

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Literaturas ibéricas

Homenaje a Giuseppe Grilli

editado por Anna Gabriela Di Lodovico
Alessia A. S. Ruggeri



Edizioni Nuova Cultura

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Il volume adotta un sistema di valutazione dei testi sulla revisione paritaria e anonima (*peer-review*).

Copyright © 2016 Edizioni Nuova Cultura - Roma

ISBN: 9788868127893

DOI: 10.4458/7893

Copertina: Susina Amat, "Retrat del Dr. Grilli" (collezione privata, particolare)

Composizione grafica: a cura di Anna Gabriela Di Lodovico e Alessia A.S. Ruggeri



Questo libro è stampato su carta FSC amica delle foreste. Il logo FSC identifica prodotti che contengono carta proveniente da foreste gestite secondo i rigorosi standard ambientali, economici e sociali definiti dal Forest Stewardship Council

È vietata la riproduzione non autorizzata, anche parziale, realizzata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Indice

PRESENTACIÓN	9
LINGUE, CULTURE, POLITICHE	13
Daniela Natale	
TASSELLI PER UNA STORIA DELL'ISPANISTICA E DELLA CATALANISTICA IN ITALIA: LETTERE DI MARIO CASELLA A RAMON D'ALÒS	25
Valentina Ripa	
IL TEATRO GIOVANILE DI FEDERICO GARCÍA LORCA: UNA PROPOSTA DI LETTURA	59
Carlotta Paratore	
POESIA E CINEMA NEL MOVIMENTO ULTRAISTA	69
Daniele Corsi	
LA TENACE FRAGILITÀ DELLA PAROLA: A PROPOSITO DEL SISTEMA DI SIMBOLI NEL CORPUS POETICO DI SALVADOR ESPRIU	89
Gabriella Gavagnin	
PERE GIMFERRER, GIUSEPPE GRILLI: TRAME RARE	103
Nicola Palladino	
«LLEGÓ EL AMOR Y CON ÉL LLEGÓ EL FLAMENCO»	123
Marco Federici	

<p><i>LOS CUENTOS INTERCALADOS NELLA NARRATIVA SPAGNOLA CONTEMPORANEA: EL EMBRUJO DE SHANGAI DI J UAN MARSE E TONTO, MUERTO, BASTARDO E INVISIBLE DI JUAN JOSE MILLÁS.</i></p>	141
<p>Maria Alessandra Giovannini</p>	
<p>LA LITERATURA EN LA DIDÁCTICA ELE</p>	157
<p>Anna Gabriela Di Lodovico – Alessia A. S. Ruggeri</p>	
<p>APPENDICI</p>	
<p>LIVIA CASES: INTERVISTA CON ANNA MARIA SALUDES</p>	207
<p>VENTITRE D' APRILE</p>	225
<p>Carmelo Giummo</p>	
<p>PANTERA</p>	227
<p>Francesc Parcerisas</p>	

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Para Nuestro Profe

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

LOS CUENTOS INTERCALADOS NELLA NARRATIVA SPAGNOLA
CONTEMPORANEA: *EL EMBRUJO DE SHANGAI* DI JUAN MARSÉ E
TONTO, MUERTO, BASTARDO E INVISIBLE DI JUAN JOSÉ MILLÁS.

Maria Alessandra Giovannini

Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'

ABSTRACT: L'inserzione di brevi momenti narrativi che deviano dall'azione principale la narratio e che spesso contribuiscono a creare il tessuto connettivo dell'opera in cui vengono inseriti, rappresenta una modalità di organizzazione strutturale del romanzo che rimanda alle origini stesse della letteratura occidentale, a sua volta influenzata da opere orientali, di cui il riferimento più evidente è *Le mille e una notte*. Ben note, in ambito ispanico, le opere medievali in cui ricorre la presenza di narrazioni nella narrazione, ma naturalmente è il *Quijote* di Cervantes a offrire l'esempio più moderno e denso di suggestioni, ad aver stimolato la critica a verificare quanto siano fondanti *los cuentos intercalados* nell'economia totale dell'opera, quale sia la loro funzione *enriquecedora* e in quale misura essi contribuiscono ad apportare molteplicità di senso all'intero testo

Per quanto riguarda la narrativa contemporanea, ritroviamo autori di diversa appartenenza anagrafica, autori dagli universi letterari assai distanti che, però, con modalità differenti, colgono dalla propria tradizione culturale lo spunto del racconto nel racconto e lo riattualizzano in chiave posmoderna, concedendo all'interpolazione dei *cuentos* nella trama della narrazione ulteriori funzioni che interessano principalmente l'aspetto spaziale della realtà letteraria. Tali funzioni concorrono a realizzare la *mise en abyme* di realtà che si specchiano l'una nell'altra, come nei romanzi di Juan José Millás, Enrique Vila-Matas o Luis Landero, o a costruire uno spazio mitico, quello del racconto interpolato, che salva dal misero quotidiano i protagonisti di alcune opere di Juan Marsé.

Il mio contributo per il volume di Giuseppe Grilli si incentra sull'analisi di alcune opere di questi autori, in cui la presenza dei *cuentos intercalados* è realmente determinante ai fini della costruzione stessa del romanzo.

PAROLE CHIAVE: *Cuentos intercalados*, narrativa spagnola contemporanea, Juan Marsé, Juan José Millás.

Senza andare troppo a ritroso nel tempo, pur riconoscendo che l'inserzione di racconti in una narrazione principale è un'eredità antica che l'occidente ha mediato dalle letterature orientali, una modalità di costruzione dell'*entramado* narrativo che ha creato una tipologia narrativa propria di cui *Le mille e una notte* costituisce l'esempio più calzante, credo che il riferimento più efficace, per il valore letterario intrinseco dell'opera, e per l'indubbio ruolo di modello di riferimento di ogni scrittore spagnolo – e non – nato dopo di lui, sia il *Quijote* di Cervantes. Moltissimi studi sono stati pubblicati in cui si è analizzato, secondo differenti punti di vista, a volte antitetici, il ruolo dei *cuentos intercalados* nell'economia totale dell'opera cervantina, se essi cooperano nel delineare il senso sotteso ad essa, fungano da contrappunto o semplicemente da rallentamento/diversione del ritmo narrativo degli eventi principali. Naturalmente non è mia intenzione qui contribuire al dibattito sul tema, tutt'ora aperto, ma partire dal *Quijote*, il cui legato rimane presente nella narrativa contemporanea e nell'opera di due autori assai diversi fra loro, sia per età anagrafica che per universi narrativi che, però, in due romanzi quasi coevi – ma non solo in questi – utilizzano la tecnica dell'interpolazione di narrazioni *ajenas* alla diegesi principale, giungendo a risultati assai diversi per quel che riguarda il ruolo che hanno all'interno delle opere prese in considerazione. Scrive Giuseppe Grilli¹, riferendosi alla straordinaria capacità che il capolavoro cervantino possiede – e de *El Tirant*, prima di lui – di essere assai di più che sintesi di tradizione e innovazione, esempio storicamente fissato di continuità all'interno del canone classico:

En las largas decada del siglo XX, invirtiendo las tendencias románticas, se ha tendido a valorar los rasgos de continuidad de la tradición literaria para ver en los textos singulares más que manifestaciones de rupturas novedosas, los hitos de la permanencia de formas y temas: se asomaba una realidad variable pero sólida, representando el canon clasicista de la *imitatio*. [...] Pero hay obras en la literatura que, sin apartarse del código universal que le permite *hablar a los vivos y a los muertos*, dialogan arriesgadamente con la realidad multiforme y con ello rompen o modifican radicalmente el contenido de las formas. O

¹ G. Grilli, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.

sea que, a partir de la recepción de un actualismo de contextos, de rumores y de adecuación a un latir de la historia, hablando de las novedades del tiempo, establecen una *novedad* en la formalización. Algo que, al fin y al cabo, constituye la novedad a secas. Esto en mi opinión es el *Quijote*. Y esto fue también el *Tirant* en su momento².

Da queste premesse, che ribadiscono il valore assolutamente innovativo di forma e contenuto dei due giganti della letteratura ispanica appena citati, azzardo la possibile traduzione della riflessione grilliana anche nel campo della narrativa contemporanea. Perché la cifra della modernità, in questo caso della post-modernità, è sì innovazione ma, allo stesso tempo, reinterpretazione originale e 'puesta en día' della tradizione.

I romanzi su cui mi soffermerò ad analizzare la presenza e il ruolo dei narrazioni inserite in quella principale sono *El embrujo de Shangai* di Juan Marsé, del 1993, e *Tonto, muerto, bastardo e invisible* di Juan José Millás, del 1995.

Traigo a colación una riflessione di Haydee Borowski De Llanos riguardo alla funzione, dal punto di vista dei differenti livelli di diegesi, dei *cuentos intercalados* cervantini per fissare i cardini del discorso che intendo proporre nella mia analisi dei racconti inseriti nei due romanzi:

Estas intercalaciones reinstalan una antigua polémica: ¿son interrupciones molestas o anaden variaciones estilísticas que enriquecen el sentido de la acción principal? Cabe aquí establecer el significado atribuido a los conceptos "intercalación" y "acción principal". Este último se ubica en el nivel diegético (Genette, 1972); el de intercalación comprende entre otros discursos, los episodios intercalados del nivel meta-diegético, es decir las secuencias narrativas en las que los protagonistas del nivel anterior, no intervienen o lo rozan tangencialmente. O bien, en el sentido registrado por Greimas-Courtes (1990), como la inserción de un microrelato dentro de un relato"³.

² *Ivi*, pp. 223-224.

³ H. Borowski De Llanos, "Una relectura de las novelas intercaladas en en *Quijote*", in A. Parodi, et al. (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*,

In quale livello della diegesi si collocano i *cuentos* presenti in *El embrujo...* e in *Tonto, muerto...* e che valore hanno nella costruzione formale e contenutistica degli stessi? Questi i quesiti a cui cercherò di rispondere nel mio studio. Il romanzo di Marsé narra del quotidiano di un gruppo di giovanissimi nel quartiere di Gràcia durante la *posguerra* spagnola, un microcosmo fatto di miseria e dolore, di identità sgretolate fino alla demenza, in cui tutto ricorda morte, sconfitta e paura di resuscitare un passato prossimo ancora dolente:

[...] la acción transcurre en un primer nivel en el contexto temporal y geográfico habitual en las novelas de Marsé, el marco urbano y mítico al que suelen llevarnos sus libros: los barrios humildes de Barcelona en los años terribles de la posguerra. Los personajes que aquí aparecen también han sido presentados en novelas anteriores: un grupo de adolescentes (la edad del propio Marsé en aquellos años) a los que la situación social y política que sufren en ese momento no ofrece salida alguna ni esperanza posible, y un grupo de «maquis», de guerrilleros de la época, en lucha contra el franquismo (unos que aparecen realmente en la novela y otros que están en ella a través de las palabras de los distintos personajes, en ocasiones ocupando un lugar central, como es el caso del Kim) sumidos en el desengaño, en el abandono de los ideales e incluso en muchos casos en la corrupción. En torno a estos dos grupos fundamentales encontramos otra serie de personajes (Anita, el capitán Blay, la madre de Daniel...), gentes oscuras con historias y vidas durísimas y sin posibilidad alguna de salir de esa situación, que terminan de configurar el ambiente sórdido y asfixiante de la posguerra. Es, como toda la obra de Marsé, una novela del fracaso, de la derrota y sus consecuencias»⁴.

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"- Facultad de filosofía y Letras (Univ. de Buenos Aires) Asociación de Cervantistas, Buenos Aires, 2006, pp. 315-321.

⁴ Encarna A. Valero, "El embrujo de Shangai de Juan Marsé (o sobre qué puede ser la memoria", in *Cuadernos de Aleph*, 2007, n. 2, pp. 7-20. La citazione a p. 7.

L'atmosfera è densa di squallore, di sospetto, di delazione e qualunque evento quotidiano deve necessariamente, nella mente del giovane protagonista Daniel, narratore in prima persona della diegesi primaria, presagire un mistero, una possibile fuga fantastica dal grigiore. Daniel si trova a passare i suoi pomeriggi in compagnia di una ragazzina affetta da tubercolosi, figlia del Kim, un repubblicano scappato in Francia lasciando moglie e figlia nell'indigenza più nera, le cui imprese solleticano la fantasia dei giovani amici di Susana. Dentro questa realtà così misera e *agobiante*, in cui trascinano la loro esistenza tanti personaggi *extrafalarios*, sopravvissuti a loro stessi, per i ragazzi del quartire, che passano le loro giornate *buscándose la vida*, il cinema, o, per lo meno, le immagini cristallizzate nel tempo delle locandine affisse fuori al *cine Rovira* e al *cine Roxy*, costituiscono l'unica possibilità di evasione da una situazione fissa e senza speranza per il futuro:

No es gratuito que estos adolescentes deformen su visión de la realidad con todo tipo de invenciones: frente a esa situación, a ese tiempo muerto y a esas vidas que no conducen a nada, lo único que pueden oponer estos jóvenes es la imaginación⁵.

Il mondo evocato nei romanzi di Marsé è una densa e realista ricostruzione di quella parte circoscritta della città di Barcellona, dal Parc Güell a calle Verdi, Plaça Rovira, Lesseps, ecc., luoghi dell'infanzia dello stesso autore, con precisi riferimenti alla toponomastica che delineano un percorso urbano reale ancora riscontrabile, un realismo dello spazio che non impedisce, anzi potenzia, l'evocazione dell'esperienza vitale e personale dello scrittore che diviene al contempo universo mitico e mitizzato di una generazione di cui Marsé appartiene, quella dei *niños de la guerra*. In una realtà così stagnante, muta e sospesa in tanto non detto, il mistero è l'elemento da poter isolare e 'nobilitare', seguendo la falsariga dei *noir* visti al cinema, per inventarsi una vita 'altra', emozionante e, allo stesso tempo, dare risposte su un passato taciuto e sconfitto dai vincitori. El Kim, col suo passato sempre taciuto ma insinuato, di traditore o di eroe, diviene il protagonista perfetto per questa trasposizione della realtà storica alla realtà letterario-cinematografica. Il titolo del romanzo non allude alla prima realtà, ma alla seconda che si erge carica di suggestioni, di avventure in terre lontane, con un esotismo pieno di

⁵ *Ivi*, p. 11.

mistero, con la promessa implicita di arrivare alla risoluzione di ogni enigma, di ogni ambiguità, come ogni romanzo o film di spie ben riuscito. Il titolo del romanzo rimanda a film memorabili⁶, da *Shanghai Express* e *Seven Sinners* con Marlene Dietrich a *The Lady from Shanghai* con Rita Hayworth, e questi rimandi intertestuali contribuiscono a intensificare la dicotomia fra realtà e trasposizione fantastica:

La aventura del Kim en Shanghai, la arriesgada misión entre ex-nazis, pistoleros profesionales, travesías en barco, lugares siniestros y bellas mujeres es para Forcat, en cierto modo, un ejercicio de defensa y justificación, una necesidad psicológica. Distorsiona la realidad como medio de supervivencia pero también para poder relacionarse más fácilmente con ella, para reivindicar e intentar recomponer y dar sentido a una realidad que se le escapa. Pero Forcat no va a modificar la historia (como hace Forest en *La muchacha de las bragas de oro*) sino que de manera sucesiva, al principio tomando elementos reales y ficticios para ir poco a poco eliminando los primeros a favor de los segundos, va a acabar literalmente inventándosela, convirtiendo lo que ha desembocado en el abandono de la combatividad y en actitudes que no quiere ni puede admitir, en una vida heroica y más conforme a lo que se espera de ellos. Así, con la historia en Shanghai puede crear la vida imaginada que la realidad le niega. [...] Efectivamente, Forcat no tiene ya ninguna aspiración, ninguna posibilidad de futuro, y por eso necesita inventar esta historia: lo que empieza siendo una forma de sobrevivir, un medio para poder quedarse en casa de Anita, acaba convirtiéndose en otra cosa, en una forma de poner orden, de negarse a sí mismo la degradación a la que ha llegado el mundo en el que se mueve y al que de un modo u otro pertenece. Es una forma de reinventar su propia vida, no ya la del Kim, y de negar su fracaso⁷.

⁶*Shanghai Express*, regia di Josef von Sternberg (1932); *La taverna dei sette peccati*, regia di Tay Garnett (1940); *La signora Shanghai*, regia di Orson Welles (1947).

⁷ Encarna A. Valero, *cit.*, pp. 13-14.

Il racconto interpolato all'interno alla diegesi primaria è dunque un intento disperato da parte di Forcat di dare un senso alla propria storia e di costruirsi una 'nuova' identità attraverso esso, diventando narratore di una sorta di spystory che ha el Kim come protagonista, mentre nella realtà asfissiante della *posguerra* egli è l'esempio perfetto del vinto:

Cette aveuglante filiation avec le cinéma a peut-être fait office de trompe-l'oeil, puisqu'elle a sans doute masqué une autre évidence non moins flagrante, celle de la lettre même du titre qui se trouve répercutée avec constance, sous diverses formes, dans le récit de Forcat. De fait, le titre *El embrujo de Shanghai* avoue, avec une déconcertante effronterie non exempte d'une certaine rouerie d'ailleurs, sa nature non seulement d'artifice verbal (caractéristique que ce roman partage avec tout récit de fiction) mais aussi de construction verbale fallacieuse destinée à duper ses destinataires intra et extra-diégétiques et qui se fonde sur le paradigme mystificateur/mystifié. Ainsi les aventures doublement fictives de Kim à Shanghai, en Chine, donc, seront-elles racontées par un Forcat qui revêt invariablement, de manière quasi rituelle, à chacun de ses récits, le déguisement adéquat qui le métamorphose en magicien du verbe: l'indispensable kimono noir et les sandales à semelles de bois pour celui qui, par une sorte de transfert métonymique, devient le conteur chinois d'une histoire qui se déroule dans une Chine lointaine et onirique. La mention du kimono survient à chacune des apparitions de Forcat et se trouve ainsi indissociablement liée à son statut de narrateur, véritable cérémonial situationnel mais aussi textuel ainsi que le démontre son insistante récurrence⁸.

Forcat, tornato dopo anni a Barcellona dopo un lungo esilio in Francia, esule in patria e, si ipotizza, sorvegliato dalla polizia franchista, si installa in casa della famiglia del Kim e sembra quasi prenderne il posto, mentre inizia il racconto delle avventure misteriose a fantastiche del compagno repubblicano, inventando una realtà che lo nobilita agli occhi della figlia malata e che

⁸ E. Gomez-Vidal, "El embrujo de Shangai de Juan Marsé. Un cuento chino", in *Cahiers de Narratologie*, 10.1, 2001, pp. 513-522. La citazione è alle pp. 513-514.

ne giustifichi l'assenza, diversamente vista come un abbandono, date le precarie condizioni di salute e l'indigenza di madre e figlia. Ma, al contempo, il racconto inserito di cui Forcat è narratore in terza persona, trasposizione intra e interdiegetica, connessa tangenzialmente con la diegesi primaria, fondendo codice letterario e filmico, costruisce una realtà 'altra' in cui viene soddisfatta ogni disperata esigenza di riscatto dei personaggi che si trovano a condividere, *mayores y muchachos, savios y locos*, la stessa realtà miserrima del franchismo.

Rispetto alla diegesi principale, in cui è Daniel il narratore della storia che rievoca il tempo della sua giovinezza, dove è la memoria a ricostruire aneddoti e situazioni di cui il protagonista è stato testimone, il racconto di Forcat si conforma perfettamente allo stile e al linguaggio del genere *noir* al quale si iscrive pedissequamente. Sapiente calcolo della *suspense* e del ritmo narrativo che regola l'incalzare o il rallentare degli eventi che realizzano la *spy-story*:

Tampoco es el mismo el tiempo de ambas narraciones: la novela es una visión retrospectiva mientras que la historia de Shanghai es un relato lineal narrado en presente. Esa supuesta cercanía o simultaneidad con los hechos que Forcat pretende transmitir es, además de la presencia del Kim en la historia, lo único que une la historia de Shanghai con la realidad de los que oyen ese relato. Esa situación temporal de simultaneidad es una exigencia para la verosimilitud de la historia y de la tensión de la historia, pero el relato de Shanghai en sí mismo está fuera de ese tiempo: es simplemente una historia fantástica, una novela de intriga ajena por completo a la realidad de los niños y por supuesto también a la del propio Forcat⁹.

Alla fine, la sconfitta 'vitale' dei personaggi del romanzo di Marsé sarà totale e la realtà si staglierà ancor più antitetica a quella costruita sul piano della *ficción*, perché il reale ha inciso in profondità nell'animo umano tanto da annientarne qualunque afflato etico, riducendo ogni cosa a squallida lotta per

⁹ *Ivi*, p. 17.

la sopravvivenza. Il futuro dei personaggi del romanzo di Marsé è già segnato e non può che essere una discesa agli inferi, nel degrado e la corruzione. Racconta Daniel verso la fine:

En febrero de 1951, tres años después de mi última visita a la torre, Finito Chacón, que iba en una furgoneta de la Damm repartiendo cajas de cerveza y ya presumía de bigotito y de conocer todas las casas de putas del Barrio Chino y los bares de alterne más selectos de la ciudad, me dijo que había visto a Susana freagando vasos detrás del mostrador del bar de fulanas del *Denis* en Ríos Rosas; que había estado con él de lo más simpática y que vaya chavala, que estaba más buena que el pan, que tenía la piel fina como su madre y el culo más cachondo que te puedas imaginar, oye, aunque él no sabía si trabajaba allí solamente como camarera o si también «tragaba» como las demás, pero que pensaba dejarse caer por el bar un sábado por la noche con su traje nuevo y averiguarlo, porque al parecer la niña ya no dormía en casa...

-¿Por qué me cuentas todo eso? – lo interrumpí de mala uva –. ¿Quién te ha dicho que me iba a interesar? A mí qué me importa lo que haga.

Por aquel entonces, cuando se fue definitivamente de casa para vivir con su amante, Susana tenía apenas dieciocho años, uno más que yo. A su madre se la veía yendo y viniendo de casa al cine o a la taberna, cada vez más frágil y desmejorada, a menudo bastante borracha y hablando sola, y parecía un milagro que aún conservara su empleo, el cutis tan fino y el oro de su melena rubia. Decía, a quien quisiera oírlo, que Susana había ido a buscar a su padre y que pronto volverían a casa juntos. [...] ¹⁰.

Quell'universo di calore, amicizia e di ingenui innamoramenti, racchiuso nella stanza della torre dove vive segregata la tistica Susanna, in cui si inserisce Forcat narrando le strabilianti avventure del Kim in terra d'oriente, è solo un ricordo lontano, mentre nel presente una donna ormai alcolizzata e la

¹⁰ J. Marsé, *El embrujo de Shangai*, cit., Plaza y Janés, Barcelona, 1993. Le citazioni sono tratte dall'edizione di Penguin Random House Grupo Ed., Barcelona, 2015, pp. 236-237.

giovanissima figlia prostituta sognano ancora il ritorno impossibile di quell'eroe evocato dal racconto. La *spystory* inserita, dunque, non incide sulla diegesi primaria se non per fare da contrappunto all'unica realtà possibile, quella del dopoguerra spagnolo, la realtà dei vincitori. In altre parole, il suo ruolo rimane a livello di *intercalación*, usando la terminologia utilizzata da Haydee Borowski De Llanos.

Analogamente a quanto rilevato nel romanzo di Marsé, anche in quello di Millás il titolo rimanda alla narrazione 'altra', quella inventata da Jesús, il protagonista, per far addormentare il figlio, che via via inizia a fagocitare lo spazio della diegesi primaria, sostituendosi completamente a questa, attraverso un lento ma continuo processo di immedesimazione di Jesús nel suo personaggio, Olegario. Questi diviene il protagonista assoluto di una sorta di versione postmoderna di un romanzo di cavalleria, di una favola infantile, in cui le qualità eccezionali dell'eroe sono, invece, nella realtà vera, segnali di *minusvalía*, le stesse che danno il titolo al romanzo che si presenta, dunque, come la storia dell'eroe protagonista, definito fin dal principio, attraverso l'uso delle *sineddoche*. Non c'è possibilità di errore nell'intendere il libro come la storia della graduale appropriazione dell'elemento fantastico sulla realtà, che significa trasformazione di un perdente qualunque nella Madrid di metà anni '90 del XX secolo, in eroe di una *never ending story* in una realtà tutta letteraria; di Olegario, da personaggio di una favola tramandata oralmente a scrittore/protagonista di una storia scritta, nel momento in cui Julio e Olegario giungono a identificarsi e i confini fra le varie facce del reale si annullano.

Il romanzo di Millás¹¹ presenta diversi livelli di diegesi. La diegesi primaria, costituita dagli avvenimenti che segnano le tappe della trasformazione del protagonista, Jesús, da individuo integrato nel suo *milieu*, a reietto della società: questo sul piano del reale. Da un punto di vista metaforico, la trasformazione del personaggio significa abbandonare la propria condizione di autotoma, in un mondo fittizio che si finge reale, per riconquistarsi una vera identità, utilizzando il passato come magazzino da cui selezionare quegli aspetti di sé che col tempo egli aveva rinnegato. Sul piano fantastico assistiamo alla

¹¹ Rimando per un approfondimento della narrativa millasiana alla mia monografia sulla produzione romanzesca dell'autore, dagli esordi a fine millennio. Cfr., M. A. Giovannini, *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Il Torcoliere-Unior, Napoli, 2012.

lenta trasformazione di Jesús, alto funzionario di un'azienda statale che produce carta, sposato con Laura e padre di David, in Olegario – *el hombre con bigote*, personaggio a metà strada fra l'eroe epico della tradizione classica e il protagonista delle favole.

A potenziare la componente fantastica del romanzo e, dunque, la sua lettura in quel senso, ritroviamo inseriti all'interno della diegesi primaria un folto numero di *cuentos*. Scrive Gonzalo Sobejano¹² al riguardo:

En *Tonto, muerto, bastardo e invisible* los cuentos van oralmente de un padre a un hijo, antes de que éste duerma, y ofrecen obvias conexiones de tema y asunto con la novela —incestos, bastardía, identidad—, aunque no falten tampoco los contrastes genéricos: el narrador actualiza los cuentos tradicionales —"incestos, parricidios, madrastras, niños abandonados, antropofagia—, introduciendo, por ejemplo, la novedad de que los niños no se extravíen en un bosque misterioso sino en unos grandes almacenes, Y Olegario no es sino un atavar de Pulgarcito. Y el final de la historia ocurre en Dinamarca, la patria de Andersen¹³.

Sul piano fantastico, che si insinua fin dal primo momento in cui Jesús indossa i suoi baffi posticci, il personaggio compie una trasformazione di segno opposto: dall'anonimato del *travet*, passa a essere l'eroe medievale, diviene Olegario. Il nome elettivo rinvia a un contesto di fantastica cavalleria, anzi, è proprio il nome il solo supporto della sua invenzione. In realtà, Olegario è un eroe la cui identità è ancora allo stato embrionale e che si andrà definendo con l'apporto vitale del suo autore. La possibilità di identificarsi con personalità differenti, tutte però riconducibili all'unità grazie al carattere proteiforme del prode Olegario, permettono al protagonista una trasposizione completa di sé sul piano immaginario che, però, non significa necessariamente fuga dal reale, piuttosto ricostruzione della propria vera identità, attraverso il confronto con nodi ancora irrisolti del suo vissuto, paure e conflitti profondamente incisi nella sua personalità. Le avventure di Olegario, narrate da Jesús al figlio, sono strettamente connesse all'esperienza vitale del protagonista, quasi fossero un'anticipazione o un

¹² G. Sobejano, "Mudanza del ser y no ser", in *Ínsula* n. 582-583 (junio-julio 1995), pp. 18-19.

¹³ *Ivi.*, p. 18.

posteriore sviluppo in chiave fantastica delle situazioni che Jesús si trova a vivere o a ricordare¹⁴. Questo in parte perché è il protagonista stesso a essere l'inventore delle favole che racconta: nel momento in cui le crea, egli si avvale di tutto il proprio bagaglio personale di sogni e ricordi infantili. Ma esiste un'altra ragione che giustifica il fatto che in *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, i *cuentos* interpolati alla narrazione principale siano così necessariamente

¹⁴ Quanto ora affermato si può evidenziare attraverso due esempi indicativi.

1) *Racconto che sviluppa e rivela i risvolti inconsci insiti in una situazione vissuta precedentemente dal suo autore nella realtà*. La prima volta che il protagonista racconta al figlio di Olegario, questi è un bambino che, indossando dei baffi posticci, si sostituisce al padre morto per evitare che la sua famiglia viva il trauma della sua perdita.

Per il suo racconto Jesús ha utilizzato del materiale proveniente dalla sua esperienza personale, infatti l'idea del *cuento* proviene dalla scoperta del 'potere' insito nei baffi, che il protagonista aveva commissionato alla morte del padre per rendergli omaggio, quando, in preda al panico, Jesús li aveva indossati e si era sentito *un altro*.

In questo caso il racconto permette di evidenziare ciò che verrà esplicitato solo a fine romanzo, ossia il senso di colpa che il protagonista sente per la morte dei genitori, tanto da desiderare di annullare la propria identità per compensarne la perdita e, allo stesso tempo, il riconoscimento della figura paterna come modello da imitare per costruirsi una solida personalità di cui il protagonista sente di deficitare.

2) *Racconto come 'anticipazione' di un evento accaduto -o immaginato- nell'infanzia che ritorna alla memoria del protagonista solo dopo essere stato riproposto nella favola*. L'esempio di questo tipo di narrazione è rappresentato dall'episodio in cui Olegario si perde fra la folla di un grande magazzino senza riuscire a ritrovare suo padre; quando finalmente un 'uomo con i baffi' si presenta a reclamare suo figlio, il bambino decide di riconoscere in quello sconosciuto il proprio genitore, condizionando per sempre il suo destino. Una volta adulto Olegario ricorderà l'episodio e da qui dovrà necessariamente partire alla ricerca della sua vera famiglia.

Dopo aver raccontato a David questa storia, Jesús si renderà conto di aver inventato la favola sulla scorta di un avvenimento che gli sembra appartenere alla sua infanzia. In questo modo egli ricorderà ciò che per tanti anni aveva dimenticato, ossia di non essere il vero figlio dei suoi genitori.

In realtà il tema del *bastardo* può avere una differente chiave di lettura: è infatti assai improbabile che l'episodio del grande magazzino sia realmente accaduto, ma che il protagonista lo riconosca come materiale della memoria è indicativo del fatto che egli intende 'ridimensionare', a livello inconscio, il peso della sua responsabilità per la morte violenta dei genitori. Immaginare e credere di essere un figlio adottivo, annulla la presenza stessa del parricidio e, conseguentemente, del senso di colpa che da esso deriva, come annulla la colpa che si insinua dietro il tabù dell'incesto per aver desiderato la propria madre, una volta che si è convinti che quella donna non sia la propria genitrice.

connessi a quella, tanto da non poter essere enucleati senza conseguentemente minarne l'unità strutturale: il personaggio fiabesco di quei racconti è una proiezione del protagonista, il suo Doppio, inserito in una dimensione parallela. Nato spontaneamente dall'immaginazione di Jesús, Olegario diviene lo strumento necessario al suo autore per innescare il processo di autoriconoscimento e di acquisizione della propria vera identità. Se in un primo momento le avventure di Olegario sono la trasposizione fantastica del disagio interiore del protagonista che egli cerca di neutralizzare, man mano esse divengono la modalità con cui Jesús si rapporta con la parte più oscura della sua personalità, il suo inconscio, le sue paure infantili. E più egli racconta, più il suo passato viene fuori attraverso la mediazione del suo personaggio, fino a quando l'identificazione fra creatore e creatura non è totale, per cui al racconto si sostituisce la scrittura in prima persona e alle avventure fantastiche il resoconto della propria esperienza. L'interconnessione sempre più evidente fra Jesús e il suo Doppio, che viene amplificata dalla duplicazione della storia del primo nelle avventure del secondo, conduce il protagonista a riscoprire se stesso e a utilizzare la scrittura per 'dar corpo' alla sua ritrovata identità, ma anche per avere una visione più chiara e oggettiva della propria esperienza vitale. Scrive infatti il protagonista:

Todas aquellas cosas, sin ser un continente, constituían *un espacio* a recorrer *con orden*. Así como las ciudades convenía verlas desde el río, si lo tenían, porque *en torno a él solía articularse su historia*, así todos estos *acontecimientos necesitaban un lugar* desde el que *contemprarlos*, y ese lugar era el de *la tercera persona que selecciona los materiales narrativos y los distribuye sobre el papel* de acuerdo a una estrategia, otra vez la estrategia, después de *la estrategia*, o antes, no sé, vienen siempre *las condiciones objetivas*, en fin, de acuerdo a un cálculo que garantizara *el sometimiento de los impulsos a un esquema jerárquico* para obtener el mayor partido de los recursos universales de que disponía. [I corsivi sono nostri]¹⁵.

Il protagonista, dunque, in un primo momento pensa di affidare il resoconto delle proprie avventure a una narrazione in terza persona, in modo da ripercorrere il proprio cammino vitale attraverso un filtro che gliene assicuri una

¹⁵ J. J. Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara, Madrid, 1995, pp. 113-114.

visione obiettiva. Ma quando egli si sentirà completamente identificato nel suo Doppio, nel prode Olegario cui ha affidato la propria identità moltiplicata, quando cioè la sua metamorfosi sarà completa perché egli si sarà scoperto un individuo profondamente diverso da quell'automa che per anni aveva recitato un ruolo non suo, preferirà testimoniare il proprio percorso attraverso una narrazione in prima persona, un'autobiografia che attesti quel cambiamento, dato che per lui scrivere equivale ad accertare la propria esistenza. In questo senso il libro nella sua fisicità diviene *corpo*, prova tangibile della veridicità dell'equazione ESCRIBO, ERGO SUM. Ma in questo caso, il potere salvifico della scrittura risiede nel concedere al protagonista la possibilità di legittimarsi in una proiezione fantastica che avalli la scelta di rinunciare alla propria dimensione reale, ossia al proprio status come individuo integrato in una società.

Riguardo alla distinzione proposta da Borowski De Llanos – fra *intercalación* e *acción principal* –, citato precedentemente, nel romanzo di Millás le avventure del prode Olegario subiscono uno slittamento dal primo al secondo termine: da elemento *intercalado* nella diegesi primaria a parte integrante di essa, anzi, la componente fantastica e favolistica subisce un processo di trasformazione direttamente connessa sia al processo di autoconsapevolezza del protagonista, che al passaggio dall'oralità alla scrittura. I *cuentos orales* inventati da Jesús per addormentare il figlio, dapprima intrisi di elementi esperienziali inconsci del loro creatore e *hablador*¹⁶, man mano che questi approfondisce il rapporto con se stesso e sceglie chi essere, diventano parte integrante della narrazione primaria, quando Jesús porta a compimento il proprio processo di totale identificazione con l'eroe da lui creato. Ora il racconto si fa *poietico* del futuro vitale del suo autore/personaggio che sceglierà di passare dall'oralità alla scrittura in prima persona della propria autobiografia in fieri.

Volendo giungere a delle conclusioni riguardo alla presenza, all'interno dei romanzi di Marsé e di Millás analizzati, di narrazioni differenti dalla diegesi

¹⁶ Utilizzo il termine, denso di suggestive implicazioni semantiche, riferendomi all'omonimo romanzo di Mario Vargas Llosa, *El hablador*, Seix-Barral, Barcelona, 1987, in cui il protagonista, un europeo sperduto nella selva peruviana, da straniero poco a poco si trasforma, fisicamente e interiormente, appunto, nell'*hablador*, il cantore, il portavoce di una civiltà ormai in estinzione, novello giullare di un'oralità che si tramanda nello spazio circoscritto e angusto della giungla.

primaria e avendo verificato quanto la loro inserzione incida sul contenuto e sulla forma dell'intera opera, potremmo innanzitutto ribadire che il valore dei *cuentos* nell'economia totale de *las novelas* è evidente sin dalle premesse, in quanto il loro ruolo è esplicitato già nel titolo dei due romanzi, e ciò mi sembra non lasci ombra alcuna sulla loro essenzialità nella costruzione degli stessi.

Le narrazioni inserite in entrambi i romanzi appartengono a generi altamente codificati: nel caso di *Marsé*, il genere *noir* e la filmografia coeva agli eventi narrati nella diegesi primaria; nel caso di *Millás*, il genere epico e il fantastico delle favole; così come anche lo stile e il linguaggio si adeguano completamente alle tipologie di generi proposti come narrazioni accessorie nei due romanzi.

Ciò che invece differisce in modo essenziale ne *El embrujo de Shangai* rispetto a *Tonto, muerto, bastardo e invisible* è la mancanza di potere che il *cuento* possiede nell'incidere nella realtà fattuale, per cui esso si rivela un vano tentativo di sovrapporsi a un reale onnipervasivo che ha ormai corrotto qualunque valore umano. Il presente come manifestazione di un degrado morale che ha raggiunto *la médula* della società, simboleggiata dalla fuga di gas nella *plaza Rovira*, occulta e nascosta nelle viscere marce del sottosuolo.

In *Millás*, la sola via d'uscita per il suo personaggio è nello scarto fantastico offerto proprio dai *cuentos intercalados*, e il romanzo non è altro che la lenta identificazione di Jesús nel personaggio-heroe da lui creato, per cui la salvezza è possibile nell'assunzione della vera identità – quella del *cuento* – e dal successivo, necessario, ruolo di scrittore di una storia ancora da inventare, che si materializza nel libro che ora noi lettori teniamo fra le mani.

BIBLIOGRAFIA

BOROWSKI DE LLANOS H., "Una relectura de las novelas intercaladas en en *Quijote*", in Alicia Parodi, et al. (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Asociación de Cervantistas, Facultad de filosofía y Letras (Univ. de Buenos Aires), Buenos Aires, 2006, pp. 315-321.

GIOVANNINI M. A., *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Il Torcoliere-Unior, Napoli, 2012.

GRILLI G., *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.

GÓMEZ-VIDAL E., "El embrujo de Shangai de Juan Marsé. Un cuento chino", in *Cahiers de Narratologie*, 10.1, 2001, pp. 513-522.

MILLÁS J. J., *El Embrujo de Shangay*, Plaza y Janés, 1993; IV ed., Peguin Random House Grupo Ed., Barcelona, 2015.

—, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara, Madrid, 1995.

SOBEJANO G., "Mudanza del ser y no ser", in *Ínsula* n. 582-583, junio-julio, 1995.

VALERO A., "El embrujo de Shangai de Juan Marsé (o sobre qué puede ser la memoria)", in *Cuadernos de Aleph*, 2007, n. 2, pp. 7-20.

VARGAS LLOSA M., *El hablador*, Seix-Barral, Barcelona, 1987.

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Copia omaggio
09/05/17 M.A. Giovannini

Finito di stampare nel Dicembre 2016
con tecnologia *print on demand*
presso il Centro Stampa "Nuova Cultura"
p.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma
www.nuovacultura.it

Per ordini: ordini@nuovacultura.it

[Int_9788868127893_17x24bn_BM03]