

LE GEOMETRIE DELL'ESSERE
IDENTITÀ, IDENTIFICAZIONE, DIVERSITÀ
NELLA RECENTE LETTERATURA SPAGNOLA

a cura di
Augusto Guarino

tullio pironti editore

Publicato con il contributo del Rettorato e del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".



Cura redazionale di Marco Ottaiano

ISBN 978-88-7937-700-3

© 2014 Casa Editrice Tullio Pironti srl
Palazzo Bagnara, Piazza Dante, 89
80135 Napoli

Sito web: www.tulliopironti.it
E-mail: editore@tulliopironti.it

Prima edizione: dicembre 2014

Indice

Augusto Guarino, *Introduzione. L'esplorazione della soggettività nella recente letteratura spagnola* 11

L'io e l'altro nella prospettiva storica

Enric Bou, *¿Recuerdos borrados? Tiempo y difuminación en la construcción de la memoria (Javier Cercas, Jesús Moncada)* 29

Andrea Pezzè, *Viaggio nell'archivio: la letteratura di Ignacio Martínez de Pisón* 57

Giuseppina Notaro, *Identità, diversità, memoria: il tema della Shoah in Lo que esconde tu nombre di Clara Sánchez* 71

Davide Aliberti, *Ricostruire l'identità per redimere il passato: En el último azul di Carme Riera* 83

Marco Ottaiano, *Todo está perdonado di Rafael Reig: identità, transizione e transazione della società spagnola* 95

Identità e alterità di genere

Laura Silvestri, *Donne tra le righe: individualità femminile e letteratura* 107

Giovanni Battista De Cesare, *Del raccontare al femminile di Marina Mayoral* 131

Luigi Contadini, *Il vuoto e l'abbandono in Mujeres que dicen adiós con la mano di Diego Doncel* 141

Luca Cerullo, *Generazioni a confronto in Mientras vivimos di Marija Torres* 153

- Marco Federici, *L'arte come rifugio e presa di coscienza:
un approccio alla poesia di Francisca Aguirre* 167

Narrare il Sé

- Maria Alessandra Giovannini, *Identità e autobiografia:
El mundo di Juan José Millás* 189
- Antonio Candeloro, *Identidades "noveladas":
el caso de las biografías "literarias" de Juan Manuel de Prada,
Javier Marías y Rosa Montero* 199
- Rosalina Nigro, *L'identità intellettuale di José Antonio Jáuregui:
una letteratura diversa nella Spagna delle ultime decadi* 217
- Simone Cattaneo, *Doctor Pasavento de Enrique Vila-Matas
y el arte de perder identidades* 225

L'immagine e il riflesso

- Elide Pittarello, *Che ci fanno le fotografie nei romanzi?* 249
- Francesca De Cesare, *Identità e differenze: i programmi
elettorali in Spagna* 277
- Gerardo Grossi, *Presenze di un classico. La ricezione di Galdós
in Italia alle origini e negli ultimi anni* 287
- Valeria Cavazzino, *La frontiera del genere. Il luogo di incontro
della scrittura in Manuel Rivas* 299

Il sé e l'altro in movimento: identità, alterità, identificazione

- Natasha Leal Rivas, *Límites y fronteras: la escritura migrante
de Saïd el Kadaoui Moussaoui* 313
- Monica Di Girolamo, *L'immigrazione nella letteratura spagnola:
Por la vía de Tarifa di Nieves García Benito* 333
- Claudia Santamaria, *La ricerca dell'identità nel ricordo
del paradiso perduto di Sefarad di Muñoz Molina* 343

- Maria Rossi, *Personaggi in cerca d'identità a ritmo di Salsa* 355
- Marcella Solinas, *Narrare Cuba dalla Spagna tra identificazione
e rappresentazione* 375

CHE CI FANNO LE FOTOGRAFIE NEI ROMANZI?

ELIDE PITTARELLO

Università "Ca' Foscari" di Venezia

La fotografia è un mezzo di identificazione corrente della persona, ma nei romanzi di cui parlerò è proprio qui che cominciano i problemi. Quali sono i limiti o le potenzialità di questa identificazione? E per chi e a quali fini? Qual è il ruolo dell'operatore, quale quello dello spettatore e quello del soggetto fotografato? Mi è di guida un libriccino classico e prezioso, *La camera chiara* di Roland Barthes, il quale si sentiva così turbato dal disordine degli effetti e degli affetti che l'immagine fotografica suscitava in lui, da definirla «un'arte poco sicura», addirittura «pericolosa»¹. Ma come? Non afferma lo stesso Barthes che «l'essenza della Fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae» poiché ciò che mostra «è effettivamente stato»²?

Ricordiamo che le osservazioni di Barthes risalgono a tempi in cui non esistevano le macchine digitali. Fotografare significava impressionare una pellicola, lasciare una traccia materiale. Il negativo è la prova del contatto fisico tra il mezzo di riproduzione e il soggetto fotografato. Il referente aderisce alla pellicola. Per mezzo di un dispositivo ottico e di un processo chimico così viene fissato un istante del divenire del mondo. Se poi il soggetto fotografato è un vivente, la fotografia ruba alla sua esistenza a termine un frammento visibile destinato a rimanere nel tempo. La fotografia fabbrica un'immagine che si ritiene degna di essere ricordata, ma questo fra-

¹ Roland Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 18, 19.

² Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, cit., pp. 86, 83.

gile monumento di carta suscita a volte reazioni conflittuali, vi si può anche cogliere una proiezione dolente che riguarda il futuro. Ecco perché è lo stesso Barthes che, all'inizio della sua indagine, dà il nome di *Spectrum* a quanto la fotografia immortalava, giustificando con questi argomenti la sua scelta lessicale: «attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo "spettacolo" aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto»³.

1. Vediamo allora un esempio molto interessante, tratto da *El jinete polaco* di Antonio Muñoz Molina, del 1991. Ricordo la parte di trama che coinvolge la fotografia, la quale ha un ruolo cruciale nel romanzo. Uno spagnolo che fa il traduttore all'ONU, di nome Manuel, ha iniziato da poco una intensa relazione amorosa con Nadia, di madre americana e di padre spagnolo, divorziata e con un figlio. Si trovano a New York, si sono incontrati poco tempo prima a Madrid, ma scoprono di avere avuto un territorio comune in anni lontani. Si tratta di Mágina, una cittadina di provincia dell'Andalusia, in cui Manuel è nato e cresciuto. Là il padre di Nadia, morto da poco, era stato un militare – il comandante Galaz – che allo scoppio della Guerra civile era rimasto fedele alla Repubblica. Conclusa la guerra con la vittoria di Franco, il comandante Galaz abbandona la Spagna per gli Stati Uniti e fra le poche cose che lascia alla figlia alla sua morte, c'è un baule pieno di fotografie. Come mai ne era in possesso? Chi le aveva scattate e raccolte? L'autore delle istantanee è Ramiro Retratista, il fotografo che aveva immortalato tanti abitanti di Mágina e ne aveva conservato le immagini. Ma a un certo punto della sua vita, invecchiando, il fotografo comincia a provare disagio per la propria attività. Un narratore extradiegetico dice di lui a questo proposito:

Con los años fue empezando a sentir hacia el género humano un desapego de médico acostumbrado a ver en la pantalla de los rayos X la fosforescencia del esqueleto, y cuando examinaba una foto recién

hecha pensaba que a la larga sería, como todas, el retrato de un muerto, de modo que lo intranquilizaba siempre la molesta sospecha de no ser un fotógrafo, sino una especie de enterrador prematuro⁴.

Questo è il *memento mori* anticipato che il fotografo confida a Galaz, l'ex militare tornato a Mágina per qualche mese insieme alla figlia adolescente – Nadia appunto – dopo vent'anni di assenza. In consonanza con il pensiero di Barthes, il baule di Ramiro non conserva altro che gli spettri di Mágina, gli abitanti già morti e quelli che non lo sono ancora. Dopo una vita passata a fare ritratti, Ramiro cambia atteggiamento, sente di avere un ruolo doppio e incompatibile: quello abituale dell'operatore che decide come e dove fare la foto e quello inedito dello spettatore che emotivamente se ne lascia sopraffare. Il suo sguardo è diventato infatti trascendente, ha ristretto la prospettiva del reale alla modalità del tragico, cioè a quella visione dell'esistenza che gli fa inquadrare ogni persona viva come il morto che sarà. Per non essere dunque un becchino prematuro, Ramiro si disfa di tutto il suo archivio, lo regala a Galaz, per il quale quelle fotografie hanno un altro senso. Rinviano a una parte della sua vita che gli è cara e perduta, rinsaldano il legame con il tempo e il luogo di cui ancora gli importa.

Ma senza il racconto di qualcuno, alla morte di Galaz il contenuto di quel baule diventerebbe un materiale inerte. Nadia, la figlia che abita a New York, non saprebbe che farsene se non avesse incontrato Manuel, che a Mágina è nato e vissuto fino ai vent'anni. La costruzione della memoria qui dipende da fattori imponderabili, in ogni caso non da una volontà di potenza, non dall'atto deliberato di un singolo. È infatti l'*eros* impetuoso di una coppia che si forma per caso e che si ama a prima vista l'antidoto all'oblio che agisce attraverso un *logos* torrenziale e spontaneo. Si sa che gli innamorati sono possessivi e avidi di sapere l'uno dell'altro, specialmente del tempo che precede il loro incontro. Ne *El jinete polaco* i frammenti della memoria personale e quelli della memoria collettiva si intersecano a partire dalle immagini conservate alla rinfusa nel baule.

³ *Ivi*, p. 11.

⁴ Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Planeta, Barcelona, 1991, pp. 92-93.

La fotografia ha una grande forza metonimica, è il movente di un discorso che può allargarsi in modo indefinito⁵. In quello che Manuel racconta a Nadia o in quello che Nadia domanda a Manuel, manca del tutto la struttura cronologica della storia. Le fotografie sono l'ancoraggio visivo di una retrospettiva sul passato che avanza in modo occasionale con grandi dosi di immaginazione da parte degli amanti. Fra i due chi è deputato a identificare le persone fotografate è Manuel, il regista improvvisato di una storia privata e collettiva che non si limita a un racconto di tipo diegetico. Tutti quei volti che vengono da un passato lontano o lontanissimo sono da lui animati, dotati di parola. Alcuni per conoscenza diretta, altri per sentito dire. Le fotografie del baule mettono in moto un laboratorio di letteratura orale. Sottolineo *laboratorio* perché nella narrazione si usano convenzioni che implicano un uso emotivo del linguaggio (deittici, possessivi, tempi verbali al presente, lessemi dal referente sensoriale etc.). Non a caso questa parte del romanzo si intitola «El reino de las voces». Guardando tutte quelle fotografie Manuel vede l'invisibile e ascolta l'inaudito, inscena una molteplicità di spettacoli che sgrana al tempo verbale del presente e con la forma pronominale della prima persona, sostenendo la sua episodica incursione nel passato con il ripetuto ricorso alle anafore «veo» e «oigo». Sono le finzioni dei sensi che il suo coinvolgimento emotivo dispiega nell'atto del narrare. Riprendendo ancora la terminologia di Barthes, Manuel non effettua uno *studium* delle fotografie, ma ne viene soggiogato poiché agisce in lui il *punctum*, l'effetto emotivo imprevisto, che Barthes metaforizza «come puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»⁶.

Rispondendo a Nadia che vuole sapere, Manuel si vede sollecitato a percorrere una via che in realtà tentava di eludere. Aveva lasciato Mágina con sollievo ma anche con un senso di colpa verso i

⁵ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1986.

⁶ Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, cit., p. 28.

propri familiari. Erano poveri, ma tanto amorosi da avergli permesso di realizzare il suo proposito di fuga. Il distacco dal luogo d'origine è il prezzo della promozione sociale che Manuel realizza attraverso la cultura. La conseguenza è lo sradicamento o sindrome dell'io diviso che lo affligge da qualunque parte del mondo egli si trovi per svolgere la sua professione, quella del traduttore, qualcuno che assume un'identità prestata ogni volta che si esprime in una lingua straniera. La parte rimossa della sua biografia comincia così ad affiorare insieme all'epopea della comunità rurale da cui proviene. Sono frammenti di storie che egli in parte ricorda e in parte immagina, con la deriva che la comunicazione orale favorisce. È un racconto fatto in presenza di Nadia, il cui *feedback* emozionale induce Manuel a produrre testimonianze creative:

Aunque no quiera estoy volviendo, aunque habite en idiomas extraños y me esconda en ellos como en una falsa identidad y camine por ciudades cuyos nombres ellos sólo han leído en las bandas iluminadas de aquella radio donde oíamos las novelas y las canciones de Antonio Molina y de Juanito Valderrama, aunque Nadia no esté tendida a mi lado en la oscuridad y me estreche por la espalda y me diga al oído cuéntame cómo eran, cómo vivían, cómo se imaginaban la forma del mundo, cómo pudieron entender y aceptar que tú te marcharas, de dónde pudieron obtener el coraje y la inocencia necesarios para sobrevivir sin rencor y no ser machacados por el sufrimiento. Entonces mi voz repite para ella lo que me contaron otras voces y me parece que le estoy hablando no de mi propia vida, sino de otro tiempo mucho más lejano del que no es posible que yo haya sido testigo, a no ser que ese pronombre esconda más de una identidad o se dilate más hondo y más lejos que mi conciencia y que mi torpe memoria igual que mi cuerpo algunas veces se pierde y se confunde en el suyo y ya no sé a quién de los dos pertenecen las manos o los labios o la respiración o la saliva⁷.

Questa dissoluzione dell'io che propizia l'indagine del passato messa in moto dalle fotografie si fa tanto più sorprendente e spinosa quanto più riguarda la genealogia di Manuel. Dal baule escono an-

⁷ Muñoz Molina, *El jinete polaco*, cit., p. 87.

che istantanee mai viste dei suoi genitori da giovani, quando non erano ancora una coppia. Li riconosce, ma ne resta sorpreso, con un malessere che sconfinava nel perturbante freudiano. Scopre di ignorare chi sono, perché per la prima volta li prende in considerazione al di là della relazione di parentela che hanno con lui. Prima di essere stati i suoi genitori, quell'uomo e quella donna hanno avuto e hanno tuttora un'identità e un destino propri. È il *punctum* di Barthes che va a segno:

Miro sus caras y tengo la sensación de que nunca los he conocido verdaderamente, de que nunca he sabido cómo eran, quienes son lejos y fuera de mí, de qué se acuerdan, qué saben, cómo vivían en las edades oscuras del hambre y del terror, no hace siglos, sino años, no muchos, un poco antes de que yo naciera [...]⁸.

Nel vedere le fotografie inedite dei genitori, Manuel cede alla pressione del dubbio e del senso di colpa. In particolare la sua memoria si sfalda intorno alla figura del padre, alla sua biografia. Era un contadino innamorato della sua terra e gli sarebbe tanto piaciuto che il figlio condividesse con lui un mestiere svolto con dedizione e tenacia. Manuel, invece, non aveva assecondato le aspettative del padre, ma riconosce che egli si era tanto sacrificato perché lui inseguisse il suo sogno. Alla fine lo realizza, riesce a studiare e a girare il mondo con il suo lavoro, ma questo privilegio ha finito per scavarlo fra i due un silenzio paradossale, imbarazzato. La lontananza fisica incrementa il disagio della comunicazione, malgrado l'affetto. Scoprire allora nel baule una fotografia del padre adolescente ha sul figlio l'effetto di una folgorazione che lo porta a imbastire una storia a contropelo, quella che dal presente sprofonda nel passato per riportare a galla non una ben ordinata serie di ricordi, ma un vortice di scene dimenticate, portatrici di emozioni discordi. Quella fotografia ha le caratteristiche dell'immagine dialettica nell'accezione di Walter Benjamin, che nel campo della pittura Georges Didi-Huberman ha rielaborato come immagine-sintomo. Mai interpretabile

⁸ *Ivi*, p. 105.

in un senso univoco, questa immagine rende palesi – sempre a tradimento – latenze che implicano per l'individuo sentimenti di perdita e di mancanza⁹. Confluiscono in essa pulsioni represses e competenze semiotiche, incrinando da un lato l'ermeneutica del visibile e approntando dall'altro squarci di inconscio che rendono del tutto insicura ogni interpretazione¹⁰.

Nel suo cammino a ritroso verso la figura del padre, Manuel mette in gioco anche la propria figura di figlio e finirà per intaccare il ruolo di entrambi. La foto genera in lui un conflitto fra ciò che dal padre ha ricevuto (una identità sociale di cui andare fiero) e ciò che il padre non gli ha mai concesso (l'intimità in famiglia, la confidenza, il dialogo). Con la sua forza di espansione metonimica che fa vedere anche quello che non entra nell'inquadratura, questa foto mai vista prima comincia ad articolare in Manuel la percezione di ciò che gli è mancato e che ancora gli manca. Prende parola un vuoto che risale a un tempo lontano e non computabile:

He reconocido sin vacilación a mi padre en una foto del archivo de Ramiro Retratista que nunca vi en mi casa, y al encontrar entre tantas caras en blanco y negro de muertos y desconocidos de Mágina sus rasgos tan próximos todavía a la infancia y sin embargo tan inalterablemente destinados a trazar su cara de adulto he sentido la más íntima certeza de que entre todos los hombres sólo él era mi padre que cuando lo veía de niño conversando con otros o atendiendo a una nube de parroquianos locuaces en su puesto del mercado, alto y joven, con el pelo ya blanco, con una desconcertante jovialidad que no manifestaba casi nunca a los suyos [...]¹¹.

È un esempio di come funziona l'immagine-sintomo, la quale attiva in chi guarda un movimento oscillante fra ciò che sa e ciò che sente, incrementando le contraddizioni che non possono essere ricomposte in una sintesi né sciolte da una analisi¹². Più Manuel

⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992, p. 14.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, p. 40.

¹¹ Muñoz Molina, *El jinete polaco*, cit., p. 143.

¹² Didi-Huberman, *Devant le temps*, cit., p. 85.

guarda la foto di suo padre, meno riesce a capire la persona che sta descrivendo. La natura del legame è tutt'altro che chiara. Intanto cresce a dismisura l'impaccio. Affiora in modo obliquo la curiosità intorno alla propria nascita:

En la foto mi padre tiene el pelo ondulado y muy corto y sonríe igual que ahora, con la misma reserva de solitario y emboscado: cumpliría muy pronto catorce o quince años y aún no sabía que iba a enamorarse de la hermana de su amigo Nicolás [...]¹³.

Allora Manuel prova a identificarsi con lui per analogia, facendo appello alle esperienze che potrebbero avere avuto in comune, quelle di genere che riguardano il corpo maschile. Il figlio cui è capitata una focosa relazione d'amore, rivolge ora ad altre foto del padre domande imbarazzanti basate solo su conoscenze ipotetiche, supposizioni. Il figlio ripercorre la maturazione virile del padre, evocando il suo aspetto di ragazzo, di sposo novello, di giovane padre. Si avvicina così alla scena originaria, all'unione sessuale dei suoi genitori, che fa capolino nella parola per via metonimica:

Quiero imaginarme los días de su pubertad y saber qué sintió las primeras veces que miraba a mi madre y comprendo que es una tarea imposible, que no sólo me la vedan el desconocimiento y el anacronismo, sino también el pudor. Casi nunca hemos tenido una conversación verdadera: casi nunca me ha hablado de sí mismo. Cuando yo era niño me señalaba la cicatriz de una sangría que tiene en el cogote y me contaba que se la había hecho el alfanje de un moro en las guerras de África. Sé de él lo que he visto en sus fotografías, casi lo mismo que puede saber Nadia mirándolas. Ese aire de orgullo, soledad y decencia, esa manera de inclinarse con solicitud hacia mi madre en una de sus fotos de bodas. Casi diez años más joven de lo que yo soy ahora mismo, hermético y seguro, con un presentimiento de frialdad en su mirada y en sus labios. Se inclina hacia ella y le sonríe porque Ramiro retratista le ha dicho que lo haga. Soy incapaz de imaginarlo vencido por una pasión que no sea la de su soledad y de su trabajo, necesitando a alguien o echándolo de menos, desvelado por el recuerdo de una mu-

¹³ Muñoz Molina, *El jinete polaco*, cit., pp. 144-145.

jer, acariciando a mi madre y diciéndole una palabra de ternura en aquella habitación donde se mudaron al casarse y donde yo nací, el cuarto de la viga, tan cerca del cuartel que median las horas según los toques de corneta. Lo que me desconcierta no es saber tan pocas cosas sobre él: es la certeza de que mi ignorancia es de antemano tan irremediable como si ya estuviera muerto¹⁴.

Fra i tanti effetti che hanno le fotografie su chi ha posato su di esse lo sguardo e ne è rimasto impigliato, c'è anche la presa d'atto della natura arbitraria della memoria. Manuel ammette sorpreso che «casi nada ha sido como yo creía que fue, como alguien, dentro de mí, un archivero deshonesto, un narrador paciente y oculto, embustero, asiduo, me contaba que era»¹⁵. Ma dove il *logos* fallisce, l'*eros* compensa, anzi risana e dona non biografie risapute, ma identità potenziali che scommettono su un nuovo inizio, su quella sfida a una vita futura che si alimenta di gratitudine. Gli amanti sofisticati di New York sperimentano un interesse crescente verso gli abitanti modesti di Mágina, la loro sete di notizie va di pari passo con la loro metamorfosi di viventi toccati dall'amore. La coppia opera su tutte quelle fotografie uno *studium* attento cui si sovrappone un *punctum* via via più benevolo. La memoria è mediata dal corpo, le cui emozioni hanno bisogno di parole adeguate. Sparsi i ritratti in ogni angolo della casa, Nadia e Manuel effettuano brevi ma puntuali *ekfrasi* che sottraggono all'oblio tante persone di cui a nessuno importava nulla e che adesso importano a loro, perché è fra quella gente di Mágina che si trova la loro origine a lungo negata:

surgen ahora como en una clandestina y universal resurrección de los muertos en un piso de la calle Cincuenta y Dos Este de Nueva York, durante ocho o diez días de enero de mil novecientos noventa y uno, ante los ojos conmovidos de una mujer y un hombre que oyen tras las ventanas cerradas el viento del invierno y el rumor como de catarata de la ciudad a la que se asoman muy pocas veces y encuentran en el baúl de Ramiro Retratista lo que nunca han buscado, lo que les

¹⁴ *Ivi*, pp. 146-147.

¹⁵ *Ivi*, p. 193.

perteneció siempre sin que lo supieran o lo desearan, las razones más antiguas de su desarraigo y de su complicidad¹⁶.

Il sacro – quale ambito che trascende la ragione – ha fatto irruzione nel profano. Per la neonata coppia di amanti quelle fotografie sono ierofanie che aprono loro un tempo fino ad allora impensabile. Per avere un futuro devono ripensare il passato su altri presupposti e con altre prospettive. Se non più autentiche di quelle da sostituire, le loro identità sono ora aperte alla speranza. La ricerca è appena cominciata e non vi sono garanzie di sorta. Non stupisce perciò che il romanzo abbia un finale aperto. Ed è stata proprio la fotografia, il documento che più di ogni altro dovrebbe fornire certezze, a far sorgere le incognite più intricate. Oggi il dibattito sulla capacità euristica della fotografia, quale immagine capace di iscrivere nella sua superficie anche l'invisibile e il rimosso, è molto acceso. Antonio Muñoz Molina, da artista della parola, ne aveva già sondato la portata più di vent'anni fa.

2. Un altro romanzo che per tempo, cioè nel 1994, ha narrato in modo esemplare la potenza affabulatrice della fotografia è *Escenas de cine mudo*, di Julio Llamazares. Il titolo si riferisce a un album di vecchie fotografie metaforizzate con l'immagine di un film muto, quello in bianco e nero. Se ne commentano solo pochi spezzoni, le scene che sono la metafora dentro la metafora. Da sole non bastano, per avere un senso reclamano delle didascalie, dei frammenti di memoria. Le foto si riferiscono ai primi dodici anni della vita del narratore, un tempo lontano ma non un tempo qualsiasi: quello che dalla prima infanzia scorre fino alle soglie della sua adolescenza, l'età maggiormente soggetta a mitizzazioni. Ricordare guardandosi. Identificarsi nonostante i cambiamenti: questo il nodo ermeneutico e affettivo che in *Escenas de cine mudo* mette in dubbio l'affidabilità dell'atto del raccontare, benché sia basato sul documento fotografico. La fotografia, per Barthes, è la prova indubbia di ciò che è stato, ma in questo romanzo vedere non significa affatto conoscere. Tra i

¹⁶ *Ivi*, p. 495.

due diversi sistemi di segni, l'uno appartenente al visibile e l'altro al verbale, le corrispondenze sono aleatorie, traducibili in modo approssimativo e perfino mendace. Che in quest'opera la base della metafisica occidentale sia azzerata è chiarito da una premessa dello stesso Llamazares, il quale lascia il lettore in sospenso fra generi letterari convenzionalmente contrapposti, cioè tra scrittura di finzione e scrittura testimoniale. Resta implicita la domanda di verità che nessun linguaggio è in grado di soddisfare:

Esta novela, que no otra cosa es por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se sitúa en una época y en unos escenarios que existieron realmente. Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente éstas, unos y otras se les parecen bastante, al menos en mi recuerdo. Cualquier parecido con la realidad no es, por tanto, mera coincidencia¹⁷.

Invece di distinguere, che è per antonomasia una pratica razionale, Llamazares mette insieme per somiglianza, spinto da una passione, intesa nel senso etimologico di *passio*, di patimento. Per parlare di immagini fotografiche, sulla soglia del suo libro l'autore empirico ricorre a immagini verbali, imprecise per natura, portatrici di un senso simbolico che è esso stesso un rinvio all'intero che sempre manca.

Chi guarda abbina alla prassi della metafora, presente fin dal titolo, la complementare prassi della metonimia, sviluppando molte varianti di queste figure. È d'obbligo citare lo studio di Jakobson sui due tipi di afasia, così fecondo per le riflessioni della psicanalisi sul funzionamento del linguaggio. Nella sua premessa, Llamazares annuncia una retorica della memoria che attinge alle modalità con cui lavora l'inconscio. E tuttavia nel 1999, cinque anni dopo la pubblicazione di *Escenas de cine mudo*, saranno alcuni frammenti di questo testo ambivalente a illustrare lo scenario visibile del romanzo, vale a dire il paese di Olleros, che si trova nelle montagne della provincia

¹⁷ Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, Alfaguara, Madrid, 1994, p. 9.

di León. L'autore, in un documentario girato dalla televisione spagnola sulla sua terra d'origine, mostra per un'ora il referente del suo romanzo, parla della propria infanzia nella comunità di minatori, mostra anche qualche sua fotografia di allora¹⁸. Il documentario è una validazione, ma non per questo *Escenas de cine mudo* risulta più chiaro. Anzi, è più abissale il fondo su cui il narratore libra questa scrittura di sé, ora promossa ora intralciata dalla visione delle proprie fotografie. Vedersi e rivedersi obnubila? E se è così, in che modo?

La visione di quelle foto affligge e il discorso che le interpreta porta al garbuglio piuttosto che alla spiegazione. Ma se il significato del discorso è sempre in fuga, l'elemento cruciale diventa allora il significante, che avanza per tropi. L'ordine simbolico si basa su traslazioni di senso che imboccano sia la direttrice metaforica che la direttrice metonimica. Dalla concorrenza fra l'una e l'altra emerge la qualità del discorso di ciascuno, la sua identità stilistica¹⁹.

Il capitolo che introduce *Escenas de cine mudo* ha ancora un titolo metaforico che attinge alla prassi cinematografica e costituisce una ulteriore soglia del romanzo. In «Mientras pasan los títulos de crédito» il narratore fornisce il contesto cui applicherà la sua capacità di ricordare. Due sono gli elementi che spiccano: il primo è l'occasione del racconto, data dal fatto che il narratore si ritrova fra le mani un album di fotografie dei suoi primi dodici anni di vita; il secondo è la storia di Olleros, un paese di minatori sperduto nelle montagne di León, in cui quei suoi dodici anni sono trascorsi perché là abitava con la sua famiglia, essendo il padre maestro della scuola elementare. Un tempo e uno spazio doppiamente perduti, non solo perché il divenire umano è irreversibile, ma perché sono evocati all'insegna della perdita. L'autore empirico antepone a *Escenas de cine mudo* questa dedica: «A mi madre, que ya es nieve». Il narratore dell'opera, che di Llamazares è il doppio parziale e ipotetico, apre e chiude questo capitolo introduttivo ricordando che è

¹⁸ Julio Llamazares, «León: memoria de la nieve», 1999, Documental TVE 2, serie *Esta es mi tierra*, 1999, www.rtve.es/alcanta/videos/esta-es-mi.../671180/

¹⁹ Roman Jakobson, «Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia», in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 40-44.

stata la madre a conservare quelle fotografie fino alla sua morte. È dunque per quell'atto di devozione materna che egli può rivisitare il passato, azione a cui collega una domanda anacronistica dal punto di vista dell'indagine storica. La domanda è una frase che il narratore non ricorda perché gli sia rimasta impressa. Non sa ricostruire in quale momento egli l'abbia sentita o letta, forse in una canzone, forse in un libro. Ma la precisione del dato non importa, l'eventuale banalità della fonte nemmeno. Ormai è un suo patrimonio.

Quella frase avverte che lo sguardo rivolto al passato si irradia da un vissuto di sofferenza. Quella frase è adeguata alla semantica della pena che il ritrovamento delle fotografie riattiva, poiché la madre che le ha messe in ordine è morta. Il discorso imbocca la direttrice metonimica per un sentimento luttuoso e annette la frase che diventa l'incipit dell'opera: «La pregunta no es si hay vida después de la muerte; la pregunta es si hay vida antes de la muerte»²⁰. Ripresa in forma circolare alla fine del capitolo introduttivo, la frase diventa pertinente per effetto della visione, atto che induce il narratore a oltrepassare la memoria di sé bambino fino a includere la collettività di Olleros. È la conseguenza di un ricordo affiorato dall'inconscio. La visione di quelle foto fa emergere per contiguità un'altra scena:

me trae también una imagen que ya creía perdida bajo el manto de la nieve acumulada en mi memoria por los años: la de los mineros que volvían del trabajo antes del amanecer, con todo el pueblo nevado, y cuyas figuras negras me cruzaba por la calle cuando, para ir a Sabero, salía de madrugada, sin saber nunca muy bien si eran hombres o fantasmas. Que es lo mismo que ahora pienso, sólo que también de mí, al ver de nuevo estas fotos que el destino me devuelve para hacerme recordar – ¿o inventar? – aquellos años²¹.

Basta questo frammento per notare come la direttrice metonimica si stia espandendo. In quanto soggetto autobiografico, il narratore include fra i trapassati anche se stesso. La sua voce giunge dal-

²⁰ Llamazares, *Escenas de cine mudo*, cit., p. 13.

²¹ *Ivi*, p. 18.

l'aldilà, è una prosopopea, nel senso che dà a questa figura Paul De Man, per il quale il linguaggio dei tropi priva sempre della cosa²². Il fantasma, privato della vita, raddoppia con le sue parole la scomparsa già visibile nelle fotografie. Esse mostrano ciò *è stato davvero*, ma colpiscono chi le contempla con un *punctum* mortifero, gli fanno sentire che il destino del vivente è la morte. Quelle foto sono per lui il *mai più*. La scena ricordata ha le caratteristiche dell'immagine-sintomo che racchiude molte latenze. Le mette in moto la passione malinconica, che attira a sé tutto quanto può mantenere aperta la ferita. L'io malinconico si impoverisce e si svuota, ricorda Freud²³. La prosopopea del fantasma mostra la propria inconsistenza attraverso una pluralità di enunciazioni paradossali. La sua voce disincarnata ricorre a un uso incongruente delle forme pronominali, che mettono in crisi l'identità. Lo si nota fin dalla prima fotografia, che reca il titolo di un famoso film di Anthony Mann, «Horizontes lejanos»:

El primer recuerdo que conservo de **mi mismo**, en esa dimensión en la que el vaho de la memoria envuelve y difumina las imágenes, es el de un niño rubio de seis o siete años vestido con pantalones largos y un jersey de lana gorda verde y blanco. Un jersey que **mi madre me** habría hecho en largas tardes de invierno tejiendo junto a la estufa mientras tarareaba en voz baja las canciones de la radio.

El **niño** está parado frente al cine, un oscuro edificio de dos plantas alzado, al final del pueblo, entre las escombreras y las tolyas de la mina y los tejados negros del economato. Hace frío y la noche ha caído sobre el pueblo, llenándolo de silencio y de lluvia helada, pero **el niño** sigue inmóvil frente al cine en el que hace ya una hora dio comienzo a la película que **sus** padres están viendo sentados tranquilamente en el patio de butacas y que **él** ha de imaginar mirando las carteleras que anticipan a la entrada sus momentos principales²⁴.

²² Paul de Man, "Autobiography as De-facement", in *MLN*, Vol. 94, N. 5, Comparative Literature, 1979, p. 930: «Language, as trope, is always privative».

²³ Sigmund Freud, "Lutto e melanconia", in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, p. 194.

²⁴ Llamazares, *Escenas de cine mudo*, cit., p. 21. In questa e nelle successive citazioni l'evidenziazione delle parole in grassetto è opera mia.

Brevemente esaminiamo i principali fatti di stile con cui si rendono due tipi di perdita. Nel primo paragrafo, enunciato in prima persona, vi è una tenera immagine domestica della madre che lavora a ferri il maglione per il suo bambino. È un'immagine puntuale solo dal punto di vista dello spazio. Per quanto riguarda il suo accadere nel tempo, la memoria del narratore, ora velata dalla metafora del «vaho» come in precedenza lo era dalla metafora della «neve», è vaga. Tale imprecisione va a vantaggio dell'aura della madre morta, che già pervade ogni fotografia dell'album che lei ha conservato per il figlio. Ma la sua figura è molto presente nelle prime pagine di *Escenas de cine mudo*, come fondamento di questo intreccio di visione e scrittura.

Nel già citato documentario televisivo del 1999, parlando del paesaggio di Olleros, Llamazares afferma che per lui esiste anche un «paesaggio materno». È la metafora con cui egli designa il suo apprendimento del linguaggio nell'infanzia e la visione del mondo che ne deriva. Ma la perdita è ancora più antica e ha una matrice diversa. Alla fine del documentario, l'autore si mostra accanto alla diga di Porma, quella costruita da Juan Benet. Là, insieme ad altri piccoli paesi, è sommerso anche Vegamián, il luogo dove Llamazares nacque e di cui non ha ricordi perché la sua famiglia se ne andò quando lui era molto piccolo. Quel paesaggio non rappresenta per lui il vissuto di un trauma. Eppure quel lago artificiale e le testimonianze urbane che giacciono sul fondo, insiste l'autore, sono l'immagine del suo fare letteratura. La diga, privata della funzione utilitaria, con quel suo pieno di paesi inabissati rappresenta simbolicamente ciò che manca per sempre, poiché la sua durata si è conclusa.

Escenas de cine mudo è un esempio notevole di scrittura della mancanza, dolente ma non disperata, malinconica a tratti, fertile per quando riguarda le tessiture della memoria. Vediamo perché, torniamo alla prima fotografia. Chi parla usa pronomi e aggettivi possessivi di prima persona, indicatori di soggettività: rinviano alla voce dell'adulto che, alla vista di quel maglione, è assalito da un ricordo che fa male. È una nostalgia che lo colpisce di sorpresa. Quell'immagine del maglione è dialettica alla maniera di Benjamin, nel suo vorticare porta in superficie l'imprevisto. Fa vedere quello che la

foto non mostra, genera un racconto digressivo. Notando il maglione che indossa, il narratore si trasferisce all'interno della propria casa, mostra la scena della madre che sta sferruzzando presso la stufa. Nella quotidianità, la madre è evocata mentre compie un atto d'amore. Quel maglione in fieri è la prova che la madre si sta prendendo cura del proprio bambino. Simbolicamente l'adulto torna presso di lei, si sente accolto.

Il momento è struggente e incupisce l'ermeneutica di tutta la foto, attiva un tipo opposto di sofferenza. Abbandonata l'enunciazione di prima persona, ora il narratore descrive se stesso bambino mentre è fuori dal cinema dove sono esposti i cartelloni del film. Quel bambino si trova all'addiaccio mentre i suoi genitori se ne stanno dentro, seduti in sala, a godersi lo spettacolo. A distanza di tanti anni, quella esclusione ancora brucia se ora il narratore ne parla descrivendosi come l'altro da sé, vale a dire usando la forma pronominale della terza persona, che è la non persona secondo Benveniste²⁵. Contemporaneamente però usa anche il tempo verbale del presente, che sappiamo essere la modalità del racconto partecipe, emotivamente coinvolto. Il ricordo malinconico non rispetta cronologie di sorta, rimbalza sul presente del narratore adulto, lo invade fino a diventarne l'anacronistico doppio.

Il veicolo è ancora il maglione fatto dalla madre che viene ricordata di nuovo: quella sua immagine continua a produrre discorsi, è fonte di una memoria che continua a venire a galla in modo confuso da profondità ignorate. Chi guarda la foto è l'uno e l'altro, il bambino e l'adulto, entrambi con i sensi all'erta, specialmente la vista e l'udito. Il bambino di allora, che davanti al cinema di un paese di minatori indossa un maglione a righe bianche e verdi, ha ora invaso l'uomo adulto che in una città trafficata e luminosa indossa una giacca scura. Ma a nessuno dei due è consentito dire *Io*, entrambi ne risultano spossessati dalla simbiosi che li tiene insieme. Si limitano a distinguersi rispettivamente come «el niño» e come «él». L'enunciazione nella forma pronominale della terza persona subisce un

²⁵ Émile Benveniste, "La natura dei pronomi", in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971, pp. 306-307.

nuovo scossone referenziale. È questa la risposta retorica al paradosso di una doppia presenza nel tempo e nello spazio che è sfociata nella metamorfosi, con una condensazione analoga al funzionamento del sogno:

El niño, **ahora**, está **muy lejos** de ese pueblo sobre el que tiemblan la lluvia y las estrellas heladas y, con la mirada ausente, las manos en los bolsillos de una oscura americana, vaga **ahora** por las calles de una ciudad **muy lejana** en la que, en vez de pabellones, hay hoteles y, en lugar de vagonetas, automóviles que brillan bajo la luna como diamantes. Ciertamente que **aún** oye las voces que retumban como un eco en la cabina de al lado. Pero él **ya** no las oye en la cabina ni, **a lo lejos**, en el patio de butacas. El niño, **desde hace rato**, escucha esas mismas voces mucho más limpias y claras (como si él fuera ya el único que **ahora** pudiera escucharlas) mientras, con su americana, camina por las aceras de una ciudad solitaria en la que una mujer rubia le espera para besarlo²⁶.

La fusione del bambino con l'adulto è fatta. La doppia enunciazione di terza persona – incentrata sulla designazione lessicale («el niño») e sull'uso del pronome personale («él») – rende impossibile identificare il soggetto. Chi sia è questione indecidibile. Ma di lui vi sono altri indici, quei deittici di tempo e di spazio che rivelano comunque la presenza di qualcuno che sta parlando²⁷. Chi ricorda a partire dalla foto non ha accesso alla narrazione di sé in forma di storia. Il bambino ha colonizzato l'adulto, si incarnano l'un l'altro cancellando reciprocamente ogni limite fisico e cognitivo. Il divenire è negato da questa saldatura perturbante, propria del genere fantastico. L'incipit della seconda fotografia, intitolata «Retrato de un fantasma», conferma e amplia l'approccio della prima istantanea:

Desde cada fotografía, **nos** miran siempre los ojos de un fantasma. A veces ese fantasma tiene **nuestros** mismos ojos, **nuestro** mismo ros-

²⁶ Llamazares, *Escenas de cine mudo*, cit., p. 22.

²⁷ Benveniste, "La soggettività nel linguaggio", in *Problemi di linguistica generale*, cit., pp. 310-320.

tro, incluso **nuestros** mismos nombres y apellidos. Pero a pesar de ello, los dos somos para el otro dos absolutos desconocidos.

Desde cada fotografía, **nos** mira siempre el ojo oscuro y mudo del abismo. A veces, como en ésta, ese ojo oscuro es apenas perceptible, se diluye en el clima escolar y apacible de una mañana de invierno que la estufa que **mi** padre ponía en marcha antes de que llegáramos los alumnos llenaba de calor y de un suave olor a humo. La estufa no aparece en la fotografía. La recuerdo en una esquina de la escuela, entre la carbonera y el armario de los libros, grande y negra como un tren y con la barriga siempre al rojo vivo²⁸.

La forza metonimica della fotografia qui dà inizio al racconto di come funzionava la scuola a Olleros. È una descrizione d'interni fenomenologica, piena di immagini gradevoli. La sensualità del visibile attiva una sensualità tattile, a volte anche olfattiva, in ogni caso carnale. Ma poi il narratore si smaterializza, prende le distanze dal se stesso bambino che quella fotografia ha immortalato. Dall'enunciazione in prima persona passa di nuovo a quella della terza persona. Eppure sebbene non usi l'io, non parla di come se fosse completamente un altro. Si rappresenta ancora come «el niño», cioè *quel* bambino, solo quello: l'unico. È una difesa retorica dal *punctum* che in quell'immagine lo ha colpito, anche se questa mediazione a volte si smaglia. Infatti fa capolino nel discorso un qualche indicatore della soggettività che diventa sintomo, cioè affida alle strutture del linguaggio un conflitto inconscio. Per esempio, si veda come il narratore confronta la seconda fotografia con la prima. I bambini sono due e contemporaneamente sono lo stesso bambino. Inoltre hanno a che vedere con l'adulto che li sta esaminando. I soggetti in campo sono allora tre:

Es el mismo que el del cine. Quizá ha pasado algún tiempo (**éste** parece mayor y tiene el pelo más rubio), pero en **los dos** se advierte el mismo gesto serio y contrariado, la misma incomodidad ante la fotografía. Posiblemente sea ésa ya la única cosa que a **los tres nos une**. **El de la escuela** ya no lleva tampoco el grueso jersey de lana que **mi**

madre **le** hizo a mano en largas noches de invierno tejiendo junto a la estufa [...]²⁹.

Così lavora la memoria del narratore. Un processo oscillante, instabile, lacerato. Chi ricorda tira fuori a sorpresa un noi collettivo («La única cosa que a los tres nos une»), un innesto inquietante. Successivamente, l'adulto rivendica a sé la madre con un possessivo di prima persona («mi madre») che è un paradosso sintattico. Non si consente di andare oltre, di usare l'io. Con quel possessivo si aggrappa alla figura materna che non può più avere cura dell'adulto che è diventato. Ricorda che è a quell'altro da sé, al primo bambino pure perduto, che lei aveva fatto a mano quel maglione («le hizo»). L'oggetto che per via metonimica evoca la madre è scomparso alla vista del narratore, ma resiste nel suo ricordo. Attraverso la figura retorica della negazione, quel maglione che il bambino della seconda fotografia non indossa più concentra una carica affettiva potentissima e conflittuale. Quell'immagine segna contemporaneamente una discontinuità e una persistenza, analogamente all'elemento capitale di questo romanzo: lo sguardo.

Il narratore ammette che a sei anni guardava già il mondo come l'uomo che è diventato. O viceversa. Lo scambio paradossale fra l'allora e l'adesso è senza fine. La prospettiva è reversibile. Il punto di vista sia metaforico che reale declina. Non potendo più fissarne l'origine, vacilla anche l'esperienza del mondo che ne dipende. Quel tratto somatico appartiene al morto e al vivo senza soluzione di continuità:

Y, sin embargo, ésa es ya mi mirada. La misma que me contempla desde el espejo al levantarme cada mañana. La misma que ahora me busca a la luz de este cartón y al trasluz de la distancia tratando de hallar en mí algún otro detalle que me pueda identificar con ese mudo fantasma. Pero no hay más. Ni el gesto, ni la actitud, ni la forma de la cara o de las manos³⁰.

²⁸ Llamazares, *Escenas de cine mudo*, cit., p. 27.

²⁹ *Ivi*, p. 28.

³⁰ *Ibidem*.

La figura riflessa nello specchio introduce un'ulteriore scissione. Secondo Lacan, lo stadio dello specchio è il crocevia strutturale che lega la percezione unitaria del proprio corpo – l'*imago* – alla genesi dell'Io³¹. Ma l'immagine raddoppiata e simmetrica è un'illusione che può avere anche effetti angosciosi, se è proprio dell'angoscia quella sofferenza che non si riesce a nominare. Lo specchio introduce una soglia fra il *sóma* e l'*éidolon*, ma entrambi sono là poiché nello specchio, ricorda Umberto Eco, «il rapporto tra oggetto e immagine è il rapporto tra due presenze, senza alcuna mediazione»³².

A differenza della fotografia, in cui il referente è sempre assente, lo specchio tiene insieme il corpo e la sua finzione, in questo caso quello del narratore adulto che nella *mise en abîme* dello sguardo riconosce anche il proprio fantasma. È il ritorno del morto di cui parla Barthes, ma un morto invadente, aggressivo. Carpito dal *punctum*, il narratore non può mettersi in salvo ricorrendo all'uso pronominale della prima persona, all'Io coeso. La minaccia emana da se stesso e con la presa d'atto visiva dilagano in lui le forme più acute del perturbante³³.

Questa fluttuazione linguistica, legata alle emozioni, non continuerà. Riguarda l'origine di *Escenas de cine mudo*, nel suo più genuino senso etimologico di nascita, di provenienza, di prima apparizione. È una scrittura che ha bisogno di iscriversi oltre la lettera, in un'ombra del verbale e del visibile che custodisce il paradiso perduto dove dimora il primo oggetto d'amore secondo gli psicanalisti, vale a dire la madre. È lei quella che gli fa il maglione, è lei quella che ha conservato le foto e, aggiunge il narratore, anche le lettere (poche) che lui le scriveva. Quelle cose – le foto e le lettere conservate con amore – testimoniano come la madre compensasse simbolicamente la mancanza del figlio lontano. Ora che lei è morta, il figlio ritorna simbolicamente a lei muovendosi su un terreno analogo, con una

³¹ Paolo Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Raffaello Cortina, Milano, 2012, pp. 83-91.

³² Umberto Eco, "Sugli specchi", in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, p. 24.

³³ Sigmund Freud, "Il perturbante", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2004, pp. 267-307.

scrittura che parte dal legato delle cose. La perdita tinge questa scrittura di malinconia intermittente, ma dà anche l'impulso a proseguire, perché l'impresa piena di incognite e lacune è comunque un gesto di riconoscenza, una restituzione d'amore. Assunta ormai l'enunciazione di prima persona, il narratore scopre quanto gli faccia bene ricordare:

Los recuerdos simplemente se suceden. Aparecen de pronto detrás de una fotografía y, luego, van pasando poco a poco por delante de nosotros desapareciendo (a veces, muchas veces, para siempre). Es por eso, para no volver a perderlos, por lo que hoy me he puesto a escribir, después de tantos años sin verlas, los pies de estas fotografías que mi madre guardó y conservó hasta su muerte y que, como carteleras viejas, resumen en sus imágenes la película de un tiempo que, sin que me diera cuenta, se fue quedando olvidado en lo más hondo de mi memoria como los rollos inservibles o quemados en el desván de la cabina del Mi-nero³⁴.

La doppia metafora del titolo, *Escenas de cine mudo*, continua a fruttificare lungo un'isotopia diffusa. La biografia del protagonista è come una pizza cinematografica, senza che influisca la natura vera o fittizia dei rispettivi referenti. Le sue fotografie appaiono come le scene rappresentative di un film. Sono frammenti di un divenire che non è mai dato per intero, istanti da illustrare con uno sforzo di memoria che inventa divagando. Enigmatiche come i cartelloni cinematografici, le fotografie si mettono in movimento grazie al potere della parola, illusorio eppure salvifico. La parola non ha pretesa di verità, ma è prova di una umana compassione. Nel suo metaforico film in bianco e nero, il narratore non si mostra da solo, si sente legato alla gente di Olleros, la cui esistenza egli rappresenta secondo le direttrici metaforiche della neve e del carbone, elementi di una dura condizione esistenziale che si propaga nel racconto secondo ulteriori direttrici metonimiche. Sono figure di figure, in cui l'ordine del verbale prolifera nell'ordine del visibile. Il vissuto cer-

³⁴ Llamazares, *Escenas de cine mudo*, cit., pp. 41-42.

tificato dalle foto non si recupera, ma ne resta la doppia traccia che ha bisogno di materializzarsi. Secondo Tisseron, la traccia delle fotografie rimanda al desiderio di realizzare un'iscrizione, di essere eternamente presenti in quell'oggetto che a sua volta è contenuto in noi perché ci lega ad esso un sentimento d'amore³⁵.

Quel desiderio non riguarda solo la madre del narratore. La traccia è presente in tutte le figure di Olleros immortalate da una fotografia, compresa l'ultima, riferita al padre. Ormai adolescente e sul punto di lasciare la famiglia per andare in collegio a Madrid, il narratore contempla l'istantanea che lo ritrae insieme al padre. Dall'immagine emerge il *punctum* che si espande in un ricordo malinconico. Il padre allevava api per passatempo, un'occupazione che lo appassionava. Un giorno, seduto presso i suoi alveari, il padre intristito aveva fatto al figlio questa considerazione: «Todos os vais, menos ellas»³⁶. Andare via, studiare altrove, lasciare tutto e tutti per salvarsi dal destino che riservava Olleros. Nasce anche su questo versante affettivo il senso di colpa del figlio che per primo ha inflitto ai genitori la lontananza, la perdita della quotidianità condivisa. Nei loro confronti il debito d'amore che la sua scrittura cerca di alleggerire non si estingue. Non a caso questo capitolo di chiusura si intitola «Como la nieve». La stessa frase suggella anche il libro, ma non è una fine. La traccia rinvia all'inizio di *Escenas de cine mudo*, a quella dedica in cui Julio Llamazares, l'autore in carne e ossa, scrive: «A mi madre, que ya es nieve». La traccia si rivolge anche al futuro. Lo si vede nel documentario televisivo del 1999, che si sarebbe intitolato *León, memoria de la nieve*. E non dimentichiamo la raccolta di poesie, del 1982, che si intitola *Memoria de la nieve* e ha una dedica congiunta molto significativa: «A mis padres: la memoria, la nieve»³⁷. Strato su strato, la neve è per Julio Llamazares una riserva artistica senza confini e senza generi. Metafora della perdita, la neve continua a liberare in lui reliquie destinate a versi o a racconti, a fotogra-

³⁵ Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 42.

³⁶ Llamazares, *Escenas de cine mudo*, cit., p. 220.

³⁷ Julio Llamazares, *Memoria de la nieve*, Hiperión, Madrid, 1982.

fie o a filmati. Non è una dissipazione, ma il cimento del desiderio. Perché sgorga da ciò che sempre gli manca: l'energia del suo continuo cercare.

3. Per concludere farò solo un cenno al caso di un autore che le fotografie non le ha solo interpretate, ma le ha inserite materialmente nei suoi romanzi, ha scelto di farle vedere. Tale decisione segna una vera e propria rottura del canone occidentale, poiché manda in pezzi il secolare dilemma del vero e del verosimile applicato alla finzione. In opere come *El jinete polaco* o *Escenas de cine mudo* la lusinga che le vicende narrate si dipartano da un nucleo autobiografico accende in chi legge più di qualche fantasia circa la figura dell'autore che farebbe (il condizionale è d'obbligo) delle proprie fotografie materia da romanzo. Poco importa però l'origine autentica o fittizia di ciò che si narra. Se il romanziere ha talento, la storia vale per come è stata concepita e scritta, perfino la memoria autentica è una regione dell'immaginario, una «conquista de la distancia temporal», osserva Paul Ricoeur³⁸. Se già la memoria funziona per immagini o scene, quale migliore evidenza di una fotografia da raccontare, creando illusioni di realtà? C'è una affascinante, pur se non antica, tradizione letteraria al riguardo³⁹. Ma se si immette un documento fotografico in una finzione, e se poi tale documento ha attinenza con la vita del romanziere, non si effettua più una rappresentazione, bensì una presentazione a tutti gli effetti. E questo cambia i rapporti, fa entrare in gioco la percezione, in primo luogo la facoltà della vista. «Il visibile è una dimensione ontologica», ricorda Paolo Gambazzi; ma, dopo Freud, la costellazione platonica che allaccia «visione, pensiero e verità»⁴⁰ è stata oggetto di sofisticate quanto radicali confutazioni e rettifiche. La concupiscenza dell'occhio, af-

³⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2003, p. 45.

³⁹ Silvia Albertazzi - Ferdinando Amigoni (eds.), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma, 2008; Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (eds.), *Littérature et Photographie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008; Remo Ceserani, *L'occhio Della medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

⁴⁰ Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, cit., p. 221.

ferma Umberto Curi, non si manifesta in modo coerente, anzi «scaturisce precisamente dall'ambivalenza del vedere, dal fatto che esso insieme svela e nasconde, manifesta e occulta. Come la visione – ogni visione – è insieme anche cecità, allo stesso modo la forza che da essa sprigiona è insieme anche debolezza». Attraverso lo sguardo, identità e alterità non si oppongono, si implicano «quale requisito imprescindibile della condizione umana»⁴¹.

La fotografia che viene riprodotta, invece che rappresentata, mette letteralmente in mostra qualcosa di estraneo al testo narrativo, uno spettacolo finora avulso dal suo intreccio fatto solo di parole, le quali evidenziano per contrasto la loro natura di segni astratti, di convenzioni alfabetiche oltre che linguistiche. In un romanzo stampato, che conservi cioè la forma del libro e non sia veicolato da altri mezzi multimediali oggi disponibili, la visibilità delle foto è scandalosa, obbliga a guardare con gli occhi e interrompe l'esperienza della lettura. In un romanzo, la concreta presenza della fotografia restituisce la metafora narratologica del punto di vista alla sua origine sensoriale.

In Spagna, chi ebbe l'audacia di scrivere per primo una finzione con qualche sprazzo autobiografico e di inserire due foto di uno scrittore che sarebbe stato per lui molto importante è Javier Marías. In *Todas las almas*, del 1989⁴², ci sono due foto di John Gawsworth, lo scrittore inglese morto nel 1970 come un barbone, pur essendo stato molto noto in gioventù, nei circoli letterari londinesi. Era il secondo re di Redonda, la minuscola e disabitata isola delle Antille, avuta in eredità da un altro scrittore, M.P. Shiel. Per conoscere la storia di questa monarchia fantasmagorica e verificare come sia stato possibile che il quarto re di Redonda sia oggi Javier Marías, bisogna leggere un altro suo testo pieno di fotografie, *Negra espalda del tiempo*, del 1999⁴³. È un'opera che non appartiene a nessun genere letterario e l'autore, che si fa carico del racconto con

⁴¹ Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, pp. 19 e 60.

⁴² Javier Marías, *Todas las almas*, Anagrama, Barcelona, 1989.

⁴³ Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid, 1999.

il proprio nome e cognome per i molti fatti che lo riguardano, l'ha definita «una falsa novela». Un paradosso, dato che le etichette abituali sono inadeguate. Ma anche il monumentale romanzo *Tu rostro mañana*, pubblicato in tre parti nel 2002, 2004 e 2007, è un ibrido tra storia di finzione e racconto autobiografico che la presenza di tre fotografie rende ancora più ambiguo⁴⁴. La prima istantanea è di un fratello adolescente della madre, assassinato all'inizio della Guerra civile; la seconda è di una coppia di giovani e seducenti stelle del cinema, le poco più che ventenni Sophia Loren e Jayne Mansfield, immortalate con le loro scollature abissali in un ristorante di Hollywood, nel 1957; l'ultima è dell'autorevole ispanista di Oxford, Sir Peter Russell, amico personale dell'autore, il quale gli diede il permesso di usare a fini letterari elementi della sua biografia. Una analoga autorizzazione gli aveva dato il padre, il filosofo Julián Marías, del quale però non sono riprodotte istantanee. Poiché mi sono già occupata del ruolo delle fotografie in *Tu rostro mañana*, non ne parlerò in questa sede⁴⁵. Mi limito a sottolineare il fatto che tutte e tre sono dei ritratti e che solo una persona, Sophia Loren, è viva. Gli sguardi che incrociamo guardando i loro visi sono davvero quelli di chi non è più di questo mondo. E se sfogliamo un libriccino prezioso come *Miramientos*, del 1997⁴⁶, dove Javier Marías interpreta i ritratti fotografici di alcuni scrittori, notiamo che il suo interesse converge sulla metamorfosi del divenire. Ciò che vi legge è l'azione del tempo che consuma, i segni scavati nei volti, senza che vi sia una sostanziale differenza di approccio agli scrittori morti, che sono la maggioranza, e agli scrittori vivi, che invecchiano di foto in foto. Questo è quello che vede Javier Marías incrociando i loro sguardi di trapassati o di morti futuri.

A maggior ragione, in un romanzo pieno di *pathos* come *Tu rostro mañana*, che affronta la banalità del male, Javier Marías sfrutta la

⁴⁴ Le tre parti sono state poi riunite in un solo volume: Javier Marías, *Tu rostro mañana*, Alfaguara, Madrid, 2009.

⁴⁵ Elide Pittarello, "Sobre las fotos", in Alexis Grohmann – Maarten Steenmeijer (eds.), *All donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Rodopi, Amsterdam-New York, N.Y., 2009, pp. 95-113.

⁴⁶ Javier Marías, *Miramientos*, Siruela, Madrid, 1997.

forza metonimica delle foto, ne dà interpretazioni singolari e perturbanti, come singolari e perturbanti sono le versioni che offrono Antonio Muñoz Molina e Julio Llamazares nei rispettivi romanzi. Ma questi ultimi non convocano il lettore alla verifica, gli autori si limitano a fare dei «ritratti con le parole»⁴⁷. Javier Marías va oltre, mette a disposizione quello che lui vede e sa o che finge di sapere e inventa. Così facendo è il primo a correre dei rischi, perché mina i fondamenti stessi della sua poetica, quelli consegnati al discorso di ingresso nella Real Academia Española, il 27 aprile del 2008. Il lavoro del romanziere è puerile e ingenuo, egli argomenta. Tuttavia scrivere romanzi ha almeno una funzione salvifica, poiché ripaga di tanti scacchi subiti dalla verità nel nostro tempo di crisi che non accenna a dissolversi:

pese a lo absurdo de su labor, a sus trampantojos y sus ilusiones, sus entelequias y sus pompas de jabón, ese novelista que inventa es el único facultado para contar cabalmente, a diferencia de los ya mencionados cronistas, historiadores, biógrafos, autobiógrafos, memorialistas, diaristas, testigos y demás esforzados de la narración abocados a fracasar. Necesitamos que algo pueda contarse a veces de cabo a rabo e irreversiblemente, sin limitaciones ni zonas de sombra o sólo con aquellas que el creador decida que formen parte de su historia. Sin posibles correcciones ni añadidos ni supresiones ni desmentidos ni enmiendas. Y lo cierto es que sólo podemos contar así, cabalmente y con sus incontrovertibles principio y fin, lo que nunca ha sucedido. Lo que no ha tenido lugar, lo que no depende de ninguna verdad exterior⁴⁸.

Eppure le foto che Javier Marías allega sono esattamente quello, portatrici di una verità esterna e dunque soggette a saperi differenti e revocabili. La versione che ne dà lo scrittore è una fra le molte possibili. Tutte quelle a disposizione di un numero imprecisato di

⁴⁷ Riprendo il titolo di un saggio che esamina alleanze e rivalità fra scrittura letteraria e ispirazione figurativa: Lea Ritter Santini, *Ritratti con le parole*, Il Mulino, Bologna, 1994.

⁴⁸ Javier Marías, *Sobre la dificultad de contar*, Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública, Real Academia Española, Madrid, 2008, pp. 37-38.

lettori che qui diventano anche spettatori. Ognuno di loro ha un corpo e dunque delle reazioni tutte sue. Anche loro guardano il fantasma che li continua a guardare dal tempo congelato di ogni fotografia. E davvero non si sa di cosa siano capaci tanti sguardi, quali memorie possano portare alla luce, quali racconti diffondere.