

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Yves Bonnefoy, Maria Teresa Cabré, Anne J. Cruz,
Giovanni Battista De Cesare, Marco Modenesi, Amedeo Quondam, Augustin

Redondo, Raffaele Sirri, Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Elena Candela, Giovannella Fusco Girard, Paola Gorla,
Rosalba Guerini, Rita Librandi, Lorenzo Mango, Maria Teresa Gil Mendes,

Salvatore Luongo, Encarnación Sánchez García, Carlo Vecce

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Rotiroti

LV, 2

Luglio 2013

Tutti i contributi sono sottoposti alla revisione anonima tra pari (*peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla Rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Per ulteriori informazioni si invita a consultare il sito:
www.annaliromanza.unior.it.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LV, 2

photocity.it
EDIZIONI



University Press

NAPOLI 2013

INDICE

SAGGI:

CAROLINA DIGLIO, <i>Alexandre Dumas fils, figlio naturale</i>	pag. 11
J. A. GARRIDO ARDILA, <i>La ideología del Lazarillo de Tormes</i>	59
JOSÉ ROSO DÍAZ, <i>Una reconstrucción del poder. La Corte de Felipe IV desde la prosa de Lope de Vega</i>	95
EMILIA SURMONTE, <i>Merleau-Ponty et Claude Simon la temporalité à l'épreuve de l'écriture</i>	127
LUCA CERULLO, <i>Marta Sanz y la profanación del mito en la novela negra</i>	139
CLAUDIO GRIMALDI, <i>"Splendeurs" et "misères" de la presse parisienne. Analyse linguistique d'une critique balzacienne</i>	151
DARIO MIGLIARDI, <i>"Et ampla musarum, scenarumque templa, araneorum, et scorpionum facta receptacula sunt" P. Daniele Concina e il teatro</i>	169
VALERIA CAVAZZINO, <i>Confini e frontiere del romanzo tra storia e postmodernità: Las leyes de la frontera di Javier Cercas</i>	225

NOTE:

UGO PISCOPO, <i>I "colloqui" di Salvatore Quasimodo con l'Italia fermentante e inquieta degli anni Sessanta</i>	243
ANTONIO GIAMPIETRO, <i>Memoria di terra di Puglia: l'Archivio della Poesia Pugliese della Biblioteca comunale di Noci</i>	253

RECENSIONI:

Giuseppe Bellini, <i>I tempi dell'apocalisse. L'opera di Homero Aridjis</i> , Roma, Bulzoni Editore, 2013, 130 pp. (Giovanni Battista De Cesare)	267
José Donoso, <i>Tres novelitas burguesas/Tre romanzetti borghesi</i> , traduzione con testo originale a fronte a cura	

- di Teresa Cirillo Sirri, Roma, ed. Fahrenheit 451, 2012, 395 pp. (Claudio Bagnati) 275
- Giovan Battista della Porta, *Taumatologia e Criptologia*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, E.S.I., 2013, 139 pp. + XL (Claudio Bagnati) 276
- Yves Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, 352 pp. (Giovannella Fusco Girard) 277
- Giuseppe A. Camerino, *Il "metodo" di Goldoni e altre esegesi tra Lumi e Romanticismo*, Galatina, Congedo Editore, 2012, 237 pp. (Luca Bianchi) 280
- Daniela Carpani e Pier Luigi Crovetto (a cura di), *Migrazioni lingue identità, Atti del Convegno Flussi migratori, politiche linguistiche e integrazione: Europa e America a confronto*, Genova 11 Maggio, Genova, ECIG, 2013, 216 pp. (Monica Di Girolamo) 284
- Lionello Sozzi (a cura di), *Storia europea della letteratura francese*, vol. I *Dalle origini al Seicento*, 518 pp.; vol. II *Dal Settecento all'età contemporanea*, 487 pp., Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013 (Emilia Surmonte) 286
- Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra*, Barcellona, Anagrama, 2013, 267 pp. (Luca Cerullo) 291
- Assunta Claudia Scotto di Carlo, *"Il vissuto e il narrato". I Recuerdos de niñez y de mocedad di Miguel de Unamuno*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, 387 pp. (Ivana Calceglia) 294
- Maria Centrella, *Le vocabulaire de l'informatique. De la norme à l'usage*, Paris, Hermann, 2012, 214 pp. (Antonietta Rauccio) 298
- Pedro Montegón, *La conquista del México por Hernán Cortés*, introduzione, critica e note a cura di Luigi Contadini, Rimini, Panozzo Editore, 2012, 330 pp. (Veronica Bernardini) 299
- Josiane Podeur (a cura di), *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Napoli, Liguori Editore, 2012, 79 pp. (Claudio Grimaldi) 302
- Jana Altmanova, *Pascal Quignard. Frammenti di una lingua impronunciabile. Tra segno e senso*, Schena, Fasano, 2012, 224 pp. (Claudio Grimaldi) 305

Teolinda Gersão, <i>Big Brother isn't watching you e altre storie</i> , trad. it. di Alessandra Della Penna, Perugia, Urogallo, 2013, 140 pp. (Claudio Grimaldi)	307
Louis-Léon-Félicité de Lauraguais, <i>Jocaste</i> . Edizione critica, introduzione e note a cura di Elena Aschieri, Torino, Mercurio, 2012, "Studi Umanistici", 29, 214 pp. (Silvia Domenica Zollo)	309
Teolinda Gersão, <i>La città di Ulisse</i> , trad. it. di Alessandra Della Penna, Perugia, Urogallo, 2013, 225 pp. (Silvia Domenica Zollo)	312
Anna Maria Babbi e Alessia Marchiori (a cura di), <i>Malattia e separazione. Itinerari di scrittura della patologia nella letteratura</i> , Verona, Cierre Grafica, 2013, 300 pp. (Claudio Grimaldi)	314
ABSTRACT DEI SAGGI	319

SAGGI

VALERIA CAVAZZINO

CONFINI E FRONTIERE DEL ROMANZO
TRA STORIA E POSTMODERNITÀ:
LAS LEYES DE LA FRONTERA DI JAVIER CERCAS

*Las leyes de la frontera*¹ è il titolo dell'ultimo lavoro di Javier Cercas, pubblicato da Mondadori nel settembre del 2012. L'entusiasmo con cui è stato accolto riconferma Cercas come uno degli scrittori più incisivi e rappresentativi del panorama contemporaneo grazie alla qualità di un'opera che rivela una caratterizzazione narrativa, non semplicemente letteraria, che esalta la capacità di coniugare la finzione letteraria con il rigore informativo, la creazione narrativa e la ricerca documentaristica.

Numerose le recensioni, le interviste e gli articoli critici pubblicati dall'uscita del libro, a sottolineare la peculiarità del romanzo che contribuisce a completare il profilo artistico dello scrittore già autore di successi come *Soldados de Salamina* (2001) e *Anatomía de un instante* (2010).

L'approccio critico al libro all'apparenza è molto semplice o, per meglio dire, sembrerebbe che già ad una prima lettura si riesca a definire per bene la storia e, contemporaneamente, a cogliere alcuni aspetti connotativi ineludibili per poter comprendere il testo in tutte le sue parti costitutive.

Il fatto che rappresenti una svolta all'interno della produzione letteraria dell'autore, un ritorno alla *fiction* un po' lasciata in ombra dalle strategie creative impiegate nella stesura di *Anatomía de un instante*, è la prima nota colta non solo dal critico quanto più dagli *aficionados* dello scrittore. Effettivamente il romanzo è intimamente legato ad *Anatomía de un instante*, con cui condivide non soltanto la fase del lavoro di ricerca compiuto dall'autore, ma anche l'intenzione di voler

¹ Cfr. Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.

mostrare la verità storica degli anni Settanta e Ottanta del Novecento, seppur da differenti prospettive.

Il punto di vista, la prospettiva, costituisce l'elemento differenziale tra i due testi: quasi a volerlo riconoscere come predecessore più che un semplice antecedente, *Las leyes de la frontera* deve molto ad *Anatomía de un instante*; a suggerirne la relazione è lo stesso Cercas durante un'intervista rilasciata a *La Vanguardia*.

Lo primero que escribí fue una especie de ensayo que de momento no he utilizado y a lo mejor algún día publico. *Anatomía de un instante* acababa con la reflexión de que la violencia es la cantera de la historia. En este sentido, la Transición fue un proceso casi contra natura, ya que consiguió cambiar una dictadura por una democracia de forma casi completamente pacífica. La aportación de violencia a la Transición la hizo el 23-F. Y a su lado hubo una guerra, mucho menos conocida, que fue la de la heroína. En España se había vivido un *baby boom* y existía un excedente demográfico de jóvenes, muchos de ellos sin trabajo, lo que constituye el caldo de cultivo ideal para la revolución o la violencia, como se ha visto ahora en los países árabes. En aquellos años fueron muchos los quinquis muertos por la heroína, o por el sida, su consecuencia inmediata, aunque no se sabe cuántos, y es asombroso que el tema no haya sido más estudiado².

Se la motivazione della scelta di riferirsi e approfondire la tematica del disagio e della violenza giovanile caratterizzante degli anni '70 è dovuta, in parte, alla mancanza di testi sulla problematica in questione, appare ancor più forte il nesso imposto tra i due testi che, insieme, vengono a ridefinire un'epoca di transizione, considerando ogni aspetto come frutto di ricostruzione storica, che deve perciò osservare e riflettere tanto la sfera politica quanto quella sociale: "En cualquier caso, los quinquis fueron sus principales víctimas, y todo este drama constituyó la cara B de la Transición"³.

² Sergio Vila-Sanjuan, "Cercas, un paseo por el lado selvaje", in «La Vanguardia magazine», 21.09.2012.

Disponibile sul sito:
<http://www.lavanguardia.com/magazine/20120921/54350577692/javier-cercas-las-leyes-de-la-frontera.html>.

³ *Ibidem*.

Non bisogna, dunque, perdere di vista il testo precedente per riuscire a cogliere il tema di fondo e la struttura di questo romanzo. Lo sfasamento temporale di circa due anni tra la pubblicazione dei due libri motiva uno degli input primari del progetto che ha dato vita al romanzo. È facile intuire, già soltanto per le citazioni proposte finora, cosa abbia significato per l'autore godere della libertà di scrivere al di là della realtà, senza concedersi, però, troppe licenze ma continuando a seguirne fedelmente le tracce; l'attrazione per l'ambiguità, la commistione di elementi e di ambiti, rappresenta a pieno l'esperienza letteraria di Javier Cercas, che è il primo a dichiarare la passione per le forme di scrittura ibrida, modello amorfo a cui si conformano sia *Anatomía* che *Las leyes de la frontera*, pur se in maniera diametralmente opposta.

Se da un lato è la storia "istituzionale" il perno attorno al quale si organizza *Anatomía de un instante*, ora è la dimensione sociale a veicolare l'attenzione ed il significato generale del testo, che mira all'esplorazione di una realtà dominata dalla droga, apparsa finora come elemento marginale al discorso storico "ufficiale" in realtà rappresenta realmente lo stesso scenario e contesto scomposto dall'analisi storica e metaletteraria del testo che precede quest'ultima pubblicazione, che qui reclama lo spazio e la necessità di memoria e di denuncia che gli si sarebbe già spettato da tempo.

Verlos como la encarnación de las ansias de libertad y las esperanzas frustradas de la Transición fue fruto de un idealismo rancio, falso e insensato; los medios de comunicación ayudaron a crear mitos como el de El Vaquilla, unos tipos que acabaron siendo las primeras víctimas del discurso; los delincuentes mismos se lo creyeron y terminaron como terminaron⁴.

Ma cosa abbia generato tanto interesse e richiesto lo sforzo necessario per la preparazione di un testo che risulta poi composito, nella struttura e nei contenuti, è rappresentato da una serie di coincidenze che hanno contribuito a motivare Javier Cercas a intraprendere un

⁴ Carles Geli, Javier Cercas: "La guerra de mi generación fue la heroína", in «El País», Cultura. 25.09.2012.

Disponibile sul sito:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/25/actualidad/1348597510_736323.html.

cammino di esplorazione di quel mondo e la conseguente denuncia sociale sfociata nel romanzo. In particolare due eventi: la pubblicazione nel mese di novembre del 2009 del libro dal titolo *Vint-i-cinc anys i un dia*, scritto dall'avvocato penalista Carles Monguilod⁵ e l'esposizione dedicata al fenomeno sociale dei *quinqui*⁶ come protagonisti della produzione cinematografica, organizzata dal Centro di cultura contemporanea di Barcellona tra maggio e settembre del 2009; è così che le indagini già svolte da Cercas per la scrittura di *Anatomía de un instante*, si evolvono ora in una direzione diversa, più diretta alla sfera umana e sociale, come anticipato. In *Las leyes de la frontera* l'attenzione si focalizza sull'identificazione delle giovani vittime della tossicodipendenza, riconosciute come il sintomo più evidente della patologia infima provocata da quegli anni di passaggio. L'azione narrativa si svolge a Girona, dettaglio non trascurabile perché rappresenta il contesto reale in cui non solo avviene la messa in scena "fittizia", ma rievoca gli anni di formazione dello scrittore extremeño, catalano di adozione, rafforzando il valore testimoniale affidato alla narrazione incentrata sul tema della perdizione giovanile, come effetto devastante di una trasformazione sociale eccessivamente rapida e mal indirizzata avvenuta effettivamente sotto gli occhi dello stesso autore. La partecipazione ed il coinvolgimento personale assumono la funzione di motore dell'intero lavoro, nella fase di documentazione e di scrittura del testo. A ben dire, Cercas riferisce che alla base di ogni impegno creativo vi è un quesito, un interrogativo implicito che smuove la

⁵ Il testo dell'avvocato catalano, suo amico e difensore nel caso che lo ha visto vittima di un'accusa di plagio per *Soldados de Salamina*, è stato pubblicato da Ara Llibres nel 2009 e la sua scrittura si caratterizza per affrontare un'evoluzione che segue la successione aneddotica di eventi, riflessioni e memorie dei venticinque anni di carriera forense. L'avvocato è tra i più noti, specialmente nella zona di Girona, per aver lavorato a casi importanti e, in particolar modo, il riferimento è opportuno considerato l'incarico di difensore di Juan José Moreno Cuenca, conosciuto come *el Vaquilla*, delinquente barcellonese che proprio in quegli anni assume una valenza simbolica come vittima dell'abuso di droghe.

⁶ La definizione proposta da María Moliner rispetto la figura del *Quinqui* descriverebbe "un individuo de un grupo social marginado que solía ganarse la vida como quincallero ambulante"; in accezione dispregiativa, intenderebbe "un delincuente de poca monta". Il *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) propone una definizione simile, identificando il "quinqui" come "persona que pertenece a cierto grupo social marginado de la sociedad por su forma de vida".

creazione o, se vogliamo, la ricostruzione veridica del contesto d'origine, in cerca di risposte; se *Anatomía de un instante* rivelava l'intenzione di interpretare l'atipica reazione di Adolfo Suárez e, pertanto, aspirava a chiarire la motivazione che avrebbe indotto il presidente a non emulare l'atteggiamento di resa degli altri parlamentari, qui, in *Las leyes de la frontera*, la dimensione introspettiva si affianca all'esplorazione di un fenomeno collettivo: "¿Cómo es que yo no soy uno de ellos?"

Ma l'implicazione personale di Cercas ha radici ancora più profonde. Certamente il rispetto per l'osservanza del "dover di cronaca" o del compromesso (etico) dello scrittore, è servito ad organizzare la materia narrativa intorno al motivo centrale del romanzo. La trasposizione narrativa della problematica riguardante la deriva giovanile, dall'abuso di droghe alla dilagante febbre delinquenziale, che in quegli anni affollava le aule dei tribunali e le pagine dei quotidiani, è fortemente ancorata al contesto che l'ha generata e ridimensionata dalla nota autobiografica riflessa nella scelta di Girona come unico luogo dell'azione. In questo modo è restituita un'immagine retorica della città catalana in funzione "del tutto" che rappresenta, in funzione di *synecdoche*, il Paese. Il fattore che determina la concentrazione dell'azione narrativa in uno spazio tanto riconoscibile, rivela alcune corrispondenze particolari e, ancora una volta, sottolinea l'ineludibilità della nota biografica nel testo. La geografia del luogo ha un ruolo fondamentale: Girona è ricostruita in relazione ai suoi quartieri, in corrispondenza e in funzione dei cambiamenti urbanistici, quindi sociologici, determinati dal passare del (/i) tempo (/i). Su questo è incentrata la messa in scena del dramma interpretato da Ignacio Cañas, "El Gafitas", e da Tere, forse i due personaggi più emblematici del testo, perché meno stereotipati e più presenti durante lo svolgimento della narrazione, in entrambe le dimensioni temporali, in bilico tra le due rive del fiume che separa le due zone delle città, gli strati sociali, dunque, il bene e il male.

L'esistenza e l'insistenza sugli elementi di coppia e, di conseguenza, sugli antagonismi messi in gioco dalle dinamiche interne, pervade il racconto e la sua struttura. Ciascun personaggio ha bisogno dell'altro per autodefinirsi e per farsi capire; le rispettive identità devono essere necessariamente riflesse da un *alter* che ne riveli l'*es* piut-

tosto che l'*ego*, per assumere un valore specifico e autonomo. Questa è la problematica che interessa per davvero il romanzo: quanta distanza e che tipo di dinamiche mette in gioco l'antica dicotomia dell'*essere* e del *sembrare*, oppure, del voler apparire in un certo modo, intenzionalmente e consapevolmente diversi da ciò che realmente si è. Una riflessione circa i procedimenti creativi impiegati dall'autore nella costruzione dei personaggi e, soprattutto, delle trame relazionali che li legano, facilita la comprensione del discorso narrativo.

Algirdas Julien Greimas, nei suoi studi di semiotica narrativa e di semantica strutturale, ha indagato la struttura complessa del racconto fondato sull'incontro e confronto di due storie: quella del soggetto e quella dell'anti soggetto, o antagonista. Dicevamo, confronto più che incontro perché la dinamica innescata dal punto di contatto esatto in cui avviene l'interazione, se pur indiretta, come nel caso particolare che a breve si cercherà di illustrare, origina la conformazione del racconto stesso, della storia quindi, in corrispondenza del rapporto stabilito con ciascuna delle due parti interessate. Superando le tesi proposte da Vladimir J. Propp riguardo le *funzioni* - intese come unità fondamentali della narrazione - costitutive dello schema compositivo del racconto, Greimas suggerisce un'interpretazione dell'oggetto narrativo in relazione proprio all'incontro o allo scontro tra i soggetti; al di là della valenza negativa o positiva del contatto, è il confronto a segnare il punto di origine relazionale e quindi di significazione del racconto stesso. Gli studi del linguista hanno apportato molte teorie innovative nel campo della semantica, ma è su un aspetto in particolare che si stabilisce una stretta relazione con gli studi di semiotica, ambito a cui si intende far riferimento - e si concentra l'attenzione - al fine di ricostruire il percorso di elaborazione dei personaggi nel romanzo di Javier Cercas.

Il riferimento analitico più immediato è offerto dalla teoria per cui un racconto è divisibile, secondo lo studioso, in tre livelli di profondità testuale⁷, tra questi, quello su cui occorre soffermarsi è, senza dub-

⁷ In *Modelli semiologici* (1966) e *Semantica strutturale* (1967), Greimas teorizza la costituzione del testo, inteso come un'unità di analisi, in base alle strutture semantiche che organizzano e gestiscono il significato complessivo, evidenziando così la concentrazione sugli aspetti semantici più che semici, secondo la prospettiva analitica inaugurata da Saussure. L'attenzione dello studioso ha pertanto formulato la composizione testuale

bio, è il *modello attanziale*. Greimas arriva a delineare la funzione narrativa degli attanti oltrepassando la visione formalista di Propp, secondo cui la comprensione di un testo si affida all'accettazione di alcuni principi regolatori ed iterativi della struttura interna al racconto, passando in un secondo momento ad esaminare il ruolo rivestito dai personaggi "in azione". L'umanizzazione o antropomorfizzazione della narritività, intesa come sequenza di situazioni e azioni, collabora alla comprensione del senso del testo in analisi; per questa ragione si passa dall'elaborazione degli enunciati e del valore oggettuale alla considerazione, a livello più profondo, del confronto tra soggetti. L'attante, per definizione, si riferisce al ruolo interpretato dal soggetto di un'azione verbale che può essere umano, animale o, persino un oggetto, purché abbia potere diretto di intervento sull'oggetto narrativo. Questo perché le relazioni fra le coppie attanziali (soggetto/oggetto – destinatario/destinatario – aiutante/oppositore) sono determinate da alcune modalità che ne strutturano l'interazione. Nel caso specifico di *Las leyes de la frontera*, si può notare la costruzione della coppia attanziale formata da Ignacio Cañas e Antonio Gamallo, ciascuno riflesso nel (e del) proprio "oggetto" corrispondente, rispettivamente "El Gafitas" e "El Zarco". Il gioco è incentrato sulle verità e fa perno sull'asse della comunicazione e della ricerca, espresse attraverso la modalità relazionale e gestite in maniera conforme alla modalità dal sapere. In effetti, come già accennato, il messaggio veicolato dal testo è proprio

secondo tre livelli di profondità: il primo, di carattere logico, riconosciuto come *Modello costituzionale*, si riferisce alle istanze semantiche fondamentali, in cui vengono ad interagire gli elementi (i "semi": unità minime di significazione) in base a rapporti di contraddizione o complementarità. La descrizione dei contrari e delle trasformazioni generate dal confronto tra gli elementi contrastanti dà luogo ad una raffigurazione statica, in un primo momento e, successivamente, dinamica del quadro strutturale attraverso cui Greimas rappresenta graficamente la sua teoria "generativa" riguardo la significazione del testo. Una volta identificati gli elementi portati dell'organizzazione strutturale, lo studioso passa ad analizzare l'evoluzione di questi a livello più superficiale; in una fase intermedia, colloca il *Modello attanziale* dove si assiste alla necessità di "umanizzare" gli agenti del confronto in relazione all'oggetto "di valore", trasposizione complessa delle articolazioni semiche che rappresentavano, invece, l'oggetto delle tensioni contrastive in ambito logico. In ultima istanza, Greimas si concentra sull'aspetto della manifestazione linguistica dei procedimenti a cui soggiace il testo appena illustrati. In questa fase trovano spazio considerazioni stilistiche e prettamente linguistiche che non interessano direttamente il significato del testo quanto più la sua rappresentazione formale e la modalità con cui esso viene trasmesso.

la dicotomia tra *realtà* e *finzione*, considerata la dimensione più esterna al testo, o tra *l'essere* e *l'apparire*, guardando direttamente alla rappresentazione diegetica della materia narrativa, a conferma dell'unitarietà contenutistica del romanzo in ogni sua dimensione.

Inoltre, a garantire la presenza dell'elemento veridico è l'intervista posta come espediente narrativo la quale, fungendo da ancora al proprio svolgimento, sottolinea e ribadisce la volontà dell'autore di mantenere un contatto rigoroso con la realtà extranarrativa, sede dei fatti realmente accaduti. La scelta dell'espedito giornalistico non appare casuale, bensì mette in risalto l'opportuna strumentalizzazione delle modalità giornalistiche a servizio della letteratura.

Se l'avvocato Cañas viene presentato fin dall'inizio del racconto come parte integrante sia della cornice che della storia vera e propria, ovvero del nucleo narrativo che racchiude trent'anni di vita collettiva, El Zarco, invece, non gode della stessa potenziale flessibilità e onnipresenza. Ancora una volta, l'elemento autobiografico reclama la sua parte. Javier Cercas, facendo buon uso delle licenze e degli spazi concessi dalla *ficción*, alterna la presenza "autorale" nel testo operando continui trasferimenti, giocando sulle enunciazioni di Cañas (non ancora o non più Gafitas, nel rispetto dei piani temporali presenti nel testo) e dello scrittore che intervista. I parallelismi tra i due personaggi e Javier Cercas sono tangibili in molte parti del testo già citate, a partire dalla richiesta dell'avvocato al suo intervistatore di raccontare solo i fatti realmente accaduti, alla consapevolezza di operare comunque delle interpretazioni, raccontando la sua versione della storia. L'insistenza sul principio di *verdad* si fa sempre più insistente; la maggior parte delle volte è Ignacio Cañas a reclamarla ma, fondamentale, è lo scrittore a volerne osservare il principio di aderenza.

In conclusione è Javier Cercas a voler raccontare al suo pubblico una storia vera, forse non reale, ma verosimile e credibile; è lo stesso Cercas "atado a la realidad de pies y manos"⁸ a non cedere totalmente

⁸ Anna María Iglesia, "Las leyes de la frontera, un relato atemporal", in «Revista de letras», 15/10/2012.

Disponibile sul sito:
<http://revistadeletras.net/las-leyes-de-la-frontera-un-relato-atemporal/>.

al fascino dell'invenzione letteraria, onorando il compromesso etico che lo lega al lettore.

L'opposizione tra il personaggio di Gamallo e di Cañas gioca, dunque, sulle rispettive capacità di interpretazione del ruolo rivestito in qualità di "attanti" più che di "attori". Questa lettura critica riguardo l'assegnazione dei ruoli è dovuta ad una riflessione suggerita dalla presenza imponente dell'azione dei media e del rapporto che si viene a stabilire con ciascuno dei due personaggi. Così Cañas commenta la percezione della realtà attraverso la sua riproposizione cinematografica, ad anni di distanza dai fatti.

Recuerdo por ejemplo el día en que fui a ver con Irene *Muchachos salvajes*, la primera de las cuatro películas sobre El Zarco que filmó Fernando Bermúdez. Yo sabía más o menos de que iba el asunto porque lo había leído en la prensa, pero, a medida que avanzaba la historia y me daba cuenta de que aquello era en parte una recreación de algunas cosas que nos habían pasado en el verano del '78, me entraron tal taquicardia y tales sudores que al cabo de un cuarto de hora tuvimos que salir a toda prisa del cine. Al día siguiente volví yo solo a ver la película. En realidad, la vi tres o cuatro veces, buscando obsesivamente la realidad que se escondía detrás de la ficción, igual que si la película contuviese un mensaje en clave que solo yo podía descifrar⁹.

Ancor più eloquenti sono le parole con cui lo stesso Cañas riassume la fine di Gamallo come effetto della personificazione de El Zarco: "La impresión que yo tuve (fue que) el personaje volvía a ganarle la partida a la persona"¹⁰.

Poche parole con cui la voce narrante definisce il rapporto che El Zarco aveva istituito con i mezzi di comunicazione durante la sua vita, dentro e fuori dal carcere. Poche parole che racchiudono il senso della contrapposizione rappresentata dai due soggetti in relazione allo stesso oggetto di valore, la verità veicolata dal racconto, e che lascia intuire anche la differente complessità di costruzione dei rispettivi personaggi. Attraverso le figura di El Zarco e di El Gafitas vengono rappresentati due approcci relazionali differenti all'ambito

⁹ Javier Cercas, *op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁰ *Ivi*, p. 305.

dell'apparenza: il primo, definito più volte come un "mediópata", soffre l'ingerenza dei media nella sfera personale, li subisce e, infine, soccombe alle immagini che queste propongono del suo personaggio, finendo per schiacciare inesorabilmente il suo essere. Gafitas, al contrario, dimostra la capacità di gestione degli stessi meccanismi "di scena", arrivando a svelarne l'intrinseca perversione salvando se stesso, facendo valere la personalità a dispetto della cristallizzazione in un ruolo predeterminato.

È possibile ricostruire la cronologia narrativa sia della cornice che della trama; il binomio temporale in cui si articola l'intera narrazione rende ancora più interessante l'analisi narratologica del libro. Cornice e storia dialogano continuamente fino a sovrapporsi, nella parte finale, nell'*Epílogo*, intitolato *La verdadera historia del Liang Shan Po* che rimanda ad una serie televisiva giapponese trasmessa in quegli anni in Spagna dal titolo "La frontera azul" in cui si rievoca il fiume Liang Shan Po come "frontera real, pero sobre todo una simbólica: entre el bien y el mal, la justicia y la injusticia"¹¹. Ma nell'epilogo del libro, appunto, si giunge ad una soluzione unica che riporta direttamente al presente: la relazione comunicativa rende armonico e suggestivo il quadro d'insieme.

Ogni tentativo di ricostruzione di una storia vera, ossia riportare i fatti così come furono, quelli realmente accaduti, presuppone un'interpretazione sia da parte dell'autore che descrive gli atti compiuti, che da parte degli attori (attanti) che vestiranno i panni di altre persone (personaggi), originali protagonisti dei fatti reali, oggetti narrativi.

Sulla dicotomia *realtà/finzione* si costruisce il romanzo: nella sua dimensione interna, la narrazione stessa, ossia la storia, e nella cornice che ingloba il racconto. La suddivisione in sezioni collabora alla ripartizione della materia argomentativa, orienta la cronologia del testo e svela il lavoro dell'autore nella composizione del romanzo. Il testo ricostruisce le vicende di alcuni *quinquis* degli anni '70: El Zarco e i membri della sua banda di cui fa parte il protagonista, in fin dei conti, della storia vera e propria: Ignacio Cañas, divenuto avvocato al tempo del *Más Acá* (accezione temporale che avvicina la realtà diegetica a quella esterna, ossia al tempo della reale scrittura del libro, che anche

¹¹ *Ivi*, p. 77.

il titolo della seconda parte del romanzo), il quale racconta la sua versione dei fatti ad uno scrittore incaricato della stesura di un libro sulla banda di delinquenti.

Strutturalmente, il testo si caratterizza per il valore che assume nella prospettiva letteraria dell'evoluzione del romanzo come genere contemporaneo, aspetto messo in luce in particolar modo da Anna María Iglesia in un accurato articolo critico:

La flagrante evidencia de que la novela no ha muerto hace innecesario, incluso tedioso, todo intento de reafirmar el agotamiento de dicho género, cuya vitalidad confirma Javier Cercas, no sólo colocando una novela, *Las leyes de la frontera*, entre las novedades editoriales, sino, y sobre todo, proponiendo, una vez más, - *Soldados de Salamina* fue la primera - una ruptura con los parámetros genéricos decimonónicos: Cercas construye su novela a partir de unas entrevistas entre un escritor y algunos de los personajes de la historia que se va trazando a partir de los distintos testimonios¹².

Cercas abbatte la polemica sulla fine del romanzo e rompe, ancora una volta, i parametri classici del genere:

Pretendo que el lector no note que lee literatura, busco casi un antiestilo; cuando noto que la frase me sale demasiado literaria, zas, va fuera... El texto ha de sonar a verdad, verdad literaria, pero verdad¹³.

In effetti, la narrazione si fa largo attraverso una serie di interviste condotte in forma dialogica dallo scrittore/*ghostwriter* che si rivolge, durante varie sessioni, a tre protagonisti della storia: Ignacio Cañas, l'ispettore Cuenca, a capo delle indagini e, infine, il direttore del carcere di Girona, allo scopo di ricostruire gli avvenimenti, quelli veri, accaduti durante l'estate del 1978, che si configura come punto di partenza per un racconto collettivo ed insieme individuale, frutto dello sguardo retrospettivo delle persone e dei personaggi coinvolti nella vicenda narrata.

¹² Cfr. Anna María Iglesia, *op. cit.*

¹³ Cfr. Carles Geli, *op.cit.*

Inizia il racconto; la scena si presenta ordinata, ci sono Cañas e lo scrittore, pronti ad iniziare la prima intervista. Un'ultima domanda – “Por qué ha aceptado escribir este libro?” - lancia il racconto della storia, non della storia de El Zarco ma della relazione esistente tra il protagonista, Ignacio Cañas, “el Gafitas” di allora, e il capo banda; - “Por dinero, me gano la vida escribiendo”- è la risposta dello scrittore, il quale, tagliando corto, auspica l’inizio dell’intervista, dando per scontato la “legge” che anima il gioco della scrittura ai giorni nostri. Sembrerebbe forse un po’ azzardato, ma la risposta pronta dello scrittore lascia intravedere, o pare veicolare, un primo riferimento alla condizione dello scrittore contemporaneo, in bilico tra al giornalismo vero e proprio e la dinamica del bestseller, indagando e infarcendo di spunti romantici storie di interesse pubblico. Una valutazione complessiva del testo mostra la coesistenza di vari piani narrativi e rivela una struttura compositiva che filtra il gioco metaletterario condotto dall’autore nel ruolo di critico di se stesso, della sua produzione e del suo tempo. Javier Cercas articola una dialettica sulla purezza del canone di scrittura, quella letteraria, e dell’interazione di quest’ultima con il genere giornalistico e della critica letteraria, intesa come genere letterario autonomo, questione attualissima nel dibattito sui generi ibridi.

Tali riferimenti, di natura evidentemente extraletteraria, emergono dalla trama del romanzo e appaiono come elementi costitutivi della stessa; Cercas non perde occasione per dire la sua sulla definizione “professionale” del giornalista e dello scrittore, senza però tradire i principi di coesione e aderenza al piano narrativo, lasciando la parola, durante la seconda parte del romanzo, *Más acá*, al direttore del carcere di Girona. Il direttore, non appena iniziata l’intervista e con essa il nuovo capitolo, pretende mettere in chiaro il fastidio che prova nell’aver a che fare con i giornalisti, soprattutto in relazione al caso de El Zarco, che d’ora in poi sarà chiamato con il suo vero nome, Antonio Gamallo, segno della fine di un’epoca ridefinita nei termini non più consoni di un *Más allá* ormai lontano e passato. Di tutta risposta, l’anonimo scrittore ribatte un secco: “yo no soy periodista” - e cede, subito dopo, al peso dei puntini sospensivi, con quel “Sí, pero...”, in risposta alla domanda retorica posta dal suo interlocutore, in cerca di una risposta credibile a quello stesso quesito che ha animato all’inizio

il gioco narrativo e che ha smosso l'interesse personale dello scrittore per la vicenda, determinandone l'intenzione di scriverne un libro. "Cosa da giornalisti" suppone il direttore, che lo etichetta senza troppa esitazione riconoscendo la sua professionalità più che il talento, per così dire, creativo. L'indecisione, l'atteggiamento possibilista che lascia spazio al dubbio e all'incertezza circa la definizione dei ruoli, apre le porte alla rimessa in gioco della polemica extraletteraria, riguardo la natura particolare dei testi ri-creati ad imitazione del Reale e sulla problematica rappresentata dall'ostinazione a voler classificarne gli autori. Quel "entonces es como si fuera periodista", dimostrazione della risolutezza del direttore a chiarire ogni dubbio, pare ridimensionare il contrasto, o meglio la confusione generata dalla sovrapposizione dei ruoli, ma accentua la distanza fra i due ambiti di scrittura. Ancora al direttore è affidato l'incarico di riaccendere la miccia quando, rivolgendosi nuovamente al suo intervistatore, dichiara:

no tengo nada personal contra usted; contra los periodistas, en cambio tengo mucho. Son un hatajo de embaucadores. Inventan. Mienten. Y, como cuentan sus mentiras disfrazadas de verdades, la gente vive en confusión tremenda. [...] El periodismo es una máquina de picar carne: los trituran a todos, y triturarán a todo el que se ponga por delante¹⁴.

L'implicazione personale di Javier Cercas si rivela, dunque, attraverso le dichiarazioni opportunamente riformulate dai vari personaggi; allo stesso modo, si riflette e si completa nel contesto spaziale e temporale in cui ambienta la storia, abilmente ricostruito dall'autore: l'azione si svolge a Girona, "hacia tres años que Franco había muerto, pero el país continuaba gobernándose por leyes franquistas y oliendo exactamente a lo mismo que olía el franquismo: a mierda"¹⁵. L'atmosfera è definita in tutti i dettagli, il luogo e il tempo circoscritti, così come la posizione del suo protagonista.

I dialoghi proseguono sulla scia dei ricordi precisi degli avvenimenti trascorsi negli anni passati; si alternano le domande curiose dell'intervistatore e gli appunti dell'intervistato, teso a preservare la

¹⁴ Javier Cercas, *op. cit.*, p. 213.

¹⁵ *Ivi*, p. 16.

massima aderenza ai fatti. La ricostruzione degli eventi accoglie una varietà di prospettive.

Secondo capitolo, cambio di scena: ora è l'ispettore a raccontare dal suo punto di vista ciò che davvero successe durante quell'estate, attento tanto alla descrizione della città quanto a sottolineare il valore del lavoro di un poliziotto tra i sobborghi ghettizzati di una città da ricostruire.

Le frontiere determinano l'imposizione di leggi, per meglio dire di normative, in osservanza al rigore terminologico del discorso più propriamente metaletterario in cui l'autore ha operato il trasferimento della materia argomentativa dal piano esterno alla diegesi, considerando la critica come genere letterario autonomo, così come del contrasto tra realtà e finzione, che si insinua continuamente nell'evoluzione della trama. Leggi che scandiscono l'interpretazione dei ruoli da parte dei vari personaggi dell'azione narrativa, sempre in lotta con l'immagine di sé che appare, tra persona e personaggio, tra mito e leggenda, in rappresentanza di contraddizioni inconciliabili che giocano sui sentimenti di paura ed attrazione.

Le frontiere, definite a ben dire "porose" dallo stesso Cañas, tra i quartieri che ospitavano i *charnegos*¹⁶ e quello de *los albergues provisionales*, *el barrio del chino*, vero e proprio luogo della "perdizione", sono scenario di ambientazione reale e simbolica per il racconto individuale e collettivo delle interviste; le stesse frontiere solcate da Cercas nella sua produzione letteraria e ricostruite ad arte tra la cornice narrativa e la storia del romanzo, costituiscono il primo nucleo fondamentale dell'elemento creativo in gioco.

Las leyes de la frontera mette in gioco una varietà notevole di significati e di significanti. Sarebbe difficile e apparirebbe probabilmente involuto esprimere questo concetto con altre parole rispetto a quelle usate da Carles Geli per dare risalto alla polisemia della trama e alla costruzione quasi perfetta dei meccanismi di cui è costituita per ritrar-

¹⁶ DRAE suggerisce la variante catalana *xarnego* (suggerendone la derivazione etimologica da *lucharniego*), in riferimento al "inmigrante de una región española de habla catalana". María Moliner concorda con la derivazione etimologica catalana, proponendo una maggiore specificità locale al fenomeno che "se aplica, en Cataluña, a los hijos de inmigrantes no catalanizados, y a sus cosas".

re, in contrapposizione, le imperfezioni della vita, merito indiscutibile dell'autore del romanzo:

Ha reivindicado la bondad de la Transición, capaz de generar un salto en la calidad de vida de la población "bestial", y ha asegurado que *Las leyes de la frontera* le ha devuelto "la alegría de volver a la libertad de la ficción" después de *Anatomía de un instante*. Cercas ha justificado en parte ese salto de un relato real a otro inventado por la obligación que, en su opinión, tiene todo escritor "de no repetir siempre el mismo libro"¹⁷.

¹⁷ Cfr. Carles Geli, *op.cit.*