddy, «Did you ever have a sister?»[109].

Dopo aver dato un breve saggio delle figure retoriche utilizzate da Faulkner, passiamo allo scrittore madrileno. Uno degli espedienti letterari a cui Marías ricorre più frequente è l'enumerazione tramite polisindeto. In un lungo passo del testo, Juan, narratore dal racconto digressivo ed «enfermizo», inanella serie di parole o sintagmi collegati dall'uso marcato delle congiunzioni, grazie alle quali il ritmo del racconto diventa teso e angosciante, quasi scandito dai continui affondi di un attacco ignaro della resa:

> Hasta las cosas más imborrables tienen una duración, como las que no dejan huella o ni siquiera suceden, *y si estamos prevenidos y las anotamos o las grabamos o las filmamos, y nos llenamos de recordatorios e incluso tratamos de sustituir* lo ocurrido por la mera *constancia y registro y archivo* de lo que ocurrió, de modo que lo que en verdad ocurra desde el principio sea nuestra *anotación o nuestra grabación o nuestra filmación*, sólo eso; aun en ese perfeccionamiento infinito de la repetición habremos perdido el tiempo en que las cosas acontecieron de veras (aunque sea el tiempo de la anotación); y mientras tratamos de *revivirlo o reproducirlo y hacerlo volver e impedir* que sea pasado, otro tiempo distinto estará aconteciendo, y en ese, sin duda, *no estaremos juntos ni cogeremos ningún teléfono ni nos atreveremos a nada ni podremos evitar ningún crimen ni ninguna*

---

[108] *Ivi*, pp. 67-68.
[109] *Ivi*, pp. 76-77; 135; 140.

> *muerte* (aunque tampoco *lo cometeremos ni las causaremos*), porque lo estaremos dejando pasar de lado como si no fuera nuestro en nuestro intento enfermizo de que *no termine y regrese* lo que ya pasó. Así, lo *que vemos y oímos* acaba *por asemejarse y aun igualarse* con lo que *no vimos ni oímos*, es sólo *cuestión de tiempo, o de que desaparezcamos*. Y a pesar de todo no podemos dejar de encaminar nuestras vidas hacia *el oír y el ver y el presenciar y el saber*, con el convencimiento de que esas vidas nuestras dependen *de estar juntos un día o responder a una llamada, o de atrevernos, o de cometer un crimen o causar una muerte* y saber que fue así[110].

L'anadiplosi, conosciuta anche come raddoppiamento, è un'ulteriore figura retorica fondata sul meccanismo della ripetizione. Frutto di una ricerca continua di simmetria e specularità, in poesia si manifesta con la ripresa della parte finale di un verso all'inizio di quello successivo. Nella prosa di Marías ne troviamo un esempio quando a Cuba, dopo essere stato scambiato per Guillermo da Miriam, Juan non risponde immediatamente alle domande della moglie. Luisa, ammalata e distesa sul letto dell'albergo, si è appena svegliata e gli chiede per tre volte con chi stia parlando dalla finestra. L'uomo, tuttavia, è concentrato sugli amanti che soggiornano nella stanza attigua alla loro e tarda a prestarle attenzione. Significativamente, sia alla fine che all'inizio di due sezioni successive del romanzo, il narratore colloca la parola chiave «retraso»:

> Y entonces yo, finalmente (pero había pasado muy poco tiempo, así que Luisa debía aún sentirse recién despertada), abandoné mi puesto y encendí la lámpara de la mesilla de noche y me acerqué solícito hasta la cabecera de nuestra cama, solícito pero con *retraso*[111].
>
> Ese *retraso* es para mí inexplicable y ya entonces lo lamenté de veras, no porque tuviera la menor consecuencia sino por lo que pensé que podía significar, en un exceso de escrupulosidad y celo[112].

Tramite l'anadiplosi, Marías esalta il termine «retraso», che, insieme ad altre spie linguistiche disseminate nel racconto, getta un'ombra oscura e inquietante sul comportamento del narratore. Poco dopo, infatti, Juan riporta la conversazione fra i due amanti, durante la quale Miriam ordina a Guillermo di uccidere la moglie; un dialogo simile a quello avvenuto fra Ranz e Teresa. Data la somiglianza fisica

---

[110] J. Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 129-131. Il corsivo delle citazioni tratte dal romanzo è mio.
[111] *Ivi*, p. 126.
[112] *Ivi*, p. 127.

con i due uomini, il malessere di Juan, manifestato nelle sue riflessioni sull'inspiegabile «retraso», si acuisce: in futuro, anche lui, al pari di Ranz e Guillermo, potrebbe desiderare la morte della moglie per sposare un'altra donna.

Quando il testo, come nel caso di *Corazón tan blanco*, diventa un'espansione della poesia, ogni frase può essere letta alla stregua di un verso. In quest'ottica, la ripetizione all'interno di un solo paragrafo del sintagma «ese canto», collocato all'inizio di più frasi ravvicinate, è interpretabile come l'inserimento volontario di un'anafora in una strofa. Juan, dopo aver sentito Miriam cantare fra sé e sé lo stesso motivo cubano che la nonna intonava quando lui era piccolo, descrive le caratteristiche del canto, ricordando le voci di donne che, di continuo, lo facevano riaffiorare inconsciamente:

> Era *ese canto* inconsciente que no tiene destinatario, […], *ese canto* femenino entre dientes […] que no se dice para ser escuchado ni menos aún interpretado ni traducido […]. *Ese canto* indeliberado y flotante debió de ser canturreado en todas las casas del Madrid de mi infancia […]. *Ese canto* fue cantado en toda ocasión y a diario, con voces eufóricas y voces apesadumbradas […]. Y *ese canto* lo cantaban las abuelas y también las viudas y las solteronas por la tarde con voz más quebradiza y tenue […][113].

Nella canzone cubana una donna viene uccisa dal marito durante la prima notte di nozze. Così, in un romanzo in cui ogni rapporto è inseparabile dalla prevaricazione, l'anafora segna l'incedere sicuro e mortifero di un «canturrear» che, accomunando le donne, ne mostra la più disarmante vulnerabilità.

7. I titoli: avvisi di intertestualità.

L'universo dei titoli è estremamente variegato e a ogni tipologia corrisponde un effetto sul compratore. La loro prima e indiscussa funzione è quella di dare un nome all'opera, di identificarla, ma, designazione a parte, i titoli svolgono altre due funzioni, individuate da Genette nel suo lavoro sulla paratestualità, *Seuils*[114]: descrivono il testo, accennando, a seconda dei casi, al

---

[113] *Ivi*, pp. 145-147.
[114] Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 55-101. L'edizione originale, *Seuils*, è del 1987.

contenuto (titoli tematici), agli aspetti formali (titoli rematici) o a entrambi gli elementi, e lo valorizzano, catturando l'attenzione del lettore.

Dopo essersi concentrato sulle modalità in cui i titoli descrivono l'opera, Genette ritiene di aver trascurato gli effetti semantici secondari che si aggiungono «indifferentemente al carattere tematico o rematico della descrizione primaria. Sono degli effetti che potremmo definire *connotativi*, perché riguardano la maniera in cui il titolo, tematico o rematico, realizza la sua denotazione»[115]. Segue una carrellata di dimostrazioni, conclusa con l'accenno agli effetti connotativi dal carattere più sfuggente: i «riferimenti culturali dei titoli-citazioni». Questa categoria riguarda da vicino i titoli shakespeariani dei romanzi di Marías e Faulkner presi in esame, tanto che il critico, fra le esemplificazioni, menziona proprio *The Sound and the Fury*.

In questo caso, l'effetto secondario sarebbe quello di conferire «al testo la cauzione indiretta di un altro testo e il prestigio di una filiazione culturale»[116]. Lo stesso compito, ovviamente, è assolto da *Corazón tan blanco*, titolazione coadiuvata da un'epigrafe contenente versi shakespeariani. Nell'ottica di un'intertestualità che consacri il proprio lavoro, è utile ricordare le osservazioni dedicate a questa ulteriore e possibile "soglia" da varcare prima di accedere al cuore del testo:

> L'epigrafe è in sé un segnale (che vuole essere *indice*) di cultura, una parola d'ordine di intellettualità. In attesa di ipotetici resoconti nelle gazzette, premi letterari e altre consacrazioni ufficiali, essa è già un po' la consacrazione dello scrittore, che per mezzo di essa sceglie i suoi pari, e dunque il suo posto nel Pantheon[117].

C'è sempre una tradizione alla quale rispondere; ve n'è un'altra da cui, contemporaneamente, si prendono le distanze. E il titolo, sia per Faulkner che per Marías, viene esibito come il segno di un'eredità letteraria di cui si vuole fieramente partecipare.

---

[115] Ivi, p. 88.
[116] Ivi, p. 90.
[117] Ivi, p. 157.

Il breve accenno di Genette all'analisi dei titoli-citazioni è dovuto alla complessità delle implicazioni semantiche che essi determinano caso per caso, una difficoltà che non ne rende possibile la trattazione approfondita in uno studio che comprende tutti gli elementi paratestuali. Dato che gli aspetti connotativi dei titoli vanno analizzati a fondo, essendo «i più densi di intenzioni, ma probabilmente anche i più densi di effetti involontari, tracce eventuali di inconscio, individuale e collettivo»[118], sarà interessante risalire alle condizioni particolari che hanno portato alla loro genesi nei romanzi *The Sound and the Fury* e *Corazón tan blanco*. L'inconscio, tuttavia, gioca un ruolo poco significativo durante le fase della loro scrittura: l'intenzione è, in entrambi i casi, di porre in rilievo l'intertesto, premettendo così all'opera una specifica chiave di lettura.

Al di là di una primigenia comunanza d'intenti, lo studio dei due titoli shakespeariani rivela l'esistenza di importanti analogie, essendo simile sia il percorso che ha portato alla loro selezione che la forma finale in cui sono stati presentati al lettore. L'analisi inizia dalla prima affinità menzionata: il momento in cui è stato conferito il "nome" a entrambe le opere. A illuminare il confronto è, ancora una volta, la strumentazione critica offerta da *Seuils*, in cui alcune pagine sono dedicate al percorso opposto che determina la genesi dei titoli: da una parte troviamo una scelta ardua e insicura a testo concluso, il raccordo di idee a posteriori; dall'altra, il pungolo iniziale della scrittura, l'irresistibile forza centripeta che precede l'intera opera e ne è nucleo fondante.

Partendo dall'ultima costatazione, è facilmente verificabile come per molti autori il titolo costituisca una sapiente bussola che guida l'ispirazione, un magnete che attira a sé ogni parte del testo conferendo unità e necessità di esistenza. Non è questo, comunque, il caso di Faulkner e di Marías. Il primo, infatti, nel romanzo del 1929 aveva inizialmente optato per un altro titolo, facendo ricadere la propria preferenza su *The Sound and the Fury* solo in un secondo momento. A tal proposito, Michael Millgate sottolinea l'elemento di sorpresa: «Perhaps the single most arresting fact about the manuscript of *The Sound and the Fury* is that the

---

[118] Ivi, p. 90.

first page bears the undeleted title "Twilight"»[119]. Ogni artista, in fondo, procede per tentativi e Millgate ha interpretato questo titolo come un esperimento: una scelta legata alla presenza di una storia breve, "Twilight", embrione del romanzo che tutti conosciamo[120]. Fernanda Pivano riassume le linee essenziali di questo progetto iniziale, in cui i caratteri di alcuni dei futuri protagonisti erano già ben delineati:

> La nonna si chiamava Damuddy, come la nonna materna di Faulkner, […], e una delle bambine si chiamava Candace o Caddy, personaggio femminile del tutto inventato che restò sempre il più caro al cuore di Faulkner. Caddy era circondata dai fratelli: Quentin, incestuosamente innamorato di lei già nell'infanzia, e Jason, già da bambino prepotente e pedante; e stava con loro l'altro fratello, il povero Benjy nato idiota, chiamato Maury e ribattezzato Benjy quando la madre si rassegnò alla sua menomazione e non volle più chiamarlo col nome del fratello Maury[121].

Sempre Pivano svela gli interessanti retroscena alla base della modifica del primo titolo:

> Il titolo *Twilight* era cambiato quando Faulkner si accorse che il racconto originario sarebbe diventato un romanzo. Quando venne deciso *The Sound and the Fury* cominciarono le discussioni tra Phil Stone, mentore di Faulkner negli anni giovanili, e Faulkner sempre più insofferente delle interferenze del vecchio avvocato. Stone sostenne di avere suggerito lui il titolo shakespeariano perché il libro era «un racconto narrato da un idiota» e dunque sembrava giusto rifarsi alla definizione della vita dell'atto V del Macbeth: «It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing»; invece Faulkner sostenne che il titolo gli venne suggerito dall'inconscio e che l'adottò perché gli pareva adatto a questa «cupa storia di follia e di odio»[122].

Il titolo che ha reso celebre il romanzo, dunque, è stato il frutto di successive riflessioni, dei ragionamenti che hanno portato Faulkner a considerare la titolazione di matrice shakespeariana più adatta a rappresentare il contenuto e lo stile caotico dell'opera. Infatti, se da una parte l'evocativo termine "crepuscolo",

---

[119] M. Millgate, "The Sound and the Fury", in *Faulkner. A collection of Critical Essays*, cit., p. 94.
[120] *Ibidem*. Millgate si interroga sul significato di"Twilight" in base alla sua collocazione come titolo esclusivamente della prima sezione, quella dedicata a Benjy, oppure come titolo per rappresentare l'opera nella sua totalità. Nel primo caso, il termine si riferirebbe al mondo sospeso fra luci e oscurità, chiaroveggenza e confusione, in cui è intrappolato Benjy; nel secondo, al concetto di decadenza associato alle vicende dei Compson.
[121] Fernanda Pivano, «Introduzione», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Trento, Mondadori, 1989, p. V.
[122] Ivi, pp. VIII-IX.

con l'immagine dell'atmosfera rarefatta che dipinge, sapeva suggerire appieno l'idea del declino della famiglia Compson, dall'altra difettava dell'allusione alla dimensione angosciante e ossessiva caratteristica di buona parte del libro.

La tempistica della scelta del titolo è lo medesima per Marías: svelando le motivazioni che lo hanno indotto a selezionare il sintagma *Corazón tan blanco*, lo scrittore afferma di aver preso l'importante decisione solo dopo aver terminato il romanzo.

> Estas dos frases no parecen encerrar ningún problema de comprensión ni de entendimiento. Cualquier lector o espectador las admitirá sin más y no percibirá dificultad ninguna, ni en el sentido ni en los vocablos. «My hands are of your colour; but I shame to wear a heart so white», dice el texto en inglés. Al terminar mi novela y pensar en un título para ella que aún no había decidido, consideré la posibilidad de llamarla *Corazón tan blanco* (que, en efecto, ha resultado el título definitivo), pese a lo gastada que está la palabra inicial. Si vencí esa resistencia y otras dudas fue porque entonces, precisamente al aislar esas tres palabras, me di cuenta de que en realidad no sabía, no entendía cabalmente lo que significaban[123].

L'elemento paratestuale per eccellenza non è visto da Marías come una dolce figura materna che durante la composizione richiami a sé, figli persi tremanti e timorosi, i fili torti dell'intreccio. Questa ipotesi è suffragata da un'intervista rilasciata alla prestigiosa rivista *The Paris review*, in cui l'autore descrive il proprio particolare modo di procedere nella scrittura: «Yo trabajo sin mapa, sólo con brújula, es decir, que sé más o menos hacia dónde voy. No es como si vagara sin sentido, de forma totalmente caprichosa. […]. Me gusta no saberlo todo»[124].

Il prodotto finito cela le fasi del processo creativo: ciò che sembra imprescindibile, un passo memorabile, per imprevedibili coincidenze poteva non farne parte: «Cuando uno lee *Corazón tan blanco*, parece que la cita de *Macbeth* que le da título es la clave, o como dijo Nabokov, "el primer latido". Pero yo sé

---

[123] J. Marías, «Shakespeare indeciso», in *Literatura y fantama*, cit., p. 334.
[124] Fay, S., *Una entrevista: the Paris review* (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., p. 394.

cómo surgió»[125]. Marías precisa che la presenza dell'intertestualità shakespeariana nel romanzo è stata mediata da un elemento fortuito:

> La observación de la frase de Shakespeare «Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco», […], proviene en primera estancia no de una relectura de *Macbeth*, sino de la visión del *Macbeth* de Welles una noche en que, en vez de salir, me quedé en casa viendo la televisión[126].

L'opera conclusa, evidentemente, intorpidisce e abitua l'occhio a una realtà percepita come necessaria. Eppure bisogna ricordare che l'inserimento della parte dedicata al *Macbeth* è sopraggiunto inaspettatamente a lavoro inoltrato, quando l'autore poteva già contare su un'ottantina di pagine scritte. Dopo aver sfogliato le edizioni shakespeariane in cerca di chiarificazioni sui misteriosi versi della tragedia, la constatazione di un vuoto interpretativo è diventata un inatteso sinonimo di ispirazione. Così, la scena in cui Lady Macbeth parla col marito dopo l'uccisione di Duncan si è trasformata in un *leitmotiv* di *Corazón tan blanco*.

Giungiamo all'esame della seconda somiglianza fra i titoli di Marías e Faulkner concentrandoci sull'aspetto formale. La forza di molti titoli dell'autore spagnolo risiede nella totale mancanza di elementi utili alla contestualizzazione, nell'indecisione che generano al momento di una più attenta interpretazione. Quelli di filiazione shakespeariana, come *Corazón tan blanco* o *Mañana en la batalla piensa en mí*, pur sembrando inizialmente comprensibili, difettano di qualsiasi linea guida interpretativa. Il lettore, ignaro della loro provenienza letteraria, viene automaticamente invitato a completarne il senso, a percepirvi da subito un'assenza. Ad esempio, non potrà fare a meno di domandarsi qual è il termine di paragone nell'accostare il colore bianco al cuore, o, nel secondo caso, non mancherà di interrogarsi da subito su chi siano l'emittente e il destinatario di ciò che, a prima vista, sembra uno straziante invito al ricordo. Ciò avviene perché la copertina, regno incontrastato del titolo, è uno spazio senza passato né futuro, il luogo dell'ipotetico e del possibile.

---

[125] *Ivi*, p. 395.
[126] J. Marías, *Todos los días llegan*, in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., p. 77.

Le parole che costituiscono il titolo *Corazón tan blanco*, estrapolate da versi intrisi di enigmaticità alla fonte, sono solo una parte ridotta di un discorso più ampio e, per loro natura, riconducono a un contesto preciso a cui tornare per ottenere delle risposte. Lo sguardo è rapido: da una macchia di vino al contenitore in cui era conservato, da una goccia di sangue alla ferita che lo ha generato. Così, il titolo-frammento viene a dipendere fortemente dalla porzione di testo che lo precede e segue nella tragedia. Ed è proprio ai versi taciuti e inespressi che Marías rimanda fin dall'epigrafe, il secondo indizio d'intertestualità per ordine di comparsa. Lo scrittore ora apre leggermente le dita di quelle mani immaginarie che manteneva chiuse sugli occhi del lettore. Infatti, il nuovo elemento paratestuale non specifica da subito il *Macbeth* come intertesto privilegiato, ma indica solo il nome di Shakespeare di seguito alla citazione «My hands are of your colour;/ but I shame to wear a heart so white». Spetterà al narratore, a romanzo già inoltrato, il compito di attribuire i versi al dramma sull'ambizioso re di Scozia.

Versi shakespeariani estratti dal proprio contesto sono anche quelli che danno vita al titolo *The Sound and the Fury*. Eppure, mentre in Marías questa scelta è finalizzata a una intertestualità esplicita, nel caso di Faulkner il titolo riproduce primariamente l'atmosfera caotica che dominerà nell'opera. Sia in Marías che in Faulkner, tuttavia, si può facilmente affermare che il titolo-citazione rappresenti solo la punta dell'iceberg di una fitta rete di legami intertestuali, una sineddoche che lascia intravedere solo una piccolissima parte degli intertesti.

8. Dalla tragedia al romanzo: le allusioni faulkneriane all'opera di Shakespeare.

Il titolo *The Sound and the Fury*, come ha più volte sottolineato la critica, proviene dal famoso soliloquio del *Macbeth*:

> Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
> Creeps in this petty pace from day to day
> To the last syllable of recorded time;
> And all our yesterdays have lighted fools
> The way to dusty death. Out, out brief candle!
> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage

And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing[127].

Prima di esaminare i modi in cui si esplica il riferimento, occorre compiere un viaggio a ritroso verso il significato originario del testo shakespeariano, indagando i motivi che portano il re di Scozia a pronunciare dei simili versi nichilistici.

Un grido improvviso di donne irrompe sulla scena; l'acme uditivo segnala la morte di Lady Macbeth. Lombardo contestualizza la reazione del marito dopo aver appreso la triste notizia, specialmente per evitare che il soliloquio che ne scaturisce venga letto come un brano antologico sulla visione pessimistica di Shakespeare sulla vita[128]. I versi ambigui di Macbeth relativi alla morte della moglie, «She should have died hereafter./ There would have been a time for such a word»[129], sono interpretabili in due modi: «o nel senso di "Avrebbe dovuto morire più tardi:/ Ci sarebbe stato un tempo (più adatto) per una parola siffatta" o in quello di "Sarebbe dovuta morire, prima o poi:/ Sarebbe venuto il momento per una parola siffatta"»[130]. Il critico propende per la seconda lettura, dato che, nella quinta scena dell'ultimo atto, Macbeth ormai «vede tutta la vita come un meccanismo che l'uomo non può arrestare e sul quale non può imprimere il suo segno»[131]. Nessun antidoto è alla sua portata, vi ha rinunciato da tempo perpetrando gli spietati crimini passati:

> Gli avversari di Macbeth sono rimasti fedeli a certi fondamentali valori umani, hanno creduto alla propria identità di uomini e alla possibilità, per l'uomo, di contrapporre al disordine l'ordine, alla non-natura la natura, alla negatività distruttrice del male la forza costruttiva e creatrice del bene; in tal modo essi […] hanno anche acquistato, come Lear, una maturità, una "ripeness" che si identifica con il riconoscimento, e l'affermazione, che la vita dell'uomo ha un significato e una ragione d'essere. Ma per Macbeth, che quei valori ha rifiutato e aggredito, la vita non può configurarsi in altro modo che quello con cui la sua fantasia lo disegna; egli ha macchiato e lacerato e respinto l'immagine dell'uomo e la vita gli

---

[127] W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., atto V, scena V, vv. 19-28, p. 182.
[128] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, a cura di Rosy Colombo, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 262-270.
[129] W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., atto V, scena V, vv. 17-18, p 182.
[130] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, cit., p. 265.
[131] *Ivi*, p. 266.

> appare allora come un susseguirsi inutile di giorni, una sorta di mostro che avanza strisciando, animalesco (si noti il "creeps") e insieme grottesco (il "petty pace" certo si lega al Macbeth rimpicciolito più e più volte evocato in questa parte dell'opera), senz'altra libertà che quella di compiere un percorso stabilito (e si veda come Macbeth trasferisca il proprio senso di essere prigioniero alla vita tutta), con un passato che ha sì la funzione di far luce ma solo a "degli stolti" e solo sulla via che conduce alla morte[132].

Dall'umanità rinnegata al tremendo castigo il passo è breve: la percezione del nulla e l'azzeramento del senso attribuito alla vita sono l'inevitabile punizione a cui Macbeth, lucidamente, va incontro. Il suo sguardo è sostanziato di irrealtà e inutilità; i suoi occhi hanno corroso il significato di ogni azione.

Successivamente, Lombardo esplicita l'ambizioso obiettivo di Shakespeare nelle battute finali della tragedia, accomunandolo al fine perseguito da Faulkner in *The Sound and the Fury*: la rappresentazione dell'opposizione fra due punti di vista nel narrare; finestre che, pur distanti, affacciano sullo stesso cortile. In particolare, il drammaturgo vuole rappresentare

> la vicenda nella sua oggettiva realtà e, insieme, nella qualità di "storia narrata da un idiota" che essa assume per Macbeth; a tracciare il segno chiaro e netto con cui la vita si delinea agli occhi di un'umanità che ne ha custodito il significato e quello confuso e opaco, assurdo e indecifrabile con cui essa appare allo sguardo di Macbeth[133].

A mio parere, Faulkner, con il suo romanzo a quattro voci, si spinge addirittura oltre l'obiettivo di Shakespeare, dato che oppone all'ottica distorta di Benjy, Quentin e Jason la comprensione e l'accettazione del mondo offerta da Dilsey nell'ultima parte dell'opera. Ma ora concentriamoci sugli elementi shakespeariani a cui Faulkner allude nel suo romanzo, rintracciandovi i principali riferimenti al soliloquio di Macbeth.

8.1. La vita: «a tale told by an idiot».

Uno dei richiami maggiori all'intertesto shakespeariano, inevitabilmente, è la scelta di Benjy, un «idiota», come voce inaugurale del romanzo. L'espediente

---

[132] *Ibidem*.
[133] *Ivi*, p. 268.

di affidargliene l'introduzione, oltre a fornire stimoli per proseguire la lettura e ristabilire l'ordine degli episodi narrati, crea una precisa atmosfera onirica. A tal proposito, Faulkner ha detto: «It seemed to me that the book approached nearer the dream if the groundwork of it was laid by the idiot, who was incapable of relevancy»[134]. La definizione dispregiativa «idiot» associata a Benjy non risuona esplicitamente nel testo, in cui, piuttosto, viene chiamato «damm loony»[135] o «old loony»[136], ma compare in numerose dichiarazioni rilasciate dall'autore e nel paratesto dell'opera: in particolare, l'appellativo è presente nell'appendice che Faulkner scrisse, molti anni dopo la pubblicazione del libro, per il volume *The portable Faulkner*, curato da Malcom Cowley[137]. In questa parte aggiuntiva, sotto la voce «Jason IV», viene raccontato che l'avido ragazzo, una volta morta la madre, aveva fatto internare il «fratello idiota» in un manicomio; mentre, alla voce «Quentin III», di Benjy viene detto espressamente che era «nato idiota»[138].

Tuttavia, sarebbe sbagliato e limitante pensare che l'allusione al *Macbeth* sia vincolata esclusivamente al primo narratore. Ciascuno dei fratelli Compson è ottenebrato da ossessioni. Benjy e Quentin convertono tutto in ombra e cercano l'annullamento del sé nell'incorporeità. Nella monocromatica e cupa disperazione dipinta dal romanzo, l'unico elemento di colore è Caddy[139]. Gli altri personaggi, con l'eccezione di Dilsey, sono intrappolati nel proprio buio personale, in una sterile ricerca di significanti ed esteriorità. Il desiderio di denaro, di prestigio sociale o un'esasperata idea di moralità li accompagnano nel declino. Ognuno di loro, fiore di terra arida, prolunga la propria rovinosa caduta aggrappandosi a una

---

[134] W. Faulkner, *Faulkner in The University*, cit. in M. Materassi, *I romanzi di Faulkner*, cit., p. 98.
[135] W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, cit., p. 8.
[136] *Ivi*, p. 12.
[137] Nella nota all'appendice dell'edizione italiana di *The Sound and the Fury*, ci viene detto che Faulkner considerava l'aggiunta come la chiave per comprendere il romanzo. Infatti vi aveva riassunto le caratteristiche principali dei personaggi appartenenti alla famiglia Compson, dedicando a ognuno di loro una breve descrizione. («Appendice. I Compson: 1699-1945», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, cit., pp. 289-309).
[138] *Ivi*, p. 305; 298.
[139] All'importanza della figura di Caddy per lo sviluppo del romanzo è dedicato un interessante saggio: C. B. Baum, *"The beautiful one". Caddy Compson as heroine of The Sound and the Fury*, in *Faulkner and his critics*, ed. J. N. Duvall, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 162-174.

mania e restituisce solo una visione parziale e asfittica della vita. È per questo che, oltre a Benjy, anche Quentin e Jason si impongono come l'ombra, il perfetto prolungamento dell'«idiota» shakespeariano.

8.2. Il tempo nemico e la morte polverosa dei «Fools».

Nel soliloquio, che si apre con la triplice ripetizione di «tomorrow», la dimensione temporale è, da subito, predominante, proprio come sarà in *The Sound and the Fury*. Il sovrano scozzese, braccato e solo, avverte il peso delle decisioni prese per soddisfare le proprie smodate ambizioni. Dopo solo due versi troviamo il corrispettivo del «tomorrow» in «all our yesterdays»: un passato che, beffardamente, è ancora *magister vitae*, ma guidando e deviando verso una solitaria e drammatica «dusty death». Il tempo schiaccia e comprime l'uomo, gli offre soltanto la possibilità di sbagliare e rendersi ridicolo: la vita è ridotta al superfluo e vano pavoneggiarsi di un attore che, nell'inconsistenza di un'ora, si agita inutilmente sulla scena. L'illusione del «poor player» consiste proprio nel credere che le parole recitate, i passi e i gesti studiati, abbiano un senso e durino nel tempo, quando, al contrario, sono destinati all'oblio e appaiono disarticolati e incomprensibili: sono la confusione, «the sound and the fury» dei lamenti di Benjy e dei tormenti di Quentin, personaggi soffocati nel passato, marionette nelle mani impietose del proprio dolore. Le loro voci, le più frammentarie e indecifrabili, non conoscono il presente e, se lo lasciano scorgere, è solo per cercare di permanere, come «fools», stolti e storditi, in un tempo che è andato, che è compromesso. Per combattere il tempo annichilente, quel mostruoso fluire perpetuo che appiana e annulla ogni cosa, perfino il dolore, Quentin si toglie la vita: l'unica soluzione possibile per non cancellare il senso dell'orrore, per non perdere ciò che gli rimane dell'amata sorella.

La lotta contro il tempo e la vittoria intesa come illusione di filosofi o di «fools», assiomatica eco del soliloquio di Macbeth, compaiono nel primo paragrafo della sezione di Quentin.

> WHEN THE SHADOW of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and then I was in time again, hearing the watch. It was

> Grandfather's and when Father gave it to me he said, Quentin, I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excrutiatingly apt that you will use it to gain the reducto absurdum of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's. I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. The field only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools[140].

Il ragazzo si è appena svegliato e da subito si sente intrappolato nello scorrere dei minuti prestando ascolto al ticchettio dell'orologio. Il padre, paradossalmente, gliene ha regalato uno con l'intenzione di fargli dimenticare il tempo; per evitare che il figlio sprechi ogni energia nel tentativo fallimentare di sottometterlo. Secondo il nichilismo paterno, infatti, le battaglie né si vincono né tantomeno si combattono; la lotta lascia l'uomo solo con la propria follia e disperazione; una coppia di sostantivi, «folly and despair», che richiama alla memoria l'icastica endiadi, «sound and fury», del titolo shakespeariano.

8.3. Un'onnipresente «Walking shadow».

La sezione di Quentin, come abbiamo appena visto, si apre, emblematicamente, con le parole «When the shadow». Il ragazzo è, in prima istanza, la percezione dell'ombra che il suo corpo genera: l'oggettivazione della «walking shadow» menzionata da Macbeth. L'ombra come elemento ricorrente di *The Sound and the Fury*, tuttavia, è presente sin dalla parte di Benjy. Infatti, la difficoltà dell'uomo nel comprendere la realtà ha come fulcro simbolico l'ombra: una percezione insicura e precaria; il surrogato rarefatto della materia. Eppure è proprio grazie alla sagoma scura proiettata dal corpo di Benjy che potremmo tentare di misurare il suo mondo sconnesso: «We went along the fence and came to the garden fence, where our shadows were. My shadow was higher than Luster's on the fence»[141]. Luster è, dopo Versh e T.P., il terzo domestico di colore a occuparsi di Benjy. Nei ricordi di quest'ultimo, confusi e frammentari, il lettore per orientarsi può fare appiglio agli indizi disseminati nel testo. In questa

---

[140] W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, cit., p. 63.
[141] Ivi, p. 2.

occasione, tramite il riferimento all'ombra più alta di quella di Luster, forse si allude al fatto che Benjy, ormai trentatreenne, è più alto del ragazzo.

Ad ogni modo, è con la seconda sezione che l'ombra acquista vita propria, diventando quasi simile a un personaggio. Quentin, in un'occasione, dice addirittura di calpestarne le ossa: «Trampling my shadow's bones into the concrete with hard heels»[142]. D'altronde, già nel verso di Macbeth l'ombra presentava tratti umani grazie all'aggettivo «walking». Nel giorno in cui il ragazzo decide di suicidarsi, nelle ultime peregrinazioni disperate, il riferimento all'ombra è sempre presente: «The car stopped. I got off, into the middle of my shadow»[143], oppure «the chimes began as I stepped on my shadow»[144], o ancora, «I walked upon the belly of my shadow»[145]. L'ombra, pallido riflesso del corpo e prefigurazione della sua imminente disintegrazione, simboleggia le intenzioni distruttive, la volontà di annullare il tempo e la vita: la parola «shadow», di conseguenza, diventa ambasciatrice sensuale della Morte, che, oltre alla sorella, è il vero e proprio oggetto dell'amore di Quentin. A tal proposito, Faulkner, nell'appendice di *The sound and the Fury*, sostiene che Caddy

> sapeva che il fratello amava la morte sopra ogni cosa e non ne era gelosa, gli avrebbe offerto volentieri (e forse nel calcolo e nella decisione di sposarsi lo fece) l'ipotetica cicuta. Era incinta da due mesi del figlio di un altro che, nell'attesa di sapere se era maschio o femmina, aveva già battezzato Quentin, dal nome del fratello che entrambi (lei e il fratello) consideravano già morto, quando sposò (1910) un ottimo partito […]»[146].

8.4. Dalla disperazione del «signifying nothing» a una timida speranza.

Lo sconforto che accompagna buona parte del romanzo, e che richiama le desolanti conclusioni di Macbeth sulla vita, in ultimo si fa da parte. Come nelle scene conclusive della tragedia Shakespeare inserisce un elemento di speranza, ovvero quel «Malcom, il figlio del re ucciso Duncan, il nuovo re che sta cercando

---

[142] Ivi, p. 80.
[143] Ivi, p. 94.
[144] Ivi, p. 80.
[145] Ivi, p. 80.
[146] W. Faulkner, «Appendice. I Compson: 1699-1945», in Id., *L'urlo e il furore*, cit., p. 298.

di restituire al mondo l'ordine razionale che la follia di Macbeth ha distrutto»[147], allo stesso modo Faulkner propone un elemento positivo dopo avere descritto la più cupa disperazione.

Attilio Bertolucci, ad esempio, distanzia il prevaricante, ma non assoluto, nichilismo di *The sound and the Fury* da "l'azzeramento totale" del «non significa nulla shakespeariano»[148]. Una pallida salvezza affiora nella figura di Dilsey, l'unica che sa dispensare amore e comprensione disinteressatamente. In fondo, «Attraverso la *pietas* della vecchia negra Dilsey, interprete senza incertezze dopo l'ascolto del servizio liturgico di Pasqua del messaggio cristiano, Faulkner, dall'abisso che ci ha fatto intrepidamente conoscere, non ci propone una sia pur debole spera di luce?»[149]. Non è un caso, allora, se nel titolo del romanzo l'autore taglia il «signifying nothing» che nel soliloquio segue immediatamente i sostantivi «sound and fury». Un timido sole, a stento, ancora illumina la terra.

9. Le allusioni di Marías all'opera di Shakespeare.

L'intertestualità è una pratica che va indagata nelle sue cangianti manifestazioni: dall'esplicito al sotteso, dal macroscopico all'accenno timido e defilato. Sicuramente, il comune ricorso a questo fenomeno letterario si oggettiva in modo differente nelle opere di Faulkner e di Marías, animati e supportati da intenzioni non sempre convergenti. In Marías le citazioni confondono il lettore e sono la premessa a contrastanti spiegazioni. Lo scrittore cerca la suggestione, il farsi e il disfarsi continuo del significato, l'agnizione propedeutica all'inappagamento finale. La sua scrittura si compiace dello sforzo, della demolizione ermeneutica seguita da nuovi tentativi interpretativi: è il fegato di Prometeo che si rigenera per essere nuovamente divorato. Con l'intertestualità, il romanziere ripropone ciò che ama nelle opere altrui: l'interpretazione retta dal dubbio.

---

[147] A. Lombardo, «Introduzione», in W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., pp. IX-X.
[148] A. Bertolucci, «Postfazione», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, cit., p. 316.
[149] *Ibidem*.

Shakespeare rappresenta una costante per Marías e Faulkner, ma il primo seleziona un intertesto «indeciso» per illustrarne l'ambiguità all'interno del proprio romanzo e renderlo, così, oggetto della scrittura; il secondo non commenta apertamente il significato dei versi shakespeariani nel testo: in *The Sound and the Fury* manca la tendenza alla riflessione metatestuale caratteristica dello spagnolo. Dunque, se per Marías parliamo con sicurezza sia di soffusi richiami tematici che di citazioni puntuali, per Faulkner, al di là delle certezze veicolate dal titolo e dalle dichiarazioni rilasciate dall'autore, rimaniamo legati ai contorni sfumati delle allusioni; i riferimenti si diluiscono e acuiscono alternativamente: sono profumo, fragranze che stupiscono per un cambio di vento e un'improvvisa intensificazione.

Accantonate le differenze, ad ogni modo, risplendono delle sorprendenti analogie, che portano a vedere in Faulkner uno dei modelli di Marías riguardo all'uso dell'intertestualità shakespeariana. Il meccanismo di rifrazione dei versi del *Macbeth* in *The Sound and the Fury* è, in realtà, lo stesso utilizzato da Marías in *Corazón tan blanco*: a partire da un delimitato passo del dramma, la diegesi si arricchisce di riprese e accenni alle opere del drammaturgo grazie a un processo di contrazione ed espansione, concentrazione e deflagrazione dell'intertesto. Dato che la presenza del soliloquio del *Macbeth* in Faulkner è stata documentata in precedenza, vorrei ricordare il modo in cui Marías si è appropriato di un'altra sequenza della medesima tragedia, ovvero del passo in cui si assiste al crescente stato d'ansia che prende il sopravvento nell'animo dei protagonisti a seguito del regicidio. Lo scrittore, tramite la voce di Juan, frantuma l'unità del dialogo serrato fra Macbeth e la moglie e ne isola delle parti per adattarle all'intreccio. Un riassunto del dramma, a questo punto, sarà essenziale per l'analisi dell'opera di Marías, dal momento che molti versi shakespeariani, riportati nel seguente accenno alla trama, sono stati inseriti nel romanzo determinandone prepotentemente il senso[150].

---

[150] Le citazioni contenute in *Corazón tan blanco* sono estratte dal secondo atto della tragedia (scena II, vv. 14-72, pp. 54-60).

L'ambiziosa Lady Macbeth istiga il marito a uccidere il re Duncan una notte in cui è loro ospite per succedergli sul trono di Scozia. Macbeth annuncia alla moglie l'assassinio di Duncan affermando: «I have done the deed». A queste parole seguono i primi tentativi di Lady Macbeth di contrastare la paura del marito: «Consider it not so deeply./ [...]/ These deeds must not be thought/ After these ways; so, it will make us mad». Macbeth, però, è ancora in preda alla crisi della sua coscienza e sente una voce gridare: «'Sleep no more!/ Macbeth does murder sleep - the innocent sleep». Dopo un ulteriore tentativo di calmarlo, «You do unbend your noble strength, to think/ So brain-sickly of things», la moglie si accorge che i pugnali non sono stati lasciati sulla scena del delitto. Macbeth rifiuta di tornarvi: non saprebbe sopportare un'altra volta la vista dello scempio compiuto. Sarà la consorte, allora, a entrare nella stanza dove giace il corpo insanguinato del sovrano, dato che per lei «The sleeping and the dead/ Are but as pictures». Imprevedibilmente, però, anche il suo coraggio verrà meno: nello sporcare col sangue del sovrano il viso delle guardie che lo avrebbero dovuto proteggere, facendo così ricadere su di loro la colpa dell'omicidio, la donna si macchia le mani. In seguito, nuovamente di fronte al marito, pronuncerà la criptica frase «My hands are of your colour; but I shame/ To wear a heart so white», incalzando poi Macbeth ad essere presente a sé stesso: «Be not lost/ So poorly in your thoughts». Entrambi devono mantenere la calma: la loro recita è appena iniziata. Ciò nonostante, il meccanismo mortifero e inarrestabile ormai è stato azionato. L'incoerente flusso delle parole della regina mostra le prime e insanabili crepe della sua coscienza: il senso di colpa, emerso nei suoi vaneggiamenti e nel sonnambulismo, la porterà nell'ultimo atto a togliersi la vita lanciandosi nel vuoto.

9.1. Trama e struttura di *Corazón tan blanco*.

Una analogia fra *The Sound and the Fury* e *Corazón tan blanco* è rappresentata dalla simile impostazione conferita agli eventi narrati: nella parte iniziale di entrambi i romanzi, compare un episodio chiave di cui vengono taciute le cause. Al centro dell'azione troviamo due donne colte nel momento in cui scelgono di modificare radicalmente il corso della propria esistenza: nel caso di

Quentin, la figlia ribelle di Caddy, la ragazza sceglie di fuggire dalla casa dei Compson; in quello di Teresa Aguilera, seconda moglie di Ranz, la giovane sposa decide inspiegabilmente di suicidarsi.

Materassi legge nella struttura di *The Sound and the Fury* una scelta ragionata dell'autore, desideroso di riprodurre in letteratura i reali meccanismi conoscitivi dell'uomo. Alla base della sua tesi vi è la constatazione che molte opere dello scrittore americano presentino, «fin dall'inizio, dei risultati – per il momento inesplicabili – di una situazione che sarà chiarita solo alla fine. […] il lettore, […], viene ammesso, ancor più che *in media res*, all'atto finale della tragedia»[151]. Materassi identifica la fuga di Quentin, di cui si ha notizia già alla fine della sezione di Benjy, come il «centro focale del livello del presente»[152]. Il lettore, ostacolato dalla confusione fra i ricordi del narratore trentatreenne, assiste all'evasione della ragazza ignorandone a lungo i motivi: «prima vediamo i risultati; poi ne apprendiamo i precedenti. È un processo conoscitivo che ben si può definire "realistico" […] quando per realtà si intenda la ricerca della verità»[153]. La lettura diventa un difficile tentativo di restaurazione dei rapporti di causa-effetto. Come in un poliziesco, la verità è il possibile premio in palio: in *The sound and the Fury* sembra di assistere alla confessione-fiume di indagati ancora sotto shock che, nonostante soverchianti resistenze e reticenze, lasciano trapelare le origini delle loro colpe e ossessioni. Le sezioni di Benjy e Quentin, tramite analessi ed enunciati tronchi, costituiscono il materiale primario dell'indagine. La ricostruzione tardiva dei motivi che hanno portato Quentin alla fuga si otterrà solo tramite la rifrazione e sovrapposizione dei racconti parziali dei vari personaggi.

Anche il processo conoscitivo che porta Juan a intuire il perché del suicidio di Teresa è costituito da un'indagine. I risultati della ricerca, condotta dal narratore insieme alla moglie Luisa, sono poi riproposti nei pensieri erratici e complessi della voce narrante, che racconta assecondando il proprio pervasivo

---

[151] M. Materassi, *I romanzi di Faulkner*, cit. pp. 102-103.
[152] *Ivi*, p. 103.
[153] *Ibidem*.

senso di colpa. Il padre di Juan, senza la morte improvvisa e violenta di Teresa, non avrebbe potuto sposare Juana, sorella della suicida e madre del narratore. Dunque, la nascita di Juan è stata una delle conseguenze del gesto disperato della sua «imposible tía Teresa». Quest'ultima si era tolta la vita dopo aver saputo che Ranz, per potersi sposare con lei, aveva ucciso la prima moglie, la cubana Gloria. Juan, ascoltando di nascosto il dialogo fra il padre e Luisa, viene a sapere i retroscena dell'assassinio commesso dal genitore: l'idea di uccidere gli era stata suggerita, involontariamente, dalla stessa Teresa che, ritenendo impossibile il proseguimento della loro storia clandestina, aveva detto, riferendosi a Gloria, «"Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella"»[154].

Il narratore, come apprendiamo dall'*incipit*: «no he querido saber, pero he sabido», sin dall'inizio del romanzo conosce perfettamente le cause del folle gesto di Teresa e fonda il proprio racconto sulla riproposizione asistematica del percorso che lo ha condotto alla verità sul crimine paterno. La scoperta degli antefatti da parte del lettore segue un sentiero dilatato, ricco di digressioni sul matrimonio e sui rapporti interpersonali. Sebbene il percorso sia sicuramente meno accidentato rispetto a quello proposto da *The sound and the Fury*, anche per *Corazón tan blanco* vale l'osservazione di Materassi sul romanzo americano: «prima vediamo i risultati; poi ne apprendiamo i precedenti».

In questa peculiare strutturazione dell'intreccio dell'opera, i personaggi shakespeariani rappresentano indizi e offrono chiavi di lettura, mentre le citazioni divengono brevi epifanie, veri e propri momenti rivelatori. In *Corazón tan blanco* esse rappresentano delle forze testuali capaci di legare il principio e la fine del romanzo. Sono perle di atemporalità che nel nuovo contesto rimandano simultaneamente a due dimensioni temporali opposte: il futuro e il passato. Nello specifico, le citazioni preludono alla fine del romanzo perché contengono allusioni al segreto svelato nelle ultime pagine, ma, allo stesso tempo, riconducono all'inizio, all'origine del racconto e dell'inspiegabile azione dei

---

[154] Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 369-370. In realtà non sappiamo quale sia il vero nome della prima moglie di Ranz. Nel romanzo, ricorda Pittarello, è Juan a chiamarla Gloria (p. 63).

personaggi. Ad esempio, le cause del suicidio di Teresa riaffiorano timidamente in ogni riferimento a Lady Macbeth, colei che, similmente alla seconda moglie di Ranz, in primo luogo istiga il marito, in seguito ascolta la confessione del crimine da lui commesso e infine, vittima del senso di colpa, si suicida.

Appare evidente, dunque, come in *Corazón tan blanco* la coppia costituita da Lady Macbeth e suo marito sia diventata l'antecedente letterario capace di riassumere in sé le insidie del sentimento d'amore e le sue fatali conseguenze[155]. L'ambiguità delle creature shakespeariane si rifrange sui personaggi del romanzo di Marías: l'unione fra amore e morte, che collega Ranz con Teresa e Gloria, aleggia come una minaccia sulla vita coniugale di Juan e Luisa. L'azione criminale del padre, pertanto, influenza e tormenta irrazionalmente il narratore ancora ignaro, che sembra percepire la realtà a partire da un senso di colpa inconscio[156]. Questo disagio spiega il perché nel romanzo il matrimonio, invece di essere associato alla felicità dell'amore appagato, generi nella coppia un malessere improvviso, esponendo a pericoli e insidie letali: è il caso di due dei tre sfortunati matrimoni del padre del narratore, Ranz, ognuno dei quali si conclude con la morte della donna che aveva sposato.

I «presentimientos de desastre» che turbano Juan emergono per la prima volta, significativamente, durante il viaggio di nozze che il protagonista fa a Cuba. Costretto a rimanere nella stanza dell'albergo a causa di un malore della moglie, il narratore ascolta di nascosto il dialogo fra Miriam e Guillermo, amanti che alloggiano nella stanza di fianco. I due intrattengono un'inquietante conversazione durante la quale la donna ordina a Guillermo di uccidere la moglie. Tale episodio acuisce il disagio di Juan, poco prima scambiato da Miriam per l'amante: la somiglianza con Guillermo, di cui Juan potrebbe facilmente replicare la condotta in futuro, getta un'ombra preoccupante sul suo rapporto con Luisa. E il pericolo

---

[155] «Ambos personajes ficticios constituyen el precedente a través del cual el narrador enfoca la conducta de quien le interesa desde el punto de vista afectivo» (Pittarello, Elide, «Prólogo», in Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., p. 45).

[156] Juan sostiene: «Cada paso dado y cada palabra dicha por cualquier persona en cualquier circunstancia […] tienen repercusiones inimaginables que afectan a quien no nos conoce ni lo pretende, a quien no ha nacido o ignora que podrá padecernos» (p. 186).

diviene sempre più concreto se pensiamo all'eredità colpevole trasmessa da Ranz al figlio, così simile al genitore per alcune caratteristiche fisiche. In questo modo, l'angoscia per la perturbante figura del doppio, insieme al timore e all'orrore per la ripetizione, trova in *Corazón tan blanco* numerose e felici esemplificazioni.

9.2. Dal *Macbeth* al romanzo: il sonno come corrispettivo della morte e perduto balsamo delle menti.

Già in *El hombre sentimental*, romanzo pubblicato nel 1986, Marías amava fare riferimento a un'immagine cara a molti scrittori: il sonno come correlato della morte. La voce narrante dell'opera rifletteva:

> Es aterrador cómo las personas son abandonadas, con toda naturalidad y la conciencia absolutamente tranquila de los demás, a unas larguísimas y azarosas horas en las que se da por supuesto que no necesitan nada *porque* duermen, como si el dormir fuera en efecto lo que han gustado de decir tantos literatos: una suspensión de las necesidades vitales, la analogía más próxima de la muerte [157].

Sei anni più tardi, questo fortunato paragone viene accolto anche da *Corazón tan blanco* ed è nuovamente commentato dalle considerazioni del narratore. Ora vediamo in quale contesto è stato inserito.

Juan e sua moglie, entrambi interpreti, si erano conosciuti nel corso di un incontro fra un primo ministro inglese e uno spagnolo[158]. Proprio in quella occasione l'attenzione di Juan era stata rapita dalla citazione del verso proveniente dal *Macbeth*: «The sleeping and the dead/ Are but as pictures». Infatti, la rappresentante britannica, nel suo dialogo con l'alta carica del governo spagnolo, aveva associato la passività del sonno a quella della morte. La menzione era nata a seguito di un atto di incoscienza impulsivo e non sufficientemente motivato di Juan: nel suo ruolo di interprete egli aveva sostituito una domanda del politico del suo paese con un altro quesito[159]. Ragionando sulle dinamiche relative

---

[157] Marías, Javier, *El hombre sentimental*, Barcelona, Debolsillo, 2006, p. 67.
[158] Probabilmente Marías allude a Margaret Thatcher e Felipe González. Cfr. Pittarello, Elide, «Prólogo», in Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 5-97, p. 30.
[159] La frase «¿Quiere que le pida un té?» con la traduzione di Juan diventa «Dígame, ¿a usted la quieren en su país?» (pp. 163-164).

all'esercizio del potere e sull'inerzia con cui si conferisce ad altri la possibilità di decidere al proprio posto, persino all'interno della coppia, la donna aveva affermato con lucida freddezza:

> Todo el mundo obliga a todo el mundo, no tanto a hacer lo que no quiere, sino más bien lo que no sabe si quiere, [...]. La gente sólo quiere dormir [...], por eso los gobernantes somos tan imprescindibles, estamos aquí para tomar las decisiones que los demás nunca tomarían, inmovilizados por sus dudas y por la falta de voluntad. Nosotros escuchamos su miedo. "Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas", dijo nuestro Shakespeare, y yo a veces pienso que las personas todas son sólo eso, como pinturas, dormidos presentes y futuros muertos[160].

L'incontro fra i due politici, tramite la citazione, prepara il terreno all'inserimento del breve capitolo successivo contenente il fulcro dell'intertestualità shakespeariana: la confessione del crimine compiuto da Macbeth. Approfittando della vulnerabilità del sonno del re, egli ha sconvolto la realtà e ha alterato l'equilibrio fondato sul rispetto della figura regale: ha generato quel caos che porterà lui e Lady Macbeth alla morte e alla conseguente restaurazione dell'ordine infranto con la nomina di un altro sovrano. Alla luce delle modalità di questo assassinio, non risulta strano che in *Corazón tan blanco* molti dei momenti in cui sembra incombere una minaccia sui personaggi siano ambientati in una camera da letto. Nell'alcova tutti, e in particolare le componenti femminili delle coppie, si mostrano pericolosamente attaccabili. In un'alcova il re Duncan viene pugnalato mentre dorme. In un'alcova, rischiano di prendere fuoco le lenzuola dove è distesa Luisa e ha luogo l'uccisione di Gloria. Descrivendo gli ultimi attimi di vita della moglie, Ranz ricorda, con la parafrasi del verso di Lady Macbeth, che la donna «había llorado y había canturreado y había dormido. No era muy distinta de una muerta, no era muy distinta de un cuadro»[161]. Juan tornerà a menzionare questo verso parlando, verso la fine del romanzo, di un nuovo incontro fra il politico inglese e quello spagnolo. Luisa gli aveva raccontato che la rappresentante britannica, da poco destituita, aveva rivelato: «Pues así […] me he sentido yo con mi destitución imprevista, asesinada mientras dormía, yo era el

---

[160] *Ivi*, p. 169.
[161] Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., p. 375.

inocente Sueño confiado en reposar rodeado de amigos […] y han sido esos mismos amigos los que, como Macbeth, Glamis, Cawdor, me han apuñalado mientras dormía»[162].

Un altro riferimento all'associazione fra morte e sonno riecheggia istintivamente nei commenti di Juan dopo aver ascoltato la confessione del padre: «La maté dormida [Gloria], mientras me daba la espalda»[163]. Compare così, simile a un'allucinazione uditiva, il pensiero del narratore: «"Ranz ha asesinado al Sueño", pensé, "al inocente Sueño [...]"»[164], adattamento del grido che tormenta Macbeth, ormai in preda agli «incubi della sua coscienza»[165]: «Macbeth does murder sleep - the innocent sleep»[166]. Lombardo sottolinea la punizione che, per contrappasso, il personaggio shakespeariano subisce: «E il sonno – il sonno desiderato, e quello che egli ha brutalmente interrotto e ucciso, e quello che non avranno più, né lui ne Lady Macbeth – è l'immagine che invade ora la sua fantasia»[167]. Le successive farneticazioni riguardano inevitabilmente l'impossibilità, d'ora in avanti, di accedere ai benefici di quel sonno ristoratore che è indispensabile alla vita.

> Sleep, that knits up the ravell'd sleave of care,
> The death of each day's life, sore labour's bath,
> Balm of hurt minds, great Nature's second course,
> Chief nourisher in life's feast[168].

Lo stesso impietoso castigo ricade sulla moglie, proprio colei che, richiamando i precedenti versi del marito, aveva cercato di calmarlo dopo la ripetuta apparizione del fantasma di Banquo suggerendogli di andare a coricarsi: «You lack the season of all natures, Sleep»[169]. Il suo futuro sonnambulismo «è la punizione che la natura infligge a chi l'ha aggredita, a chi ne ha sconvolto il ritmo armonioso. Lady Macbeth ha sostituito il giorno alla notte ed ecco allora che la sua notte sarà

---

[162] *Ivi*, p. 332.
[163] *Ivi*, p. 376.
[164] *Ibidem*.
[165] Lombardo, Agostino, *Lettura del Macbeth*, cit., p. 112.
[166] Shakespeare, William, *Macbeth*, cit., atto II, scena II, v. 36, p. 56.
[167] Lombardo, Agostino, *Lettura del Macbeth*, cit., p. 113.
[168] Shakespeare, William, *Macbeth*, cit., atto II, scena II, vv. 37-39, pp. 56-58.
[169] *Ivi*, atto III, scena IV, v. 140, p. 112.

infinita». Nel romanzo di Marías il sonno inquieto di Teresa è il corrispettivo dell'impossibile riposo della regina nel finale della tragedia: Teresa «Lloraba mientras dormía cuando dormía algo, unos minutos, lloraba en sueños»[170], ricorda tristemente Ranz. Solo il suicidio porrà fine alla sua interminabile pena.

9.3. La ripresa di motivi shakespeariani: l'istigazione e la conoscenza colpevole.

L'istigazione è un motivo ricorrente in gran parte della produzione di Marías. In *Corazón tan blanco* l'incitamento a compiere il crimine è preparato e rafforzato dall'introduzione della diabolica coppia shakespeariana. Il capitolo con il primo incontro fra Juan e Luisa si conclude con un'inquietante riflessione sul verbo «respaldar», azione che implica all'interno della coppia un legame di «dominio y dependencia, fragilidad y apoyo»[171]. Quando il narratore viene a sapere dell'origine letteraria della citazione pronunciata dal primo ministro inglese, non può fare a meno di pensare che «también está a nuestra espalda quien nos instiga, también ese nos susurra al oído sin que lo veamos acaso, la lengua es su arma y es su instrumento»[172]. E se Luisa è seduta alle sue spalle, tanto che egli può sentirne il respiro, anche Juan potrebbe venire condizionato o istigato, proprio come è accaduto a Macbeth e a Ranz. La «lengua», arma potente usata da Lady Macbeth per vincere i timori del marito e spingerlo ad agire, viene paragonata da Juan a una «gota de lluvia que va cayendo desde el alero tras la tormenta, siempre en el mismo punto cuya tierra va ablandándose hasta ser penetrada»[173]. Chi sussurra nell'orecchio di un altro esercita una prepotente forma di persuasione, voluta nel caso di Lady Macbeth; involontaria per Teresa. L'esistenza di un rapporto

---

[170] Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, p. 359.
[171] Pittarello, Elide, «Prólogo», in Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit, p. 36. La riflessione di Juan sul verbo è alle pp. 170-171.
[172] Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., p. 173.
[173] *Ibidem*.

d'amore fra colei che insinua e colui che si lascia persuadere si rivela così premessa indispensabile al compimento dell'azione criminale[174].

Eppure, il dialogo intertestuale, come avviene nel caso dell'istigazione, non sfocia obbligatoriamente nella citazione. Al contrario, sia in Faulkner che in Marías sa essere anche discreto e soffuso, esemplificandosi nella volontà di ricreare atmosfere e motivi shakespeariani che funzionino da *leitmotiv*. Infatti, come *The Sound and the Fury* ripropone la follia, l'aridità morale e la più cupa disperazione che conducono alla morte dei sovrani scozzesi, *Corazón tan blanco* presenta l'idea della colpevolezza trasmessa dall'ascolto della confessione di un crimine e la pericolosità delle parole, temibili soprattutto per il debole universo femminile. Si è in salvo solo se non si presta orecchio al racconto delle atrocità. Per questo Macduff indugia nel rivelare l'omicidio di Duncan a Lady Macbeth quando lei, fingendo stupore, gli chiede il perché il suono di una campana abbia riecheggiato nel castello mentre tutti dormivano:

> O gentle lady,
> 'Tis not for you to hear what I can speak.
> The repetition in a woman's ear
> Would murder as it fell[175].

Il motivo shakespeariano percorre l'intero romanzo. I comportamenti e le paure sono gli stessi: se da una parte Ranz, constatati gli effetti nefasti della sua rivelazione su Teresa, esita a raccontare a Luisa la verità sull'assassinio di Gloria, dall'altra Macbeth, ormai divenuto re e sempre più solo, non rivela alla moglie l'intenzione di uccidere Banquo e Fleance: è il protagonista maschile della tragedia a rinsaldare l'unione fra innocenza e ignoranza di quel che sta per accadere.

> MACBETH
> […] there shall be done
> A deed of dreadful note.
> LADY

---

[174] «La lengua en la oreja es también el beso que más convence a quien se muestra reacio a ser besado, a veces no son los ojos ni los dedos ni labios los que vencen la resistencia, sino sólo la lengua que indaga y desarma, la que susurra y besa, la que casi obliga» (pp. 173-174).
[175] Shakespeare, William, *Macbeth*, atto II, scena III, vv. 80-83, p. 66.

> What's to be done?
> MACBETH
> Be innocent of that knowledge, dearest chuck,
> Till thou applaud the deed[176].

L'annuncio del futuro crimine è celato nella vaga perifrasi «a deed of dreadful note». Questo occultamento, almeno fino al compimento del delitto, manterrà la donna nella dimensione salvifica dell'incolpevolezza.

Nel *Macbeth* come in *Corazón tan blanco*, il non sapere allontana le responsabilità e crea una rassicurante distanza da delitti «too terrible for the ear»[177]. Il romanzo, sulla scia della lezione impartita nella tragedia, dimostra che l'ascoltare, volontario e non, provoca imprevedibili conseguenze nella vita dei personaggi[178]. A tal proposito, Juan asserisce: «Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que pueden cerrarse instintivamente a lo pronunciado»[179]. Gli attacchi mortali scagliati dalle parole sono i protagonisti dell'ultima parte del romanzo, in cui il padre di Juan confida a Luisa che Teresa Aguilera si era suicidata poco tempo dopo il loro matrimonio a causa di un segreto che le aveva rivelato imprudentemente durante il loro viaggio di nozze. I due si erano conosciuti a Cuba; Ranz vi viveva con la moglie, mentre Teresa era in viaggio con la famiglia. Prima di tornare in Spagna, la ragazza aveva pronunciato con rassegnazione:

> "Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella", me dijo, "y con eso no puede contarse". Recuerdo que al decirlo me puso la mano en el hombro y acercó su boca a mi oreja. […] Era una frase de renuncia no de inducción, era la frase de quien se retira y se da por vencido. Después de decir eso me dió un beso, un beso muy breve. Abandonaba el campo[180].

---

[176] *Ivi*, atto III, scena II, vv. 43-46, p. 94.
[177] *Ivi*, atto III, scena IV, v. 77.
[178] Nel *Macbeth* c'è molta insistenza sull'atto dell'ascoltare. La parola «orecchio» viene ripetuta in più occasioni. Ad esempio, è emblematica l'espressione che Lady Macbeth usa mentre aspetta con ansia il ritorno del marito per incoraggiarlo nell'attuazione del folle piano: «Hie thee hither,/ that I may pour my spirits in thine ear» (Shakespeare, William, *Macbeth*, cit., atto I, scena V, vv. 23-24, p. 32).
[179] Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., p. 174.
[180] *Ivi*, pp. 369-370.

Diversamente dal *Macbeth*, nel caso di Teresa l'istigazione all'omicidio è stata involontaria. La ragazza non era pronta a gestire il peso dell'atroce verità: «Ella sólo recordó su frase al yo recordársela, y eso le causó más tormento. Ojalá no le hubiera contado nada», rammenta Ranz[181]. Il momento in cui le confessò il crimine viene ricostruito con precisione:

> Estabámos en un hotel la penúltima noche del viaje, en la cama, y yo le dije muchas cosas a Teresa, uno dice de todo en esas ocasiones porque no se siente amenazado por nada, y cuando ya no sabía qué más decirle y sin embargo necesitaba decirle más, le dije lo que tantos amantes han dicho sin consecuencias: "Te quiero tanto que mataría por ti", le dije. Ella se rió, contestó: "Ya será menos". Pero en aquellos momentos yo no podía reírme, era uno de esos momentos en que se quiere con toda la seriedad del mundo, no hay broma que valga. Y entonces no pensé más y le dije la frase: "Ya lo he hecho", le dije. "Ya lo he hecho"[182].

Sarà Juan, a questo punto, a citare e commentare il verso, tradotto e menzionato da Ranz, con cui Macbeth confessa alla moglie di aver ucciso il re:

> "I have done the deed", pensé, o acaso pensé "he sido yo", o lo pensé en mi lengua, "He hecho el hecho y he hecho la hazaña y he cometido el acto, el acto es una hazaña y por eso se cuenta más pronto o más tarde, he matado por ti y esa es mi hazaña y contártela ahora es mi obsequio, y me querrás más aún al saber lo que he hecho, aunque saberlo manche tu corazón tan blanco"[183].

In conclusione, i riferimenti al *Macbeth*, una volta riproposti in *Corazón tan blanco*, scandiscono i punti salienti della trama e lasciano intravedere gli elementi di pericolo che imbastiscono la storia familiare del narratore. Così, se la comparazione fra dormienti e morti, che Juan ascolta durante l'incontro fra politici, dà il via all'inserimento delle pagine dedicate alla coppia shakespeariana e inaugura i sospetti sulla natura dei rapporti amorosi, il sonno impossibile di Macbeth e il sonnambulismo di Lady Macbeth prefigurano il riposo febbricitante e mai ristoratore di Teresa; se, come vedremo nel prossimo paragrafo, i consigli della regina tornano per alleviare le ansie di Juan, la confessione di Macbeth e i suoi timori fanno da contrappunto ai pensieri del narratore, intercalati nelle ammissioni del padre che sta rievocando l'omicidio di Gloria. Similmente alla creatura letteraria di Shakespeare, Ranz compromette definitivamente il «corazón

---

[181] *Ivi*, p. 370.
[182] *Ivi*, p. 365.
[183] *Ibidem*.

tan blanco» della moglie, del figlio e di tutti i suoi possibili interlocutori: «Ahora ya sabemos, y puede que eso manche nuestros corazones tan blancos, o quizá son pálidos y temerosos, o acobardados», insinua il narratore[184].

9.4. Un'ermeneutica salvifica: Lady Macbeth secondo Juan.

Lady Macbeth è una figura centrale nei ragionamenti tortuosi del narratore di *Corazón tan blanco*, che riporta nel racconto i numerosi tentativi della donna di calmare il marito. Juan ricorda che «los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas» è solo il primo di quegli «argumentos dispersos, o más bien frases sueltas, que Lady Macbeth va intercalando para quitarle hierro a lo que su marido ha hecho o acaba de hacer y es ya irreversibile»[185]. In seguito dirà: «"Aflojas tu noble fuerza, al pensar en las cosas con tan enfermizo cerebro"; "No se debe pensar de esta manera en estos hechos: así, nos hará volver locos"; "No te pierdas tan abatido en tus pensamientos"»[186].

Le rassicurazioni di Lady Macbeth calzano perfettamente con l'inquietudine provata dal narratore, che riprende il contenuto di questi versi confortanti nei momenti di forte tensione emotiva. Ad esempio, quando Juan, in preda all'angoscia e al dubbio di essere tradito da Luisa, vede Custardoy, un amico di famiglia, stare di notte sotto casa sua con lo sguardo rivolto alla finestra. Juan, sospettoso, vorrebbe che l'uomo se ne andasse: «"Vete", le dije yo con mi enfermizo cerebro»[187]. L'aggettivo «enfermizo» torna anche mentre Juan ascolta la confessione del padre. Ranz sa di aver conferito un peso eccessivo alle parole di Teresa ed è in preda al rimorso: «Fue mi condenado cerebro el que quiso entender de otro modo». Immediatamente dopo riemerge la voce di Juan, che ricalca i

---

[184] *Ivi*, p. 366.
[185] *Ivi*, p. 173.
[186] *Ivi*, p. 174. Nella tragedia Lady Macbeth dice al marito: «Consider it not so deeply»; «These deeds must not be thought/ after these ways; so, it will make us mad»; «You do unbend your noble strenght, to think/ so brain-sickly of things»; «Be not lost/ so poorly in your thoughts» (Shakespeare, William, *Macbeth*, cit., atto II, scena II, vv. 30; 33-34; 45-46; 71-72, pp. 56-60).
[187] Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., p. 312.

consigli di Lady Macbeth al marito: «"No pienses en las cosas, padre […] no pienses en ellas con tan enfermizo cerebro»[188].

Ad ogni modo, il momento in cui si manifesta più esplicitamente il ruolo cardine e redentivo che ha il riferimento a Lady Macbeth è quello in cui Juan commenta il verso «"Mis manos son de tu color", [...], "pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco"»[189]. Come suggerisce Elide Pittarello, tra le accezioni metaforiche di questa colorazione, il bianco è soprattutto sinonimo di pallore e timore, spia cromatica della paura, oppure simbolo di innocenza[190]. Partendo proprio da quest'ultima associazione, il narratore stabilisce una differenza sostanziale fra i coniugi shakespeariani. Mentre Macbeth ha ucciso materialmente Duncan, la colpa della moglie è di essere a conoscenza del crimine[191]:

> Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo, mancharse las manos con la sangre del muerto es un juego, es un fingimiento, un falso maridaje suyo con el que mata, porque no se puede matar dos veces, y ya está hecho el hecho: 'I have done the deed', y nunca hay duda de quién es 'yo' […].'Un poco de agua nos limpia' (o quizá 'Nos limpie') 'de este acto', le dice a Macbeth sabiendo que para ella es cierto, literalmente cierto. Se asimila a él y así intenta que él se asimile a ella, a su corazón tan blanco: no es tanto que ella comparta su culpa en ese momento cuanto que procura que él comparta su irremediable inocencia, o su cobardía[192].

L'associazione fra Lady Macbeth e il concetto di innocenza spiazza il lettore, ma diventa comprensibile se ricordiamo che il giudizio d'assoluzione espresso da Juan nei confronti della donna è condizionato da un tratto che lo accomuna all'eroina shakespeariana: la passività nell'ascolto[193]. Infatti, apprendiamo dall'*incipit* del romanzo che egli ha saputo qualcosa che in realtà

---

[188] *Ivi*, p. 370.
[189] *Ivi*, p. 174.
[190] La scelta del colore bianco è il sintomo di un «repentino desconocimiento de sí misma» (Pittarello, Elide, «Prólogo», in Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., p. 42).
[191] Juan dichiara: «No es sólo que Lady Macbeth induzca a Macbeth, es que sobre todo está al tanto de que se ha asesinado desde el momento siguiente a que se ha asesinado, ha oído de los propios labios de su marido 'I have done the deed' cuando ha vuelto, 'He hecho el hecho' […]» (p. 174).
[192] *Ivi*, pp. 174-175.
[193] Cfr. Pittarello, Elide, «Prólogo», in Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., p. 44. La passività nell'ascolto viene ravvisata da Pittarello nella frase: «No he querido saber, pero he sabido» (p. 105).

non voleva conoscere. Nel processo che inconsciamente sta intraprendendo contro se stesso, l'apologia di Lady Macbeth rappresenta un'innegabile ancora di salvezza. È come se ci stesse avvisando che il suo cuore «tan blanco», ovvero innocente, potrebbe essere stato macchiato da ciò che ha ascoltato senza aver commesso nessun crimine.

10. Nel nome di Amleto.

Al di là delle citazioni, nell'ottica di uno studio intertestuale, occorre sottolineare un'ulteriore analogia che rinsalda il legame fra il romanzo spagnolo e il capolavoro di Faulkner: la facilità con la quale le *dramatis personae* di Shakespeare sfumano nei protagonisti di *The Sound and the Fury* e *Corazón tan blanco*. Se da una parte, ad esempio, Juan si accosta inconsciamente a Lady Macbeth per partecipare della sua paradossale innocenza e mostra dei tentennamenti amletici nel percorso che lo condurrà alla verità sul padre[194], dall'altra, Quentin diventa crocevia di numerosi antecedenti letterari, fra cui risaltano Ofelia e Amleto[195].

Aldo Carotenuto ricorda che il poeta T. S. Eliot ha definito l'*Amleto* come "la Monna Lisa della letteratura", una felice sintesi dell'ambiguità interpretativa che accosta il sorriso della Gioconda alle controverse azioni del principe di Danimarca[196]. La plurivocità dei gesti e delle parole del celebre personaggio permette la convivenza di differenti letture critiche e costituisce una generosa fonte d'ispirazione. Non sorprende, pertanto, che Faulkner abbia trasmesso alcuni suoi tratti psicologici a Quentin. Basti ricordare, ancora una volta, la frase rivelatrice in cui lo scrittore americano aveva sostenuto che, se avesse voluto, sarebbe stato in grado di scrivere un dramma uguale alla celebre tragedia

---

[194] Un ulteriore esempio di associazione fra i protagonisti di Shakespeare e quelli di Marías è offerto in *El hombre sentimental* dai coniugi Manur che, nelle vicende del romanzo, ricordano i personaggi dell'*Otello*.

[195] Per un'analisi approfondita di alcune risonanze di Ofelia nel personaggio di Quentin, rimando all'articolo di Cambell, Erin E., "Sad generations seeking water": the social construction of madness in O(phelia) and Q(uentin Compson), *Faulkner Journal*, n. 20, 2004, pp. 53-69.

[196] A. Carotenuto, *L'ombra del dubbio. Amleto nostro contemporaneo*, Milano, Bompiani, edizione digitale 2012, cap. I.

elisabettiana. E dato il frequente ricorso di Marías all'intertestualità, non può sorprendere neanche che Juan, il protagonista di *Corazón tan blanco*, condivida alcune caratteristiche con Amleto. Siamo di fronte a un elegante fenomeno di osmosi letteraria, una suggestiva affinità che consente di confrontare Juan e Quentin alla luce dell'infelice principe danese. Ad avvicinare i due personaggi all'antecedente è soprattutto il rapporto complicato con i rispettivi padri e la peculiare tendenza a divagare con la mente. Di conseguenza, dopo avere menzionato i modi in cui Quentin richiama Amleto, l'analisi verterà sia sulla figura paterna, intesa come presenza ingombrante nella vita dei figli, sia sulla vistosa forma di ipertrofia del pensiero delle voci narranti, impegnate in lunghe e tormentate riflessioni sulla vita e i rapporti interpersonali.

10.1. L'ombra di Amleto su Quentin.

L'influenza di Amleto nella caratterizzazione del maggiore dei fratelli Compson è ben nota alla critica. Come rimarca Mario Materassi i parallelismi che si instaurano fra Quentin e altre creature letterarie permettono di far condividere al ragazzo suicida «parte dell'aura drammatica che avvolge quelle figure e di acquistare così ulteriori, più ricche risonanze»[197]. Il romanzo di Faulkner ammette la sovrapposizione di più letture: per questo motivo, del personaggio di Quentin, così ricco di sfaccettature e contrasti, si potrebbe dire che:

> non è, preso in sé, lo Ego dell'inconscio; lo è (o meglio, può esserlo) accanto al Benjy-Id e al Jason-Super-Ego. Ma al tempo stesso sarà partecipe di Hamlet, e in un'altra dimensione sarà la proiezione dell'amante del "Cantico dei Cantici", e l'eco del Gallo della decima ecloga delle *Bucoliche*. Sarà il frustrato donchisciotte d'un Sud svuotato di ogni forza che non sia quella dell'autodistruzione, e sarà il segno di un'umanità che l'attaccamento a un passato vuoto e cristallizzato conduce a negare il tempo, negare la vita, e con ciò stesso a cercare la morte. E sarà, non va dimenticato, Quentin Compson, il giovane innamorato dell'idea di essere innamorato della sorella […]. E l'arte di Faulkner consiste proprio nell'avere creato una figura che tanti motivi precedenti sa reggere e portare, senza che essi lo schiaccino o ne annullino l'originalità[198].

---

[197] M. Materassi, *I romanzi di Faulkner*, cit., pp. 110-111.
[198] *Ivi*, pp. 107-108.

Fra i vari parallelismi possibili, Materassi ricorda l'opinione di Summer C. Powell, per il quale la seconda sezione di *The Sound and the Fury* è notevolmente collegata all'Amleto[199]. Ma in che cosa, nello specifico, Quentin partecipa del personaggio shakespeariano? In primo luogo, come Amleto è il punto focale della tragedia, Quentin rappresenta il fulcro del romanzo di Faulkner: è il simbolo della distruzione e del declino di un mondo ormai corrotto. Come Amleto, inoltre, Quentin partecipa di un'insana follia che lo spinge verso una morte prematura. È Materassi a mettere in risalto la funzione centrale del ragazzo, a dispetto di altri importanti personaggi dell'opera:

> Quentin è, in effetti, il pernio del romanzo. Lo stesso fatto di esser sempre solo — solo nello spazio, lontano dal suo Mississippi; solo quanto può esserlo chi stia per uccidersi; solo perché lontano diciassette anni e dieci mesi e quattro giorni dal momento in cui il resto della sua famiglia comparirà sulla scena —, il fatto stesso di questa sua solitudine, dunque, sottolinea omologicamente la sua funzione di centro morale svuotatosi di ogni energia, la sua funzione di pilastro abortita in un crollo prematuro. Tematicamente, Caddy e sua figlia sono gli opposti elementi unificatori delle quattro parti del romanzo […]. «Quattro modi di vedere — o non vedere — Caddy e sua figlia» potrebbe ben essere una definizione del tema centrale de *The Sound and the Fury*. Ma se Caddy e sua figlia sono il centro ideale del romanzo, Quentin — e qui sta una delle geniali invenzioni narrative di Faulkner — ne é, se si vuole, la sezione aurea. Un grumo oscuro nella vita dei Compson, che quella illumina se pur con una luce falsa e intermittente; un estraneo allo sviluppo di quella vita, il quale però, col fatto stesso di sottrarsi alle proprie responsabilità, ha forse più d'ogni altro contribuito alla nascita della realtà odierna. Sintesi degli estremi della famiglia, in quanto partecipe dell'astratta intelligenza del padre così come d'una follia che lo nega alla vita almeno quanto l'idiozia nega alla vita Benjy, Quentin, riunendo in sé le forze più diverse che posson distruggere un uomo, diventa il simbolo d'una vicenda in cui tutto é decadenza e rovina […][200].

In secondo luogo, il ragazzo suicida condivide con il danese l'orrore per la corruzione sessuale a cui si presta il corpo femminile; un disgusto che si riversa sulle destinatarie dei loro sentimenti, rispettivamente Caddy e Ofelia. In questo caso, l'ombra di Quentin converge e si sovrappone perfettamente con quella del principe di Danimarca: sono innegabili le assonanze psicologiche nel disapprovare con asprezza il comportamento lascivo e immorale delle donne. Nella tragedia, dopo le rivelazioni del fantasma sul tradimento della moglie con il

---

[199] *Ivi*, p. 110.
[200] *Ivi*, pp. 108-109.

fratello Claudio, trionfa il disgusto per la compromissione e commistione dei rapporti familiari. Amleto d'ora in poi sarà portato a giudicare negativamente l'intero universo femminile che, significativamente ridotto in numero, viene rappresentato sulla scena. Il figlio, doppiamente tradito dai suoi congiunti, non riesce a tollerare

> che il simbolo dell'amore puro, che può esser incarnato soltanto dall'immagine materna, possa sporcarsi con i piaceri del mondo. Questa debolezza umana Amleto non può accettare, perché il peccato, nella visione elisabettiana e shakespeariana, avvolge in un vortice, avvitandosi su se stesso e non ponendo mai fine al proprio sviluppo[201].

Gli sfoghi e le battute mordaci sono indirizzate sia a Gertrude che all'amata Ofelia. La regina, agli occhi del figlio, è rea di non avere saputo rispettare neanche i tempi del lutto per la morte del valoroso marito. È così che, ripensando al matrimonio repentino di Gertrude con lo zio Claudio, Amleto si lascia andare alla considerazione alquanto misogina «Frailty, thy name is woman»[202]. Il disgusto per l'amore incestuoso che ha corrotto il senno della regina modifica sensibilmente la percezione di Ofelia. Esemplificativo di questo cambiamento è il dialogo fra la fanciulla e Amleto. Questi le ordina di chiudersi in un convento e censura il finto candore dietro cui le donne celano i difetti della loro virtù. Della conversazione riporto solamente gli attacchi sferrati da Amleto contro la sconsolata e incredula figlia di Polonio:

> HAMLET Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest, but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between earth and heaven? We are arrant knaves, all. Believe none of us. Go thy ways to a nunnery. Where's your father?
> […]
> HAMLET If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry. Be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery. Go, farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool. For wise men know well enough what monsters you make of them. To a nunnery, go, and quickly too. Farewell.

---

[201] A. Carotenuto, *L'ombra del* dubbio, cit., cap. II.
[202] W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2007, atto I, scena II, v. 146, p. 30.

> […]
> HAMLET I have heard of your paintings too, well enough. God has given you one face and you make yourselves another. You jig and amble, and you lisp. You nickname God's creatures and make your wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on't. It hath made me mad. I say, we will have no more marriages. Those that are married already -all but one- shall live. The rest shall keep as they are. To a nunnery, go[203].

Allo stesso modo, nel romanzo di Faulkner, Quentin è totalmente concentrato sulla perdita della verginità di Caddy. La corruzione a cui la giovane ha prestato il proprio corpo è intollerabile e lo ossessiona. Il fatto stesso di avere una sorella diventa sinonimo di pericolo, un elemento di debolezza che espone ad attacchi esterni e ferite. La domanda che ripete ossessivamente, quasi rappresentando tutto il suo essere, è «Did you ever have a sister? Did you? Did you»[204]. Il ragazzo arriva persino a desiderare di potersi sostituire alla sorella, di essere lui ad avere perso la verginità. I suoi discorsi sull'integrità delle donne hanno come principale interlocutore il padre, ma tornano, tramite enunciati tronchi e privi di contesto, anche in altre conversazioni. Si ripresentano, ad esempio, in un passo in cui compaiono i nomi di Shreve, suo compagno di stanza, e Spoade, che sta prendendo in giro Quentin perché è ancora vergine. Insieme a questo ricordo, vengono proposte anche le onnipresenti parole del padre, impegnato a ridimensionare, o meglio a demolire, l'importanza che la verginità di Caddy ha per il figlio:

> […] and Spoade. Calling Shreve my husband. Ah let him alone, Shreve said, if he's got better sense than to chase after the little dirty sluts, whose business. In the South you are ashamed of being a virgin. Boys. Men. They lie about it. Because it means less to women, Father said. He said it was men invented virginity not women. Father said it's like death: only a State in which the others are left and I said, But to believe it doesn't matter and he said, That's what's so sad about anything: not only virginity, and I said, Why couldn't it have been me and not her who is unvirgin and he said, That's why that's sad too; nothing is even worth the changing of it, and Shreve said if he's got better sense than to chase after the little dirty sluts and I said Did you ever have a sister? Did you? Did you[205]?

---

[203] *Ivi*, atto III, scena I, vv. 121-150, pp. 128-130.
[204] W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, London, Vintage, 1995, p. 65.
[205] *Ibidem*.

Sia il mondo di Amleto che quello di Quentin, dunque, crollano sotto il peso della lussuria femminile, di appetiti sessuali tanto incontrollabili quanto nauseabondi che conducono a formulare pensieri suicidi.

10.2. L'eco di Amleto in Juan e l'istanza paterna.

Dopo avere offerto un esempio dell'influenza di Amleto su Quentin, il discorso torna ad abbracciare Juan. È arrivato il momento di proporre l'esame del primo punto di contatto indicato nel confronto fra i tre personaggi: il padre considerato come ostacolo alla felicità filiale. «The past is never dead. It's not even past» è sicuramente una delle citazioni più conosciute dell'opera di Faulkner[206]. Le due proposizioni, estratte da *Requiem for a Nun* (1951), sottolineano la presenza tangibile del passato nel presente, una forza continua che modella e determina gli eventi. Questi brevi enunciati contengono un motivo che percorre anche l'intera produzione di Marías, caratterizzata dall'idea che il passato non possa dissolversi del tutto senza lasciare tracce: un concetto ben esemplificato dal ruolo di Ranz nel romanzo del 1992 e, più in generale, dal riferimento frequente alla figura del fantasma nella prosa dello scrittore madrileno.

Avendo menzionato la ricorrenza con cui la figura del fantasma torna nella narrativa dello spagnolo, è doveroso citare una monografia dedicata alle sue opere da Isabel Cuñado: *El espectro de la herencia* (2004). L'autrice, oltre a segnalare i modi in cui Marías rielabora e introduce nei suoi testi, quali presenze spettrali, le tracce del passato della Spagna, mette in evidenza il ruolo negativo esercitato da Ranz nella vita del figlio. All'inizio del capitolo «El secreto del padre», l'inserimento della citazione di alcuni versi dell'*Amleto* è altamente significativo. Si tratta del passo in cui il fantasma del sovrano appare al figlio per rivelargli la verità sulla sua morte per mano del fratello Claudio, da poco divenuto re e sposo della madre di Amleto, Gertrude.

Ghost: I am thy father's spirit,

---

[206] W. Faulkner, *Requiem for a Nun*, Harmondsworth, Penguin, 1953, p. 81. La frase viene pronunciata da Gavin Stevens nella terza scena del primo atto.

> Doomed for a certain term to walk the night,
> An for the day confined to fast in fires,
> Till the foul crimes done in my days of nature
> Are burned and purged away[207].

Pur se abilmente suggerito, il legame con la tragedia non viene esaminato da Cuñado che, nella sua lettura sociologica di *Corazón tan blanco*, tende a collegare la figura paterna al recente passato della Spagna: il ritorno del rimosso, di ciò che è stato malamente sotterrato, ovvero della dittatura di Franco, nascosta dal mantello striminzito di una rimozione forzosa e affrettata.

> El pasado familiar censurado condiciona el presente de los protagonistas, cargándolo con la inescapable amenaza de cumplir un destino fatal. En la narrativa de Marías la representación del pasado y sus secuelas no se realiza a través de un examen del contexto político-social, sino a través del ámbito menos público de la familia, más específicamente, a través de la figura del padre quien, al disfrutar de movilidad entre lo público y lo privado, se sitúa en el terreno donde se cruzan las responsabilidades sociales y personales. El padre es el espacio donde se encuentran y confunden el pasado personal y el histórico, de ahí que la visión ensombrecida que el hijo tiene del mundo esté modelada por su interpretación de la figura paterna […][208].

Qualche pagina dopo, a proposito di Ranz e delle conseguenze del franchismo leggiamo:

> En *Corazón tan blanco,* la figura del padre está marcada por diversas expresiones de lo extraño: lo inquietante, lo amenazante y lo perturbador. A través de tales experiencias se despliega una peculiar revisión del pasado donde el trauma de la dictadura franquista subyace en la biografía del padre y lo extraño funciona como retorno fantasmal del pasado silenciado[209].

Ad ogni modo, a partire dall'interessante menzione dei versi shakespeariani nel lavoro di Cuñado, è nata l'idea di riconsiderare il personaggio di Juan alla luce di Amleto. Infatti, sia nel romanzo spagnolo che nel dramma, la figura del padre determina nei figli l'inazione e numerosi tentennamenti; li fa vivere in un tempo bloccato, una successione di episodi che rifiuta di scorrere linearmente. Nell'*Amleto* i motivi alla base del brusco sconvolgimento del mondo

---

[207] W. Shakespeare, *Amleto*, cit., atto I, scena V, vv. 9-13, p. 58. I versi sono riportati in I. Cuñado, *El espectro de la herencia*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, p. 89.
[208] I. Cuñado, *El espectro de la herencia*, cit., p. 90.
[209] *Ivi*, p. 92.

percepito dal protagonista irrompono sulla scena dall'inizio del dramma: il primo atto si apre con il fantasma del padre, uno spettro «intimo e privato»: silenzioso con le sentinelle, ma in seguito loquace con il figlio, il fantasma rivela la causa della propria morte in un luogo isolato, avendo davanti a sé un solo interlocutore. È l'unicità della sua manifestazione, secondo Carotenuto, che rende poco attendibile l'esistenza oggettiva di questa visione, interpretabile, invece, come «una sorta di apparizione psichica di un'immagine simbolica»[210].

Menzionando Freud, Carotenuto ricorda che «la realtà psichica è sempre alimentata dai cosiddetti "fantasmi" originari, ossia dalle tracce simboliche dei primi rapporti tra il bambino e i suoi genitori, tracce che costituiscono un vero e proprio patrimonio filogenetico»[211]. Facendo appello a tali fantasmi, lo psicanalista non spiega lo spettro del re unicamente come l'aspettativa della società dei tempi di Shakespeare che il figlio vendichi il padre, ma ne rintraccia l'origine nell'elaborazione di una colpa a livello incosciente. Nell'*Amleto*

> la scena primaria, […] dalla quale i fantasmi traggono vita, non si riconduce al ricordo del coito parentale o di immagini intrauterine, ma alla rivelazione di una madre incestuosa e di uno zio fratricida. La rivelazione del fantasma del padre costituisce per Amleto più una rivelazione interna della propria coscienza che un richiamo esterno tipico della tragedia elisabettiana. Il fantasma è, quindi, una presenza intima che improvvisamente squarcia il velo dell'illusione infantile e introduce, attraverso il dolore e lo sgomento, nella realtà del vivere relazionale[212].

Identico è lo squarcio provocato da Ranz nella vita di Juan, dato che il malessere che suscita pervade e intacca proprio la sfera delle relazioni. Infatti, se è indubbio che l'assassinio di Gloria va relazionato con l'omicidio di Macbeth, è altrettanto vero, che il delitto richiama con forza, nelle cause come nelle conseguenze, anche l'oltraggio di Claudio. Lo spettro del padre di Amleto svela i mezzi di cui lo scellerato fratello ha fatto uso per conquistare il cuore della regina:

> Ay, that incestuous, that adulterate beast,
> With witchcraft of his wit, with traitorous gifts —
> O wicked wit and gifts, that have the power

---

[210] A. Carotenuto, L'ombra del dubbio, cit., cap. I.
[211] *Ivi*, Pos. 173 di 3425.
[212] *Ibidem*.

> So to seduce! — won to his shameful lust
> The will of my most seeming-virtuous Queen.
> O Hamlet, what a falling off was there, […][213].

Alla base del regicidio, in altre parole, prevale la stessa prevaricazione e pulsione sessuale che in *Corazón tan blanco* porta alla formazione di una nuova coppia a scapito della vita del coniuge. La confessione di Ranz, al pari delle rivelazioni dello spettro del re Amleto, provoca un trauma e rimette in discussione la relazione che i rispettivi figli intrattengono con ciò che li circonda. La vita diventa un peso per il principe danese, che sente di dover rimettere in sesto un tempo «out of joint»[214], scardinato, mentre agli occhi intimoriti di Juan diviene il sinonimo di una minaccia: il suo sguardo scopre insidie in ogni coppia che attira la sua attenzione.

Sia Juan che Amleto rimangono tremendamente sconvolti dalle rivelazioni dei genitori. Il fantasma del padre di Amleto, il padre di Quentin e Ranz, con le loro parole, alterano la percezione del mondo dei figli, ne turbano l'ordine precostituito: il racconto del primo riguardo al proprio assassinio cambia radicalmente il rapporto di Amleto con le poche donne presenti sulla scena, ovvero la madre Gertrude e l'amata Ofelia; le considerazioni del secondo, sminuendo la questione della verginità di Caddy, spingono Quentin con forza verso il suicidio e ne esasperano il disgusto; infine, il monito del terzo rivolto a Juan di non raccontare mai nessun segreto alla moglie, «Sólo te digo una cosa […]. Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes»[215], condiziona il figlio e inaugura il suo «presentimiento de desastre», che sorge dall'interpretazione irrazionale dell'inaspettato consiglio nel giorno del matrimonio con Luisa.

> Imposible de descifrar, esa orientación del padre casado tres veces sobre la conducta conyugal del hijo inexperto acaba por circunscribir el interés del narrador a las parejas que tienen secretos. Parejas clandestinas, formadas por

---

[213] W. Shakespeare, *Amleto*, cit., atto I, scena V, vv. 42-46, p. 60.
[214] *Ivi*, atto I, scena V, v. 188, p. 70.
[215] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., p. 195.

> mujeres solteras que aspiran a dejar de serlo y maridos infieles que no respetan el vínculo matrimonial[216].

L'attacco paterno viene sferrato all'improvviso. L'assalto è verbale. Il veleno, come avviene effettivamente nell'assassinio del padre di Amleto, è versato nell'orecchio[217]. I suoi effetti, efficaci in una letale e silente lentezza, producono ferite difficilmente sanabili. Nessuno nella coppia è in salvo.

10.3. L'angoscia dell'influenza: il perturbante ritorno del passato.

L'elaborazione del trauma in Amleto, l'imperante nichilismo paterno in Quentin e la trasmissione della colpa in Juan, hanno come conseguenza un molteplice ritorno al passato: i protagonisti, difettando di una chiara percezione della dimensione futura e della libertà di elezione del proprio destino, sono spinti a riflettere, a viaggiare a ritroso verso gli errori o la pesante eredità che hanno ricevuto. Da qui la coerente ipertrofia del pensiero e la reiterazione di ciò che è stato nella strutturazione del loro racconto: ripetizione che in *Amleto* si ha con la riproduzione, tramite l'espediente del *play within the play*, dell'assassinio del padre di Amleto messo in scena dagli attori per fugare ogni dubbio sulla vera colpevolezza di Claudio; in *The Sound and the Fury* con la reiterazione da parte di Quentin delle frasi riguardanti Caddy; in *Corazón tan blanco* con la descrizione del crimine di Macbeth, richiamato dall'assassinio di Ranz, dal delitto paventato da Miriam e, infine, dalla possibile replica, tanto ipotetica quanto sinistra, del comportamento paterno da parte di Juan.

Nel romanzo di Marías, il ritmo tormentato conferito dalle ripetizioni viene suffragato da ulteriori espedienti, ad esempio dall'inquietudine per il profilarsi del doppio, che è alla base della teorizzazione del «perturbante» freudiano. Questo termine, traduzione di *Unheimlich*, definisce ciò «che avrebbe

---

[216] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit, p. 61.

[217] Lo spettro paterno racconta ad Amleto la modalità del suo assassinio: «Sleeping within my orchard,/ my custom always of the afternoon,/ upon my secure hour thy uncle stole/ with juice of cursèd hebona in a vial,/ and in the porches of my ears did pour/ the leperous distilment» (W. Shakespeare, *Amleto*, cit., atto I, scena V, vv. 59-64, p. 60).

dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato»[218]. La morte di Gloria, celata da un incendio e dal silenzio seguito al suicidio di Teresa, è destinata a essere ricordata e tramandata, se non per ottenere giustizia almeno per incutere un irrazionale timore nella vita del narratore. Juan, dal cuore potenzialmente «blanco», innocente, eredita dal padre tratti somatici e una colpa faticosa da espiare. Il passato si ripresenta a livello fisico: la trasmissione dei caratteri è evidente nella somiglianza, sottolineata dallo stesso narratore, fra la propria bocca e quella di Ranz.

> Lo único que el hijo admite compartir con el padre, diferenciándose en el resto, es un llamativo ambiguo rasgo somático de la cara, la parte del cuerpo reconocible por antonomasia, la más expresiva. Se trata de su «boca, carnosa y demasiado delineada, como si hubiera sido añadida en el último instante y perteneciera a otra persona […]»[219].

La similarità è sintomatica e allude a un possibile passaggio del testimone fra i due uomini. E Freud, come ricorda Cuñado, identifica un fattore che conduce al *perturbante* proprio nella «identificación entre personas, "el desdoblamiento del yo" que resulta en el "constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas"»[220]. Il riapparire di quella bocca femminile sul volto di Juan simboleggia l'invadenza paterna: «Por azar y por herencia, la carne de Juan ofrece el espectáculo de su pasividad, el efecto visible de la colonización impuesta por la carne ajena, la de los agentes que lo invaden primero con las palabras»[221].

Ma la presenza invasiva di Ranz non si estrinseca unicamente nella somiglianza fisica: si cela anche nella scelta, apparentemente innocua, del mobilio della casa che il figlio condivide con Luisa.

> Juan se alarma por cualquier novedad, incluido el criterio con que Luisa amuebla la casa, tarea a la que se dedicaen su ausencia, cuando él pasa temporadas de

---

[218] S. Freud, *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma, Theoria, 1993, p. 23. Il titolo originale di questo saggio del 1919 è *Das Unheimliche*.
[219] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit, p. 49.
[220] I. Cuñado, *El espectro de la herencia*, cit., p. 99.
[221] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit, p. 49.

> trabajo en el extranjero. Cada vez que vuelve, Juan reconoce en el nuevo ambiente doméstico la presencia de un gusto familiar que es en parte el suyo, por herencia paterna, pero que en modo alguno pertenece a Luisa. La sombra del padre se desliza en la vida conyugal del hijo a través de objetos de uso cotidiano, en los que se despliega la inversión simbólica. Un escritorio idéntico al de Ranz, dos cuadros antiguos que habían estado siempre en su salón, la mecedora heredada de la abuela cubana. Poco a poco Juan constata que su nueva casa se va pareciendo a la casa de su infancia, que para él es el lugar del padre. Si los objetos constituyen el hábitat que revela a los sujetos, estas cosas guardan la huella de Ranz, prolongan su influencia más dé lo debido, vuelven a plantear a Juan un proceso de identificación que no está cerrado[222].

Il rapporto di confidenza che l'uomo intrattiene con la nuora gli conferisce il diritto ad esercitare nuove ingerenze nella vita di Juan, che fatica a svincolare la propria identificazione dall'azione criminale che ha determinato la sua nascita. Ogni cosa appare contaminata. E se è vero che gli oggetti sono dei prolungamenti di colui che li seleziona, sul destino di Juan incombe sempre più ostile l'ombra di Ranz.

In ultimo, ricordo che anche in *The Sound and the Fury* un oggetto invade concretamente e metaforicamente la vita dei figlio: l'orologio regalato a Quentin dal padre, emblema della lotta che il ragazzo ingaggia contro il fluire del tempo. Il dono diventa un simbolo del genitore, secondo il quale la successione dei minuti determina l'oblio di ogni cosa e, pertanto, dell'orrore per la colpa di Caddy. Il padre, al pari del tempo impietoso, sarà combattuto e annientato con l'atto liberatorio del suicidio. Quentin, infatti, non è disposto ad assecondare il suo scorrere, la successione incurante dell'immenso dolore che prova.

10.4. Meditazione e inazione: riflessioni e divagazioni nei monologhi e nelle voci narranti.

Abbiamo visto come la figura paterna diventi un freno, un'eredità da accogliere più o meno passivamente. Il malessere di Juan e di Amleto deriva dall'incursione, o meglio dall'intromissione, del passato paterno, di crimini a lungo celati che, improvvisamente, riemergono e intrappolano i personaggi nei pensieri.

---

[222] *Ivi*, p. 48.

> Dopo l'apparizione del fantasma (azione) del primo atto, c'è, dunque, spazio soltanto per il pensiero, per il raccoglimento. La sua comparsa ha introdotto un elemento inquietante e ha suscitato domande, o meglio, ha insinuato dubbi e confusione. Amleto non può che chiedersi, adesso, quanto di quello che ha udito dallo spettro possa essere considerato rispondente alla realtà e quanto possa ritenersi frutto della sua immaginazione[223].

La tendenza a riflettere o a ripercorrere sistematicamente nei pensieri gli eventi lega Amleto a Quentin e a Juan: è il frutto dell'introiezione di una colpa e di un destino. La ripetizione è lo spazio della verità, una spia linguistica che permette di anticipare atmosfere ed eventi: l'artificio, paradossalmente, più sincero. E proprio per il ritorno frequente di parole e frasi, fessura che lascia intravedere il vero, la fabula e l'intreccio non possono coincidere né in *Corazón tan blanco* né in *The Sound and the Fury*. L'ordine nell'esposizione dei fatti è il frutto della percezione distorta di Quentin e Juan: siamo in balia del loro punto di vista e della loro emotività.

Nel romanzo spagnolo la trama dipende in pieno dalle resistenze di Juan a fare emergere la scomoda verità sul padre. Come rimarca Pittarello,

> La búsqueda de la verdad suele partir de una intencionalidad orientada y una razonable capacidad de elección. Pero esto es justamente lo que le falta al narrador, cuya investigación es todo menos sistemática. No sólo carece de un método de conocimiento, de una técnica de investigación ordenada, repetible y enmendable en vista de resultados válidos, sino que procede tortuosamente según el modo de la pasión. […]. Opuesto al conocer racional, su sentir pasional interioriza el mundo como amenaza de la que nadie está a salvo. Mientras el conocer abstrae, diferencia y clasifica la realidad de manera objetiva, el sentir implica una participación emocional indivisible que se remonta al fundamento mismo de la existencia[224].

I dubbi di Amleto sull'apparizione dello spettro, come le indecisioni nel vendicare il padre, richiamano la propensione di Juan alla riflessione e la titubanza nel conoscere la verità sulla sua storia familiare: a tal proposito cito nuovamente l'*incipit* «No he querido saber, pero he sabido», in cui emergono con chiarezza le sue resistenze. Le incertezze del narratore vengono sottolineate da Pittarello, che

---

[223] A. Carotenuto, L'ombra del dubbio, cit., cap. II.
[224] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit, pp 28-29.

coglie l'occasione per evidenziare una caratteristica comune alla maggior parte dei personaggi di Marías:

> Las aventuras de estos antihéroes llenos de dudas, que sustituyen por los vuelos de la imaginación las transformaciones de la acción, consisten sobre todo en audaces experimentos retóricos sin finalidad práctica aparente. Esto es lo que más intriga y desconcierta. Sus palabras, que por un lado anticipan y provocan los hechos y por otro los representan y transmiten, dependen sólo en parte de procesos voluntarios. Obedecen en buena medida al impulso de las pasiones, según una dinámica emotiva que en *Corazón tan blanco* se anuncia desde la ambigua cita shakespeariana que constituye su título[225].

Il racconto di Juan rappresenta, come i monologhi sostanziati di divagazioni di Amleto, il tempo dell'attesa e della pura indecisione; la dilatazione linguistica a favore della mancanza dell'azione. L'indagine che permette la scoperta del crimine di Ranz è tortuosa, intervallata com'è da digressioni e argomentazioni che, per nulla gratuite, rivelano sottilmente il segreto: «En *Corazón tan blanco* la materia espantosa que el narrador reprime y el lector desconoce aflora por fragmentos, entre detalles obsesivos que son sinécdoques del escenario censurado»[226]. Ne è un esempio il particolare della cenere che cade dalla sigaretta di Juan sulle lenzuola del letto in cui riposa Luisa, elemento chiave che torna nell'uccisione di Gloria. Ancora relativamente alla peculiare organizzazione dell'intreccio, Pittarello sostiene:

> La innovación llamativa de *Corazón tan blanco* respecto a la tradición de la novela viene dada por la construcción de la trama, que obedece a urgencias de orden emocional. El primer capítulo, relativo al suicidio de Teresa, concluye con Ranz, de quien Juan dice que «enviudaba por segunda vez» (p. 110). El trágico nudo familiar ya ha sido enunciado. Sin embargo, aunque lo sabe todo, el hijo que se siente culpable tiene grandes dificultades para exponer de forma clara la relación que existe entre su biografía y la del padre. La perspectiva de repetir la herencia afrentosa no es una certeza, sino tan sólo una posibilidad. Pero justamente por eso el pasado -el individual, el colectivo- sigue vigente, no se cierra nunca, impidiendo que el relato que lo trae a la presencia tenga una conclusión definitiva[227].

L'ordine è dettato dalla rielaborazione e dall'interiorizzazione, estremamente complessa, della colpa paterna. Il magma risale attraverso spaccature, accidentali

---

[225] *Ivi*, p. 72.
[226] *Ivi*, p. 74.
[227] *Ivi*, pp. 72-73.

e ravvicinate, di una terra fragile. Il senso di colpa riaffiora ripetutamente per trovare uno sfogo e alleviarsi:

> Sin desarrollo cronológico, cada capítulo es la actualización ritual de la misma revelación. Y el rito, se sabe, hace olvidar el hecho que exorciza, lo aleja en la memoria. En este caso oculta con situaciones sustitutivas el delito originario y secreto. Cronológicamente la confesión de Ranz es el relato fundacional, el comienzo de la historia familiar del narrador que vino al mundo tras el homicidio y el suicidio de las dos mujeres que precedieron a su madre en el rol de pareja del padre asesino. Se extiende sobre todos ellos la culpa de la sangre vertida con violencia y relacionada con la sexualidad. Ésta es la ascendencia aciaga que el narrador hubiera querido ignorar y que tampoco puede transmitir de manera lineal, una vez sabida pero no aceptada[228].

L'accettazione della verità prevede un processo lungo e tormentato. L'ascolto, come dimostra *Corazón tan blanco* sulla scia del *Macbeth*, può essere paragonato a un atto di violenza. E sia Amleto che Juan sono uditori inermi di parole pericolose, testimoni di un sapere che macchia e fa sentire inaspettatamente sotto accusa. Nel caso di Juan, è noto, la colpa dipende dalla possibile replica dell'uxoricidio; nel caso del personaggio shakespeariano, invece, il malessere potrebbe consistere nella proiezione dei propri desideri incestuosi sullo zio assassino. Per Freud, nel pieno rispetto del complesso di Edipo, il nipote del regicida non difetta della capacità di agire, dato che ci offre esempi d'azione, per giunta spietata, sia nell'uccisione di Polonio che nella pianificazione della morte di Rosencrantz e Guildenstern. Carotenuto, riprendendo la tesi del padre della psicoanalisi, sostiene che Amleto tergiversa nel riparare il torto essendo incapace di biasimare fino in fondo tale crimine. In altre parole, non riesce a vendicare immediatamente l'assassinio del padre perché, in realtà, Claudio ha portato a termine ciò che Amleto ha intimamente e inconsciamente desiderato da sempre: la morte del genitore per possedere la madre[229].

In un altro punto, Carotenuto interpreta le resistenze di Amleto alla vendetta come il rifiuto di commettere un crimine simile a quelli compiuti dal padre per conquistare il trono. Per Girard «il problema di Amleto è che non può

---

[228] *Ivi*, cit, p. 74.
[229] A. Carotenuto, *L'ombra del dubbio*, cit., cap. II

prescindere dal contesto: il crimine commesso da Claudio appare ai suoi occhi come l'ultimo anello di una catena già lunga, e la propria vendetta come un anello ulteriore, identico ai precedenti»[230]. Siamo di fronte, nuovamente, alla concretizzazione del perturbante, un importante concetto freudiano utile a comprendere *Corazón tan blanco*. Viene riproposto il malessere per la ripetizione di un destino che ignora e sacrifica il concetto di identità. Nel dramma,

> […] c'è una coscienza che, se seguisse le direttive del fantasma, ascriverebbe anche Amleto nel novero di quella coazione a ripetere che lo renderebbe non già diverso in quanto capace, per onestà e valore morale, di vendicare un omicidio, ma un simile, un elemento gregario della saga familiare. Su questa consapevolezza inizia, da un verso la spersonalizzazione di Amleto che rischia di diventare un ulteriore anello dell'ingranaggio del sistema familiare, dall'altro la nascita della sua attività psicologica interiore[231].

A questo punto, è chiaro il perché la vendetta appaia insensata ad Amleto. Egli non riesce a scegliere se

> risolversi alla vendetta e, in questo modo, "essere" socialmente e al contempo annullarsi nella ripetitività di dinamiche familiari ataviche, o "non essere" in seno a quella comunità che prescrive e attende l'azione vendicativa per ammetterlo nella propria famiglia, ma restare coerente con le proprie motivazioni che mettono a nudo la follia di quello stesso gesto[232].

Ecco, dunque, un ulteriore affinità fra Juan e Amleto: nel principe prende il sopravvento quello stesso timore di ripetere le azioni del genitore che si ripercuote sul narratore del romanzo spagnolo. Il destino ereditato, la lunga ombra del passato di Ranz, trova così nella tragedia un autorevole modello.

---

[230] R. Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 1998, p. 436, cit. in A. Carotenuto, *L'ombra del dubbio*, cit., cap. II.
[231] A. Carotenuto, *L'ombra del dubbio*, cit., cap. II.
[232] *Ibidem*.

Capitolo II

MARÍAS E LE TRAGEDIE SHAKESPEARIANE

1. Perché la tragedia?

L'eco intertestuale shakespeariana nei romanzi di Marías è notevole e costante. Ma, volendo essere più precisi, a quale concreta espressione della vasta produzione del Bardo attinge sistematicamente lo scrittore spagnolo per creare le sue opere? Ebbene, lontani dall'ispirazione offerta dai componimenti poetici o dalle commedie, l'influenza maggiore viene esercitata soprattutto dallo Shakespeare tragico. Le tragedie sono riprese per rappresentare tematiche care al madrileno, come i pericoli connaturati al rapporto di coppia o la presenza di un fato imprevedibile. I drammi che rispondono alle esigenze comunicative dell'autore spagnolo sono quelli in cui vengono problematizzati gli aspetti comuni della vita; quelli in cui gelosia, insicurezze, ambizioni e vendette, divenute perversioni dell'animo, nutrono i fantasmi dell'io irrazionale e offrono allo sguardo dello spettatore il lato vulnerabile dell'umanità: il furore di Otello, i desideri di Macbeth e Riccardo III, i dubbi di Amleto o la propensione all'istigazione di Iago e di Lady Macbeth argomentano tesi che non aspirano a spiegare le zone d'ombra dell'esistenza, ma si limitano a segnalarne il futuro e incombente buio.

Per di più, la tragedia shakespeariana costituisce un invitante antecedente di due caratteristiche della prosa di Marías, dal momento che offre un modello impareggiabile di mescolanza fra comico e tragico e, non secondariamente, propone numerosi esempi della figura del fantasma, a cui lo scrittore spagnolo ha fatto riferimento sin dagli esordi della sua carriera. Ma ora è tempo di analizzare singolarmente le riprese intertestuali presentate iniziando dalla compresenza fra elementi comici e cupi, di cui *Corazón tan blanco* mostra la più crudele compenetrazione.

2. Shakespeare e la commistione fra commedia e tragedia.

La capacità di far convivere brio e solennità, riso e afflizioni, ha spesso destato l'interesse di Marías, che ha sempre visto di buon occhio l'espressione di tale associazione nell'arte. Un approccio iniziale al tema potrebbe venire fornito dall'articolo *Y encima recochineo*, in cui lo scrittore difende *Pulp Fiction* dalle accuse mosse da Muñoz Molina, contrario all'«inhumana falta de piedad, o de compasión» dell'opera di Tarantino[233]. Similmente, Marías ricorda che, tempo prima, Molina aveva attaccato anche *Kika*, film di Almodóvar in cui la violenza subita da una donna era accompagnata dalla presenza di elementi comici. L'autore di *Corazón tan blanco* si trova costretto a biasimare questo tipo di giudizi moralisti ed eccessivamente focalizzati sulla reazione degli spettatori, rei di ridere davanti alle atrocità rappresentate:

> Y lo peor de esta actitud en el presente caso son las cortapisas que pudiera acarrear a uno de los géneros más nobles y más difíciles y más antiguos, la comedia. Pues detrás de esa actitud está la idea de que con ciertas cosas no se puede bromear bajo ningún concepto, cuando justamente el mayor interés de la comedia estriba en poder bromear con aquello que, en efecto, *en la vida real* no admite guasa. Hacer chanzas sobre lo que ya es de por sí gracioso, o inocuo, puede ser muy divertido, pero no suele implicar ningún riesgo y tiene un mérito relativo; y en modo alguno es catártico. Bromear sobre lo más serio y grave, sobre lo más trágico o abominable, es a veces muy arduo, pero en cambio puede ser de gran ayuda. No se trata sólo del aspecto desdramatizador, sino de la *comprensión* de las atrocidades. Comprensión no quiere decir aprobación, conviene subrayarlo. Una de las virtudes de la representación, sea cinematográfica, teatral o novelística, es que al espectador o lector se le permite *asistir* a los acontecimientos, también a su anterioridad y a su posterioridad. No se lo invita a juzgar —o no se debería—, como se le pide que haga en un juicio o incluso ante la noticia leída en un periódico, siempre escueta y siempre atenida exclusivamente a los hechos, sino que se le propone ver cómo sucedieron esos hechos, cómo fueron posibles, qué clase de individuos los cometieron, es decir, cómo eran esos individuos antes y después de ellos, no solamente *durante* ellos, que es de lo que en cambio se ocupan tanto los tribunales como la prensa. En el arte no se trata de absolver o condenar a nadie (bueno, sí en el mal arte de tesis), sino de comprender mejor el mundo precisamente porque se *asiste* a su transcurso[234].

La comicità che irrompe brutalmente in uno scenario tragico non è un espediente sterile: al contrario, aiuta l'uomo a sondare sé stesso e la realtà. E l'ironia come strumento di conoscenza viene impiegata in *Corazón tan blanco*: in un romanzo in

---

[233] J. Marías, *Y encima recochineo*, in Id., *Vida del fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2011, edizione digitale.
[234] *Ibidem*.

cui latitano sia certezze interpretative che la punizione dell'assassino, il ricorso a elementi grotteschi e deformanti pone l'accento sui difetti e i paradossi dell'umanità.

L'umorismo nero, di cui fra l'altro William Faulkner è stato maestro forse seguendo l'esempio del venerato Shakespeare, rientra appieno nell'intenzione di molti scrittori di riprodurre il contrasto amaro fra momenti drammatici e comici destinati ad avvicendarsi senza troppi riguardi nella nostra esistenza. Tralasciando l'ulteriore analogia fra lo scrittore americano e Marías, constatiamo che è naturale che l'arte, in quanto estensione della vita, riproduca tale commistione in opere letterarie e filmiche. Proprio alcune di queste, fra cui è doveroso menzionare le tragedie shakespeariane, hanno costituito per il madrileno una fonte d'ispirazione. Oltre alla ripresa di personaggi, atmosfere e dinamiche relazionali, somiglianze per lo più a livello contenutistico, nello studio delle riprese intertestuali in Marías va dunque aggiunta la peculiare commistione di elementi tragici e comici proposta dall'elisabettiano. Questa mescolanza tanto affascinate è stata più volte sottolineata dalla critica. Secondo Steiner, ad esempio:

> Shakespeare ha carpito il contenuto ibrido della vita, con il perpetuo intreccio fra speranza e disperazione, fra inverno e primavera, fra la mezzanotte e il mezzogiorno dell'umanità. Nel teatro di Shakespeare non c'è quasi niente di monistico, niente che sia di un'unica natura coerente. Per usare le immagini con le quali Shakespeare stesso descriveva la «doppia trama» costante all'interno della realtà, il riso è presente persino nella gola della morte. Da qui la mossa tragicomica dello spirito e dell'intreccio che troviamo anche nelle tragedie maggiori […][235].

Marías è stato sedotto dalla «doppia trama» shakespeariana, capace di offrire una lezione coerente con il suo modo di vivere i momenti più difficili. Abituato a ricevere critiche personali accanto a quelle di natura letteraria, lo scrittore spagnolo ha cercato di contrastare, attraverso interviste e articoli, l'impressione falsata che si è creata nel tempo sul suo carattere. Difatti, stanco di essere considerato troppo serio o persino arrogante, Marías ha tenuto a sottolineare la presenza di una costante dose di umorismo nelle proprie opere.

---

[235] G. Steiner, «La tragedia assoluta», in id., *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 2008, p.75, (*No passion spent*. *Essays 1978-1996*, 1996).

Ecco le parole dell'autore a riguardo: «Creo […] que en mis novelas hay mucho humor, pequeñas bromas, y hay alguna escena que aspira a ser cómica o en todo caso es un poco disparatada»[236]. Ancora di salvezza, il *sense of humour* viene inserito volontariamente per alleggerire le asprezze della realtà e diventa un'efficace forma di difesa che oscilla fra volontarietà e istinto irrazionale:

> No puedo evitar ver la parte chistosa de las cosas. En el entierro de mi madre hace treinta años y en el de mi padre hace dos, recuerdo que al escuchar al cura no podía evitar una risa interior. Siempre me ha interesado la mezcla de lo grave y lo cómico, no es fácil combinarlas y no sé si me sale bien. Lo combina en cine Billy Wilder, lo combina Shakespeare, desde luego, Mankiewicz en cine y Molière en teatro, pero no es tan frecuente[237].

Come appare evidente, Marías sceglie di non citare, a mo' d'esempio, la tradizionale mescolanza fra tragico e comico espressa anche dal fortunato teatro del *Siglo de Oro*. Mentre fra le fonti d'ispirazione riguardanti questa combinazione di genere Shakespeare viene richiamato senza esitazioni, sono omessi, significativamente, i nomi di molti connazionali[238].

Accantonando il noto rifiuto di una corposa parte della letteratura spagnola, torniamo alla dichiarazione dell'autore madrileno per mostrare alcuni esempi della convivenza fra comicità e tragedia tratti da Shakespeare. Dopo aver menzionato il funerale reale della madre di Marías e la «risa interior», che afferma di non avere saputo trattenere in quella occasione, vorrei richiamare alla memoria un funerale fittizio in cui si dà mostra dell'abilità di Shakespeare nell'avvicendare repentinamente riso e pianto sulla scena. Viene naturale, infatti, ricordare quella parte dell'*Amleto* che costituisce un celebre modello dell'alternanza in questione: si tratta del momento precedente alla scoperta della morte di Ofelia, o meglio del discorso fra il principe danese e un becchino nel cimitero. A tal proposito, è interessante segnalare il turbamento del protagonista per i canti che il seppellitore

---

[236] M. L. Blanco, *Javier Marías, todas las voces*, *in* J. Marías, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, cit., p. 400.
[237] *Ibidem*.
[238] Forse, la mancata menzione dei celebri drammaturghi spagnoli è dovuta all'uso che il Franchismo fece delle loro opere, particolare che le ha rese invise allo scrittore.

intona mentre sta scavando una fossa. Amleto, sconcertato, si rivolge a Orazio per commentare lo strano comportamento.

> HAMLET Has this fellow no feeling of his business? 'A sings in grave-making.
> HORATIO Custom hath made it in him a property of easiness.
> HAMLET 'Tis e'en so. The hand of little employment hath the daintier sense[239].

Mentre la domanda del principe è interpretabile come un corrispettivo delle critiche mosse alla mescolanza di commedia e tragedia, la battuta finale, sottolineando quanto la mano poco avvezza al lavoro renda il tatto più sensibile, illustra bene lo scopo perseguito dall'inserimento della comicità nel tragico: un pungolo per i sensi, il risveglio dal torpore.

Alla scena del cimitero fa riferimento anche Susan Snyder, che sottolinea l'abbondanza di elementi comici nel dramma. Nessuno di essi, tuttavia, ha il potere di condurre lo spettatore a una risata liberatoria:

> What has Hamlet to do with the comic world? A good deal, when one considers the gravediggers' grisly jokes, the intrusion of comic-garrulous Polonius and Osric into a sphere they do not understand, the Tweedledum-and-Tweedledee pair Rosencrantz and Guildenstern, Hamlet himself as role-player, manipulator, crafty madman, wit, and eiron. Nothing at all, when one sees that Hamlet's superior awareness brings not the liberation promised by comedy but frustration, and that the play transmutes the comic celebration of multiplicity into an existential nightmare of competing perceptions of reality. Yet even this complete inversion of comic values suggests that some patterns in the complex drama become more coherent when viewed from the vantage point of comedy[240].

Un ulteriore esempio di ibrido shakespeariano fra commedia e tragedia è presente nel *Macbeth*. Mi riferisco all'improvvisa eclissi del tono drammatico che aveva contraddistinto l'opera, intessendola di una crescente tensione, sin dalle primissime battute fino all'omicidio di Duncan: è il momento in cui il dialogo fra Macbeth e la moglie viene interrotto dai colpi provenienti dal portone del castello. L'inserimento avviene per stridente contrasto: ora il palcoscenico è calcato dalla grottesca figura del portiere. Questi, dopo il siparietto in cui si presenta come «Porter of the Hell Gate» e immagina quali anime dannate bussino alla sua porta,

---

[239] W. Shakespeare, *Amleto*, cit., atto V, scena I, vv. 65-70, pp. 236-238.
[240] S. Snyder, *The comic matrix of Shakespeare's tragedies.* Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, *and* King Lear, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 91.

va ad aprire a Lennox e Macduff[241]. Rivolgendosi al nobile, l'uomo parla senza pudore del rapporto conflittuale fra il bere e la libidine e ricorre a licenziosi doppi sensi:

> *Enter a Porter. Knocking within*
> PORTER Here's a knocking indeed! If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key.
> *Knock*
> knock, knock! Who's there, i' the name of Beelzebub? Here's a farmer that hanged himself on the expectation of plenty. Come in time! Have napkins enow about you; here you'll sweat for't.
> *Knock*
> Knock, knock! Who's there, in the other devil's name? Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale, who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven. O, come in, equivocator.
> *Knock*
> Knock, knock, knock! Who's there? Faith, here's an English tailor come hither, for stealing out of a French hose: come in, tailor; here you may roast your goose.
> *Knock*
> Knock, knock! Never at quiet! What are you? But this place is too cold for hell. I'll devil-porter it no further. I had thought to have let in some of all professions that go the primrose way to the everlasting bonfire.
> *Knock*
> Anon, anon! I pray you, remember the porter.
> *He Opens the gate. Enter Macduff and Lennox*
> MACDUFF
> Was it so late, friend, ere you went to bed,
> That you do lie so late?
> PORTER
> 'Faith sir, we were carousing till the second cock; and drink, sir, is a great provoker of three things.
> MACDUFF
> What three things does drink especially provoke?
> PORTER
> Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it provokes, and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance: therefore, much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him and it mars him; it sets him on and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to and not stand to; in conclusion, equivocates him in a sleep and giving him the lie, leaves him.
> MACDUFF
> I believe drink gave thee the lie last night.
> PORTER
> That it did, sir, i' the very throat on me: but I requited him for his lie; and, I think, being too strong for him, though he took up my legs sometime, yet I made a shift to cast him.

---

[241] W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., atto II, scena III, vv. 1-2, p. 60.

MACDUFF
Is thy master stirring?
Enter MACBETH[242]

Il cambio repentino di tono ha suscitato non poche perplessità circa l'attribuzione a Shakespeare dell'inizio della terza scena del secondo atto: Coleridge, ad esempio, degrada il brano a nauseante interpolazione pensata per accontentare un pubblico non raffinato[243]. Il poeta, insieme ad altri letterati, è rimasto vittima del pregiudizio sulla mescolanza di comico e tragico che, invece, rappresenta uno dei punti di forza dei versi shakespeariani.

Contrariamente ai giudizi sprezzanti, Lombardo rammenta che la scena del portiere risulta importante nell'economia globale del dramma: oltre a un'utilità pratica, ovvero concedere a Macbeth il tempo di togliersi vestito e lavare via il sangue del sovrano dalle sue mani, la comparsa del portiere serve a far riferimento alla società coeva e a riportare sulla scena quell'umanità che prima la pianificazione e poi il compimento del delitto sacrilego avevano tagliato fuori. Inoltre, serve da «relief», ovvero da sollievo, e conferisce una breve pausa all'opprimente atmosfera descritta finora. In altre parole, gli aspetti buffi del brano impediscono che si generi un'implosione: «Una pausa, un sostare di questa angosciosa progressione, un momento di quiete dopo tanto terrore dei sensi e dell'anima è tuttavia condizione indispensabile affinché l'azione (che entra del resto in una diversa fase) possa proseguire […]»[244].

Una simile funzione a quella di stacco evidenziata da Lombardo a proposito della scena del portiere si ha anche nel caso del colloquio comico fra i due politici di *Corazón tan blanco*, che sarà analizzato approfonditamente più avanti. Con la citazione tratta dal *Macbeth* dalla statista britannica, si introducono i motivi dell'istigazione, della prevaricazione e del senso di colpa; si allude al crimine di Ranz e, in analogia a ciò che riscontra Lombardo nel dramma, si apre

---

[242] *Ivi*, atto II, scena III, vv. 1-39, pp. 60-62.
[243] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, cit., p. 118.
[244] *Ivi*, p. 119.

un'altra fase del romanzo: dopo l'incontro, mentre ci avviciniamo alla scoperta della verità su Teresa, c'è sempre meno spazio per risate e passi comici.

Tornando al *Macbeth*, ovviamente, bisogna segnalare che la funzione di «relief» è accompagnata anche dall'«aspirazione a una rappresentazione "totale" della vita»[245]. Riguardo al fenomeno della mescolanza, Lombardo cita in nota il parere di Johnson:

> I drammi di Shakespeare non sono, in senso rigoroso e critico, né tragedie né commedie, bensì composizione di genere distinto, le quali rappresentano lo stato reale della natura terrena, che partecipa di bene e male, gioia e dolore, mescolati con varietà infinite di proporzioni e modi innumerevoli di combinazione; che esprimono il corso del mondo, in cui la perdita di uno è il guadagno di un altro; in cui, al tempo medesimo, il gaudente corre verso il suo vino e il piangente seppellisce l'amico; in cui la malvagità di uno è a volte sconfitta dalle celie di un altro; e molte buone e cattive azioni son commesse o impedite senza alcuna premeditazione[246].

E Marías, pur non aspirando alla rappresentazione totale della realtà, offre al lettore lo spettacolo cangiante della vita, la sua instabilità e incertezza interpretativa. Secondo Masoliver Ródenas, l'autore madrileno deve a Shakespeare proprio «la complejidad del tejido argumental y su concepción de lo dramático y lo ridículo que es, al fin y al cabo, una de sus aportaciones más originales»[247].

2.1. Marías e «la parte chistosa de las cosas».

Una dimostrazione della commistione di elementi comici e drammatici è contenuta sia nelle pagine iniziali di *Corazón tan blanco* che a testo inoltrato. Tradimenti, confessioni di omicidi o rievocazioni di un passato doloroso possono essere preceduti da episodi divertenti inseriti a contrasto, dalla vulnerabilità della risata. Frequentemente, le scene spassose preludono all'insorgenza di riflessione amare. Nel romanzo del 1992, un episodio a tratti comico come quello del primo

---

[245] *Ivi*, p. 120.
[246] S. Johnson, cit. in A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, cit., pp. 120-121.
[247] M. Ródenas, «De Cela a Marías», *La Vanguardia*, 15/04/1994, cit. in C. Bouguen, *Secret et vérité dans l'œuvre de Javier Marías. Étude de Todas las Almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí et Negra espalda del tiempo*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 2000, p. 32.

incontro fra Juan e Luisa durante un colloquio fra politici introduce la più cupa previsione per l'umanità. Pittarello, nella sua edizione critica dell'opera, commenta questo incontro offrendo dati utili a comprendere il contesto alla base della scrittura della scena:

> *Corazón tan blanco* es de 1992 y se desarrolla alrededor de aquella fecha. Quien tenga un poco de memoria histórica no puede dejar de pensar, bajo las sabrosas deformaciones de la caricatura, en dos protagonistas de la política española e inglesa de entonces: respectivamente, Felipe González y Margaret Thatcher. Pero la anécdota, aunque fundada, es lo de menos. Importa el hecho de que se trata de un hombre y una mujer, habida cuenta del giro imprevisto que en un momento dado tomará su comedia. A eso se reduce el papel de los dos políticos, según el enfoque cáustico del narrador: meros intérpretes de un guión decidido por expertos que actúan entre bastidores. Los dos «adalides» —de nombre y no de hecho— simulan primero una conversación ante fotógrafos y cámaras de televisión, que sólo registran el espectáculo del rito comunicativo. La escena del alto cargo español y la alto cargo británica que dicen insensateces al azar, cada uno en su idioma, es hilarante. Luego llega el momento de empezar a dialogar en serio y a solas, en presencia de los dos intérpretes. La conversación, sin embargo, tarda en arrancar porque los dos políticos no parecen tener nada que decirse[248].

Impossibile non segnalare il repentino cambio di registro a cui assistiamo inermi nel racconto. La sapiente costruzione di atmosfere opposte ha il fine comunicativo di rammentare concretamente l'impossibilità di spiegare appieno le dinamiche della vita:

> La futura pareja se ve por primera vez ejerciendo su trabajo, dentro de una situación reconstruida con gracia, ironía, sarcasmo. Es una de las partes cómicas de una novela donde predomina la pasión destructora. En la fragmentariedad de la mimesis que caracteriza su narrativa, Javier Marías usa el brusco cambio de registro como un elemento que obstaculiza el hábito a la coherencia y por lo tanto la posibilidad de una explicación, siempre ilusoria. La risa constituye entonces una diversión en todas sus acepciones, reales y metafóricas: del inmediato entretenimiento del espíritu al implícito desvío argumental. El primer encuentro entre Juan y Luisa, cuyo amor pondrá al descubierto la raíz oscura de la existencia, se da pues dentro de un paréntesis ameno, lleno de humor que roza la sátira[249].

Concentrandoci sul testo spagnolo, osserviamo come ha luogo questo balzo inaspettato grazie alla compenetrazione di ironia e disincanto crudele. È lo stesso narratore, fin dalle premesse del suo racconto, a definire le circostanze in cui è

---

[248] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit, p. 30.
[249] *Ibidem*.

avvenuto il primo incontro con Luisa tramite due aggettivi in opposizione fra loro: «A Luisa la había conocido casi un año antes en el ejercicio de mi trabajo, de una manera un poco bufa y también un poco solemne»[250].

L'ironia più mordace e spassionata viene utilizzata per preparare il terreno al successivo shock emotivo. Juan dà il via al ricordo sfatando il mito della vita avventurosa che sembra appartenere ai traduttori e agli interpreti. Paradossalmente il sentimento dominante, pur se al cospetto di eminenti rappresentati di Stato, è l'avvilente noia dovuta al un parlare ripetitivo e vuoto di contenuti. La critica inizia a insinuarsi con il ricorso all'accumulo di sostantivi, in cui si potrebbe leggere un'allusione ai pesanti sproloqui dei politici di tutto il mondo, prolissi e pedanti:

> [...] la tarea de traductor o intérprete de discursos e informes resulta de lo más aburrida, tanto por la jerga idéntica y en el fondo incomprensible que sin excepción emplean todos los parlamentarios, delegados, ministros, gobernantes, diputados, embajadores, expertos y representantes en general de todas las naciones del mundo, cuanto por la índole invariablemente letárgica de todos sus discursos, llamamientos, protestas, soflamas e informes. Alguien que no haya practicado este oficio puede pensar que ha de ser divertido o al menos interesante y variado, y aún es más, puede llegar a pensar que en cierto sentido se está en medio de las decisiones del mundo y se recibe de primera mano una información completísima y privilegiada, información sobre todos los aspectos de la vida de los diferentes pueblos, información política y urbanística, agrícola y armamentística, ganadera y eclesiástica, física y lingüística, militar y olímpica, policial y turística, química y propagandística, sexual y televisiva y vírica, deportiva y bancaria y automovilística, hidráulica y polemologística y ecologística y costumbrista[251].

Si va dall'elenco degli altisonanti incarichi ricoperti a livello internazionale da questi uomini così simili nei difetti, «parlamentarios, delegados, ministros, gobernantes, diputados, embajadores, expertos y representantes en general de todas las naciones del mundo», alla lista delle loro forme di espressione dagli effetti soporiferi: «discursos, llamamientos, protestas, soflamas e informes». Il culmine dell'elencazione, però, è raggiunto nell'interminabile e dettagliata sequenza dei possibili ambiti di interesse che vengono discussi, una carrellata che

---

[250] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., p. 151.
[251] *Ivi*, pp. 151-152.

spazia dagli aspetti della vita dei popoli e arriva al folklore passando per le informazioni sportive e quelle televisive. Altrettanto sostanziosa e carica di ironia è l'enumerazione degli argomenti disparati tradotti dal narratore nel corso della sua carriera:

> [...] he sido capaz de volver a decir en mi lengua, o en otra de las que entiendo y hablo, largas parrafadas sobre temas tan absorbentes como las formas de regadío en Sumatra o las poblaciones marginales de Swazilandia y Burkina (antes Burkina-Faso, capital Ouagadougou), que lo pasan muy mal como en todas partes; he reproducido complicados razonamientos acerca de la conveniencia o humillación de instruir sexualmente a los niños en dialecto véneto; [...] sobre las estructuras futbolísticas de los Emiratos Arabes, sobre la baja moral de las fuerzas navales búlgaras y sobre una extraña prohibición de enterrar a los muertos, que se amontonaban malolientes en un descampado, sobrevenida hace unos años en Londonderry por arbitrio de un alcalde que acabó siendo depuesto[252].

Nella sua esperienza da interprete, per di più, Juan rivela di avere assistito spesso a un'immotivata ansia da traduzione, qualsiasi fosse il valore delle informazioni da trasmettere. A tal proposito non mancano aneddoti che suscitano derisione. Ad esempio, l'episodio grottesco del relatore australiano di nome Flexman che, in una riunione tra delegati dei paesi del Commonwealth a cui erano presenti solo anglofoni, si era sentito oltraggiato nel constatare che nessuno stava traducendo il suo discorso. Pur di essere tradotto, l'uomo aveva iniziato a forzare il proprio accento australiano rendendo così necessario l'intervento urgente di un interprete. Una volta tranquillizzato dall'immagine salvifica del traduttore nella cabina, Flexman era tornato finalmente a usare la giusta dizione, dando vita all'assurdo e incomprensibile spettacolo di una imprecisa «traducción del inglés al inglés»[253].

Successivamente, Juan rivela che negli organismi internazionali la superficialità dei documenti da tradurre è ridicola e imbarazzante. Anche in questo caso si giunge a una forma di accumulo: quella polverosa, asfittica e improduttiva degli archivi.

---

[252] *Ivi*, p. 152.
[253] *Ivi*, p. 155.

> Lo cierto es que en esos organismos lo único que en verdad funciona son las traducciones, es más, hay en ellos una verdadera fiebre translaticia, algo enfermizo, algo malsano, pues cualquier palabra que se pronuncia en ellos (en sesión o asamblea) y cualquier papelajo que les es remitido, trate de lo que trate y esté en principio destinado a quien lo esté o con el objetivo que sea (incluso si es secreto), es inmediatamente traducido a varias lenguas por si acaso. Los traductores e intérpretes traducimos e interpretamos continuamente, sin discriminación ni apenas descanso durante nuestros periodos laborales, las más de las veces sin que nadie sepa muy bien para qué se traduce ni para quién se interpreta, las más de las veces para los archivos cuando es un texto y para cuatro gatos que además no entienden tampoco la segunda lengua, a la que interpretamos, cuando es un discurso. Cualquier idiotez que cualquier idiota envía espontáneamente a uno de esos organismos es traducida al instante a las seis lenguas oficiales, inglés, francés, español, ruso, chino y árabe. Todo está en francés y todo está en árabe, todo está en chino y todo está en ruso, cualquier disparate de cualquier espontáneo, cualquier ocurrencia de cualquier idiota. Quizá no se haga nada con ellas, pero en todo caso se traducen. En más de una ocasión me han pasado facturas para que las tradujera, cuando lo único que había que hacer con ellas era pagarlas[254].

Con il riso si muove un'ulteriore critica estendibile a tutta la società: la perdita dei tratti umani, l'automatismo e la ripetizione. Del lavoro degli interpreti e dei traduttori, solitamente percepito come serio e fondamentale alla comunicazione, si sottolinea soprattutto la sensazione di straniamento: da artigiani della parola a operai alle prese con una alienante catena di montaggio che li porta a moltiplicare nelle altre lingue insensatezze che avrebbero meritato l'oblio. Quasi nulla di ciò che traducono in modo meccanico viene trattenuto dalla loro memoria, che al contrario tende a disfarsi di una «jerga inhumana» e tanto monotona[255].

Dopo la digressione sul mondo degli interpreti e dei traduttori, si giunge di nuovo a un momento fortemente comico che cela una sferzante critica alla politica: quello in cui Juan riporta i goffi tentativi della rappresentante inglese e del politico spagnolo di fingere di parlare senza eccessive difficoltà la lingua dell'altro. L'incontro fra due alte cariche di paesi diversi richiede una maggiore dose di serietà e affidabilità da parte degli interpreti, che per questo motivo vengono affiancati da interpreti di sicurezza pronti a vigilare sull'esattezza del loro lavoro: uno scrupolo che secondo Juan è inutile, perché, ecco ancora un paradosso, «cuanto más altos sean los cargos que se reúnen a hablar, menos

---

[254] *Ivi* p. 153.
[255] *Ivi*, p. 157.

importancia adquiere lo que entre sí se dicen»[256]. In apparenza profondi conoscitori delle problematiche del mondo, i governanti somigliano a dei comici mancati che inanellano insensatezze e fingono, come bambini, di sapere parlare un'altra lingua. Il narratore, mentre è sempre più attratto da Luisa, seduta alle sue spalle, non può fare a meno di notare le stravaganze dei politici che ha di fronte.

> No negaré que me había fijado mucho en ella [Luisa] (esto es, involuntariamente) al entrar en la salita íntima (pésimo gusto), cuando me fue presentada y antes de tomar asiento, mientras los fotógrafos hacían sus fotos y los dos altos cargos fingían hablar ya entre sí ante las cámaras de televisión: fingían, pues ni nuestro alto cargo sabía una palabra de inglés (bueno, al despedirse se atrevió con 'Good luck') ni la alto cargo británica una de castellano (aunque me dijo 'Buen día' al estrecharme férreamente la mano). De modo que mientras el uno murmuraba en español cosas inaudibles para los cámaras y fotógrafos y totalmente inconexas, sin dejar de mirar a su invitada con gran sonrisa, como si le estuviera regalando el oído (pero para mí eran audibles: creo recordar que repetía 'Uno, dos, tres y cuatro, pues qué bien vamos a pasar el rato'), la otra mascullaba sinsentidos en su lengua superándole en la sonrisa ('Cheese, cheese', decía, como se aconseja decir en el mundo anglosajón a cualquier persona fotografiada, y luego cosas onomatopéyicas e intraducibies como 'Tweedle tweedle, biddle diddle, twit and fiddle, tweedle twang')[257].

Juan sostiene che i politici famosi servono più che altro per le copertine: hanno un ruolo meramente rappresentativo. Al contrario, il magma rovente delle decisioni scomode viene maneggiato da gruppi di esperti che padroneggiano le lingue. Il percorso è sempre quello che dalla superficie porta all'abisso: la rivelazione, dopo un momentaneo divertimento, lascia perplessi sulla reale possibilità dei cittadini di accedere alla verità e partecipare consapevolmente ai meccanismi della storia; è un allusione alle conclusioni cupe sulla passività delle persone a cui giungerà la rappresentante britannica qualche pagina dopo.

Il ministro inglese e quello spagnolo faticano a trovare qualcosa da dirsi e si perdono in tic per ingannare il tempo: lui rovista nelle proprie tasche alla ricerca di qualcosa, mentre lei si osserva le unghie e continua ad aggiustarsi la gonna. Il punto di svolta nella conversazione arriva solamente quando Juan, cambiando una banale richiesta del politico del suo paese, chiede alla donna «Dígame, ¿a usted la

---

[256] *Ivi*, p. 159.
[257] *Ivi*, pp. 160-161.

quieren en su país?»: una domanda che allontana dal porto sicuro delle convenzioni[258]. La posta in gioco è alta: stiamo iniziando ad addentrarci, pericolosamente, nel campo minato delle emozioni; percepiamo la tensione crescente del narratore, che potrebbe essere segnalato dalla collega da un momento all'altro, e assistiamo impreparati a una doppia forma di prevaricazione: quella di Juan che manipola il contenuto del dialogo e quella meno vistosa di Luisa che, col suo silenzio, ne avalla il comportamento scorretto.

Di abuso e violenza, naturalmente, parleranno i due politici. La domanda di Juan dà il via alla riflessione sulle dinamiche del potere: per entrambi, l'elezione non garantisce l'amore da parte del popolo, che, secondo la constatazione in apparenza nostalgica dello spagnolo, risulta maggiore nei regimi dittatoriali. Il ministro inglese applica questo ragionamento anche ai rapporti di coppia, frutto di un processo alterno di convincimento e costrizione. L'incontro termina con una sentenza inappellabile che pende minacciosa su chiunque, senza esclusioni. Per la statista:

> Todo el mundo obliga a todo el mundo, no tanto a hacer lo que no quiere, sino más bien lo que no sabe si quiere, porque casi nadie sabe lo que no quiere, y menos aún lo que quiere, no hay forma de saber esto último. Si nadie fuera nunca obligado a nada el mundo se detendría, todo permanecería flotando en una vacilación global y continua, indefinidamente. La gente sólo quiere dormir, los arrepentimientos anticipados nos paralizarían, imaginar lo que viene después de los actos aún no cometidos es siempre horrible, por eso los gobernantes somos tan imprescindibles, estamos aquí para tomar las decisiones que los demás nunca tomarían, inmovilizados por su dudas y por la falta de voluntad. Nosotros escuchamos su miedo. "Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas", dijo nuestro Shakespeare, y yo a veces pienso que las personas todas son sólo eso, como pinturas, dormidos presentes y futuros muertos[259].

L'opposizione fra l'iniziale tono umoristico e la successiva serietà del discorso rende ancora più dolorosa la conclusione a cui la rappresentante inglese giunge in merito all'esercizio del potere e all'amore forzato che i governanti ricevono dal popolo. In poche e icastiche battute, frutto di un pensiero estremamente lucido e cinico, la donna esercita con il suo pessimismo una forma

---

[258] *Ivi*, p. 164.
[259] *Ivi*, p. 169.

di violenza su Juan e i lettori. Come il narratore si era reso protagonista di un abuso sostituendo il contenuto di un'innocua domanda, allo stesso modo il ministro britannico rompe gli schemi dell'inefficace e vuoto parlare politico, solitamente teso a generare distensione e ad allontanare gli allarmismi, per sferrare un attacco che ha come destinatario potenziale l'umanità intera. Il risultato è un'inaspettata e non richiesta consapevolezza, uno sgradevole malessere che Juan non poteva prevedere.

Dalla politica alla vita in generale il passo è breve. Ci viene spiegato come, inconsapevolmente, le persone lascino ad altri l'onere di decidere per loro: altra riprova di come i momenti divertenti del romanzo non permettano un duraturo rilascio della tensione. Come sosteneva Snyder riguardo agli elementi comici dell'*Amleto*, nel romanzo manca la sensazione di sollievo associata al genere della commedia. E noi all'improvviso veniamo scossi, destati dal torpore che scegliamo giorno per giorno; in un attimo scorgiamo il tramonto di ogni libertà. L'uomo abulico, imprigionato nel sonno della volontà e immobile come le figure di un quadro, sostituirà presto la morte apparente con quella reale, forse per mano altrui. Se è vero, quindi, che l'incontro fra politici muove facilmente al riso, con altrettanta semplicità porta alla luce un pericolo che cerchiamo di allontanare dal nostro vaglio razionale tramite la negazione: l'altro come minaccia, come possibilità di soccombere. D'altra parte il capitolo termina con l'immagine di una possibile prevaricazione sempre in agguato:

> Es el pecho de otra persona lo que nos respalda, sólo nos sentimos respaldados de veras cuando hay alguien detrás, [...], ese alguien nos pone una mano en el hombro con la que nos apacigua y también nos sujeta. Así duermen o creen que duermen la mayoría de los matrimonios y de las parejas, los dos se vuelven hacia el mismo lado cuando se despiden, de manera que uno le da al otro la espalda a lo largo de la noche entera y se sabe respaldado por él o ella, por ese otro, y en medio de la noche, al despertar sobresaltado por una pesadilla o ser incapaz de conciliar el sueño, al padecer una fiebre o creerse solo y abandonado a oscuras, no tiene más que darse la vuelta y ver entonces, de frente, el rostro del que le protege, que se dejará besar lo que en el rostro es besable (nariz, ojos y boca; mentón, frente y mejillas, es todo el rostro) o quizá, medio dormido, le pondrá

> una mano en el hombro para apaciguarle, o para sujetarle, o para agarrarse acaso[260].

Sebbene il passo in cui viene descritto l'incontro fra politici sia un segnale evidente del desiderio di avvicendare serio e faceto in *Corazón tan blanco*, già le primissime righe dell'opera contengono un'anticipazione del medesimo tentativo. Infatti, nel breve capitolo con cui si apre il romanzo, attraverso la voce di un narratore onnisciente, vengono narrati gli effetti, per molti versi tragicomici, del suicidio di Teresa sui testimoni della sua morte. Le persone sedute a tavola, mostrate nel tempo dell'inconsapevolezza, interrompono improvvisamente il loro pranzo dopo avere sentito provenire dal bagno uno sparo. Il padre della ragazza, la sorella Juana e tre invitati accorrono nella stanza dove giace il corpo ormai esanime di Teresa. Il ricordo dei loro gesti disarticolati, se non parodici, smorza la tensione del racconto della tragedia appena avvenuta per poi tornare ad accentuare, con prepotenza, la disperazione e l'incredulità dei presenti: se da una parte ripercorriamo gli ultimi gesti della giovane sposa di Ranz con un ritmo serrato e angosciante: «entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre»[261], dall'altra, nelle frasi immediatamente successive, iniziamo a perderci nella dilatazione del racconto, un effetto ottenuto tramite la descrizione di dettagli superflui o delle azioni stravaganti di alcuni personaggi secondari.

L'inspiegabile mistero della morte, un aspetto della vita su cui non sempre si riesce a scherzare, convive con un'atmosfera di irrealtà, con la confusione che genera una comicità straniante. Nel giro di qualche frase, un argomento di solito affrontato con serietà provoca, in un moto involontario, il sorriso contratto del lettore. L'interesse, ad esempio, si focalizza su quel boccone che il padre, sconvolto dopo aver sentito il colpo della pistola, non riesce più a ingoiare:

> Cuando se oyó la detonación, unos cinco minutos después de que la niña hubiera abandonado la mesa, el padre no se levantó en seguida, sino que se quedó durante algunos segundos paralizado con la boca llena, sin atreverse a masticar ni a tragar ni menos aún a devolver el bocado al plato; y cuando por fin se alzó y corrió

---

[260] *Ivi*, pp. 170-171.
[261] *Ivi*, p. 105.

> hacia el cuarto de baño, los que lo siguieron vieron cómo mientras descubría el cuerpo ensangrentado de su hija y se echaba las manos a la cabeza iba pasando el bocado de carne de un lado a otro de la boca, sin saber todavía qué hacer con él[262].

A breve distanza del primo cenno al «bocado», il racconto torna di nuovo sul cibo che il padre aveva da poco iniziato a masticare durante il pranzo. In una frase incidentale, incastonata nella ricostruzione dei possibili pensieri dell'uomo, il destino del boccone viene nuovamente menzionato. In questo modo, il tono delle meste considerazioni sulla possibile richiesta d'aiuto da parte della ragazza, rese immaginando i pensieri disperati e intaccati dal senso di colpa del genitore, viene bruscamente stravolto da una parentesi non necessaria:

> En contra de su costumbre y de la costumbre general, [Teresa] no había echado el pestillo, lo que hizo pensar al padre (pero brevemente y sin pensarlo apenas, en cuanto tragó) que quizá su hija, mientras lloraba, había estado esperando o deseando que alguien abriera la puerta y le impidiera hacer lo que había hecho, no por la fuerza, sino con su mera presencia, por la contemplación de su desnudez en vida o con una mano en el hombro[263].

L'attenzione ricade nuovamente sul cibo ingerito dall'uomo con il riferimento, *esperpentico* in quanto degradante per il personaggio, ai suoi improvvisi conati: «los codos sobre el lavabo y las manos sosteniendo la frente, empezó a vomitar cuanto había comido, incluido el pedazo de carne que acababa de tragarse sin masticar»[264].

Nella narrazione dell'episodio iniziale non manca neanche l'uso di giochi di parole, come quello usato per descrivere i movimenti impacciati del genitore nel coprire il reggiseno che Teresa si era tolto prima di uccidersi. Lo scopo è di rendere più vivida la convulsione degli attimi della tremenda scoperta: «Llevaba la servilleta en la mano, y no la soltó hasta que al cabo de un rato reparó en el sostén tirado sobre el bidet, y entonces lo cubrió con el paño que tenía a mano o tenía en la mano y sus labios habían manchado»[265].

---

[262] *Ibidem*.
[263] *Ivi*, pp. 105-106.
[264] *Ivi*, p. 107.
[265] *Ivi*, p. 105.

Il termine macchia, insieme all'aggettivo da esso derivato, ritornerà spesso nel romanzo. E pieno di macchie, inevitabilmente, è ora il bagno dove Teresa ha scelto di morire. L'onda d'urto dello sparo si propaga simbolicamente con le chiazze di sangue che invadono lo spazio. La loro presenza è usata dal narratore per introdurre altri elementi spiazzanti, ad esempio gli atteggiamenti bizzarri e automatici degli ospiti che sottraggono serietà e solennità all'accaduto. A contrastare con il momento drammatico troviamo, così, l'accenno al movimento di uno degli invitati che, non coinvolto nella concitazione dei parenti della ragazza, si sistema i capelli approfittando dello specchio del bagno: «Uno de los invitados no pudo evitar mirarse en el espejo a distancia y atusarse el pelo un segundo, el tiempo suficiente para notar que la sangre y el agua (pero no el sudor) habían salpicado la superficie y por tanto cualquier reflejo que diera, incluido el suyo mientras se miró»[266]. Gli ospiti si limitano per lo più a osservare la scena, spettatori non paganti di un film tanto tragico nelle premesse quanto assurdamente farsesco nella realizzazione.

Di una forma simile di distacco partecipa anche il ragazzo che doveva fare delle consegne nella casa degli Aguilera e che si aggira incontrollato per l'abitazione mentre tutti sono nei pressi del bagno. Della sua breve comparsa non possiamo ignorare il fischiettio ignaro e disteso, che fa da contraltare all'agitazione dei presenti. Così, dopo aver riferito del tentativo confuso del figlio maggiore di aiutare il padre che stava ancora rimettendo, il narratore onnisciente ricorda:

> Se oyó silbar un poco. El chico de la tienda, que a veces se retrasaba con el pedido hasta la hora de comer y estaba descargando sus cajas cuando sonó la detonación, asomó también la cabeza silbando, como suelen hacer los chicos al caminar, pero en seguida se interrumpió (era de la misma edad que aquel hijo menor), en cuanto vio unos zapatos de tacón medio descalzados o que sólo se habían desprendido de los talones y una falda algo subida y manchada —unos muslos manchados—, pues desde su posición era cuanto de la hija caída se alcanzaba a ver. Como no podía preguntar ni pasar, y nadie le hacía caso y no sabía si tenía que llevarse cascos de botellas vacíos, regresó a la cocina silbando otra vez (pero ahora para disipar el miedo o aliviar la impresión), suponiendo que

[266] *Ivi*, p. 106.

> antes o después volvería a aparecer por allí la doncella, quien normalmente le daba las instrucciones [...][267].

La voce narrante accenna anche ad altre due figure marginali: la cuoca e la cameriera. Della prima ci viene detto, con intento ironico, che «tenía un pie dentro del cuarto de baño y otro fuera y se limpiaba las manos con el delantal, o quizá se santiguaba con él». Della seconda, invece, ci viene raccontata l'inconsapevolezza: non avendo sentito il colpo, la cameriera aveva portato una torta gelato nella sala da pranzo e, più preoccupata nel limitare i propri spostamenti tra la cucina e la sala che per il gruppo di persone radunato davanti al bagno, era rimasta nella sala da pranzo, aveva canticchiato e aveva versato del vino nel bicchiere di uno degli ospiti. La donna, infatti, si avvicinerà al bagno solo dopo avere aperto la porta a Ranz e al fratello di Teresa, che, inizialmente sorridenti, si precipitano dagli altri intuendo che sia accaduto qualcosa di grave. È da questa nuova posizione che la cameriera si accorge del commesso del negozio che passava dalla cucina alla sala fischiettando.

> El chico, que había visto bastante con anterioridad, sin duda permaneció un buen rato en el comedor y luego se fue sin decir adiós ni llevarse los cascos de botellas vacíos, ya que cuando horas después la tarta derretida fue por fin retirada y arrojada a la basura envuelta en papel, le faltaba una considerable porción que ninguno de los comensales se había comido y la copa de la mujer del médico volvía a estar sin vino[268].

A conclusione del capitolo iniziale, così denso di elementi antitetici, viene inserito così un dettaglio picaresco che contrasta con la tragicità del momento. La divertente stravaganza del gesto del commesso, tuttavia, viene offuscata dalla constatazione della morte di Teresa. Lo stacco è netto: immediatamente dopo la segnalazione dei piccoli furti, Juan rivela: «Todo el mundo dijo que Ranz, el cuñado, el marido, mi padre, había tenido muy mala suerte, ya que enviudaba por segunda vez»[269]. Così, dopo una momentanea diversione, anche in questo episodio compaiono riferimenti all'inquietudine della morte. La parte «chistosa»

---

[267] *Ivi*, pp. 107-108.
[268] *Ivi*, pp. 109-110.
[269] *Ibidem*.

delle cose, come il fiammifero acceso dell'aforisma di Faulkner, non fa altro che rendere più evidente l'oscurità.

3. Fenomenologia del fantasma.

3.1. Da Shakespeare a Marías: spettri vecchi e nuovi.

Come abbiamo visto in precedenza, Mankiewicz viene citato in quanto esempio di regista che nella sua arte ha saputo combinare comicità e momenti tragici. Tuttavia, il cineasta viene menzionato da Marías anche per il film *The Ghost and Mrs. Muir* del 1947. La pellicola è una delle preferite dello spagnolo, dal momento che rappresenta un prezioso antecedente nel mostrare la convivenza fra vivi e morti. Questa forma di coabitazione, tema ricorrente nella finzione letteraria del madrileno, è stato già messo in luce da Isabel Cuñado con *El espectro de la herencia*, in cui la studiosa sostiene che «ninguna otra obra española contemporánea está tan habitada por fantasmas y, por lo tanto, ninguna otra nos habla con tal continuidad y resonancia de la complicada y quizá irresoluble relación entre el pasado y el presente»[270].

Ovviamente, riguardo alla rielaborazione della figura del fantasma, Marías si ispira ai numerosi spettri che popolano i drammi shakespeariani, in particolare alle tragedie. Secondo Steiner, infatti, il dramma tragico presenta un maggiore legame con la religione rispetto agli altri generi letterari occidentali:

> Quel poco che sappiamo delle sue origini accenna a recinti sacri e liturgie rituali. Inoltre, il contenuto mitico che fonda il teatro tragico greco, neoclassico e quasi tutto quello del Novecento, è fatto di incontri mortali con gli agenti soprannaturali del destino, con visitazioni trascendenti, con interventi «non umani» di tipo ambiguo o distruttore. L'agnosticismo del dramma shakespeariano rispetto alle dimensioni teologiche e metafisiche è innegabile ma si rifà […] al modello tragicomico. Eppure persino lì ha forza imperativa il presupposto che il destino umano è sottoposto a costrizioni e interventi di un ordine che trascende l'empirico e il razionale. *Amleto* non può esistere senza lo Spettro, né *Macbeth* senza le streghe. Il mondo di *Re Lear* è fisicamente affollato da forze e agenti estranei all'uomo[271].

---

[270] I. Cuñado, *El espectro de la herencia*, cit., p. 27.
[271] G. Steiner, «La tragedia assoluta», in id., *Nessuna passione spenta*, cit., p.80.

Stephen Greenblatt ricorda il contesto religioso in cui viveva Shakespeare: l'Inghilterra protestante in cui era scomparsa «la credenza legittima e universalmente accettata nei fantasmi, quei fantasmi che popolavano le storie che frati e preti raccontavano dal pulpito, traendole dalle grandi raccolte di *exempla*»[272]. Se è vero che, come afferma lo studioso, i fantasmi sono ormai considerati finzioni e inganni della mente, è altrettanto vero che nel Seicento essi diventano protagonisti a teatro. Una volta portati sul palcoscenico, i fantasmi suscitano un dibattito più letterario che dottrinale e compaiono principalmente nelle tragedie. Infatti, la maggior parte degli spettri, con l'eccezione di qualche spirito comico, torna per farsi giustizia ed è assetato di sangue. Per testimoniare questa predilezione del genere tragico, Greenblatt riporta il dibattito fra le personificazioni della Commedia e della Tragedia contenuta in *A Warming for Fair Women*, in cui la prima rimprovera all'altra il ricorso frequente a effetti a buon mercato, come un «laido fantasma piagnucolone» che urla "vendetta" sotto un lenzuolo[273].

Per questo motivo, molti autori contemporanei di Shakespeare, ad esempio Marlowe, scelgono di non includere nelle loro opere i fantasmi. Il bardo inglese, al contrario, ne è fortemente attratto e spesso li inserisce nei drammi per catturare l'attenzione del pubblico:

> Shakespeare capiva che poteva attingere da diverse tradizioni, non soltanto quella classica dell'Ade e quella popolare dell'Inferno, ma anche quella dell'ormai bandito Purgatorio cattolico. Capiva anche che l'incertezza – forse non esclusa la sua– sull'esistenza stessa dei fantasmi era di per sé un prezioso capitale teatrale[274].

I fantasmi sono presenze capaci di suscitare dubbi, producendo quell'indeterminatezza interpretativa tanto apprezzata da Marías. Le tipologie di spettri che fanno capolino nei suoi testi sono varie: «il fantasma come figura di false congetture, il fantasma come figura dell'incubo della storia, il fantasma

---

[272] S. Greenblatt, *Amleto in purgatorio. Figure dell'aldilà*, Roma, Carocci, 2002, p. 147.
[273] *Ivi*, 149.
[274] *Ivi*, p. 152.

come figura di un profondo turbamento psicologico»[275]. Non mancano neppure alcuni spiriti, o meglio visioni ingannatrici o illusioni, capaci di valicare il confine del tragico approdando nelle commedie[276]. Tuttavia, come già accennato, il dominio incontrastato dei fantasmi si ha nei drammi storici e nelle tragedie, quelle a cui Marías fa più spesso appello.

Proprio a questa tipologia di drammi appartengono dei fantasmi generati da un forte turbamento psicologico e da una coscienza colpevole: quello di Banquo nel *Macbeth* e quelli delle numerose vittime di *Riccardo III*. Nella prima tragedia, durante un banchetto, il sovrano assassino vede attorno a sé solo il fantasma dell'amico che ha fatto uccidere, gli invitati e la moglie diventano invece un'ombra con cui non sa più comunicare.

> La presenza dello spettro é importante, ed efficace, in quanto produce nello spettatore uno sgomento dei sensi che riflette e accompagna quello medesimo di Macbeth; ma la sua massima funzione é appunto quella di consentire, attraverso la mediazione sensuale, l'individuazione dello stato d'animo, dei sentimenti, dell'angoscia spirituale da cui il protagonista é tormentato. La vera e propria paura fisica che lo spettro incute nello spettatore e in Macbeth conduce e fa luogo alla percezione della posizione morale di Macbeth sia di fronte a Banquo sia di fronte a se stesso e all'umanità; più dello spettro, così, ci colpisce, e atterrisce, Macbeth, quel suo vedere ciò che gli altri non vedono, quel suo parlare nel vuoto, quel suo appartenere a un mondo che non ha rapporti col mondo dei cortigiani e della stessa Lady Macbeth[277].

L'isolamento in cui Macbeth si è imprigionato è totale: la regina, non avvisata del piano di uccidere Banquo e suo figlio per scongiurare la profezia delle streghe, può solo immaginare a cosa sia dovuto il turbamento del marito. Lady Macbeth giudica dall'esterno quell'orrore destinato a lui soltanto. I suoi occhi, protetti dall'ignoranza del delitto, le mostrano un'altra realtà. I due personaggi un tempo così uniti intraprenderanno, in autonomia l'uno dall'altro, il cammino ineluttabile verso il declino.

---

[275] *Ibidem*.
[276] Cfr. S. Greenblatt, *Amleto in purgatorio*, cit, pp. 153-158. In questo caso il critico propone come esempio *La Commedia degli equivoci* e la *Dodicesima notte*, in cui, al posto di fantasmi, i personaggi hanno a che fare con somiglianze inquietanti che poi trovano sempre una spiegazione razionale. Anche in *Sogno di una notte di mezza estate* compaiono errori di lettura della realtà dovuti a una fervida immaginazione.
[277] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, cit., p. 174.

A nulla vale il rimprovero rivolto a Macbeth dalla regina, preoccupata dal fatto che la visione lo porti a smascherarsi. Ora è il fantasma a essere al centro dell'attenzione del sovrano:

> Egli é "rapito" come lo era stato quando, insieme a Banquo, aveva incontrato le streghe; i suoi occhi sono fissi sullo spettro e, dopo averlo indicato alla moglie, continua con lui il dialogo già iniziato […]. Lo spettro, invero, esiste in tutti i sensi, per Macbeth, e anzi é la sola cosa che esista, la sola realtà che egli veda intorno a sé e con cui possa avere un rapporto. Gli altri, la moglie stessa, sono ombre, illusioni; non con loro si identifica la sua storia ma con Banquo, il compagno d'armi e il testimone dell'incontro fatale, il pericolo incombente sulla regalità conquistata e la vittima sacrificata inutilmente per conservarla. Banquo è il suo passato e il suo presente, è la memoria di altri giorni, di gloriose esperienze che nessun altro ha condiviso con lui e, insieme, la prova sanguinante del suo fallimento, l'emblema della sua caduta morale. Ed è inoltre il segno che i delitti non si esauriscono in se stessi: Macbeth aveva soffocato questa verità di cui pur aveva avuto, fin dall'inizio, prima dell'uccisione di Duncan, consapevolezza […], ma ora lo spettro la riporta spietatamente alla luce, dandole quei tratti visibili senza i quali Macbeth è incapace di percepire l'elemento morale della realtà[278].

E se in Shakespeare il fantasma di Banquo simboleggia le ripercussioni imprevedibili del delitto di Macbeth sul proprio futuro, parimenti in Marías la figura del fantasma rappresenta l'eredità del passato: ogni azione si ripercuote, in modo inaspettato, nel futuro. Si ripresenta in un fantasma, in somiglianze inquietanti fra persone, nel ritorno di ciò che pensavamo di aver brutalmente cancellato.

> Ciò di cui, di fronte allo spettro, [Macbeth] si rende conto è che i morti risorgono a causa della sua ineluttabile appartenenza a quel mondo -il mondo del "gentle weal", e diciamo pure di Duncan- che egli ha creduto di poter rifiutare o distruggere. Ma egli ha potuto uccidere Duncan, e Banquo, non quel mondo. È riuscito, sì, a soffocare quella "coscienza" che, come dice Amleto, "ci rende codardi", ma non ad ucciderla dato che, per far ciò, avrebbe dovuto uccidere se stesso ed essa vive ancora, opera attraverso i ricordi, i terrori, lo spettro, lo isola non meramente dagli altri, dalla moglie, dalla Scozia, ma da se medesimo - da quella parte di sé che s'è illusa di potere non solo "saltare la vita futura" […], ma quella presente e quella passata, di rinnovare la barbarie, di annullare la storia, e che egli ora è costretto non solo a vedere senza potervisi ricongiungere, ma altresì a giudicare, a condannare. […]. Lo spettro si è caricato, per lui, e per noi, di sempre più vasti significati; la pura e semplice apparizione si è identificata […] con la sua vicenda interiore, con la sua vita e il suo destino, ha messo spietatamente a nudo le sue più segrete lacerazioni, gli ha impresso nella mente le linee del suo dramma. Lo spettro è più che mai la realtà, la verità, ed è questa che

---

[278] *Ivi*, pp. 175-176.

> Macbeth vuole distruggere, annullare, impedendo ai morti di risorgere, uccidendo, come dirà John Donne, la morte stessa[279].

Tutto ciò che è stato, persino una realtà remota, assume le vesti del fantasma che, con o senza frastuono, condiziona i nostri passi. Shakespeare mostra come l'umanità non possa sbarazzarsi di sé stessa e Marías, condividendone la riflessione, ricorda implicitamente nei suoi testi affollati di fantasmi che la Spagna non può dimenticare la dittatura di Franco. Il passato non si può azzerare, si conserva e si aggrappa a noi. E soprattutto continua a parlarci di colpe ereditate e di un esecrabile oblio.

3.2. Fantasmi raccontati.

Già nel primissimo lavoro di Marías, scritto quando l'autore era ancora un adolescente, compare il riferimento alla figura del fantasma. Cuñado rimarca questa presenza tanto caratterizzante sin dagli esordi:

> [...] el autor madrileño comenzó su carrera de escritor con el temprano cuento "La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga", protagonizado por un muerto que habla tranquilamente desde el silencio y la soledad de su tumba. Este cuento encierra ya el germen de lo que más tarde será la obra de Marías: voces de muertos que nos siguen hablando. Voces a veces misteriosas e inexplicables, otras olvidadas u ocultas, como la de Marcelino Iturriaga. Voces siempre inquietantes que nos confunden porque remueven las fronteras de lo que creíamos estable: la vida y la muerte, la realidad y la ficción, la presencia y la ausencia, el yo y el otro, el presente y el pasado[280].

La voce di Marcelino, dopo avere ricordato brevemente le circostanze della propria morte, si congeda sottolineando lo smarrimento provato per l'illusione di far ancora parte del mondo. I sensi lo ingannano crudelmente: sente i discorsi altrui, ma non può parteciparvi; la sua voce non sarà più ascoltata da nessuno. La morte corrisponde al nulla, all'apnea dell'intenzione; è una dimensione claustrofobicamente sadica:

> Poco a poco toda la gente se fue y me quedé solo. No sabia qué hacer. Pensaba, veía y oía, luego existía, luego vivía, y mañana me iban a enterrar. Luché para moverme, pero no pude. Entonces me di cuenta de que estaba muerto, de que

---

[279] *Ivi*, pp. 177-178.
[280] I. Cuñado, *El espectro de la herencia*, cit., p. 2.

> detrás de la muerte no había nada, y que lo único que me quedaba era quedarme en mi tumba para siempre, sin respirar, pero viviendo; sin ojos, pero viendo; sin oídos, pero oyendo[281].

Voci di fantasmi o accenni a figure fantastiche trovano spazio soprattutto nella narrativa breve di Marías. Nella raccolta *Cuando fui mortal* (1996), ad esempio, sono presenti ben due racconti che hanno come protagonisti dei fantasmi. Il breve testo *No más amores* mostra il sentimento discontinuo e delicato fra una ragazza dalla voce ammaliante, Molly Morgan Muir, e il fantasma di un giovane contadino che ama sentirla leggere: una storia in cui l'eco del film *The Ghost and Mrs. Muir* si rende oltremodo evidente. La frequentazione *fantasmal* che viene rappresentata, sempre lontana dal suscitare inquietudine, sarà compromessa dal sopraggiungere della vecchiaia, nemica della musicalità nella lettura della donna. Infatti, avendo imparato a leggere in autonomia, il fantasma sceglie di non farsi più vedere, provocando così la rabbia di Molly. Mesi dopo, il giovane irriconoscente le fa giungere un messaggio denigrante tramite il segno lasciato in un libro: «"Y ella envejeció y se llenó de arrugas, y su voz cascada ya no le resultaba grata"»[282].

In questa occasione la figura del fantasma non è legata a una condizione propriamente tragica della vita: c'è sì la solitudine e l'ingratitudine, ma il tutto viene stemperato da una sottile ironia e dalla vigorosa reazione dell'anziana che, come una furente sposa abbandonata, accusa lo spettro di essere stato ingiusto nei suoi confronti, dato che la sua voce gli ha offerto per molti anni una piacevole compagnia. Ora è lei ad avere bisogno della sua silenziosa ma consolante presenza. La storia, infine, ha una conclusione positiva: il fantasma, a seguito del rimprovero, torna a mostrarsi alla mortale; l'attesa dell'appuntamento allunga la vita della protagonista, impaziente di rivedere ogni settimana il suo impossibile amore. Il comportamento provocatorio del giovane spettro non dà angoscia: è paragonabile ai dispetti di uno spirito birichino, come d'altronde era già stato annunciato dalle frasi iniziali della storia: «Es muy posible que los fantasmas, si

---

[281] J. M., *Mientras ellas duermen*, Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 23.
[282] J. M., *Cuando fui mortal*, Barcelona, Debolsillo, 2006, p. 161.

es que aún existen, tengan por criterio contravenir los deseos de los inquilinos mortales, apareciendo si su presencia no es bien recibida y escondiéndose si se los espera y reclama»[283]. Come accade a volte in Shakespeare, dunque, la figura del fantasma in Marías travalica scherzosamente i confini del tragico e ci ruba un'effimera risata.

Ma ora passiamo all'altro racconto: *Cuando fui mortal* (1993). Il titolo non è che un'ulteriore citazione shakespeariana, tratta, come nel caso di *Mañana en la batalla piensa en mí*, dal *Riccardo III*. È interessante notare come il verso selezionato appartenga ancora una volta al passo in cui i fantasmi delle vittime del sovrano ne tormentano i sogni:

> GHOST OF HENRY to *King Richard*
> When I was mortal, my anointed body
> By thee was punched full of deadly holes
> Think on the Tower and me: despair and die!
> Harry the Sixth bids thee despair and die[284]!

Il testo che dà il titolo alla miscellanea è narrato da uno spettro che, godendo di un'onniscienza in apparenza privilegiata, conosce ogni dettaglio, persino il più cruento, sul passato della sua famiglia e sul proprio assassinio. Il fantasma è condannato alla totale comprensione e alla riappropriazione forzata del passato; vive in una dimensione atemporale, da lui definita crudele, in cui ogni episodio è innaturalmente intellegibile:

> [...] ahora no sólo recuerdo lo que vi y oí y supe cuando fui mortal, sino que lo recuerdo completo, es decir, incluyendo lo que entonces no veía ni sabía ni oía ni estaba a mi alcance, pero me afectaba a mí o a quienes me importaban y acaso me configuraban. Uno descubre ahora la magnitud de lo que va intuyendo a medida que vive, cada vez más cuanto se es más adulto, no puedo decir más viejo porque no llegué a serlo: que uno sólo conoce un fragmento de lo que le ocurre, y que cuando cree poder explicarse o contarse lo que le ha sucedido hasta un día determinado, le faltan demasiados datos, le faltan las intenciones ajenas y los motivos de los impulsos, le falta lo oculto: vemos aparecer a nuestros seres más cercanos como si fueran actores que surgen de pronto ante el telón de un teatro,

---

[283] *Ivi*, p. 157.
[284] W. Shakespeare, *Riccardo III*, trad. it. di Vittorio Gabrieli, Milano, Garzanti, 2007, atto V, scena III, vv.125-131, p. 280.

> sin que sepamos qué hacían hasta el anterior segundo, cuando no estaban ante nosotros[285].

Tutto si fonda su un paradosso: la vicinanza alla realtà e il far parte del mondo ci offrono protezione perché siamo privati, felicemente, della visione d'insieme; siamo lontani dalla verità perché vi siamo immersi. Il castigo si concretizza nella impietosa conoscenza di quello che avremmo preferito ignorare. È un'idea, questa, già sviluppata in *Corazón tan blanco*, in cui le resistenze a sapere di Juan vengono annientate dall'ascolto della confessione di Ranz. Al narratore, ormai edotto, non rimane che già la nota constatazione della sconfitta dei suoi intenti di proteggersi: «No he querido saber, pero he sabido». Pittarello sottolinea la sofferenza perpetua a cui è costretto il fantasma del racconto:

> El protagonista desencarnado sufre la maldición de ser eterno y de recordarlo todo acerca de sí mismo y de los que estuvieron en relación con él mientras vivía. No se adapta a su condición y vuelve al mundo que había habitado desandando el trayecto del tiempo y rondando por la extensión del espacio. Gracias al conocimiento sincrónico y ubicuo que lo atormenta, no hay intención humana que se le oculte, lo que marca la diferencia con el tiempo anterior, como puede verse cuando retrocede por ejemplo a su infancia, en época de Franco, con el padre intelectual, la madre elegante y un médico asiduo y cariñoso. Lo que creía saber cuando era mortal nunca coincide con lo que ha descubierto desde que es un fantasma. Nadie era lo que parecía. Todo el mundo engaña a todo el mundo. Y es ese no estar protegido ya por la ignorancia lo que tiñe de infelicidad la condición del fantasma, que ahora, como un narrador omnisciente, lo sabe todo[286].

Ad esempio, il narratore scopre che Arranz, il medico che visitava sempre la sua casa, minacciava suo padre, repubblicano sconfitto: in cambio del silenzio, il ricattatore avrebbe potuto disporre a suo piacimento dei favori sessuali della moglie. Il fantasma, oltre a ciò, viene a sapere che la propria morte è stata causata dall'amante della sposa, con la quale credeva ingenuamente di condurre una vita tranquilla.

Come lo spettro del padre di Amleto, il narratore conosce la verità grazie alla condizione di fantasma e potrebbe cercare subito vendetta. Eppure, in nessuna delle sue parole traspare l'intenzione di agire e farsi giustizia: anche questa voce

---

[285] J. M. *Cuando fui mortal*, cit., p. 58.
[286] E. Pittarello, «Prólogo», in J. M. *Cuando fui mortal*, cit., pp. 8-9.

narrante si limita, immobile, a osservare. Mentre Shakespeare lascia intravedere una luce, un riscatto, Marías usa lo spettro per indebolire e incupire il nostro cuore. Così il fantasma torna a svolgere il ruolo angosciante che gli è più consono: è la rappresentazione di un incubo eterno, in cui la tortura della verità ci fa sperare in una morte basata sull'ignoranza del passato; è uno strumento impareggiabile per riflettere sulla nostra impossibilità, in vita, di dominare il mondo. Un mondo che, all'improvviso, potrebbe sferrare contro di noi il suo attacco mortale.

3.3. Il fantasma come impossibilità d'azione.

Nel prologo di *Vida del fantasma*, Marías sottolinea l'assenza di un filo conduttore fra gli articoli raccolti. Il collegamento è costituito unicamente dal ricordo, «fantasmal», di avere scritto i testi in un tempo reso vago e remoto dalla rarefazione della memoria. La lontananza è il sintomo di distanza mentale, della percezione di analogie e differenze rispetto al passato; è il frutto di un divario temporale: una forma di sdoppiamento perturbante, di sentirsi diversi o simili rispetto un qualcosa che, in ogni caso, torna sotto la forma dell'ombra. Il distacco impedisce di riconoscerci appieno in quel che eravamo. Chi scrive, per forza di cosa, nutre questa sensazione straniante:

> Quienes van dejando constancia escrita de lo que opinaron un día, de lo que les gustó o divirtió o indignó, de lo que pensaron en el pasado, van teniendo de su vida una percepción fantasmal a medida que transcurre el tiempo y ellos van comprobando que son y no son a la vez los mismos. Supongo que esto le sucede a todo el mundo, pero para la mayoría de las personas debe de ser una sensación intermitente tan sólo, mientras que para los escritores es una constatación y una certeza (también para quienes llevan diario, estoy seguro). Claro que hablo por mí mismo, pero cada vez me voy sintiendo más cercano a una de mis figuras literarias predilectas, el fantasma: alguien a quien ya no le pasan de verdad las cosas, pero que se sigue preocupando por lo que ocurre allí donde solían pasarle y que —aun no estando del todo— trata de intervenir a favor o en contra de quienes quiere o desprecia. Todo escritor, yo creo, se asemeja un poco a esta figura: habla e influye, pero no siempre se deja ver; a veces desaparece o calla durante largo tiempo, en otras ocasiones arma grandes estrépitos con sus ficticias cadenas o intenta ahuyentar con su sábana blanca de intangibles palabras. No está del todo presente, pero asiste a los acontecimientos, y sobre todo ronda. De ahí el título de este volumen, en el que este fantasma creciente se asoma al exterior y vive, o lo

> simula. Mira y opina y va al cine, lee y fuma, se enoja y se traviste, viaja y hace reseñas, va al fútbol y también recuerda, lo que le es más propio[287].

Così, la figura del fantasma non incute timore, ma provoca disagio e la percezione di un senso di perdita. È innanzitutto la concretizzazione dell'impotenza umana. E le voci narranti messe in campo dallo scrittore spagnolo, tanto perse in elucubrazioni e ricordi, sono fantasmi che non riescono a intervenire nella realtà, ma che illustrano bene il loro distacco da essa. Come ai fantasmi, viene concessa loro la memoria, non l'azione.

L'impossibilità di conferire una direzione agli eventi, insieme all'assurdità dell'esistenza umana, viene condensata nella figura del Coronel Chabert, creata da Balzac e ripresa in *Los enamoramientos*. Marías, attraverso uno dei protagonisti del romanzo, si interroga sull'utilità del ritorno di chi è dato per morto o è comunque considerato parte del passato. La diegesi è puntellata dalla riflessioni su questo tema della narratrice, María, e dell'amante, Javier Díaz-Varela. Per argomentare una sua tesi, l'uomo cita e traduce la frase di Balzac: «'¿Los muertos hacen mal en volver?', o acaso (también podría entenderse así): '¿Se equivocan los muertos al regresar?'. Lo que dice en francés es esto: 'Les morts ont donc bien tort de revenir?'»[288]. Il dialogo che segue risponde negativamente alla domanda. Infatti, il ritorno fra i vivi del Colonnello Chabert, dato erroneamente per morto durante una battaglia, è oltremodo traumatizzante: la moglie, Madame Ferraud, ha ereditato tutti i suoi beni e si è risposata, migliorando la propria condizione economica. L'uomo è consapevole che il suo ritorno rappresenta per la moglie una «desdicha absoluta» e ne comprende bene l'imbarazzo e la difficoltà, tanto che leggiamo:

> La Condesa le lanzó una mirada impregnada de tal reconocimiento que el pobre Chabert habría querido volver a meterse en su fosa de Eylau'. Es decir, hay que entender, habría querido no causarle más problemas ni perturbaciones, no entrometerse en un mundo que había dejado de ser el suyo, no ser más su pesadilla ni su fantasma ni su tormento, suprimirse y desaparecer[289].

---

[287] J. Marías, «Prólogo», in Id., *Vida del fantasma*, cit.
[288] J. Marías, *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 167.
[289] *Ibidem*.

In altre parole, il valoroso combattente, dopo avere affrontato disavventure e sofferenze per tornare a casa, si percepisce come una specie di fantasma che infastidisce il naturale fluire della vita; è disarmato e non lotta strenuamente per riappropriarsi di ciò che un tempo era suo. L'associazione fra il colonnello e la figura del fantasma torna ancora una volta:

> Cuando al comienzo de la novela se presenta en el bufete del abogado, uno de los pasantes o mandaderos le pregunta el nombre. Él responde: 'Chabert', y el individuo le dice: '¿El Coronel muerto en Eylau?'. Y el espectro, lejos de protestar, de rebelarse y enfurecerse y contradecirle en el acto, se limita a asentir y a confirmárselo mansamente: 'El mismo, señor'[290].

La condanna più atroce è diventare fantasmi quando si è ancora in vita: «No hay mayor desgracia, para el que regresa, que descubrir que está de sobra, que su presencia es indeseada, que perturba el universo, que constituye un estorbo para sus seres queridos y que éstos no saben qué hacer con él». Javier ricorre alla storia di Chabert per convincersi di avere una possibilità con Luisa, la moglie dell'amico che ha fatto uccidere da un sicario. Tutti, prima o poi, smettono di pensare ai morti, il lutto non può essere eterno e anche Luisa, come la moglie del Colonnello, saprà presto andare avanti. Del fantasma, dunque, si sottolinea di nuovo la profonda solitudine dell'essere intrappolati in un mondo che in cui non si può intervenire; in cui il ricordo viene rigettato in nome dell'istinto alla sopravvivenza.

Successivamente persino Javier, paragonato a Chabert da María, sarà definito un fantasma. I due uomini sono accumunati dall'attesa; il compimento del loro desiderio è subordinato a scelte altrui:

> [...] los dos se habían mantenido a la espera de un gesto, de una especie de milagro, un aliento y una invitación, Chabert del casi imposible reenamoramiento de su mujer y Díaz-Varela del improbable enamoramiento de Luisa [...]. Los dos eran como espectros haciendo visajes y señas e incluso algún aspaviento inocente, aguardando a ser vistos y reconocidos y quizá llamados, deseosos de oír al fin estas palabras: "Sí, está bien, te reconozco, eres tú", aunque en el caso de Chabert supusieran sólo concederle la carta de existencia que se le estaba

---

[290] *Ivi*, p. 168.

negando y en el de Díaz-Varela significaran bastante más: "Quiero estar a tu lado, acércate y quédate aquí, ocupa el lugar vacío, ven hasta mí y abrázame"[291].

In un atteggiamento come quello del Colonnello emerge chiaramente la sostanziale differenza fra i fantasmi shakespeariani e quelli proposti da Marías: i primi sono esseri vendicativi, concentrati sulla realtà per modificarla e prendersi una rivincita e, dunque, profondamente ancorati alla realtà; i secondi, fra cui ricordo la voce narrante di *Cuando fui mortal*, sono confinati nella vaghezza della rassegnazione e dell'attesa, non si impongono con forza. Sono ridotti a spettatori sconcertati di un mondo che va avanti senza di loro.

Come vedremo nei prossimi paragrafi, mentre la comparsa dei fantasmi degli scellerati sovrani shakespeariani sono premesse alla riconquista di un ordine morale e sociale, in *Mañana en la batalla piensa en mí* essi diventano l'esplicitazione di un'angoscia senza redenzione: dato che il finale delle opere dello spagnolo non prevede la punizione degli assassini o dei traditori, le voci spettrali non sono che un turbamento fine a sé stesso destinato a implodere senza fornire speranza. Le vittime non trovano giustizia e, contemporaneamente, condannano i vivi a un continuo tormento. Víctor, la voce narrante del romanzo, convivrà con i suoi fantasmi personali senza opporsi alla presenza del passato: i suoi passi saranno guidati da un colpevole malessere.

3.4. *Mañana en la batalla piensa en mí*: lo spettro della colpa.

Personaggi come Riccardo III e Macbeth sono tormentati da fantasmi e, non è certamente un caso, diventano strumenti utili alla comprensione, lacunosa e mai definitiva, degli universi interiori dei personaggi di Marías. Una tappa fondamentale dell'analisi della figura del fantasma è rappresentata, pertanto, da *Mañana en la batalla piensa en mí*, in cui il narratore, Víctor, cita le voci dei fantasmi del *Riccardo III* e medita sul verbo inglese «to haunt». Nel romanzo assistiamo a una sorta di inevitabile coesistenza di vivi e fantasmi, che non sono

[291] *Ivi*, p. 248.

altro che le ombre del passato di Víctor, il frutto della sua memoria vinta dal senso di colpa.

Il racconto si apre con un adulterio, un'infrazione che genera caos emotivo e spiana il terreno al perturbante. Marta Téllez approfittando dell'assenza del marito, apparentemente in viaggio d'affari a Londra, invita a casa sua Víctor, un uomo che conosce appena. Dopo una cena resa interminabile dalla presenza di Eugenio, il figlio piccolo della donna, Marta e Víctor raggiungono finalmente la camera da letto. Tuttavia, i preliminari sono interrotti dall'inaspettato malore della giovane madre che, poco dopo, muore fra le braccia del protagonista. Ora il narratore sente che la sua presenza nella camera da letto della donna sarebbe difficilmente spiegabile e, per consolarsi, si dice: «Nadie sabe que he estado aquí ni tiene por qué saberlo»[292]. Così, a causa della clandestinità dell'incontro, non avverte né un medico né i familiari della donna. Per ora, Marta è morta solo per lui; gli altri rimangono protetti dall'inconsapevolezza. In questo modo, Víctor inizia a vivere le conseguenze di questa morte assurda nell'estrema solitudine dei propri pensieri. Non ha nessun confidente: come per Macbeth, solo di fronte alla propria colpa e unico a vedere il fantasma di Banquo, il narratore dà dimostrazione dell'isolamento in cui permane con l'impressione di aver visto il fantasma di Marta. La donna diventa il suo fantasma esclusivo, il precipitato di un'ossessione, dato che soltanto lui, per il momento, ha accesso alla pericolosa dimensione della conoscenza, la premessa di ogni colpevolezza.

Dopo Juan in *Corazón tan blanco*, dunque, anche il narratore di *Mañana en la batalla piensa en mí* trova nella citazione di un dramma shakespeariano la cassa di risonanza più adatta alla propagazione della sua inquietudine. Víctor rievoca versi intrisi di una paura irrazionale: «Mañana en la batalla piensa en mí, caiga tu espada sin filo, desespera y muere», icastica maledizione che i fantasmi delle vittime dello spietato Riccardo scagliano contro il sovrano, turbandone il sonno, la notte precedente alla decisiva battaglia di Bosworth. In una tetra

---

[292] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Debolsillo, 2009, p. 49.

cantilena, gli spettri ricordano le modalità della loro uccisione, augurando al proprio carnefice sconfitta, disperazione e morte durante la battaglia contro il conte di Richmond, ovvero Enrico VII d'Inghilterra, a cui, invece, offrono sostegno. Da notare, ancora una volta, la differenza fra gli spettri risoluti del testo shakespeariano e la loro presenza senza conseguenze positive nella vita di Víctor.

> Portando i fantasmi sul palcoscenico e facendoli parlare ai due avversari addormentati, Shakespeare suggerisce che i morti non si limitano a marcire e scomparire, né sopravvivono unicamente nei sogni e nelle paure dei vivi: i morti sono una forza inestirpabile, incarnata, oggettiva. Agiscono come ricordo degli uccisi, un ricordo che è registrato non soltanto nella psicologia turbata di Riccardo […] ma anche nella coscienza collettiva del regno, e nella mente di Dio. E, nel concedere le loro benedizioni […] riportano la sanità e l'integrità nella comunità sconvolta[293].

In Marías il fantasma turba, ma è svuotato di ogni missione che ristabilisca l'ordine; è frutto di un risentimento che poi non cerca di individuare sconfitti e vincitori.

Tornando alle maledizioni scagliate contro il sovrano, osserviamo che la voce che risuona maggiormente nella mente del protagonista è quella della regina Anna. La donna, rivolgendosi al machiavellico Riccardo, si presenta come la sua «desdichada esposa».

> GHOST OF ANNE to King Richard
> Richard, thy wife, that wretched Anne, thy wife,
> That never slept a quiet hour with thee,
> Now fills thy sleep with perturbations.
> Tomorrow in the battle think on me,
> And fall thy edgeless sword: despair and die[294].

Con questo personaggio femminile il narratore rievoca tutte le donne che nel romanzo soffrono per colpa di un uomo: la sua ex moglie, Celia, abbandonata dopo un matrimonio durato tre anni; Marta, tradita più volte dal marito e, infine,

---

[293] S. Greenblatt, *Amleto in purgatorio*, it., pp. 172-173.
[294] W. Shakespeare, *Riccardo III*, cit., atto V, scena III, vv. 160-164, p. 284. Il passo in cui i fantasmi tormentano Riccardo, incitando contemporaneamente il conte di Richmond alla vittoria, va dal verso 119 al 177. A scagliare le maledizioni sono, in ordine di comparsa: il principe Edward, Enrico VI, Clarence, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings, i nipoti di Riccardo, la regina Anna e Buckingham.

Eva, morta per la furia di Eduardo, suo amante. La differenza sostanziale con il testo shakespeariano è che nell'opera di Marías la caduta dei personaggi non è dovuta a imprese eroiche o a ragioni politiche, ma dipende da trasgressioni erotiche di scarsa importanza. Domina, pertanto, un avvilente effetto di ribassamento: non è più un sovrano ad essere tormentato, ma uomini mediocri persino nella fenomenologia delle proprie debolezze. A tale divergenza se ne somma un'altra: quello di Víctor, diversamente dall'antecedente, è un incubo a occhi aperti. Infatti, se da una parte troviamo il sovrano shakespeariano perseguitato nell'impotenza del sonno, dall'altra ci imbattiamo nei tormenti della veglia.

A collegare strettamente i due personaggi è, invece, il panico e il senso di colpa: come re Riccardo, il narratore si qualifica come usurpatore, sente di aver valicato i confini di un regno altrui: anche se solo per una sera, egli ha occupato il posto del marito di Marta, ha invaso i suoi spazi. Ciò è evidente nella descrizione dell'atteggiamento diffidente del bambino di Marta nei suoi confronti. Pur essendo inconsapevole delle dinamiche del mondo adulto, Eugenio avverte un pericolo nella presenza dell'uomo che sua madre ha invitato a cena. Il protagonista percepisce nella sua riluttanza ad addormentarsi il desiderio istintivo di proteggere il posto rimasto momentaneamente vacante di colui che l'ha generato. Secondo l'immaginazione colpevole della voce narrante «el niño estaba alerta, había rehusado irse a la cama, con su desconocimiento o conocimiento precario del mundo sabía más de lo que yo sabía, y vigilaba a su madre y vigilaba a aquel invitado nunca antes visto en aquella casa, guardaba el lugar del padre»[295]. L'agitazione del bambino è fondata: «"El niño tiene razón y hace bien", había pensado yo, "porque en cuanto se duerma yo ocuparé el lugar habitual de su padre durante un rato, no más que un rato. Él lo presiente y quiere proteger ese sitio que es también garantía del suyo […]»[296].

---

[295] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., p. 24.
[296] *Ivi*, p. 26.

E la colpevolezza trova un'eco naturale nella citazione shakespeariana, che si presenta, sempre più spietata, mentre Víctor interiorizza la tragedia appena accaduta. La prima comparsa della maledizione si ha dopo che Eugenio, mentre Marta è in preda al suo malore, viene accompagnato nella sua stanza da Víctor. Qui, l'uomo urta contro alcuni aerei giocattolo attaccati al soffitto:

> Pensé en abrir la ventana, estaba cerrada y por tanto no podía haber brisa, no se movían, no se mecían, pero aun así todos sufrían el vaivén levísimo –una oscilación inerte, o quizá es hierática- que no pueden evitar tener las cosas ligeras que penden de un hilo: como si por encima de la cabeza y el cuerpo del niño se prepararan todos perezosamente para un cansino combate nocturno, diminuto, fantasmal e imposible que sin embargo ya habría tenido lugar varias veces en el pasado, o puede que lo tuviera aún cada noche anacrónicamente cuando el niño y el marido y Marta estuvieran por fin dormidos, soñando cada uno el peso de los otros dos. "Mañana en la batalla piensa en mí", pensé; o más bien me acordé de ello[297].

Dopo aver lasciato la camera del bambino, Víctor torna da Marta, che gli chiede di non muoverla e di non chiamare soccorsi. Da qui nasce la riflessione sulla condizione di panico in cui versa la donna: alla morte preferisce l'immobilità. Alla fine di una sinistra analogia fra la condizione di Marta e l'elencazione di numerose situazioni rischiose, premesse di possibili morti future, il narratore inserisce nuovamente la citazione:

> El soldado que se queda en su trinchera sin apenas respirar y muy quieto aunque sepa que en breve será asaltada; el transeúnte que no quiere correr cuando nota que unos pasos le siguen a altas horas de la noche por una calle oscura y abandonada; […] o el piloto que vió cómo el caza enemigo lograba ponerse a su espalda y ya no hizo la tentativa última de escapar a su punto de mira con una acrobacia, en la certidumbre de que aunque lo tuviera todo a favor el otro erraría el blanco porque esta vez *él* era el blanco. "Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo.[298]"

All'espressione «Mañana en la batalla piensa en mí» si aggiunge, come un macigno, «y caiga tu espada sin filo». L'imminenza della morte viene annunciata dall'infausto ritorno della maledizione, che, assecondando un climax ascendente, è destinata ad ampliarsi e a farsi più oscura.

---

[297] *Ivi*, p. 37.
[298] *Ivi*, p. 41.

Il cuore diventa pesante e, carico di tensione, si predispone ad accogliere una perturbante associazione fra Víctor e la figura del fantasma. Alla morte di Marta, il protagonista viene assalito dai sensi di colpa «'Se ha muerto' me dije 'esta mujer se ha muerto y yo estoy aquí y lo he visto y no he podido hacer nada para impedirlo, y ahora ya es tarde para llamar a nadie, para que nadie comparta lo que yo he visto'»[299]. L'uomo la stringe fra le braccia: «'Seguimos los dos aquí, en la misma postura y en el mismo espacio, aún la noto; nada ha cambiado y sin embargo ha cambiado todo, lo sé y no lo entiendo. No sé por qué yo estoy vivo y ella está muerta, no sé en qué consiste lo uno y lo otro»[300]. Vita e morte sfumano rapidamente l'una nell'altra: Víctor, paragonabile a un fantasma, sente di non potere incidere sulla realtà. A differenza di Riccardo, il cui senso di colpa poggia su numerosi delitti, il narratore nutre un forte disagio per la propria inazione.

Ora che in Marta non c'è più vita i versi shakespeariani che richiama vengono completati: «'Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo: desespera y muere'»[301]. I due duri imperativi finali sottolineano il crescente stato di inquietudine del protagonista. Il suo animo è affollato di paure. Una di queste riguarda la sorte di Eugenio che, dopo la fuga di Víctor dall'appartamento dell'amante, è rimasto solo in casa:

> Y de pronto me acordé que no había comprobado si en casa de Marta habían quedado cerradas todas las ventanas y las puertas de acceso a la terraza. '¿Y si el niño se cae mañana?', pensé. 'Pese yo mañana sobre tu alma; caiga tu espada sin filo.' Pero ya no podía hacer nada, ya no podía entrar en aquel piso cuya puerta me había sido abierta horas antes por quien ya no volvería a abrirla, y del que me había sentido responsable y dueño durante poco rato, todo parece poco cuando ha terminado[302].

Ancora una volta, il narratore sottolinea la sua impossibilità di dominare gli eventi. E non potendo agire, proprio come un fantasma, inizierà a vigilare: il giorno dopo la morte della donna, Víctor si reca sotto la casa dell'amante per verificare se qualcuno ha trovato il suo cadavere e si sta occupando di Eugenio. In

---

[299] *Ivi*, p. 48.
[300] *Ibidem*.
[301] *Ibidem*.
[302] *Ivi*, p. 72.

questa occasione crede, o forse spera, di scorgere alla finestra Marta mentre si sta togliendo una maglietta: «No estaba totalmente seguro, pero al divisar la figura hubo alivio junto al sobresalto, porque alguien había en la casa y tal vez era Marta –Marta viva. No podía ser Marta pero me permití de nuevo pensarlo un istante»[303].

Per Carole Viñals il narratore sembra incapace di distogliere il proprio pensiero dalla scomparsa dell'attraente semisconosciuta: «Es como si el remordimiento a raíz de la muerte de Marta constituyera todo su ser, lo ocupara sin dejarle lugar alguno donde existir. Su vida se ve completamente invadida y toda su energía está dedicada a conocer a la familia de Marta»[304]. Il senso di colpa di Víctor si manifesta ancora durante un pranzo, a cui il protagonista partecipa insieme a Luisa, il padre di Marta ed Eduardo. Quest'ultimo viene aspramente rimproverato dal suocero per aver lasciato la moglie da sola con il bambino senza lasciare alcun recapito. In realtà, Eduardo aveva trascritto su un foglio il numero da chiamare a Londra, ma Víctor l'aveva portato via con sé quando aveva abbandonato l'appartamento di Marta. A questo punto, il narratore teme che Eduardo potrebbe non sopportare ulteriormente l'attacco del suocero ed immagina i suoi pensieri riguardo allo sconosciuto che ha trascorso quella notte con la moglie. Inoltre, ipotizza che il senso di colpa provato per la spensieratezza con cui aveva vissuto a Londra si concretizzi in una voce che durante il sonno gli riproponga la maledizione del *Riccardo III*.

> "[…] quiero encontrar a ese hombre para hablar con él y pedirle cuentas y contarle lo que pasó por su culpa. Quiero contarle a él justamente cómo pasé ese día entero en que creí viva a Marta y ya estaba muerta y cómo veo ese día ahora cuando se repite en mis pesadillas y oigo la voz que dice: «Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo. Mañana en la batalla piensa en mí, cuando fui mortal, y caiga herrumbrosa tu lanza. Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla. Mañana en la batalla piensa en mí, desespera y muere»"[305].

---

[303] *Ivi*, p. 81.
[304] C. Viñals, «Caos y estructura narrativa en Mañana en la batalla piensa en mí», in I. Andrés-Suárez y A. Casas, *Javier Marías*, cit., p. 114.
[305] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., p. 183.

Ma ora torniamo alla prima comparsa della citazione shakespeariana per poi ampliare il discorso sul fantasma alla riflessione linguistica sul verbo «to haunt». Víctor afferma: «"Mañana en la batalla piensa en mí", pensé; o más bien me acordé de ello»[306]. Il narratore, dunque, ricorda una frase ascoltata due anni e mezzo prima rispetto alla sera in cui aveva cenato con Marta. L'espressione proviene da un film visto in televisione una notte in cui era tornato a casa sconvolto per avere consumato un rapporto sessuale con una prostituta di nome Victoria, straordinariamente somigliante alla sua ex moglie, Celia[307]. Dopo avere riaccompagnato la ragazza sulla strada, Víctor era stato assalito da mille dubbi e paure. Così, ancora come un fantasma, il narratore si era limitato a osservare da lontano un altro uomo avvicinarsi alla prostituta, temendo per la sua incolumità. In seguito il protagonista racconta:

> Puse la televisión como la puse dos años y medio después en Conde de la Cimera sin saber qué hacer mientras una mujer agonizaba a mi lado […]. Ya era muy tarde y sólo un par de canales seguían emitiendo, y lo primero que vi en uno de ellos fue a un caballero con armadura que encomendaba su alma a Dios de rodillas ante una tienda de campaña, se trataba indudablemente de una película y era en color y desde luego no nueva, […]. Inmediatamente cambió la escena, y entonces se vio a otro hombre acostado y vestido, un rey, pensé al ver las mangas de su camisa con muchos volantes, un rey que padecía insomnio o acaso dormía con los ojos abiertos […]. Y entonces se le fueron apareciendo uno tras otro fantasmas sobreimpresionados en un paisaje, tal vez el campo de una futura o inminente batalla […]. Aquel rey estaba *haunted* o bajo encantamiento, o más exactamente estaba siendo *haunted* o *hanté* aquella noche por sus allegados que le reprochaban sus propias muertes y le deseaban desgracias para la batalla del día siguiente, le decían cosas horribles con las voces tristes de quienes han sido traicionados o muertos por aquel que amaban: 'Mañana en la batalla piensa en mí', le decían los hombres y la mujer y los niños, uno tras otro, 'y caiga tu espada sin filo: desespera y muere.' 'Pese yo mañana sobre tu alma, sea yo plomo en el interior de tu pecho y acaben tus días en sangrienta batalla: caiga tu lanza.' 'Piensa en mí cuando fui mortal: desespera y muere', le repetían uno tras otro, los niños y la mujer y los hombres. Recuerdo bien todas esas palabras, y sobre todo las que le decía la mujer, la última en dirigírsele, su mujer fantasma por cuyas mejillas corrían lágrimas: 'Esa desdichada Ana, tu mujer', le decía, 'que nunca durmió una hora tranquila contigo, llena ahora tu sueño de perturbaciones. Mañana en la batalla piensa en mí y caiga tu espada sin filo: desespera y muere'. Y ese rey se incorporaba o despertaba aterrado chillando tras estas visiones de la noche horrenda y yo también me espanté al verlas y al oír su aullido desde la

---

[306] *Ivi*, p. 37.
[307] L'immagine del film in cui appare il re tormentato nel sonno non deriva direttamente dalla lettura del Riccardo III, ma dalla visione di una pellicola di Lawrence Olivier basata sul personaggio shakespeariano.

> pantalla; sentí un escalofrío – es la fuerza de la representación supongo- y cambié de canal con el mando a distancia, me fui al segundo que aún emitía y en él había otra película antigua, esta era en blanco y negro y de aviones, […]; la Batalla de Inglaterra tal vez, de eso trataba, […][308].

Víctor preferisce guardare il film col combattimento aereo, ma durante la visione risuonano nella sua testa le maledizioni dei fantasmi del re insonne appartenenti all'altra pellicola. È per questo motivo che, profondamente agitato, ricorda la frase quando vede gli aerei nella camera di Eugenio: «los aviones pendientes de hilo que cada noche se preparaban perezosamente para un cansino combate nocturno, diminuto, fantasmal e imposible que nunca tenía lugar o lo tenía siempre en mi insomnio y mis turbolentos sueños»[309]. L'urto con quei giocattoli appesi ad un filo lo riportano inevitabilmente indietro nel tempo alla notte passata con la prostituta Victoria/Celia e al senso di colpa provato in quell'occasione. Il pensiero che forse Celia sia in pericolo non lo lascia dormire e per questo motivo Víctor decide di chiamare nel cuore della notte a casa della sua ex moglie. L'uomo temeva che

> en verdad fuese Celia Victoria y que le hubiese ocurrido algo malo, algo tan malo que un día tuviera que aparecerse en mi insomnio o mis sueños para decirme: 'Esa desdichada Celia, tu mujer, que nunca durmió una hora tranquila contigo, llena ahora tu sueño de perturbaciones'. O lo llena de encantamientos y maldiciones por haberla dejado marchar de mi vida y también de aquella noche, esta noche en que pude traérmela a casa bajo otro nombre y así salvarla[310].

Terminata la parentesi su Celia, associata alla sfortunata regina Anna, il narratore torna a parlare della sua frequentazione con i Téllez. Dopo il pranzo con i famigliari di Marta, Víctor pedina Luisa e inavvertitamente si lascia vedere dalla donna e da Eugenio. Quando il bambino lo riconosce e lo chiama per nome, la donna gli chiede spiegazioni. I due si recano all'appartamento di Víctor per ascoltare la cassetta della segreteria telefonica che egli aveva sottratto dalla casa della defunta per eliminare le prove della sua presenza. Nel nastro era rimasta registrata la voce del protagonista mentre parlava a Marta del loro prossimo incontro. Inoltre, c'era un messaggio di un altro probabile amante di Marta. Con

---

[308] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., pp. 234-235.
[309] *Ivi*, p. 236.
[310] *Ivi*, p. 237.

l'aiuto di Luisa, Víctor attribuisce un volto a quasi tutte le voci che hanno lasciato un messaggio nella segreteria. Solo nel caso dell'ultimo non riescono a risalire alla persona che lo ha registrato: si tratta di una voce femminile che rende comprensibili solo poche parole: «...por favor...por favor...por favor...», che sono, significativamente, le stesse registrate da Celia nella segreteria telefonica del marito quando faticava ad accettare la loro separazione[311]. La triplice ripetizione veniva detta

> no tanto como imploración verdadera que confía en causar un efecto cuanto como conjuro, como palabras rituales y supersticiosas sin significado que salvan o hacen desaparecer la amenaza, un llanto impúdico y casi maligno, no tan distinto de aquel otro más sobrio de la mujer fantasma que maldecía con sus pálidos labios como si estuviera leyendo en voz baja y por cuyas mejillas corrían lágrimas: 'Esa desdichada Ana, tu mujer, que nunca durmió una hora tranquila contigo, llena ahora tu sueño de perturbaciones»[312].

Ricordando nuovamente la frase della regina Anna, in analogia all'esperienza vissuta con Celia, al narratore viene in mente che la voce supplicante del messaggio potrebbe essere quella di Marta mentre si sta rivolgendo al marito. Egli così comunica la sua ipotesi a Luisa, che ammette che sua sorella aveva avuto dei problemi con Eduardo. Forse l'uomo aveva delle amanti e, pertanto, come la regina Anna, Marta non poteva dormire sonni tranquilli.

Quando Eduardo scopre la vera identità di Víctor e gli racconta del viaggio a Londra per far abortire l'amante, emergono inquietanti somiglianze nel loro destino[313]: Eva, per tenerlo stretto a sé, gli aveva detto di essere incinta. Svelata la menzogna, l'uomo aveva tentato invano di strangolarla, ma la donna, fuggendo impaurita e sconvolta, era stata investita da un taxi. Entrambi condividono lo stesso senso di colpa e così, dopo che Eduardo ricorda il foulard di Eva ancora impregnato del suo odore, Víctor osserva: «Queda el olor de los muertos cuando nada más queda de ellos. Queda cuando aún quedan sus cuerpos y también

---

[311] *Ivi*, p. 277.
[312] *Ibidem*.
[313] Eduardo, come Víctor, abbandona il luogo della morte di Eva senza lasciare tracce. Nessuno avrebbe potuto associare la scomparsa di quella donna a lui dato che a Londra avevano alloggiato in alberghi diversi e i biglietti dell'aereo erano stati comprati separatamente. Inoltre entrambi i personaggi maschili conservano un indumento della morta: come il narratore infila il reggiseno di Marta nella tasca del proprio cappotto, Eduardo pone il foulard di Eva nella tasca del suo.

después, una vez fuera de la vista y enterrados y desaparecidos: sea yo plomo en el interior de tu pecho, pese yo mañana sobre tu alma, sangrienta y culpable»[314].

Il protagonista ignora il modo attraverso cui il vincolo con i defunti potrebbe perpetuarsi nel tempo, dato che «con los muertos no hay más trato»[315]. Da questi pensieri, però, nasce una riflessione su dei termini stranieri che mancano di un corrispondente esatto in spagnolo:

> Hay un verbo inglés, *to haunt*, hay un verbo francés, *hanter*, muy emparentados y más bien intraducibles, que denominan lo que los fantasmas hacen con los lugares y las personas que frecuentan o acechan, revisitan; también, según el contexto, el primero puede significar *encantar*, en el sentido feérico de la palabra, en el sentido de encantamiento, la etimología es incerta, pero al parecer ambos proceden de otros verbos del anglosajón y del francés antiguo que significaban *morar*, *habitar*, *alojarse* permanentemente […][316].

Successivamente le considerazioni tornano a riguardare il rapporto che si è sviluppato con Marta dopo la sua inaspettata scomparsa:

> Tal vez el vínculo se limitara a eso, a una especie de encantamiento o *haunting*, que si bien se mira no es otra cosa que la condenación del recuerdo, de que los hechos y las personas recurran y se aparezcan indefinidamente y no cesen del todo ni pasen del todo ni nos abandonen del todo nunca, y a partir de un momento moren o habiten en nuestra cabeza, en la vigilia o el sueño, se queden allí alojados a falta de lugares más confortables, debatiéndose contra su disolución y queriendo encarnarse en lo único que les resta para conservar la vigencia y el trato, la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día: infinita, pero cada día más cansada y tenue. Yo me había convertido en el hilo[317].

Víctor «está habitado por Marta» ed è perfettamente consapevole di esserlo a causa di una semplice trasgressione erotica[318]:

> Es sólo que me ha ocurrido una cosa horrible y ridícula y me siento como si estuviera bajo un encantamiento, frecuentado, acechado, revisitado, habitado, mi cabeza habitada, y también mi cuerpo habitado y *haunted* por quien no he conocido más que en su muerte, y en algunos besos que nos podríamos haber ahorrado.

---

[314] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., p. 343.
[315] *Ivi*, p. 83.
[316] *Ibidem*.
[317] *Ibidem*.
[318] C. Viñals, «Caos y estructura narrativa en Mañana en la batalla piensa en mí», cit., p. 114.

Il senso di colpa è quel fattore che rende possibile la coesistenza e l'alternarsi della presenza dei vivi e dei morti nella mente del protagonista. Il narratore «Peca por omisión. Y es que los pecados de Víctor van encadenándose unos con otros»[319]. Le sue colpe sono imputabili alla passività. Sin dall'inizio si mostra poco deciso, soggetto alla volontà altrui: ad esempio, è Marta a dettare i ritmi della serata. Dal momento in cui la donna si sente male, Víctor si limita a monitorare gli sviluppi del malore.

Il protagonista si sente investito anche da un'altra colpa derivata dalla sua inazione. Infatti, nel finale del romanzo la morte di Marta acquista un nuovo valore dopo le rivelazioni di Eduardo. Se il marito della donna avesse saputo che sua moglie era morta non avrebbe cercato di uccidere Eva: ci sarebbe stato spazio per il perdono dell'amante bugiarda, l'unica donna rimastagli[320]. Non avendo chiamato Eduardo, Víctor diventa pertanto responsabile di questa morte: il vero dramma è quello che si è consumato a Londra e Víctor ha svolto un ruolo essenziale pur non sapendolo. Sia lui che Eduardo dovranno convivere con il loro personale "fantasma". Per quel che riguarda Eduardo:

> La muerta que lo frecuenta y acecha y lo revisita es otra, su muerta que mora en su pensamiento como habita la mía en el mío igual que un latido incesante en la vigilia o el sueño, su desdichada mujer y su desdichada amante mezcladas y alojadas ambas en nuestras cabezas a falta de lugares más confortables, debatiéndose contra su disolución y queriendo encarnarse en lo único que les resta para conservar la vigencia y el trato, la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día […][321].

Infine, è doveroso tornare sul legame, già accennato, che Víctor instaura fra sé stesso e la figura del fantasma, descrivendosi come una figura evanescente. Ad esempio, nel testo apprendiamo che Víctor impiega dei mesi prima di «dejar de ser nadie» per la famiglia della defunta e che si avvicina al padre di lei grazie alla mediazione dell'amico Ruibérriz de Torres[322], abile scrittore che prepara

---

[319] *Ibidem*.
[320] Eduardo confessa: «De haber sabido que Marta ya no vivía no habría detestado tanto a aquella enfermera, o es más, la habría perdonado seguramente. Me habría quedado sólo ella, comprendes, por el momento. Se tiene más comprensión con quien nos queda» (p. 334.)
[321] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., pp. 345-346.
[322] *Ivi*, p. 106.

discorsi per altre persone. In altre parole «él es lo que se llama un negro en el lenguaje literario – en otras lenguas un escritor fantasma»[323]. Dal momento che negli ultimi tempi l'amico, ormai pigro, gli passa molti dei suoi incarichi, anche Víctor scrive restando nell'ombra: «yo he oficiado por tanto de negro del negro, o fantasma del fantasma si pensamos en las otras lenguas, doble fantasma y doble negro, doble nadie»[324]. Ma se pensiamo che il narratore a volte non firma neppure le sceneggiature da lui ideate, è evidente come sia divenuto simile a un fantasma persino della sua attività lavorativa principale.

Anche rispetto alla conoscenza con Marta il narratore si percepisce come un essere incorporeo, il frutto di una proiezione mentale più che di un rapporto concreto. Ciò si evince a seguito di una conversazione con Luisa. Marta le aveva parlato dell'incontro con un uomo, che poi si era rivelato essere Víctor. Al contrario, prima di ascoltare sul nastro della segreteria la voce di Vicente Mena, un amico di famiglia, la sorella non sapeva nulla della storia clandestina che Marta intratteneva con lui:

> Las cosas no le iban muy bien con Eduardo, tenía su fantasías más que sus realidades, o eso creía yo hasta este momento: Vicente Mena, a estas alturas, qué disparate […]. Por otra parte siempre nos lo hemos contado todo, o casi todo, a lo mejor sólo me contaba las fantasías y se callaba las realidades. -'yo soy fantasía', pensé, 'o lo era antes de llegar a Conde de la Cimera. Y quizá luego también, quizá fui un íncubo y un fantasma, y lo sigo siendo'- [325].

Ed è nuovamente il protagonista a sottolineare di non possedere un'identità determinata e così ad andare a nutrire con la propria presenza quell'ampia schiera di figure inconsistenti che ci mostra Marías: quei fantasmi che popolano le pagine del romanzo e un'immaginazione turbata dal senso di colpa.

---

[323] *Ivi*, p. 110.
[324] *Ibidem*.
[325] *Ivi*, p. 275.

Capitolo III

L'ALTERITÀ SHAKESPEARIANA FRA DIACRONIA E OMOGENEITÀ TEMATICA

1. *Los dominios del lobo*: la parodia come promessa di intertestualità.

Per comprendere al meglio un autore, le primissime opere non possono essere subordinate alle più famose e mature: l'errore sarebbe interpretarle come un gioco ingenuo e puerile non meritevole d'attenzione. Dello stesso parere è Alexis Grohmann, autore di una monografia dedicata all'evoluzione della narrativa di Marías: *Coming into one's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*[326]. In un articolo successivo, lo studioso biasima la critica accademica per non avere mostrato interesse nell'esaminare i due primi romanzi dello scrittore spagnolo. Infatti, a proposito di *Los dominios del lobo* (1971) e *Travesía del horizonte* (1972), opere di sicura vocazione intertestuale, Grohmann afferma:

> tengo la impresión que son infravaloradas por tratarse de divertimentos, juegos de escritor tempranos, ejercicios preparatorios o entrenamientos (son progimnasmata, por emplear una figura retórica proveniente del griego muy exacta pero poco empleada), y obras confesadamente imitativas, paródicas, extraterritoriales y extranjerizantes. Esta marginalización me parece injusta: aunque quizá no sean obras equiparables a las del escritor más maduro, su valor reside precisamente en esos atributos no desdeñables que acabo de mencionar, y creo que merecen más consideración por tanto, además de porque prefiguran facetas de la producción posterior [...][327].

Avviare l'analisi sull'intertestualità shakespeariana in Marías con *Los dominios del lobo* potrebbe sembrare, a prima vista, fuorviante, ma è sufficiente una lettura attenta dell'opera per smentire l'impressione iniziale: l'alba dell'intertestualità e le sue promesse sono già contenute nel romanzo del 1971 che, per di più, rappresenta un esempio lampante dell'unione di tragico e comico,

---

[326] Alexis Grohmann, *Coming into one's Own*, cit.

[327] Alexis Grohmann, *Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías*, *Iberoamericana*, VIII, 30 (2008). Riguardo ai richiami intertestuali nella secondo romanzo pubblicato dall'autore madrileno, leggiamo: «En *Travesía del horizonte* la imitación es especialmente pronunciada en su reelaboración paródica de literatura británica (eduardiana y victoriana tardía) –obras de Henry James, Arthur Conan Doyle y Joseph Conrad componen el hipotexto principal [...]» (p. 66).

caratteristica della produzione successiva dell'autore. Pittarello rimarca gli elementi di continuità fra la sua prima pubblicazione e i lavori più recenti:

> No cabe duda de que hoy es otro. Por la edad y también el estilo, lo que escribe Javier Marías es en efecto muy diferente de aquella primera novela suya. Sin embargo no le es ajeno, pues el conjunto de su narrativa guarda elementos del exordio que con el tiempo se han refinado. Uno, de carácter general, atañe al proceso de reinvención de la realidad sin el cual no habría literatura. Otro, más específico, concierne a la libertad de enfocar con humor cualquier situación, incluso las que hacen daño. Es este el gran privilegio de la ficción literaria según Javier Marías. Bromear con las atrocidades es catártico, ayuda a comprender lo que en la vida real debe ser simplemente reprobado[328].

Lo stile è senz'altro cambiato: enunciati brevi e immediatezza nelle descrizioni sono distanti dalla sintassi articolata del presente. Eppure, il desiderio di giocare con la letteratura e di richiamare opere altrui è rimasto inalterato. Da sempre lo sguardo si sostanzia del passato letterario: agli inizi della carriera, infatti, nessun scrittore può prescindere dall'avere dei modelli. Partendo da questa consapevolezza, Marías riflette:

> Por eso no me queda sino reafirmarme retrospectivamente en lo que supongo que ya intuía en el verano de 1969: el novelista que empieza debe tener cuidado con la elección de sus modelos, porque, lo quiera o no, en sus inicios dependerá de ellos. Aunque creo recordar que fue Goethe quien lo dijo más claro: *Tened cuidado con lo que queráis ser de mayores, porque podéis acabar lográndolo*[329].

Marías aveva ben chiara la materia del libro che stava per scrivere: l'America del nord ritratta nei film, ovviamente ricreata dalla sua fantasia, avrebbe fatto da sfondo ai racconti. Così, disinteressato a rendere un quadro realistico delle terre d'oltreoceano, lo scrittore diciassettenne aveva scartato l'idea di trasferirsi per un po' negli Stati Uniti e si era recato a Parigi, dove sapeva di poter trovare linfa grezza per dar voce ai suoi intenti letterari:

> En París estaba la famosísima Cinémathèque de Henri Langlois, y yo sabía de la existencia de numerosos cinestudios que, bajo las reglas impuestas por la *nouvelle vague* y *Cahiers du cinéma*, se dedicaban a programar frenéticamente cine americano de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Ese iba a ser (lo era ya, de hecho) mi principal material, y consideré que lo mejor que podía hacer para

---

[328] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Los dominios del lobo*, cit., p. 7.
[329] J. Marías, *Nota a la edición de 1987*, in Id, *Los dominios del lobo*, cit., p. 18.

> escribir la novela que planeaba era pasar una temporada en el único lugar del mundo en el que podría estar en permanente contacto con ese material[330].

L'immersione nell'universo del cinema è stata totale: al posto del cibo vero e proprio, Marías ha preferito nutrirsi quasi esclusivamente del materiale filmico che la capitale francese gli offriva:

> Durante el mes y medio que aguanté en París a base de pan con mostaza vi — nunca olvidaré la cifra— ochenta y cinco películas, aunque no todas fueron americanas. Y no compré nada. Cuando regresé, la novela estaba casi acabada, y creo que para el mes de octubre le había puesto punto final. Por mi cabeza no había pasado la idea de intentar publicarla, así que me limité a prestarla a algunos amigos, que me dieron su opinión y se divirtieron leyéndola. Siguiendo algunos consejos, la sometí a numerosos cambios y cortes (debieron de caer unas ochenta páginas), y de ahí que la fecha de terminación que aparece al final del libro sea enero de 1970[331].

Oltre al taglio di circa ottanta pagine, un'altra parte del romanzo andava eliminata, pena il pericolo di ridondanza nelle informazioni:

> [...] junto con las ochenta páginas que del original de *Los dominios del lobo* suprimí entre su conclusión primera y su definitivo término, hice también desaparecer una interminable dedicatoria, de una veintena de páginas si no más, en la que se mezclaban personas y lugares reales con personajes y territorios de ficción: de John Wayne a Elisha Cook Jr, de «Scott Carey» al «Barón de Arizona», para entendernos un poco. Más que una dedicatoria parecía un reconocimiento o confesión de las fuentes de que me había valido o en que me había inspirado, acaso con una honradez propia de aquellos tiempos y de otros más antiguos: hoy en día la mayoría de los escritores se caracterizan por silenciar las suyas cuando las tienen y aun ocultarlas taimadamente, incluso cuando son evidentes. […]. Si aquella abusiva dedicatoria mía cayó al final, fue sólo por redundante: o publicaba la novela o publicaba la dedicatoria, y en la primera se confesaban también sin disimulo las fuentes[332].

Affrancato da ogni desiderio di risultare originale, l'autore aveva esplicitato i modelli, letterari e non, a cui aveva fatto riferimento nel romanzo. Il vasto materiale a disposizione viene scomposto e riunito per dar vita a una parodia, un indiscutibile segnale di intertestualità. Il rapporto intrattenuto con i modelli, quindi, è veicolato dal gioco letterario per eccellenza: la caricatura è una spada brandita per catturare l'interesse e contrapporsi alla passività nella lettura.

---

[330] J. Marías, *Nota a la edición de 1987*, cit., p. 14.
[331] J. Marías, *Nota a la edición de 1987*, cit., p. 16.
[332] J. Marías, *Contra la costurera y el decorador*, in Id, *Literatura y fantasma*, cit., p. 119-120.

Ma, al di là di questa istintiva funzione, potrebbe servire da scudo contro la sofferenza che gli schermi dei cinema rendevano a portata di mano:

> La adopción del enfoque paródico mantiene, sin embargo una fidelidad inversa a los modelos subyacentes. Si, como ha revelado el escritor, entre el gran número de películas que inspiraron su novela están por ejemplo historias de pasiones extremas como *El buscavidas*, *Lo que el viento se llevó*, *Con la muerte en los talones* o *Esplendor en la hierba*, hay que preguntarse si no se debe a un saludable (e inconsciente) instinto de defensa haber optado por aquella modalidad narrativa. Convertir en cómicas las circunstancias que aniquilan implica esquivar la afectividad, hacerse invulnerable frente a lo que hiere. Riéndose de los tormentos de los adultos que aquel tipo de cine representaba, el futuro novelista finge una mirada superior, inventa a un narrador desinhibido que juega con el mal y lo neutraliza[333].

Le avventure cinematografiche sono filtrate dalla fantasia dello scrittore. Così accade, ad esempio, con l'evidente ripresa di *Esplendor en la hierba* nella prima parte di *Los dominios del lobo*. Il film di Elia Kazan, il cui titolo originale, *Splendor in the grass*, è la citazione di un verso di Wordsworth, appartiene al genere drammatico. Ecco una breve sintesi della trama: il protagonista maschile, Bud Stamper, si innamora, corrisposto, di una sua compagna di scuola, Deannie, cresciuta secondo i rigidi dettami puritani. A causa della frustrazione sessuale provocata dalle resistenze di Deannie, che tenterà il suicidio, e delle invasive pressioni del padre, Bud tronca la relazione e va a studiare a Yale. Mentre frequenta con scarsi risultati l'università, il ragazzo conosce una cameriera italiana, Angelina, con la quale si sposerà. Allo stesso modo, Marías propone, in tono tutto fuorché drammatico, la storia fra la pudica Kathie ed Edward, uno dei componenti della famiglia Taeger, ormai caduta in disgrazia a livello sociale. Alla fidanzata casta ed eccessivamente morigerata, il protagonista preferisce una cameriera italiana a cui, per una capricciosa ripicca verso Kathie, chiede in fretta e furia di diventare sua moglie.

> A la salida de las clases, Kathie esperaba todos los días a Edward y los dos daban un paseo por la ciudad o se sentaban en un banco. Edward trataba de conseguir de ella algo más que besos, pero Kathie no se lo permitía. Casi todos los amigos de Edward se burlaban de él, pues Kathie debía de ser, probablemente, la chica más pudorosa de la Universidad. [...]. En mayo de 1923, cuando faltaba poco tiempo

---

[333] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Los dominios del lobo*, cit., pp. 9-10.

> para los exámenes, Kathie Lonergan cayó enferma con hepatitis y el médico le prohibió visitas. Edward la llamaba por teléfono con frecuencia, pero no podía verla. Pasaba todo el día trabajando y cuando salía de clase necesitaba distraerse un rato. Fue por ello por lo que conoció a Rosanna, una camarera italiana de un bar de perros calientes que solían frecuentar los demás estudiantes. Larry Lañe, su mejor amigo, le llevó una vez. [...]. Edward y Larry estuvieron con ella hasta la hora de cenar, y cuando se iban, Rosanna se acercó a Edward y le dijo: —Por ser nuevo, un beso y algo más. —Y le pasó una uña a lo largo de la espina dorsal. Edward sintió un ligero escalofrío y le gustó. Cuando regresaba a su casa en el coche pensó que Kathie Lonergan nunca le había hecho algo parecido y que probablemente ni siquiera sabría hacerlo. A partir de aquel día fue a ver a Rosanna muy a menudo, e incluso la llevó al cine o a pasear alguna vez[334].

Le uscite di Edward e Rosanna diventano sempre più frequenti e inducono Kathie a chiamare il fidanzato per difendere la propria reputazione, più che il rapporto d'amore che li lega. La loro conversazione termina con lo strampalato annuncio delle imminenti, e soprattutto inventate, nozze con Rosanna. A ciò seguirà una rocambolesca proposta di matrimonio, una scena degna della sceneggiatura di un film d'azione. La rapidità degli eventi e le motivazioni superficiali alla base dei comportamenti dei personaggi muovono al riso. Kathie inizia la chiamata dicendo:

> —Eddie, quiero que me digas claramente lo que significa esa italiana para ti. [...]. No quiero que la basura que lleva ya tu familia consigo me arrastre a mí también. [...]. Nunca te lo he dicho, Eddie, pero si no te he dejado después de lo de Art y Milt ha sido porque me daba pena que te quedaras solo, pero veo que no eres tan tímido e indefenso como yo creía y que puedes conseguir a otras mujeres, así que comunícame ahora mismo tus planes en cuanto a esa chica. A Edward le sentaron muy mal estas palabras. Pensó que Kathie era una estúpida que no valía la pena y que Rosanna era mil veces mejor en todo, por lo que mintió y contestó:—¡Sí! Me voy a casar con ella, Kathie; ya lo sabes. Se lo he pedido hoy y me ha dicho que sí, y pensaba llamarte esta noche para decírtelo y para hacértelo comprender y que no me guardaras rencor, pero te has adelantado y me da igual lo que pienses de mí. La quiero y me voy a casar, ¿lo entiendes? —¡Ooh! —dijo Kathie, y colgó. Edward se quedó sentado en la silla muy tranquilo y sosegado intentando darse cuenta de lo que acababa de hacer y pensando cómo podría remediarlo. Sabía que sus amigos estarían enterados al día siguiente de que se iba a casar con Rosanna, y debía pedírselo antes de que ella lo supiera y lo desmintiera. Montó en su coche y fue al bar de perros calientes. Rosanna estaba sirviendo en las mesas. Cuando le vio entrar le saludó con la mano alegre. Edward se la cogió, sacó fuera a la chica y la metió corriendo en el automóvil. ¿Qué pasa, Eddie? Déjame, tengo que estar allí —dijo ella ya dentro. —Calla —dijo Eddie poniéndole su dedo índice en los labios—. Contéstame sí o no. ¿Quieres casarte conmigo? Ella le miró sin sorpresa

[334] J. Marías, *Los dominios del lobo*, cit., pp. 35-36.

> y dijo con voz tenue y muy calmada:—Sí. Eddie suspiró con alivio y dijo: —Vamos dentro a decírselo a todo el mundo[335].

Come appare evidente, la vicenda di *Splendor in the grass* subisce una mutazione notevole: la storia d'amore infelice e inappagata viene sostituita da un'avventura che procede sui binari dissacranti e scanzonati dell'ironia.

Al di là dei numerosi riferimenti ai film americani, il gioco intertestuale coinvolge anche la letteratura. Ad esempio, è chiara l'allusione a una delle opere più famose, e maggiormente legata a Shakespeare, di Faulkner: *The Sound and the Fury*. Ritmo narrativo rapido e concisione nella caratterizzazione dei personaggi: in poche pagine di *Los dominios del lobo*, un giovanissimo Marías ci catapulta con un irresistibile *sense of humour* nella follia di una famiglia americana votata inspiegabilmente al declino. Nell'*incipit* si annuncia la fulminante decadenza: «La familia Taeger, compuesta por tres hijos —Milton, Edward y Arthur—, una hija —Elaine—, el abuelo Rudolph, la tía Mansfield y el señor y la señora Taeger, empezó a derrumbarse en 1922, cuando vivía en Pittsburgh, Pennsylvania»[336].

È significativa soprattutto la celerità con cui vengono presentati gli eventi bizzarri che conducono all'estromissione dalla società di un nucleo familiare che ambiva a farne parte; un'immediatezza che rende i fatti catastrofici e surreali, ancora più vividi e comici. Non a caso, il moto inarrestabile di declino ha inizio proprio con una cena a casa Taeger: lo strumento migliore per farsi ammirare in città. I guai non sembrano avere mai fine, a una caduta di per sé recuperabile segue una disgrazia peggiore: durante una festa data a casa Taeger, la zia Mansfield, vedova da qualche anno, muore improvvisamente dopo aver scambiato il governatore Gilman per il marito defunto; Arthur, oltremodo affezionato alla zia, per il dolore si trasferisce in un'altra città e manda agli amici delle cartoline che contraddicono i tentativi dei Taeger di coprire la sua fuga, esponendo i famigliari allo scherno; Elaine, a causa della derisione di cui è vittima la famiglia, viene lasciata dal fidanzato e, dopo avere provato senza successo a togliersi la

---

[335] *Ivi*, pp. 37-38.
[336] *Ivi*, p. 27.

vita, al secondo tentativo riesce a suicidarsi; Milton fugge con i soldi estorti a un compagno dell'università appartenete alla buona società; Edward si sposa con una cameriera di origini italiane e va via di casa; la signora Taeger inizia a bere e si allontana dalla città con uno sconosciuto; il nonno Rudolph si appassiona ai romanzi polizieschi e compie un efferato assassinio per il quale viene incarcerato dopo essersi vantato dell'impresa; infine, travolto dall'ultimo scandalo, il signor Taeger viene licenziato e lascia Pittsburgh.

La sintesi della storia delineata dalla frase iniziale di *Los dominios del lobo* rimanda inevitabilmente, nelle premesse più che nelle conseguenze, alla ben nota, e certamente meno comica, descrizione di follia e furore che porta alla distruzione di una famiglia un tempo benestante: i Compson raccontati da Faulkner. A tal proposito, riporto nuovamente il commento di Pittarello riguardo alle fonti d'ispirazione a cui Marías si rifà per muovere i suoi primi passi in letteratura:

> Escribir *Los dominios del lobo* supuso entonces para Javier Marías pasar del hacer al decir, forjarse a sí mismo en el lenguaje literario, inspirándose sin mucho respeto en los escritores norteamericanos que estaba leyendo un poco al azar, desde Faulkner y Melville, hasta Dashiell Hammet, Flannery O'Connor o S S Van Dyne[337].

Come non leggere nella decadenza dei Taeger quella degli altrettanto miserabili personaggi di *The Sound and the Fury*? La composizione del nucleo familiare è più o meno la stessa: padre e madre interessati a mantenere intatte ricchezze e apparenze mentre i sogni di affermazione sociale crollano intorno a loro; quattro figli, tre maschi e una femmina, come Benjy, Quentin, Jason e Caddy, sono la causa del dolore, della vergogna e della perdizione; infine, va menzionata la ripresa del cognome di un personaggio del film basato su *The Sound and the Fury*[338], Mansfield, attribuito nel romanzo spagnolo alla zia che morendo scatena una serie di imprevedibili conseguenze negative per la propria famiglia.

Ovviamente i riferimenti intertestuali, molteplici e fittamente intrecciati fra loro, andrebbero indagati con precisione. Eppure, in questa occasione, non è

---

[337] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Los dominios del lobo*, cit., p. 9.
[338] Il film *The Sound and the Fury* è stato diretto da Martin Ritt nel 1959.

importante elencare la provenienza di ogni allusione: è necessario, invece, sottolineare gli aspetti che dal primo romanzo in poi connotano la produzione futura di Marías: la volontà di dialogare con gli intertesti; il desiderio di avvalersi dei modelli, fra cui, ancora una volta, è bene rimarcare la presenza di Faulkner; e, in ultimo, la capacità di sovvertire o alterare il significato delle opere richiamate, propensione che guiderà lo scrittore ad affinare la tecnica degli echi letterari esterni alla sua produzione. Il gioco della parodia lascerà pian piano il posto alla problematizzazione del reale grazie alle riflessioni nate dalle opere di Shakespeare. La citazione non è una mera ripetizione; è innesto di nuova vita su quello che, pur costituendo la tradizione, non è mai percepibile come immobile e concluso in sé: la letteratura testimonia la metamorfosi o vigenza di sensibilità e pensieri nel tempo volubile dell'umanità.

2. *El hombre sentimental*: un sogno intertestuale.

Forse è vero ciò che afferma Prospero in *The Tempest*: «We are such stuff/ As dreams are made on; and our little life/ Is rounded with a sleep»[339]. Sicuramente la citazione vale per gli enti di finzione: figli di un demiurgo capriccioso, ovvero l'autore, che saprebbe creare e disfare mondi con sospiri annoiati e, cullato da Morfeo, determinerebbe senza affanni il loro epilogo. Così, nato dal sogno metaforico di Marías, il protagonista di *El hombre sentimental* si distacca con enorme difficoltà dalla dimensione onirica da cui ha tratto origine. Il suo racconto prende il via nel torpore: la scrittura diventa un tentativo di razionalizzare sogno ed esperienza, elementi che nel romanzo coincidono.

Il protagonista è un cantante d'opera che, al posto della versione oggettiva della sua storia d'amore con una donna sposata, riporta il sogno della relazione amorosa, mettendola per iscritto il giorno in cui viene abbandonato. Il tenore, noto come il León de Nápoles, racconta che il primo incontro con Natalia, il marito Hierónimo Manur e l'accompagnatore Dato avviene in un treno diretto a Madrid. Il secondo incontro ha luogo nel bar dell'albergo dove tutti alloggiano: qui il

[339] W. Shakespeare, *La Tempesta*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2007, atto IV, scena I, vv. 156-158, p. 162.

narratore parla con Dato, colui che ha il compito di distrarre e controllare Natalia mentre il marito, un banchiere belga, lavora. La signora Manur, Dato e il cantante diventano un trio inseparabile nel soggiorno madrileno, ma la situazione cambia repentinamente quando le eccessive attenzioni del cantante verso Natalia fanno capire a Hierónimo che è arrivato il momento di porre fine alla nuova frequentazione della moglie. Segue un colloquio fra il banchiere e il tenore in cui, svelate le ragioni economiche alla base del matrimonio, l'uomo d'affari dissuade il rivale dal continuare a vedere Natalia. Purtroppo il confronto non ha l'esito sperato, la moglie lo abbandona per stare con l'amante e il banchiere si toglie la vita. Allo stesso modo, dopo quattro anni di convivenza, la donna troncherà bruscamente anche il rapporto con il León de Nápoles.

L'intenzione di lasciare vaghi i confini fra la realtà e il sogno si evince, sin dalle prime pagine del romanzo, dalla ripetizione del sostantivo «sueño» o del verbo «soñar». In questa cornice onirica, l'intertestualità partecipa dell'indefinitezza del ricordo: alimenta il sogno e ne diventa un meccanismo fondamentale. Come nei sogni, infatti, realtà e finzione si combinano facilmente e le caratteristiche di un personaggio possono manifestarsi anche in un altro. Sullo sfondo della vicenda risplende il dialogo intertestuale con l'*Otello* di Shakespeare, evidente nelle dinamiche che caratterizzano il triangolo amoroso. Per Isabel Cuñado, il dramma funziona come «mise en abyme por cuanto condensa y anticipa el texto que la contiene. Las relaciones entre Manur, Natalia, el León de Nápoles y Dato son una proyección de aquella entre Otello, Desdémona, Cassio y Iago»[340]. Le creature shakespeariane, pian piano, si sovrappongono a quelle di *El hombre sentimental*. Ad esempio, il tenore, di cui si conosce solo il soprannome nel mondo musicale, abituato a combinare doti canore e capacità di fingere al punto di non saper più parlare senza un libretto[341], ribadisce la sua professione, rafforzando così l'associazione col personaggio che interpreta: Cassio nell'*Otello* di Verdi. A questa immediata osservazione va aggiunto un ulteriore dato:

---

[340] I. Cuñado, «Realidad y ficción en *El hombre sentimental*», *Foro Hispánico*. *Revista hispánica de Flandes y Holanda*. *El pensamiento literario de Javier Marías*, n. 20, septiembre de 2001, Amsterdam, Rodopi, p. 97.
[341] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., p. 8.

l'intertesto shakespeariano non solo anticipa e condensa la trama del romanzo spagnolo, ma, come vedremo nei prossimi paragrafi, deforma l'intertesto offrendone una versione moderna sostanziata di inazione e rassegnazione.

2.1. Quel che rimane dell'amore: Natalia come una Desdemona indolente.

Anche l'amore partecipa della rarefazione del sogno: «*El hombre sentimental* es una historia de amor en la que el amor no se ve ni vive, sino que se anuncia y recuerda», riporta Marías in «Lo que no se ha cumplido»[342]. L'autore scava nei rapporti dei protagonisti e svela la sua personale interpretazione della vicenda, in cui l'amore, in bilico fra la dimensione futura del possibile e l'osservazione del passato, è privo delle dinamiche che solitamente contraddistinguono passione e desiderio:

> Algo como el amor, que es siempre urgente e inaplazable, que requiere la presencia y la consumación o consumición inmediata, ¿puede anunciarse sin que aún exista, o recordarse de veras cuando ya no existe? ¿O será que el propio anuncio y el mero recuerdo forman, *ya* y *todavía* respectivamente, parte de ese amor?[343]

Secondo lo scrittore, l'amore si fonda principalmente sull'anticipazione e sulla memoria e richiede una buona dose di immaginazione, necessaria «no sólo cuando se lo intuye, cuando se lo ve venir, y no sólo cuando quien lo ha experimentado y lo ha perdido tiene necesidad de explicárselo, sino también mientras el propio amor se desarrolla y tiene plena vigencia»[344]. La dimensione immaginifica, come vedremo con Natalia, è essenziale per la nascita, per lo sviluppo e per la stessa esistenza dell'amore.

Nell'epilogo di *El hombre sentimental*, Marías riflette proprio sul personaggio di Natalia Manur, la cui immagine rimane sfocata durante tutto il dipanarsi dell'intreccio. La moglie del banchiere «es mostrada sólo de manera

---

[342] J. Marías, «Lo que no se ha cumplido», in Id., *El hombre sentimental*, cit., p. 160. Il testo venne pubblicato per la prima volta nel marzo del 1987, come prologo all'edizione di *El hombre sentimental* in Círculo de Lectores.
[343] *Ibidem*.
[344] *Ibidem*.

difusa, como a través de un velo. Sólo se la ve con nitidez en una ocasión, al principio, dormida […]»[345]: una presenza marginale che, secondo lo scrittore, desta sorpresa, dato il ruolo chiave che riveste nell'economia dell'opera. Marías, in seguito, la compara alla sposa di Otello. Infatti anche la moglie di Manur appartiene a «esa larga estirpe de mujeres de ficción que (como Penélope, como Desdémona, como Dulcinea y tantas otras de inferior alcurnia) están y quizá no son»[346]: una tipologia di donne pericolosa per gli uomini, dato che «no hay sometimiento más eficaz ni más duradero que el que se edifica sobre lo que es fingido, o aún es más, sobre lo que nunca ha existido»[347]. Una frase, l'ultima, che riprende l'avvertimento rivolto da Manur al tenore per spiegare il legame indissolubile fra lui e la moglie: «tenga en cuenta que no hay vínculo más estrecho que el que anuda lo que es fingido, o aún es más, lo que nunca ha existido»[348]. L'inserimento di Desdemona fra le donne di finzione sfuggenti, frutto della mente maschile come la contadina divenuta dama nella fantasia di Don Chisciotte, è forse dovuto alla sua mancata percezione reale nel momento in cui Otello sospetta che lo tradisca. L'idea che il Moro ha della fanciulla è contaminata dalle perverse e animalesche immagini sessuali create da Iago. Desdemona diviene una torbida proiezione mentale, un'intollerabile ostentazione di lussuria nella sua unione carnale con Cassio: un'immagine irreale che fa urlare vendetta a Otello, ormai perduto in una «*trance* e *rêverie* di gelosia»[349].

In *El Hombre sentimental*, l'amore, tanto più forte quanto meno è stato sperimentato, incanta sia il tenore che l'uomo d'affari belga. Pittarello osserva che i protagonisti sono in preda a una proiezione mentale della donna, all'incessante lavorio dell'immaginazione che li porta a eludere il concreto oggetto del loro desiderio. Entrambi

> quieren a la misma mujer, en la acepción más cercana a la etimología del verbo: ambos pretenden poseerla, dominarla, disfrutar de su persona atractiva, de la que

---

[345] *Ivi*, p. 161.
[346] *Ibidem*.
[347] *Ibidem*.
[348] J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., p. 129.
[349] S. Perosa, «Prefazione», in W. Shakespeare, *Otello*, cit., p. XLIII.

> saben muy poco o, dicho de otra manera, por la que no se preguntan demasiado. Esta mujer es una invención de la mirada masculina, no existe más que como simulacro del hombre que la desea[350].

Il tenore, ad esempio, non sa molto di Natalia e, dopo una settimana di frequentazione intensa, non ha ancora compreso appieno il malessere che attanaglia l'amata.

Natalia è sempre identificata con il cognome del marito, «marca imborrable de su primer dueño»[351], come se fosse una delle sue proprietà. In realtà, la donna è stata effettivamente comprata dai soldi di Hierónimo Manur, che ha risolto i guai finanziari dei suoi familiari. Pertanto, la differenza più stridente con Desdemona emerge nella passività con cui Natalia ha accettato il matrimonio, mentre, all'opposto, l'eroina shakespeariana, «la bella guerriera»[352], ha difeso strenuamente la propria scelta di sposare il Moro davanti al padre furibondo e alle autorità veneziane. La fedele e costante Desdemona, che sul letto di morte dove Otello l'ha appena soffocata risponde alla domanda su chi l'abbia aggredita: «Nobody, I myself, farewell:/ Commend me to my kind lord, O, farewell!»[353], è oltremodo distante dal carattere debole e vigliacco di Natalia. Solleva il marito da ogni accusa perché «acconsente fino in fondo al suo atto: sua è stata l'iniziativa di sposare Otello, lei l'ha scelto e alla fine questa è la libertà che rivendica. Ecco perché risponde: sono stata io, l'ho fatto io»[354]. In altre parole, Desdemona incarna «l'eroismo del "free-will", l'audacia e la rettitudine della libera coscienza»[355]; Natalia, invece, è in continua fuga, avvolta da un silenzio impenetrabile d'infelicità e insoddisfazione. La descrizione che ne fa il tenore lascia intendere l'acuto stato depressivo, simile a quello che la caratterizzava ai tempi del loro incontro a Madrid, in cui la donna è ripiombata negli ultimi mesi di convivenza:

---

[350] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., p. 7.
[351] *Ivi*, p. 8.
[352] N. Fusini, *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 45.
[353] W. Shakespeare, *Otello*, cit., atto V, scena II, vv. 125-126, p. 202.
[354] N. Fusini, cit., p. 46.
[355] *Ivi*, p. 45.

> Durante las últimas semanas, [...], ella parecía cansada de tanto desplazamiento y asimismo —un poco— de mí. [...]. Pero lo que me hacía estar algo más preocupado era la anormal fatiga que la invadía cada vez que llegábamos a un nuevo sitio en el que yo debía cantar. Lo que hace cuatro, y tres, y dos años, lo que hace tan sólo seis meses constituía para ella la fuente del mayor placer parecía haberse convertido en un suplicio soportado sin quejas violentas ni casi expresas, pero —no me cabe duda— con gran dolor. En los últimos viajes no tenía fuerzas ni para deshacer las maletas: todavía la marcha la aguantaba bien, y se mostraba entera e incluso animada durante la provisionalidad extrema de los trayectos; pero una vez que el botones nos había introducido en nuestra habitación ella sentía un agotamiento invencible y caía como fulminada sobre una de las camas de la habitación del hotel. Al cabo de un par de horas de duermevela o atontamiento reunía los suficientes bríos para desnudarse y darse una ducha; luego volvía a echarse, y así, en esta alternancia de duchas y siestas y alguna lectura o televisión, permanecía durante toda la estancia en la ciudad de turno. [...]. En un par de ciudades, sin venir a cuento, se ha preguntado qué habrá sido de Dato con algo en su tono no muy distinto de la nostalgia, [...][356].

Natalia non ha forze sufficienti per reagire, preferisce persino abbandonarsi al rimpianto del tempo trascorso con Dato. Come sostiene il narratore, è una donna afflitta da «disoluciones melancólicas»[357].

Il confronto fra le due figure femminili è impietoso: Natalia è un'ombra sbiadita e imprecisa di Desdemona. E nel racconto di un sogno tutto può verificarsi, persino che Natalia non sia mai esistita. A tal proposito, ecco cosa racconta il Leone di Napoli riguardo alla mattina in cui è stato abbandonato dalla donna:

> pues esta mañana no la he visto nunca con nitidez ni ha tenido presencia ni apenas ha tenido voz, y es así como os la estoy contando, sin que podáis ver su rostro ni casi oír sus palabras, como tampoco, pese a conocerlos tan bien, los he visto ni oído yo. Es posible que esta mañana haya sido sólo un nombre, Natalia Manur[358].

La tenue voce femminile di Natalia è completamente sommersa nel racconto tutto al maschile del cantante. L'amore, che per Manur era sinonimo di immaginazione e attesa, ora si disperde nei confini labili di un sogno.

---

[356] J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., pp. 134-135.
[357] *Ivi*, p. 138.
[358] *Ivi*, p. 109.

2.2. Ombre shakespeariane pallide e impacciate: istigatori a confronto.

L'effetto ribassante provocato dal confronto fra i difetti, i silenzi e l'abulia dei personaggi di Marías e la determinazione dei protagonisti shakespeariani investe, al di là della sfera dell'amore, anche il motivo dell'istigazione. In questa occasione, l'analisi non riguarderà solo *El hombre sentimental* con il personaggio di Dato, ma anche *Corazón tan blanco* e la figura di Teresa Aguilera: al posto di Lady Macbeth e Iago, diabolici cospiratori, osserviamo lo smarrimento di due istigatori indecisi e involontari, travolti, seppure in modo differente, dalle conseguenze delle azioni ispirate dalle loro parole. Iniziamo dall'inconsapevolezza della moglie di Ranz per poi dedicare maggiore spazio all'analisi di Dato, contraddistinto da una personalità certamente più ambigua.

Teresa è l'unica a scegliere di punirsi per aver determinato l'omicidio di Gloria, l'unica a tentare di ristabilire un'approssimazione di giustizia. Tutti optano per il silenzio, sia l'uxoricida Ranz che, molti anni più tardi, i conniventi Juan e Luisa. Rispetto a loro, infatti, Teresa cerca di ripristinare il candore originario del proprio cuore macchiandosi il seno col sangue della ferita che si è inferta da sola. La macchia, in questo caso, è un simbolo di candore perché ha lo stesso valore di un'ammissione di colpa, di un'espiazione: il suo suicidio, con l'inevitabile rumore della pistola, equivale a una denuncia, o quantomeno a una drastica presa di distanza. Questa donna, nella disperazione, si oppone a un evento tragico non voluto, a una conoscenza che l'ha logorata fin dal momento in cui Ranz le ha confidato di aver ucciso la moglie incoraggiato dalle sue parole. Mentre vari indizi intertestuali, dall'epigrafe alle citazioni, concorrono a identificare Teresa con Lady Macbeth, la prima si discosta dalla regina scozzese perché vittima di un banale fraintendimento, di un'errata interpretazione di Ranz.

Come fa Iago con Otello, Lady Macbeth predispone con cura ogni mossa: calibra sapientemente le parole, sfrutta le debolezze del marito e sa come spronarlo a uccidere Duncan. La sua opera di convincimento vince ritrosie e scrupoli, mentre proietta l'ombra grandiosa e nefasta dell'ambizione sul futuro

della Scozia. Macbeth, affascinato e intimorito dalla lucidità della moglie, arriva addirittura a esclamare: «Bring forth men-children only!/ For thy undaunted mettle should compose/ Nothing but males»[359]. E quando il marito, tutt'altro che coraggioso, sarà offuscato dalla paura e dai sensi di colpa per il crimine compiuto, sarà lei a portare a termine il piano. Dal lucido controllo di sé della regina shakespeariana torniamo alla disarmante innocenza e ingenuità di Teresa che, mentre istiga Ranz, sta vivendo in realtà uno stato di completa rassegnazione: fantastica la morte di Gloria, ma non la considera nemmeno per un istante una soluzione praticabile.

> "Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella", me dijo, "y con eso no puede contarse". Recuerdo que al decirlo me puso la mano en el hombro y acercó su boca a mi oreja. […] Era una frase de renuncia no de inducción, era la frase de quien se retira y se da por vencido. Después de decir eso me dió un beso, un beso muy breve. Abandonaba el campo[360].

Passiamo ora al confronto fra la scaltrezza di Iago e l'incapacità di Dato, così simile in questo a Teresa, di prevedere gli effetti delle proprie parole. Dato e Iago: nomi propri composti da due sole sillabe. Parole che ben figurerebbero in un *romance*, dove di regola gli ottosillabi dei versi pari sono legati fra loro grazie a una rima assonante. La sorprendente somiglianza del significante non può considerarsi fortuita: anzi, è un esplicito avviso intertestuale. Il rapporto fra i due personaggi, tuttavia, non può considerarsi lineare, caratterizzato com'è da un'alternanza di analogie spiazzanti e differenze significative.

Il primo a essere preso in esame è Iago, la perfetta raffigurazione del *villain* shakespeariano: «il furfante, il macchinatore di azioni che portano altri alla rovina»[361]. Fra le caratteristiche che Serpieri gli attribuisce, compare la consapevolezza della propria alterità, ovvero di una condizione mentale, fisica o sociale che lo separa dagli altri[362]; il desiderio di vendetta, più o meno giustificato,

---

[359] W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., atto I, scena VII, vv. 72-74, pp. 44-46.
[360] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 369-370.
[361] A. Serpieri, «Note sul *villain* shakespeariano», in Silvani, G. e Gallico, C., *Shakespeare e Verdi*, Parma, Università degli studi di Parma, 2000, p. 51.
[362] Nei drammi del Bardo inglese la figura del *villain* assume una complessità sempre più particolare. Ad ogni modo questo ruolo diventerà dominante solo in tre opere: nel *Tito Andronico*,

che muove le sue azioni; le eccellenti capacità retoriche che gli permettono di condizionare le scelte dei nemici, conducendoli alla perdizione. Il *villain* è un abile burattinaio che «si pone come progettatore dell'azione centrale del dramma e ne è il regista di tutti, o quasi, gli svolgimenti»[363], ma alla fine della vicenda paga lo scotto per le malefatte compiute, «ingoiato e distrutto dal suo *proprio gioco*, e dunque dallo stesso destino che *lui* ha imposto agli altri»[364].

La figura di Iago è stata interpretata in vari modi[365]: Coleridge lo considera la personificazione del Male[366], Boito come un demonio, altri, invece, vi intravedono la rappresentazione del machiavellico. Il suo comportamento negativo è riconducibile a vari motivi, ma il principale consiste nella nomina di Cassio a luogotenente, nonostante la maggiore anzianità di servizio di Iago. Il malcontento nell'ambito lavorativo caratterizza anche Dato, ma questi, diversamente da Iago, non nutre un forte risentimento verso Manur: pur non avendo mantenuto una condotta irreprensibile, in nessuna occasione mostra tracce di cattiveria. La doppiezza del personaggio di Marías ha le sue modeste origini nell'insoddisfazione, nella frustrazione e nella ripetitività del proprio lavoro: il semplice intento di Dato è quello di riposarsi da un compito che, anche se remunerativo, è divenuto gravoso. Ecco il tono disilluso e sarcastico con cui l'uomo descrive al tenore la propria attività:

> -Soy un acompañante. Bueno, no se admire. No dice eso mi pasaporte, ni sería ese mi título, supongo, sino más bien el de secretario particular, consejero bursátil, delegado de la firma Manur en la Península Ibérica, lo que prefiera. En su día fui agente de bolsa, y eso marca, cierto, eso deja huella, ¿qué quiere? Pero en realidad lo que soy es un acompañante. A mi edad no vale la pena pavonearse

---

nel *Riccardo III*, ma soprattutto nell'*Otello*. Fra i tre *villain* shakespeariani esaminati da Serpieri vediamo che nel *Tito Andronico* Aaron è diverso dagli altri per razza, in quanto nero, mentre Riccardo III si differenzia per la propria costituzione fisica, o meglio per la sua deformità. Infine, Iago si distingue dai restanti per assetto mentale e disposizione sociale.

[363] A. Serpieri, «Note sul *villain* shakespeariano», cit., p. 53.

[364] *Ibidem*.

[365] Il personaggio di Iago è stato esaminato a partire da cinque differenti punti di vista critici (come *villain*, come Satana, come artista, come omosessuale latente e come personaggio machiavellico) in: S. E. Hyman, *Iago. Some Approaches to the Illusion of his Motivation*, London, Ellek Books Limited, 1971.

[366] A. Serpieri, «Note sul *villain* shakespeariano», cit., p. 63.

> faltando a la verdad. Y la verdad es que no soy más que un acompañante. Eso sí, bien pagado[367].

Il profilo psicologico che Dato traccia di Natalia è quello di una persona depressa, annoiata e scontenta: «El señor Manur es muy imponente. Ella, en cambio, es una lástima. No de aspecto, por supuesto, es muy atractiva y elegante, pero es una persona echada a perder, muy desgraciada»[368]. Dopo tanti anni di servizio, dunque, le risorse per sollevarle il morale si sono esaurite. La situazione è persino peggiorata da quando il fratello si è trasferito in America.

> Puedo ser enormemente ingenioso, pero ella ya conoce todas mis bromas, todas mis gracias, el estilo de mis ocurrencias, hasta prevé en qué ocasiones voy a decir una ingeniosidad. Conoce mis mecanismos y conoce la ciudad, aquí nació. No voy a llevarla al Prado o a ver la Plaza Mayor como si eso pudiera ser una novedad para ella. Por otra parte, estoy sin el menor apoyo: no le quedan amistades de sus años juveniles, salió de aquí con diecinueve o veinte años, la gente está muy atareada […]. Conoce a gente que le presentaba su hermano, pero esa gente no la verá sin su hermano […]. Debo acompañarla casi continuamente, y sobre todo en sus paseos interminables por zonas que sin duda ha visto mil veces y conoce a la perfección. A mí me agotan. Ya no tengo la edad para caminar tanto[369].

Il cantante, ai suoi occhi, si configura come una perfetta e indolore distrazione per Natalia. Non a caso, secondo il narratore, Dato gli si rivolge mostrando «la satisfacción y el desenfado de quien ve aparecer por fin ante sí a la persona que lleva esperando mucho tiempo»[370]. L'istigazione, punto di contatto con Iago, può prendere il via e suggerire un'idea allettante: visto che il marito e il fratello di Natalia sono assenti nella quotidianità della donna, per lei sarebbe necessario avere un amante.

> Ella es una persona agradabilísima, desde luego, aunque melancólica, pero sólo un marido o un amante o tal vez un hermano pueden acompañar indefinida e incondicionalmente a una mujer, ¿no cree usted? Y yo no soy su marido ni su amante ni tampoco su hermano. El señor Manur es su marido y Monte es su hermano, y ella, por increíble que parezca, no tiene amantes. Es un contrasentido en su situación, pero por desdicha no los tiene[371].

---

[367] J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., p. 47.
[368] *Ivi*, p. 49.
[369] *Ivi*, p.51.
[370] *Ivi*, p. 42.
[371] *Ivi*, pp. 51-52.

L'impressione del protagonista viene corroborata dalla fermezza e dalla cura dell'esposizione di Dato, tanto che il León de Nápoles nota in lui un'analogia col proprio mestiere: «era como si también él recitara, una lamentación, la introducción a un aria»[372]. Inoltre, Dato «no parecía temer en modo alguno estar hablando demasiado. En mi sueño de esta mañana […] se me ha aparecido como un hombre paciente y determinado. Determinado a contarme con mucha paciencia, y a su debido tiempo, cuanto yo no sabía»[373]. Il protagonista percepisce il suo discorso come una «confesión de duplicidad»[374]: l'uomo sta confidando a uno sconosciuto che se Natalia volesse un amante, lui non ostacolerebbe in nessun modo la relazione clandestina:

> Es el señor Manur quien me paga mi sueldo, y, como usted podrá imaginarse, espera de mí che le transmita cualquier novedad de importancia respecto a su mujer. Se da por descontado que si alguien puede estar al tanto de lo que le ocurre o deja de ocurrir a Natalia Manur, ese soy yo […]. Al mismo tiempo, Natalia sabe cuáles son mis obligaciones y lealtades teóricas u oficiales, por lo que, dirá usted, (y dirá bien), no me contará nada de lo que no quiera ver enterado al señor Manur. Desde el otro punto de vista se supone, sin embargo, como le digo, que yo lo he de saber todo sobre Natalia, al menos todo lo que tenga importancia.Y como no sé que tenga amantes (lo cual normalmente sería de importancia), hay que concluir que no los tiene. Porque en realidad, dejando suposiciones a parte, yo sólo sé lo que se me cuenta. Es lo único que puedo saber y lo único que se me puede exigir saber. ¿Me comprende ahora?[375]

Le rivelazioni di Dato non tardano a sortire l'effetto sperato: nella mente del León de Nápoles sorge, irrefrenabile, la voglia di conoscere meglio Natalia. E chi, d'altronde, potrebbe ricoprire al meglio il ruolo dell'amante se non il tenore che interpreta Cassio, colui che nell'*Otello*, a causa di Iago, viene percepito come minaccia per il matrimonio del Moro? A tal proposito, ricordo nuovamente che è proprio il León de Nápoles a menzionare più volte il ruolo che interpreta e a rammentare l'alterità testuale shakespeariana[376].

---

[372] *Ivi*, p. 50.
[373] *Ivi*, p. 53.
[374] *Ivi*, p. 54.
[375] *Ivi*, pp. 53-54.
[376] Ecco alcuni esempi delle ripetizioni della voce narrante: «Sí, he soñado que en este momento de la conversación con Dato recordaba o reconocía haberles dedicado [ai signori Manur] pensamientos fugitivos los primeros días de mi estancia en Madrid, mientras empezaba a ensayar en el Teatro de la Zarzuela mi papel de Cassio en el *Otello* de Verdi» (p. 48); «Fue asimismo aquel

Oltre che dall'istigazione, Dato e Iago sono accomunati dalla mansione di accompagnatore. Rivolgendosi al Doge, che ha disposto la partenza immediata di Otello per Cipro, il Moro indica Iago come suo uomo di fiducia e gli affida Desdemona:

> Please your grace, my ancient,
> A man he is of honesty and trust,
> To his conveyance I assign my wife,
> With what else needful your good grace shall think
> To be sent after me[377].

La stima, tuttavia, è mal riposta. Dato e Iago rappresentano la causa, diretta nel caso di Otello e involontaria per Manur, della fine del loro matrimonio, nonché della decisione di togliersi la vita. La precedente «confesión de duplicidad» di Dato manca, però, della diabolica pianificazione di Iago.

> […] I hate the Moor,
> And it is thought abroad that'twixt my sheets
> He's done my office. I know not if't be true…
> Yet I, for mere suspicion in that kind,
> Will do, as if for surety: he holds me well;
> The better shall my purpose work on him.
> Cassio's a proper man. Let me see now,
> To get his place, and to make up my will
> A double knavery… How, How?... Let me see,
> After some time, to abuse Othello's ear,
> That he is too familiar with his wife:
> He has a person and a smooth dispose,
> To be suspected, fram'd to make women false:
> The Moor a free and open nature too,
> That thinks men honest that but seem to be so:
> And will as tenderly be led by the nose…
> As asses are.
> I ha't! It is engender'd! Hell and night
> Must bring this monstrous birth to the world's light[378].

Nonostante le motivazioni di Iago appaiano pretestuose e caotiche, l'alfiere gode nel mostrarsi come il demiurgo della storia, un plasmatore di anime. Dato, al

---

dedo índice [di Manur], erguido y un poco gordo, lo que me hizo ver que deseaba por encima de todas las cosas aniquilar a aquel hombre y seguir viendo a diario a Natalia Manur: no sólo en Madrid, no sólo con Dato, no sólo mientras ensayaba el *Otello* de Verdi en el Teatro de la Zarzuela de mi antigua ciudad» (p. 65).

[377] W. Shakespeare, *Otello*, cit., atto I, scena III, vv. 283-287, p. 40.

[378] *Ivi*, atto I, scena III, vv. 384-402, p. 46.

contrario, non si professa apertamente antagonista di Manur. Per la prima volta dopo tanti anni di servizio qualcosa gli è sfuggito di mano e Natalia gli ha chiesto di fare da tramite per un incontro galante con il tenore, il primo senza la sua presenza:

> No sé lo que está pasando, por primera vez en muchos años yo no sé lo que está pasando. Pero no me haga caso, en realidad no hay peligro de que vaya a perder mi empleo. Al contrario, probablemente seré aún más imprescindible, ahora deberé cuidarme sólo de la otra parte. [...] —A menos que sus intenciones sean otras de las que yo estoy dando por descontadas. Si mañana, en su cita, se limitara usted a divertirse, a pasar un buen rato, y luego dejara las cosas tal como están, como han estado siempre... Yo, si me lo permite, se lo recomendaría. Sería lo mejor, no sé si para Natalia o para usted, pero sí para mí y para el señor Manur. Y probablemente también para ustedes dos, no le convenceré, ¿verdad?
> —¿De qué cita me habla? ¿Quiere explicarse de una vez? ¿Dónde está Natalia[379]?

Le intenzioni di Dato rimangono ambigue: in questo caso, ad esempio, suggerisce al cantante di non stravolgere il rapporto fra Manur e Natalia, ma, al contempo, lo intriga accennando all'appuntamento senza fornirgli dei dati essenziali, ne stuzzica la curiosità e, con essa, il desiderio. Inoltre, alla domanda del tenore sul perché stia favorendo l'appuntamento, l'uomo risponde: «Es difícil saber a quién se favorece con una acción o con una omisión, pero también uno se cansa de no tener preferencias»[380]. Ciò nonostante, pur determinando parte degli eventi, Dato rimane sempre in una condizione di subordinazione rispetto a Manur e Natalia. Così, invero, lo descrive il tenore dopo il loro ultimo colloquio:

> [...] a las cinco de la tarde del día siguiente fue la primera vez que vi a Natalia Manur sin su acompañante, quien, en efecto —obediente, venal, desdoblado, pero también sujeto a sus elecciones—, no nos siguió aquella tarde de nubes verdosas y anaranjadas y de mucho viento, [...][381].

Come Natalia appare una Desdemona infelice e annoiata, Dato sembra la versione invecchiata, subalterna e stanca di Iago.

2.3. Tragedie incompiute: né catarsi né eroi.

---

[379] J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., p. 142.
[380] *Ivi*, p. 144.
[381] *Ivi*, pp. 144-145.

Nell'opera di Marías il lettore si trova di fronte all'acuta crisi della modernità: la vittoria di frustranti attese, prevaricazioni e incolmabili vuoti sulla capacità di vivere appieno l'amore. Ad esemplificare questa condizione è Hierónimo Manur, uomo che crede in una possibile e felice riuscita dell'unione con Natalia, pur essendo consapevole che il suo è un matrimonio di convenienza. Così, quando la speranza di essere amato crolla definitivamente, il tentativo di suicidarsi rappresenta l'unica soluzione possibile. Ostinato e costante nel suo sentimento, secondo il narratore, il banchiere volontariamente non colpisce con la pistola un organo vitale:

> La mano había vacilado y la bala destinada al corazón había ido al pulmón izquierdo sin dañar ningún órgano vital. O bien la mano se había mantenido firme y había herido donde quería herir, aunque corriendo en tal caso el riesgo de una desviación fatal. [...] se me ocurre que quizá Manur sí quisiera morir, pero no en el acto sino con Natalia a su lado —la encarnación de su vida— [...]. Murió, como he dicho, tres semanas después de la tentativa (que en aquel momento, supongo, dejó de serlo), y hasta el último instante estuvo a su lado Natalia Manur[382].

Manur, come l'eroe shakespeariano, non riesce a sopportare la vita che gli si prospetta senza l'amata. In *El hombre sentimental*, tuttavia, Natalia non muore come Desdemona da innocente e Manur, suicidandosi, non ripara un'ingiustizia come fa Otello: nel romanzo di Marías non c'è riscatto possibile per nessun personaggio. La morte di Manur non è catartica, ma lenta, frutto di un goffo tentativo oppure di un calcolo sapiente: un ricatto emotivo per avere accanto a sé Natalia. In altre parole, una forma ben dissimulata di prevaricazione.

Anche il narratore partecipa della mediocrità degli altri personaggi. Per argomentare questa tesi esaminiamo il rapporto che lo lega a Cassio. Entrambi vengono sorpresi a corteggiare una donna sposata, anche se è Iago a fare sembrare il luogotenente interessato a Desdemona. Entrambi cadono nelle trappole, o meglio nelle reti di parole, di Dato e Iago, facendosi irretire dai loro discorsi. C'è però un'evidente differenza: Cassio è vittima inconsapevole delle macchinazioni, mentre il tenore si lascia condurre volontariamente verso una relazione

---

[382] *Ivi*, pp. 148-149.

clandestina. Infine, sia il cantante che il luogotenente sopravvivono, in modo diverso, agli eventi tragici che colpiscono gli altri personaggi. Da una parte c'è Cassio, uomo d'azione che dopo aver assistito al suicidio di Otello prende il suo posto nelle battaglie; dall'altra c'è il tenore, che non agisce e si culla nel ricordo.

La reazione dimessa rispetto alla fuga di Natalia sottolinea un'abissale differenza fra il tenore e un altro personaggio: Manur. Mentre il primo non concede troppo spazio alla proiezione immaginifica del sentimento, il secondo sceglie la via dell'irreale e non rinuncia mai al suo sogno. Secondo Marías, Hierónimo è il vero «hombre sentimental» del romanzo: il banchiere belga «al perder un amor incumplido (y concebido como tal), se ve obligado a abandonar el verdadero reino del amor, el de la posibilidad y la imaginación. Y es esa pérdida, sobre todo, la que lleva a la desesperación»[383]. Per il León de Nápoles, al contrario,

> el término de su amor no será excesivamente grave – como de hecho no lo es para casi nadie en la sociedad actual – porque desde el momento en que ha optado por lo real, o si se prefiere por lo *cumplido*, ha elegido ya el punto de vista de la memoria, que hace soportables todas las cosas[384].

Nelle ultime frasi del romanzo il narratore giunge in una «memorable escena imaginaria» a compararsi[385], quasi a confondersi, con il suo rivale in amore. Il processo di identificazione è suggerito dalle battute finali del romanzo in cui il Leone di Napoli afferma: «Manur se mira la mano en la penumbra. Así, sentado, vestido de calle, le vienen ganas de aniquilarse. Mi mano está en penumbra. Pero no debéis preocuparos, yo sería incapaz de seguir su ejemplo»[386]. Parole che confermano la sua incapacità di agire, la rassegnazione a vivere il ricordo dell'abbandono.

2.4. Crisi della modernità.

---

[383] J. Marías, «Lo que no se ha cumplido», in Id., *El hombre sentimental*, cit., p. 161.
[384] *Ibidem*.
[385] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., p. 10.
[386] J. Marías, *El hombre sentimental*, cit., p. 152.

Nell'*incipit* del romanzo, ancor prima che l'intertesto shakespeariano avvicini i personaggi indolenti di Marías a quelli maggiormente volitivi dell'*Otello*, è già attivo un meccanismo di trivializzazione dei contenuti. Il León de Nápoles, infatti, si mostra incerto nel raccontare o meno i suoi sogni, privi di scopo e incompleti. Da subito ne ridimensiona il valore, collegandoli all'immaturità adolescenziale e alla semplicità della mente che li ha generati:

> No sé si contaros mis sueños. Son sueños viejos, pasados de moda, más propios de un adolescente que de un ciudadano. Son historiados y a la vez precisos, algo despaciosos aunque de gran colorido, como los que podría tener un alma fantasiosa pero en el fondo simple, un alma muy ordenada. Son sueños que acaban cansando un poco, porque quien los sueña despierta siempre antes de su desenlace, como si el impulso onírico quedara agotado en la representación de los pormenores y se desentendiese del resultado, como si la actividad de soñar fuese la única aún ideal y sin objetivo. No conozco así, el final de mis sueños, y puede ser desconsiderado relatarlos sin estar en condiciones de ofrecer una conclusión ni una enseñanza. Pero a mí me parecen imaginativos y muy intensos[387].

L'intento di costruire una rappresentazione deprezzante degli antecedenti shakespeariani, calati in un'atroce e avvilente attualità, si coglie in molte parti del testo, persino in quelle in cui alcuni dei protagonisti di *El hombre sentimental* sono assenti. Dopo la prima dello spettacolo, a cui né i Manur né Dato hanno partecipato, il tenore trascorre la notte insieme ai colleghi in uno dei tanti caffè all'aperto di Madrid. La compagnia, seppur pessima, gli è di aiuto: ritarda il rientro in albergo, dove teme di apprendere che i Manur sono andati via senza lasciare tracce. In assenza di Natalia, Hierónimo e Dato, moderni alterego shakespeariani, compare un loro bizzarro surrogato negli interpreti dell'*Otello* verdiano. La descrizione tragicomica dei cantanti rimarca impietosamente la distanza fra i personaggi del dramma, mossi da sentimenti irruenti, e la pochezza degli attori che li portano in scena: megalomani, boriosi e grotteschi.

> Desdemona o la bella Priés llevaba consigo al fallón y mal parecido primer violín (español) de la orquesta, al que —sin duda sintiéndose más audaz y con más privilegios después de su clamoroso triunfo en el escenario— besuqueaba sin disimulo y acariciaba el velludo pecho distraídamente. Iago o el fatuo Volte se retiró por fortuna bastante pronto, pues a pesar de que el día siguiente era de absoluto descanso, aún pensaba perfeccionar (así dijo, 'perfezionare') algunos

---

[387] *Ivi*, cit., p. 19.

> matices de su interpretación por la mañana temprano; pero antes de irse me pontificó durante diez minutos sobre las limitaciones de mi propio trabajo. Otello o Hórbiger se embriagó levemente, contaba anécdotas maliciosas y poco menos que exigía que la totalidad de personas de la larga mesa (quince o veinte, de las cuales casi ninguna entendíamos alemán, lo único que a él le salía coherente y fluido en aquel estado) le prestara atención: de vez en cuando — según me tradujeron— gritaba en su lengua desde su cabecera: '¡Escuchad, escuchadme todos, que esta que viene ahora es muy divertida!'; su peor enemigo, con todo, no era la incomprensión lingüística, sino el obsesivo y tiránico servicio de recogidas de la capital y sus ubicuos camiones que lo sofocaban todo[388].

Ogni attore, fortemente collegato al proprio ruolo, col quale viene inizialmente identificato, offre il peggio di sé. Il giusto sottofondo, ancora più degradante, è il passaggio rumoroso dei camion che raccolgono la spazzatura.

In conclusione, come ho tentato di mostrare, la finzione letteraria che ricorre all'intertestualità è interpretabile come un eterno avvicendamento di voci e volti, un'accattivante sovrapposizione di personaggi, gesti e ruoli. Il confronto fra le caratteristiche del modello e la nuova opera è inevitabile. Il dialogo intertestuale può ridicolizzare, criticare tenuemente o persino nobilitare gli atteggiamenti dei personaggi descritti. In *El hombre sentimental*, l'*Otello* serve a descrivere, senza giudicare esplicitamente, la vacuità delle relazioni interpersonali. Nel romanzo del 1986, l'amore non sembra autentico. Al contrario, appare più come virtuosismo che come desiderio tangibile. Manca la convinzione e l'audacia, che forse sopravvive unicamente nell'ostinazione di Manur. La volontà perde d'efficacia, le emozioni difettano di irruenza. Ripensando all'intertesto shakespeariano, molto viene attenuato: Dato, debole eco di Iago, non mostra determinazione nell'istigare il cantante a divenire l'amante di Natalia e perde il controllo della situazione; la signora Manur, fonte di una gelosia attenuata rispetto a quella suscitata dalla bella Desdemona, è un classico esempio di bovarismo: infelice, sconfitta dal tedio, depressa e sempre in fuga dall'esistenza; Manur, invece di uccidere la moglie fedifraga come Otello, convive con la consapevolezza dell'infedeltà: placa la gelosia con il controllo ossessivo e, agognando l'amore, imposta il proprio rapporto come un affare di cui conoscere ogni risvolto. L'azione, similmente a quella che si manifesta nei sogni, sembra sfocata e non possiede lo stesso vigore

---

[388] *Ivi*, pp. 139-140.

dell'atto reale: si annulla nel volto sfumato di Natalia, nella sorte finale non accennata di Dato e nella scrittura al servizio di un amore solo contemplato.

3. Motivi shakespeariani che ritornano: le ragioni di un approccio tematico.

Accanto alla possibilità di presentare l'evoluzione dell'intertestualità shakespeariana seguendo la data di pubblicazione delle opere di Marías, emerge l'opportunità di affrontare l'analisi ricorrendo a un approccio tematico. Infatti, i discorsi interiori, in uno stile accentuatamente digressivo, non vengono mai veramente interrotti: i ragionamenti, alternati a essenziali silenzi, si tramutano in fantasmi irosi che lottano per imporre la loro voce, eco persistente e ostinata. Così, da pochi timidi accenni, intertesti primitivi e timidamente embrionali, si giunge a richiami consapevoli, ampliati e nuovamente contestualizzati.

Alcune dinamiche sono riproposte con costanza: in molte opere, ad esempio, si riflette sulla facilità con cui le persone possono essere sostituite o tradite; nell'ombra c'è sempre qualcuno che, più o meno volontariamente, usurpa il ruolo di sconosciuti, amici e familiari. Ne abbiamo una dimostrazione in *Todas las almas* e *Mañana en la batalla piensa en mí*: in entrambi i romanzi il protagonista dà conto della propria frequentazione con una donna sposata che ha un figlio. Quest'ultimo, secondo la percezione alterata e colpevole del narratore, avvertirebbe istintivamente un pericolo nella presenza dell'intruso che, anche se per poco, sta sostituendo il padre. La voce narrante della prima opera, descritto il rapporto clandestino con Clare, accenna alla provvidenziale assenza del figlio della donna, Eric:

> El hijo de Clare Bayes no vivía con ella y con su marido. O, mejor dicho, no solía estar con ellos en Oxford más que en vacaciones, cuando regresaba desde su colegio en Bristol. [...]. Sus vacaciones, mucho más cortas que las mías y las de sus padres [...], solían pillarme fuera de la ciudad, de visita en Madrid o viajando [...]. Con el hijo de Clare Bayes, por tanto, no coincidía nunca, y eso era para mí lo más cómodo, y para nuestro adulterio, supongo, lo más adecuado. A los niños no hay que mezclarlos. Son demasiado inquisitivos y sensibleros. Son dramáticos y aprensivos. No soportan la penumbra ni la ambigüedad. Ven peligro por todas

> partes, hasta donde no lo hay, por lo que no se les escapa nunca una situación en la que sí lo haya, ni siquiera una situación meramente turbia o irregular[389].

L'adulterio di Víctor con Marta, appartenente al secondo romanzo, conduce a considerazioni simili. In questo caso, tuttavia, il bambino della donna è presente all'incontro fra la madre e l'amante e, nonostante la tenera età, sperimenta in prima persona la potenziale minaccia rappresentata dallo sconosciuto:

> [...] el niño estaba alerta, había rehusado irse a la cama, con su desconocimiento o conocimiento precario del mundo sabía más de lo que yo sabía, y vigilaba a su madre y vigilaba a aquel invitado nunca antes visto en aquella casa, guardaba el lugar del padre. Hubo varios momentos en los que habría querido marcharme, me sentía ya un intruso más que un invitado, cada vez más intruso a medida que adquiría la certidumbre de que aquella cita era galante y de que el niño lo sabía de forma intuitiva -como los gatos- e intentaba impedirla con su presencia, muerto de sueño y luchando contra ese sueño [...][390].

In altre parole, in *Todas las almas* si paventa l'ipotesi di un timore filiale che diventa più nitido in *Mañana en la batalla piensa en mí*: una stessa preoccupazione presentata prima nell'astrazione della probabilità e poi nella concretezza dell'esperienza vissuta.

Le varianti che accompagnano la creazione di un'immagine letteraria ripresa in vari testi possono essere apprezzate anche nell'ambito più specifico dell'intertestualità. Ciò avviene in modo evidente in due occasioni: con il personaggio di Falstaff, inquadrato nell'ampia riflessione di Marías sull'ingratitudine, e con la citazione dell'enunciato di matrice shakespeariana «negra espalda del tiempo», riferito alla percezione di quel che sfugge alla nostra conoscenza: un tempo vissuto solo nell'ipotesi, nell'insoddisfazione e fascino dell'incompiuto; un abisso che Shakespeare, ne *La Tempesta*, definiva «dark» perché imperscrutabile. Proprio l'analisi di queste riprese tematiche, a cominciare dall'ultima presentata, costituiranno l'argomento dei prossimi paragrafi.

3.1. Peregrinazioni dell'espressione «negra espalda del tiempo».

---

[389] J. Marías, *Todas las almas*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pp. 102-103.
[390] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., pp. 24-25.

Una volta estrapolate dal contesto originario, le frasi shakespeariane si presentano con varie sfumature. Il grado di rielaborazione e, perché no, di appropriazione è massimo: a volte della citazione, punto finale o di partenza in una riflessione, si perde l'intenzione primigenia. La libertà di interpretazione permette la rarefazione del ricordo e il nuovo adattamento, a seguito del lavorio incessante nella mente dei narratori.

L'espressione «negra espalda del tiempo», ad esempio, dopo varie peregrinazioni nei testi del romanziere, diventa persino il titolo di un'opera. L'autore, fornendo spiegazioni sulla scelta effettuata, ammette di non avere delle certezze sulla sua precisa fonte d'ispirazione: «No recuerdo con exactitud la frase, ni si está en un soneto o en un drama, menos aún en cuál (y ya no quiero saberlo)»[391]. Indugiando sulla vaghezza della memoria, lo scrittore associa l'enunciato a un non meglio identificato scritto shakespeariano: «No recuerdo su contexto ni quién la dice ni por qué motivo, sólo sé que es de Shakespeare y que gracias a mi mala memoria me he atrevido a hacerla mía, a parafrasearla en mi lengua e incluirla varias veces en mis novelas […]»[392]. Per questo motivo l'espressione compare, di volta in volta, «con variaciones»[393]. In seguito, pur tentando di risalire alla citazione originale[394], Marías precisa di avere naturalizzato il concetto nella sua lingua materna, con enunciati quali: «el revés del tiempo, su negra espalda, su vuelco» oppure «el envés del tiempo»[395].

Per parlare di *Negra espalda del tiempo* (1998), tuttavia, è necessario soffermarsi su un'opera precedente: *Todas las almas* (1989), strettamente collegata alla comprensione della prima. Infatti, in *Negra espalda del tiempo*, un atipico insieme di memorie intervallate da aneddoti fantasiosi, biografie, dialoghi immaginari, foto, disegni e mappe, Marías presenta un personaggio-narratore con

---

[391] J. Marías, *Literatura y fantasma*, cit., p. 336.
[392] *Ibidem*.
[393] *Ibidem*.
[394] Riporto la ricostruzione logica che Marías compie nell'ipotizzare quali siano i possibili versi originali di Shakespeare: "Creo que en inglés es así: «…the dark back and abyss of time…». Pero tal vez diga «gap» y no «abyss», sé en cambio que sí dice «dark» y no «black», sería una fea aliteración «black back»". (J. Marías, *Literatura y fantasma*, cit., p. 336.)
[395] J. Marías, *Literatura y fantasma*, cit., p. 336.

il suo stesso nome e cognome e racconta le ripercussioni che la pubblicazione di *Todas las almas* ha avuto nella sua vita: la finzione è irrimediabilmente invasa dall'esistenza. Nel libro del 1989, invece, l'autore condivide intenzionalmente le esperienze del suo reale soggiorno a Oxford in qualità di professore con il personaggio inventato, generando confusione in chi legge. In *Negra espalda del tiempo*, ad esempio, ci viene raccontato che alcune alunne di Marías, avendo letto *Todas las almas*, gli chiesero notizie di suo figlio perché il protagonista del romanzo ne aveva uno.

Eppure, la sovrapposizione di vita e finzione può anche essere inconsapevole: in *Negra espalda del tiempo* veniamo a sapere che la persona che ispirò l'autore per la figura di Toby Rylands in *Todas las almas*, studioso del *Siglo de Oro* e spia dei servizi segreti britannici durante la Seconda Guerra Mondiale, è in realtà un professore che, senza che Marías conoscesse la sua vera biografia ai tempi della composizione dell'opera, aveva vissuto avventure pressoché identiche a quelle che lo scrittore madrileno aveva attribuito al suo personaggio. L'aneddoto, nel far emergere le misteriose analogie che sembrano guidare l'esistenza di Marías e i soggetti della sua scrittura, aiuta a comprendere meglio il perché egli sia così tanto interessato a raggiungere «el lado en sombra de las cosas», sintetizzato nell'espressione «negra espalda del tiempo»: «aquello que abarca todo lo que escapa al limitado conocimiento del hombre» e lo risucchia nel suo vortice di oscurità[396]. L'autore avverte l'esigenza di indagare questa remota e sconosciuta dimensione tipica della letteratura: quel luogo prodigioso, «el reino de lo que pudo ser»[397].

Nonostante l'autore riconosca innanzitutto l'influenza di Juan Benet per la scelta di questa frase senza predicato[398], svincolandosi da un volontario riferimento a Shakespeare, vorrei analizzare una possibile affinità a livello

---

[396] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, Debolsillo, 2006, p. 9.
[397] L. H. Castellanos, «*Todas las almas*, de Javier Marías: Historia de una perturbación», *Quimera*, n. 87, 1989, pp. 24-31, citato in C. Casas Baró, «Javier Marías, un personaje literario», in I. Andrés-Suárez y A. Casas, *Javier Marías. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Marías. 10-12 de novembre de 2003*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 149.
[398] J. Marías, *Literatura y fantasma*, cit., p. 336.

contenutistico fra l'espressione inglese e il corrispettivo castigliano. L'immagine poetica creata da Shakespeare, che per Benet rappresenta la perfetta sintesi dell'indagine sul tempo portata avanti dalla scienza, cattura Marías perché è «una de esas expresiones que uno "ve", o quizá comprende en seguida al leerla por primera vez, y en cambio empieza a no entender si se detiene a observarla y examinarla»[399]. Un altro motivo è costituito dalla relazione che secondo Marías la frase intrattiene con dei versi di Jorge Manrique, poeta spagnolo del XV secolo: «Pues si vemos lo presente/ cómo en un punto se es ido/ y acabado,/ si juzgamos sabiamente,/ daremos lo no venido/ por pasado»[400]. Per l'autore di *Negra espalda del tiempo* gli ultimi due enigmatici versi della poesia racchiudono un'importante riflessione. Col termine «pasado» si intende ciò che è «ocurrido», ovvero accaduto. Manrique, secondo Marías, ci sta dicendo che «lo no venido, […], lo no llegado, lo no sucedido, lo no existido, no debemos seguirlo esperando sino darlo ya por pasado»[401]. Non invita a percepirlo come impossibile o a dimenticarlo: dovremmo considerarlo come passato o, detto diversamente, come qualcosa di incorporato alla nostra vita e alla nostra esperienza, qualcosa di ricordato.

Forse è proprio nella dimensione del ricordo che vive «lo que no viene y sin embargo es pasado», ciò che scorre lungo quella «negra espalda y abismo del tiempo» formulata da Shakespeare. La frase originale è pronunciata da Prospero, uno dei protagonisti della *Tempesta*, mentre interroga la figlia Miranda su ciò che ricorda dei suoi primi anni di vita: «What seest thou else/ In the dark backward and abysm of time?»[402]. La ragazza, cresciuta esclusivamente col padre, rammenta che, prima del loro arrivo sull'isola, delle donne si occupavano di lei. Purtroppo, queste figure femminili non sono che ombre rarefatte di un sogno. Dunque, anche

---

[399] *Ibidem*.
[400] *Ibidem*. I versi appartengono a le *Coplas por la muerte de su padre*. Fra i temi più ricorrenti nelle poesie figurano il veloce scorrere del tempo, la vanità insita nella condizione umana e soprattutto la nostalgia per le persone a cui si è voluto bene ma che poi sono scomparse, come il padre del poeta. Chi amiamo non è mai destinato veramente a morire perché rivive nella nostra memoria. Forse è proprio quest'ultimo tema ad attirare Marías, che nelle pagine di *Negra espalda del tiempo* unisce finzione e realtà, invenzione e ricordi. Non è un caso che nella dedica del libro egli scriva: «Para mi madre Lolita que bien me ha conocido, in memoriam; y para mi hermano Julianín que no llegó a conocerme, y por tanto sin memoria».
[401] *Ibidem*.
[402] W. Shakespeare, *La Tempesta*, cit., atto I, scena II, vv. 49-50, p. 14.

l'espressione shakespeariana appare focalizzata su ciò che della vita si perde inesorabilmente.

Un ulteriore aneddoto significativo nell'interpretazione dell'immagine shakespeariana ci viene raccontato proprio dal Marías-narratore in *Negra espalda del tiempo*. L'autore infatti è mancino e da piccolo scriveva le lettere al contrario, dalla destra alla sinistra, ordine che seguiva anche durante la lettura. Tale ricordo, secondo Pittarello, lo ha spinto a domandarsi se la sua propensione a occuparsi «del tiempo ajeno al devenir del viviente, ese revés que puede ser tanto lo ya pasado como lo no acaecido todavía» non fosse collegabile a questi episodi dell'infanzia[403]:

> A veces pienso que para alguien que empezó escribiendo y leyendo en ese sentido inverso […] el tiempo ha de ser distinto que para la mayoría que nunca ha intentado ir de atrás, o no ha tratado de empezar por el fin sino de acomodarse a él, esto es, a su espera y su temor y llegada; y a veces pienso que tal vez por eso transito a menudo por lo que en varios libros he llamado "el revés del tiempo, su negra espalda", tomando de Shakespeare la misteriosa expresión y por dar algún nombre al tiempo que no ha existido, al que nos aguarda y también al que no nos espera y no acontece por tanto, o sólo en una esfera que no es temporal propiamente y en la que quién sabe si no se hallará la escritura, o quizá solamente la ficción[404].

Ed è così che il titolo *Negra espalda del tiempo* tratteggia poeticamente un universo di possibilità mancate, amici e amori perduti e imprevedibili interferenze fra realtà e finzione.

3.2. Un viaggio a ritroso nel tempo: «negra espalda del tiempo» in *Todas las almas* e *Mañana en la batalla piensa en mí*.

Tornando a *Todas las almas*, osserviamo come l'espressione shakespeariana compaia all'interno di una riflessione sul tempo non vissuto, su ciò che si spera possibile. Queste considerazioni sono affidate a quel Toby Rylands, amico del narratore e professore oxoniense in pensione, nominato in precedenza. Del suo passato avventuroso non si sa molto, anche se si vocifera che

---

[403] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit, p. 6.
[404] J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, cit., pp. 293-294.

abbia fatto parte del MI5, il «servicio secreto británico». Alla limitatezza di stimoli che solitamente caratterizza la vecchiaia, Rylands oppone un desiderio immutabile di conoscenza, un'ansia di futuro. La vastità dell'ignoto lo rende un Ulisse inquieto e inappagato. Allo stesso tempo, però, l'uomo riflette sulla volontà, comune a tutti, di non lasciare andare il passato. Niente è insopportabile come la sensazione di perdere quello che è stato:

> Mi cabeza está llena de recuerdos nítidos y fulgurantes, espantosos y exaltadores, y quien pudiera verlos en su conjunto como yo los veo pensaría que eran suficiente para no querer más, [...]. Pero no es así, [...], te aseguro que incluso ahora sigo queriendo más: lo quiero todo; y lo que me hace levantarme por las mañanas sigue siendo la espera de lo que está por llegar y no se anuncia, es la espera de lo inesperado, y no ceso de fantasear con lo que ha de venir, exactamente igual que cuando tenía dieciséis años y salí de África por primera vez, y todo cabía, porque todo cabe en el desconocimiento. Yo he ido minando poco a poco ese desconocimiento, y, como te he dicho, siempre he ido sabiendo más de lo que sabía. Pero aun así el desconocimiento sigue siendo tan grande como para que aún hoy, con mis setenta años cumplidos y esta vida tan mansa, siga esperando abarcarlo todo y experimentarlo todo, lo insólito y lo ya probado, otra vez, lo ya probado. Existe el afán por lo desconocido y también el afán por lo conocido, uno no puede aceptar que ciertas cosas no vayan ya a repetirse. Por eso a veces envidio a Will, el viejo portero de la Tayloriana, que me llevará veinte años y sin embargo, gracias a que ya ha dejado marchar su voluntad del todo, vive en constante alegría o zozobra a lo largo del tiempo entero de su vida entera, llevándose grandes sorpresas y también repitiendo lo que ha conocido. Es una manera de no renunciar a nada, [...]. Saber que en un momento dado habrá que renunciar a todo es lo insoportable, para todo el mundo, sea lo que sea lo que constituya ese todo, lo único que conocemos, lo único a lo que estamos acostumbrados. Yo comprendo bien a quien lamenta morirse sólo porque no podrá leer el próximo libro de su autor favorito, [...]. Lo comprendo perfectamente. No es sólo que todo pueda aún darse, la noticia inimaginable, el giro de todos los acontecimientos, los sucesos más extraordinarios, los descubrimientos, el vuelco del mundo. **El revés del tiempo, su negra espalda**... Es también que son tantas las cosas que nos retienen[405].

In questo caso l'inserimento poetico di «el revés del tiempo, su negra espalda» è una metafora del divenire immaginato, il frutto di quelle stesse fantasie che nutrono e moltiplicano i «se» ipotetici del passato.

Rispetto a *Todas las almas*, l'espressione shakespeariana ritorna con maggiore frequenza in *Mañana en la batalla piensa en mí*, la cui storia, significativamente, «se desarrolla en la frontera con la "negra espalda del

---

[405] J. Marías, *Todas las almas*, cit., pp. 146-148. Il grassetto è mio.

tiempo"», l'immagine che «expresa el revés de todo lo que existe, algo tan amplio como por ejemplo lo incógnito, pero también lo descartado o lo incumplido»[406]. Il narratore, Víctor Francés, vaga in questa oscura dimensione temporale, constatando che «el mundo depende de sus relatores» e le parole, insieme al silenzio, hanno il potere di modificare radicalmente la realtà.

La prima volta in cui viene utilizzata in *Mañana en la batalla piensa en mí*, l'espressione shakespeariana «negra espalda del tiempo» fa riferimento a una dimensione che è contemporaneamente temporale e spaziale: è il luogo virtuale che Marta, ormai morta, d'ora in poi occuperà nella mente del narratore. Mentre ne contempla il corpo esamine, Víctor ascolta il messaggio che un amante dai modi prepotenti, contattato prima di lui, le lascia in segreteria. Così, sentendosi un ripiego, immagina i numerosi appuntamenti saltati prima di far ricadere la scelta su di lui. Successivamente, però, si sente ingiusto nei confronti della donna e la sua attenzione si concentra sull'incompiutezza della frequentazione con Marta. Così, inizia a pensare alla convivenza, nella sua coscienza colpevole, del possibile e dell'irrealizzato, di ciò che potendo essere, invece non è stato:

> ¿Cuántos hombres habrás preferido, a cuántos habrás llamado para que vinieran a acompañarte y a celebrar tu noche de soltería o de viuda? [...] o tal vez soy injusto y he sido tan sólo el segundo en la lista, pobre Marta, el que podría haber desplazado al primero tan imperativo si la noche hubiera sido en verdad inaugural, la primera de tantas otras que nos habrían llevado a entretenernos ante mi puerta con los saturadores besos de los amantes al despedirse, la primera de tantas otras que ya no aguardan en el futuro sino que sestearán para siempre en mi conciencia incansable, mi conciencia que atiende a lo que ocurre y a lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, el escrúpulo, **la negra espalda del tiempo**. ¿Cuántas otras llamadas así habrás hecho a lo largo de tu vida ya entera, de la que me diste a conocer el término pero no su historia? No la sabré nunca. Aunque haré memoria, en **el revés del tiempo** por el que ya transitas.'[407]

La seconda comparsa dell'espressione è usata dal narratore per riflettere su ciò che ignoriamo e, allo stesso tempo, ci riguarda da vicino. Mentre osserva il bambino di Marta, addormentato e indifeso nella sua cameretta, Víctor pensa

---

[406] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., p. 7.
[407] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., p. 64. Il grassetto è mio.

all'oblio a cui sono destinati gli eventi che, senza saperlo, condizionano la nostra esistenza. L'infanzia, proprio come nei ricordi evanescenti di Miranda ne *La tempesta*, è il regno incontrastato dell'inaccessibile, un'ampia voragine gnoseologica.

> Todo es para todos como para él yo ahora, una figura casi desconocida que lo observa desde el umbral de su puerta sin que él se entere ni vaya a saberlo nunca [...]. Es tanto más lo que sucede a nuestras espaldas, nuestra capacidad de conocimiento es minúscula, [...] no podemos estar más que en un sitio en cada momento, e incluso entonces a menudo ignoramos quiénes nos estarán contemplando o pensando en nosotros, quién está a punto de marcar nuestro número, [...] quién de arrojarnos al **revés del tiempo o a su negra espalda**, como pienso y contemplo yo a este niño sabiendo más de él de lo que él sabrá nunca sobre el que fue esta noche. Yo debo ser eso, el **revés de su tiempo, la negra espalda**...[408].

In quest'occasione il narratore giunge a identificarsi con la «negra espalda del tiempo», diventa la personificazione del tempo onnivoro che si nutre di vita, ma allo stesso tempo, quasi arrogandosi diritti divini, protegge dalla scoperta e dal dolore.

In seguito, Víctor ricorre nuovamente all'immagine poetica shakespeariana durante l'incontro con la prostituta che scambia per Celia, l'ex moglie. Ora la frase diventa sinonimo di stravolgimenti e repentini cambi di fortuna: il tempo non è solamente indecifrabile, è anche capriccioso; si impone come una forza centrifuga a cui è impossibile opporsi.

> La conversación no resultaba fácil, quizá era mejor continuar en silencio. Pensaba que era Celia un momento y que podíamos dejar de disimular y hablar de todo o de lo de siempre o interrogarnos abiertamente, y al siguiente pensaba que no podía ser ella y que se trataba sólo de uno de esos parecidos extraordinarios que sin embargo se dan a veces, como si fuera ella con otra vida o historia, la misma persona a la que hubieran trocado de niña en la cuna como en los cuentos infantiles o en las tragedias de reyes, el mismo físico con otra memoria y con otro nombre y otro pasado en el que yo no habría existido, [...]. Aunque tampoco hacía falta tanto para explicárselo, la frontera es delgada y todo está expuesto a los mayores vuelcos -**el revés del tiempo, su negra espalda**-, los hemos visto en la vida como en la novela y el teatro y el cine, escritores o sabios mendigos y reyes sin reino o esclavizados, príncipes encerrados en torres y asfixiados por una almohada, suicidados banqueros y beldades convertidas en monstruos tras ser

---

[408] *Ivi*, p. 70. Il grassetto è mio.

> arrasadas por vitriolo o por un cuchillo, nobles sumergidos en tinajas de nauseabundo vino e ídolos de las multitudes colgados de los pies como cerdos o arrastrados por un caballo, desertores convertidos en dioses y criminales en santos, ingenios reducidos a la condición de borrachos obtusos y tullidos coronados que seducen a las más hermosas sorteando su odio o aun transformándolo; y amantes que asesinan a quienes los aman. El filo es delgado y basta un descuido para caer del lado del que se está huyendo, porque en todo caso corta el filo y se acaba por caer de uno u otro, al poco tiempo: basta con echar a andar e incluso basta estar quieto[409].

I cambiamenti e le sventure, come sottolinea l'ultima parte del brano citato, avvengono a prescindere dalla nostra volontà: le disgrazie si innescano anche nella più mortifera e rassicurante inazione.

Successivamente, l'enunciato viene inserito in un'amara riflessione sugli innumerevoli segreti che manteniamo per vergogna di quello che siamo e da cui, nella vecchiaia, desideriamo liberarci per la fatica nel conservarli. Ciò accade perché riferiamo ad alcune persone dettagli che, invece, nascondiamo ad altri. Così, decisi a muoverci nell'ombra, abbiamo bisogno di una buona memoria per non svelare verità sepolte. Azioni e intenti vengono volontariamente confinati nella «negra espalda del tiempo», la storia personale taciuta a cui solo pochi prescelti hanno accesso.

> Pero también es cierto que a medida que pasa el tiempo y nos hacemos viejos es menos lo que se oculta y más lo que recuperamos de lo que fue una vez suprimido, y es sólo por la fatiga y la pérdida de la memoria o la vecindad de ese término, la clandestinidad y el secreto y la sombra exigen una memoria infalible, recordar quién sabe qué y quién no sabe, en qué hay que disimular ante cada uno, quién está enterado de cada revés y cada envenenado paso, de cada error y esfuerzo y escrúpulo y la **negra espalda del tiempo**[410].

In questa occasione, dunque, cambia nuovamente la prospettiva che inquadra l'immagine shakespeariana: «el revés del tiempo» non rappresenta solo la quantità di informazioni che ci riguardano e di cui non disponiamo, un'ignoranza passiva e inconsapevole, ma diviene anche una scelta attiva, un'affermazione di volontà, quando decidiamo cosa rendere noto di noi.

---

[409] *Ivi*, pp. 207-208. Il grassetto è mio.
[410] *Ivi*, p. 221. Il grassetto è mio.

In conclusione, negli ultimi inserimenti della frase shakespeariana si ritorna a considerare la figura del narratore rispetto al figlio di Marta: compare così inevitabilmente l'associazione fra Víctor e la «negra espalda del tiempo». Dopo avere seguito di nascosto Luisa, la sorella della defunta, l'uomo, riconosciuto da Eugenio, è costretto a rivelarle la propria vera identità. Luisa, al di là dell'iniziale sorpresa, non mostra un'eccessiva ostilità, anzi, sembra sedotta dalle attenzioni riservatele dal narratore. Questa reazione porta Víctor a ipotizzare, nel caso in cui il marito di Marta non voglia occuparsi del figlio, una vita con lei e il bambino, per il quale potrebbe così smettere di essere un'ombra indistinta del passato:

> [...] Luisa sentía halago, yo la había seguido y la había espiado, me había tomado interés y molestias por ella, [...]. 'Qué fácil es seducir a cualquiera o ser seducido', pensé 'con qué poco nos conformamos', y me sentí seguro y a salvo, desapareció mi rubor y mi azoramiento, y aún pensé más, pensé lo que sólo unos segundos antes no se me habría ocurrido por nada del mundo: 'Si Deán renunciara a vivir con su hijo y se lo quedara Luisa en su casa este niño podría acabar siendo casi mío si yo quisiera, y entonces yo no sería para él lo que he creído que era desde el principio, una sombra, nadie, una figura casi desconocida que lo observó unos instantes desde el umbral de su puerta sin que él se enterara ni fuera a saberlo nunca ni fuera por tanto a poder acordarse, los dos viajando hacia nuestra difuminación lentamente. No sería ya eso, **el revés de su tiempo, la negra espalda**. O sí lo sería pero no sólo eso sino también más cosas, la parcial sustitución de su mundo condenado y perdido, la secreta y compensatoria herencia de una noche funesta, la figura vicariamente paterna -el usurpador en suma-, los dos viajando hacia nuestra difuminación lo mismo, pero todavía mucho más lentamente y con más tarea para el olvido que aguarda. Y así quizá podré hablarle un día del que él fue esa noche.'[411].

Eppure, la possibile rivelazione della verità è un'ipotesi destinata a svanire presto: nelle pagine finali leggiamo che a Eugenio sarà precluso il racconto della notte che ha sconvolto la sua vita. Come accade normalmente, tutto si convertirà in silenzio: per lui non esisterà né la cena in cui la madre era in compagnia di uno sconosciuto, né il viaggio a Londra del padre con l'amante, Eva. Il finale del romanzo rimarca con forza le frontiere della nostra conoscenza.

> Cuando las cosas acaban ya tienen su número y el mundo depende entonces de sus relatores, pero por poco tiempo y no enteramente, nunca se sale de la sombra del todo, los otros nunca se acaban y siempre hay alguien para quien se encierra

[411] *Ivi*, pp. 258-259. Il grassetto è mio.

> un misterio. Ese niño no sabrá nunca lo que ha sucedido, se lo ocultarán su padre y su tía y se lo ocultaré yo mismo y no tiene importancia porque tantas cosas suceden sin que nadie se entere ni las recuerde, o todo se olvida y prescribe. Y cuan poco va quedando de cada individuo en el tiempo inútil como la nieve resbaladiza, de qué poco hay constancia, y de ese poco tanto se calla, y de lo que no se calla se recuerda después tan sólo una mínima parte, y durante poco tiempo: mientras viajamos hacia nuestra difuminación lentamente para transitar tan sólo por **la espalda o revés de ese tiempo**, donde uno no puede seguir pensando ni se puede seguir despidiendo: 'Adiós risas y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos'. [412]

A prevalere è di nuovo la disillusione e l'accettazione passiva di forze esterne che controllano la vita. Forse sarà possibile contrastare per un po' l'oblio, ma la battaglia non potrà mai essere vinta, dato che, come osserva il narratore, «nunca se sale de la sombra del todo»: la «negra espalda del tiempo» è il regno intramontabile e sconfinato di impossibili memorie.

3.3. Falstaff, il principe Hal, l'ingratitudine e il tradimento.

I motivi dell'irriconoscenza e dell'inganno tornano spesso nelle opere di Marías. *Tu rostro mañana*, *Cuando fui mortal* e *Seré amado cuando falte* sono titoli derivati da citazioni usate per riflettere sul tradimento da parte di chi, in una realtà immaginifica, ci assicurava amore. Occhi e labbra, al contrario, hanno illuso e abbandonato, sono andati avanti senza di noi. Tutto ruota intorno ai rapporti frustranti instaurati col mondo esterno: *Seré amado cuando falte* rivela l'intima speranza di sentirsi rimpianti dopo morti; *Tu rostro mañana* dà rilievo all'impossibilità di comprendere le intenzioni di chi abbiamo di fronte; *Cuando fui mortal* mostra la privilegiata ignoranza della realtà che caratterizza la vita dei mortali, mentre nei fantasmi risuona la condanna a un'onniscienza spietata di crude dinamiche relazionali. Oramai è noto il volto dei nostri delatori.

Per riprendere i motivi dell'ingratitudine e del tradimento, in varie occasioni, Marías è ricorso alla sorte sfortunata di Falstaff, celebre personaggio shakespeariano che riunisce in sé tratti comici e tragici, commistione particolarmente gradita dallo scrittore spagnolo. Il corpulento cavaliere,

---

[412] *Ivi*, p. 346-347.

compagno di scorribande, bevute e vita dissoluta del principe Hal, viene rinnegato dall'amico, ormai divenuto re Enrico V. Così, la sfortunata creatura shakespeariana strappa risate e ravviva i timori soffocati dalla più miope quotidianità: la paura di essere espulsi da un eden utopico, dalla dolcezza e dalla protezione intraviste nell'amore e nell'amicizia.

Nel dramma in cui compare Falstaff, l'*Enrico IV*, troviamo la dimostrazione della volubilità dei sentimenti e dei giri imprevisti dell'esistenza. Il passo dell'opera a cui Marías ricorre è costituito dal dialogo fra Henry, determinato e calato perfettamente nel suo nuovo ruolo di sovrano, e il cavaliere, adulante e in cerca di favori. Assistiamo così alla cacciata dal paradiso: al posto degli ambiti privilegi c'è l'esilio.

FALSTAFF
God save thee, **my sweet boy**!
[…]
FALSTAFF
My king, my Jove, I speak to thee, my heart!
KING HENRY
I know thee not, old man. Fall to thy prayers.
How ill white hairs become a fool and jester!
I have long dreamt of such a kind of man,
So surfeit-swelled, so old, and so profane;
But being awaked, I do despise my dream.
Make less thy body hence, and more thy grace.
Leave gormandizing; know the grave doth gape
For thee thrice wider than for other men.
Reply not to me with a fool-born jest.
Presume not that I am the thing I was,
For God doth know, so shall the world perceive,
That I have turned away my former self;
So will I those that kept me company.
When thou dost hear I am as I have been,
Approach me, and thou shalt be as thou wast,
The tutor and the feeder of my riots.
Till then I banish thee, on pain of death,
As I have done the rest of my misleaders,
Not to come near our person by ten mile[413].

[413] W. Shakespeare, *Enrico IV*, trad. it. di G. Baldini, Milano, Bur, 2009, Parte II, Atto V, Scena V, vv. 42-64, pp. 492-494. Il grassetto è mio.

I toni sprezzanti del sovrano segnano una profonda rottura col suo passato. La distanza fisica, imposta dall'esilio, e quella emotiva, espressa nel biasimo regale, affondano doppiamente le illusioni di Falstaff. Gli affetti non costituiscono un porto sicuro, anzi, preconizzano venti capricciosi e burrasche capaci di imporre repentini rovesci di fortuna.

Assecondando le onde più deboli del naufragio metaforico appena presentato, Marías inserisce in *Todas las almas* un primo riferimento implicito al repentino cambiamento di Enrico V. Il narratore anonimo del romanzo descrive i rapporti d'amicizia instaurati con i *dons* e le persone conosciute quando era a Oxford per lavoro. Fra queste, ovviamente, risaltano Toby Rylands e Cromer-Blake, legati a loro volta da un profondo affetto. Verso l'epilogo, la voce narrante riferisce che entrambi sono morti. In seguito, ricorda l'ultimo incontro con Cromer-Blake, divorato da una non specificata malattia, e riporta un dettaglio apparentemente poco significativo: l'amico stava guardando in televisione un'opera su Falstaff.

> Sólo recuerdo que su habitual palidez era extrema mientras lanzaba ojeadas involuntarias a un Falstaff que vociferaba mudo, pero eso no tenía mucho de particular: en tiempo de exámenes la tez de los *dons* siempre palidece. La suya tenía aquella noche casi el color de su pelo prematuramente canoso, menos gris cada vez y cada vez más blanco. Estuve poco rato, era tarde. Tenía que terminar el equipaje y él tal vez deseaba escuchar a Falstaff[414].

L'interesse per l'opera nasce per analogia: il dramma shakespeariano introduce implicitamente il tema del cambiamento e dell'allontanamento imposto da chi avevamo accanto. Come nell'*Enrico IV* il principe Hal prende le distanze dalla sua vita passata e rinnega l'amico Falstaff, anche Cromer-Blake si allontana da Rylands. La malattia, stando alle parole di quest'ultimo, lo ha reso diverso: da tempo l'amico non va a trovarlo, forse perché, essendo anziano, gli ricorda l'avvicinarsi implacabile della morte. A questo punto, il narratore cerca di consolare Rylands dicendogli che Cromer-Blake continua sicuramente ad apprezzare la sua compagnia: non smetterebbe mai di frequentarlo, «al menos por

---

[414] J. Marías, *Todas las almas*, cit., p. 210.

voluntad propia»[415]. Secondo il più esperto interlocutore, però, è fuori luogo parlare di «volontà propria» nel caso di un malato:

> —Por voluntad propia—dijo—. Por voluntad propia—repitió—. ¿A quién pertenece la voluntad de un enfermo? ¿Al enfermo o a la enfermedad? Cuando uno está enfermo, como cuando uno es viejo o está perturbado, se hacen las cosas a partes iguales con voluntad propia y con voluntad ajena. Lo que no siempre se sabe es a quién pertenece la parte de la voluntad que ya no es nuestra. ¿A la enfermedad, a los médicos, a los medicamentos, a la perturbación, a los años, a los tiempos pasados? ¿Al que ya no somos... que se la llevó consigo? **Cromer-Blake ya no es el que creemos que es o el que solía ser, no es el mismo.** Y o mucho me equivoco o cada vez lo irá siendo menos hasta dejar de ser, simplemente. Hasta que no sea ni uno ni otro ni un tercero ni un cuarto, sino nadie. Hasta que no sea nadie[416].

Ed è così che, per la prima volta, affiorano parole simili a quelle rivolte dall'ingrato sovrano inglese a Falstaff: l'amico è cambiato, non è più quel che era.

Todas las almas, ad ogni modo, propone solo un breve accenno all'*Enrico IV*, allusione che si fa ancora più timida se comparata con l'ampio dialogo intertestuale che *Mañana en la batalla piensa en mí* intrattiene con il dramma. Nel romanzo, infatti, lo scrittore madrileno, oltre a richiamare i versi che annunciano l'esilio di Falstaff, fa appello a un ulteriore passo del testo shakespeariano: il tragicomico scambio di battute fra il principe Hal, figlio scapestrato di Enrico IV, e il gradasso Poins.

> **PRINCE HENRY** Before God, I am exceeding weary.
> **POINS** Is't come to that? I had thought weariness durst not have attached one of so high blood.
> **PRINCE HENRY** Faith, it does me, though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Doth it not show vilely in me to desire small beer?
> **POINS** Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.
> **PRINCE HENRY** Belike then my appetite was not-princely got, for, by my troth, I do now remember the poor creature small beer. But indie, these humble considerations make me out of love with my greatness. **What a disgrace is it to me to remember thy name! Or to know thy face tomorrow**! Or to take note how many pair of stockings thou hast […][417].

---

[415] *Ivi*, p. 142.
[416] *Ivi*, p. 143. Il grassetto è mio.
[417] W. Shakespeare, *Enrico IV*, cit., Parte II, Atto II, Scena II, vv. 1-15, pp. 320-322. Il grassetto è mio.

Dopo avere espresso il desiderio triviale di bere una birra, il futuro re riflette sulla condanna sociale che deriva dalle sue sordide frequentazioni, un senso di vergogna che, facilmente estendibile a tutta l'umanità, si riflette in vari modi nel romanzo di Marías.

In *Mañana en la batalla piensa en mí*, l'*Enrico IV* viene richiamato nella diegesi con la menzione di un film di Orson Welles: *Campanadas a medianoche*[418], titolo significativamente modificato in *Falstaff* al momento della presentazione al pubblico italiano. Per Welles, quest'opera rappresenta il culmine del coinvolgimento nella rappresentazione dei drammi shakespeariani, ineguagliabile fonte d'ispirazione per tre pellicole: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Il copione di quest'ultima si basa principalmente sulla prima e la seconda parte dell'*Enrico IV*, ma sono presenti dei cenni anche al *Riccardo II*, all'*Enrico V* e a *Le allegre comari di Windsor*: un'operazione simile a quella portata avanti da Marías, dato che nel romanzo si mescolano riferimenti sia al *Riccardo III* che all'*Enrico IV*.

L'allusione all'ultimo dramma compare quando il Solitario, sovrano per il quale Víctor deve scrivere un discorso, gli parla della pellicola durante un incontro:

> Hace cosa de un mes tuve imsonnio una noche […]. Me levanté y me fui a otro cuarto para no molestar, puse la televisión y estuve viendo una película antigua ya empezada, no sé cómo se titulaba, fui a buscar luego el periódico del día y ya me lo habían tirado, me lo tiran todo antes de tiempo. Era en blanco y negro y salía Orson Welles muy viejo y gordísimo, os acordáis, está enterrado en España[419]. La película trataba de reyes, Enrique IV y Enrique V, el segundo cuando todavía era Príncipe de Gales, Príncipe Hal lo llamaban a veces, un bala perdida, un calavera, todo el día por ahí de juerga mientras su padre agonizaba, en prostíbulos y tabernas con rameras y con sus amigachos, el gordo Welles, el corruptor más viejo, y otro de su edad, un tipo con cara desagradable y cínica al que llamaban Poins y que se va tomando con él demasiadas confianzas,[...]. El viejo rey está preocupado y enfermo, pide en una escena que le pongan la corona sobre la almohada y el hijo se la coge antes de tiempo creyendo que ha muerto.

---

[418] Il film, girato in Spagna, mostra eventi riguardanti la storia inglese. Il dialogo fra letteratura e cinema è alla base dell'operazione portata avanti da Welles, come mette bene in mostra un libro dedicato al film *Chimes at Midnight*, versione inglese del titolo *Campanadas a Medianoche*. Cfr. G. Lyons, *Chimes at midnight*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1988.
[419] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en* mí, cit., p.149.

> En medio hay otra escena en la que el rey tiene insomnio, como me sucedía a mí aquella noche, por suerte en mi caso fue una noche suelta. Él no puede dormir desde hace días, mira el cielo por la ventana y desde allí increpa al sueño, al que reprocha que visite los hogares más pobres y los hogares de los asesinos, desdeñando en cambio el suyo más noble. 'Oh tú, sueño parcial', le dice con amargura al sueño, no pude evitar sentirme un poco identificado con él en aquellos momentos, [...][420].

Il sovrano riporta scene e battute del film dalla vasta eco intertestuale nel romanzo: ne sono una dimostrazione il sonno agitato –presente anche in *Corazón tan blanco* con Lady Macbeth– che accomuna il Solitario, Enrico IV, Víctor e Riccardo III e il motivo dell'usurpazione – esemplare, in tal senso, il momento in cui il principe Hal prende la corona del padre – che collega nuovamente i monarchi shakespeariani e il narratore. Eppure, al di là di queste ovvie riprese, l'intervento del Solitario introduce il tema chiave del cambiamento:

> Al príncipe se lo ve cambiar, cuando por fin muere el padre y él es coronado rey abjura de su vida pasada (pero inmediatamente pasada, fíjaos, es de anteayer y ayer mismo) y aleja de sí a sus compinches, al pobre Welles lo destierra pese a que el viejo lo llama **'mi dulce niño'** arrodillado ante él en plena ceremonia de coronación, a la espera de los prometidos favores y las alegrías aplazadas, aplazadas hasta su decrepitud. **'Ya no soy lo que fui'**, le dice el nuevo rey, cuando tan sólo unos días antes había compartido con él aventuras y chanzas. A todos decepciona, el viejo rey Enrique llega a sentir la prisa de su hijo cambiado, 'Permanezco demasiado tiempo a tu lado, te canso', le dice ya moribundo. Y aun así le da consejos y le cuenta secretos, le dice: 'Dios sabe por qué atajos y retorcidos caminos llegué a la corona; cómo la conseguí, que Él me perdone', le dice justo antes de expirar. Sus manos están manchadas de sangre y no lo ha olvidado, quizá fue pobre y sin duda conspirador o asesino, aunque haga años que la dignidad del cargo lo haya hecho dignificarse y haya aparentado borrarlo todo superficialmente, al igual que el príncipe deja de ser disoluto cuando se convierte en rey, como si nuestras acciones y personalidad las determinara en parte la percepción que de nosotros se tiene, como si llegáramos a creernos que somos otros de los que creíamos ser porque el azar y el descabezado paso del tiempo van variando nuestra circunstancia externa y nuestros ropajes. O son los atajos y los retorcidos caminos de nuestro esfuerzo los que nos varían y acabamos creyendo que es el destino, acabamos viendo toda nuestra vida a la luz de lo último o de lo más reciente, [...]. No varía en la película Welles, que muere fiel a sí mismo, viendo cómo los favores y las alegrías se le aplazan una vez más hasta después de la muerte, traicionado y con el corazón hecho trizas por su dulce niño[421].

Le parole e i gesti dei personaggi di *Campanadas a medianoche* filtrano il ricordo delle esperienze vissute da Víctor: basti pensare al paragone che si instaura fra

---

[420] *Ivi*, pp. 149-150.
[421] *Ivi*, pp.150-151.

l'amicizia, ormai terminata, che lega il principe Hal a Falstaff, e la relazione naufragata fra il narratore e l'ex moglie Celia. La donna, secondo quanto gli ha riferito un amico, fa la prostituta. Il narratore è incredulo e disorientato, per questo motivo, d'ora in poi, inserirà molte riflessioni sui mutamenti che possono avvenire nelle persone un tempo amate. Ed è così, ad esempio, che Pittarello interpreta il riferimento all'*Enrico IV* in *Mañana en la batalla piensa en mí*: «Adaptado según el estilo típico del autor, el pasaje de Shakespeare expresa aquí el convencimiento de que nadie se deja conocer a fondo, por muy íntimo que sea el trato»[422].

L'immagine degli altri che conserviamo gelosamente viene sostituita in fretta e furia dal presente e dall'osservazione di ciò che sono diventati. Mentre il nome identifica ed è garanzia di continuità, i tratti del volto, prole cieca di un eterno divenire, sfuggono al controllo. Il nome, dunque, costituisce il legame indissolubile con le vite degli altri: «Qué desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana, los nombres no cambian y se quedan fijos en la memoria cuando se quedan, sin que nada ni nadie pueda arrancarlos»[423]. E proprio per questo a volte il nome rappresenta una condanna: è un filo sottile che impedisce la completa cancellazione del passato.

Nel paragrafo successivo il nome è il nostalgico testimone di un affetto destinato ad andare perso, di un rapporto sottoposto alla deriva del tempo. Nell'idea del cambiamento è infatti contemplata la possibilità, o mesta certezza, di un futuro voltafaccia. La dimensione temporale comporta un'icastica corruzione dell'io.

> Qué desgracia saber tu nombre aunque ya no conozca tu rostro mañana, el rostro que dejamos de ver un día se dedicará a traicionarse y a traicionarnos en el tiempo que le pertenece y le queda, irá apartándose de la imagen en que lo fijamos para llevar su propia vida en nuestra voluntaria o desdichada ausencia[424].

---

[422] E. Pittarello, *Prólogo*, in J. Marías, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, cit., p. 10.
[423] J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, cit., p. 189.
[424] *Ivi*, p. 191.

Attraverso il nome, vero confine dell'identità, avvengono il riconoscimento o il ripudio. Tuttavia, a quest'ultimo, secondo le sorprendenti parole del narratore, non corrisponde la nascita di sensazioni esclusivamente negative:

> Yo podría creer que nunca te he conocido si no supiera tu nombre que permanece inmutable sin el menor deterioro y con su brillo intacto y así seguirá aunque hayas desaparecido del todo y aunque te hayas muerto. Es lo que resta y en nada se diferencia la nómina viva de la nómina muerta, y no sólo eso, es lo único que sirve para reconocernos y que no perdamos el juicio, porque si alguien nos niega el nombre y nos dice 'No eres tú aunque te vea, no eres tú aunque te parezcas", entonces dejaremos efectivamente de ser nosotros a los ojos del que nos lo dice y nos niega, y no volveremos a serlo hasta que nos devuelva ese nombre que nos ha acompañado lo mismo que el aire. **'No te conozco, viejo', le dijo el Príncipe Hal en cuanto fue Enrique V a su amigo Falstaff, 'no sé quién eres ni te he visto en mi vida, no vengas a pedirme nada ni a decirme dulzuras porque ya no soy lo que fui, y tú tampoco lo eres. He dado la espalda a mi antiguo yo, así que sólo cuando oigas que vuelvo a ser el que he sido acércate a mí y tú serás el que fuiste'**[425].

Il narratore non può far a meno di notare che delle simili parole, insieme alla disperazione e allo smarrimento, potrebbero far provare sollievo: permettono di non affrontare gli errori commessi. La nostra antica e incontaminata immagine non viene eclissata dal presente disonorevole:

> Y si eso nos ocurriera a nosotros pensaríamos con espanto: '¿Cómo puede ser que no me reconozca ni me llame ya por mi nombre?'. Pero también a veces podríamos pensar con alivio: 'Menos mal que no me llama ya por mi nombre ni me reconoce, no admite que sea yo quien pueda estar diciendo o haciendo estas cosas que me son impropias, y como las ve suceder y me oye decirlas y no puede negarlas, me niega a mí con piedad para que no deje de ser el que fui a sus ojos, y así salvarme'[426].

Il racconto dell'incontro fra Víctor e la prostituta da lui scambiata per Celia mantiene numerosi contatti con l'intertesto shakespeariano. Mentre osserva la donna che aspetta nuovi clienti, il narratore rivela le proprie paure: «temía saber su nombre y reconocerla, y el nombre que creía saber era el nombre de Celia, Celia Ruiz, Celia Ruiz Comendador»[427]. Il rapporto con l'ex moglie viene introdotto da una riflessione sul suo nome, che, in questa occasione, appare personificato: «ese era el nombre con el que me había casado años antes y del que

---

[425] *Ivi*, pp. 191-192.
[426] *Ibidem*.
[427] *Ivi*, p. 193.

también me había separado luego y del que me divorcié hace no mucho»[428]. L'attenzione è in gran parte concentrata sul mutuo processo di riconoscimento attraverso il nome.

> '¿Cómo te llamas?', le pregunté yo a la puta al final de la Castellana, cuando daba la vuelta para recorrerla de nuevo en sentido inverso.
> 'Victoria', mintió si era Celia, y quizá también si no lo era. Pero si lo era mintió con intención e ironía y malicia o incluso burla, porque esa es la versión femenina de mi propio nombre. Sacó un chicle de su bolso, el coche olió a menta. '¿Tú?'
> 'Javier', mentí yo a mi vez, dándome cuenta de que lo habría hecho en ambos casos, tanto si ella era Victoria como si era mi Celia que ya no era mía[429].

La falsa identità protegge dalla realtà, allontana il giudizio altrui, attenua il senso di colpa e l'incipiente vergogna, quella sgradevole sensazione che ci porta a rinnegare il passato:

> Nos avergonzamos de demasiadas cosas, de nuestro aspecto y creencias pasadas, de nuestra ingenuidad e ignorancia, de la sumisión o el orgullo que una vez mostramos, de la transigencia y la intransigencia, de tantas cosas propuestas o dichas sin convencimiento, de habernos enamorado de quien nos enamoramos y haber sido amigo de quienes lo fuimos, **las vidas son a menudo traición y negación continuas de lo que hubo antes**, se tergiversa y deforma todo según va pasando el tiempo, y sin embargo seguimos teniendo conciencia, por mucho que nos engañemos, de que guardamos secretos y encerramos misterios, aunque la mayoría sean triviales. Qué cansado moverse siempre en la sombra o aún más difícil, en la penumbra nunca uniforme ni igual a sí misma, con cada persona son unas zonas las iluminadas y otras las tenebrosas, van variando según su conocimiento y los días y los interlocutores y las ambiciones, y nos decimos constantemente: **'Ya no soy lo que fui, he dado la espalda a mi antiguo yo'.** Como si llegáramos a creernos que somos otros de los que creíamos ser porque el azar y el descabezado paso del tiempo van variando nuestra circunstancia externa y nuestros ropajes, según dijo el Solo aquella mañana cuando se puso a expresar sus ideas sin orden[430].

Come abbiamo appena visto, il narratore di *Mañana en la batalla piensa en mí* sostiene che «las vidas son a menudo traición y negación continuas de lo que hubo antes». Allo stesso modo, il tradimento e la negazione diventano il *leitmotiv* della trilogia *Tu rostro Mañana*[431], in cui, come si evince dal titolo, torna

---

[428] *Ibidem*.
[429] *Ivi*, p. 206.
[430] *Ivi*, p. 220.
[431] I volumi di cui consta la trilogia sono: *Tu rostro mañana.1 Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002; *Tu rostro mañana.2 Baile y sueño*, Madrid, Alfaguara, 2004 e *Tu rostro mañana.3 Veneno y sombra y adiós*, Madrid, Alfaguara, 2007. Per approfondire l'apporto dell'intertestualità,

con prepotenza il riferimento all'*Enrico IV*. In fondo, la coppia composta da Falstaff e dal principe Hal non rappresenta altro che «la relación arquetípica entre el confiado y el traidor que aparecerá con variantes a lo largo de la novela. Caer en desgracia por mano de alguien querido, sin haberlo sospechado antes»[432].

Il protagonista è lo stesso di *Todas las almas,* ma la sua vita è cambiata: ha avuto una figlia, si è separato dalla moglie e, da Madrid, si è trasferito ancora una volta a Londra per lavoro. Ora, inoltre, ha abbandonato il precedente anonimato e ci rivela il cognome: Deza. Morto Rylands, nella capitale inglese il suo nuovo punto di riferimento è Sir Peter Wheeler, professore di Oxford che stravolge la sua vita facendogli conoscere Bertram Tupra. Quest'ultimo propone a Deza di lavorare per i servizi segreti britannici: per farlo, dovrà diventare un «interprete di vite», sfruttando la sua innata capacità di comprendere le vere intenzioni di chi ha di fronte per ricavare preziose informazioni.

La ripresa dell'*Enrico IV* in *Tu rostro Mañana* coincide con l'ossessivo invito del narratore a rimanere in silenzio e non raccontare nulla, come leggiamo nell'incipit: «No debería uno contar nunca nada»[433]. Qualsiasi parola, la più innocente e ingenua confessione, potrebbe essere usata contro di noi. Il racconto e la fiducia rendono deboli, ci espongono a innumerevoli pericoli: «rara es la confianza que antes o después no se traiciona, raro el vínculo que no se enreda o anuda, y así acaba apretando y hay que tirar de navaja o filo para cortarlo»[434]. Questa considerazione pessimistica nasce da un profondo disincanto, motivato da un episodio relativo alla storia familiare del narratore: le accuse infamanti mosse al padre da un amico, Del Real, alla fine della Guerra Civile.

---

shakespeariana e non, nella trilogia *Tu rostro mañana*, v. A. Candeloro, *Tu rostro mañana di Javier Marías: fenomeni d'intertestualità acronica*, in *La biblioteca dello scrittore*, cit., pp. 71-102 e A. Candeloro, *Como la nieve resbaladiza. Javier Marías narratore del tempo*, Aracne editrice, Roma, 2012.

[432] E. Pittarello, *Prólogo*, in J. Marías, *Tu rostro mañana. 1* cit., p. 9.

[433] J. Marías, *Tu rostro mañana. 1*, cit., p. 21.

[434] *Ibidem*.

Il racconto del tradimento subito dal genitore è anticipato da varie considerazioni sui limiti autoimposti alla conoscenza: sappiamo, avvertiamo il pericolo, ma preferiremmo ignorarlo.

> [...] nadie quiere ver nada y así nadie ve casi nunca lo que está delante, lo que nos aguarda o depararemos tarde o temprano, nadie deja de entablar conversación o amistad con quien sólo nos traerá arrepentimiento y discordia y veneno y lamentaciones, o con aquel a quien nosotros traeremos eso, por mucho que lo vislumbremos en el primer instante, o por manifiesto que se nos haga. Intentamos que las cosas sean distintas de lo que son y de cómo aparecen, [...]. Y la explicación ha de ser simple, de algo tan compartido por tantos: es sólo que sabemos, y lo detestamos; que no toleramos ver; que odiamos el conocimiento, y la certidumbre, y el convencimiento; y nadie quiere convertirse en su propio dolor y su fiebre…'[435].

La consapevolezza è «febbre», un'alterazione della quotidianità che andrebbe evitata. Ricordiamo, a tal proposito, la sorte infelice del protagonista di *Cuando fui mortal*, un fantasma onnisciente che scopre l'infedeltà della moglie e il ricatto subito dal padre per mano di un amico di famiglia. Il ritorno di questo episodio è legato alla reale incarcerazione del padre dello scrittore: Julián Marías, tradito da uno dei suoi amici più intimi quando Franco era al potere.

Il tradimento riguarda ogni ambito, dall'amoroso al lavorativo. In una conversazione fra Deza e Wheeler, l'anziano sostiene che in qualsiasi momento la realtà potrebbe essere alterata a nostro o ad altrui svantaggio. Ecco cosa dobbiamo aspettarci:

> La negación de todo, de quién eres y de quién has sido, de lo que haces y lo que has hecho, de lo que pretendes y pretendiste, de tus motivos y tus intenciones, de tus profesiones de fe, tus ideas, tus mayores lealtades, tus causas... Todo puede ser deformado, torcido, anulado, borrado, si uno ha sido ya sentenciado sabiéndolo o sin saberlo, y si uno ni siquiera lo sabe entonces está inerme, perdido. Es lo que sucede en las persecuciones, en las purgas, en las peores intrigas, en las conspiraciones, tú no sabes lo espantoso que es eso cuando quien decide negarte tiene poder e influjo, o cuando son muchos puestos de acuerdo, o puede no hacer falta siquiera el acuerdo, basta con una insidia que prenda y contagie, es como un incendio, y convenza a otros, es una epidemia[436].

---

[435] *Ivi*, pp. 53-54.
[436] *Ivi*, p. 109.

La velocità con la quale tutto viene negato si ricollega implicitamente al repentino cambiamento del principe Hal: milioni di Falstaff popolano la terra. E un novello Falstaff è proprio il padre di Deza, che, oltre ad «aulas y conversaciones, intereses y cafés y amistades y tertulias y cines», aveva condiviso «algunas juergas» con il futuro delatore, esattamente come il suo antecedente letterario[437].

Un uomo come Deza, abituato a interpretare le intenzioni altrui attraverso gesti involontari o inflessioni della voce, non riesce a comprendere come il padre, colto e avveduto, non si sia accorto del potenziale pericolo rappresentato dall'amico. La sua riflessione, ovviamente, si giova del richiamo all'*Enrico IV* che, come spesso accade in Marías, viene tradotto in spagnolo e riformulato:

> ¿Cómo se podía pasar media vida junto a un compañero, un amigo íntimo — media vida de la niñez, de pupitre, de la juventud—, sin percatarse de su naturaleza, o al menos de su naturaleza posible? (Pero acaso en todos cualquier naturaleza es posible.) ¿Cómo puede no verse en el tiempo largo que quien acabará y acaba perdiéndonos nos va a perder? ¿No intuirse ni adivinarse su trama, su maquinación y su danza en círculo, no oler su inquina o respirar su desdicha, no captar su despacioso acecho y su lentísima y languideciente espera, y la consiguiente impaciencia que quién sabe durante cuántos años habría tenido que contener? **¿Cómo puedo no conocer hoy tu rostro mañana**, el que ya está o se fragua bajo la cara que enseñas o bajo la careta que llevas, y que me mostrarás tan sólo cuando no lo espere[438]?

Altrettanto stupore viene generato nel narratore dalla reazione del padre, che non ha voluto più sapere nulla di Del Real e lo ha semplicemente eliminato dalla sua esistenza. Il genitore non ha cercato di farsi dare delle spiegazioni: secondo lui, la tendenza morbosa a scovare i moventi delle azioni più riprovevoli è una perdita di tempo tipica della società attuale. Inoltre, questa curiosità nasce da un presupposto sbagliato: si dedica molta attenzione al tradimento perché, erroneamente, viene interpretato come un'eccezione, mentre in realtà rappresenta la norma.

> [...] se ahonda en la anomalía, en lo repugnante y mezquino como si nuestra norma fuese la del respeto y la generosidad y la rectitud y hubiese que analizar microscópicamente cuanto se sale de ella: como si la mala fe y la traición, la

---

[437] *Ivi*, p. 164.
[438] *Ivi*, pp. 169-170.

> malquerencia y la voluntad de daño no formaran parte de esa norma y fueran cosas excepcionales, y merecieran por ello todos nuestros desvelos y nuestra máxima atención. Y no es así. Todo eso forma parte de la norma y no tiene mayor misterio, no mayor que la buena fe[439].

Anche in *Tu rostro mañana*, i personaggi di Marías non smascherano i colpevoli per fare giustizia. Al posto di sentenze inappellabili, ascoltiamo voci che si limitano a illustrare ombre infami della natura umana: l'ingratitudine e il tradimento, come mostra Enrico V o come mostrava l'omicidio di Duncan da parte del fidato Macbeth in *Corazón tan blanco*, sono inclinazioni fin troppo diffuse per essere combattute. Shakespeare, ancora una volta, è un impareggiabile specchio della realtà e il migliore compendio per immaginare i nostri possibili volti futuri.

4. *Los enamoramientos*: dall'intertestualità all'intratestualità shakespeariana.

Un lettore smaliziato delle opere di Marías sa bene che il primo contatto con la componente intertestuale shakespeariana si manifesterà, con molta probabilità, sin dalla copertina, a partire da uno di quegli elementi che Gérard Genette ha definito «soglie» del testo: il titolo[440]. Evidentemente, il suo ultimo romanzo, *Los enamoramientos* (2011), ha sovvertito l'orizzonte d'attesa creato dalla scelta, più volte reiterata, di ricorrere ai versi di Shakespeare. Il titolo, dunque, si connota da subito per la rottura con una consuetudine, preludendo, tuttavia, a una scrittura nuovamente intenta a tessere trame intertestuali che regolino l'interpretazione.

L'opera ripercorre motivi cari a Marías: la pericolosità insita nelle parole e l'ascolto della confessione di un crimine, già presenti in *Corazón tan blanco* (1992). María Dolz, prima narratrice al femminile per l'autore madrileno, racconta come è venuta a conoscenza dei motivi alla base di un efferato omicidio: Miguel Deverne o Desvern, imprenditore cinematografico dalla vita irreprensibile, viene

---

[439] *Ivi*, p. 185.
[440] G. Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

accoltellato ferocemente da Luis Felipe Vásquez Canella, un indigente con problemi mentali che lo accusa di aver coinvolto le sue figlie in una rete di prostituzione. Proprio quel Miguel che, insieme a sua moglie, Luisa Alday, era solito fare colazione nel bar frequentato dalla narratrice prima di recarsi al lavoro presso una casa editrice. Osservare «la pareja perfecta», il loro amore confermarsi ogni mattina, diventa un appuntamento irrinunciabile per María, una routine capace di metterle il buonumore. Una volta letto dell'assassinio dai giornali, nello stesso bar la narratrice si avvicina a Luisa per farle le condoglianze e viene invitata dalla vedova a passare a casa sua, dove incontrerà il miglior amico di Miguel, Javier Díaz-Varela, rimanendone stregata. La frequentazione sporadica con quest'ultimo, però, è destinata a non avere futuro: l'uomo, da tempo innamorato di Luisa, è in attesa paziente che lei, superato il lutto, lo ricambi. María è consapevole dei veri sentimenti di Javier, ma, solo ascoltandone di nascosto la conversazione con un amico, Ruibérriz de Torres[441], apprende come essi abbiano costituito il movente per l'assassinio di Miguel: addormentata nel letto di Javier, María era stata svegliata dall'arrivo del suo complice e, volendogli dare un volto, aveva deciso di irrompere nella stanza in cui i due stavano parlando. Non le basta presentarsi seminuda per fingere di non sapere che l'amante era in compagnia di un uomo; per fargli credere di non aver sentito. Javier intuisce che il suo segreto è in pericolo e tronca la relazione, non prima, però, di aver spiegato gli antefatti: era stato Miguel, gravemente ammalato di cancro, a chiedergli di essere ucciso per porre dignitosamente fine ai suoi giorni, senza che la sua famiglia si accorgesse della malattia. La versione, però, non convince completamente María, scettica sul fatto che nessun dottore avesse notato durante l'autopsia una metastasi ormai estesa a tutto il corpo della vittima: un particolare, quest'ultimo, che non sarebbe di certo sfuggito ai giornali.

Il finale, come nei precedenti romanzi di Marías, rimane aperto: il colpevole, analogamente a *Corazón tan blanco*, non viene assicurato alla giustizia. María, come Juan, che avrebbe potuto denunciare il padre Ranz per

---

[441] Il personaggio di Ruibérriz de Torres, «negro de la literatura», era apparso già in *Mañana en la batalla piensa en mí*.

uxoricidio, rifiuta la possibilità di ristabilire l'ordine infranto, sceglie di non intervenire. La punizione non interessa: anche in questa occasione prevale l'esigenza di svelare il segreto e di raccontare un crimine, l'embrione della colpa.

4.1. Un'intertestualità eclettica: il riferimento alla letteratura francese.

Marías spesso presenta e sceglie personaggi che hanno a che fare con un mondo a lui tanto famigliare: la letteratura. La protagonista di *Los enamoramientos*, ad esempio, lavora in una casa editrice e, naturalmente, nel suo racconto intercala numerose riflessioni di natura metatestuale. Sono numerosi, inoltre, i suoi riferimenti espliciti a opere letterarie famose. María osserva da lontano Luisa e Miguel, parteggia per il loro amore come se appartenessero alla finzione, personaggi di un romanzo o di un film[442], e, al pari di una lettrice, si lascia catturare dalla storia che Javier le racconta. Ne accetta il finale passivamente, come se non potesse cambiarlo, come se fosse di fronte alle ultime parole di un libro decise dall'autore.

La dimensione intertestuale esplicita di *Los enamoramientos* non si può ridurre solamente a Shakespeare, ma prevede un pervasivo dialogo anche con due opere francesi: *Le Colonel Chabert* (1835), romanzo di Honoré de Balzac, e *Les trois mousquetaires* (1844) di Alexandre Dumas, citati a partire dalla seconda sezione. Di fatto, l'articolazione del romanzo in quattro capitoli risponde a esigenze di tipo intertestuale, contemplando un maggiore o minore ricorso a tale strategia. Nel primo capitolo si forniscono le premesse dei futuri ragionamenti letterari. Compaiono, dunque, i protagonisti, ma non le dinamiche sentimentali che li coinvolgono, che invece rimangono sottese per poi dominare a partire dal secondo capitolo, in cui si delinea con precisione l'ambiguità di Javier. Solo al momento della sua frequentazione con María si passa all'esemplificazione dei ragionamenti tramite i rimandi intertestuali. È grazie alla letteratura che viene presentata la realtà: la finzione letteraria sorregge l'argomentazione. La sua

---

[442] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 22.

polisemia, gli squarci di senso che lascia intravedere, sono un'arma potente per le vittime di un pensiero incessante, ossessionato: le vittime dell'innamoramento.

Il vero della letteratura è persuasivo quanto il vero storico, forse di più. Dai romanzi si estrapolano contenuti ed episodi da utilizzare per la nostra interpretazione del reale, miele che contrasti una medicina amara. È così per Javier che, confidando nel recupero psicologico di Luisa e vagheggiando sul suo futuro felice accanto a sé, racconta a María la storia del Colonnello Chabert, dato erroneamente per morto durante una battaglia. Il suo ritorno nel mondo dei vivi è traumatizzante: la moglie, Madame Ferraud, ha ereditato tutti i suoi beni e si è risposata, migliorando sensibilmente la sua posizione sociale. Nel romanzo non ci viene raccontata l'elaborazione del lutto della donna, ma, secondo Javier, dovremmo supporre che ci sia stato «todo el obligado trayecto en estos casos (estupor, desolación, tristeza y languidecimiento, apatía, sobresalto y temor al comprobar que pasa el tiempo, y recuperación entonces)»[443].

Javier è convinto che anche Luisa, come la moglie del Colonnello, saprà presto andare avanti: tutti ci riescono e Balzac lo ha dimostrato nella sua opera. Díaz-Varela, rivolto alla narratrice, aveva esordito dicendo: «He leído un libro bastante famoso que no sabía que lo fuera […]. Es una novela corta de Balzac que me da razón respecto a Luisa, respecto a lo que ocurrirá de aquí a un tiempo»[444]. In altre parole, egli ricorre alla storia di Chabert per convincersi di non aspettare invano, di avere una possibilità concreta con la donna che ama: «Era como si quisiera verificar en una novela –no en una crónica ni en unos anales ni en un libro de historia–, persuadirse a través de ella de que la humanidad era así por naturaleza y lo había sido siempre […]»[445]. María commenta l'argomentazione forzata del suo interlocutore: «No sé si es que lo veía todo a la misma luz o si se buscaba textos literarios e históricos que apoyaran sus argumentos y acudieran en su ayuda»[446]. Nello scambio dialettico, tuttavia, la protagonista finisce per

---

[443] *Ivi*, pp. 157-158.
[444] *Ivi*, p. 155.
[445] *Ivi*, p. 180.
[446] *Ivi*, p. 154.

pendere sempre di più dalle labbra dell'uomo e, coinvolta dalla trama del *Colonel Chabert*, vorrebbe conoscerne il finale. Alle domande sul destino del Colonnello riceve, con sorpresa, la seguente risposta:

> Lo que pasó es lo de menos. Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas, lo interesante son las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta[447].

È un'asserzione che potrebbe essere letta come il presupposto programmatico dell'intertestualità: il battito iniziale di molte opere di Marías.

4.2. Un nuovo dialogo col *Macbeth*.

La reazione di fronte alla morte di una persona amata viene analizzata, al di là del richiamo al *Colonel Chabert*, tramite la citazione di alcuni versi del *Macbeth* non menzionati in *Corazón tan blanco*. Si tratta delle parole pronunciate dal sovrano dopo aver appreso la notizia della morte della moglie, nutrite di un'ambiguità non inferiore a quella appartenente ai versi «My hands are of your colour; but I shame/ to wear a heart so white»[448]. Così, cripticamente, si esprime Macbeth:

> She should have died hereafter.
> There would have been a time for such a word[449].

In *Lettura del Macbeth*, Agostino Lombardo ricorda che la frase ha suscitato notevoli perplessità, essendo interpretabile in due modi: «o nel senso di "Avrebbe dovuto morire più tardi:/ Ci sarebbe stato un tempo (più adatto) per una parola siffatta" o in quello di "Sarebbe dovuta morire, prima o poi:/ Sarebbe venuto il momento per una parola siffatta"»[450]. Nel primo caso prevale la frustrazione e la rabbia, nel secondo l'accettazione della morte e il disincanto.

---

[447] *Ivi*, p. 166.
[448] W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., atto II, scena II, vv. 64-65, p. 60.
[449] *Ivi*, atto V, scena V, vv. 17-18, p 182.
[450] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, cit., p. 265.

In *Los enamoramientos* l'esplicitazione del riferimento shakespeariano è incorniciata dalla teoria esposta da Javier, maggiormente vicina alla prima spiegazione fornita da Lombardo: l'errore in cui tutti gli uomini incappano è desiderare che ciò che amano non abbia mai fine. Ognuno anela la permanenza immutata dell'altro, ma questo desiderio si rivela un'illusione sfiorita, recisa sistematicamente dalla vita concreta. Secondo Díaz-Varela, le persone che non riusciamo a lasciar andare sono quelle che ci vengono tolte brutalmente, la cui mancanza ci fa disperare. In realtà, come si scopre assecondando il suo ragionamento, sbagliamo ad abbatterci: il prolungamento corrompe, macchia e imputridisce.

> La reacción que tenemos todos ante la muerte de alguien cercano es parecida a la que tuvo Macbeth ante el anuncio de la de su mujer, la Reina. "*She should have died hereafter*", responde de manera algo enigmática: "Debería haber muerto a partir de ahora", es lo que dice, o "de ahora en adelante". También podría entenderse con menos ambigüedad y más llaneza, esto es, "más adelante" a secas, o "Debería haber esperado un poco más, haber aguantado"; en todo caso lo que dice es "no en este istante, no en el elegido"[451].

Come mostra il comportamento di Macbeth, non esiste il momento giusto per pronunciare la parola «fine». Così, però, tutto rischierebbe di contaminarsi irrimediabilmente. Per questo motivo, secondo Javier, nessun finale è nelle nostre mani, «si dependiera de ellas todo continuaría indefinidamene, contaminándose y ensuciándose, sin que ningún vivo pasara jamás a ser muerto»[452]. María non è d'accordo: «Bueno, los finales sí dependen de nuestras manos, si éstas son suicidas. No digamos si son asesinas»[453]. La narratrice continua il ragionamento fra sé e sé:

> Esas nunca dirían de su víctima "*She should have died hereafter*", sino "*He should have died yesterday*", "Debería haber muerto ayer", o hace siglos, hace mucho más tiempo; ojalá no hubiera nacido ni dejado huella alguna en el mundo, así no habríamos tenido que matarlo[454].

---

[451] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., pp. 136-137.
[452] *Ivi*, p. 137.
[453] *Ivi*, p. 138.
[454] *Ivi*, p. 140.

Anche se non sono state direttamente le mani di Javier a togliere la vita a Miguel, il finale di *Los enamoramientos* lascia intendere che l'uomo avrebbe potuto esprimersi in questi stessi termini riguardo all'amico. L'intertestualità shakespeariana, tramite l'interpretazione dei personaggi, al solito anticipa, insinua il sospetto e racchiude il nucleo dell'evento tragico: come l'istigazione di Lady Macbeth lascia il posto alle parole involontariamente persuasive di Teresa, portando Ranz a uccidere la moglie[455], così la riflessione sui versi di Macbeth prefigura le premesse del crimine di Díaz-Varela. Spiega anche il motivo per cui Miguel, secondo la versione di Javier, aveva chiesto di essere ucciso: «No estaba en su mano quedarse en el mundo, pero sí salir de él de manera más airosa que la señalada, bastaba con salir un poco antes»[456]. Interviene così la narratrice: « "He aquí un caso entonces", pensé, "en el que no convendría decir "*He should have died hereafter*", porque ese "más adelante" significaría mucho peor, con más padecimiento y humillación […]"»[457]. Al solito, la citazione funziona da detonatore e, dopo la sua esplicitazione, vera e propria deflagrazione semantica, si tramuta in schegge che riaffiorano nel testo all'improvviso. Uno di questi frammenti, segnalato in corsivo, compare nella considerazione di Javier «A Luisa le han destrozado la vida que tenía *ahora*, pero no la futura»[458]: il dolore della donna non sarà eterno, potrà nuovamente essere felice.

María accetta pazientemente il trattamento che Javier può riservarle: non si illude, è consapevole di trovarsi in una posizione subalterna. Alla narratrice non resta che la speranza di diventare imprescindibile nel tempo, di sostituire Luisa nei pensieri dell'amato o, per lo meno, di occupare il secondo posto. Come Javier ha intuito che per assumere il ruolo di Miguel avrebbe dovuto eliminarlo fisicamente, così María avverte che le sue possibilità di essere amata sono limitate a un insuccesso dell'amante, alla sua resa di fronte a un'attesa logorante e inutile. Non sarebbe un problema essere un sostitutivo: per lei tutti lo sono, almeno

---

[455] L'idea di uccidere la prima moglie era nata in Ranz dopo che Teresa aveva detto: «Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella» (J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 369-370).
[456] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 340.
[457] *Ivi*, p. 340.
[458] *Ivi*, pp. 144-145.

inizialmente. Qualsiasi attenzione, anche la più umiliante, è gradita agli occhi di un innamorato: per una chiamata di Javier, ad esempio, María potrebbe arrivare a pensare «"Se acuerda de mí cuando se aburre, o si ha sufrido un revés con quien le importa, que es Luisa, quizá yo esté en segundo lugar y eso ya es algo"»[459].

La tela di ragno del possibile, del desiderabile, avviluppa i pensieri e li tinge di colori sinistri: è naturale fantasticare sulla scomparsa di chi occupa il primo posto, proprio come, secondo la narratrice, sicuramente hanno avuto chiaro tutti i fratelli minori di un re e persino i suoi parenti più lontani. Ancora una volta il riferimento implicito al *Riccardo III*; ancora una volta al sangue reale sparso da Macbeth. La riflessione di María si giova del richiamo shakespeariano e lo riformula per adattarlo all'oscurità, ai contorni plumbei di desideri difficilmente confessabili:

> […] en algún momento todos ellos se habrán formulado en silencio su inexpresable deseo: "*He should have died yesterday*", o "Debería haber muerto ayer, o hace siglos"; o el que a continuación se enciende en las cabezas de los más atrevidos: "Todavía está a tiempo de morir mañana, que será el ayer de pasado mañana, si para entonces yo sigo vivo"[460].

Dopo che María avrà ascoltato il dialogo di Javier con Ruibérriz, ben due pagine saranno dedicate all'approfondimento dell'intertesto shakespeariano[461]. La narratrice, stupita, si domanda come abbia fatto Miguel a fidarsi di lui per un'impresa così delicata: «una que mancha tanto: la de traerle a alguien la muerte cuando "*he should have died hereafter*", cuando le tocaba morir más adelante o a partir de ahora, quizá mañana y si no mañana o mañana, pero nunca ahora»[462]. Che senso ha, inoltre, la frase di Macbeth «There would have been a time for such a word» pronunciata dopo aver saputo della morte della regina? María cerca di rispondere traducendo e disambiguando il verso: «"Habría habido un tiempo para semejante palabra", esto es, "para tal información" o "semejante frase"», ma

---

[459] *Ivi*, p. 152.
[460] *Ivi*, p. 152.
[461] *Ivi*, pp. 216-217.
[462] *Ivi*, p. 216.

ammette che neanche le note dei commentatori della tragedia, come spesso accade in Shakespeare[463], l'abbiano saputa indirizzare verso un'interpretazione univoca.

La protagonista, al di là dell'innegabile somiglianza fra il significante del suo nome e del cognome dell'autore, rappresenta l'alterego di Marías: ne sta ripercorrendo i passi reali all'interno della diegesi. Sta facendo appello alla sua curiosità, alla voglia felicemente inappagata di cogliere il senso ultimo dei versi shakespeariani. E la mente di critici e lettori facilmente torna alle dichiarazioni rese in passato dallo scrittore. Infatti, la riflessione del personaggio femminile ricorda il commento usato da Marías per spiegare la scelta del titolo *Corazón tan blanco*. In quell'occasione, ricordiamo, egli aveva ammesso:

> [...] para mí es una suerte seguir sin saber, como a menudo sucede en Shakespeare, qué significa esa expresión que nunca ha llamado la atención de los más concienzudos exégetas, ni de los múltiples lectores, ni de los incontables espectadores de *Macbeth*. Pues supongo que es justamente en virtud de su comprensibilidad e ininteligibilidad simultáneas, de su indecisión última, por lo que ha acabado haciéndome el gran favor de convertirse también en el título de una novela, quizá para su desgracia[464].

I versi shakespeariani contenuti in *Los enamoramientos* vengono commentati tramite dubbi e supposizioni:

> ¿Qué quiere eso decir? ¿"Habría habido tiempo más apropiado"? ¿"Mejor ocasión para ese hecho, porque esta no me conviene"? ¿Tal vez "un tiempo más oportuno y pacífico, durante el que se le podrían haber rendido honores, en el que yo podría haberme detenido y haber llorado debidamente la pérdida de quien compartió tanto conmigo, la ambición y el crimen, la esperanza y el poder y el miedo[465]?

Ma l'ambiguità lascia spazio all'interpretazione. La narratrice ci rammenta che, di lì a poco, a Macbeth verrà comunicato che, come previsto dalla nefasta profezia delle streghe, il grande bosco di Birnam sta avanzando contro di lui verso il colle

---

[463] Il passaggio dalla finzione, a cui appartiene la narratrice di *Los enamoramientos*, alla realtà di qualsiasi lettore si rivela altrettanto avaro di soluzioni. Prendendo come riferimento, oltre al lavoro di Lombardo, anche l'edizione Arden del *Macbeth* curata da Kenneth Muir, l'ambiguità non si dissolve. Cfr. W. Shakespeare, *Macbeth*, ed. K. Muir, London, Arden Shakespeare, 2006, nota 17, pp. 152-153.
[464] J, Marías, *Shakespeare indeciso*, in Id., *Literatura y fantama*, cit., p. 335.
[465] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 217.

di Dunsinane: è il segnale della sua fine imminente. Così María ipotizza i pensieri del personaggio riguardo alla morte della moglie: «"Debería haber muerto más adelante, cuando yo ya no estuviera aquí para escucharlo, ni tampoco para ver ni soñar nada; cuando ya no estuviera en el tiempo, y ni siquiera pudiera enterarme"»[466].

Le parole di Macbeth saranno utilizzate anche per descrivere i sentimenti della narratrice. Quando Javier la incalza per capire se ha ascoltato il suo dialogo con Ruibérriz, la donna pensa fra sé e sé che per salvarsi potrebbe fargli credere di non avere avuto nessun interesse a spiarlo. La loro relazione non era destinata a durare e, al di là degli incontri occasionali, la sua vita non la riguardava: «Yo no había estado en ella ni tampoco iba a estar "*hereafter*", a partir de ahora ni más adelante, nuestros días tenían su número y nunca estuvo lejos»[467]. La presenza di *hereafter*, in questa occasione, serve a sottolineare per contrasto il distacco emotivo di Javier: l'amante, al contrario di Macbeth, nel caso di un ipotetico abbandono di María non pronuncerebbe sconsolato una parola che, per le sue implicazioni intertestuali, risulta carica di affetto. Non potrà esserci più niente fra lei e Javier: «"Todo ha durado tan poco que me solaparé con otras y su memoria me confundirá. Seré indistinguible, seré un antes, una página en blanco, lo contrario de "a partir de ahora", y perteneceré a lo que ya no cuenta"»[468]. Infine, descrivendo la fine della sua relazione con Díaz-Varela, María afferma: «No me alcanzará a mí ese día, para mí no hay "más adelante" o "a partir de ahora", como no lo hubo para Lady Macbeth, estoy a salvo de esa prórroga benefactora o dañina, esa es mi desgracia y mi suerte»[469]. Non ci sarà tempo per consolidare il rapporto; non ci sarà tempo per osservarlo mentre si logora.

4.3. Echi shakespeariani: da *Corazón tan blanco* a *Los enamoramientos*.

---

[466] *Ibidem*.
[467] *Ivi*, p. 237.
[468] *Ivi*, p. 254.
[469] *Ivi*, p. 316.

L'amore e le relazioni interpersonali vengono indagate, ancora una volta, alla luce di dinamiche sentimentali relative a enti fittizi, ovvero a personaggi letterari. Come in *Corazón tan blanco* Juan ricorre alla coppia costituita da Macbeth e sua moglie, i protagonisti di *Los enamoramientos* si servono, fra gli intertesti presenti, del medesimo richiamo. Le trame delle due opere convergono su vari aspetti. Nel primo romanzo, l'indagine intrapresa da Juan lo porta a scoprire che il padre, Ranz, aveva ucciso la moglie per sposare l'amante, Teresa. Nel secondo, la curiosità di María le fa intuire l'implicazione di Javier nella morte di Miguel con lo scopo di prendere il suo posto a fianco di Luisa. Sono entrambi omicidi per sostituire, per usurpare un ruolo, come per l'assassinio di Duncan ad opera di Macbeth o i crimini perpetrati da Riccardo III. Amici e parenti, coniugi che non esitano a eliminare chi rappresenta un ostacolo per il raggiungimento della felicità; sono mani e menti rese audaci dal desiderio, cuori rosi dalla passione o dall'invidia. Riportando la definizione di quest'ultimo stato d'animo, Luisa ricorda: «lo peor es que este veneno suele engendrarse en los pechos de los que nos son más amigos, y nosotros los tenemos por tales fiándonos dellos; y son más perjudiciales que los enemigos declarados»[470].

La frequente citazione dei versi del *Macbeth* e i richiami impliciti a *Corazón tan blanco* fanno in modo che si instauri un dialogo intertestuale sommerso e allusivo del tutto interno alle opere di Marías: con *Los enamoramientos* si approda all'intratestualità di matrice shakespeariana. Un'analisi comparativa del romanzo, pertanto, contempla necessariamente un approfondimento di quella strategia testuale «che consiste nel richiamare un luogo diverso del testo mentre lo si sta componendo, o una diversa opera del medesimo autore»[471]. La riproposizione di situazioni e involuzioni di pensiero rende vigile il

---

[470] *Ivi*, p. 83. La spiegazione del termine è desunta dal *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) che, scritto da Sebastián Covarrubias, è stato il primo dizionario monolingua spagnolo. Luisa lo cita per dimostrare quanto l'invidia sia radicata e connaturata all'uomo, malattia dell'animo con una sintomologia nota da sempre, o, come sottolinea María, anche ai tempi di Cervantes e Shakespeare.

[471] P. Vecchi Galli, *Sussidiario di letteratura italiana*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. 65. A proposito dell'intratestualità, l'autrice cita un giudizio di Emilio Pasquini riguardo la *Divina Commedia*. Nelle opere di Dante questa strategia compositiva si esemplifica in quattro modalità: «gli echi di Dante in Dante» di cui lo scrittore si mostra inconsapevole; gli echi interni che nessuno

lettore, che continua la propria epopea ermeneutica di sintesi critica: lo stile di Marías abitua ad attendere un prosieguo, una ripresa del ragionamento.

È per questo motivo che non passa inosservato un gesto che aveva connotato fortemente *Corazón tan blanco*: «la mano en el hombro», insieme alle sue ambigue declinazioni, la morsa e la carezza. Ancora uomo e donna. Ancora vicini, ma nell'ombra: *Corazón tan blanco* ci ha abituato a ripensare le dinamiche amorose nell'ottica di una sopraffazione mutua. La minaccia incombe su ogni tipo di relazione, clandestina o ufficiale che sia: il letto matrimoniale, l'alcova, può divenire tomba[472]. Gli effetti di tale azione sono ambigui: Juan, ragionando sul verbo *respaldar*[473], ne descrive più volte l'ambivalenza. Così, ad esempio, chiunque potrebbe appoggiarci «una mano en el hombro con la que nos apacigua y también nos sujeta»[474]. Ciò accade anche ai coniugi quando, nel letto, entrambi voltati dalla stessa parte, si abbandonano al sonno: al risveglio da un incubo l'altro potrebbe ripetere lo stesso gesto con antitetiche intenzioni, calmare o dominare. Anche fra padre e figlio la minaccia si concretizza similmente. Forme di tacita intimidazione non esentano gli uomini: se ne ha dimostrazione il giorno del matrimonio di Juan, in cui lo sposo riceve l'inquietante consiglio paterno di non condividere nessun segreto con la moglie. Il padre, nel dare il suo suggerimento apparentemente incomprensibile, gli posa sulla spalla una mano pesante come la spada nell'investitura di un cavaliere: è iniziato, seppur sommessamente, il processo di transizione della colpa da Ranz a Juan, l'eredità di un passato assassino[475].

Dominio, controllo e intimidazione, ma infine anche fiducia, in *Los enamoramientos* sono condensati nello medesimo gesto, soprattutto quando Javier teme che il proprio segreto sia in pericolo. Mentre cerca di capire quanto María

---

potrebbe con certezza definire volontari; gli echi suggeriti intenzionalmente al lettore e le palinodie, ovvero «ritrattazioni esplicite da parte dell'autore di comportamenti o affermazioni precedenti». Analogamente, in Marías l'intratestualità segue sentieri ludici, fra volontarietà del riferimento e inconsapevole appropriazione.

[472] È il caso di Gloria, prima moglie di Ranz, soffocata con un cuscino dal marito mentre dormiva.

[473] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 170-171.

[474] *Ivi*, p. 171.

[475] *Ivi*, p. 195.

abbia sentito, il linguaggio del suo corpo trasmette inquietudine e volutamente mette in allarme la narratrice: «Entonces me puso una mano en el hombro y la noté como un peso, como si me cayera encima un enorme trozo de carne»[476]. I pensieri di María indugiano più volte sui motivi che portano Javier a comportarsi in questo modo:

> Me alegré de tener el hombro cubierto por el jersey, pensé que sobre la piel ese peso me habría hecho estremecer, no era un gesto habitual en él. Me lo apretó sin hacerme daño, como si fuera a darme un consejo o a confiarme algo, me hice una idea de lo que sería esa mano sobre mi cuello, una sola, no digamos las dos. Temí que con un rápido movimiento la trasladara hasta él, él debió de percibir mi alerta, mi tensión, mantuvo la presión sobre mi hombro o me pareció que la aumentó, deseaba zafarme, escurrirme, su mano derecha sobre mi hombro izquierdo, como si fuera un padre o un profesor y yo una niña, una alumna, me sentí empequeñecida, seguramente ese era el propósito, para que le contestara con sinceridad, y si no con inquietud[477].

Il dialogo teso e nervoso fra i due personaggi viene intervallato dalle considerazioni della donna:

> La mano sobre mi hombro seguía apretando, me parecía que un poco más, algo casi imperceptible, como si me quisiera hundir en el suelo muy lentamente, sin que yo me percatara de ello. O tal vez ni siquiera apretaba, sino que al dilatarse su peso se me agudizaba la sensación de opresión. Levanté el hombro sin brusquedad, todo lo contrario, con delicadeza, con timidez, como para indicarle que lo prefería libre, que no quería aquel pedazo de carne plantado así sobre mí, había en aquel contacto desacostumbrado un vago elemento de humillación: "Prueba mi fuerza", podía ser. O "Imagina de lo que soy capaz"[478].

La presa appare ben salda. María prova sollievo soltanto dopo avere dissipato, per qualche istante, i dubbi di Javier:

> Levantó entonces la mano y me liberó el hombro y me quitó el odioso peso de encima, y con esa misma mano que casi me había causado dolor […] me acarició la mejilla, otra vez como si fuera una niña y él tuviera poder para castigarme o premiarme con un solo gesto, y todo dependiera de su voluntad[479].

La narratrice torna a ricordare brevemente la sensazione spiacevole vissuta nell'ultimo incontro con Javier quando questi, trascorso un po' di tempo, la

---

[476] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 234.
[477] *Ivi*, pp. 234-235.
[478] *Ivi*, p. 236.
[479] *Ivi*, p. 241.

chiama e le fa pressioni affinché si vedano con urgenza. Eppure, durante il colloquio chiarificatore voluto dall'uomo prima della rottura definitiva, la minaccia lascia spazio a un gesto d'affetto: «Díaz-Varela se levantó y dio una vuelta por el salón hasta volver a pararse detrás de mí, me puso las manos en los hombros, me los apretó suavemente, nada que ver con la que me había plantado dos semanas atrás […]»[480]. Non c'è paura, non c'è prevaricazione: sicuro che María non parlerà con Luisa, ora c'è posto per un'ultima carezza.

Dopo aver mostrato uno dei punti di contatto fra *Los enamoramientos* e *Corazón tan blanco* che supporta una lettura critica basata sull'intratestualità, è necessario riferirsi ai richiami shakespeariani che imparentano le due opere. In effetti, la filiazione argomentativa si palesa primariamente durante il processo di agnizione emotiva che la protagonista porta a termine nei confronti del suo amante. Lo spirito indagatore non viene meno di fronte al pericolo. Juan e María appaiono destinati all'ascolto della confessione di un crimine. Entrambi si lasciano contaminare passivamente, accogliendo in eredità un marchio che compromette la loro posizione e li rende conniventi. La macchia è indelebile. Una macchia simile a quella di sangue che, dopo aver toccato il pugnale con cui era stato ucciso il re Duncan, Lady Macbeth non riesce a lavar via. È il noto contrasto cromatico fra il rosso delle mani insanguinate e il suo cuore così bianco; candido perché, secondo Juan, innocente rispetto alla colpa materiale del marito, il vero assassino. Ma ora, analizziamo più approfonditamente i punti in cui l'intertesto shakespeariano di *Los enamoramientos* è filtrato dal richiamo al romanzo del 1992.

4.3.1. L'istigazione: «el beso que más convence».

Il narratore di *Corazón tan blanco* si dilunga nel commentare il repentino cambio di stato d'animo in Lady Macbeth. La risolutezza mostrata nell'istigare il marito subisce un'imprevista battuta d'arresto quando viene a sapere che il crimine è stato compiuto, o meglio quando ne ascolta la confessione. Ecco la

---

[480] *Ivi*, p. 326.

riflessione di Juan sulla pericolosità delle parole: «Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que pueden cerrarse instintivamente a lo pronunciado»[481]. Medusa uditiva, il suono della voce immobilizza, incanta. Una volta iniziato il racconto e la conseguente transazione di colpe non c'è possibilità di tornare indietro: «Pero siempre sigue uno escuchando, una vez que ha empezado, las palabras caen o salen flotando y no hay quien las pare», si legge in *Los enamoramientos*[482]. È un desiderio da cui la ragione rifuggirebbe: «La tentación de oir no se resiste, aunque nos demos cuenta de que no nos conviene. Sobre todo cuando el conocimiento ya ha empezado»[483]. L'ascolto, sulla scia di *Corazón tan blanco*, assume la forma della seduzione e dell'istigazione, del sussurro all'orecchio che persuade: a ciò appartiene il processo di attrazione esercitato da Javier, profondamente intessuto di intertestualità. María è la sua ascoltatrice modello: un destinatario che conosce a fondo il mondo della letteratura, abituato a leggere e a suffragare le proprie ipotesi con citazioni. Entrambi parlano la stessa lingua e l'istanza intertestuale raddoppia, veicolata da chi narra e dal suo interlocutore.

Per Javier, la tesi da supportare è sempre la stessa: il lento e inarrestabile processo che porta i vivi a superare un lutto, a sostituire le persone ormai scomparse. È un ritorno voluto, calamitato dai suoi desideri più intimi, e María sa di assistere a un'argomentazione incessante che riguarda i suoi progetti su Luisa: «Esta conversación continuó en otras ocasiones, creo que cada vez que nos vimos […] surgió o la hizo surgir Díaz-Varela»[484]. Ciò nonostante, la narratrice si abbandona, desiderante, all'ascolto:

> Le miraba los labios mientras peroraba, se los miraba con fijeza y me temo que con descaro, me dejaba mecer por sus palabras y no podía apartar los ojos del lugar por donde salían, como si todo él fuera boca besable, de ella procede la abundancia, de ella surge casi todo, lo que nos persuade y lo que nos seduce, lo que nos tuerce y lo que nos encanta, lo que nos succiona y lo que nos convence[485].

---

[481] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., p. 174.
[482] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 200.
[483] *Ivi*, p. 203.
[484] *Ivi*, pp. 147.
[485] *Ivi*, pp. 137-138.

Una descrizione simile degli effetti dell'ascolto era già presente in *Corazón tan blanco*, innanzitutto esemplificata da Macbeth e sua moglie e poi rifratta sugli altri personaggi. È Juan a constatare che «La lengua en la oreja es también el beso que más convence a quien se muestra reacio a ser besado, a veces no son los ojos ni los dedos ni labios los que vencen la resistencia, sino sólo la lengua que indaga y desarma, la que susurra y besa, la que casi obliga»[486]. Quella stessa «lengua», che spinge all'azione criminale e viene paragonata a una «gota de lluvia que va cayendo desde el alero tras la tormenta, siempre en el mismo punto cuya tierra va ablandándose hasta ser penetrada»[487].

4.3.2. Da Juan a Javier: Lady Macbeth come attenuante intertestuale.

Il discorso sulla colpa mostra una continuità innegabile fra *Corazón tan blanco* e *Los enamoramientos*. In entrambi i romanzi il colpevole è solo chi affonda il coltello nella carne, non chi istiga. Colui che mette in moto la trappola mortale tramite terzi è, al contrario, innocente: una conclusione che crea un indubbio parallelo fra la Lady Macbeth reinterpretata da Juan e Díaz-Varela. Nessuno dei due ha ucciso in prima persona; tutti e due, tuttavia, hanno creato le condizioni affinché avvenisse l'omicidio. Javier, con l'aiuto di Ruibérriz, aveva fatto in modo che Vásquez Canella ricevesse un cellulare per istigarlo contro Miguel: «para persuadirlo al oído, como quien sussurra, nadie tiene presente que lo que se nos dice por teléfono no nos llega desde lejos sino desde muy cerca, y que por eso nos convence mucho más que lo escuchado a un interlocutor cara a cara»[488]. L'insinuazione soggioga, persuade chi vuole essere convinto e ne svela i più intimi desideri: sono le labbra di Lady Macbeth per l'orecchio vulnerabile del marito.

Frapporre intermediari fra Javier e Vásquez Canella, assassino conclamato e inequivocabile di Miguel, serve a sfumare i contorni delle colpe. Anche la

---

[486] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 173-174.
[487] *Ivi*, pp. 173.
[488] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 210.

letteratura aiuta: consola e rincuora, ma, affinché questo processo salvifico sia azionato, l'intertesto deve essere filtrato dall'esegesi soggettiva dei personaggi**:** un'epopea ermeneutica difficile da portare a termine, ma vitale per Javier. Rapita dalla sua voce, María lo invita a continuare il racconto: «me encantaba escucharlo, me hablara de lo que me hablara y aunque me relatase una historia vieja de Balzac que yo podría leer por mi cuenta, no por él inventada, seguramente sí interpretada o tal vez tergiversada»[489]. Una volta reinterpretata, la finzione può divenire cura contro l'ansia e il timore. Il procedimento è lo stesso messo a punto in *Corazón tan blanco* da Juan, che, comparando la sua situazione con quella di Lady Macbeth, si lancia in una lunga apologia della regina e la proclama insistentemente innocente, vittima come lui delle parole altrui. Entrambi hanno subito la confessione di un assassino. Così, difendendo il personaggio shakespeariano, Juan si protegge da un senso di colpa inconscio: lui è il frutto di un uxoricidio e di un suicidio. È per questo motivo che ribadisce più volte che la colpa della donna è circoscritta all'ascolto: «No es sólo que Lady Macbeth induzca a Macbeth, es que sobre todo está al tanto de que se ha asesinado desde el momento siguiente a que se ha asesinado, ha oído de los propios labios de su marido 'I have done the deed' cuando ha vuelto, 'He hecho el hecho' […]»[490]. Ecco il passo del romanzo che dialoga maggiormente con *Los enamoramientos*:

> Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo, mancharse las manos con la sangre del muerto es un juego, es un fingimiento, un falso maridaje suyo con el que mata, porque no se puede matar dos veces, y ya está hecho el hecho: 'I have done the deed', y nunca hay duda de quién es 'yo' […][491].

E non ci sono dubbi sul fatto che Javier possa pensare in futuro, ricorrendo volutamente a quel pronome personale soggetto che in spagnolo potrebbe rimanere implicito, «"En realidad yo no lo hice, no tuve nada que ver"»[492]. In fondo, nel romanzo del 2011, leggiamo: «Lo único de lo que uno es culpable es de coger un arma y utilizarla con sus propias manos. Lo demás es contingente, cosas

---

[489] *Ivi*, p. 159.
[490] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 174.
[491] *Ivi*, pp. 174-175.
[492] *Ivi*, pp. 236.

que uno imagina […], que uno desea, que uno teme, que uno instiga, con las que uno juega y fantasea, que de vez en cuando acaban pasando»[493]. Lo stesso discorso vale per Ruibérriz: «Tampoco él había empuñado el arma ni había dado indicaciones precisas a nadie»[494].

María con questi ragionamenti sta tentando di contrastare la paura per l'improvvisa scoperta; limitare le responsabilità dell'uomo che ama e del suo complice le risulta vitale per non sentirsi in pericolo. L'ipotesi avanzata dalla narratrice in un primo momento, secondo la quale «se habían limitado a emponzoñar la desvariada imaginación del indigente y a confiar en su reacción o arranque violento algún día, lo cual podía darse o no darse nunca»[495], viene avallata dalla confessione di Javier. Discutendo con María sulla sua effettiva partecipazione nell'omicidio di Miguel, Javier ammette: «hay algo misterioso en la delegación [...]. Una vez que uno activa algo y lo entrega es también como si lo soltara y se deshiciera de ello»[496]. L'omicidio diventa così un racconto e la responsabilità si allontana: «yo no me muevo de aquí, nunca piso el terreno ni me mancho, así que no siento que nada de eso sea enteramente responsabilidad ni obra mía, son hechos remotos»[497]. E l'intertestualità, in quanto racconto rinnovato e reinterpretato, condivide i miracolosi effetti della finzione. È un antidoto su misura.

4.3.3. La mancanza di volontà: gli uomini come «pinturas, dormidos presentes y futuros muertos».

---

[493] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 222.
[494] *Ivi*, p. 209.
[495] *Ibidem*.
[496] *Ivi*, pp. 324. María affronta in più occasioni questo argomento: «Es muy distinto causar la muerte, se dice quien no empuña el arma […], que prepararla y aguardar a que venga sola o a que caiga por su proprio peso; también que desearla, también que ordenarla, y el deseo y la orden a veces se mezclan, llegan a ser indistinguibles para quienes están acostumbrados a ver aquéllos satisfechos nada más expresarlos o insinuarlos, o hacer que se cumplan nada más concebirlos. Por eso los más poderosos y los más arteros no se manchan nunca las manos ni casi tampoco la lengua, porque así les cabe la posibilidad de decirse en sus días más autocomplacientes, o en los más acosados y fatigados por la conciencia: "Ah, al fin y al cabo yo no fui. ¿Acaso estaba presente, acaso cogí la pistola, la cuchara, el puñal, lo que acabara con él? Ni siquiera estaba allí cuando murió"» (p. 183).
[497] *Ivi*, pp. 325.

Nei romanzi di Marías, quando i personaggi propongono ragionamenti sulla vita e sul comportamento delle persone, affiora frequentemente il riferimento ai versi di Shakespeare. Ciò accade anche in *Los enamoramientos,* in cui emerge nuovamente quell'analogia fra le figure dipinte di un quadro e la morte che aveva assunto un ruolo fondamentale in *Corazón tan blanco*. Per facilitare l'analisi, riporto nuovamente le amare considerazioni del rappresentante britannico:

> Todo el mundo obliga a todo el mundo, no tanto a hacer lo que no quiere, sino más bien lo que no sabe si quiere, [...]. La gente sólo quiere dormir [...], por eso los gobernantes somos tan imprescindibles, estamos aquí para tomar las decisiones que los demás nunca tomarían, inmovilizados por sus dudas y por la falta de voluntad. Nosotros escuchamos su miedo. "Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas", dijo nuestro Shakespeare, y yo a veces pienso que las personas todas son sólo eso, como pinturas, dormidos presentes y futuros muertos[498].

Leggendo il discorso del primo ministro inglese ci avviciniamo metaforicamente al lato più oscuro del potere, quello che rimanda alla nostra irrimediabile ignoranza della realtà e dei meccanismi che condizionano la vita. Le macchinazioni avvengono nell'ombra e, paradossalmente, servono a proteggerci e avvengono in nostro favore. Sono riflessioni indubbiamente inquietanti: per destare il popolo dal torpore sembra che siano necessarie scelte prevaricatrici e perfino azioni violente. Non a caso, il pensiero si conclude puntando l'attenzione sulla dimensione futura che contempla la morte come certezza. Manca la speranza di potere modificare questo percorso obbligato che dalla morte apparente conduce al vero e proprio termine della vita. L'essere umano appare svuotato dall'interno: è solo contorno, un'immagine, un abbozzo cancellabile con poco sforzo. In fondo, di quanto coraggio dovrebbe disporre un assassino per uccidere chi è già morto?

In *Los enamoramientos* ritorna l'atmosfera cupa creata dalla traduzione dei versi shakespeariani «Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas». Le parole di Javier, committente dell'assassinio dell'amico già condannato a morte dalla malattia, sono analoghe a quelle della rappresentante inglese: lasciano intendere che sia un bene che qualcuno ponga fine alle cose quando stanno per

---

[498] J. Marías, *Corazón tan blanco*, cit., p. 169.

corrompersi, che decida al loro posto. In molti sarebbero solo in grado di rimanere immobili a osservare il proprio declino. La gente, descritta anche in questo romanzo nell'eterna abulia, è totalmente priva di volontà. Le persone sono vulnerabili perché non sanno accettare il cambiamento, non hanno il coraggio di interrompere con le proprie mani ciò che è in corso.

> Nunca nos parece el momento justo, siempre pensamos que lo que nos gusta o alegra, lo que nos alivia o ayuda, lo que nos empuja a través de los días, podía haber durado un poco más, un año, unos meses, unas semanas, unas cuantas horas, nos parece que siempre es temprano para que se les ponga fin a las cosas o a las personas, nunca vemos el momento oportuno, aquel en el que nosotros mismos diríamos: 'Ya. Ya está bien. Es suficiente y más vale. Lo que venga a partir de ahora será peor, un deterioro, un rebajamiento, una mancha'. A eso nunca nos atrevemos, a decir 'Este tiempo ha pasado, aunque sea el nuestro', y por eso no está en nuestras manos el final de nada, porque si dependiera de ellas todo continuaría indefinidamente, contaminándose y ensuciándose, sin que ningún vivo pasara jamás a ser muerto[499].

Il riferimento alla citazione shakespeariana serve a sottolineare l'impossibilità di agire degli uomini. Il richiamo diventa esplicito in due occasioni. Siamo di fronte a uno dei numerosi casi di ripresa di frasi che alla nuova comparsa presentano leggere variazioni: scelta che caratterizza la prosa di Marías e l'avvicina alla poesia. Il pensiero espresso nel seguente passo appartiene a Javier, intento a raccontare a María come la vedova di Chabert si sia sposata di nuovo e sia andata avanti.

> Cuando mueren muchos alrededor, como en una guerra, o bien uno solo muy querido, sentimos en primera instancia la tentación de irnos con ellos, o por lo menos de cargar con su peso, de no soltarlos. La mayoría de la gente, sin embargo, los deja marchar del todo al cabo del tiempo, cuando se da cuenta de que su propia supervivencia está en juego, de que los muertos son un gran lastre e impiden cualquier avance, y aun cualquier aliento, si se vive demasiado pendiente de ellos, demasiado de su oscuro lado. **Lamentablemente ya están fijos como pinturas, no se mueven, no añaden nada, no dicen nada ni jamás responden, y nos abocan al enquistamiento, a meternos en un rincón de su cuadro que no admite retoques al estar completamente acabado**[500].

La riflessione contenuta nel secondo passo, invece, appartiene a María, che ha fatto sue le parole proferite dall'uomo di cui è innamorata. La narratrice, a

---

[499] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 137.
[500] *Ivi*, p. 157.

distanza di anni dalla fine della sua storia con lui, incontra Javier in un ristorante insieme a Luisa. I desideri dell'uomo si sono avverati e la coppia le sembra serena: María sa bene che l'impossibile ritorno di Miguel sarebbe vissuto come un ostacolo da Luisa, oramai felice accanto a un altro. È anche per questo motivo che sceglie di non agire e di non rivelare il segreto di Javier.

> Por qué habría yo de intervenir, o quizá es contravenir, qué remediaría con eso en el orden del universo. Por qué habría de denunciar uno suelto del que ni siquiera tenía absoluta constancia, nada era del todo seguro, la verdad siempre es maraña. Y si hubiera sido un auténtico crimen premeditado y a sangre fría, con el único fin de ocupar un lugar ya ocupado, el causante se encargaba, al menos, de dar consolación a la víctima, quiero decir a la víctima que permanecía viva, a la viuda de Miguel Desvern, empresario, al que ya no añoraría ella tanto: ni al despertarse ni al acostarse ni al soñar ni todo el día en medio. **Lamentablemente o por suerte, los muertos están fijos como pinturas, no se mueven, no añaden nada, no dicen nada ni jamás responden. Y hacen mal en regresar, los que pueden. No podía Deverne, y más le valía**[501].

Il «por suerte» aggiunto a «lamentablemente» indica la nuova prospettiva di chi è andato avanti e ha superato il lutto.

In entrambi i passi, alla morte è associata l'incapacità di agire e comunicare: i morti sono fissi e immutabili come dei dipinti. Ma, al di là di questa facile osservazione, le parole appena pronunciate da María e la conoscenza dell'intertesto shakespeariano di *Corazón tan blanco* porta ad estendere questi limiti anche al mondo dei vivi. Proprio quei vivi che, come descrive il primo ministro inglese, non sono che «pinturas, dormidos presentes y futuros muertos».

5. Fra critica e creazione artistica: articoli e saggi sull'opera di Shakespeare.

Negli articoli di natura letteraria di Marías, il riferimento a Shakespeare si manifesta con insistenza, comparendo sia sotto forma di brevi accenni che di saggi critici dai ragionamenti articolati. Il drammaturgo inglese è il mezzo del discorso e rappresenta la possibilità di argomentare o inaugurare delle riflessioni sull'esistenza. La letteratura, infatti, sonda e rende intellegibile la realtà, anche se,

---

[501] *Ivi*, p. 399.

secondo il madrileno, alla maggiore comprensione non corrisponde mai un effettivo dominio del reale: come abbiamo visto, molte opere dello spagnolo evidenziano, amaramente, i confini del nostro ristretto raggio d'azione. Basti pensare, ancora una volta, ai narratori: indecisi e meditativi, procedono a tentoni nel campo dell'azione e della conoscenza che, se ottenuta, si rivela atroce punizione più che felice conquista.

La presente sezione della tesi evidenzia il modo in cui gli articoli di Marías dedicati al drammaturgo assolvono a vari compiti: rappresentano un'occasione per fare critica letteraria; esplicitano gli intenti delle opere pubblicate favorendone la comprensione e gettano le basi dei lavori futuri. I brani esaminati nell'argomentazione saranno tre: *La negra espalda de lo no venido* (1996)[502], *Seré amado cuando falte* (1997)[503] e, in ultimo, *Fragmento y enigma y espantoso azar* (1978)[504]. Mentre i primi due articoli mostrano il processo quasi involontario di appropriazione dei versi shakespeariani, l'ultimo si concentra su motivi da sempre cari a Marías: l'impossibilità di accedere a una verità univoca e la subordinazione degli ascoltatori ai narratori nella conoscenza del mondo.

5.1. La rarefazione della memoria: Shakespeare come vago ricordo.

A volte i versi di Shakespeare sono presenti come sogni che si disperdono al risveglio e continuano a parlarci, condizionandoci inconsciamente, nel resto della giornata. Il contesto in cui sono stati proferiti perde importanza: contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, la vera fortuna consiste nel non rammentare con esattezza la fonte. Il porto felice e sicuro è quello della rielaborazione personale, la libertà dell'interpretazione.

---

[502] J. Marías, *La negra espalda de lo no venido*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 336. L'articolo è stato pubblicato il 29 dicembre del 1996 in *El País*.
[503] J. Marías, *Seré amado cuando falte*, in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., pp. 288-290. Come viene indicato alla fine del libro, l'articolo è comparso per la prima volta su *El Semanal* del 26 ottobre del 1997 ed è stato successivamente inserito nella raccolta *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara, 1997.
[504] J. Marías, *Fragmento y enigma y espantoso azar*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 396-419. Il saggio fa parte dell'opera *El monarca del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1978.

È questo il caso dell'espressione «negra espalda del tiempo», scelta come titolo di un'opera del 1998 in cui il personaggio-narratore condivide nome e cognome di Marías. Realtà e finzione si sovrappongono: il libro è un atipico insieme di memorie intervallate da aneddoti fantasiosi, biografie e dialoghi immaginari che rifiuta la semplicistica associazione a un solo genere letterario. L'obiettivo è quello di raggiungere «el lado en sombra de las cosas [...] aquello que abarca todo lo que escapa al limitado conocimiento del hombre»[505], un abisso perfettamente sintetizzato dall'espressione shakespeariana. Proprio riferendosi alla genesi dell'enunciato, in *La negra espalda de lo no venido*, il romanziere afferma: «No recuerdo con exactitud la frase, ni si está en un soneto o en un drama, menos aún en cuál (y ya no quiero saberlo)»[506]. Il significato originale è remoto: «No recuerdo su contexto ni quién la dice ni por qué motivo, sólo sé que es de Shakespeare y que gracias a mi mala memoria me he atrevido a hacerla mía, a parafrasearla en mi lengua e incluirla varias veces en mis novelas […]»[507]. Marías tenta di risalire alla citazione originale ipotizzando i possibili versi usati dall'elisabettiano: «Creo que en inglés es así: "…the dark back and abyss of time…". Pero tal vez diga «gap» y no «abyss», sé en cambio que sí dice "dark" y no "black", sería una fea aliteración "bleck back"». Ormai lo scrittore si è appropriato della frase: la sente sua dal momento che l'ha inserita «con variaciones» e l'ha naturalizzata in spagnolo, traducendola con le parole «el revés del tiempo, su negra espalda, su vuelco» oppure «el envés del tiempo»[508].

La frase originale, nello specifico, è pronunciata da Prospero, il protagonista della *Tempesta*, che interroga la figlia Miranda su ciò che ricorda dei suoi primi anni di vita chiedendole «What seest thou else/ In the dark backward and abysm of time?»[509]. La ragazza, cresciuta esclusivamente col padre, rammenta che prima del loro arrivo sull'isola aveva delle donne che si occupavano di lei. Purtroppo queste figure femminili non sono che ombre dai contorni sfocati.

---

[505] E. Pittarello, «Prólogo», in J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, cit., p. 9.
[506] J. Marías, *Literatura y fantasma*, cit., p. 336.
[507] *Ibidem*.
[508] *Ibidem*.
[509] W. Shakespeare, *La Tempesta*, cit., atto I, scena II, vv. 49-50, p. 14.

Dunque, anche l'espressione inglese è focalizzata sul passato e su ciò che della vita si perde inesorabilmente, rimanendo al di là dei confini razionali della conoscenza. Eppure, il richiamo non contempla un dialogo intertestuale con il dramma. Shakespeare è ancora una volta fonte d'ispirazione, ma non in modo diretto: è il ricordo impreciso a generare una feconda e affrancata originalità.

Anche nell'articolo *Seré amado cuando falte*, Marías ammette di non essersi collegato volontariamente all'azione del dramma da cui è estratto il verso citato nel titolo:

> El otro día cayeron por azar mis ojos en una frase de Shakespeare fuera de contexto, perteneciente a una obra -*Coriolano*- que no suelo releer. Tan mal la recuerdo que ni siquiera fui capaz de reconstruir en la memoria la trama principal, menos aún la escena en que dicha frase es pronunciada, seguramente por el propio Coriolano. A veces es así preferible: de haber tenido presentes su motivo y sus circunstancias, quizá no me habría llamado tanto la atención. Suelta, parece un epitafio. La frase es la del título que figura arriba o *I shall be lov'd when I am lack'd*, y está en la Escena Primera del Acto IV[510].

I vari tentativi di tradurre in spagnolo «I shall be lov'd when I am lack'd» testimoniano l'interesse che lo scrittore nutre per l'enunciato. Il verso «podría traducirse también de otras maneras, como toda palabra por sencilla que sea: "Se me amará cuando falte", "Seré amado cuando se me eche en falta", o la más literal y más atrevida, "Seré amado cuando de mí se carezca"»[511].

La citazione, slegata dal contesto, risulta interessante perché dà voce al risentimento che, almeno una volta nella vita, ogni uomo prova a causa del mancato riconoscimento del proprio valore da parte degli altri. La speranza di cui si nutre il verso è quella di essere rimpianti quando di noi sarà percepibile solo l'assenza. All'ingratitudine o al disprezzo che ci hanno riservato vorremmo che corrispondesse il senso di colpa o il malessere. Una volta letta come epitaffio, la frase shakespeariana porta l'attenzione, come più volte accade, sulla figura del fantasma.

---

[510] J. Marías, *Seré amado cuando falte*, cit., p. 288.
[511] *Ibidem*.

> ¿Quién no ha pensado eso alguna vez, sobre todo en la juventud? Lo más curioso es que se trata de un pensamiento que suele obrar como consuelo en las horas difíciles o agraviadas. Cuando uno se siente objeto de una injusticia, o de malos tratos, o se ve desdeñado o rechazado o herido, sobre todo si no es algo pasajero sino reiterado y aun permanente; o en momentos de desesperación verdadera, tiende a consolarse pensando en su muerte y en cómo será deplorada y sentida por nuestros allegados que continuarán viviendo y padecerán la pérdida. «Ya me echaréis de menos», sería el resumen de tales anticipaciones. «Entonces os daréis cuenta.» El que halla cobijo en esas cavilaciones no acostumbra a pensar en sí mismo después de muerto. Sea o no creyente, esto es, crea o no en otra vida tras la única muerte que aquí conocemos, sus figuraciones no lo tienen a él como destinatario; no se ve a sí mismo en el más allá ni tampoco en la cesación absoluta; sino que contempla el escenario de sus actuales desdichas o ultrajes, en una especie de anhelo cinematográfico, o anhelo de ser fantasma: imagina lo que ocurrirá si él o ella ya no estuvieran, la noticia llegando a cuantas personas conoce, sobre todo a las más cercanas y a las que más daño le hacen; imagina su reacción, su dolor, su arrepentimiento, su desesperación incluso, más adelante su añoranza. Las imagina en su entierro, y si es alguien público, también imagina lo que escribirán los periódicos. Sí, es una fantasía tan reconfortante que a veces satisface el deseo de venganza: «Se han portado mal conmigo; les infligiré el castigo de mi muerte».Y así hay numerosos suicidios -no digamos tentativas- que se ejecutan tan sólo para vengarse del otro o de otros, para arrojar sobre ellos una culpa infinita que los acompañará el resto de sus existencias. «Quieres librarte de mí, no me soportas», puede pensar el amante despechado. «Me mataré para que así no te libres nunca y para siempre hayas de soportarme»[512].

L'ultima parte della citazione contiene idee già proposte nelle opere dello scrittore. Ad esempio, la minaccia di uccidersi rivolta a un amante viene esemplificata in *Corazón tan blanco* dall'intimidazione di Miriam a Guillermo: la donna ha intenzione di togliersi la vita se Guillermo non troncherà subito il rapporto con la moglie. Inoltre, tra le righe si può anche leggere il riferimento al peso, dato dal senso di colpa, che le persone care potrebbero avere sulla nostra vita futura. Una volta morte, alcune di loro affolleranno la mente di chi hanno amato come accade ai numerosi fantasmi shakespeariani del *Riccardo III*, del *Macbeth*, dell'*Amleto* o del *Giulio Cesare*.

Gli articoli *La negra espalda de lo no venido* e *Seré amado cuando falte* testimoniano la volontà di svincolarsi, in parte, dall'esempio shakespeariano: pur essendo palese l'intenzione di imitarne l'ambiguità del messaggio e l'indecisione ultima nell'interpretazione, Marías sottolinea le fasi di rielaborazione dei versi: il loro processo di acquisizione possiede un'autonomia, e a volte una casualità, che

---

[512] *Ivi*, pp. 288-289.

merita di essere spiegata. D'altra parte, quando si ha a che fare con la finzione, non conta il rigore con cui si restituisce il contesto di una frase o di un episodio ripreso. L'atteggiamento dello scrittore, negli articoli fin qui presentati, è simile a quello del personaggio di Javier in *Los enamoramientos*. Come abbiamo visto, questi, dopo aver usato la trama de *Le Colonel Chabert* come argomentazione ai suoi pensieri, non è minimamente interessato a riportare anche l'epilogo della vicenda. Alla domanda curiosa «¿qué pasó con el Coronel?» [513], l'omonimo di Marías preferisce un racconto senza finale:

> Lo que pasó es lo de menos. Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminadas. Lo interesante son las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta[514].

E sappiamo che, più in generale, la capacità di innestare nuove idee appartiene a tutta la grande letteratura e, ovviamente, anche a Shakespeare. A tal proposito, l'uso nell'ultima citazione del verbo «inocular», di cui ricordo l'accezione "Introducir en un organismo una sustancia que contiene los gérmenes de una enfermedad»[515], è altamente significativo: i ragionamenti nati dalle opere del drammaturgo vengono iniettati come veleno e antidoto; creano sì disagio, ma preparano ad affrontare un incombente pericolo.

5.2. Il *Giulio Cesare* e la ricezione del vero.

Il saggio *Fragmento y enigma y espantoso azar*, in cui Marías analizza degli aspetti del *Giulio Cesare*, permette di ragionare a fondo sulla percezione della verità nell'opera letteraria e, di conseguenza, nella vita. Il proposito di indagare la ricezione del vero viene chiarito in un articolo successivo, *Desde una novela no necesariamente castiza* (1984), in cui, ripensando agli inizi della carriera, l'autore fornisce una breve panoramica sulle sue prime pubblicazioni. L'attenzione ricade sul terzo libro dato alle stampe: *El monarca del tiempo* (1978). Per parlare di quest'opera, Marías utilizza il termine «novela» nonostante

---

[513] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., p. 165.
[514] *Ivi*, p. 166.
[515] Faccio riferimento all'edizione online del DRAE (http://lema.rae.es/drae/?val=inocular).

abbia la consapevolezza che la struttura del testo differisca dall'idea canonica di romanzo. Infatti, al suo interno sono raccolti tre racconti, un saggio e un'opera teatrale apparentemente senza legami fra loro:

> De hecho yo lo llamo novela porque ese género ha acabado por convertirse en una especie de cajón de sastre que lo acepta y asimila todo y porque, si bien a primera vista no parece una obra unitaria, *El monarca del tiempo* tiene un núcleo que vincula sus diferentes partes y pretende dotarlas de sentido, aunque no todos sus lectores hayan visto esa ligazón ni tampoco sea demasiado perjudicial para el libro no vérsela[516].

Al di là della classificazione e della sperimentazione dei generi letterari, l'autore si concentra sul filo conduttore che collega le cinque parti: il desiderio di interrogarsi sul rapporto complesso che l'uomo instaura con la verità, una dimensione che si rivela inaccessibile. Tornando al caso di *Fragmento y enigma y espantoso azar*, Marías afferma:

> Este capítulo trataba de algunos aspectos de *Julio César*, pero en realidad la obra de Shakespeare no era sino un excelente pretexto para hablar de la influencia del presente sobre la verdad o sobre lo verdadero, y hacer, asimismo, una serie de consideraciones acerca del extraño carácter y uso del presente de indicativo. La verdad y el presente eran también el tema de los demás capítulos, de los que prefiero decir, aunque incurra en pedantería o en algo aún peor, que, más que ilustraciones o ejemplificaciones, constituían encarnaciones de lo que en el ensayo era sólo verbo. Lo que voy a añadir de inmediato puede, a su vez, sonar a trampa o a conclusión sacada por arte de birlibirloque, pero lo cierto es que al escribir ese libro comprendí o creí comprender que si mis dos primeras novelas habían tratado de algo, más allá de las parodias, los homenajes, las peripecias y la ejercitación, había sido igualmente sobre el tema de la verdad. No se alarmen, por favor: no de la Verdad con mayúscula, sino de la verdad cotidiana, de la verdad que incluso podríamos llamar política o social, de lo verdadero, de la posibilidad de averiguar hechos y la imposibilidad de saber cosas a ciencia cierta[517].

Il testo di *Fragmento y enigma y espantoso azar* è preceduto da una citazione. Si tratta di quattro versi del poeta John Weever che servono a sottolineare il cambio di opinione, repentino e scarsamente motivato, nella folla che assiste ai discorsi di Bruto e Marc'Antonio in seguito all'uccisione di Cesare.

The many-headed multitude was drawne

---

[516] J. Marías, *Desde una novela no necesariamente castiza*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., p. 62.
[517] *Ivi*, p. 63.

> By Brutus speach, that Caesar was ambitious,
> When eloquent Mark Antonie had showne
> His vertues, who but Brutus then was vicious[518]?

Una moltitudine informe viene sedotta dalle considerazioni di Bruto sulle colpe di Cesare, accusato di eccessiva ambizione, per poi essere vinta, poco dopo, dalle notevoli capacità retoriche di Marc'Antonio. Quest'ultimo, con grande abilità, ribalta le asserzioni del predecessore ed esalta la generosità di Cesare, spingendo i romani a ribellarsi contro i suoi spietati assassini. I versi di Weever sono il frutto dell'entusiasmo e della soddisfazione «que suelen acompañar a las revelaciones súbitas e inesperadas, a los desvelamientos de verdades en cierto modo sorprendentes»[519]. Marías associa l'improvviso slancio con cui il poeta sostiene che Bruto stia mentendo alla rapidità con la quale nella tragedia il «plebeyo primero», dopo avere inizialmente applaudito Bruto, dà ragione a Marc'Antonio, dicendo «Methinks there is much reason in his sayings»[520]. In precedenza, invece, il plebeo aveva dichiarato «This Ceaser was a tyrant»[521].

Ma come è possibile un simile cambio di opinione? L'universo traballante dipinto dal dramma si fonda su uno shock: il crollo di un mito. Quando il nome di un personaggio dà il titolo all'opera, come nel caso del *Giulio Cesare*, normalmente si è indotti a pensare che il dramma si concentri, fino alle ultime scene, sulle sue azioni. Eppure, Cesare muore prematuramente nel terzo atto, lasciando orfane le convinzioni di molti spettatori. Ciò non bastasse, prima dell'uccisione, Shakespeare ridimensiona la statura eroica del conquistatore della Gallia tramite i racconti degli altri personaggi:

> Si veda il brano […] in cui Cassio, per indurre Bruto a partecipare alla congiura, riferisce l'episodio di Cesare che rischia di annegare nel Tevere e chiede aiuto. Subito dopo, questo "stanco Cesare" che Cassio racconta di aver portato sulle spalle come Enea "il vecchio Anchise" […] viene raffigurato mentre, preda della febbre e della paura, chiede da bere "come una ragazzetta ammalata". D'altro canto, la "riduzione" di Cesare non viene effettuata da Cassio soltanto ma dallo

---

[518] J. Marías, *Fragmento y enigma y espantoso azar*, cit., p. 396.
[519] *Ibidem*.
[520] W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2011, atto II, scena II, v. 109, p. 130.
[521] *Ivi*, atto II, scena II, v. 70, p. 128.

> stesso drammaturgo: è la dimensione che Shakespeare impone al suo personaggio, […]. Cesare ha la posizione, il rango di un eroe, di un semidio, ma ecco che le sue prime parole, mentre regalmente avanza in mezzo alla folla, sono di esortazione alla sterile moglie Calpurnia affinché, durante la corsa dei cocchi, si faccia toccare da Antonio sì da ottenere il dono della fecondità (I, 2). Più oltre, nel momento stesso in cui orgogliosamente afferma la propria grandezza, ci si rivela che è sordo da un orecchio, mentre più avanti Casca riferisce di un suo svenimento e Bruto parla del suo "mal caduco" (I, 2). Finché, nella seconda scena del secondo atto, in cui troviamo Cesare in casa […] l'eroe, il semidio, sembra del tutto scomparso. Cesare indossa la sua "camicia da notte" mentre fuori si scatenano gli elementi; Calpurnia lo esorta a non recarsi in Campidoglio (sono, come si sa, le Idi di Marzo) e Cesare, se in un primo momento appare irremovibile, cede poi di colpo alle pressioni di lei. Poco dopo Decio Bruto riuscirà a persuaderlo a tornare sulla sua decisione, ma ciò, lungi dal ricreare un'immagine eroica, non fa che accentuare gli aspetti umani, e persino patetici, del personaggio[522].

Alla luce dei molteplici esempi addotti, è chiaro il perché Lombardo scriva nell'introduzione al *Giulio Cesare*: «In quest'opera "romana" che poteva essere una celebrazione non vi sono eroi ma soltanto uomini»[523]. Dello stesso parere è Marías, che ricorda il doppio trattamento riservato al celebre romano, descritto come «un individuo torpe, envanecido, miedoso y antipático cuanto como un carácter noble, valeroso, conmovedor y perspicaz»[524]. Il romanziere, inoltre, segnala che all'inizio del dramma compare già un'anticipazione della facilità con cui in futuro avverrà il cambio di opinione sull'assassinio di Cesare:

> [...] en la primera escena, los tribunos Flavio y Marulo se encuentran con un grupo de artesanos a los que interpelan, y al contestarles el *Remendón*, con bastante descaro, que están celebrando el triunfo de César sobre los hijos de Pompeyo y que por eso van ataviados con sus mejores galas, Marulo se lo reprocha recordándoles que hace no mucho [they] climb'd up to walls and battlements, to towers and windows, yea, to chimneytops... to see great Pompey pass the streets of Rome[525].

Il processo di demitizzazione determina la contrastante percezione del dittatore espressa nel discorso di Bruto e Marc'Antonio. Shakespeare, poeta del dubbio, secondo Lombardo ha un chiaro scopo da raggiungere:

---

[522] A. Lombardo, «Introduzione», in W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, cit., pp. 7-8.
[523] *Ivi*, p. 7.
[524] J. Marías, *Fragmento y enigma y espantoso azar*, cit., p. 401.
[525] *Ivi*, p. 400.

> Il fatto è che una delle intenzioni centrali del dramma, oltre quella di mostrare l'umanità dei personaggi, è di offrire, attraverso e al di là della rievocazione storica, un'immagine della umana fragilità e mutevolezza, nonché di ciò che potremmo modernamente definire la relatività del reale. Se non ci sono eroi, nel *Giulio Cesare*, è perché non ci sono certezze, non ci sono valori assoluti. Tutto passa e tutto cambia; i miti sorgono e decadono per essere sostituiti da altri che a loro volta crolleranno (ed esemplari, in questo senso, sono le grandi orazioni di Bruto e Antonio nella seconda scena del terzo atto e gli effetti che producono); la realtà è inafferrabile e sfuggente, osservabile, come un'opera manieristica, da mille punti di vista […], suscettibile di mille interpretazioni, nessuna delle quali è sicuramente vera come nessuna è sicuramente falsa[526].

La conclusione a cui giunge Weever nell'ultimo verso del suo componimento, ovvero che Bruto sia colpevole, offre allo scrittore spagnolo l'opportunità di analizzare una convenzione implicita in letteratura. Egli ritiene che durante la lettura siano presenti due premesse valide da sempre:

> a) no hay más que una verdad
> b) al final resplandece siempre la verdad
> O lo que es lo mismo, sólo que dicho de forma menos rotunda y más aproximada a la realidad: por culpa de la tendencia, por parte del lector o espectador, a pensar que en cada obra literaria (y en tanto que esa obra literaria es concebida como una unidad temporal desde su comienzo hasta su final) sólo puede haber una verdad, y que esa verdad es siempre lo que aparece como último en el tiempo de que consta, en el tiempo que se le ha adjudicado a esa unidad temporal determinada[527].

Sarà proprio l'assioma della verità come ultima rivelazione[528], utile alla successiva analisi di *Los enamoramientos*, a determinare il cambio di prospettiva così rapido nel popolo romano: questa è la risposta a cui lo scrittore madrileno giunge quando si chiede da dove provenga la generalizzata sicurezza finale che Bruto sia un traditore. La morte del dittatore è interpretabile sia come un atto legittimo di giustizia che come il trionfo di una prepotenza, ma il lettore non viene

---

[526] A. Lombardo, «Introduzione», in W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, cit., pp. 8-9.
[527] J. Marías, *Fragmento y enigma y espantoso azar*, cit., pp. 397-398.
[528] L'identificazione fra verità e ciò che viene presentato per ultimo a livello cronologico proviene da uno scrittore spagnolo. Marías afferma: «Rafael Sánchez Ferlosio, a quien debo en última instancia la puesta en marcha de estos comentarios, se ha ocupado profusa y sagazmente de esta cuestión en *Las semanas del jardín* (Nostromo, Madrid, 1974), señalando que, independientemente de la eventual tendenciosidad de la obra literaria (o cinematográfica en su caso) de que se trate, el espectador o lector tiende siempre (por no decir que da por descontado que en ello consiste su papel) a tomar lo último cronológicamente por lo verdadero y lo que va cargado de razón. O cuando menos por lo verídico, para mayor exactitud» (J. Marías, *Fragmento y enigma y espantoso azar*, cit., p. 398).

guidato nel comprendere quale sia l'atteggiamento giusto da adottare nei confronti della cospirazione. Secondo Marías, mentre in un'opera «tendenciosa o partidista o moralizante» la risposta alla domanda sulla legittimità o meno dell'assassinio sarebbe stata presentata con chiarezza sin dall'inizio, spingendo a patteggiare per un determinato personaggio, nel *Giulio Cesare* lo spettatore si ritrova a dare piena fiducia a concetti divergenti, finendo per ritenere giusta solo l'ultima idea proposta in ordine cronologico[529]. Ciò avviene perché:

> el espectador no sabe a qué atenerse (por muy bien que conozca los anales de Roma: tampoco la tragedia de Shakespeare es una lección de historia ni tan siquiera una ilustración histórica), y lo único que le puede servir de guía es el comportamiento de los mismos personajes, que para mayor desconcierto y falta de datos definitorios se mueven ante él en un escenario sin que exista la menor posibilidad de averiguar, mediante una narración ex machina, nada sobre sus diferentes pasados y caracteres que no se desprenda de la propia acción o del diálogo entre ellos[530].

Non ci sono dubbi, esistono solo convinzioni che si alternano e rimangono valide finché non vengono sostituite da opinioni successive.

> Pompeyo era grande, pero luego César ha demostrado que lo es más; César es, pues, muy grande, pero luego ha resultado que también es ambicioso; César, en consecuencia, debe ser ajusticiado, pero luego acontece que en su muerte es noble, generoso, valiente y conmovedor; su asesinato (en este instante de ello se trata) parece, así, injusto y despiadado, pero luego Bruto explica que, pese a todas sus virtudes, César era efectivamente ambicioso y no quedaba más remedio que acabar con su incipiente tiranía; la ejecución (pues no de otra cosa se trata en este momento) es por lo tanto justa y necesaria, pero luego Marco Antonio convence de que César no era ambicioso sino todo lo contrario y de que por consiguiente los que lo han asesinado han obrado en injusticia y deben a su vez morir. Lo último cronológicamente es el discurso de Marco Antonio [...] y es su verdad, en tanto que última, la que prevalece [...][531].

Siamo di fronte alla più nera caducità del vero, quasi una continua usurpazione: una verità accoltella la precedente e prende beffarda il suo posto. Lo sfondo in cui si muovono i personaggi non poggia su nessuna sicurezza:

> Es decir, que en este caso parece como si no fueran tanto las solapadas artes de la ya mencionada convención instalada milagrosamente en el seno del lector o

---

[529] J. Marías, *Fragmento y enigma y espantoso azar*, cit., p. 399.
[530] *Ibidem*.
[531] *Ivi*, pp. 403-404.

> espectador («al final resplandecerá la verdad y podremos salir de dudas») las que rigen y dirigen sus diversas tomas de postura o reacciones cuanto, más bien, la acción de otra convención, en cierto modo opuesta, que lejos de tranquilizarlo con la promesa o la tantalización de que al final sabrá a qué atenerse, le va ofreciendo una verdad tras otra y le obliga a aceptarlas todas como tales[532].

La sensazione di incertezza è tirannica: veniamo tutti nutriti forzosamente con l'imposizione di verità di breve durata. Come abbiamo visto con il *Giulio Cesare*, Shakespeare mostra la precarietà della conoscenza: vendiamo la nostra credulità senza ottenere nulla in cambio; ci accontentiamo dell'illusione di avere compreso il mondo. Marías, se possibile, si spingerà oltre le conclusioni pessimistiche implicite nel dramma: come vedremo in *Los enamoramientos*, il desiderio di accedere alla verità naufragherà nella più amara rinuncia a conquistarla.

5.3. *Los Enamoramientos* e l'impossibile verità.

Qual è il destino della verità nelle opere di Marías? In *Corazón tan blanco* il narratore fornisce una risposta pessimistica, identificando il racconto e il dialogo con una sicura alterazione di ciò che è stato:

> Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas *fueran* o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten, en cuanto se relatan o se manifiestan o muestran, aunque sea en lo que más real parece, en la televisión o el periódico, en lo que se llama la realidad o la vida o la vida real incluso, pasan a formar parte de la analogía y el símbolo, y ya no son hechos, sino que se convierten en reconocimiento. La verdad nunca resplandece, como dice la fórmula, porque la única verdad es la que no se conoce ni se transmite, la que no se traduce a palabras ni a imágenes, la encubierta y no averiguada, y quizá por eso se cuenta tanto o se cuenta todo, para que nunca haya ocurrido nada, una vez que se cuenta[533].

Nell'articolo *Volveremos* (1992)[534], Marías torna sul tema della verità e richiama brevemente il saggio *Fragmento y enigma y espantoso azar*.

---

[532] *Ivi*, p. 400.
[533] Marías, Javier, *Corazón tan blanco*, cit., pp. 294-295.
[534] J. Marías, *Volveremos*, in Id., *Literatura y fantasma*, cit., pp. 215-217. L'articolo è comparso in *El País* del 29 dicembre del 1992.

> A diferencia del científico o el filosófico, el pensamiento literario se caracteriza por dos privilegios que son sólo suyos: no está sujeto a argumento ni a demostración –tal vez ni siquiera a la persuasión–, no depende de un hilo conductor razonado ni necesita mostrar cada uno de sus pasos; por consiguiente, le está permitida la contradicción. En libros distintos o dentro de un mismo texto un escritor puede decir –o hacer decir a sus personajes– cosas opuestas que sin embargo parecerán igualmente verdaderas o lo serán, como sucede en el *Julio César* de Shakespeare con los discursos de Bruto y Marco Antonio: mientras cada uno de ellos habla, cada uno tiene razón[535].

Anche *Los enamoramientos* si concentra sul tema della verità. L'opera fornisce una risposta alla domanda posta all'inizio del paragrafo, mostrando le conseguenze della ricerca frustrante del vero. Le riflessioni nate dal *Giulio Cesare* aiutano a comprendere il romanzo, in cui si susseguono alternanti e parziali interpretazioni riguardo ai motivi dell'assassinio di Miguel Desvern. Il lettore rimane intrappolato nella sgradevole sensazione di non riuscire a decifrare le intenzioni di Javier, il migliore amico della vittima, nel commissionare l'omicidio. Infatti, i sentimenti che egli nutre per Luisa, la vedova di Miguel, costituiscono indubbiamente un valido movente, ma, allo stesso tempo, potrebbero passare in secondo piano davanti alla richiesta di Miguel di essere ucciso prima di vedere la sua vita devastata dal tumore che gli è stato diagnosticato.

Come la premessa alla doppia verità del *Giulio Cesare* passa per il processo di demitizzazione del celebre romano, così la comprensione del delitto di Javier è resa difficoltosa dai dubbi sulla reale possibilità di conoscere con esattezza la dinamica del crimine attraverso i giornali. Un'anticipazione dell'incertezza che sostanzia il racconto di María, la protagonista, è fornita nelle divergenti versioni della vicenda offerte dalla carta stampata. Ad esempio, le coltellate inferte al corpo di Miguel sembrano moltiplicarsi esponenzialmente in ogni articolo strizzando l'occhio al sensazionalismo. Nonostante la maggioranza dei dati coincida, la narratrice finisce per evidenziare, ironicamente, le discordanze riscontrate.

> Las versiones de la prensa diferían en algunos detalles (seguramente dependía de con qué vecinos o transeúntes hubiera hablado cada reportero), pero coincidían en

---

[535] *Ivi*, p. 215.

> conjunto. Deverne había estacionado su coche, como al parecer solía, en una bocacalle del Paseo de la Castellana hacia las dos del mediodía [...]. Al salir del automóvil, lo había abordado un indigente que hacía labores de aparcacoches en la zona [...] y había empezado a increparlo con voces incoherentes y acusaciones disparatadas. [...]. El portero de una casa le había oído chillarle, fuera de sí: '¡Así te mueras hoy y tu mujer te haya olvidado mañana!'. Otro diario reproducía una variación más hiriente: '¡Así te mueras hoy mismo y tu mujer esté con otro mañana!'. Deverne había hecho ademán de darlo por imposible y de irse hacia la Castellana, abandonando toda tentativa de calmarlo, pero entonces el gorrilla, como si hubiera decidido no esperar al cumplimiento de su maldición y convertirse en su artífice, había sacado una navaja tipo mariposa, de siete centímetros de hoja, se había abalanzado sobre él por detrás y lo había apuñalado repetidamente, tirándole las cuchilladas al tórax y a un costado, según un periódico, a la espalda y el abdomen, según otro, y a la espalda, el tórax y el hemitórax, según un tercero. También divergían en el número de navajazos recibidos por el empresario: nueve, diez, dieciséis, y el que daba esta última cifra —quizá el más fiable, porque el redactor citaba 'revelaciones de la autopsia'— añadía que 'todas las puñaladas afectaron a órganos vitales' y que 'cinco de ellas eran mortales, según dedujo el forense'[536].

La stessa intenzione traspare in un altro accenno alle stravaganze contenute negli articoli sul caso Deverne:

> Una UVI móvil del Samur se había desplazado a toda velocidad al lugar de los hechos. Sus miembros le habían practicado a Desvern 'las primeras curas', pero ante su gravedad extrema, y tras 'estabilizarlo', lo trasladaron de urgencia al Hospital de La Luz —pero según un par de diarios había sido al de La Princesa, ni siquiera en eso eran unánimes—, donde ingresó inmediatamente en el quirófano, con parada cardiorrespiratoria y en estado crítico. Se debatió durante cinco horas entre la vida y la muerte, sin recobrar en ningún instante el conocimiento, y finalmente 'se venció a última hora de la tarde, sin que los médicos pudieran hacer nada por salvarlo'[537].

Se i giornali si rivelano poco affidabili, le percezioni della protagonista, perdutamente innamorata di Javier, lo sono ancora meno. Esistono prove inconfutabili che sembrano inchiodare il suo amante: disponiamo della confessione e, ancora prima, del dialogo fra lui e il suo complice, Ruibérriz. Eppure, fatichiamo a giungere a una condanna definitiva del crimine: nella donna, al posto di una feroce riprovazione, subentra la soggettività dell'amore e il desiderio di aver valutato erroneamente ciò che ha sentito. Il suo cuore rimane inquieto.

---

[536] J. Marías, *Los enamoramientos*, cit., pp. 46-47.
[537] *Ivi*, p. 50.

Ma ora riassumiamo brevemente le tappe della tremenda scoperta effettuata da María. Prima di raccontare come è venuta a conoscenza del coinvolgimento di Javier nell'omicidio, la narratrice instilla dei dubbi sui desideri più intimi dell'uomo che sta frequentando: se lei è stata capace di fantasticare sulla morte di Luisa per sostituirla nel cuore di Javier, lo stesso pensiero criminale potrebbe avere istigato l'uomo a far uccidere l'amico per coronare il suo sogno d'amore. All'ipotesi poi segue una prima certezza: Javier parla con il suo complice mentre pensa che María sia addormentata, facendo capire di essere il mandante dell'omicidio. È facile, a questo punto saltare a ovvie conclusioni: è lui il colpevole; il suo comportamento deprecabile non merita nessuna comprensione. Eppure, non siamo di fronte a una condanna certa; tutto diventa più ambiguo quando Javier, ormai certo che María abbia origliato la conversazione con Ruibérriz, le chiede un incontro chiarificatore: l'uomo tenta di spiegare le premesse del delitto grazie a due versioni contrastanti della vicenda. La prima serve ad assecondare i pensieri negativi della narratrice, ovvero di avere commissionato l'omicidio di Miguel per prendere il suo posto accanto a Luisa:

> Javier me estaba relatando o confesando ese caso, pero sólo como hipótesis, previsiblemente para negarla; estaba describiendo lo que yo imaginaba, la conclusión que había sacado tras oírles a él y a Ruibérriz, suponía que para desmentirla acto seguido. 'Quizá me va a engañar con la verdad', pensé por primera vez, porque no fue la única. 'Quizá me está contando la verdad ahora para que parezca mentira. Como si lo pareciese, y como si lo fuese'[538].

Inizia così il dialogo intratestuale con l'articolo sul *Giulio Cesare*: María sospetta che la versione iniziale faccia parte di una tattica per farle credere nella successiva. Infatti, l'ultima ad apparire in ordine temporale, la versione che secondo *Fragmento y enigma y espantoso azar* dovrebbe essere data per vera, esalta le buone intenzioni di Javier e lo scagiona moralmente: è stato Miguel a chiedergli di essere ucciso dato che, ormai, era già condannato a morire.

Durante la confessione, la narratrice si sente completamente subordinata alla volontà dell'uomo:

---

[538] *Ivi*, p. 293.

> [Javier] debió de pensar que en el fondo era indiferente lo que yo supiera y lo que supusiera, al fin y al cabo dependía de él en ambos terrenos ahora, como se depende siempre de quien nos cuenta algo, éste decide por dónde empieza y cuándo para, qué revela y qué insinúa y qué calla, cuándo dice verdad y cuándo mentira o si combina las dos y no permite reconocerlas, o si engaña con la primera como se me había ocurrido que quizá estaba él haciendo [...][539].

María si arrovella per trovare i punti deboli nella doppia confessione di Javier. Le possibili spiegazioni fornite dall'uomo si alternano alle domande che ella vorrebbe ancora porgli. Ad esempio, la narratrice si chiede come sia possibile che, nonostante il lungo intervento operatorio e l'autopsia, i medici non si siano accorti delle metastasi di Miguel. A questo dubbio, però, si potrebbe facilmente controbattere che quando la causa della morte è palese, il lavoro del medico legale potrebbe essere svolto con superficialità. Tutto appare relativo, tutto è passibile di un'altra interpretazione.

Istintivamente, come accade nel *Giulio Cesare*, il lettore è portato a credere sia alla versione dei fatti a cui giunge María che alla confessione di Díaz-Varela. Nella sua mente convivono le due versioni: nella prima Javier è un calcolatore senza scrupoli; nella seconda, invece, è un amico fedele. La narratrice, riflettendo sulle conseguenze dell'incontro avuto con l'amante, ricorre implicitamente alla convenzione descritta nel saggio sul *Giulio Cesare*.

> Al día siguiente, pese a su fatiga, [Javier] debió de sentir que se había quitado un peso de encima, o que si lo había sustituido por otro —yo ahora sabía más, había asistido a una confesión—, [...]. En todo caso me traspasó uno a mí: peor que la grave sospecha y las conjeturas quizá apresuradas e injustas, era conocer dos versiones y no saber con cuál quedarme, o más bien saber que me tenía que quedar con las dos y que ambas convivirían en mi memoria hasta que ésta las desalojara, cansada de la repetición. [...]. **Y aunque Díaz-Varela había observado el viejo precepto de relatar en último lugar lo que debía figurar como verdadero, y en primero lo que se debía entender como falso, lo cierto es que esa regla no basta para borrar lo inicial o anterior.** Uno lo ha oído también, y aunque momentáneamente se vea negado por lo que viene después, ya que esto lo contradice y desmiente, su recuerdo perdura, y sobre todo perdura el recuerdo de nuestra propia credulidad mientras lo escuchábamos, cuando todavía ignorábamos que lo seguiría un mentís y lo tomábamos por la verdad. Cuanto ha sido dicho se recupera y resuena, si no en la vigilia sí en la duermevela y los sueños, donde el orden no importa, y siempre permanece agitándose y latiendo

[539] *Ivi*, p. 303.

> como si fuera un enterrado vivo o un muerto que reaparece porque en realidad no murió, [...]. Lo dicho nos acecha y revisita a veces como los fantasmas, [...][540].

In questa occasione, María riprende il contenuto di *Fragmento y enigma y espantoso azar* per confutarlo. Anche se volesse, non riuscirebbe a prendere per buona l'ultima verità presentatale dall'uomo, come invece avviene per i romani con il discorso di Marc'Antonio. Infatti, la differenza fra la teoria esposta nel *Giulio Cesare* e quella contenuta in *Los enamoramientos* consiste nell'incertezza estrema voluta da Marías rispetto a Shakespeare. Mentre il plebeo citato nel saggio, ingenuo e sprovveduto come un bambino, crede ciecamente alle parole di Bruto come al discorso di Marc'Antonio, la narratrice percepisce ombre sempre più inquietanti nella scoperta della verità. Sostenere che il mondo dipende dai suoi narratori significa condannare l'umanità alla conoscenza parziale e incompleta del reale. Tuttavia, non siamo ancora giunti alla conclusione più cupa: il vero problema esplicitato dalle considerazioni di María, e in ciò si apprezza la distanza dal *Giulio Cesare*, non risiede nell'incertezza in sé, ma nella tremenda consapevolezza, nella frustrazione di un sapere che sfugge di continuo.

I dubbi continuano ad aumentare quando, dopo l'ultimo incontro con Javier, María incontra Ruibérriz nei pressi della casa editrice in cui lavora. Incalzato dalla narratrice, questi rimane sorpreso dal fatto che lei sia a conoscenza del crimine e conferma l'ultima versione di Javier: per lui l'omicidio non era altro che un atto di pietà nei confronti di un amico. Il fatto che l'interlocutore sembri sincero manda ulteriormente in confusione la protagonista, che fornisce tre possibili spiegazioni al comportamento di Ruibérriz: «o el melodrama es verdad, no es un invento; o Javier también ha engañado a este tipo con lo de la enfermedad; o este tipo está haciendo comedia a las órdenes de quien le paga»[541]. Mentre la verità si allontana, cresce la sensazione di nausea, disagio e sconforto:

> Cuando ya no se sabe qué creer, ni está uno dispuesto a hacer de detective aficionado, entonces uno se cansa, arroja todo lejos de sí, abandona, deja de pensar y se desentiende de la verdad, o lo que es lo mismo, de la maraña. La verdad no es nunca nítida, sino que siempre es maraña. Hasta la desentrañada.

---

[540] *Ivi*, pp. 353-355. La parte di testo in grassetto evidenzia la ripresa del saggio sul *Giulio Cesare*.
[541] *Ivi*, p. 379.

> Pero en la vida real casi nadie necesita averiguarla ni se dedica a investigar nada, eso sólo pasa en las novelas pueriles[542].

Con tono sprezzante la protagonista sembra dirci che la ricerca della verità rimane confinata alle opere più semplici e ingenue, quelle che offrono una totale, e utopica, comprensione della realtà. In un romanzo come *Los enamoramientos*, al contrario, la verità sfugge come nella vita. Così, anche se la convinzione che Javier abbia architettato il piano per avvicinarsi a Luisa è ancora presente, María decide di non mettere in difficoltà il suo ex amante quando, due anni dopo la fine della loro relazione, lo trova in compagnia di Luisa in un ristorante. La narratrice sceglie di non turbare l'universo con quelle che in fondo sono supposizioni: la giustizia le è indifferente. Nulla è certo, tranne il fatto che gli uomini continueranno a tramare contro le persone che hanno più amato e che, come sostiene un personaggio de *Le Colonel Chabert*, molti crimini rimarranno irrisolti.

Il pessimismo latente in Shakespeare, in altre parole, viene esplicitato e argomentato da Marías. Non è inquietante il fatto che a una verità ne segua un'altra; il vero problema è che il finale proponga la rinuncia della protagonista a ottenere risposte definitive. Alla fine del romanzo María afferma di essere stanca di cercare la verità: prevale il senso di sconfitta e di sopraffazione. Trionfa il relativismo. E la verità «nunca resplandece».

6. *Así empieza lo malo*.

6.1. Il romanzo prima della lettura: titolo shakespeariano e aspettative.

La "teoria della ricezione", nata in Germania verso la fine degli anni Sessanta, catalizza l'attenzione sulla convenzionalità della scrittura letteraria e sull'esistenza di un gruppo «ideale o socializzato» di lettori di un testo: «idea centrale della teoria è quella di "orizzonte d'attesa". I lettori di una certa epoca prendono contatto con l'opera orientando la loro lettura secondo certe "attese",

---

[542] *Ivi*, p. 380.

basate sulla conoscenza del sistema proprio della loro epoca»[543]. È evidente, dunque, l'importanza del momento in cui si colloca la nascita e la diffusione di un'opera. Ogni testo ha un passato ed è il figlio, mansueto o ribelle, di una determinata sensibilità con cui dovrà obbligatoriamente confrontarsi. Ecco quanto afferma Hans R. Jauss, uno dei protagonisti del movimento:

> […] l'opera appena pubblicata non si presenta come un'assoluta novità in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico ad una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite. Essa sveglia ricordi di cose già lette, già dall'inizio alimenta attese per ciò che segue e per la conclusione, suggerisce al lettore un preciso atteggiamento emozionale, ed in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione, il quale è l'unico punto di riferimento possibile per il problema del soggettivismo dell'interpretazione e del gusto di diversi lettori o classi di lettori[544].

Operando un restringimento al campo dell'analisi, passando dalle convenzioni proprie di un'epoca letteraria alle caratteristiche di un singolo autore, il risultato non subisce sostanziali alterazioni. L'omogeneità nello stile e nelle tematiche genera delle indubbie aspettative. È per questo motivo che, analizzando un autore dall'indiscusso successo come Javier Marías, con una lunga carriera alle spalle e ben quattordici romanzi pubblicati dallo stile inconfondibile[545], è necessario riflettere sulla modalità con cui il possibile acquirente, conoscitore delle opere precedenti, si avvicina a un suo nuovo lavoro. La conoscenza delle modalità tramite le quali i titoli shakespeariani condizionano e costruiscono il significato delle opere di Marías determina la formazione di uno speciale orizzonte d'attesa. Attesa che, nel caso di *Así empieza lo malo*, si è protratta fino al 23 settembre del 2014, quando l'ultima fatica dello scrittore ha visto la luce a distanza di tre anni da *Los enamoramientos*.

---

[543] L. Chines, C. Varotti, *Che cos'è un testo letterario*, cit., pp. 21-22.
[544] H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di A. Vàrvaro, Napoli, Guida Editori, 1977, p. 56.
[545] I romanzi, in ordine di pubblicazione, sono: *Los dominios del lobo*, 1971; *Travesía del horizonte*, 1972; *El monarca del tiempo*, 1978; *El siglo,* 1983; *El hombre sentimental*, 1986; *Todas las almas*, 1989; ***Corazón tan blanco***, 1992; ***Mañana en la batalla piensa en mí***, 1994; ***Negra espalda del tiempo***, 1998; ***Tu rostro mañana.1 Fiebre y lanza***, 2002; ***Tu rostro mañana.2 Baile y sueño***, 2004; ***Tu rostro mañana.3 Veneno y sombra y adiós***, 2007; Los enamoramientos, 2011; ***Así empieza lo malo***, 2014. In neretto ho riportato i titoli di origine shakespeariana.

Il momento della presentazione al pubblico fa parte della futura lettura: ne è la premessa. Nel caso dei libri di Marías, anche il lettore meno esperto può agevolmente reperire informazioni sulla tendenza dello scrittore a desumere il titolo delle proprie opere dai versi del drammaturgo elisabettiano. Un prologo, delle recensioni, gli articoli dell'autore, un'intervista: sono numerose le occasioni in cui il lettore potrebbe entrare in possesso di una simile notizia. Osserviamo, ad esempio, alcune anticipazioni circolate prima della pubblicazione di *Así empieza lo malo*. In un articolo comparso su *El País*, «El deseo sexual y el perdón se citan en la nueva novela de Marías», leggiamo:

> Aunque *Así empieza lo malo* (otra vez las palabras tutelares de Shakespeare en los títulos de Marías, esta vez bajo la presencia de *Hamlet*) no es una continuación de *Los enamoramientos*, sí es una especie de otro estadio de aquella temática, y, sobre todo, una pieza más que se integra de manera individual y a la vez complementaria de toda su obra[546].

Chiunque potrebbe intuire la presenza di una consuetudine, quasi scaramantica, nella scelta del titolo. Chiunque potrebbe attendere la presenza di un'unità tematica di fondo. Altre preziose informazioni compaiono nel sito de *La Vanguardia*. Ana Mendoza afferma in un articolo che «Los comienzos de las novelas de Javier Marías suelen ser magistrales y el de *Así empieza lo malo* (la cita completa es "así empieza lo malo y lo peor queda atrás", y es de *Hamlet*) no defraudará al lector»[547]. In questa occasione, oltre a segnalare il collegamento con il dramma shakespeariano, la giornalista fornisce un ulteriore e intrigante elemento: il completamento del verso che ha dato origine al titolo. Eccone il testo in inglese:

> I must be cruel only to be kind.
> Thus bad begins, and worse remains behind[548].

---

[546] W. M. Sabogal, «El deseo sexual y el perdón se citan en la nueva novela de Marías», *El País*, 06/06/2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/05/actualidad/1401982270_994621.html.
[547] A. Mendoza, «Javier Marías publicará una novela sobre el deseo», *Efe*, 06/06/2014, http://www.lavanguardia.com/cultura/20140606/54409681064/javier-marias-publicara-en-septiembre-una-novela-sobre-el-deseo-y-el-perdon.html.
[548] W. Shakespeare, *Amleto*, 2007, cit., atto III, scena IV, vv. 179-180, p. 180.

Prima di approfondire le circostanze in cui vengono pronunciati i versi, ritengo interessante ipotizzare quali reazioni potrebbe suscitare il riferimento al capolavoro shakespeariano. Al momento dell'acquisto, il lettore coglie da subito un fondo di negatività persistente. Il titolo fa cenno agli albori del male, ma, allo stesso tempo, rende comprensibile che errori e crudeltà sono destinati a protrarsi indisturbati nel tempo. Nell'inquietudine, c'è chiarezza. Non risultava altrettanto chiaro, invece, il titolo *Corazón tan blanco*, con la sua stravagante associazione fra il cuore e il bianco, né il titolo *Mañana en la batalla piensa en mí*, interpretabile sia come consolazione che come minaccia. Non risultava chiaro, ovviamente, neanche *Tu rostro mañana*: cosa aspettarsi dal riferimento a un volto imprecisato collocato nel futuro? Rispetto ai precedenti titoli shakespeariani di Marías, *Así empieza lo malo* sembra, almeno in apparenza, meno enigmatico.

Il titolo è una costatazione, è assertivo. Eppure, superando la facilità di comprensione iniziale, suscita per riflesso condizionato una serie di domande: a cosa fa riferimento l'avverbio «así» che lo introduce? Cos'è il male? In quale modo nasce e si diffonde? I titoli nati da citazioni, definibili titoli-frammento perché appartenenti a un testo più ampio, per loro natura invitano a essere completati. Che dire, dunque, di un titolo che con l'analisi della citazione di partenza ci dischiude l'abisso di una conclusione più nefasta della già allarmante premessa? Una volta nota la continuazione del verso shakespeariano, «y lo peor queda atrás», la domanda diventa un'altra: cosa può esserci di peggiore rispetto a ciò che viene definito il male? Senza un referente preciso, il significato inizia a farsi tanto enigmatico quanto universale: sono parole che potrebbero essere pronunciate da chiunque in qualsiasi momento. Inoltre, il verbo coniugato al presente rimanda all'atemporalità e all'eterna consuetudine: il male, non riferito né al passato né al futuro, è la certezza che avvelena e corrode ogni momento in cui lo percepiamo, è l'attimo nero sempre vigente.

6.2. **Finché morte non ci separi: la scelta volontaria dell'infelicità.**

1980: la Spagna è ancora in attesa della legge sul divorzio. In *Así empieza lo malo* il matrimonio, come in *Corazón tan blanco*, è da subito equiparato a una malattia dalla morsa impietosa:

> A diferencia de las enfermedades y de las deudas —las otras dos cosas que en español más se 'contraen', las tres comparten el verbo, como si todas fueran de mal pronóstico o de mal agüero, o trabajosas en todo caso—, para el matrimonio era seguro que no había cura ni remedio ni saldo[549].

Juan de Vere, il narratore, ci fa compiere un salto indietro nel tempo. Il suo racconto rielabora le esperienze vissute quando, giovane e inesperto, iniziò a lavorare per un famoso regista spagnolo: il guercio Eduardo Muriel. La stretta collaborazione con il cineasta lo rende testimone di un insolito rapporto di coppia: Eduardo e Beatriz, sposati da anni e genitori di tre figli, scelgono costantemente di condannarsi all'infelicità. Beatriz, in particolare, accetta passivamente insulti e rifiuti dal marito, misteriosamente sottomessa alla violenza psicologica che l'uomo le riserva. Intorno a loro ruotano diversi personaggi: amici di famiglia e personalità nel mondo del cinema e della cultura che nutrono ammirazione e un profondo affetto per Muriel. Fra questi, assumono un ruolo rilevante il Professor Francisco Rico, massimo esperto di letteratura, e Van Vechten, dottore noto per l'aiuto concesso a molte famiglie repubblicane durante la dittatura di Franco. È proprio la buona reputazione del medico a venire messa in discussione da una voce infamante giunta all'orecchio di Muriel. Egli, pur se combattuto, chiede a Juan di verificare quanto ha ascoltato:

> Lo que me impide dar carpetazo a este asunto sin más, negarle todo crédito y ni siquiera prestarle oídos, es que, según esa información, el Doctor se habría portado de manera indecente con una mujer, o con más de una tal vez. Llámame anticuado o lo que te venga en gana, pero para mí eso es imperdonable, es lo peor[550].

L'indagine del narratore viene preceduta dalla conoscenza più approfondita di Beatriz, per la quale il giovane prova una crescente attrazione. Juan inizia a

---

[549] J. Marías, *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara, 2014, formato e-book, pos. 81 di 6190.
[550] *Ivi*, pos. 615 di 6190.

seguirla e ad ascoltare i suoi discorsi con le amiche, grazie ai quali apprende che, nonostante le continue vessazioni, non divorzierebbe mai dal marito. Durante il primo pedinamento, inoltre, il narratore scopre che la donna ha una relazione con Van Vechten. È per questo motivo che, quando Muriel spiega al narratore come procedere nelle indagini sul dottore, Juan avverte un forte disagio: dovrà entrare in confidenza con Van Vechten per farlo parlare del suo passato. In breve tempo, i due iniziano a frequentarsi: si recano alle stesse feste e scambiano battute mordaci sulle donne. Proprio in una di queste serate trascorse insieme, Juan ascolta delle inquietanti parole del dottore riguardo alla tattica che usa per avere rapporti sensuali con le sue numerose conquiste:

> No se trata sólo de cómo conseguir algo, Juan [...] sino de conseguirlo con el mayor grado de satisfacción. Y nada da más satisfacción que cuando no quieren, pero no pueden decir que no. Y luego quieren, te lo aseguro, la mayoría, una vez que se han visto obligadas a decir que sí. Lo quieren cuando ya han probado, pero siempre les queda el recuerdo, el conocimiento, el rencor, de que no tuvieron más remedio la primera vez. Y tú seguramente no puedas saberlo, pero eso es lo mejor que hay: el deseo nuevo mezclado con un antiguo rencor[551].

Il contenuto del dialogo viene riferito a Muriel, che, ancora più sospettoso, invita Juan a continuare con le sue ricerche. Tutto cambia, però, a seguito dell'ennesimo tentativo di suicidio di Beatriz il giorno in cui Muriel organizza una cena con vari ospiti. Quando viene a sapere grazie a Juan che la moglie, non ancora rincasata, si è recata in un hotel, egli intuisce che la sua vita è in pericolo e corre da lei insieme a Van Vechten. La donna si salva soprattutto grazie al tempestivo intervento del dottore e l'improvvisa riconoscenza verso quest'ultimo fa in modo che Muriel revochi l'incarico affidato al giovane De Vere. D'ora in poi nulla dovrà contaminare l'immagine di colui che ha appena sottratto sua moglie alla morte e che, come racconta Muriel, in passato aveva soccorso anche il loro primogenito, Javier, pur non riuscendo a salvarlo da un malore improvviso. Il dubbio salva dalla verità: è sempre consigliabile non indagare a fondo, perché smascherare bugie equivale a corrompere e negare i ricordi della nostra vita.

---

[551] *Ivi*, pos. 3078 di 6190.

Adesso, il nuovo compito affidato a Juan è quello di stare vicino a Beatriz nei giorni in cui il marito sarà impegnato a girare un film. Durante l'assenza del padrone di casa, Juan entra sempre più in confidenza con sua moglie, tanto che una sera i due si ritrovano a parlare dei motivi del tentato suicidio e, successivamente, fanno l'amore. Beatriz spiega che è la freddezza del marito a farla disperare, anche se in lei alberga ancora la speranza che un giorno torni ad essere quello di un tempo, infinitamente buono e corretto. Muriel, infatti, è diventato intrattabile solo dopo aver scoperto una sua bugia. Il narratore conoscerà i dettagli della storia solo grazie al regista. L'uomo gli riferisce che, prima del matrimonio, Beatriz aveva trascorso alcuni mesi in America per prendersi cura del padre ammalato e, tornata a Madrid, aveva finto di non avere ricevuto la lettera in cui Muriel le comunicava di essersi innamorato di un'altra. Morto il genitore della ragazza, il senso del dovere lo aveva portato a mantenere le promesse fatte a Beatriz, ormai sola al mondo, e ad abbandonare l'amante. Scoperto l'inganno, come conferma un dialogo fra i due coniugi ascoltato da Juan, l'uomo non riesce a perdonarla per avere condizionato la sua vita:

> Qué sentido tiene sacar un día del error, contar de pronto la verdad. Eso es aún peor, porque desmiente todo lo habido, o lo invalida, uno tiene que volverse a contar lo vivido, o negárselo. Y sin embargo no vivió otra cosa: vivió lo que vivió. ¿Y qué hace uno entonces con eso? ¿Tachar su vida, cancelar retrospectivamente cuanto sintió y creyó? Eso no es posible, pero tampoco conservarlo intacto, como si todo hubiera sido verdad, una vez que sabe que no lo fue. No puede hacer caso omiso, pero tampoco renunciar a años que fueron como fueron, ya no pueden ser de otro modo, y de ellos quedará siempre un resto, un recuerdo, aunque ahora sea fantasmagórico, algo que ocurrió y que no ocurrió. ¿Y dónde coloca uno eso, lo que ocurrió y no ocurrió? Ay, qué idiota fuiste, Beatriz. No una vez, sino dos[552].

Eduardo non contempla il divorzio come soluzione:

> [Beatriz] Tenía que pagar, y eso habría sido benigno. Se habría rehecho antes o después, quizá se habría buscado a otro hombre, todavía era bastante joven. Mientras que si yo seguía a mano, aunque fuera a temporadas, eso le habría resultado imposible. De hecho le ha resultado imposible[553].

---

[552] *Ivi*, pos. 1109 di 6190.
[553] *Ivi*, pos. 5822 di 6190.

La sua vendetta consiste sadicamente nel tenere legata a sé la moglie per determinarne la sicura infelicità.

Lo strano atteggiamento di Muriel riguardo il passato di Van Vechten, alla luce del racconto, diventa improvvisamente più comprensibile. La sofferenza nasce dalla rivelazione dell'inganno, da quel velo di Maya che non andrebbe mai lacerato. È per questo che Muriel si rifiuta di sapere ciò che Juan ha scoperto da un suo amico di famiglia, Vidal. Secondo quest'ultimo, Van Vechten, grazie al ruolo svolto nell'esercito di Franco durante la guerra civile, aveva conseguito in pochissimo tempo il titolo di medico ed era venuto a conoscenza di molte informazioni da usare, una volta terminato il conflitto, contro i repubblicani. Il ricatto era semplice e convincente: il silenzio in cambio di favori sessuali e riconoscenza. Pur di far curare i figli e proteggere le proprie famiglie, molte donne erano state costrette a concedersi al medico. Le accuse di Vidal fanno nascere in Juan la voglia di un confronto con Van Vechten che però, dipingendo le insinuazioni come calunnie, intacca le convinzioni del narratore.

Nell'ultima parte del romanzo l'attenzione si concentra sull'epilogo della coppia Beatriz-Muriel e sulla vita attuale del narratore. Juan informa il lettore del suicidio della donna, scagliatasi, incinta di due mesi, contro un albero con la moto, e della morte del marito, avvenuta anni dopo a causa di un infarto. Proprio al funerale di Muriel, Juan rivede la figlia maggiore della coppia, Susana, colei che, in seguito, diventerà sua moglie. A incombere sulla felicità familiare del narratore vi è, però, un segreto: la notte d'amore trascorsa da Juan con la madre della ragazza in cui probabilmente Beatriz era rimasta incinta. Quella sera, Juan aveva sentito dei passi avvicinarsi alla stanza e aveva immaginato che fossero proprio quelli di Susana: un episodio che, pur se lontano nel tempo, ancora genera in lui dei dubbi.

> [...] me pregunto si no lleva toda la vida al corriente, si no fueron sus pasos descalzos los que oí por el pasillo y si lo que sintió fue pueril indignación de hija o infantiles celos de enamorada o una combinación de ambos rubores ardiéndole en las mejillas, si es que fue ella en efecto. Jamás ha hecho referencia a eso, y yo menos, algunos secretos es mejor dejarlos. [...] **Pero siempre temo que un día de enfado se descubra y me reproche mi actuación de aquella noche, me la**

> **eche en cara y me diga '¿Cómo pudiste?'; o bien ser yo el enfadado y por tanto el que se la revele, lo mismo que Beatriz le mostró a Muriel la carta negada al cabo de tan cuidadosa ocultación y largo engaño, desencadenando así su desdicha.** No sería comparable, la nuestra, o ni siquiera sería desdicha si lográramos reírnos, todo es posible, yo no soy Muriel ni Susana es su madre, aunque comparta con ésta ver con ligereza los actos, los propios y los ajenos, a menudo considera muchas cosas tonterías o niñerías, y rara vez da importancia a lo que carece de ella[554].

Il destino infelice di Muriel e Beatriz potrebbe facilmente ripetersi, dato che ogni rapporto sembra fondato sull'equilibrio precario di segreti che non andrebbero mai svelati. Il male è stato compiuto, il peggio potrebbe ancora venire.

6.3. Il romanzo dopo la lettura: effettiva presenza dell'intertesto shakespeariano.

Pagina dopo pagina, in che misura influisce l'*Amleto* nella decodifica del romanzo? Forse, a un primo impatto, meno di quanto ci si aspetti. La tragedia non ha la stessa importanza che il *Macbeth* riveste in *Corazón tan blanco*, in cui le caratteristiche e i comportamenti dei personaggi shakespeariani vengono più volte richiamati ed esaminati nella diegesi. Ad ogni modo, vanno rilevate delle indubbie risonanze tematiche fra le due opere. In *Así empieza lo malo*, come nell'*Amleto*, una verità sgradita irrompe nella quotidianità, compromettendo i rapporti fra uomo e donna: quello filiale fra il principe e Gertrude nella tragedia shakespeariana e la relazione fra Muriel e Beatriz nel romanzo di Marías. Come nell'*Amleto*, viene presentato un punto di vista strettamente personale su temi dibattuti da sempre: vendetta, perdono e giustizia. Come nell'*Amleto*, si intraprende un'indagine per confermare dubbi e sospetti e, infine, si descrive un mondo fuori asse, in cui ogni nefandezza è compiuta e le calunnie, persino le più inverosimili, vengono credute. Anche Rafael Fuentes segnala in una recensione, pubblicata in *El Imparcial*[555], alcuni punti di contatto fra *Así empieza lo malo* e l'*Amleto*. Secondo il critico, infatti, dal dramma derivano «meditaciones y esquemas de actuación de los personajes». A tal proposito, Fuentes riporta un

---

[554] *Ivi*, pos. 6126 di 6190.
[555] R. Fuente, «Javier Marías: Así empieza lo malo», *El Imparcial*, 12 ottobre 2014. La recensione è disponibile nel sito del giornale.

suggerimento fornito ai lettori dallo stesso Marías, che invita a leggere la prima scena del secondo atto della tragedia. Laerte, il figlio di Polonio, è partito per Parigi e il padre sta istruendo il servo Rinaldo affinché scopra le abitudini che il figlio mantiene in terra francese, soprattutto quelle che riguardano le donne. Per farlo, il servo dovrà fingersi un lontano conoscente di Laerte e, parlando con i danesi che vivono a Parigi, verificherà la reputazione di cui gode il ragazzo attribuendogli colpe che di solito sono associate alla gioventù, come la lussuria. Rinaldo svolge un compito simile a quello attribuito da Muriel a Juan: fare delle indagini sulla vita sessuale di Van Vechten. Ecco il momento in cui il regista gli commissiona l'incarico:

> —Bueno, Juan. Te anuncié una posible encomienda. Pues es esta [...]: quiero que te hagas amigo de Van Vechten. Es más, quiero que lo conviertas en compañero de farras, que lo incorpores lo que puedas a tus correrías y salidas nocturnas. [...]. Preséntale a amigas o a conocidas tuyas, a chicas jóvenes o de cualquier edad, todas me valen, y fíjate en su comportamiento con ellas, con las mujeres en general. Gánate su confianza. Háblale de tu vida sexual. Cuéntale de tu promiscuidad, de tus éxitos (tendrás éxito, ¿no?), de tus hazañas en ese campo, y si no son muy allá te las inventas. Presume. Jáctate. [...]. No temas resultar vulgar al referirte a las mujeres, incluso despreciativo. Mejor cuanto más lo seas, exagera. Tírale de la lengua y obsérvalo. La cuestión es que él se anime a su vez a contarte, tanto de ahora como del pasado, de sus años más gloriosos[556].

Nonostante le affinità fra il romanzo e l'*Amleto* finora mostrate, il racconto di Juan non lambisce da vicino la trama della tragedia, il cui intreccio non viene incorporato nel racconto. I pensieri del narratore, al contrario di quanto potrebbe far pensare la provenienza del titolo, si concentrano su un altro intertesto shakespeariano: l'*Enrico IV*. Alcuni versi del dramma storico, come abbiamo visto nella parte dedicata a Falstaff, sono già stati richiamati da Marías in *Tu rostro mañana*. Per quanto riguarda *Así empieza lo malo* il dialogo è intrattenuto con un altro passo dell'opera: il prologo che ne inaugura la seconda parte. A prendere parola è la voce sonora e irresistibile del *Rumour*, novello Mercurio che diffonde per il mondo menzogne e pettegolezzi. Significativa è la descrizione del suo aspetto esteriore: il corpo è rappresentato come un mosaico di lingue, strumento d'istigazione e veicolo di maldicenze.

---

[556] J. Marías, *Así empieza lo malo*, cit., pos. 2235 di 6190.

Enter Rumour, painted full of tongues
RUMOUR
Open your ears; for which of you will stop
The vent of hearing when loud Rumour speaks?
I from the orient to the drooping west,
Making the wind my post-horse, still unfold
The acts commencèd on this ball of earth.
Upon my tongues continual slanders ride,
The which in every language I pronounce,
Stuffing the ears of men with false reports.
I speak of peace, while covert emnity
Under the smile of safety, wounds the world;
And who but Rumour, who but only I,
Make fearful musters, and prepared defence,
Whiles the big year, swoll'n with some other grief,
Is thought with child by the stern tyrant war,
And no such matter? Rumour is a pipe
Blown by surmises, Jealousy's conjectures,
And of so easy and so plain a stop
That the blunt monster with uncounted heads,
The still-discordant wav'ring multitude,
Can play upon it[557].

Sarà proprio la voce del *Rumour* a farsi sentire maggiormente nel romanzo, divenendo a ragione la protagonista dei prossimi paragrafi dedicati, ancora una volta, ai confini soffocanti della nostra conoscenza.

6.3.1. I limiti della verità.

In *Así empieza lo malo*, come era accaduto in *Fragmento y enigma y espantoso azar* e *Los enamoramientos*, il discorso torna sull'impossibilità di approdare a una verità definitiva e incontrovertibile. Se le spiegazioni e le versioni plausibili sono continuamente in eccedenza è perché sono sovrabbondanti e torrenziali anche le parole che pronunciamo o ci ritroviamo, quasi vittime di un incantesimo, sempre pronti ad ascoltare. Prima di chiedere a Juan di indagare su Van Vechten, Muriel tentenna per poi arrendersi al desiderio irrefrenabile di rivelare quanto ha saputo sull'amico:

> Las palabras pugnaban por abrirse paso, las contenía un acto de prudencia, de voluntad de secretismo o de discreción al menos, como si la materia fuera delicada y no debiera trascender, tal vez ni expresarse, lo expresado se instala en

[557] W. Shakespeare, *Enrico IV*, cit., Parte II, Prologo, vv. 1-20, p. 258.

> el aire y es difícil hacerlo retroceder. Esperé sin decir nada ni insistir ni instarlo a hablar. Esperé con confianza y paciencia porque ya entonces sabía —eso se aprende pronto, en la infancia— que lo que uno está muy tentado de soltar, o de contar, o de preguntar, o de proponer, acaba brotando casi siempre, acaba surgiendo como si ninguna fuerza —ninguna violencia ejercida sobre uno mismo, ni tampoco razonamiento— fuera nunca capaz de frenarlo, las batallas contra nuestra exaltada lengua las perdemos en casi toda ocasión. (O es furiosa la lengua, dictatorial.[558])

Le considerazioni di Juan sulla nostra «exaltada lengua» vengono rafforzate dalla citazione dell'*Enrico IV* declamata da Rico durante una cena organizzata a casa Muriel. In questa occasione, Rico si interessa al cognome di Juan, De Vere, che, come spiega, secondo alcuni studiosi è il vero cognome di Shakespeare. Un suo collega presuntuoso sta persino per dedicare un libro a questa poco credibile identificazione. La notizia fa sorridere il narratore, che ironicamente menziona all'interlocutore la sicura felicità del padre nel sapere che il suo cognome è lo stesso dell'illustre scrittore elisabettiano. In un attimo, la possibilità che la teoria del collega diventi un pettegolezzo preoccupa Rico, che invita Juan a tenere l'aneddoto per sé:

> Oye, joven De Vere o De Vera, cuidado. A ver si va a quedar como verdad lo que no puede ser más que patraña. Ese individuo será incapaz de demostrarlo, por mucho que haya investigado y buceado, por mucho legajo que saque y por mucho que haya forzado y retorcido los datos para que casen con su teoría. No se debe salir con la suya. Así que te pido discreción, mejor que no le digas nada a nadie, no me vaya a salir ahora el tiro por la culata con ese padre cotilla tuyo. Sólo faltaría que empezase a ser un lugar común la especie de que Shakespeare fue sólo actor y no escribió ni una línea y todo fue obra de Edward de Vere. Si el fulano publica un libro con eso, se enterarán cincuenta expertos, de los cuales cuarenta y cinco harán caso omiso y los otros cinco, tras practicarle unas calas, se lo cargarán con mala fe, solamente por joder (así es el ámbito de la erudición). Si la prensa se hiciera eco, lo sabría mucha más gente, pero se olvidaría al cabo de un mes. En cambio, el rumor... Es lo que dura, es lo imparable y que no cede, es lo único eficaz. Nada más faltaría brindarle a ese imbécil el triunfo del rumor[559].

A questo punto, similmente ad altri personaggi di Marías, Rico argomenta la propria affermazione ricorrendo a una citazione shakespeariana: la letteratura continua a offrire lezioni impareggiabili sul comportamento degli uomini.

---

[558] J. Marías, *Así empieza lo malo*, cit., pos. 236 di 6190.
[559] *Ivi*, pos. 1320 di 6190.

> Y el Profesor se puso a recitar de memoria, con voz vibrante y súbitamente impostada y un brazo rígido extendido [...]—: 'Abrid los oídos; porque, ¿cuál de vosotros cerrará el orificio que escucha cuando habla el sonoro Rumor? Yo, desde el oriente al encorvado oeste, con el viento como mi caballo de postas, aún despliego los actos iniciados en esta bola terrestre. Cabalgan sobre mis lenguas las incesantes calumnias, que pronuncio en todo idioma, atestando de falsas noticias los oídos de los hombres'. —Rico había tomado impulso y no llevaba trazas de ir a parar en seguida, aquello no era un paréntesis ni una mera apostilla. Absorto, quizá entusiasmado, continuó declamando su retahíla como si nada más que aquel texto antiguo existiera en la habitación o en el universo, y sin duda el texto era largo—. '...¿Y quién sino el Rumor, quién sino sólo yo, hace congregarse a los temerosos mientras el año grávido parece preñado por la severa guerra tiránica...'[560]?

Per l'eccentrico accademico non esiste altra urgenza comunicativa al mondo: la sola voce a dovere essere ascoltata è quella dell'impetuoso *Rumor*. Rico è talmente assorto nella recitazione da non accorgersi neppure che Juan ha abbandonato la casa di Muriel. Uscendo, il giovane sente ancora ripetere a voce alta: «'Llegan los correos exhaustos, y ni uno de ellos trae otras nuevas que las que oyeron de mí...'»[561].

Il Professore, analogamente alla rappresentante inglese in *Corazón tan blanco*, riporta i versi shakespeariani senza menzionare il nome dell'autore. Per questo motivo, proprio come nel romanzo del 1992, alla citazione segue una ricerca da parte del narratore, interessato alla traduzione dei versi shakespeariani.

> Si recuerdo y puedo reproducir los versos, o una versión aproximada, es porque pocos días después Muriel me envió a elegir y encargar unas flores en Bourguignon para una actriz, y al salir de mi recado sentí curiosidad: me metí en la biblioteca del Instituto Británico de la calle Almagro, justo al lado de la floristería, y allí los rastreé en su idioma original. Como suponía, eran de Shakespeare (o de Edward de Vere), no fue difícil descubrir en qué obra había éste adoptado la voz del ruidoso Rumor. Lo que no pude encontrar, más adelante, fue una traducción al español que se correspondiera con la que el Profesor había soltado, así que me pregunté si sería de su cosecha, pese a que el inglés no era la lengua que él mejor dominaba. No sonaba del todo mal, en cualquier caso. En ninguna de las existentes (y había varias, ahora hay más) aparecían 'el año grávido' ni 'el encorvado oeste', retuve esos dos adjetivos o imágenes, me llamaron la atención[562].

---

[560] *Ibidem*.
[561] *Ivi*, pos. 1332 di 6190.
[562] *Ivi*, pos. 1347 di 6190.

Le citazioni shakespeariane in Marías non sono mai sterili. In questo caso, il riferimento al prologo dell'*Enrico IV* introduce l'indagine sulla reputazione, sia buona che cattiva, di cui gode Van Vechten, basata su racconti riportati dalla voce squillante del *Rumor*. Inoltre, il richiamo è utilizzato per ribadire i contorni incerti di ciò che solo ingenuamente possiamo dare per vero. Van Vechten, anche se scosso, si difende dalle accuse che gli muove Juan: le declassa a infamanti illazioni dei franchisti.

> —¿Qué estás insinuando, joven De Vere? No me digas que te han venido con las viejísimas calumnias. [...] —Sí, son cosas que lanzaron los franquistas más acérrimos, molestos por mi evolución, y mis miramientos, y mi gradual apartamiento del régimen. Dijeron que cobraba en especie los favores que hacía. Es decir, en carne roja, ese era el chiste. Lo que me sorprende es que hayan llegado hasta ti, en 1980. Son infundios de los años cincuenta, ya ha llovido. Por lo que se ve, en este país nada nunca se acaba ni desaparece, sobre todo si es negativo y dañino. Y falso. Lo que no entiendo es que tú hagas caso. Los jóvenes sois impresionables[563].

Juan, sempre più desideroso di smascherare il dottore, gli ricorda le sue compromettenti parole:

> Dijiste: 'Nada da más satisfacción que cuando no quieren, pero no pueden decir que no'. Y luego hablaste del rencor que les queda, 'por no haber tenido más remedio la primera vez'. Incluso aunque después ya sí quieran, 'una vez que se han visto obligadas a decir que sí'. Esas fueron tus palabras más o menos. ¿'Obligadas'? ¿'Pero no pueden decir que no'? —Repetí, subrayé—. Ya me contarás cómo hay que entenderlas[564].

Anche in questa occasione Van Vechten oppone la sua visione dei fatti:

> —Pero qué tontería es esa, Juan. Hablaba por hablar y hablábamos en broma, tú me estabas tomando el pelo. Vaya memoria tienes, ni me acordaba. Me refería a los melindres, a cuando se hacen de rogar, a cuando objetan para que uno insista, para no parecer fáciles si son jóvenes ni adúlteras cuando están casadas. [...].Y me dio un golpe con su manaza en el brazo, no midió bien la fuerza del empellón o fue a propósito, me hizo daño, noté que no era un gesto amistoso[565].

---

[563] *Ivi*, pos. 5018 di 6190.
[564] *Ivi*, pos. 5031 di 6190.
[565] *Ivi*, pos. 5044 di 6190.

Il dottore diventa nervoso soprattutto quando Juan gli svela di essere a conoscenza della sua relazione clandestina con Beatriz. Con un tono minaccioso, Van Vechten ricorda al narratore quanto sia facile falsare la realtà.

> Cuidado con lo que cuentas, Juan, ya te lo he dicho. Todo puede contarse mal o bien, y también puede escucharse mal o bien, y entenderse. Así que mejor no contar nada por si acaso, ¿me entiendes? —Y al no responder yo en absoluto, al mirarlo desde arriba con expresión de sordo, insistió—: ¿Me entiendes, chaval, o no me entiendes[566]?

Il confronto, lungi dal confermare le sue supposizioni, mina la convinzione di Juan che si lancia in una lunga riflessione sulla difficoltà di accedere alla verità: tutto viene smentito, distorto e, infine, dimenticato:

> Habían pasado muchos años desde sus prácticas chantajistas, si es que había que darlas por ciertas: algo de mella me había hecho su explicación de que eran calumnias vertidas por sus antiguos camaradas franquistas, los más vengativos, que se habrían sentido traicionados por su clemencia y su falta de saña, cada cosa que se le cuenta a uno deja su pequeña huella y siembra un mínimo de duda, por eso no es tan extraño que a veces uno no quiera oír más, cuando ya se ha compuesto su cuadro, o que prohíba hablar a los acusados, no vaya a ser que paulatinamente lo convenzan de su inocencia y suene a verdad su relato. Sí, habían pasado muchos años y la gente cambia y se arrepiente, y se mira a sí misma retrospectivamente con tanto horror como desconocimiento, o es más bien desolación y ausencia de reconocimiento, como si se contemplara en un espejo deformante, de tan primitivo: '¿Fui yo ese? ¿Hice yo eso? ¿Tan feo era mi antiguo yo? Si es así no puedo alterarlo. La culpa es más fuerte que mi deseo de enmienda, la culpa me impide intentarla, y lo único a lo que puedo aspirar es a que esa culpa haya pasado, a que sea ya tan vieja que sólo le quepa perderse en las nieblas en que se desdibuja cuanto desde siempre ha acontecido, hasta que los trazos acaban fundiéndose y resultan indistinguibles: lo bueno y lo ambiguo y lo contradictorio y lo malo, [...]; todo destinado a la confusión y la mezcla, a la nivelación y el olvido y a flotar en un repetitivo magma del que sin embargo nadie se cansa, o es que ninguno hemos hallado nunca el camino para desgajarnos'[567].

Dopo il tentativo naufragato di appurare la verità su Van Vechten, diventa ancora più significativo e desolante il discorso pronunciato da Muriel nelle prime pagine del romanzo. Nel momento in cui chiede a Juan di indagare sull'amico, il regista sa bene quanto sia illusorio sperare di avvicinarsi alla verità mentre viviamo. Da vivi, infatti, siamo esseri incompleti, manchiamo della giusta

---

[566] *Ivi*, pos. 5108 di 6190.
[567] *Ivi*, pos. 5126 di 6190.

prospettiva. La battaglia è persa in partenza, a maggior ragione se pensiamo che colui che vuole intraprendere le indagini, essendo guercio, ha una visione limitata del mondo sia sul piano simbolico che reale.

> La verdad es una categoría que se suspende mientras se vive. [...]. Sí, es ilusorio ir tras ella, una pérdida de tiempo y una fuente de conflictos, una estupidez. Y sin embargo no podemos no hacerlo. O mejor dicho, no podemos evitar preguntarnos por ella, al tener la seguridad de que existe, de que se halla en un lugar y en un tiempo a los que no podemos acceder. Yo sé que lo más probable es que nunca sepa a ciencia cierta si este amigo hizo o no hizo lo que ahora me han contado que hizo. Pero también sé que una de dos, o más bien de tres: o lo hizo o no lo hizo o la cosa fue a medias, no tan negra como me la han pintado ni tan blanca como me la relataría él. Que yo esté condenado a no averiguarla no significa que no haya una verdad. Lo peor es que a estas alturas hasta el interesado puede desconocerla. [...]. Hay casos de sincero olvido, o de honrada tergiversación: en los que quien miente no miente, o no miente a conciencia. Ni siquiera el autor de un hecho es capaz de sacarnos de dudas, en ocasiones; simplemente ya no está facultado para contar la verdad. Ha logrado que se le difumine, no la recuerda, la confunde o directamente la ignora. Y no obstante la hay, eso no quita para que la haya. Algo ocurrió o no ocurrió, y si ocurrió fue de determinada manera, fue así como tuvo lugar. Fíjate en esa expresión, 'tener lugar', que utilizamos como sinónimo de suceder, de acontecer. Es curiosamente adecuada y exacta, porque eso es lo que le pasa a la verdad, que tiene un lugar y en él se queda; y tiene un tiempo y en él se queda también. Se queda encerrada en ellos y no hay forma de reabrirlos, ni a uno ni a otro podemos viajar para echarle un vistazo a su contenido. Sólo nos restan tanteos y aproximaciones, nada más que circundarla e intentar discernirla a distancia o a través de velos y nieblas, en vano, es una tontería malgastar la vida en eso. Y aun así, y aun así...[568]

Il vero si configura come miraggio: esiste ma è inaccessibile e, per questo motivo, diviene ancora più desiderabile.

Allarghiamo ora lo sguardo, acuiamo il nostro disincanto: anche il raggiungimento della verità da un punto di vista storico appare una chimera. La storia personale, a volte, non è che una sordida replica, in scala ridotta, delle vicende nazionali. Ai segreti e le bugie dei personaggi di *Así empieza lo malo*, nel racconto si uniscono il silenzio imposto sui crimini della guerra civile e le bugie dei vincitori. La Transizione, fondata sull'oblio, fa in modo che la storia diventi il precipitato di amnesie concordate: «Tan tentador era el futuro que valía la pena sepultar el pasado, el antiguo y el reciente»[569]. Ma non bisogna aspettare la morte

---

[568] *Ivi*, pos. 323 di 6190.
[569] *Ivi*, pos. 452 di 6190.

di Franco per procedere con questo meccanismo di rimozione collettiva: la verità è stata condannata al silenzio fin dall'inizio della dittatura.

> La Guerra Civil terminó en 1939 y, se diga lo que se diga ahora, ni en los años cuarenta ni en los cincuenta, ni desde luego en los sesenta más blandos ni casi tampoco en los setenta hasta la muerte del dictador, la gente ansiaba contar su versión, quiero decir la que no habría podido. Los ganadores la habían relatado hasta la saciedad al principio y siguieron, pero con tantas mentiras y grandilocuencia, con tantas ocultaciones, calumnias y parcialidad, que el relato no podía satisfacerlos y sí agotarse por repetición, y a partir de cierto momento lo dieron por consabido y casi callaron, dejaron de insistir a todas horas y aprovecharon para aplicarse a olvidar los más tenebrosos aspectos de su actuación, sus crímenes más superfluos. [...]. Y los que habían perdido prefirieron no recordar las atrocidades, ni las propias ni las mayores ajenas —más duraderas y más bestiales, más gratuitas—, y menos aún transmitírselas a sus hijos (quién quiere contar episodios y escenas en los que sale tan mal parado), para los que deseaban tan sólo que no les tocara pasar por lo mismo que a ellos y que tuvieran la bendición de una vida aburrida y sin sobresaltos, aunque fuera también doblegada y sin libertad. Sin ella se puede vivir, de la libertad se puede prescindir. De hecho es lo primero de lo que los ciudadanos con miedo están dispuestos a prescindir. Tanto que a menudo exigen perderla, que se la quiten, no volver a verla ni en pintura, nunca más, y así aclaman a quien va a arrebatársela y después votan por él[570].

Il passo riportato, in cui ritornano le inquietanti conclusioni a cui era giunto il primo ministro inglese di *Corazón tan blanco*, mostra come l'istinto di sopravvivenza porti a rinunciare alla libertà e all'affermazione della verità.

In ultimo, strettamente collegata con il tema della verità è la questione della giustizia: un'altra meta impossibile da raggiungere. È sempre Muriel, parlando con Juan, a fornire un parere cinico e disilluso.

> —¿La justicia? —repitió como un rayo—. La justicia no existe. O sólo como excepción: unos pocos escarmientos para guardar las apariencias, en los crímenes individuales nada más. Mala suerte para el que le toca. En los colectivos no, en los nacionales no, ahí no existe nunca, ni se pretende. A la justicia la atemoriza siempre la magnitud, la desborda la superabundancia, la inhibe la cantidad. Todo eso la paraliza y la asusta, y es iluso apelar a ella después de una dictadura, o de una guerra, incluso de un mero linchamiento en un pueblo de mala muerte, siempre son demasiados los que toman parte. ¿Cuánta gente crees que cometió delitos o fue cómplice en Alemania, y cuánta fue castigada? No me refiero a sometida a juicio y condenada, que todavía menos, sino a algo mucho más factible y más fácil: ¿cuánta fue castigada socialmente o a nivel personal? ¿Cuánta se vio marginada o repudiada, a cuánta se le hizo el vacío, como me

[570] *Ivi*, pos. 399 di 6190.

> pides que haga yo ahora con el Doctor por lo que has averiguado acerca de él? Una minúscula proporción. Una insignificancia[571].

La giustizia, la memoria, la verità: tutto è parziale e manchevole. L'unica sicurezza che accompagnerà sempre l'umanità sarà quell'imperante brusio, il vociare contraddittorio e stordente della storia, l'eco di quel «sonoro Rumor» che ci unisce, da oriente a occidente, sotto uno stesso infausto destino.

6.3.2. Il peggio è alle spalle?

Dopo avere esaminato il richiamo all'*Enrico IV*, è giunto il tempo di soffermarsi maggiormente sulla citazione dell'*Amleto*. Nell'analisi del verso shakespeariano da cui è tratto il titolo di *Así empieza lo malo*, è necessario concentrarsi sulla traduzione della seconda proposizione che lo costituisce. Per procedere al confronto, riporto di seguito il testo originale inglese, la versione spagnola offerta da Marías e quella italiana di Agostino Lombardo.

> Thus bad begins, and worse remains behind[572].
>
> Así empieza lo malo y lo peor queda atrás[573].
>
> Il male comincia e il peggio è da venire[574].

L'espressione «lo peor queda atrás» potrebbe essere tradotta con «il peggio è superato» o anche con «è dimenticato»: il pericolo si è allontanato, nello spazio come nel tempo, fino a non fare più parte del nostro orizzonte visivo. Questa è l'interpretazione delle parole di Amleto che Juan propone in *Así empieza lo malo*. Tuttavia, nell'enunciato potrebbe essere colta anche una sfumatura differente, esplicitata con chiarezza nel testo italiano: il peggio, invece di appartenere a un tempo terminato, è in agguato e deve ancora venire. Il verso shakespeariano, d'altronde, è ambiguo: da una parte «remains behind» significa «rimane indietro», ma dall'altra ammette anche la lettura «il peggio rimane nascosto dietro», come

---

[571] *Ivi*, pos. 5318 di 6190.
[572] W. Shakespeare, *Amleto*, cit., 2007, atto III, scena IV, v. 180, p. 180.
[573] J. Marías, *Así empieza lo malo*, cit., pos. 4482 di 6190.
[574] W. Shakespeare, *Amleto*, 2007, cit., atto III, scena IV, v. 180, p. 181.

un fantasma in attesa di manifestarsi. In fondo, credo che sia questa seconda interpretazione a prevalere nel dramma shakespeariano: basti pensare che, quando pronuncia il verso, il principe danese si trova ancora nella fase iniziale del suo tentativo di vendicare il padre e ristabilire l'ordine morale nel regno. Amleto, dopo avere ucciso Polonio, è ben consapevole che la sua azione prevaricatrice avrà delle conseguenze negative: se è vero che la morte di Polonio rappresenta l'inizio del male, è altrettanto vero che tempi più bui stanno per arrivare. Non a caso, molti personaggi, fra cui lo stesso Amleto, perderanno la vita.

Giungiamo ora all'uso del verso nell'opera di Marías[575]. La citazione, come spesso accade nei romanzi del madrileno, è leggermente modificata dal narratore in ogni sua nuova comparsa. Il richiamo funziona da raccordo poetico ed emotivo, nonché da mantra consolatorio: è il pensiero confortante che segnala il termine della tempesta, nonostante sia iniziato un eterno temporale. Juan, ripetendo il verso shakespeariano, segnala l'atteggiamento che prevale negli uomini a seguito di una disgrazia: si sentono in salvo perché l'esperienza traumatica viene confinata nel passato. Il male presente, accolto passivamente, li

---

[575] Nella recensione già menzionata, Rafael Fuentes spiega la presenza della citazione dell'*Amleto* analizzando il modo in cui Marías affronta il tema della vendetta e della giustizia in relazione al passato della Spagna. Davanti ai crimini della guerra civile e alle omissioni colpevoli della Transizione, l'autore spagnolo «planea el mismo mandato que recibe Hamlet: la exigencia de venganza, la reclamación de una justicia ejemplar. Con la particularidad de que Javier Marías se prohíbe a sí mismo dejarse llevar por la moralina o por las recetas simplistas. Recurre para ello a un diálogo de Hamlet con su culpable madre. El lector que tenga curiosidad podrá encontrarlo al final de la Escena IV, del Acto III. Hamlet acaba de matar por error al entrometido Polonio, explicando: "Me lo llevaré, y responderé de la muerte que le he dado. He de ser cruel solo para ser bueno: así empieza lo malo y lo peor queda atrás". Un diálogo clave, pues da título a la novela: "Así empieza lo malo…" en una frase que Marías glosa con sutileza en su relato. A veces, es necesario aceptar algo malo o cruel, para evitar algo aún peor o más trágico. En una escala política -y en el contexto de la Transición-, lo malo es transigir con la maldad, como es hacer caso omiso a ofensas, crímenes y desmanes bajo la dictadura, renunciando a lo peor: la venganza e incluso la justicia, con tal de abrir un horizonte de esperanza que soslaye un retorno al conflicto cainita: "Así empieza lo malo y lo peor queda atrás". Abrir puertas al bien, a costa de una cruel renuncia a la justicia es la difícil lección de ese episodio de *Hamlet* para esquivar situaciones trágicas que casi siempre los seres humanos se buscan por obstinación. [...]. La novela no invita al olvido, sino al uso inteligente y estoico de las verdades que huelen a estiércol y horror. Se impone el principio de responsabilidad, donde resuena la sabiduría más tradicional: "Nada en exceso". "Domina el placer". "Conócete a ti mismo y conoce el momento oportuno." "La medida y el conocer los límites son el mejor antídoto contra la *hybris*, el orgullo sin límites que desemboca en lo trágico." Es decir, asimilar lo malo para sortear lo peor. El recetario, pues, de la gran moral clásica».

preoccupa meno. È Muriel a menzionare per la prima volta la citazione mentre spiega a Juan la propria decisione di porre fine alle indagini sul dottore.

> Si en otro tiempo hizo algo ruin, es asunto de quienes lo padecieron, no me corresponde a mí averiguarlo ni tomar ninguna decisión. Ni siquiera me toca saberlo. **Me he dejado llevar por el rumor.** [...]. En realidad todo lo que se cuenta, todo aquello a lo que no se asiste, es sólo rumor, por mucho que venga envuelto en juramentos de decir la verdad. Y no podemos pasarnos la vida prestándole atención, todavía menos obrando de acuerdo con su vaivén. **Cuando uno renuncia a eso, cuando uno renuncia a saber lo que no se puede saber, quizá entonces, parafraseando a Shakespeare, quizá entonces empieza lo malo, pero a cambio lo peor queda atrás**. Ahora sí me pareció que se callaba y que podía preguntarle lo que me acuciaba. Pero la mención de Shakespeare hizo que antes acudiera a mi memoria algún verso de los recitados por Rico con brazo momificado y notable teatralidad: **'Cabalgan sobre mis lenguas las incesantes calumnias, que pronuncio en todo idioma, atestando de falsas noticias los oídos de los hombres...'.** Tal vez Muriel había reparado bastante en lo declamado por el Profesor, y había comenzado a recapacitar ya aquel día sobre la injusticia de dar crédito a lo que le hubieran denunciado del Doctor[576].

In questa occasione, Muriel rinnova l'associazione fra conoscenza e pericolo. Il regista è convinto che sia meglio non conoscere la verità: trionfano le bugie, ma almeno si supera il peggio, come la tremenda consapevolezza di essere stati ingannati.

Colpito dalle parole dell'*Amleto*, in seguito sarà Juan a ripeterle fra sé e sé. Ciò accade, ad esempio, quando Muriel parla della morte inspiegabile del figlio Javier indicando una sua foto.

> Ya lo ves, el niño estaba bien. Estuvo bien hasta aquella tarde, no hubo aviso. [...]. Por fortuna yo estaba en Madrid. Si hubiera estado fuera no me lo habría creído. Pero estaba, y lo vi. —Había asistido a ello y nadie se lo había contado, luego no había sido un rumor, eso fue lo que entendí. Y repetí para mis adentros la paráfrasis que acababa de oírle: 'Quizá entonces empieza lo malo, pero a cambio lo peor queda atrás'[577].

È inutile domandarsi il perché della sua scomparsa. La disgrazia, paradossalmente, porta Beatriz a occuparsi con meno attenzione dei figli rimasti:

> [...] eso la hizo más quebradiza en un sentido, la desequilibró aún más. No más frágil ni más aprensiva respecto a los demás hijos, eso no, más bien al revés: si le

---

[576] J. Marías, *Así empieza lo malo*, cit., pos. 3743 di 6190.
[577] *Ivi*, pos. 3789 di 6190.

> había sucedido lo peor imaginable, no iba a volverle a suceder. [...]. A veces me pregunto si no fue tanto mal presentimiento lo que lo llevó a cumplirse. El pánico atrae las desgracias y las catástrofes. A veces propiciamos que ocurra lo que más tememos porque la única manera de librarnos del pavor es que el mal haya acontecido ya. Que esté en el pasado y no en el futuro ni en el reino de las posibilidades. —'**Que ya quede atrás'**, volví a decirme, aquella paráfrasis me daba que pensar—. Por espantoso y atroz que sea, el pasado nos parece más inocuo que lo venidero, o lidiamos mejor con él[578].

L'istinto è quello di allontanare gli episodi spiacevoli, imprigionarli nel passato per non temere il futuro. Smettiamo di voler capire per forza i motivi delle azioni e degli eventi. Tanto, tutto ci sovrasta. Sia la più piccola ingiustizia che la più feroce prepotenza rimangono impunite. Se pure comprendessimo ogni dinamica del reale, non potremmo comunque opporci all'arrivo del peggio. Conviene, allora, accontentarsi di sapere gestire un male costante. L'esercizio all'oblio farà sentire meno la fatica, nessun grido proverrà dalla coscienza.

> **'Así empieza lo malo y lo peor queda atrás', eso es lo que dice la cita de Shakespeare que Muriel había parafraseado para referirse al beneficio o la conveniencia, al perjuicio comparativamente menor, de renunciar a saber lo que no se puede saber, de sustraerse al vaivén de lo que se nos va contando a lo largo de la vida entera,** [...]. Lo que importó ya no importa o muy poco, y para ese poco hay que hacer un esfuerzo; [...]. **Qué poco sentido tiene intentar impedir, evitar, vigilar, castigar e incluso saber, la historia está demasiado llena de pequeños abusos y vilezas mayúsculas contra los que nada se puede porque son avalancha, y qué ganamos averiguándolos**. Cuanto ocurre ha ocurrido y es inamovible, es la horrible fuerza de los hechos, o su peso que no se levanta. Quizá lo mejor sea encogerse de hombros y asentir y pasarlos por alto, aceptar que ese es el estilo del mundo. '**Thus bad begins and worse remains behind', es lo que dice Shakespeare en su lengua. Sólo después de asentir y de encogernos de hombros, en verdad lo peor queda atrás, porque al menos ya es pasado. Y así empieza sólo lo malo, que es lo que aún no ha llegado[579].**

Così, dunque, passa il peggio ed inizia il male. Ma siamo sicuri che il peggio non consista proprio nella resa?

---

[578] *Ivi*, pos. 3814 di 6190.
[579] *Ivi*, pos. 4482 di 6190.

Conclusioni

L'intertestualità shakespeariana funziona, oltre che da commento, anche da specchio, poiché offre il riflesso, più o meno fedele, di condotte letterarie precedenti. Una delle possibili chiavi di lettura del fenomeno della ripetizione è la spersonalizzazione e la negazione dell'individuo, di cui compaiono infinite repliche e che, alla luce di questa prospettiva avvilente, diviene una delle tante attualizzazioni del passato. Così, nei romanzi di Marías, i riferimenti intertestuali, le associazioni fra i personaggi e i continui richiami fra realtà e finzione, evidenziano la banalità e la finitezza di ogni essere umano. La ripetizione è un sintomo inequivocabile della generale mancanza di libertà in cui ci muoviamo. Probabilmente, è per questo motivo che i narratori si adeguano ai meccanismi alienanti e ciclici del mondo. Niente sorprende. Tutto è già avvenuto e continuerà a ripetersi. Le voci narranti, di conseguenza, appaiono indolenti e accettano il male senza tentare di arginarlo. Ad esempio, in *Corazón tan blanco*, *Los enamoramientos* e *Así empieza lo malo* l'indagine intrapresa dai protagonisti per smascherare i colpevoli di crimini tremendi è svuotata di senso: Ranz, Javier e Van Vechten rimangono impuniti e la ricerca della verità da parte dei narratori diviene un mero esercizio di stile, ricco di contraddizioni, citazioni e ripetizioni, ma privo di messaggi rassicuranti. È come se i narratori avessero assimilato la lezione del soliloquio nichilista che Macbeth pronuncia alla morte della moglie: dato che il «poor player», senza nome in quanto metafora di ogni uomo, si dimena sul palco per poi essere inghiottito dal silente oblio, ogni azione perde di significato. La verità è inarrivabile e, anche se fosse alla nostra portata, verrebbe ostacolata dalle distorsioni e dalle amnesie del tempo umano.

La letteratura, in questo caso, svolge un compito ingrato ma fondamentale: svelarci ciò che vorremmo ignorare e dimostrarci con quanta facilità tendiamo a dimenticare il passato. A tal proposito, cito nuovamente le significative parole di Marías, che ricorda una suggestiva immagine creata da Faulkner:

> Me gustan los libros que son algo más que divertidos, o ingeniosos, prefiero los que dejan una resonancia, un ambiente tras de sí. Eso es lo que yo siento al leer a Shakespeare y a Proust. Se producen iluminaciones, destellos de cosas, que

> transmiten una forma de pensar completamente distinta. Recurro a palabras que tienen que ver con la luz porque a veces, como dijo Faulkner, me parece, encender una cerilla en plena noche en mitad del campo no te permite ver nada con más claridad, pero sí ver la oscuridad que te rodea. Eso es lo que hace la literatura, por encima de todo. No es que ilumine las cosas, pero al igual que la cerilla, te permite ver cuánta oscuridad hay[580].

Proprio a partire dalla lezione di Faulkner, Shakespeare diventa uno strumento poetico di conoscenza e pessimismo, l'esempio di un'ironia che disarma e rende vulnerabili, l'epifania che rivela bramosie, istinti e paure ancestrali.

Un'ultima osservazione: filiazione letteraria e realtà, contrariamente ai timori espressi dalla corrente realista che ho ricordato nell'introduzione, non si escludono a vicenda. Analizzando le opere più mature di Marías, infatti, osserviamo che l'intertestualità rappresenta il filtro del magma emotivo, di paure difficili da accettare e spiegare o di una realtà sfuggente: la contorta e contraddittoria dimensione interiore. Ecco alcuni esempi: in *Corazón tan blanco* i tormenti di Juan emergono nel paragone con Lady Macbeth; in *Mañana en la batalla piensa en mí* Víctor dà voce al proprio senso di colpa con le maledizioni dei fantasmi del *Riccardo III*; in *Los enamoramientos* Javier si consola pensando all'epilogo di un'opera di Balzac; in *Así empieza lo malo* il narratore apprende anche grazie ai versi dell'*Enrico IV* che la verità è il volto perennemente in ombra della storia. Le citazioni e le allusioni a diversi intertesti invadono la diegesi poiché formano parte della vita dell'autore e, conseguentemente, dei suoi personaggi: sono un alfabeto emozionale dall'incredibile valore creativo. A questo punto non posso fare a meno di riportare una citazione di cui Polacco si serve nel suo lavoro sull'intertestualità. Si tratta di un frammento della prefazione del 1964 al romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino.

> Le letture e le esperienze di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti con gli uomini[581].

---

[580] J. Marías, *Una entrevista:* the Paris review (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás*, cit., pp. 390-391.
[581] M. Polacco, *L'intertestualità,* cit., p. 11.

Un'osservazione che rivela l'osmosi fra finzione e vita e che, pertanto, crea un indubbio legame fra intertestualità e realtà.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- FAULKNER, W., «Appendice. I Compson: 1699-1945», in Id., *L'urlo e il furore*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 289-309.
- ----, *Requiem for a Nun*, Harmondsworth, Penguin, 1953.
- ----, *The Sound and the Fury*, London, Vintage, 1995.
- MARÍAS, J., *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- ----, *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara, 2014, e-book.
- ----, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Crítica, 2006.
- ----, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Debolsillo, 2008.
- ----, *Cuando fui mortal*, Barcelona, Debolsillo, 2006.
- ----, *Desde que te vi morir. Vladimir Nabokov. Una superstición*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- ----, *El hombre sentimental*, Barcelona, Debolsillo, 2006.
- ----, *El monarca del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1978.
- ----, *El siglo*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- ----, *Literatura y fantasma*, Barcelona, Debolsillo, 2009.
- ----, *Los dominios del lobo*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- ----, *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- ----, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Debolsillo, 2009.
- ----, *Mientras ellas duermen*, Barcelona, Debolsillo, 2007.
- ----, *Negra espalda del tiempo*, Barcelona, Debolsillo, 2006.
- ----, *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- ----, *Si yo amaneciera otra vez. William Faulkner. Un entusiasmo*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- ----, *Todas las almas*, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- ----, *Travesía del horizonte*, Madrid, Alfaguara, 2011, e-book.
- ----, *Tu rostro mañana.1 Fiebre y lanza*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- ----, *Tu rostro mañana.2 Baile y sueño*, Madrid, Alfaguara, 2004.

- ----, *Tu rostro mañana.3 Veneno y sombra y adiós*, Madrid, Alfaguara, 2007.
- ----, *Vida del fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2011, e-book.
- ----, *Vidas escritas*, Madrid, Alfaguara, 2012, e-book.
- SHAKESPEARE, W., *Amleto*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2007.
- ----, *Enrico IV*, trad. it. di G. Baldini, Milano, Bur, 2009.
- ----, *Giulio Cesare*, trad. it. di Agostino Lombardo Milano, Feltrinelli, 2011.
- ----, *La Tempesta*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2007.
- ----, *Macbeth*, ed. K. Muir, London, Arden Shakespeare, 2006.
- ----, *Macbeth*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2007.
- ----, *Otello*, trad. it. di Sergio Perosa, Milano, Garzanti, 2006.
- ----, *Riccardo III*, trad. it. di Vittorio Gabrieli, Milano, Garzanti, 2007.

Bibliografia secondaria:

- AIKEN, C., *William Faulkner: The Novel as Form*, in *Faulkner. A collection of Critical Essays*, ed. R. Penn Warren, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1966, pp. 46-52.
- BAUM, C. B., *"The beautiful one". Caddy Compson as heroine of The Sound and the Fury*, in *Faulkner and his critics*, ed. J. N. Duvall, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 162-174.
- BERNARDELLI, A., «Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty years on: 1967-1997», *VERSUS quaderni di studi semiotici*, 1997, pp. 3-22.
- BERTOLUCCI, A. «Postfazione», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, cit., p. 316.
- BLANCO, M. L., *Javier Marías, todas las voces*, in J. Marías, *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 393-403.

- BLOTNER, J., *Faulkner: A Biography*. New York, Random House, 1974, p. 330, cit. in Hamblin, R. W., *"A casebook on mankind": Faulkner's use of Shakespeare*, (http://www6.semo.edu/cfs/tfn_online/with_shakes.htm).
- BOUGUEN, C., *Secret et vérité dans l'œuvre de Javier Marías. Étude de Todas las Almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí et Negra espalda del tiempo*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 2000.
- CALINESCU, M., «Rewriting» in *International postmodernism. Theory and literary practice*, ed. H. Bertens y D. Fokkema, Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp.243-248.
- CAMBELL, E., «"Sad generations seeking water": the social construction of madness in O(phelia) and Q(uentin Compson)», *Faulkner Journal*, n. 20, 2004, pp. 53-69.
- CANDELORO, A., *Como la nieve resbaladiza. Javier Marías narratore del tempo*, Aracne editrice, Roma, 2012.
- CAROTENUTO, A., *L'ombra del dubbio. Amleto nostro contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2012, e-book.
- CERDÁ, J. F., *Shakespeare in García Lorca's Early Poems*, ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies, 33.1 (June 2011), pp. 33–52.
- CHINES, L. e VAROTTI, C., *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci, 2004.
- CUÑADO, I., «Realidad y ficción en *El hombre sentimental*», *Foro Hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda. El pensamiento literario de Javier Marías*, n. 20, septiembre de 2001, Amsterdam, Rodopi.
- CUÑADO, I., *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- DÍAZ NAVARRO, E., *La forma del enigma.(Siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000.

- *El pensamiento literario de Javier Marías*, ed. Steenmeijer, M., n. 20, septiembre de 2001, Amsterdam/New York, Rodopi.
- *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*, ed. Gwynn, F. L. and Blotner, J., Charlottesville, University of Virginia Press, 1959, p. 67, cit. in Hamblin, R. W., *"A casebook on mankind"*, cit.
- FAY, S., *Una entrevista: the Paris review* (2006), in Id., *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*, cit., pp. 361-400.
- FREUD, S., *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma, Theoria, 1993.
- FUENTE, R. «Javier Marías: Así empieza lo malo», *El Imparcial*, 12 ottobre 2014.
- FUSINI, N., *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra,* Roma, Bulzoni, 2005.
- GENETTE, G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1994.
- GIRARD, R., *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 1998.
- GREENBLATT, S., *Amleto in purgatorio. Figure dell'aldilà*, Roma, Carocci, 2002,
- GROHMANN, A., *Coming into one's Own. The novelistic development of Javier Marías*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.
- GROHMANN, A., *Literatura y trastorno o la alegoría de la narración en Javier Marías*, *Iberoamericana*, VIII, 30, 2008.
- HYMAN, S. E., *Iago. Some Approaches to the Illusion of his Motivation*, London, Ellek Books Limited, 1971.
- JAUSS, H. R. *Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di A. Vàrvaro, Napoli, Guida Editori, 1977.
- *Javier Marías. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Marías. 10-12 de novembre de 2003*, ed. Andrés-Suárez, I. y Casas, A. Madrid, Arco/Libros, 2005.

- KRISTEVA, J. «La parola, il dialogo, il romanzo», in Bachtin, M., *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo, Bari, 1977, pp. 105-137, citato in M. Polacco, *L'intertestualità,* Laterza, Bari, 1998, p. 101.
- *La biblioteca dello scrittore. Percorsi intertestuali nella narrativa spagnola contemporanea. (Laforet, Puértolas, Marías, Méndez, Neuman)*, a cura di Sarmati, E. e Trecca, S., Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012.
- LARA RALLO, C., *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, *Analecta Malacitana*, anejo LXIII, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- LOMBARDO, A., *Lettura del Macbeth*, a cura di Rosy Colombo, Milano, Feltrinelli, 2010.
- LYONS, B. G., *Chimes at midnight*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1988.
- MARCHESE, A., *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991.
- MATERASSI, M., *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968.
- MENDOZA, A., «Javier Marías publicará una novela sobre el deseo», *Efe*, 06/06/2014.
- MILLGATE, M. «The Sound and the Fury», in *Faulkner. A collection of Critical Essays*, cit., pp. 94-108.
- PITTARELLO, E., *Entrevistos. Javier Marías*, Barcelona, RqueR editorial, 2005.
- PIVANO, F., «Introduzione», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Trento, Mondadori, 1989.
- POLACCO, M., *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.
- REGALADO KERSON, P., *Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés*, Actas IX, AIH, Centro Virtual Cervantes, 1986, pp. 73-83.
- RÓDENAS, M., «De Cela a Marías», *La Vanguardia*, 15/04/1994.

- SABOGAL, W. M., «El deseo sexual y el perdón se citan en la nueva novela de Marías», *El País*, 06/06/2014.
- SALINGER, J. D., *Il giovane Holden*, trad. it. di A. Motti, Torino, Einaudi, 1961.
- SERPIERI, A., «Note sul *villain* shakespeariano», in *Shakespeare e Verdi*, a cura di Silvani, G. e Gallico, C., Parma, Università degli studi di Parma, 2000, pp. 51-66.
- SNYDER, S., *The comic matrix of Shakespeare's tragedies. Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, and King Lear*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- STEINER, G., «La tragedia assoluta», in Id., *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 72-85.
- TADINI, E., «Introduzione», in W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, Torino, Einaudi, 1997, pp. V-XII.
- VECCHI GALLI, P., *Sussidiario di letteratura italiana*, Bologna, Archetipolibri, 2007.
- *William Faulkner of Oxford*, ed. Webb, J. W. and Green, A. W., Baton Rouge, Louisiana, State University Press, 1965, p. 134, cit. in Robert W. Hamblin, *"A casebook on mankind"*, cit.

SITOGRAFIA

- Diccionario de la lengua española, Real Academia Española: http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae.
- William Faulkner on the Web: http://www.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/faulkner/n-sf.html.