

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi

a cura di
Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2015

Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi
Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo (a cura di).

© 2015 Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo
© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione aprile 2015
ISBN 978-88-6969-005-1 (pdf)
ISBN 978-88-6969-006-8 (stampa)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo Premessa	9
Marina Paladini La nostra Università	21
Caterina Carpinato Filellenismo minore ai tempi della rete Qualche spunto di riflessione attraverso testimonianze letterarie italiane e greche	29
Ilaria Crotti Cornelia Barbaro Gritti, una nobildonna veneziana alla corte di Carlo Goldoni	49
Cesare De Michelis Una lettera inedita di Nievo (8-9 aprile 1849)	63
Francesco Fiorentino La felicità nel crimine e l'innocenza perseguitata Appunti di un dibattito	69
Monica Giachino «Congiungendo non a caso il passato con il presente» I <i>Cento anni</i> di Rovani allo scoperto	79
Elvio Guagnini Il romanzo, il racconto, la letteratura 'militare' in Italia tra secondo Ottocento e primo Novecento: Arturo Olivieri Sangiacomo	93
Pasquale Guaragnella «Un succedersi di evanescenze» Amori e politica in due romanzi di Federico De Roberto (<i>L'Illusione e L'Imperio</i>)	105
Anco Marzio Mutterle Dieci sibilloni sulle donne e altro	129

Ugo Maria Olivieri Per l'edizione degli <i>Scritti giornalistici</i> di Ippolito Nievo	145
Enrico Palandri Karl Bunsen sul primo incontro di Niebhur e Leopardi	157
Matteo Palumbo «Un libro che non si legge mai; si ode sempre» Foscolo e la questione del romanzo	167
Daniela Picamus <i>L'Anello: Giornale per tutti</i>	181
Elide Pittarello Romanzo, storia, poesia, pittura Immagini da-<i>Tu rostro mañana</i> di Javier Marías	193
Gilberto Pizzamiglio Il Gozzi di Tommaseo	205
Ricciarda Ricorda Per la corretta attribuzione del <i>Romanzo delle donne contemporanee in Italia (1863)</i>	213
Michela Rusi Retorica dell'autobiografia nella <i>Vita</i> di Alfieri	225
Valerio Vianello «Dai giardini ai deserti» L'esperienza della natura nel primo Ortis	243
Enrica Villari «Falsehood is so easy, truth so difficult» <i>Adam Bede</i> e il realismo di George Eliot	253
Tiziano Zanato Note a margine delle <i>Novelle</i> di Ippolito Nievo	267
Giuliano Scabia Lettera a Ippolito	291

Romanzo, storia, poesia, pittura

Immagini da *Tu rostro mañana* di Javier Marías

Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Elide Pittarello's essay investigates the hybrid representation of evil in Javier Marías' novel *Tu rostro mañana* (2009). Linking narrative and visuality, history and painting in combination with poetry, the author shows how to talk about a violent scene using the cultural memory in an emotional way. Affected by a mortal shooting which leaves him speechless, the main character tries to reach a meaning of what he is seeing by means of arts. He remembers a colossal painting of 19th century, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, by Antonio Gisbert, and he also interpolates lines from a drama by Federico García Lorca, Mariana Pineda, on the same subject. It is a montage strategy which operates by symptoms and anachronisms.

1 Fin dove arriva un'immagine

Il tema del male come polarizzazione collettiva della violenza fra carnefici e vittime,¹ così presente in gran parte della narrativa di Javier Marías, ha nel romanzo *Tu rostro mañana* la sua più complessa e potente rappresentazione. L'autore l'ha pubblicato prima in tre parti - nel 2002, 2004 e 2007 - e poi riunito in un solo volume,² diviso in sette capitoli. Il quinto, intitolato *Veneno*, contiene un'insolita e cruda lezione di politica per immagini. È quella che il personaggio di Tupra, ambiguo e suadente responsabile di un ramo secondario dei servizi segreti britannici, infligge a un suo sottoposto, il madrilenno Deza, protagonista e narratore della storia, che si svolge a Londra. Tupra lo porta a casa sua dopo una movimentata serata di lavoro in discoteca, conclusa con il brutale pestaggio di un malcapitato, un diplomatico spagnolo che aveva ballato troppo a lungo con la moglie di un criminale italiano. Era stato Tupra ad agire come giustiziere per conto del marito offeso, iniziando Deza a ciò che riteneva il male minore: il risarcimento immediato dell'oltraggio attraverso l'azione aggressiva che distribuisce i ruoli fra chi spadroneggia e chi soccombe. La paura è da sempre un'efficace forma di dominio e di umiliazione, ma Deza - sebbene

1 S. Forti, *I nuovi demoni: Ripensare oggi male e potere*. Milano: Feltrinelli, 2012.

2 J. Marías, *Tu rostro mañana*. Madrid: Alfaguara, 2009.

sconvolto nel suo ruolo di testimone – trova la forza di protestare contro quell'abuso. Ne rifiuta la logica, ma non ha argomentazioni. Tupra completa allora la formazione del suo apprendista costringendolo a guardare altre violenze, dirette allo stesso fine. Si tratta di video compromettenti, riprese scabrose che riguardano la doppia vita di persone note e influenti, divenute per questo ricattabili, pedine nelle mani di poteri occulti dello Stato. E tutto ciò non avviene in un paese immaturo per l'esercizio della democrazia, ma nell'Inghilterra di questo secolo.

La deriva perversa delle istituzioni politiche potrebbe riguardare, però, qualunque altro Stato del mondo occidentale, dove la cultura del diritto ha solidi fondamentali. Ciò che è messo in discussione nel romanzo di Marías è il rapporto fra sicurezza e repressione, fra il sistema di garanzie costituzionali e l'ambito delle libertà. Il contratto sociale qui è carta straccia. L'apparato statale tende a salvaguardare se stesso a prescindere dai cittadini, secondo il principio positivista di una legittimità fondata non su criteri assiologici, ma sull'efficacia coercitiva.³ Il mito dello Stato che sarebbe sorto per difendere gli uomini dalla condizione ferina è rovesciato, è in atto un'allarmante regressione della civiltà verso moderne forme di barbarie. Ripensando all'intimidazione della discoteca, invano Deza rinnova al capo le sue rimozioni. Ma Tupra, esperto oratore oltre che cinico uomo d'azione, ribadisce che è proprio questo che giova al buon funzionamento del potere politico:

El Estado necesita la traición, la venalidad, el engaño, el delito, las ilegalidades, la conspiración, los golpes bajos (las heroicidades, en cambio, solamente con cuentagotas y de tarde en tarde, por el contraste). Si no los hubiera, o no bastante, tendría que propiciarlos, ya lo hace. ¿Por qué crees que se crean cada vez más delitos nuevos? Lo que no lo pasa a serlo, para que nadie esté nunca limpio. ¿Por qué crees que intervenimos en todo y lo regulamos todo, hasta lo ocioso y lo que no nos atañe? Nos hace falta la violencia, el quebranto.⁴

È solo l'inizio, l'orrore deve ancora venire. Naturalmente dal punto di vista di Deza, costretto a vedere atrocità. È allora che il suo linguaggio si fa trepidante e sincopato, per nulla incline alle digressioni che caratterizzano in genere il suo racconto, secondo lo stile molto riconoscibile di Javier Marías. Così è, per esempio, quando il narratore riferisce della tortura di un prigioniero mediante una triplice, falsa impiccagione di brevissima durata, cui assiste fra gli altri un noto politico americano. Altri video di quell'archivio pieno di nefandezze mostrano incontri sessuali o

3 N. Bobbio, «Stato». In: *Enciclopedia*, vol. 13. Torino: Einaudi, 1982, pp. 453-513.

4 Marías, *Tu rostro mañana*, pp. 881-882.

episodi di corruzione, infrazioni all'etica gravi ma meno traumatiche. In questi casi Tupra fa scorrere le immagini molto rapidamente, perché è sullo spettacolo della violenza mortale che l'istruttore intende perfezionare l'indottrinamento dell'allievo. I fatti gli daranno ragione. Quella metaforica «inyección de veneno»⁵ è per Deza un punto di non ritorno, il traviamiento della sua condotta futura.

Liniziazione riguarda un'esecuzione vera e propria, il primo di altri casi efferati. Nel video si vedono tre uomini e una donna che stanno per essere uccisi all'alba, in riva a un mare non identificato. Il narratore annaspa di fronte al documento:

yo nunca había visto una ejecución más que en las películas, o últimamente en la televisiones, que aunque den noticias resultan ya tan ficticias como el propio cine, tres hombres y una mujer a la orilla de un mar, esperando quietos de pie con las manos libres, estaban perdidos y para qué iban a atárselas, una luz de madrugada,⁶

Dopo aver enunciato la scena per sommi capi, Deza è così sconvolto che interrompe la descrizione. Nessun dettaglio fisico delle vittime, salvo il fatto che stanno ferme, in piedi e con le mani libere. Un solo cenno al luogo e al momento del giorno. Nessuna menzione di chi sta per ammazzarle: la presenza degli assassini è implicita, così agghiacciante da non avere accesso alla parola. Da spettatore forzato, Deza si difende attivando un imprevisto dispositivo della percezione che lo riporta in un campo ermeneutico noto. Innesta infatti nella proiezione reale una proiezione immaginaria che rigetta lo strazio fuori di sé, lo riconfigura in modo fulmineo. All'immagine che sta vedendo, Deza sostituisce il ricordo di un quadro di storia del diciannovesimo secolo, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* di Antonio Gisbert. Dato che non gli è consentito chiudere gli occhi, egli vede dell'altro, la traccia viva che gli permette di pensare l'impensato, di dire l'interdetto, di tendere fra il referente e il linguaggio l'immagine-sintomo del quadro di Gisbert. Mai univoca dal punto di vista ermeneutico e sempre dinamica per la molteplicità delle implicazioni latenti, secondo Georges Didi-Huberman l'immagine-sintomo rinvia a un sentimento di perdita o di mancanza.⁷ In essa convergono pulsioni represses e competenze semiologiche che si manifestano senza preavviso. L'immagine-sintomo interviene nella struttura ermeneutica del visibile, che lascia in sospeso, e dà apporti semantici che sgorgano dall'invisibile, dall'immaginario dell'inconscio.⁸

5 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 889.

6 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 890.

7 G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Minuit, 1992, p. 14.

8 G. Didi-Huberman, *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000, p. 40.

Il narratore, che si trova in un appartamento di Londra, si sposta idealmente a Madrid nel museo del Prado, senza immettere nel suo racconto neppure un punto fermo, una divisione ortografica che segnali l'eterogeneità dei due contesti. Anche l'ortografia manifesta la fluidità del passaggio da una scena all'altra, da un'esecuzione attuale e di carattere privato, documentata dal video, a un'esecuzione remota e di carattere pubblico, immortalata da un quadro di storia:

me acordé al instante de ese cuadro apaisado que está en Madrid, Gisbert el pintor o me acudió ese nombre, el fusilamiento de Torrijos y sus compañeros liberales en Málaga, se veía arena y se veían olas, quizá algo de paisaje al fondo y nutrido el grupo de los condenados, y al buscarlo en Internet más tarde, ya de mañana, comprobé que eran dieciséis si se incluía a la mujer y al niño que uno de ellos tenía abrazados, pero esa familia se despedía tan sólo de su premuerto y no iba a correr la misma suerte que el marido y padre, en todo eran catorce y cuatro más en el suelo ya abatidos, con los ojos vendados y juntos a una chistera que acaso un cadáver había conservado tenazmente puesta hasta el momento de empezar a serlo,⁹

Siamo di fronte a un caso di immagine sovradeterminata che rende incerta l'interpretazione, poiché non è ancorata a precise conoscenze di tipo storico, politico o artistico. Con l'evocazione del quadro di Gisbert, il narratore mette in campo una dialettica paradossale che non prevede alcuna sintesi, ma solo l'andirivieni fra ciò che sente e ciò che sa. È tipico dell'immagine-sintomo attivare un movimento senza fine, che allarga a dismisura la contraddizione,¹⁰ proliferando sull'anacronismo di un ricordo strettamente affine al risveglio. È ciò che Walter Benjamin definisce «la svolta copernicana e dialettica della rammemorazione», essendo il risveglio «il caso esemplare del ricordare: questo caso in cui riusciamo a ricordarci di ciò che è più prossimo, più a portata di mano (dell'io)».¹¹

Con il suo ricordo-risveglio il narratore di *Tu rostro mañana* si orienta, fornisce una breve efrasi che ogni lettore può condividere concretamente, poiché la riproduzione del dipinto è inserita accanto al testo che ne parla. La visione del documento e la sua versione narrata sono a disposizione di chiunque apra quelle pagine. Javier Marías rinnova così la sua sfida intersemiotica, iniziata con *Todas las almas* nel 1989, rompendo ancora una volta il canone del genere del romanzo. L'autore inserisce in *Tu rostro mañana*

9 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 890.

10 Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 85.

11 W. Benjamin, *I «passages» di Parigi, Opere Complete IX*. A cura di Rolf Tiedman. Torino: Einaudi, [1982] 2000, pp. 972 e 971.

parecchie immagini non solo da leggere, ma anche da vedere, con tutto quel che ne consegue. Oltre che metaforico, il punto di vista è dunque reale e incalcolabile e lo sguardo, si sa, può eccedere ogni evidenza se viene scosso da un'immagine, se entra nella reversibilità trascendente del visibile e dell'invisibile.¹² Per chi l'abbia contemplato dal vero, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* è un quadro che non lascia indifferenti a cominciare dalla sua superficie, una tela di quasi ventiquattro metri quadrati in cui una parte delle vittime già morte o sul punto di essere fucilate è a grandezza naturale. Anche la dimensione fonda il potere dell'immagine, il pathos che soggioga lo spettatore ovviamente sbiadisce se riprodotto in un libro. Ma il narratore evoca l'originale, benché in modo sommario. I dettagli arrivano dopo, con la verifica fatta l'indomani attraverso la rete. Il turbamento perdura e dà cattivi frutti.

2 Un po' di Ottocento fra pennelli e parole

Nel trasformare in segni narrabili la tela di Gisbert, il narratore di *Tu rostro mañana* seleziona certi elementi a scapito di altri, perché il processo è interiore, non si cura del contesto. È utile perciò sapere che la fucilazione dipinta risale al 1831, l'epoca più vessatoria della monarchia di Ferdinando VII di Borbone, che aveva lasciato la Spagna nel 1808 per farvi ritorno dopo la fine della guerra di indipendenza contro Napoleone. Il 13 maggio 1814 Ferdinando VII fa il suo ingresso trionfale a Madrid fra entusiaste acclamazioni di popolo. Non presta giuramento alla Costituzione liberale, proclamata in sua assenza a Cadice nel 1812, e ripristina un regime assolutista. Intanto Francisco Goya, che per il tempo dell'occupazione francese aveva servito come pittore di corte Giuseppe I Bonaparte e i suoi dignitari,¹³ si trova in ristrettezze economiche. Accettando di sottoporsi al processo di epurazione riservato ai filofrancesi, chiede e ottiene l'incarico di dipingere un avvenimento storico per il quale era stato indetto un concorso pubblico. Si tratta di un genere di pittura che anche in Spagna nasce come esercizio accademico e si afferma nel diciannovesimo secolo con committenze politiche, tematiche e iconografie topiche, mostre nazionali e internazionali, e infine collocazioni in edifici pubblici, essendo lo Stato il collezionista per antonomasia.¹⁴

Ciò che Goya deve immortalare nel 1814 è un fatto successo sei anni prima, il 2 maggio 1808, quando l'esercito di Gioacchino Murat è assalito

12 Cfr. P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*. Milano: Raffaello Cortina, 1999, pp. 111-127.

13 Cfr. H. Thomas, *Goya: El tres de mayo de 1808*. Madrid: Planeta, 2008, pp. 71-75.

14 Cfr. C. Reyero, *La pintura de historia en España: Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 16-49.

dalla popolazione infuriata di Madrid, la «plebaglia» per il generale. Ne segue una carneficina, una delle tante che causano lo scoppio della guerra contro l'invasore, giunto in veste di alleato un anno prima. Allora Carlo IV di Borbone e il suo ministro plenipotenziario, Manuel Godoy, avevano concesso a Napoleone di traversare la Spagna per invadere il Portogallo, perfezionando il blocco contro l'Inghilterra. Ma Napoleone considera la Spagna un'altra terra di conquista e contro gli artefici dell'accordo scoppia una rivolta popolare a Aranjuez, il 17 e il 18 marzo 1808. Ne è a capo lo stesso figlio del re, Ferdinando, che spodesta il padre dal trono. Ma Napoleone convoca padre e figlio a Bayonne, li fa abdicare in suo favore e consegna il regno al fratello Giuseppe. La partenza per la Francia della famiglia reale è una delle cause che il 2 maggio fanno insorgere il popolo madrilenno, un caso unico di resistenza nelle guerre napoleoniche. Le aggressioni urbane contro l'esercito francese sono ovunque all'ordine del giorno e le rappresaglie spietate non dissuadono affatto gli spagnoli.¹⁵

Goya, che aveva iniziato a incidere per conto proprio *Los desastres de la guerra* fin dal 1810, dipinge dunque a posteriori un episodio di sangue che era all'origine di un conflitto già concluso e dalle conseguenze devastanti. La messa in immagine è anacronistica, nasce dall'esperienza traumatica del testimone che di quello scempio ha già molto visto e rappresentato. L'artista lavora al suo soggetto tutta l'estate del 1814. Da documenti risulta che in autunno sono pronte le cornici, ma i quadri – due e di grandi dimensioni – non vengono esposti. Forse non piacciono per la loro crudezza e li ritrovano in un magazzino del Prado nel 1834, quando il pittore era morto da tempo e lontano, a Bordeaux.¹⁶ Si tratta dei celeberrimi *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* o «*La lucha con los mamelucos*» e di *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* o «*Los fusilamientos*», un vero e proprio «manifesto rabbioso y doliente contra la violencia brutal de la guerra».¹⁷ Delle due tele, è soprattutto la seconda quella che influenza la pittura di storia dell'Ottocento spagnolo e non solo: basti pensare a *L'exécution de Maximilien* di Édouard Manet o al *Massacre en Corée* di Pablo Picasso.

La gran novità introdotta da Goya è il protagonismo dato a vittime che non erano mai entrate in quel genere di pittura. La tradizione epica è ribaltata dopo che la guerra contro i francesi ha abbracciato la causa della liberazione nazionale.¹⁸ Al posto del nobile o del santo, *El 3 de mayo de 1808*

15 Cfr. R. Fraser, *Las dos guerras de España*. Barcelona: Crítica, 2012, pp. 117-126.

16 Cfr. M.B. Mena Marqués, *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 353-361.

17 J.L. Díez, *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1992, pp. 73-74.

18 Cfr. A. Elorza (a cura di), *Luz de tinieblas: Nación, independencia y libertad en 1808*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011, pp. 124-125.

mette in evidenza per la prima volta una figura anonima e priva di lignaggio, il popolano rozzo che paga con la vita il suo gesto eroico.¹⁹ Mai si erano mostrati a grande scala gli effetti della violenza omicida indiscriminata: in piena notte un plotone militare schierato di spalle, a terra dei cadaveri insanguinati, la vittima successiva – camicia bianca, braccia spalancate, espressione atterrita – implora pietà davanti ai fucili puntati. Questa è diventata l'immagine archetipica del prezzo della guerra e se ne è scritto moltissimo. Ma vediamo un frammento che aiuti a comprendere per quali elementi il quadro di Gisbert riprende il quadro di Goya. Sono le vittime già fucilate, visibili in basso, a sinistra. In primo piano un morto caduto bocconi, con la faccia scoperta:

El gran charco de sangre en el que yace, iluminado por la luz del farol en el suelo, fija la atención del espectador, obligado a entrar en la escena por ese punto de la cabeza destrozada por el balazo, pintado con brutal realismo. El cuerpo, con los brazos abiertos, expresa el irremediable fin que espera a su compañero aún vivo, que alza ahora los brazos del mismo modo que los había hecho el que ya está muerto y al que va a seguir en su caída, como en una secuencia cinematográfica. A la izquierda yacen otros cuerpos amontonados, de técnica menos detallada para no desviar la atención del espectador del centro de la composición.²⁰

Anche nel quadro di Gisbert ci sono dei caduti in posizione analoga, benché meno scomposti e di più elevata estrazione sociale. Ma l'oltraggio e l'omaggio è rappresentare il cadavere, mostrarne il corpo e il volto da vicino, fare il ritratto di un morto ammazzato che non è il Cristo, né un santo o un martire cui il sacrificio ha schiuso le porte dell'eternità. Qui i morti sono gente comune e senza storia, l'orrendo spettacolo del lato oscuro della politica. Non si sa che fine faranno, se saranno sepolti, chi potrà piangerli. Lasciano aperta la frontiera con l'aldilà della carne, mostrano il sacro irriducibile alla ragione. Goya, convinto illuminista, si arrende alla ferocia umana, smentisce in pittura la sua fede nel progresso materiale e morale del mondo. È così che Jean Starobinski interpreta il quadro:

Un reversement maléfique a substitué les ténèbres à la lumière. L'espoir a été trahi; l'histoire qui paraissait progresser dans le sens de la liberté, perd son axe positif et devienne une scène insensée. On le voit, nous ne sommes pas seulement en présence de ce que nous nommions, à propos de l'art néo-classique, le retour de l'ombre: nous voyons s'accomplir une

19 Thomas, *Goya*, pp. 94-95.

20 Mena Marqués, *Goya en tiempos de guerra*, p. 365.

véritable permutation qui substitue une source de ténèbres et ce que d'abord avait paru source de lumière.²¹

Abitualmente la critica mette a confronto il quadro di Goya con quello di Gisbert, ma questo è dipinto con intenti ideologici e estetici molto diversi. Vi sono comunque coincidenze curiose. Alla sollevazione madrilenana del 2 maggio 1808 aveva partecipato anche il giovanissimo militare, di nobili origini, José María de Torrijos, il quale si era ulteriormente distinto nella guerra di indipendenza. Di idee liberali, egli cospira contro il regime assolutista di Ferdinando VII, finendo in prigione nel 1817. Ne esce nel 1820, quando la rivolta del generale Rafael del Riego costringe il re a ripristinare la Costituzione. Si inaugura così un triennio liberale, cui porrà fine l'esercito francese dei *Centomila figli di San Luigi*, che nel 1823 invade la Spagna in linea con le direttive della Santa Alleanza e d'accordo con Ferdinando VII. Abolita di nuovo la Costituzione, Rafael de Riego viene impiccato pubblicamente e Torrijos va in esilio, stabilendosi a Londra, rifugio di molti liberali spagnoli. Là partecipa a società segrete, coltiva il sogno di abbattere il regime odioso di Ferdinando VII. Nel 1830 si trasferisce clandestinamente a Gibilterra, aspettando il momento propizio per entrare in Spagna. Il governatore di Malaga, Vicente González Moreno, suo antico compagno d'armi, lo contatta perché organizza una rivolta, promettendogli il suo appoggio. È una trappola. Nelle vicinanze di Malaga, l'imbarcazione dei congiurati viene attaccata dalla guardia costiera e obbligata a sbarcare. È il 2 dicembre 1931. Torrijos e i suoi compagni fuggono all'interno, ma sono fatti prigionieri e fucilati pochi giorni dopo su una spiaggia, senza processo. La notizia si diffonde rapidamente anche all'estero, alimenta la poesia civile. Il sonetto dello scrittore liberale José María de Espronceda, che era nato a Madrid nel cruciale 1808 e aveva conosciuto Torrijos a Londra, si continua a citare a proposito del quadro di Gisbert. Il poeta anticipa un titolo che sarà ripreso in parte dal pittore:

A la muerte de Torrijos y sus compañeros

Hélos allí: junto a la mar bravía
cadáveres están, ¡ay!, los que fueron
honra del libre, y con su muerte dieron
almas al cielo, a España nombradía.

²¹ J. Starobinski, «Goya». In: 1789: *Les emblèmes de la raison*. Paris: Flammarion, 1979, p. 133.

Ansia de patria y libertad henchía
sus nobles pechos, que jamás temieron,
y las costas de Málaga los vieron
cual sol de gloria en desdichado día.

Españoles, llorad; mas vuestro llanto
lágrimas de dolor y sangre sean,
sangre que ahogue a siervos y opresores,
y los viles tiranos, con espanto,
siempre delante amenazando vean
alzarse sus espectros vengadores.²²

Nata dallo sdegno del giovane che condivide con le vittime slanci e illusioni, la poesia non è all'altezza della denuncia, la sua retorica è scontata, forse perché «la ideología es difícilmente poetizable». ²³ Eppure i versi partecipano di quell'estetica della morte tipica del cospiratore romantico che disdegna l'azione diretta, ma non il sacrificio della vita. Serve l'ideale, ma si appoggia sempre a un pronunciamento dell'esercito e a una sollevazione del popolo. ²⁴ Inoltre il sonetto di Espronceda è pertinente, almeno per l'incipit, con l'immagine dei cadaveri in riva al mare agitato. Li dipinge in parte anche Gisbert, benché lasci il generale Torrijos e alcuni compagni ancora in vita, quali opportune incarnazioni del coraggio patriottico di fronte alla morte.

Fra l'episodio storico e il quadro è passato oltre mezzo secolo, pieno di terremoti politici. Quando nel 1833 muore Ferdinando VII, sotto la reggenza della consorte Maria Cristina di Borbone inizia una lunga guerra civile. In deroga alla legge salica spagnola, il re aveva escluso dal trono il fratello Carlo Isidro a favore della propria figlia Isabella II, regina a soli tre anni. Ma anche i sostenitori liberali di Isabella si dividono fra il Partito Progressista e il Partito Moderato. Tra un golpe militare e l'altro, nelle decenni successive i governi si alternano senza mettere radici, finendo per sostituire perfino il casato dei Borbone con quello dei Savoia. Ma la monarchia parlamentare di Amedeo I dura poco più di due anni. A febbraio del 1873 il re italiano abdica e in Spagna si proclama la repubblica, che non resiste a lungo. Nel 1875, un altro golpe militare restaura la monarchia borbonica nella persona di Alfonso XII, figlio di Isabella II, la regina detronizzata da una rivoluzione nel 1868 e finita in esilio a Parigi. Con la restaurazione inizia un regime parlamentare più solido, basato su un patto di alternanza al

²² G. Carnero, *Espronceda*. Madrid: Júcar, 1974, p. 32.

²³ Carnero, *Espronceda*, p. 30.

²⁴ J.M. Jover Zamora, *Conciencia obrera y conciencia burguesa en la España contemporánea*. Madrid: Ateneo, 1952, p. 21.

governo fra liberali e conservatori. Nel 1885 Alfonso XII muore prematuramente. La consorte Maria Cristina d'Asburgo, incinta del futuro re Alfonso XIII, assume la reggenza del paese, che sarà governato per cinque anni dal fondatore del Partito Liberale, Práxedes Mateo Sagasta. A lui si devono riforme come la soppressione della censura, la libertà di associazione e di stampa, il suffragio universale maschile: traguardi da consolidare con la fabbricazione di eroi, il soggetto tipico della pittura di storia.

È infatti questo governo che nel 1886 commissiona a Antonio Gisbert un quadro che valorizzi la difesa delle libertà individuali contro le derive autoritarie. Formatosi nell'accademia madrilenia di San Fernando, il pittore dirige il Museo del Prado dal 1868 al 1873. Poi, quando arriva in Spagna Alfonso XII, va a vivere a Parigi, dove dipingerà *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*. A luglio del 1888 il quadro è esposto a Madrid, causando grande impressione. A differenza di quanto era successo a Goya, il consenso dei contemporanei è unanime.²⁵ E anche quello dei posteri, con rare eccezioni.

3 Altre esecuzioni

Ritorniamo ora alla sequenza di *Tu rostro mañana*. Davanti al video, il racconto del narratore oscilla fra analessi e prolessi. La sua ecfraresi del quadro di Gisbert si deve sia all'immediatezza del ricordo che alla ricerca in internet del giorno dopo. Forse la riproduzione che trova non è nitida né completa, forse per lo choc opera la metamorfosi di alcune figure. Non c'è la madre con il bambino che abbracciano un condannato, ma due popolani che si stringono nell'addio, le guance a contatto e le braccia intorno al collo. Un terzo, di cui emerge accanto solo la testa, guarda avanti. Manca inoltre un dettaglio raccapricciante: la mano sul bordo inferiore del quadro, l'unica parte di un cadavere tutto fuori campo. Suo è il cappello a cilindro che invece entra nel commento del narratore, il quale sceglie, disgrega, annette elementi eterogenei, entra ed esce per via metonimica nel visibile e nell'invisibile. Così opera la dialettica dell'immagine-sintomo. Con un ulteriore passaggio intersemiotico, la memoria del quadro richiama alla mente anche un dramma storico di Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, una cospiratrice liberale, giustiziata a Granada a maggio del 1831, sei mesi prima del generale Torrijos.²⁶ Appresa la lezione del teatro del Siglo de Oro, per rendere verosimile una vicenda vera, Lorca infila nell'intreccio

25 A. Espí Valdés, *Vida y obra del pintor Gisbert: Un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la mitad del siglo XIX*. Valencia: Servicio de Estudios artísticos Institución Alfonso el Magnánimo; Diputación Provincial de Valencia; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1971.

26 F. García Lorca, *Mariana Pineda*. Ed. Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Cátedra, 1997.

un anacronismo deliberato, vale a dire proprio l'esecuzione di Torrijos, che viene riferita da un compagno alla futura martire della libertà. Il personaggio inorridisce e non sa che finirà come quel patriota. Per inciso, neanche l'autore sa che avrà una morte analoga. Nel 1936, all'inizio della guerra civile, Lorca sarà fucilato all'alba, senza processo, vicino a Granada. Il suo cadavere non è mai stato trovato. Questo il narratore non lo dice, così come non svela il testo da cui cita i versi. Tocca al lettore-spettatore fare la sua parte, sentirsi implicato secondo le sue capacità di conoscenza e sofferenza. Anche per lui si schiude la terra incognita dell'immaginazione, mentre l'ecfrasi continua con le interpolazioni del frammento teatrale:

allí cayeron cincuenta y tantos en 1831 ('Muy de noche lo mataron con toda su compañía', me acordé del romance del buen Lorca, cité para mis adentros), los seis mejor vestidos agrupados a la derecha, la tropa junta a la izquierda y el del gorro frigio despreciativo y sobrado (hasta en la muerte compartida hay clases), aún más que el de los lentes en el núcleo de los señores, Torrijos sería el rubio ('el general noble, de la frente limpia'), o no, sería el de las botas cortas que cogía las manos a dos de sus camaradas ('Caballero entre los duques, corazón de plata fina'), traicionado al volver al país por el Gobernador de Málaga ('Lo atrajeron con engaños que él creyó, por su desdicha'), también había estado en Inglaterra huido durante varios años, regresar a España es peligroso siempre,²⁷

L'immagine-sintomo continua a produrre una costellazione di vite spezzate a tradimento, che è poi il leitmotiv del romanzo. Sigillata dai versi conclusivi del romance di Lorca l'interpretazione del quadro si eclissa, rimpiazzata per contiguità anche geografica da un anacronismo relativo alla guerra civile del secolo scorso. È l'esecuzione in massa di militanti repubblicani compiuta da un battaglione di fascisti, sotto il comando del generale Mario Roatta. Alleati dei nazionalisti di Franco, gli italiani conquistarono Málaga a febbraio del 1937:

y también me acordé de los ejecutados sin juicio o con farsas en esas mismas playas de Málaga por quien la tomó más de un siglo después con sus huestes franquistas y moras y con los Camisas Negras de Roatta o 'Mancini': Duque de Sevilla su inoportuno título, el de quien sembró de cadáveres las orillas y el agua y los cuarteles y cárceles y los hoteles y las tapias, unos cuatro mil, se dijo, y aunque no fueran tantos,²⁸

27 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 892.

28 Marías, *Tu rostro mañana*, p. 892.

La memoria del narratore gioca su più fronti, si espande in cerca di un senso che non trova. Poi implode, cede al reale. Senza soluzione di continuità, dall'episodio della guerra civile il racconto risale al presente, all'esecuzione del video, la cui dinamica ora è descritta in dettaglio. I carnefici in azione, le vittime che muoiono, tutto è in movimento:

y enfrente de los ajusticiables dos tipo con metralletas o con armas que se les asemejan, no entiendo yo de eso, dos tipos encorbatados y repeinados, seguro que llevaban peine en el bolsillo como yo, como meridionales, y al decir 'Dai' uno de ellos, ambos lanzaron interminables ráfagas, dispararon y dispararon derrochando balas como si debieran gastarlas, mientras se derrumbaban los cuerpos y también una vez caídos, la mujer y un hombre boca arriba y los otros dos de lado, se acercaron más, siguieron, buscaron la verticalidad de las armas, la arena daba saltos y parecía que los dieran la carne y las ropas modestas de los ya muertos muertísimos, sangrando por veinte heridas, a cada gratuito impacto.²⁹

Solo ora il narratore mette il punto fermo al suo racconto. Il processo ermeneutico è concluso e quest'ultima immagine, pur riferita all'attualità, è ormai carica di spettri. Fra i tre cadaveri sanguinanti ci sono anche le sagome di tutti i morti ammazzati che li hanno preceduti, la sacralità dei loro resti, il loro enigma. Non importa se vengono da un quadro, da una poesia o da una pagina di storia. Fanno parte dell'esperienza del narratore, sono le forme connesse del suo patire. Il video, spiega Tupra, riguarda un regolamento di conti avvenuto in Italia, su una spiaggia di Taranto, e uno degli assassini ha fatto carriera come imprenditore e come politico. Di qui la sua importanza. Ma Deza stavolta non replica, ha interiorizzato la passività. Ignora che sta per subire un contagio peggiore, lo scandalo di una violenza aberrante e inguardabile. Non può farsene carico, non ha immagini per capirne la portata mentre in corpo gli penetra il veleno. Eppure è un documento d'archivio, una scheggia del male passato alla normalità.

²⁹ Mariás, *Tu rostro mañana*, p. 892.