

ISTITUTO UNIVERSITARIO

LIBRERIA

INCONTRA

1900

EL INVIERNO EN LISBOA: LO SPAZIO E IL TEMPO

«Oggi la letteratura - il pensiero - non si esprime più che in termini di distanza, d'orizzonte, d'universo, di paesaggio, di luogo, di sito, di percorsi e di dimora: figure ingenue ma caratteristiche, figure per eccellenza, in cui il linguaggio *si fa spazio*, affinché lo spazio, in sé, divenuto linguaggio, si parli e si scriva»¹.

Quando Gérard Genette scriveva queste parole, nel suo famoso libro *Figures* (1966), Antonio Muñoz Molina aveva soltanto dieci anni e, in Ubeda, una piccola città rinascimentale e illustre del vecchio regno di Jaén, alimentava il suo immaginario tra edifici scolastici gelidi e cinema all'aperto. Due decenni più tardi (nel 1987) Muñoz Molina, diventato nel frattempo giornalista e romanziere, pubblicava un romanzo intitolato *El invierno en Lisboa* raggiungendo con esso, nell'arco di due anni, il record di quattordici edizioni; la quarta di copertina della quattordicesima edizione propagandava l'opera con questa efficacissima sintesi:

«es al mismo tiempo un homenaje al cine 'negro' americano (y a sus antecedentes literarios) y al mundo del jazz. Pero es también, y ante todo, sobre el cañamazo de una historia de amor y de intriga, una singular y poderosa creación literaria».

Ma quello che la quarta di copertina non diceva, né si vede perché avrebbe dovuto dirlo, è in che modo un omaggio al cinema 'nero' americano e al mondo del jazz, omaggio scaturito da una storia amorosa e intrigante, può far diventare il testo una creazione letteraria «singolar y poderosa». L'ipotesi che voglio proporre in queste note è che tali singolarità e potenza, che in effetti sovrastano il romanzo, nascano da una sorta di predilezione spaziale dello scrittore nell'organizzare l'intreccio; in questo senso è da registrare la cura che Antonio Muñoz Molina mostra

nel definire i siti, gli orizzonti, le stanze, i locali, i cieli, i mari, le strade che contengono la storia; c'è un'attenzione, seppur veloce, nella descrizione testuale degli ambienti, che marca esplicitamente lo svolgimento dell'azione; ma non è soltanto questo. Dall'inizio della narrazione è essenziale il rapporto tra persona e involucro ambientale fino a far diventare quest'ultimo sostanza vitale delle cose accadute. Inoltre le relazioni tra le persone sono sistematicamente definite in termini di spazialità. E qui siamo vicini al nostro punto di partenza genetico.

Ma vediamo qual'è la cornice del romanzo. Nel Metropolitano, un locale della Gran Via madrilenza dove si fa jazz, uno scrittore ritrova Santiago Biralbo, pianista e leader del trio Giacomo Dolphin, conosciuto anni prima in un bar di S. Sebastián chiamato Lady Bird. Mentre conversa con Biralbo facendo omaggio mentalmente alla loro «amistad discontinua y nocturna» lo scrittore ricorda l'unica confidenza fattagli da Santiago in passato:

«Biralbo me había hablado de su amor por una muchacha a quien yo conocía muy superficialmente - Lucrecia - y de un viaje con ella del que acababa de volver. Ambos bebimos demasiado aquella noche. Al día siguiente, cuando me levanté, comprobé que no tenía resaca, sino que todavía estaba borracho, y que había olvidado todo lo que Biralbo me contó. Me acordaba únicamente de la ciudad donde debiera haber terminado aquel viaje tan rápidamente iniciado y concluido: Lisboa». (p. 12)

L'evocazione di quella unica confidenza dei tempi andati include come unico faro di luce nella memoria la città di Lisbona e annuncia una tappa molto più intensa nei loro rapporti. Infatti il ritrovamento dei due amici nella capitale della Spagna è in realtà l'inizio del lavoro di preparazione necessario per la stesura del romanzo che lo scrittore scriverà sul musicista; il primo quindi non si limita ora a incontrare il secondo nel locale dove suona, ma lo accompagna in passeggiate notturne nel cuore di Madrid, sente i dischi da lui incisi quando formava parte del quartetto del famoso trombettista Billy Swann:

«Tras él (Billy Swann) sonaba muy sigilosamente el piano de

Biralbo, G. Dolphin en las explicaciones de la funda. Dos de las canciones eran suyas, nombres de lugares que me parecieron al mismo tiempo nombres de mujeres: Burma, Lisboa».

Inoltre spesso lo visita in albergo scoprendo che il nuovo nome del suo ammirato amico, appunto Giacomo Dolphin, non è un nome d'arte ma risponde a una nuova identità; altre impercettibili manifestazioni di questa andrà osservando lo scrittore mentre Dolphin lo sceglie come archivista delle memorie della sua vita passata, quando ancora si chiamava Biralbo; memorie scritte (le lettere di Lucrecia) e orali (i racconti confidenziali che, spontaneamente o spronato dall'altro, Dolphin va lentamente dipanando). Ecco, ad esempio, il loro dialogo immediatamente dopo la consegna del pacco delle lettere di Lucrecia:

«Ahora fumaba con los ojos entornados. Los abrió para señalarme con un gesto la única silla de la habitación. Me acordé de aquella canción suya, Lisboa: cuando la oía yo lo imaginaba a él exactamente así, tendido en la habitación de un hotel, fumando muy despacio en la penumbra translúcida. Le pregunté si por fin había estado en Lisboa. Se echó a reír, dobló la almohada bajo su cabeza.

- Desde luego - dijo -. En el momento adecuado. Uno llega a los sitios cuando ya no le importan.

- ¿Viste a Lucrecia allí?

- ¿Cómo lo sabes? - Se incorporó del todo, aplastó el cigarrillo en el cenicero. Yo me encogí de hombros, más asombrado que él de mi adivinación.

- He oído esa canción, Lisboa. Me hizo acordarme de aquel viaje que empezasteis juntos.

- Aquel viaje - repitió -. Fue entonces cuando la compuse.

- Pero tú me dijiste que no habíais llegado a Lisboa.

- Desde luego que no. Por eso hice esa canción. ¿Tú nunca sueñas que te pierdes por una ciudad donde no has estado nunca?

Quise preguntarle si Lucrecia había continuado sola el viaje, pero no me atreví...». (pp. 20-21)

Meta, mancata però, del (unico) viaggio intrapreso insieme all'amata, Lisbona è diventata, in quella prima fase della vita dell'eroe e, grazie alla sua ispirazione, metafora musicale; a sua volta le ricadute metaforiche del brano *Lisboa* creano, nella mente

dello scrittore, innanzitutto rimandi nominali muliebri ma la composizione sonora è anche creatrice di spazi: il pezzo *Lisboa* disegna, nell'immaginazione dello scrittore, una camera d'albergo, dove il musicista è disteso, avvolto da un'atmosfera trasparentemente crepuscolare.

La scala dei rimandi potrebbe essere la seguente: lo struggimento creatosi in un uomo dall'impossibilità di raggiungere Lisbona diviene un brano di jazz, dal cui ascolto a sua volta fluiscono, nella mente del suo amico, ora un'immagine femminile ora una stanza bagnata tenuamente di luce dove l'uomo sdraiato è in preda allo struggimento.

Più brevemente:

Lisbona città= musica= amore= rifugio.

Ogni passaggio, che avviene attraverso un atto di sublimazione, incorpora realtà totalizzanti ma il primo e l'ultimo anello della catena sono universi spaziali. La parabola va quindi da uno spazio esterno (Lisbona presa *in toto* come urbe) a uno spazio interno (camera d'albergo, con atmosfera - il fumo, la luce - e uomo).

Si tratta di una sequenza che presenta in miniatura tutta l'azione del romanzo e proprio perciò la presenza prepotente del lessema Lisbona indica la pregnanza di ruolo che la città lusitana avrà lungo tutto lo svolgimento dell'azione. Conviene fare ora il riassunto di tale azione: Santiago Biralbo, pianista al Lady Bird, conosce Lucrecia, sposa di Malcolm, un *marchand* di pittura legato agli ambienti della malavita. Santiago e Lucrecia diventano amanti e trascorrono due anni nella città donostiarra tra conversazioni di circostanza davanti a Malcolm e incontri clandestini. La misteriosa fuga di Malcolm e Lucrecia a Berlino separa gli amanti durante tre lunghi anni, allontanamento mitigato lievemente dalle lettere che entrambi scrivono e ricevono. L'ultima di queste, recapitata a Biralbo da Billy Swann, che si è incontrato con Lucrecia in un locale di Berlino dove lui suonava, è scritta frettolosamente sul verso della sbiadita fotocopia di una mappa di Lisbona; nella parte sinistra del piano è marcato un punto della città accanto al

quale appare segnata, in una scrittura diversa da quella di Lucrecia, la parola *Burma*. Il ritorno a San Sebastián di Lucrecia, che ha lasciato Malcolm dopo averlo visto assassinare un portoghese con l'aiuto del suo socio Toussaints Morton, illumina il grigiore vitale di Biralbo e quando egli scopre che lei è solo di passaggio verso Lisbona, decide di accompagnarla; la lascia prima della frontiera, obbediente al desiderio di Lucrecia che insiste nel voler arrivare da sola nella capitale lusitana, e senza accorgersi che lei gli ha sottratto la lettera con la mappa della città. Rimasto solo Biralbo delibera di raggiungere Billy Swann a Copenaghen; con lui suonerà in giro per il mondo fino a quando il gruppo non si dissolverà e Billy, distrutto dall'alcol, non entrerà nella spirale delle disintossicazioni e delle ricadute. L'ultima di queste avviene a Lisbona e Biralbo, avvertito della crisi gravissima di Billy, decide di raggiungerlo. È dicembre quando arriva a Lisbona e la prima sera su un treno della metropolitana, tornando dalla clinica dove Billy Swann si riprende, intravede Lucrecia che viaggia in direzione opposta. Inizia così la disperata ricerca di lei e il percorso solitario di Biralbo attraverso la città. Girovagando con tenacia ossessiva si perde nei labirinti dei bassifondi fino a imbattersi in un lupanare chiamato *Burma*. Dentro troverà Malcolm e Toussaints Morton che, anche loro alla ricerca di Lucrecia, pretendono da lui notizie fino ad arrivare alla tortura. Biralbo scopre così che *Burma* è stato in un passato recente il nome di una società segreta a capo della quale c'era Dom Bernardo Ulmahn Ramires, ricchissimo commerciante di caffè che collezionava quadri, e che un Cézanne abbandonato nel vecchio magazzino, ormai diventato postribolo, è ora nelle mani di Lucrecia. Quando, approfittando di una distrazione, Biralbo fugge, capirà che soltanto Billy Swann sa l'indirizzo di Lucrecia; ma, allorché finalmente è sul treno che lo porta nella periferia dove abita lei, s'imbatte di nuovo in Malcolm; questo tenta di uccidere Biralbo e, nella lotta mortale tra i due, finisce sotto le rotaie. L'unione degli amanti durerà solo una notte: entrambi sono disposti a sacrificare l'amore pur di salvare l'altro dalla ferocia di Toussaints Morton; Lucrecia

partirà ma prima lascerà Biralbo nelle mani dello spagnolo Maraña, un malavitoso bonario che gli offre protezione insieme al passaporto con il suo nuovo nome; grazie a Maraña, Biralbo/Dolphin resterà tranquillo a Lisbona fino al 12 di dicembre, giorno del concerto con Billy Swann.

Fin qui quella che possiamo chiamare l'azione amorosa del romanzo. L'intrigo però continua: È passato il tempo. Mentre a Madrid Biralbo/Dolphin racconta allo scrittore le proprie memorie, Toussaints Morton già si aggira da giorni minaccioso nei dintorni dell'albergo. L'arrivo di Lucrecia avviene troppo tardi: lui è fuggito di nuovo da Toussaints ed è scomparso nel nulla.

Se mettiamo ora in relazione l'elenco di città che offrono i loro scenari alla storia noteremo che quella che la quarta di copertina denomina «*historia de amor*» si svolge in due città: S. Sebastián e Lisbona; gli amanti s'incontrano e si separano soltanto in questi due posti del mondo. La «*historia de intriga*» ha invece una rete di luoghi molto più ampia: S. Sebastián, Berlino, Milano, Ginevra, Lisbona, Madrid. Copenaghen, New York e Parigi sono soltanto sfondi nei tragitti musicali di Biralbo e Billy Swann mentre quest'ultimo suona, da solo, a Berlino e, in quell'occasione, serve da tramite agli amanti.

Tutto quindi accade tra San Sebastián e Lisbona, o almeno tutto ciò che riguarda la peripezia di Santiago Biralbo, ma, mentre il rapporto di questo con San Sebastián è contemplativo e quindi passivo, quello con Lisbona ha dall'inizio, caratteristiche di creatività che rendono la relazione assai complessa: Lisbona domina l'immaginazione dell'eroe forse per la sua iniziale irraggiungibilità; Lisbona governa inoltre la sua vita non solo durante il tempo che egli trascorre in essa ma anche dopo: la trasformazione interiore che egli soffre durante quel soggiorno, e a causa di quel soggiorno, darà ragione di tutta la sua esistenza *a posteriori*.

Il ruolo di *Deus ex machina* della città lusitana si consolida solidamente nell'impianto ontologico a essa assegnato; infatti Lisbona possiede nel romanzo una essenza che si direbbe appartenere alla

teoria filosofica del nominalismo; così è per lo scrittore:

«Noto que en esta historia casi lo único que sucede son los nombres: el nombre de Lisboa y el de Lucrecia, el título de esa brumosa canción que yo aún sigo escuchando. Los nombres, como la música, me dijo una vez Biralbo[...] arrancan del tiempo a los seres y a los lugares que aluden, instituyen el presente sin otras armas que el misterio de su sonoridad. Por eso él pudo componer la canción sin haber estado nunca en Lisboa: la ciudad existía antes de que él la visitara igual que existe ahora para mí, que no la he visto, rosada y ocre al mediodía, levemente nublada contra el resplandor del mar, perfumada por las sílabas de su nombre como de aliento oscuro, Lisboa, por la tonalidad del nombre de Lucrecia». (p. 78)

La condensazione è massima: tra Lisbona città e il suo raddoppiamento metaforico jazzistico, nel brano *Lisboa*, c'è soltanto il tramite di un altro nome, Lucrecia naturalmente. Tuttavia, di queste tre entità nominali (la città, la ragazza, la canzone) la prima ha un'importanza esistenziale maggiore delle altre; infatti, Lucrecia serve qui solo da mediatore quale via che permette a Biralbo di tradurre Lisbona-città in *Lisboa* musica; questo brano poi, proprio per sua essenza, non è altro che un'eco, anzi un'invocazione, della vera Lisbona, appunto l'urbe lusitana.

Ma se in questo primo tratto della sequenza Lisbona si è sdoppiata, la visione - identica - che gli occhi dello scrittore e del musicista hanno della città (in tempi diversi, per di più) si contrappone alla moltiplicazione che ho appena descritto; si direbbe che l'identità di visione ricupera la città alla categoria delle esistenze immutabili.

Sintetica, questa prima visione di Lisbona fonde la città in un accordo di colori delicati («rosada y ocre»); città diurna, vista nell'attimo fuggente dello zenit («al mediodía») insieme al suo cielo («levemente nublada»), si staglia contro la luce abbagliante del mare. Teniamo bene a mente questa preposizione, «contra», che definisce il rapporto della città con il mare da questa immagine iniziale. Ma la sintesi visiva è solo una delle componenti del quadro; Lisbona vive respirando i profumi che essa stessa sparge; strani profumi questi dato che non emanano né dai giardini, né dai magazzini di spezie orientali racchiusi nella città né tanto

meno dal mare, bensì dalle sillabe del suo nome, sillabe vive, poiché hanno «aliento», sillabe che chiudono il cerchio dei rimandi tornando, con quel tono «oscuro» del proprio fiato, al codice pittorico dell'inizio. E siamo di nuovo al modulo anteriore (moltiplicazione-unità). L'insieme offre un quadro della città che contiene gli elementi di un sincretismo artistico (colori, luce, profumi) di stampo modernista, trasposto però da una chiave nominalista che purifica la sensualità di quei componenti.

Potrebbe essere sufficiente, ma non basta allo scrittore: Lisbona effonde un ulteriore riverbero profumato fatto dalla «tonalidad del nombre de Lucrecia» perché l'eroina è lì, dentro a quello spazio, e perché il suo nome, fatto di «tonalidad», cioè di pittura e di musica, è, in ultima istanza, un effluvio. La serie dei rimandi, delle risonanze, finisce, per ora.

Un presente continuo è il senso ultimo di questo matrimonio tra codici artistici e dottrina filosofica: la città splende incurante del tempo e delle circostanze che aiutano o impediscono agli individui di conoscerla o meno.

Splende tanto Lisbona che Lucrecia, nel lasciare San Sebastián alla volta del Portogallo, esclama mentre sente alla radio *Fly me to the moon* :

«Llévame a la luna, a Lisboa». (p. 98)

E, proprio come la luna, Lisbona può scomparire dal firmamento interiore dell'eroe; sarà soltanto una fase, segnata dalla alienata dissociazione della sua mente:

«Iba a viajar a Lisboa, pero aún no asociaba el nombre de esa ciudad donde tal vez Billy Swann iba a morir, con el título de una canción que él mismo había compuesto y ni siquiera con un lugar largamente clausurado de su memoria. Sólo unas horas más tarde, en el vestíbulo del aeropuerto, cuando vió Lisboa escrito con letras luminosas en el panel donde se anunciaban los vuelos, recordó lo que esa palabra había significado para él, tanto tiempo atrás, en otra vida, y supo que todas las ciudades donde había vivido desde que se marchó de San Sebastián eran los dilatados episodios de un viaje que tal vez ahora iba a concluir: tanto tiempo esperando y

huyendo y al cabo de dos horas llegaría a Lisboa». (p. 111)

E anche qui Lisbona è un nome ma non per questo splende di meno, anzi è un nome costituito dalla luce («letras luminosas») e la sua apparizione sul pannello elettronico ha rare virtù mnemotecniche e sapienziali nella coscienza di Biralbo: «cuando vió *Lisbona* escrito... recordó... y supo».

È pronto ora l'eroe per l'incontro tanto rimandato e tanto desiderato e rimosso:

«Había imaginado una ciudad tan brumosa como San Sebastián o París. Lo sorprendió la transparencia del aire, la exactitud del rosa y del ocre en las fachadas de las casas, el unánime color rojizo de los tejados, la estática luz dorada que perduraba en las colinas de la ciudad con un esplendor como de lluvia reciente. Desde la ventana de su habitación, en un hotel de pasillos sombríos donde todo el mundo hablaba en voz baja, veía una plaza de balcones iguales y el perfil de la estatua de un rey a caballo que enfáticamente señalaba hacia el sur». (p. 112)

La realtà dirada le nebbie dell'immaginazione offrendo diafanità, precisione, compattezza («transparencia ... exactitud ... unánime color»), condizioni tutte che precedono l'equilibrio immobile della luce («estática luz») sui colli. Luce preziosa, perché «dorada», permane con la continuità storica del preterito imperfetto («perduraba») coronando di splendore la città. Splendore legato all'acqua, non del mare, ahimé, ma della pioggia. La città, vista ora realmente e *in toto*, ignora ancora una volta il mare, quasi come lo ignora quest'altro passo:

«No recordaba cuánto tiempo, cuántas horas o días anduvo como un sonámbulo por las calles y escalinatas de Lisboa, por los callejones sucios y los altos miradores y las plazas con columnas y estatuas de reyes a caballo, entre los grandes almacenes sombríos y los vertederos del puerto, más allá, al otro lado de un puente ilimitado y rojo que cruzaba un río semejante al mar, en arrabales de bloques de edificios que se levantaban como faros o islas en medio de los descampados...». (p. 119)

L'eroe è sceso finalmente (dall'aereo, dalla camera dell'albergo)

e cammina senza meta attraverso una architettura fatta di contrasti: la maestà delle «escalinas» moltiplicata nei belvedere, nelle piazze colonnate, nelle statue dei re sempre a cavallo, maestà che convive con la sporcizia dei vicoli, gli inquietanti magazzini, gli immondezzai del porto. Il percorso labirintico di Biralbo allargandosi al ponte e al territorio aldilà di esso include timide metonimie marittime: un fiume così grande che è «semejante al mar», dei palazzi alti immersi nella desolazione del vuoto arido «como faros o islas».

Enorme è il potere di annientamento di questo girovagare di Biralbo alla ricerca dell'amata; Lisbona gliela nasconde mentre gli s'impone in modo così pieno e possente che va cancellandolo² progressivamente:

«él era quien casi no existía, quien se iba borrando en el curso de sus caminatas por Lisboa como el recuerdo de una cara que hemos visto una sola vez». (p. 122)

Questa presenza fortissima della città allontana ogni monotonia introducendo variazioni nella luce o piccole macchie bianche in movimento:

«ahora el invierno había ensombrecido las calles y las gaviotas volaban sobre los tejados y las estatuas a caballo como buscando refugio contra los temporales del mar. Cada temprano anochecer había un instante en que la ciudad parecía definitivamente ganada por el invierno. Desde la orilla del río circundaba la niebla borrando el horizonte y los edificios más altos de las colinas, y la armadura roja del puente alzado sobre las aguas grises se prolongaba en el vacío. Pero entonces comenzaban a encenderse las luces, las alineadas farolas de las avenidas, los tenues anuncios luminosos que se extinguían y parpadeaban formando nombres y dibujos, líneas fugaces de neón tiñendo rítmicamente de rosa y rojo y azul el cielo bajo de Lisboa». (p. 122-123)

Opera creata dagli uomini, la città accoglie in sé la natura: l'ombra della stagione invernale, i gabbiani che in essa trovano un rifugio *contra* i temporali del mare; ma è anche in grado di opporsi, grazie all'artificio, alle manifestazioni più ostili di quel-

la natura: alla nebbia la città risponde con la sfida dell'elettricità, al cielo basso oppone la cadenza del coloratissimo neon. Lisbona si dà e si nega a Biralbo il quale, preso completamente da lei, la misura instancabilmente con l'umile metro dei propri passi:

«El caminaba siempre, insomne tras las solapas de su abrigo, reconociendo lugares por donde había pasado muchas veces o perdiéndose cuando más seguro estaba de haber aprendido la trama de la ciudad».
(p. 123)

l'identificazione tra l'eroe e la città raggiunge il massimo con l'uso retorico della *similitudo*:

«Del mismo modo que a Lisboa la niebla y las aguas del Tajo la aislaban del mundo, convirtiéndola no en un lugar, sino en un paisaje del tiempo, él percibía por primera vez en su vida la absoluta insularidad de sus actos: se iba volviendo tan ajeno a su propio pasado y a su porvenir como a los objetos que lo rodeaban de noche en la habitación del hotel». (p. 123)

Isolamento geografico della città inversamente proporzionale al suo valore simbolico di territorio del tempo, ovvero metamorfosi di una estensione urbanistica in estensione cronologica. Una estensione cronologica fatta di presente continuo, di un presente felice come esiste soltanto nelle isole. È questa una condizione di vita che la città svela all'eroe e consiste essenzialmente nella scoperta di una dimensione rara, assai rara, com'è la felicità:

«Tal vez fue en Lisboa donde conoció esa temeraria y hermética felicidad que yo descubrí en él la primera noche que lo vi tocar en el Metropolitano. Recuerdo algo que me dijo una vez: que Lisboa era la patria de su alma, la única patria posible de quienes nacen extranjeros». (p. 123)

Siamo ormai all'apice dell'identificazione tra l'eroe e la città, identificazione che avviene dopo una lunga tappa di conoscenza: l'eroe l'ha prima sognata e poi percorsa mille volte e finalmente l'ha capita. L'accavallamento dei tragitti che egli ha realizzato dentro e nei dintorni della città, seguendo una traiettoria tanto casuale quanto essenziale, ha finalmente un senso: l'eroe rispecchia quella felicità ermetica e ardita che è di Lisbona. Biralbo conosce

se stesso attraverso il dedalo delle strade della capitale lusitana; il suo è un viaggio iniziatico che lo conduce al centro di sé. Perciò elegge Lisbona come sede «de su alma», e la propone come unica appartenenza possibile a quella categoria di uomini a cui lui stesso appartiene, nati stranieri ad ogni patria.

Patria dell'anima, e quindi spazio amato, questa Lisbona è oggetto di analisi per Biralbo; si direbbe che costui soffre di quella passione che Gaston Bachelard ha definito topofilia³: egli osserva l'oggetto del desiderio da tutti gli angoli possibili; ecco in che modo, dopo l'elezione di Lisbona come patria, fa Biralbo un ultimo *flash back* su di essa:

«Una tarde, Biralbo se encontró fatigado y perdido en un arrabal del que no podría volver caminando antes de que se hiciera de noche. Abandonados hangares de ladrillo rojizo se alineaban junto al río. En las orillas sucias como muladares había tiradas entre la maleza viejas maquinarias que parecían osamentas de animales extinguidos. Biralbo oyó un ruido familiar y lejano como de metales arrastrándose. Un tranvía se acercaba despacio, alto y amarillo, oscilando sobre los raíles... Subió a él... Lejos sobre la ciudad resplandecía brumosamente el sol del invierno, pero el paisaje que cruzaba tenía una grisura de atardecer lluvioso. Al cabo de un viaje que le pareció larguísimo el tranvía se detuvo en una plaza abierta al estuario del río. Tenía hondos atrios coronados de estatuas y frontones de mármol y una escalinata que se hundía en el agua. Sobre su pedestal con elefantes blancos y ángeles que levantaban trompetas de bronce, un rey cuyo nombre nunca llegó a saber Biralbo sostenía las bridas de su caballo irguiéndose con la serenidad de un héroe contra el viento del mar, que olía a puerto y a lluvia». (p. 124)

Gloriosa immagine ufficiale di Lisbona questa apoteosica descrizione di *Praça do Comércio* mette l'accento ancora sulle fondamenta acquatiche della città e, contemporaneamente, sulla sua separatezza dall'oceano. Da esso arriva soltanto il vento, ma la città innalza contro questo vento (e ancora una volta è *contra* la preposizione usata nei confronti del mare) la statua di un anonimo re a maniera di stendardo; finalmente accoglierà, sì, questo vento Lisbona ma facendolo subito suo, terrestre e celeste, odorante di porto e di pioggia.

La Lisbona solare finisce qui, con le luci dell'ocaso. Al di là dell'arco centrale della piazza («Biralbo cruzó bajo un arco con alegorías y escudos») il mondo notturno e sotterraneo della metropoli inghiottisce per sempre Biralbo; quando l'eroe riuscirà a emergere sarà un altro uomo e la città non la guarderà più: la porterà in sé, come spazio mitico della conoscenza, come fissazione di una felicità assoluta, ma anche assolutamente cangiante.

Dal famosissimo arrivo dei pellegrini a Lisbona che Cervantes ci lasciò nel suo ultimo libro, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*⁴, alla non meno famosa descrizione di Fielding in *A Journal of a Voyage to Lisbon*⁵ lo sguardo dei viaggiatori si estende sul panorama della città vista dal mare. Anche un eroe solitario e moderno, un eroe apocrifo come il Ricardo Reis che Saramago sottrae a Pessoa, possiede, al suo arrivo in città, quella condizione di viaggiatore marino che era ancora di quei modelli⁶. Il nostro Biralbo è invece un uomo che attraversa spazi terrestri a piedi, in macchina, in treno o spazi eterei in volo (come appunto fa per viaggiare a Lisbona). È probabilmente per questa sua condizione di movimento diversa dai suoi antecedenti letterari che l'eroe creato da Antonio Muñoz Molina è in grado di cogliere una essenza di Lisbona che, includendo le connotazioni classiche di nobile entità terrestre, sposta il suo rapporto privilegiato con il mare a favore di una esistenza assolutamente moderna perché definita dalla quarta dimensione.

NOTE

¹ Gerard Genette, *Figure*, Milano, Einaudi, 1969, p. 197.

² Cfr. Elide Pittarello, «Le affabulazioni di Antonio Muñoz Molina» in *El girador. Studi di letterature iberiche e ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 803-809.

³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957. Nella traduzione italiana, Bari, Dedalo, 1975, la definizione di 'topofilia' è a p. 26.

⁴ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, pp. 276-279.

⁵ Henry Fielding, *Diario di un viaggio a Lisbona*, introduzione di Gaetano D'Elia, Bari, Ladisa, 1994, pp. 98-100.

⁶ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984.