

Mediterránea, iv/‘08





MEDITERRÁNEA 04/'08
Quaderni della Cattedra di Letteratura Spagnola
Facoltà di Lettere
Università di Trieste
a cura di Gianni Ferracuti.
ISSN 2036-8313 (per l'edizione digitale)

MEDITERRÁNEA 04/'08



Cada uno alegaba por su parte razones, ejemplos, autoridades, citando academias, diccionarios, lexicones ex omni lingua, tribu, populo et natione; y cada cual esforzaba su partido con el mayor empeño, como si de este punto dependiera la conservación o el trastornamiento y ruina universal de todo el orbe literario, conviniendo todos tres en que la ortografía era la verdadera clavis scientiarum, el fundamento de todo el buen saber, la puerta principal del templo de Minerva, y que si alguno entraba en él sin ser buen ortografista, entraba por la puerta falsa, no habiendo en el mundo cosa más lastimosa que el que se llamasen escritores los que no sabían escribir.

Volume 4, 2008

Sommario

<i>Marco Pauletto: La psicanalisi cervantina, Ovvero come l'autore e l'eroe entrarono in analisi</i>	<i>7</i>
<i>Paolo Quaja: Letteratura e filosofia in Unamuno</i>	<i>50</i>
<i>Sara Farenzena: Il fantastico gagliengo nei racconti di José María Castroviejo</i>	<i>93</i>
<i>Mia Ralza: Il realismo magico di Isabel Allende</i>	<i>145</i>



Marco Pauletto
La psicanalisi cervantina

Ovvero come l'autore e l'eroe entrarono in analisi

Alla mia famiglia

*“Per fortuna, da qualche parte tra il Caso
ed il Mistero, esiste la Fantasia, l'unica
cosa in grado di preservare la nostra Libertà.”*

Luis Buñuel

Introduzione

Quello che mi ha spinto a rileggere quest'opera sotto un profilo differente, sotto il profilo della psicanalisi freudiana, è stata l'aria di sfida, quell'odore che la pagina stampata della mia vecchia edizione emana, quella stessa aria che - a me aggrada pensarla così - respirò l'autore.

Vecchioni cantò: "Ho combattuto il cuore dei mulini a vento insieme ad un vecchio pazzo che si crede me... niente ha più realtà nel sonno...". Con la sfida che fuoriesce dalle pagine e con il suono soave di questa canzone mi sono spinto sin qui, presumibilmente combatterò pure io contro i mulini a vento, poiché quella che si prospetta sarà una battaglia ardua, ma spero, con tutto il cuore, di non terminare moribondo a terra come il protagonista.

Battaglia ardua, in quanto principalmente lo spazio temporale che intercorre tra i due autori, Cervantes e Freud, è, a dir poco, ampio; le loro trattazioni, ad un primo sguardo, sono alquanto differenti: il primo trattò di letteratura, di teatro; mentre il secondò dedicò gran parte della sua vita allo studio dell'analisi, con una rilevante serie di trattazioni scientifiche, dell'animo umano. Ho dunque preso in esame un umanista ed uno scienziato: ed è proprio da qui che prende avvio la mia tesi, in quanto tenterò di conciliare i più punti di vista offerti da i due, ovvero cercherò di sottolineare come Cervantes avesse intuito, circa trecento anni prima, il substrato fondante la psicanalisi freudiana. Ma sarà pazzia affermare che la letteratura è anche studio dell'animo umano? Non siamo forse in *trance* quando ci mettiamo davanti il foglio bianco ad aspettare l'ispirazione? Talvolta penso alla mente degli uomini che mi precedettero e mi chiedo se, in linea di massima, anche loro avessero i miei stessi pensieri. Perché è qui il fulcro della questione, qualcuno potrebbe opporsi ed affermare l'impossibilità che Cervantes avesse già in mente, durante lo sviluppo della sua opera, le basi fondanti la futura psicanalisi.

Questo qualcuno ha pienamente ragione, ma allora osserviamo la questione da un altro punto di vista: non è possibile che l'autore cinquecentesco, umanista-letterato, profondo conoscitore dell'animo umano e di tutti i suoi risvolti sentimentali, privo di basi scientifiche, fosse stato in grado di percorrere quella strada che poi sarebbe stata percorsa e ripercorsa scientificamente da Freud? In ultima istanza, abbiamo di fronte a noi due personaggi che hanno sondato l'animo e la mente umana in epoche diverse, con strumenti diversi, uno umanamente, l'altro scientificamente, arrivando però entrambi al medesimo fine: l'uomo è preda e prodotto della sua psiche. Preda, in quanto l'inconscio gioca un ruolo fondamentale nell'azione, nello svolgimento dei compiti vitali, comanda l'inanimato umano, dettando talora situazioni alquanto bizzarre e "prive di senso compiuto", che lasciano all'uomo solo degli interrogativi. Ma avranno quest'ultimi una risposta? Cervantes, da uomo che visse e subì mille traversie, cercò in modo umanistico di rispondere a questi strambi quesiti, mettendo innanzi agl'occhi del lettore la preda, con tutti i suoi problemi mentali e psicologici.

Ne risultò una analisi *ante litteram*, velata, priva di sfumature terminologiche mediche che contraddistingueranno le analisi freudiane, conscia però di essere sapiente nell'ambito dell'umano, precisamente, della sua psicologia. Ritornando alle definizioni: prodotto, poiché tutto il lavoro mentale e psichico risultato dall'inconscio "produce" il visibile, cioè il comportamento adottato nelle più disparate situazioni proposteci dal Caso. Una domanda preme: cosa ha portato a far sì che l'inconscio "produca"? Per esserci un prodotto, come affermò Freud durante le sue lezioni universitarie, deve esserci stato a monte un fattore che scaturì la reazione visiva. E questo già Cervantes lo capì, intuendo che lo stimolo, molto facilmente proveniva da una causa esterna. Scoperta questa causa o gruppo di tali, passò lo scrittore ad una elencazione, in modo alquanto indiretto, da letterato, della sintomatologia del fenomeno; capiti i sintomi si delineò la malattia e la modalità con cui curarla: tutto ciò,

esattamente, trecento anni prima dell'avvento del medico psichiatra viennese. Perché imbarcarsi in tali meandri mentali, quando già una semplice rilettura ed interpretazione del *Quijote* potrebbe creare seri grattacapi?

Perché cercare punti di accordo tra due studiosi che, come studi, erano agli antipodi?

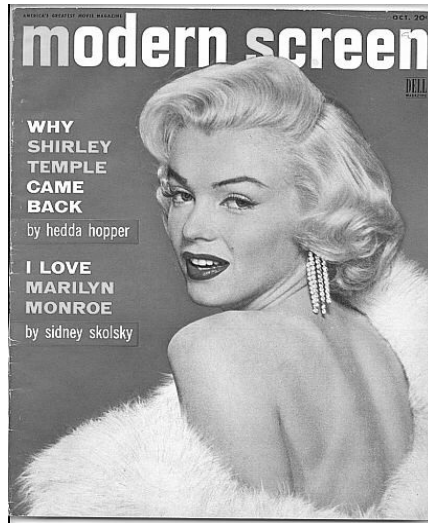
Il concetto che sta alla base dei loro (capo)lavori è la conoscenza approfondita dell'essere umano, supportata da delle varianti concernenti le loro differenti professioni, ma soprattutto le loro diverse preparazioni.

Non si poteva, secondo la mia opinione, intraprendere tale cammino di rilettura ed interpretazione dell'*Opus magnum* cervantino, senza prima prendere in esame il lavoro psicanalitico freudiano; solo dopo aver preso visione e coscienza delle strutture fondanti l'opera dello psichiatra si è potuto delineare un cammino parallelo al testo in esame.

Non risulterà essere *Littera ancilla Medicinae*, ma sarà, nel nostro caso, l'esatto contrario, in quanto andremo ad analizzare l'opera e vedremo come lo scrittore cinquecentesco, trattando letterariamente il tema, sviluppò concetti che più tardi sarebbero stati presi in considerazione medica da Freud.

Tematiche fondamentali saranno la follia ed il sogno: soggetti che, come osserveremo in seguito, non potranno essere facilmente scissi. La seconda tematica, l'onirica, giocherà un ruolo fondamentale durante la trattazione, in quanto di importanza strategica. Se vedessimo l'intero scritto dall'esterno, con l'occhio del narratore di terza persona cervantino e cioè onnisciente, capiremmo come nella sua totalità l'opera sia finzione e quindi frutto di fantasia. Perciò avendo di fronte un prodotto della mente umano, che ha fatto largo uso della sua immaginazione, non sarebbe come se tutto fosse sogno: frutto del sonno della ragione (che ha generato mostri)? D'altronde se fosse veritiera la notizia che la prima parte del *Quijote* fu redatta in carcere: quale altro miglior luogo per dare adito alla propria immaginazione? L'insonnia, le allucinazioni, la mente ottenebrata dalle lasse cavalleresche, una perenne condizione di *mise en abyme*, dove tutto si rincorre senza una regola, una confusione tra la vita, la poesia e la malattia... tutto ciò il battagliero di Lepanto riuscì ad organizzarlo così accuratamente nella sua semplicità che fu in grado di toccare le somme vette della Letteratura. Ma quale fu una delle ragioni di questo enorme successo? Una di siffatte cause è da riscontrarsi nell'aver saputo anticipare di tre secoli il padre della psichiatria... seppur privo del lume della ragione del Novecento, da uomo a cavallo tra due Età, paragonabile al mitico Giano bifronte, seppe trovare il filo di Arianna grazie al quale uscire vittorioso dall'intelletto obnubilato di un cinquantenne mancego.

Dopo questa breve parentesi introduttiva, passeremo ad analizzare, puntualizzando con esempi chiarificatori dal testo, lo sviluppo e la conoscenza approfondita che l'autore spagnolo ebbe della psiche umana, tanto da poterne convalidare il pensiero con il lavoro freudiano.



1. La sintomatologia

Avevamo affermato nell'introduzione che sarebbe stata *Medicina ancilla Litterae*, ma vedendo la titolazione del capitolo si potrebbe accusarmi del contrario, cioè che la Medicina abbia il ruolo di protagonista.

In mia difesa, ricorro all'etimologia della parola stessa ed il suffisso (-logia) deriva dal greco antico e precisamente dal termine λόγος che significa in primis: parola.

Se volessimo analizzare precisamente il suddetto lemma vi troveremmo pure i significati di dialogo e discorso, per l'appunto quello che qui si vuole dimostrare: un discorso riguardante i sintomi della malattia che afflissero il povero cavaliere.

Verrà proposta una discussione su basi letterarie, non vi saranno accadimenti che vadano oltre la terminologia medica, appunto per questa motivazione, si è voluto specificare a chi sarà dato il predominio del discorso.

Proprio come in una seduta di psicanalisi, quello che si deve cercare di attuare in principio è un processo maieutico, dove il paziente, grazie all'ausilio del medico, riesca a rendere chiari i sintomi e quindi, in seconda battuta, le cause della malattia.

Trasponendo tutto ciò in termini letterari, ciò che lo scrittore spagnolo propose fu proprio una sorta di processo maieutico, dove, non in maniera diretta tipica da seduta psicanalitica, emersero tra le righe i famigerati sintomi del malessere del cavaliere:

“En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores,

tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.” (I, 1, 29-30).¹

Strabiliante dal punto di vista letterario, di una vivacità ribollente, questa citazione rende onore e merito al poeta, paragonabile, non stilisticamente ma concettualmente, ad uno *stream of consciousness* joyciano, dove si tenta di far intendere nella sua totalità il Concetto al lettore.

In poche righe, Cervantes è stato abile nel descrivere esternamente ciò che accadde al povero Hidalgo, non con l'utilizzo della concatenazione mentale di pensieri, ma con un uso concettuale di tale tecnica: in maniera semplicistica, con una costruzione sintattica elementare è riuscito a delineare chiaramente ciò che stava per accadere e ciò che accadde nel cervello rinsecchito del mancego.

Con siffatta *brevitas* ciceroniana, siamo in grado ora di intendere il meccanismo che si stava azionando, entrando nel merito della questione, cominciano a delinearsi i primi sintomi della malattia: poco dormire, affannato utilizzo della materia grigia portano alla perdita del giudizio.

Per vedere la questione da un punto di vista tecnico: il mancato riposo porta scompensi fisici da non sottovalutare, scompensi che peseranno, non poco, sulla fisicità dell'uomo.

In aggiunta si veda il fortissimo stress a cui è sottoposto il cervello a causa delle forsennate letture cavalleresche: tutto ciò portò Alonso Quijano ad essere preda di terribili allucinazioni, che lo fecero sfociare in sindromi schizofreniche, nevrotico-ossessive e battezzarsi con il nome don Quijote.

In merito al discorso allucinazioni, torneremo in seguito, poiché risulteranno essere l'anello di congiunzione per lo sdoppiamento di personalità ed il mancato riconoscimento tra reale ed irreale (da intendersi l'onirico).

Per meglio sottolineare la fenomenologia dei sintomi e dello sviluppo della malattia seguono altri due efficaci esempi chiarificatori in merito:

“Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras.

...No quiso desayunarse don Quijote, porque, como está dicho, dio en sustentarse de sabrosas memorias.” (I, 8, 78).

“-A todos nos sabe bien, bendito sea Dios - respondió Sancho.

-No lo niego - replicó don Quijote -, pero acomódate tú donde quisieres, que los de mi profesión mejor parecen velando que durmiendo.” (I, 11, 102).

Si ribadisce con i sopraddetti esempi che una caratteristica-sintomo della nevrosi sia la volontà di non dormire che porta poi l'inconscio a trasmettere all'Io², interfaccia con la realtà, la mancanza di sonno e quindi, nel caso del nostro bizzarro personaggio, l'attitudine alla veglia.

Questa specie di insonnia, accompagnata da pensieri viventi, che come si vedrà si sostituiranno al reale, porta alla quasi costante, nel corso dell'opera, mancanza di appetito che acuirà notevolmen-

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, Madrid 2004. D'ora in avanti le citazioni del *Quijote* verranno tratte da questa edizione, indicando in parentesi la parte, il capitolo e la pagina.

² Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 1978.

te sulla fisicità del protagonista. Fame, che però è costantemente saziata dalle *sabrosas memorias*, si nutre con i suoi contorti pensieri.

Nutrendosi con alimenti edibili un corpo cresce sano, ma il cavaliere nutrendosi di pensieri crescerà intellettualmente sano? Vivrà materialmente e spiritualmente nel mondo che gli è stato scelto dall'autore o si ribellerà percorrendo un'altra strada? Bachtin³, a tal proposito, esprimeva un'idea alquanto originale: l'eroe, assuefatto del destino propinatogli dall'autore, di sua iniziativa, come se godesse di intelletto proprio, cambiava strada, mutava l'organizzazione della propria vita letteraria. Quindi non si ha più di fronte agl'occhi una marionetta fatta agire segretamente da il Maese Pedro di turno, ma qui si ha a che fare col detto *Homo faber fortunae suae*.

Il cibo di cui si nutre don Quijote è energia psichica che va ad interagire con la sua mente, che lo porta fuori la retta via, che disarmo il lettore e spiazzamento mentalmente l'autore.

Autore, che essendo preso dalla furibonda esegesi dell'opera, non capisce talvolta che il suo eroe, la sua creatura, comincia ad avere pensieri propri.

Siamo di fronte al caso del dottor Jekyll e mister Hyde: si presuppone abbia delle sembianze nella norma e, quanto meno ci si aspetta, muta improvvisamente, come preda d'un siero venefico, e ci mostra il lato oscuro della sua personalità.

Nella quotidianità offertagli dalla storia, se la sua mente non coglie richiami adatti alla sua psiche malata, si comporta responsabilmente e saggiamente, senza dare nell'occhio.

La ricostruzione mentale distorta, che egli adotta, è dovuta al fatto che oramai il cervello si trova impostato e tarato sulle vicende cavalleresche dei vari Belianigi ed Amadigi, quindi se l'Io cogliesse dei fattori esterni che coincidono o potrebbero qualora adattarsi con la sua impostazione mentale, l'effetto risulterebbe essere la mancanza di senno.

Tornando alla sintomatologia, possiamo notare che l'autore dà del cavaliere all'inizio dell'opera una descrizione sommaria: un cinquantenne, complessione robusta, asciutto di corpo, magro di viso... Si noterà, però, che, con il proseguo della storia e delle avventure, ci sarà una sorta di *climax*, una evoluzione dei sintomi e della malattia: diverrà sempre più magro ed emaciato in volto. Indice ciò di grande realismo e conoscenza della nevrosi.

Ma, il ritratto che è stato fatto, non è arbitrario, in quanto i tratti maggiormente salienti del fisico di don Quijote corrispondono in modo evidentemente non casuale alle caratteristiche che nell'opera del dottor Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, vengono attribuite all'uomo di temperamento "caldo e secco", "che possiede poca carne, dura e aspra, piena di nervi e di muscoli, e dalle vene grosse [...] il color del cuoio [...] bruno, abbronzato, verdebruno e cenerognolo; e la voce [...] grossa e un po' aspra".

Uomini simili, afferma Huarte de San Juan, sono ricchi di intelligenza ed immaginazione, di carattere collerico e melanconico e sono propensi alle manie: tutte indicazioni che puntualmente troviamo in don Quijote.

E se si tiene conto che per Huarte l'ingegno è qualcosa simile al possedere facoltà intellettive e che ad un certo punto afferma che è difficile trovare "uomo di grande ingegno che non soffra di qualche mania, che è uno sbalzo di temperatura calda e secca del cervello", e che la sua opera si intitola, *Examen de ingenios*, noi ci avvicineremo alla spiegazione dell'aggettivo che compare nel titolo del romanzo cervantino.

Per questa strada potrebbe diventare lecito interpretare questo concetto nella lingua d'oggiogiorno

³ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988.

con un'espressione vicina a "*el desequilibrado hidalgo*", ma sarebbe assai lontano dall'essere esatto, dato che *ingenioso* significava pure, per Cervantes, uomo di buon intendimento, sottile, inventivo.

Si è parlato del grande realismo, e scomodando i grandi pensatori del passato, il Gran Teatro del Mondo: con le sue nevrosi, don Quijote ha messo in luce, parodizzando ed estremizzando tutta la sua vita, le paure e le angosce che l'uomo cinquecentesco ebbe.

L'attenzione ai sintomi data in questo capitolo è fondamentale in quanto indice della gravità nevrotica dell'uomo del tempo - per uomo, s'intende pure l'autore dell'opera letteraria - che, a quanto pare, non avrebbe avuto nulla da invidiare ai nevrastenici freudiani.

Cervantes, proprio come Freud, cominciò con l'analisi dei sintomi del paziente e proprio come lui entrò in autoanalisi, scrivendo l'opera, per cercare di capire se i problemi che attanagliavano la mente del cavaliere non fossero in qualche siffatta maniera pure i suoi.

Una osservazione: ammirando lo scrittore in un ritratto attribuito a Juan de Jáuregui, si notano delle assomiglianze, come fattezze fisiche, straordinarie con il protagonista dell'opera.

Forse ciò, in parte, denota la simbiosi citata poc'anzi, o meglio, per essere un buon psicanalista bisogna entrare pienamente nel paziente e diventare un suo clone, una sua imitazione, possedere tutte le sue paure ed angosce, forse questo è l'unico modo possibile per intendere a pieno la nevrosi.

Scavare ed intendere quello che nemmeno lui ha mai voluto intendere, appropriarsi di lui ed usarlo come arma che scardini il buio che ha dentro di sé.

Medesima situazione la ripropose Freud trecento anni dopo... allora forse Cervantes intuì i geni primordi della Psicanalisi?

II. Sviluppo e diagnosi della malattia

Avendo sottolineato nel capitolo precedente l'importanza della sintomatologia, senza la quale non avremmo potuto capire a fondo i problemi interni ed esterni all'animo del protagonista, possiamo addentrarci ora nella spiegazione dello sviluppo e successivamente della diagnosi della malattia.

È venuta a verificarsi, nella mente ottenebrata del mancego, una situazione di scambio di realtà: le letture cavalleresche, da semplici scritti, si sono tramutate in pensieri.

Quello che però è accaduto nel cervello di don Quijote, è andato ben oltre il semplice pensiero: il fittizio dei racconti è subentrato- verbalismo quanto mai felice, in quanto rende ottimamente l'idea di una situazione che si è svolta all'interno dell'animo e che "da sotto" ha estromesso la vera realtà- al reale, al quotidiano.

Ci si ritrovò quindi con una realtà fittizia applicata al reale, una dissonanza terrificante sia per il povero hidalgo sia per gli osservatori interni all'opera ed anche per i lettori della medesima.

L'operazione svolta dalla mente malata consistette in un taglio trasversale con l'esterno, in quanto si deve ricordare che non cessò da parte sua il riconoscimento del reale narrativo esterno, sovrappose le strutture delle letture fantastiche a quelle della realtà narrativa dell'opera.

In codesta situazione di doppiezza e divisione psichica, ogni indizio che facesse presagire all'inconscio un rimando alla passata cavalleria, creava delle turbe psichiche nel personaggio.

Per esser più precisi in merito, si notino gli esempi che seguiranno:

“Y como a nuestro aventurero todo cuanto, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo...” (I, 2, 36).

Come si trattava poc'anzi, qualsiasi riferimento reale che trovasse base fondante nell'inconscio veniva trasfigurato e riadattato alla “normalità” ed una locanda diventava un castello.

Tutto ciò porta quindi a quel fenomeno di doppiezza, interno ed esterno, a cui accennammo prima: notevole tutto ciò anche nei comportamenti adottati durante il corso dell'opera.

Si può parlare di sindrome schizofrenica, poiché queste situazioni riguardano molto da vicino il nucleo comportamentale dell'individuo: se i riferimenti esterni sono colti, si crea una situazione parallela alla realtà, ma nettamente diversa.

In una situazione rovinosa per le sue povere ossa, a don Quijote venne in mente un antico *romance*, e, visto che si adattava splendidamente alla situazione lo traspose nella realtà:

“Don Quijote creyó sin duda que aquél era el Marqués de Mantua, su tío, y, así, no le respondió otra cosa sino fue proseguir en su romance donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la misma manera que el romance lo canta.

...y no parece sino que el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos, porque en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rogrigo de Narváez, le prendó y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde se escribe.

...- Yo sé quién soy - respondió don Quijote-, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventarán las mías.” (I, 5, 57-58).

Grazie a questo splendido passo, possiamo notare in che maniera il cavaliere rimugini sulle pagine preferite e tenti di riadattare situazioni fantastiche alla sua che di fantastico ha ben poco.

Ed è proprio in questo frangente che emerge la sua doppia personalità, tipico della schizofrenia. Dimentica completamente la sua identità per prendere l'esistenza di uno dei suoi eroi, non riconosce nemmeno un suo compaesano: rivive passo per passo la vita delle sue letture, non accontentandosi di riviverne una, ma se la situazione che gli si proponeva innanzi agli occhi era ottimale alla sua deficienza, ne riviveva più contemporaneamente, come da esempio.

Letteralmente dissociato dal mondo, riviveva le sue pulsioni cavalleresche come sogno ad occhi aperti. Come non citare ciò che disse Freud a riguardo: “Il sogno (ad occhi aperti) non esprime semplicemente un pensiero, ma rappresenta questo desiderio come appagato sotto forma di esperienza allucinatoria.”⁸

Osserviamo che nel corso dell'opera il mancego è sovente vittima di allucinazioni, sicuramente

⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, lezione VIII, 119.

figlie dei desideri da appagare che stazionano a livello inconscio del suo essere.

Perché don Quijote desidera profondamente ciò che il suo inconscio possiede, fino a ritenere vero ciò che molto probabilmente sa che è solo desiderio?

È una domanda molto complessa a cui possiamo trovare una risposta plausibile molto difficilmente, in quanto entrare nella mente di una persona reale è già di per sé molto complicato, ma penetrare i pensieri di un personaggio fittizio, che crede di essere un altro, che risulta essere ancora più fittizio, è praticamente impossibile.

Si parlò di *mise en abyme* nell'introduzione e come volevasi dimostrare, siamo di fronte ad uno degli esempi più complicati di questa sorta di gioco delle scatole cinesi: il pensiero saldamente radicato nella Mente ha mille e più diramazioni, ed ognuna di queste non si sa dove porti.

Ci si ritrova nel mezzo di più strutture mentali, alcune delle quali deficitarie, si cerca di sciogliere questo nodo gordiano senza riuscirci, allora per gettare luce in merito si tenta di far ricorso alla semplicità, a vedere tutti gli accadimenti a compartimenti stagni, ma ciò non è possibile perché siamo davanti al Pensiero, al Desiderio che non trovando libero sfogo creano situazioni oscure.

Siamo costretti, anche contro la nostra volontà, ad operare in siffatta maniera, tante volte potrà risultare complicata, ma lo si sapeva fin dall'inizio che non sarebbe stata semplice la battaglia, più ci si addentra per scoprire i meandri dell'inconscio più si corre il rischio di essere complicati e di essere fraintesi, proprio come il protagonista.

Viene frainteso, ma a sua volta si fraintende, in quanto le complicazioni psichiche sono di due tipologie: esterne ed interne.

Le prime sono figlie dell'interscambio tra realtà narrativa ed i suoi canoni cavallereschi: tramuta la realtà narrativa in irrealtà interna a sé, creando così uno scompensamento, che non può altresì definirsi che allucinatorio.

Mentre le seconde nascono solamente all'interno della sua psiche: avvenuta la prima allucinazione esterna, l'inconscio crea un'auto-allucinazione per far sì che l'intero complesso psichico non cada al primo riscontro reale con l'esterno. Possiamo definire questa tipologia allucinatoria una sorta di autodifesa contro l'esterno, perché vedremo in seguito che la realtà narrativa possiede una forza tale da mandare molte volte in fumo il primo tipo di allucinazione.

Tantissime volte il protagonista, avvenuta la prima fase allucinatoria, dovette riguardarsi da ciò che disse, poiché l'inconscio non riuscì a difendersi contro gli assalti della realtà esterna.

Dunque quando accadevano siffatti avvenimenti (la mancata autodifesa), l'Io⁹ faceva ricorso ad un fattore "esterno" e per la precisione quando l'allucinazione non andava a buon fine, il mancego si aizzava contro i famigerati incantatori.

Secondo la sua opinione, se gli avvenimenti non avevano il corso prestabilito nel suo inconscio, tutta la colpa doveva ricadere su tali personaggi che, essendo egli il fior fiore dei cavalieri erranti, nutrivano invidia verso i suoi confronti e perciò lo ostacolavano.

Seguono alcuni esempi lampanti:

“...que hay sabio de estos que coge a un caballero andante durmiendo en su cama, y, sin saber cómo o en qué manera, amanece otro día más de mil leguas de donde anocheció.” (I, 31, 313).

⁹ *ibid.*, lezione XXXI, p. 481.

“Allí fue el maldecir de su fortuna; allí fue el exagerar la falta que haría en el mundo su presencia el tiempo que allí estuviese encantado, que sin duda alguna se había creído que lo estaba...allí le tomó la mañana tan desesperado y confuso, que bramaba como un toro, porque no esperaba él que con el día se remediaría su cuita, porque la tenía por eterna, teniéndose por encantado: y haciale creer esto ver que Rocinante poco ni mucho se movía, y creía que de aquella suerte, sin comer ni beber ni dormir, habían de estar él y su caballo hasta que aquel mal influjo de las estrellas se pasase o hasta que otro más sabio encantador le desencantase.” (I, 43, 454-455).

Gli incantatori, individui abietti, fautori di strane magie, pronti a dar sostegno se benevoli, immediati a gettar scompiglio se malevoli: tali maghi incarnano la linea difensiva della psiche del cavaliere. Se, malauguratamente, l'allucinazione venisse a cadere e, nello specifico, l'Io percepisse che veramente ciò che è stato registrato dall'inconscio non trova fedele riscontro con l'esterno, allora e solo allora intervengono a difesa gli incantatori.

Solo quando si è scoperto che la realtà è veramente ciò che è e non è ciò che si presumeva fosse, venendo a cadere la difesa dell'inconscio, l'Io prende possesso della situazione ed erge a difesa del baluardo psichico pericolante lo stratagemma “incantatori”.

Stratagemma che consta di due parti: una positiva e l'altra negativa.

Come dagli esempi riportati, possiamo osservare che talvolta il fattore *incantatore* poteva risultare positivo per l'Es¹², ricettacolo delle pulsioni incontenibili, in quanto lo stuzzicava, lo azionava per far sì che l'allucinazione risultasse ancora più delirante agl'occhi di chi la viveva in prima persona, ma soprattutto agl'occhi dello spettatore.

Mentre, dall'altro lato, questo fattore risultava negativo, non solo perché causa della mancata affermazione dell'allucinazione, ma anche serviva come “scusante” di un Io debole, incapace di contenere la furia dell'Es: debolezza dell'Io che porterà ad un accumularsi di tensione nevrotica che non troverà facilmente sfogo.

Avevamo accennato ad inizio capitolo che avremmo seguito l'*iter* dello sviluppo e la possibile diagnosi della malattia che afflisse l'eroe dell'opera.

Fin dai primi capitoli, per l'esattezza dal quinto, si poterono notare chiaramente i tipici sintomi della schizofrenia: cambio di umore repentino, dovuto certamente anche dalle ferite di battaglia, e connesso a questo, il cambio di personalità.

Dobbiamo ricordare come ulteriore precisazione che il mancego, nel corso del suddetto capitolo, venne lasciato a terra quasi esanime, con il peso dell'intera armatura che lo opprimeva e tutto ciò finse da preparazione all'avvento della malattia.

In siffatte condizioni, la sua mente andò letteralmente in tilt e da quel momento l'irrealtà della sua mente divenne la realtà narrativa così divenne il moro Abindarráez, uno dei dodici Pari, e così via.

Da tutta questa situazione sintomatologica si può desumere che don Quijote fosse schizofrenico, ma ciò non è tutto, poiché si possono riscontrare in lui altri sintomi, più generici, che danno specchio di una realtà che non è solo bivalente - quella schizofrenica- ma pure polivalente, che coincide con quella della nevrosi ossessiva.

Quello che è stato evidenziato finora è una specificità dell'ammalato, ora vogliamo ricondurre lo specifico al generale, per questo passiamo dalla bivalenza della schizofrenia alla polivalenza della

¹² *ibidem*.

nevrosi ossessiva.

Come ben affermò Freud nel suo lavoro¹³, il nevrotico assume un comportamento alienante ed alienato in quanto vittima di un incidente traumatico, nel caso del “nostro paziente” l’assidua lettura dei racconti cavallereschi, che vennero visti e vissuti come una vera e propria fissazione; perciò i sintomi di questa nevrosi vanno intesi come un soddisfacimento sostitutivo di quanto è venuto a mancare durante il corso della vita.

Si presenta ai nostri occhi una deficienza di fondo nella psiche del protagonista: ora, secondo il parere freudiano, questa mancanza viene a verificarsi solamente sul piano psichico e non su quello somatico. Il vuoto, il mancante creato da cosa? E perché poi questa mancanza si riscontra solo dal punto di vista psichico?

Non voglio anticipare nulla riguardo la mancanza perché ciò verrà trattato in un capitolo seguente, ma si può affermare, dopo tutti gli esempi e le discussioni in merito, che, essendo l’Io del Quijote molto debole, non in grado di mantenere tranquille le pulsioni dell’Es, sia stato alquanto semplice per una forte passione esterna dilaniare le mura instabili di questo Io traballante. L’Es richiedeva all’Io determinate caratteristiche passionali che soddisfacessero i propri bisogni, non essendo pervenute queste richieste, creò (l’Es) al suo interno uno scompenso che facilmente venne colmato dalle Letture. Ma ritorneremo in seguito sull’argomento, ora analizziamo i sintomi generici di questa nevrosi ossessiva.

Freud parlò di iterazione di gesti sciocchi, ripetizione infinita di strambe gestualità: ora, queste specificità necessitano una spiegazione, poiché la trasposizione nell’opera in discussione deve essere filtrata in maniera certosina, non solo a causa dello stacco temporale tra i due autori, ma anche per le modalità di visione dei sintomi nevrotici.

Nel *Quijote* non si può parlare di veri e propri tic nervosi, dobbiamo prendere in esame delle gestualità che risultino essere bizzarre, che evadano dalla ristrettezza dogmatica freudiana, senza però esserne completamente estranee. Per questo motivo, mi è sembrato equilibrato riportare l’esempio della preparazione del balsamo di *Fierabrás*:

“...se resolvió de ponello en una alcuza o aceitera de hoja de lata, de quien el ventero le hizo grata donación, y luego dijo sobre la alcuza más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos, y a cada palabra acompañaba una cruz, a modo de bendición...” (I, 17, 149).

Più che di iterazione qui si potrebbe parlare in tutti i sensi di ritualità: ma per seguire correttamente un determinato rituale, non bisogna forse attenersi ad un iter?

Quindi si può osservare che la ritualità ha in sé una costante di iterazione, un ripetersi di gesti, di movenze che portano quasi al paragone con i più moderni tic nervosi; si possono apportare molti altri esempi come nel caso della veglia alle Armi, ripetizioni di gesti, movimenti ripetitivi o la grandissima prestazione di pazzia offertaci dal cavaliere nella Sierra Morena, intento a ripercorrere i percorsi tragico-amorosi di Orlando e di Amadigi:

“Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y

¹³ *ibid.*, lezione XVIII, p. 248.

satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.” (I, 25, 248).

Dal succitato esempio si può osservare che è venuto meno il fattore “iterazione” e, notando con somma attenzione, è venuta a mancare pure la ritualità; ciò ha fatto sì che il vuoto venisse colmato da una serie di “gesti” che potremmo definire tic nervosi *ante litteram*.

Ad una prima lettura dell’esempio in questione, si potrebbe pensare che il protagonista abbia agito in tale modo solamente per rendersi volontariamente simile ai suoi modelli cavallereschi fasulli, cioè ha ricreato una pazzia fittizia per avvicinarsi alla pazzia letteraria che attanagliò le menti dei suoi paladini.

Se noi ora volessimo estraniarci da tutto il contesto ed assumere il punto di vista di un osservatore estraneo alla situazione, vedremmo che un pazzo, don Quijote, finge di essere ancora più pazzo, in quanto deve riuscire ad uguagliare i suoi miti.

Per riuscirci, deve architettare delle pazzie che vadano oltre il suo *modus operandi* consueto, poiché, nella realtà di quel frangente testuale, l’hidalgo non riesce ad essere tanto pazzo quanto vorrebbe.

Da osservatori interni molto scrupolosi, sappiamo che in questo esempio la sua pazzia raggiunge livelli inimmaginabili, poiché siamo di fronte ad una ulteriore *mise en abyme*, questa volta però riguardante solo l’univoca pazzia mancega.

Un pazzo che pensa di fingere di essere ancora più grave di quello che è risulta essere il *non plus ultra*, l’apoteosi del labirinto umano della psiche.

Si è detto che in questa situazione la sua pazzia risulti essere univoca in quanto è mono-direzionale, per l’esattezza tende a soddisfare ciò che in quel momento viene richiesto dall’Es, che essendo la sede delle passioni, richiede un atto di estremismo puro, un andare oltre solamente in una direzione: verso la pazzia della pazzia.

Perciò quello che viene riproposto dal cavaliere non è semplicemente un insieme di atti e gesti fine a se stessi, ma, cercando di esserlo, diventano veri e propri tic nervosi in quanto comandati dall’Es che richiede di colmare la deficienza interna.

L’esempio che ora seguirà è la continuazione temporale degl’atti folli sopra citati e viene riportato in quanto si congiunge perfettamente alla logica dell’illogicità di cui è preda il mancego:

“Y volviendo a contar lo que hizo el de la Triste Figura después que se vio solo, dice la historia que así como don Quijote acabó de dar las tumbas o vueltas de medio abajo desnudo y de medio arriba vestido, y que vio que Sancho se había ido sin querer aguardar a ver más sandeces, que subió sobre una punta de una alta peña y allí tornó a pensar lo que otras muchas veces había pensado sin haberse jamás resuelto en ello, y era que cuál sería mejor y le estaría más a cuento: imitar a Roldán en las locuras desaforadas que hizo, o Amadís en las melancólicas...” (I, 26, 248-249).

Come si può ben notare, questa è la folle continuazione dei pensieri e comportamenti illogici che affollano la lesa psiche dell’hidalgo: un pazzo che, pensando in quell’istante di non esserlo, pensa come meglio diventarlo.

Un sottilissimo gioco psicologico che attanaglia autore e lettore, troppe sfaccettature psichiche emergono contemporaneamente e nessuna completa, ma tutte dipendenti l’una dall’altra.

Se, malauguratamente una di queste dovesse venir meno, finirebbe distrutto il complesso castello

costruito dall'eroe per l'autore ed il lettore, cadrebbe quella maschera che crea il mistero, che segna la divisione tra la lucidità e la follia.

Continuando con l'analisi del lavoro di Freud, si può notare una sua ulteriore precisazione in merito alla nevrosi ossessiva: "... il nevrotico ossessivo è conscio di esserlo, ma non può farne a meno."¹⁷

Ora si deve capire se questo assioma funga da specchio riflettente veritiero nel romanzo in analisi e per verificare ciò, si dovrà ricorrere ad un ulteriore esempio delucidante, ossia una situazione in cui il protagonista faccia trasparire la sua presa coscienza psichica.

E chi meglio potrebbe aiutare don Quijote in questa sorta di maieutica se non il suo opposto *alter ego*? Chi meglio di Sancho può fungere da spartiacque tra il reale e l'illusorio, chi, meglio di lui, può ergersi a giudice delle follie del suo *amo*?

Segue l'esempio:

“¿Ya no te he dicho - respondió don Quijote - que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandío y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrazó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más. Paréceme a mí - dijo Sancho- que los caballeros que lo tal hicieron, fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necesidades y penitencias; pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco? (...)

- Ahí está el punto - respondió don Quijote - y ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado, ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? (...)

Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. *Loco soy, loco he de ser* hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea.” (I, XXV, 235-236).

Ho volutamente preso in analisi un brano sostanzioso poiché indice degli intricati percorsi mentali dell'idalgo, delle sue famigerate trasposizioni inconscio-realtà ed anche perché introduce perfettamente alla piena coscienza della sua situazione psichica.

Si potrebbe ora, con tutti gli elementi a disposizione, sollevare un' obiezione e per la precisione affermare che il protagonista, in quel frangente (“*Loco soy, loco he de ser...*”), sta mentendo, sapendo benissimo che quello che sta attuando è solamente una messa in scena bell'e buona.

Prima si parlò di un pazzo che finge di essere ancora più pazzo, di una continua rivisitazione letteraria del balocco “matrioska”, aperta una bambola se ne trovano altre chiuse di più ristrette dimensioni e così via fino ad arrivare a toccare l'indefinibile, l'inosservabile, l'intangibile: cosa è più di-

¹⁷ *ibid.*, lezione XVIII, pg 253.

sarmante di un evento che ha inizio ma non fine?

Per illuminare ulteriormente la presente situazione, vorrei ricorrere ad un cavallo di battaglia, ad una delle Scienze arabe per eccellenza: l'Algebra.

Se accostiamo una verità al segno più ed una falsità al segno meno otteniamo con la moltiplicazione i seguenti risultati: più per più risulta più, più per meno risulta meno e meno per meno più.

Questa allegorica parentesi matematica mi torna utile per approfondire la spiegazione del reale illusorio e dell'illusorio reale: una verità detta riguardo un'altra verità rimane nel piano del reale senza stacchi illusionistici e come risultato offre una verità del reale illusorio.

Una verità detta riguardo una falsità offre allo spettatore-lettore un cambio di piani repentino, dal reale si scivola sull'illusorio, il loro rapporto crea una falsità reale nell'illusorio.

Invece, una falsità di una falsità, trascina l'intero sistema in un gioco particolare, quello degli specchi deformanti: partendo dal presupposto che una falsità ci situa in una illusione di per sé, se noi affermassimo una falsità di un'altra, otterremo una sentenza reale sul piano della realtà illusoria.

A che fine questa discussione che a tratti può aver gettato sconforto?

Giustifico i mezzi, affermando che l'asserzione di don Quijote (v. sopra) risulta essere vera nella realtà del testo, che è illusoria.

Il cavaliere, pensando in prima istanza che stesse mentendo, dice la verità quando asserisce di essere pazzo e questa situazione la si riscontra nel testo che risulta essere la realtà illusoria.

Bachtin¹⁹, a tal proposito, offrì la visione degli specchi deformanti: un'azione, vera o falsa che fosse, veniva riflessa più e più volte attraverso i vari piani della realtà-irrealtà, si deformava agli occhi dell'autore e andava a plasmare nella sua mente un'opinione in merito all'eroe che prima non aveva. Il filologo russo propose il binomio autore-eroe, quello che qui si vuole proporre è lettore-eroe, in quanto il rapporto che si intende sottolineare è quello di logico interscambio durante la lettura del testo tra colui che agisce leggendo e colui che subisce essendo letto.

Dopo una attenta analisi dei fatti svoltisi all'interno dell'opera e le dovute risposte ad i vari quesiti emersi durante il percorso, si è giunti alla conclusione della fenomenologia dei sintomi e dello sviluppo della malattia.

Si è potuto osservare come il mancego esalti splendidamente alcuni tratti folgoranti di pura schizofrenia (esempio Marchese di Mantova) e come emergano pure talvolta dei chiari sintomi affettivi di nevrosi ossessiva (ritualità nella preparazione del balsamo di *Fierabrás*).

Seguirà un capitolo dedicato al tragico problema della sessualità, dove si sottolineerà la sua fondamentale importanza avuta nella nevrosi del cavaliere.

Ed ancora una volta si noterà come l'autore avesse già preso coscienza del importante ruolo che l'argomento poteva avere nel rapporto con la psiche.

¹⁹ Michail Bachtin, *op. cit.*



III. La sessualità tra le righe...

Perché “tra le righe”? Perché i puntini di sospensione?

Questi due quesiti meritano una risposta lunga quanto l'intero capitolo, poiché questa tematica sembrerebbe esser stata affrontata dall'autore in maniera velata, quasi contro voglia, come se ciò non avesse nessuna importanza, come se non fosse degna di nota.

Sappiamo bene che è il contrario e che, per l'appunto, questa trattazione “tra le righe” è indice di una sottile, chiara ed intelligente conoscenza della nevrosi e delle cause scatenanti queste: una tra queste è sicuramente la sessualità.

Molto probabilmente la sessualità al tempo della stesura e pubblicazione dell'opera era ancora sentita come un tabù molto pesante, ingombrante e, visto anche il tipo di scritto, non era certamente una delle tematiche preminenti da sottolineare in bella vista, agli sguardi indiscreti ed inquisitori: c'era ancora il grande pericolo che si venisse bollati come scrittori appestati e si venisse messi al bando, quando la sorte era favorevole.

Sicuramente Cervantes non aveva bisogno di pubblicità negativa, vista la vita burrascosa tra povertà ed accuse di omicidio.

Emerge chiaramente, sin dall' *incipit*, che il protagonista abbia un rapporto particolare con il gentil sesso: convive con sua nipote ed una governante e risulta essere celibe.

Cosa significa essere un cinquantenne celibe all'epoca? Perché non era sposato?

Queste non sono domande da sottovalutare in quanto è emblematico il fatto del celibato poiché, dato che non vengono offerti fattori esterni come il mancato incontro dell'anima gemella o la vedovanza, implica dei fattori interni come una profonda timidezza psicologica che blocca qualsiasi tipo di approccio con l'altro sesso.

Come si accennava nei capitoli precedenti Cervantes aveva già intuito intelligentemente i fattori principali scatenanti la malattia, aveva, per così dire, diagnosticato i possibili sintomi: fra i più, si accorse che poteva giocare un ruolo fondamentale il blocco sessuale mentale, ma *in primis* fisico.

Non un'idea a sfondo sessuale esplicito, non un amoreggiamento *celestinesco*, non una descrizione erotica di una donna da parte del mancego: viene a mancare completamente la fisicità amorosa, tutto è vissuto unicamente ed unilateralmente in modo puro, con un candore cistercense.

Ma la purezza che contraddistingue don Quijote è una purezza dovuta a lucida scelta di vita o trattasi di deficienza passionaria presente nel suo Es?

Da quanto si è potuto constatare fino a questo punto di analisi, si dovrebbe affermare che dipende tutto dal punto di vita adottato, in quanto, agl'occhi del protagonista è la prima risposta quella che deve essere data, cioè è stata una lucida scelta di vita.

Tutti i cavalieri erranti sono puri, non posseggono oscuri lati animali, amano nella maniera più intima e candida, così fu e così è stato riportato dai libri cavallereschi.

Adottando, invece, il punto di vista psicanalitico si dovrà dare adito alla seconda risposta, la più plausibile ai nostri occhi: questa mancanza di fondo di libido è causa e contemporaneamente a sua volta causata.

Causa, poiché nel momento in cui si nota la mancanza passionale nell'Es, questo tende a rimpiazzarla con un'altra passione altrettanto forte, la lettura, cosicché i due piatti della bilancia si equiparano; mentre è causata proprio dalla lettura stessa che tara nuovamente l'inconscio con il tipico *modus operandi* cavalleresco: si ritorna nuovamente al gioco degli specchi.

Per chiarire in maniera diligente il discorso finora tenutosi propongo un breve brano che funga da esempio a ciò detto:

“Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. (...)

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar en cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata de ello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos, y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.” (I, 1, 33).

Risulta lapalissiano, è riportato a chiare lettere nell'esempio: un cavaliere che non sia innamorato di una dama è come un albero senza foglie e frutto, è mancante di una parte fondamentale.

Ritorna il concetto di mancanza, supplito magistralmente dal motore di ricerca della fantasia, che va alla ricerca della dama perfetta nella mente stralunata dell'hidalgo e trova una contadinella, di cui

tempo prima il cavaliere si era invaghito, le cambia il nome adattandolo alla solenne circostanza battesimale e ottimizza una situazione che stava volgendosi in burla.

Si può intendere facilmente che il fattore libidico, nel corso della vita mancega, sia stato appena sfiorato in quanto si viene a sapere che si innamorò probabilmente in maniera platonica di questa Aldonza Lorenzo, senza che lei lo sapesse, e quindi corrispondesse al suo amore.

Si osservi come risulti esserci una completa estraneità all'amore carnale e una volta arrivato il ragionamento storico al punto di necessità paladina che un errante debba avere una propria dama, solo allora l'Io decida che è il momento di rinviare nella memoria un fatto, un evento pseudo amoroso che funga da supplenza e che finga l'impossibile, cioè la libido mancante del suo Es.

Freud affermò²¹: “la persona sana si ammala a causa di una frustrazione e cioè quando la realtà si oppone al soddisfacimento dei bisogni sessuali... i sintomi nevrotici non sono altro che soddisfaccimenti sessuali sostitutivi.”

Ora, avendo preso coscienza del punto di vista freudiano, si cerchi di capire come tale affermazione sia valida anche per Cervantes.

Sicuramente il mancato soddisfacimento sessuale fu una delle concause che portarono alla malattia il cavaliere, ma non fu l'unica, poiché il nostro *focus* è incentrato sugli accadimenti libidici dell'Es, non prendendo, per il momento, tanto in considerazione la problematica della debolezza dell'Io.

Ma quali furono le cause che fecero sì che il protagonista non riuscisse a soddisfarsi sessualmente?

Esternamente cosa accadde?

A queste due domande difficilmente si può dar risposta certa in quanto non è nelle nostre possibilità sapere ciò che accadde prima dello scritto, è come se si volesse anticipare la mente dello scrittore, come se volessimo capire cosa lo portò a scrivere tal cosa al posto di un'altra.

Nemmeno in una seduta di psicanalisi si riesce a scavare tanto in profondità, in quanto prima del prima non si riesce mai ad andare, ci si ferma sempre in un punto che viene definito origine, quindi quello a cui siamo arrivati entrando nel testo è il punto origine, prima del quale c'è solo una grande nebulosa dentro cui regna il caos: forse la vera essenza della Psiche?

Arrivati al punto d'origine, appartenente al passato del protagonista, cerchiamo di intendere gli sviluppi psicanalitici dell'opera che risultano essere fedeli ai capisaldi dogmatici del professore viennese.

Dopo un attento studio sulle nevrosi ed i suoi sintomi, Freud asserì²²:

“Il nevrotico rimane ancorato ad un qualche punto del suo passato, in un periodo in cui la sua libido trovò soddisfacimento: il sintomo in qualche modo ripete quel soddisfacimento, deformato dalla censura procedente dal conflitto, tramutato in sensazione di sofferenza e mescolato a elementi provenienti dalla malattia.”

Non è forse questa asserzione perfettamente in linea con la visione cervantina?

Se osserviamo ed analizziamo l'incipit dell'opera vedremo che l'idea di fondo freudiana è già presente ed è a fondamento della sua intera struttura: chiaramente don Quijote è ancorato ad un pun-

²¹ *ibid.*, lezione XIX.

²² *ibid.*, lezione XXIII, 331.

to del suo passato per la precisione l'infatuazione per Aldonza Lorenzo e solo in quel momento trovò soddisfazione.

Nell'attimo dell'innamoramento più alto, quello in cui ci si accorge di essere innamorati, si raggiunge il sommo grado di libido: solo quel preciso istante separa la noia dalla gioia, quel preciso momento il maneggio lo ritrovò pure nelle sue letture.

Cosa c'è di più passato della cavalleria errante?

Nulla, nell'opera, risulta essere antecedente a quest'ultima, il nostro hidalgo ha trovato soddisfazione tra le righe di quei maledetti libri, si è fermato gioiosamente in quel passato, perché solo lì ha ritrovato se stesso.

Il fatto che poi ripercorra le gesta dei suoi paladini è sintomo di questa voglia di ritrovare il soddisfacimento all'esterno delle pagine stampate; i suoi gesti inconsulti, le sue strane ritualità, le sue continue spiegazioni a tutto sono simboliche, perché, proprio dall'etimologia della parola "simbolo", *stanno al posto di* qualcos'altro che oramai nella realtà narrativa è sparito.

Questo affannarsi a ricercare quello che non c'è più, lo porta a quella sofferenza di fondo che lo contraddistingue; spesso non è conscio che ciò che sta facendo gli apporterà malessere, non è conscio nemmeno se ciò che sta attuando, lo sta mettendo in opera perché risulta esserci una causa dietro a tutto.

Perciò si può affermare che il rapporto tra il cavaliere ed il sesso sia un rapporto tra semplici conoscenti, dove il primo afferma di avere conosciuto il secondo, ma di non aver mai colloquiato con questo in maniera approfondita.

Essendo a conoscenza di questo, rimane però il fattore casta purezza, poiché vedremo dagli esempi che seguiranno, che don Quijote si comporterà ad imitazione dei suoi eroi però con una nota di virginità molto accentuata, che tenteremo di approfondire.

Si cercherà di attuare una maieutica per cercare di capire le vere cause di questo atteggiamento alquanto strano che vanno da una forma di amore puro come nell'incontro notturno con Maritornes alla presa di distanza da Altisidora.

Seguirà ora l'esempio narrante l'incontro notturno tra l'hidalgo e la locandiera, con tutti i suoi fraintendimenti allucinatorio visionari, il casto amore che pervade le membra del folle e il ruolo giocato dalla sessualità:

"...y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado de él y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza; y teniendo toda esta quimera que él se había fabricado por firme y valedera, se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que su honestidad se había de ver, y propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la misma reina Ginebra con su dueña Quintañona se le pusiesen delante. Pensando, pues, en estos disparates, se llegó el tiempo y la hora de la venida de la asturiana... ..pero apenas llegó a la puerta, cuando don Quijote la sintió y, sentándose en la cama, a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella. (...)

Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía; y el aliento, que

sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el malferido caballero vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero, antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura. Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir: “Quisiera hallarme en términos, fermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran fermosura me habedes fecho; pero ha querido fortuna, que no se cansa de perseguir a lo buenos, ponerme en este lecho, donde yago tan molido y quebrantado, que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto.” (I, 16, 142-143).

Tre sono i passaggi fondamentali in questo strepitoso brano chisciottesco: il primo si associa al timore del casto mancego che la sua *honestidad* venga compromessa dalla estasiante figlia asturiana del proprietario del castello; il secondo risulta essere la descrizione somatica della ragazza trasposta dal reale all'irreale e il terzo passaggio coincide con il rifiuto categorico da parte dell'uomo in quanto fedele ed onesto verso la propria dama lontana.

Esaminandoli, si noterà come l'intera vicenda assuma una nota fanciullesca, una candida tonalità amorosa, dove traspaiono le caratteristiche più oneste e galanti di un uomo che si erge come ultimo baluardo della fedeltà.

Dal primo passaggio, si desume infatti che qualunque donzella si ponga e porrà innanzi a lui sarà categoricamente rifiutata in quando il suo cuore è promesso a Dulcinea.

Questo semplice pensiero è sintomatico di una pura onestà che traspare in ogni passo di questo brano; onestà che facilmente si può paragonare a castità poiché, avendo sinora già intuito abbastanza la personalità dell'uomo, non ci sono segni, rimandi o indizi che ci portino ad affermare che il cavaliere abbia avuto rapporti sessuali al di fuori della sua storia d'amore con Dulcinea, il che equiva- le a dire che, molto probabilmente, non ne ha mai avuti.

Dulcinea o meno, quando tra le sua braccia arriva Maritornes, usando un eufemismo, da anatroc- colo la trasforma in cigno, grazie al suo fantasmagorico inconscio che detta all'io quello che vuole vedere.

Da qui parte la splendida *escalation* di trasformazioni somatiche e la sfortunata ragazza diventa subitaneamente la principessa più bella.

Che fare dunque con la più bella principessa mai vista tra le proprie braccia? Da codesta situa- zione don Quijote ne esce a testa alta asserendo le proprie caste motivazioni e mettendo innanzi alla facile e forse prima occasione sessuale per lui i doveri di uomo e cavaliere errante poiché era già “promesso” alla sua bella.

Ma come si conclude questo brano? Si conclude con una prova di mascolinità da parte del man- cego, poiché asserisce che se non fosse stato per il legame indissolubile con la sua famigerata dama, egli non si sarebbe lasciato sfuggire tale occasione amorosa.

Non si deve credere a siffatta affermazione, perché frutto di una mente incapace di discernere il

reale dall'irreale, l'amore letto dall'amore vissuto: non avrebbe comunque dato sfogo alle sue pulsioni amorose, la sua libido sarebbe rimasta imbrigliata dentro l'Es, avrebbe causato seri grattacapi all'Io, che trovandosi in una situazione poco agevole avrebbe dato libertà alla nevrosi.

Si è osservato con siffatto esempio il comportamento del povero uomo di fronte ad un incontro ravvicinato, andiamo ad analizzare ora la sua genesi comportamentale in una situazione differente: si parla di matrimonio e si avrà l'occasione di capire le sue idee a riguardo:

“...no es posible que yo arrostre, ni por pienso, el casarme, aunque fuese con l'ave fénix.

Parecióle tan mal a Sancho lo que últimamente su amo dijo acerca de no querer casarse, que con grande enojo alzando la voz dijo: “¡Voto a mí y juro a mí que no tiene vuestra merced, señor don Quijote, cabal juicio! Pues ¿cómo es posible que pone vuestra merced in duda el casarse con tan alta princesa como aquésta? ¿Piensa que le ha de ofrecer la fortuna tras cada cantillo semejante ventura como la que ahora se le ofrece? ¿Es por dicha más hermosa mi señora Dulcinea? No, por cierto, ni aun con la mitad, y aun estoy por decir que no llega a su zapato de la que está delante. Así, noramala alcanzaré yo el condado que espero, se vuestra merced se anda a pedir cotufas en el golfo. Cásese, cásele luego, encomiéndole yo a Satanás, y tome ese reino que se le viene a las manos de vobis vobis, y en siendo rey, hágame marqués o adelantado, y luego, siquiera se lo lleve el diablo todo.” Don Quijote, que tales blasfemias oyó decir contra su Señora Dulcinea, no lo pudo sufrir, y, alzando el lanzón, sin hablalle palabra a Sancho y sin decirle esta boca es mía, le dio tales dos palos, que dio con él en tierra; y si no fuera porque Dorotea le dio voces que no le diera más, sin duda le quitara allí la vida.

“¿Pensáis, le dijo a cabo de rato, villano ruin, que ha de haber lugar siempre para ponerme la mano en la horcajadura y que todo ha de ser errar vos y perdonaros yo? Pues no lo penséis, bellaco descomulgado, que sin duda lo estás, pues has puesto lengua en la sin par Dulcinea. Y, ¿no sabéis vos, gañán, faquín, belitre, que si no fuese por el valor que ella enfunde en mi brazo, que no le tendría yo para matar una pulga? Decid, socarrón de lengua viperina, ¿y quién pensáis que ha ganado este reino y cortado la cabeza a este gigante y héchoos a vos marqués, que todo esto doy ya por hecho y por cosa pasada en cosa juzgada, si no es el valor de Dulcinea, tomando a mi brazo por instrumento de sus hazañas? Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser. (I, 30, 306-307).

Nemmeno di fronte alla Morte, don Quijote tradirebbe l'amore per la sua dama; messo alle strette da Sancho, che, desideroso dei beni promessigli, lo incoraggia a prendere in sposa la bella Dorotea, il cavaliere si scatena, lascia libero sfogo ai suoi sentimenti più astiosi.

In quanto punto in una tematica molto delicata, il campo sentimental amoroso, e che risulta essere per lui un fattore tabù, l'Es libera il sentimentalismo più acceso; come è logico sia, qualora si andasse ad operare uno sconvolgimento in una sezione labile dell'inconscio, le difese agirebbero in modo veemente poiché conscie della sua incapacità difensiva.

Al che l'hidalgo ricorre a tutte le sue formule letterarie preferite e tesse le lodi dell'amata asserendo che senza di lei tutte le battaglie, le vittorie, gli onori e le gioie non sarebbero accadute ed egli non avrebbe avuto la forza per andare avanti: la forza dell'amore che sprona vicendevolmente gli amanti ad andare avanti e superare qualsiasi ostacolo.

Mai si sposerà se non con la sua bella; ed anche qui si è di fronte allo stesso problema di prima con lo scampato incontro amoroso con l'asturiana: lo farebbe mai questo difficile passo l'eroe manco? Presumibilmente no, poiché avrebbe comportato il fattore dello *ius primae noctis* rimaneggia-

to, cioè ci sarebbe stato da parte della sposa un diritto di rivalsa su ciò che le spettava e questo, si sa chiaramente, avrebbe terrorizzato il nevrotico hidalgo.

Anche parlando di sposalizio la discussione ritorna alla tematica sessuale: se il discorso rimane superficiale, il protagonista si lancia in splendide elucubrazioni in merito, se, invece, la discussione prevede un protrarsi mono-direzionale verso la tematica sessuale, l'eroe si blocca, emergono tutti i suoi limiti psico-mentali e ne emergono le varie nevrosi.

Da tutto ciò si evince che meno le argomentazioni riguarderanno le tematiche tabù, più il suo Io riuscirà a tenere a freno le stravaganze dell'Es e facilmente si avrà a che fare con un uomo più tranquillo, più a norma di umanità.

Precedentemente si parlò di casta purezza da parte del protagonista come indice di elevata nobiltà d'animo, ma si può vedere il tutto sotto un diverso punto di vista, questa volta negativo, perché quello che sembra un pregio risulta essere un sintomo della sua nevrosi, un sintomo esternato a difesa dell'Io nuovamente incapace a contenere la libido straripante.

Il terrore che la sua castità venga compromessa, la paura che una donna possa vederlo mentre si spoglia: si conviene che queste siano fobie e che tali abbiano radici profonde nella sua psiche malata e ogni qualvolta, proprio con la tematica sessuale, emergono creano scompiglio psicologico, gettando nel terrore mentale più assoluto. Seguirà un esempio lampante:

“-Verdad es, señora mía, respondió don Quijote, que siento la ausencia de Sancho, pero no es ésa la causa principal que me hace parecer que estoy triste, y de los muchos ofrecimientos que Vuestra Excelencia me hace solamente acepto y escojo el de la voluntad con que se me hacen, y en lo demás suplico a Vuestra Excelencia que dentro de mi aposento consienta y permita que yo solo sea el que me sirva.

-En verdad, dijo la duquesa, señor don Quijote, que no ha de ser así, que le han de servir cuatro doncellas de las mías, hermosas como unas flores.

-Para mí, respondió don Quijote, no serán ellas como flores, sino como espinas, que me puncen el alma. Así entrarán ellas en mi aposento, ni cosa que lo parezca, como volar. Si es que vuestra grandeza quiere llevar adelante el hacerme merced sin yo merecerla, déjeme que yo me las haya conmigo y que yo me sirva de mis puertas adentro, que yo ponga una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad; y no quiero perder esta costumbre por la liberalidad que vuestra alteza quiere mostrar conmigo. Y, en resolución, antes dormiré vestido que consentir que nadie me desnude.

-No más, no más, señor don Quijote, replicó la duquesa. Por mí digo que daré orden que ni aun una mosca entre en su estancia, no que una doncella: no soy yo persona que por mí se ha de descabalar la *decencia* del señor don Quijote, que, según se me ha traslucido, la que más campea entre sus muchas virtudes es la *honestidad*. (...) Viva mil siglos la gran Dulcinea del Toboso, y sea su nombre extendido por toda la redondez de la tierra, pues mereció ser amada de tan valiente y tan honesto caballero...” (II, 44, 880).

Perfettamente spiegata dalla sagace penna dell'autore, ecco emergere dal profondo angosciante della psiche la fobia della casta purezza cavalleresca, si nota tutta la tensione nelle parole del manco di farsi vedere svestito dalle damigelle.

Un tipico comportamento adolescenziale questo che non fa altro che aumentare il carico nevroti-

co a danno del malcapitato: esordisce con una spiegazione accorata, dato il pericolo che stava correndo, mettendo innanzi i sacramenti a lui più cari, ergendo davanti a sé una inoppugnabile difesa, tenta di chiudersi dentro ad un guscio infrangibile, talmente infrangibile che non esiste.

Vive un incubo ogni qualvolta la sua *honestidad* possa essere in pericolo o anche solamente messa in dubbio: scatta da parte del suo inconscio una estenuante difesa.

Inoltre, c'è da sottolineare un fattore fondamentale in tutta la difficile questione della casta difesa: il discorso si è svolto interamente in un piano della possibilità, nulla effettivamente è accaduto, poiché nessuna fantomatica donzella si è lanciata all'assalto della castità mancega.

Altresì, non si può considerare l'episodio di Maritornes come un vero e proprio approccio, poiché l'asturiana si è imbattuta nel cavaliere fortuitamente, è stata la sorte a decidere ciò e a far sì che la castità dell'hidalgo non venisse delegittimata.

A fatti scritti, non ci giunge in alcuna maniera un intendimento malevolo da parte di una donna verso don Quijote, tutte risultano essere possibili paure che alcune volte risultano essere infondate come nel caso di Maritornes, altre fondate, come celia, basti leggere l'episodio di Altisidora.

Si proporrà ora l'episodio dell'innamoramento di Altisidora e le paure in merito del cavaliere per evidenziare le fobie grandi e piccole che attanagliano la sua psiche malata:

“Y luego imaginó que la enamorada doncella venía para sobresaltar su honestidad y ponerle en condición de faltar a la fe que guardar debía a su señora Dulcinea del Toboso.

-No-, dijo, creyendo a su imaginación, y esto con voz que pudiera ser oída-, no ha de ser parte la mayor hermosura de la tierra para que yo deje de adorar la que tengo grabada y estampada en la mitad de mi corazón y en lo más escondido de mis entrañas, ora estés, señora mía, transformada en cebolluda labradora, ora en ninfa del dorado Tajo, tejiendo telas de oro y sirgo compuestas, ora te tenga Merlin o Montesinos donde ellos quisieren: que adondequiera eres mía y adoquiera he sido yo y he de ser tuyo. El acabar estas razones y el abrir de la puerta fue todo uno. Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados, el rostro por los aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen, en el cual traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar. (II, 48, 909).

Non si è di fronte ad un accadimento fortuito, risulta palese l'architettura dello scherzo tramato dai duchi e da Altisidora: quello che si prospetta per don Quijote è un finto innamoramento e corteggiamento da subire come se fosse veritiero.

Il possibile quindi, essendo stato trasposto nel reale, viene abilmente manipolato dai duchi che risultano essere i *deus ex machina* della situazione: la vittima sacrificale sarà colui che non discernerà il vero dal falso, in questo caso il possibile dall'impossibile, utilizzando la medesima tecnica difensiva in entrambi gli accadimenti.

In conclusione, si è potuto osservare come il tema della sessualità sia stata trattato in maniera intelligente ed arguta dall'autore in quanto è risultato essere a base della nevrosi ossessiva che attanaglia il povero protagonista.

Sessualità vista e vissuta come fobia difficilmente controllabile dall'Io: la passionalità, per la precisione, la libido, risulta ora più che mai essere incontenibile, sovrasta l'Es, determinandone la sua fragilità. Questi pesi fanno oscillare e propendere da una parte piuttosto che dall'altra i due piatti

della bilancia: bilancia che può essere paragonata alla vita del protagonista, sempre in continua oscillazione.

Mai si riuscirà a soppesare giustamente due pesi uguali, mai i piatti della bilancia si equivarranno; l'Io del cavaliere è troppo debole per poter continuare questa battaglia, sarà sempre sovrastato.

Il sesso, tabù e fobia, aggrava ulteriormente la situazione nevrotica e ciò viene capito e descritto magistralmente e velatamente da Cervantes che, come poi farà Freud, lascia libero sfogo "tra le righe" alla passionalità.

IV. "Sogno o son desto?"

Codesto capitolo risulterà essere positivamente decisivo per la tesi sin qui sostenuta in modo feroce, per essere ulteriormente precisi: come l'autore avesse, per certi versi, già anticipato il pensiero freudiano nelle sue tematiche fondanti.

Il titolo è stato accuratamente pensato e scelto per rappresentare nel miglior modo possibile la dicotomia, che già è stata spiegata nei capitoli precedenti, tra la veglia ed il sonno, tra la realtà ed il sogno. Il bivio è ambivalente, arrivati davanti inizia il dubbio, questo è il motivo fondante la domanda, alla quale difficilmente il protagonista sa dar risposta, risposta che risulta essere difficoltosa anche per i moderni. Se non fosse stata scelta questa titolazione, sarei stato propenso ad utilizzare una mitica frase einsteiniana: "il sonno della ragione genera mostri". Il fatto che non l'abbia riproposta è basato sugli *ante* ed i *post* che la precedono o la seguono, poiché il primo livello di interpretazione sintattico-logico di questa rimanda alle allucinazioni, che sono già state trattate ampiamente nel capitolo II, mentre il secondo livello interpretativo esige che si scavi materialmente nel corpo morale della questione, anche perché le basi fondanti questa frase necessitano di una storia alquanto ravvicinata a noi.

Percorrendo questo cammino, si analizzerà il fattore irreal del sogno nella sua trasposizione nella realtà, tenendo presente come termine di paragone le sedute psicanalitico-oniriche del maestro viennese e la sua opera in merito²⁷ e si potrà confrontare ed intrecciare i due pensieri al fine di interpretare al meglio quest'opera ancora oggi piena di misteri.

Come punto di partenza per la trattazione di questo capitolo ho scelto una parte di lezione freudiana²⁸ dove si delucida in merito al sogno:

(...) La cosa che suscita il sogno è un desiderio ed il contenuto del sogno è l'appagamento di questo desiderio. Il sogno non esprime semplicemente un pensiero, ma rappresenta questo desiderio come appagato sotto forma di esperienza allucinatoria (...).

Il *quid* che scaturisce il viaggio onirico risulta essere per il neuropatologo viennese il desiderio, che verrebbe appagato con l'atto del sognare sotto sembianze allucinatorie: tutto ciò è manifesto chiaramente nell'opera in trattazione, poiché il protagonista possiede un fervido desiderio, cioè far rivivere i fasti antichi della cavalleria errante e tutto ciò accade accompagnato da un alone onirico,

²⁷ Sigmund Freud, *L'Interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1973.

²⁸ Cfr. nota 22, lezione VIII, 118-119.

tipico da sogno di una notte di mezz'estate.

La lettura della opera freudiana *L'Interpretazione dei sogni* è necessaria per poter investigare e scandagliare nel profondo l'opera cervantina: dovrà attuarsi un intreccio di significati tra le due opere di modo che emerga il sostrato fondante, ciò che sta alla base della psicologia umana.

L'una non può essere d'aiuto senza l'altra poiché molti dei pensieri esposti dai due autori sono complementari, si cercherà perciò, nel corso della trattazione, di far interagire le due linee di pensiero affinché si avalli la tesi sin qui sostenuta.

Prima di entrare nel merito della questione sogno presente nel romanzo spagnolo, vorrei ulteriormente introdurre altri pensieri chiarificatori freudiani in merito: "Ogni qualvolta un sogno ci è pienamente comprensibile, esso svela l'appagamento allucinatorio di un desiderio"²⁹. Questo pensiero ci offre una meravigliosa visione di quello che succede ogni qualvolta si prospetti la certezza matematica che quello che è accaduto oniricamente sia reputato veritiero: tutto lo svolgimento del sogno avviene in una fase parallela a quella della quotidianità - anche nel narrato - la psiche non può creare uno spostamento di queste dimensioni poiché risulterebbe quanto meno forzato, si creerebbero dei vuoti enormi, immensi, lasciati dal sogno nel settore irreali, che difficilmente potrebbero essere colmati.

A questo punto sorge spontanea una domanda: se alla base del sogno ci sta un appagamento di desiderio sotto forma di allucinazione, allora don Quijote, preda di mille allucinazioni, veramente desiderava con tutto se stesso che il mito - da intendersi non solamente come *racconto favoloso*, ma come *parola*, nel significato primo del termine greco *μύθος* - rivivesse in tutto il suo splendore la fama che lo contraddistinse nelle pagine ingiallite dei libri di cavalleria?

Ma allora i sogni del mancego che desiderano una irrealtà nel reale narrativo, sono da considerarsi veri e propri sogni?

Non sono delle costruzioni mentali *ad hoc* per permettere di introdurre altre tematiche tipo la follia o il disadattamento sociale?

Arrivati a questo punto, possiamo dare riscontro positivo ad entrambe le domande poiché i sogni del cavaliere sono da considerarsi tali completamente in quanto presentano delle caratteristiche pienamente riscontrabili con quelle proposte dal neuropatologo viennese e risultano essere pure propeudeutici all'introduzione di altre importanti tematiche che ora, per quello che ci interessano, fungono da corollario all'intero sistema.

Nella sua opera, Cervantes utilizza l'onirico come *pass partout*, che gli permette di aprire ogni porta del carattere dei personaggi, che lo aiuta ad analizzare *in toto* le cause, ma soprattutto gli effetti del salto tra reale ed irreali che va ad incidere profondamente nella psiche dei sognatori.

Entriamo ora nel merito dell'opera in questione ed *in primis* andiamo ad analizzare ciò che accadde a don Quijote nella grotta di Montesinos, perché, precisamente in questo episodio, abbiamo la trasposizione della tipica seduta psicanalitica freudiana, dove il paziente racconta il sogno vissuto tentando di raccontarlo nei minimi particolari e di cercarne da solo il probabile senso.

Trattasi di due capitoli dove nel primo si racconta ciò che avvenne all'interno della grotta, mentre nel secondo si dà spiegazione all'esterno del sogno vissuto.

Quello che si tenterà di fare sarà una descrizione dettagliata delle fasi antecedenti e posteriori il sogno al fine di elaborare l'idea che accompagnò lo scrittore spagnolo ed affiancarla, per vederne le caratteristiche affini, a quella freudiana.

²⁹ Cfr. nota 22, lezione IX, 130.

Seguirà ora parte del brano di introduzione al sogno, quella fase antecedente che funge da preambolo all'accadimento onirico:

“En estas y otras gustosas pláticas se les pasó aquel día, y a la noche se albergaron en una pequeña aldea, adonde el primo dijo a don Quijote que desde allí a la cueva de Montesinos no había más de dos leguas, y que si llevaba determinado de entrar en ella, era menester proveerse de sogas, para atarse y descolgarse en su profundidad.

Don Quijote dijo que aunque llegase al abismo, había de ver donde paraba; y, así, compraron casi cien brazas de soga, y otro día a las dos de la tarde llegaron a la cueva, cuya boca es espaciosa y ancha, pero llena de cabroneras y cabrahígos, de zarzas y malezas, tan espesas y intrincadas, que de todo en todo la ciegan y encubren.

En viéndola, se apearon el primo, Sancho y don Quijote, al cual los dos le ataron luego fortísimamente con las sogas; y en tanto que le fajaban y ceñían, le dijo Sancho: - Mire vuestra merced, señor mío, lo que hace: no se quiera sepultar en vida, ni se ponga adonde parezca frasco que le ponen a enfriar en algún pozo. Sí, que a vuestra merced no le toca ni atañe ser el escudriñador de esta que debe de ser peor que mazmorra-

- Ata y calla - respondió don Quijote-, que tal empresa como aquésta, Sancho amigo, para mí estaba guardada. Y entonces dijo la guía: - Suplico a vuestra merced, señor don Quijote que mire bien y especule con cien ojos lo que hay allá dentro: quizá habrá cosas que las ponga yo en el libro de mis *Transformaciones*. (...)

Dicho esto, y acabada la ligadura de don Quijote, que no fue sobre el arnés, sino sobre el jubón de armar, dijo don Quijote: - Inadvertidos hemos andado en no habernos proveído de algún esquilón pequeño que fuera atado junto a mí en esta misma soga, con cuyo sonido se entendiera que todavía bajaba y estaba vivo; pero pues ya no es posible, a la mano de Dios, que me guíe-

Y luego se hincó de rodillas y hizo una oración en voz baja al cielo, pidiendo a Dios le ayudase y le diese buen suceso en aquella, al parecer, peligrosa y nueva aventura, y en voz alta dijo luego:

-¡Oh señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones de este tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches, que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto le he menester. Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me presenta, sólo porque conozca el mundo que si tu me favoreces no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe-.” (II, 22, 720-721).

Si può osservare come già in questo primo approccio alla nuova avventura si senta come il clima onirico aleggi sopra, ma soprattutto sotto le loro teste.

Infatti la grotta crea quell'alone di mistero e timore che infonde nei cuori e nelle menti dei protagonisti sentimenti d'angoscia che rendono palese con i loro scongiuri e preghiere.

Ora, l'avventura dal mondo esterno passa al mondo interno, nel ventre della terra, metaforicamente dal corpo, nostro involucro esterno alla psiche, nostro vaso di Pandora interno: ci saranno delle mutazioni da fuori a dentro, si noteranno delle *Trasformazioni* come il libro della guida.

Trasformazioni che indicano il passaggio da un mondo all'altro, da uno stato di coscienza ad uno di incoscienza: ci sarà l'avvento del sonno e del sogno.

Tutto ciò che accadrà sarà degno di esser scritto in siffatto libro, i cambiamenti, le mutazioni dentro il vaso di Pandora sono frequenti, instabili, a volte impercettibili, ma tutti presentanti all'oc-

chio umano come allucinazioni.

Il passaggio fuori-dentro è rappresentato fisicamente dall'imboccatura della grotta, ampia, spaziosa, ma purtroppo piena di rovi e spine.

Facendo riferimento a Freud³¹ questo non è nient'altro che puro simbolismo sessuale in quanto la cavità con i rovi e le spine rappresenta il sesso femminile esternamente ed internamente, il fatto che il cavaliere si insinui dentro di esso è un ulteriore simbolismo rappresentante lo stress, la nevrosi causata nella vita quotidiana dalla mancanza di attività sessuale, solo calandosi all'interno e come vedremo in seguito addormentandosi all'interno, solo così l'hidalgo può soddisfare le proprie esigenze, però solamente dal punto di vista metaforico mentale.

Come si disse nel capitolo dedicato alla trattazione dei sintomi nevrotici, ecco un'ulteriore dimostrazione dell'ossessione alla ritualità: la preghiera all'amata che lo aiuti nel momento del bisogno; continua questo suo bisogno di ausilio, ma continua ossessivamente, qualsiasi evento evada dalla quotidianità, necessita di una specie di *captatio benevolentiae* che lo rinsalda nell'animo.

Si continua, quindi, con la citazione del brano:

“Y en diciendo esto se acercó a la sima, vio no ser posible descolgarse ni hacer lugar a la entrada, si no era a fuerza de brazos o a cuchilladas, y, así, poniendo mano a la espada comenzó a derribar y y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante. Finalmente, se levantó y viendo que no salían más cuervos ni otras aves nocturnas, como fueron murciélagos, que asimismo entre los cuervos salieron, dándole sogas el primo y Sancho, y se dejó calar al fondo de la caverna espantosa; y al entrar, echándole Sancho su bendición y haciendo sobre él mil crucis dijo: - ¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce! ¡Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz de esta vida que dejas por enterrarte en esta oscuridad que buscas! Casi la mismas plegarias y deprecaciones hizo el primo.

Iba don Quijote dando voces que le diesen sogas y más sogas, y ellos se la daban poco a poco; y cuando las voces, que acanaladas por la cueva salían, dejaron de oírse, ya ellos tenían descolgadas las cien brazas de sogas y fueron de parecer de volver a subir a don Quijote, pues no le podían dar más cuerda. Con todo eso, se detuvieron como media hora, al cabo de cual espacio volvieron a recoger la sogas con mucha facilidad y sin peso alguno, señal que les hizo imaginar que don Quijote se quedaba dentro, y creyéndolo así Sancho, lloraba amargamente y tiraba con mucha priesa por desengañarse; pero llegando, a su parecer, a poco más de las ochenta brazas, sintieron peso, de que en extremo se alegraron. Finalmente, a las diez vieron distintamente a don Quijote, a quien dio voces Sancho, diciéndole: - Sea vuestra merced muy bien vuelto, señor mío, que ya pensábamos que se quedaba allá para casta-” (II, 22, 721-722).

È avvenuta la calata dentro la grotta, il protagonista si è spinto verso l'ignoto, verso un mondo mai esplorato: proprio come la sessualità femminile.

Cosa ne riceve in cambio, oltre ad essersi destreggiato in mezzo a rovi e spine?

Ne riceve una splendida accoglienza da parte degli abitanti notturni di quell'antro, che oltre a co-

³¹ Cfr. nota 22, lezione X, 142.

glierlo impreparato, lo terrorizzano.

Ma se volessimo trasporre questa vicenda sotto metafora fobica, vedremmo che il sesso femminile viene vissuto da don Quijote in modo combattuto in quanto la voglia di esplorare la grotta è tanta, ma troppa è la paura suscitata dall'oscurità, dai misteri e dai suoi abitanti aviari.

Continuando la metafora, i corvi ed i pipistrelli oltre ad essere i guardiani dell'inviolato ed inviolabile per il cavaliere, sono pure l'anello di congiunzione tra il reale e l'irreale, tra il sogno e la vita quotidiana ed il fatto che incutano terrore è dovuto al loro essere trasposizione allucinatoria di passaggio da uno stato ad un altro.

Quello che ne risulta è una sintesi negativa dell'allucinazione in quanto viene rappresentata da delle figure animali non molto rassicuranti.

Corrisponde a verità il fatto che l'allucinazione di per sé non sia esaltante positivamente in quanto crea degli scompensi psichici molto rilevanti, però, sapendo che sta alla base di gran parte delle avventure capitate allo sfortunato hidalgo, dovremmo rivalutarne la sua negatività e vederne gli effetti positivi per la vicenda, in quanto senza l'ingranaggio dell'allucinazione, l'intero motore dell'avventura si incepperebbe.

Continuiamo ancora con il brano, osservando attentamente ciò che accadde al mancego all'uscita dalla grotta:

“Pero no respondía palabra don Quijote; y sacándole del todo, vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido.

Tendiéronle en el suelo y desliáronle, y, con todo esto, no despertaba; pero tanto le volvieron y revolvieron, sacudieron y manearon, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara; y mirando a una y otra parte, como espantado, dijo: - Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos de esta vida pasan como sombra y sueño y se marchitan como la flor del campo. ¡Oh desdichado Montesinos! ¡Oh malferido Durandarte! ¡Oh sin ventura Belerma! ¡Oh lloroso Guadiana, y vosotras sin dichas hijas de Ruidera, que mostráis en vuestras aguas las que lloraron vuestros hermosos ojos!-

Con mucha atención escuchaban el primo y Sancho las palabras de don Quijote, que las decía como si con dolor inmenso las sacaras de las entrañas. Suplicáronle les diese a entender lo que decía y les dijese lo que en aquel infierno había visto.

- ¿Infierno le llamáis? - dijo don Quijote-. Pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis. Pidió que le diesen algo de comer, que traía grandísima hambre. Tendieron la arpillera del primo sobre la verde yerba, acudieron a la dispensa de sus alforjas, y sentados todos tres en buen amor y compañía, merendaron y cenaron todo junto.

Levantada la arpillera, dijo don Quijote de la Mancha: - No se levante nadie, y estadme, hijos, todos atentos.-” (II, 22, 722).

Il passaggio da dentro la grotta al mondo esteriore è segnato dalla fase del addormentamento: i corvi ed i pipistrelli ora insiti nel suo Es, in quanto portatori di allucinazione, sono usciti metaforicamente insieme a lui.

Perfettamente qui ritorna il discorso di poc'anzi sulla negatività positiva dell'allucinazione in quanto portatrice di una strabiliante avventura, secondo l'assonnato parere dell'hidalgo: il buio, il

mistero ed il terrore invece di assumere le loro caratteristiche sinistre per avvalorare la tesi della pura negatività si plasmano in una nuova materia intangibile, una miscela di passioni irrefrenabili dove a farla da padrona è la positività.

“Infatti or ora mi sono reso conto che tutte le gioie di questa vita passano come ombra e sogno...”: questo è ciò che ha percepito in sogno don Quijote, nel buio dell'antro, nel buio dei suoi pensieri, una luce è sorta, una luce messaggera, con le ali ai piedi come Hermes, il messaggero divino, foriera di una gioia che si è rivelata a lui facendogli capire che nell'attimo tutto sfugge come le ombre ed i sogni.

Un lungo sonno merita un lungo sogno: questa matematica onirica elementare, in quanto sappiamo che non sempre la lunghezza dell'uno corrisponde forzatamente alla durata dell'altro, non va a ledere o screditare minimamente le conoscenze approfondite in materia psichica di Cervantes poiché la sua proposta si adatta perfettamente alla narrazione e non è detto o da mettersi in dubbio che se risulti giusta per il narrato non possa andar *ad hoc* per la realtà.

Si entrerà ora nel pieno merito della questione interpretativa del sogno e si cercherà di mettere in evidenza le basi fondanti la conoscenza onirico psichica dell'autore, tenendo ben presente il testo guida freudiano succitato.

Elemento particolare che merita un breve accenno prima della sua introduzione è la dovizia di particolari nell'esposizione ed interpretazione del sogno da parte del maneggio, perché difficilmente a tutt'oggi si può trovare un paziente abile a elencare alla perfezione ed a citare perfino i discorsi dei personaggi incontrati in sogno.

A questo punto è d'uopo citare il Sommo Poeta mentre interagiva in sogno con i vari personaggi storici riportandone discorsi ed opinioni e chiedersi se Cervantes avesse avuto in mente i passi della Commedia mentre scriveva siffatto episodio: il fatto risulta intrigante poiché questi parallelismi intertestuali ed interepocali non fanno altro che creare mistero nel mistero e generare nelle astruse e logore sinapsi degli studiosi graziosi *black-out*.

Segue ora il brano:

“Las cuatro de la tarde serían, cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos dio lugar a don Quijote para que sin calor y pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto; y comenzó en el modo siguiente:- A obra de doce o catorce estados de la profundidad de esta mazmorra, a la derecha mano, se hace una concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas. Éntrale una pequeña luz por unos resquicios o agujeros, que lejos le responden, abiertos en la superficie de la tierra. Esta concavidad y espacio vi yo a tiempo cuando ya iba cansado y mohíno de verme, pendiente y colgado de la sogá, caminar por aquella oscura región abajo sin llevar cierto ni determinado camino, y, así, determiné entrarme en ella y descansar un poco. Di voces pidiéndooos que no descolgásedes más sogá hasta que yo os lo dijese, pero no debistes de oírme. Fui recogiendo la sogá que enviábades, y, haciendo de ella una rosca o rimero, me senté sobre él pensativo además, considerando lo que hacer debía para calar al fondo, no teniendo quién me sustentase; y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me salté un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté de él y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto. Con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por

certificarme si era yo mismo el que allí estaba o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacia, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora. Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada que por el suelo le arrastraba. Ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanese negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz. El continente, el paso, la gravedad y la anchísima presencia, cada cosa de por sí y todas juntas, me suspendieron y admiraron. Llegóse a mí, y lo primero que hizo fue abrazarme estrechamente, y luego decirme:— Luengos tiempos ha, valoroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. Ven conmigo, señor clarísimo, que te quiero mostrar las maravillas que este transparente alcázar solapa, de quien yo soy alcaide y guarda mayor perpetua, porque soy el mismo Montesinos, de quien la cueva toma nombre.—” (II, 23, 723-724).

All'interno della cavità comincia l'avventura annunciata *a bombos y platillos* da vari presagi sopra citati come il libro della guida e gli uccelli. Inizia nella solitudine più totale, don Quijote risulta ormai essere l'unico vivente all'interno, è solo, proprio come quando si sogna, l'uomo non ha compagnia e di ciò se ne cruccia. Lo vediamo disorientato mentre lo calano all'interno: freudianamente parlando, risulta essere come la prima esperienza sessuale quando si è incerti e goffi sul da farsi.

Questo parallelismo con Freud è quanto mai fondamentale e corretto per dare un giusta interpretazione degli accadimenti in quanto non si tratta di una semplice avventura nelle viscere della terra, ma essendo il protagonista un nevrotico ossessivo, è essenziale e dovuto prendere in esame gli studi posteriori del neuropatologo riguardanti la sessualità emergente dai sogni e questi ultimi stessi.

Il protagonista una volta all'interno decide di riposarsi: anche in questo atto si può notare come la libido giochi un ruolo fondamentale e cioè il soggiornare più a lungo all'interno del sesso femminile è chiaro indice di una bramosia, di una deficienza sessuale frustrante.

E in questo clima già onirico di per sé, poiché la metafora sessuale si è resa palese, quasi reale nella narrazione, troviamo l'inizio vero e proprio del sogno: siamo di fronte all'ennesima *mise en abyme* dove i margini di realtà sfumano creando un alone depistante per gli occhi del lettore.

Si ha a che fare ora con una sorta di metempsicosi dell'animo mancego, in quanto una volta catapultato nel sogno cerca in tutti i modi un riscontro reale che gli faccia capire che sta sognando, si riscontra un passaggio di anima cavalleresca da un corpo in ossa e poca carne reale ad un corpo pseudo-fisico inserito in un contesto fantastico.

Si tocca, osserva che il tatto funziona, ma soprattutto la consapevolezza dei propri atti ed i ragionamenti assennati che fa dentro di sé gli offrono la certezza che quello che sta vivendo non è un sogno ma pura realtà.

Sono saltati tutti i livelli interpretativi e strutturali, non è nemmeno in grado di discernere il polo negativo dal positivo: il cavaliere risulta gravemente affetto da una pulsione alla dissociazione che non fa altro che aggravare sintomatologicamente la già citata schizofrenia.

Elemento fondamentale, che fa intendere come l'intera vicenda sia una costruzione onirica artificiale, è la lode spassionata di Montesinos nei confronti del mancego, poiché, come si può benissimo notare, non è altro che un discorso mentale di auto-elogio proferito dal cavaliere stesso. Si può affermare che l'intera struttura sognante è l'insieme delle voglie di accadimenti, delle bramosie, che provenendo dalle letture, necessitano di libero sfogo con questa tipologia di evento onirico.

Freud parlò di allucinazioni ipnagogiche³⁵ come di visioni al momento dell'addormentamento che durano anche dopo aver aperto gl'occhi: sembra questo sia un caso molto simile poiché, avendo già le idee cavalleresche erranti in testa che si tramutavano in visioni per forza della libido, l'hidalgo attesta un perdurarsi anche dopo la sveglia di questo tipo di visioni, che vengono percepite a tutto tondo come sogno.

Sono saltati tutti i confini all'interno della sua mente, ciò che prima era certo ora risulta trabalante, quello che prima era incerto, ora si è completamente dileguato nel nulla: manca soprattutto la certezza per discernere il tangibile dall'intangibile.

In tutto il romanzo, probabilmente questo è il punto di massima affezione della malattia poiché oltre a non esserci il riconoscimento ubiquo della sua persona, viene meno pure la certezza del sogno.

Dopo questo scorcio didascalico, si continui ora con la citazione del sogno:

“Apenas me dijo que era Montesinos, cuando le pregunté si fue verdad lo que en el mundo de acá arriba se contaba, que él había sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte y llevándole a la señora Belerma, como el se lo mandó al punto de su muerte. Respondíome que en todo decían verdad, sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna.

- Debía de ser- dijo a este punto Sancho- el tal puñal de Ramón de Hoces, el sevillano.

- No sé - prosiguió don Quijote-, pero no sería de ese puñallero, porque Ramón de Hoces fue ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años; y esta averiguación no es de importancia, ni turba ni altera la verdad y contexto de la historia. Así es- respondió el primo-: prosiga vuestra merced, señor don Quijote, que le escucho con el mayor gusto del mundo. No con menor lo cuento yo- respondió don Quijote-, y, así, digo que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo, no de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos. Tenía la mano derecha (que a mi parecer es algo peluda y nervosa, señal de tener muchas fuerzas su dueño) puesta sobre el lado del corazón; y antes que preguntase nada a Montesinos, viéndome suspenso mirando al del sepulcro, me dijo:- éste es mi amigo Durandarte, flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tempo. Tiénele aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo. El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe, y

³⁵ Cfr. nota 27, pag. 43.

ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino. Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos; y en verdad que debía de pesar dos libras, porque, según los naturales, el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía del que le tiene pequeño. Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando como si estuviese vivo? Esto dicho, el mísero Durandarte, dando una gran voz, dijo:



-¡Oh, mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
sacándomele del pecho,
ya con puñal, ya con daga-”

(II, 23, 725-726).

Il sogno, lo si è ripetuto più volte, è prodotto di un potente desiderio, nel caso specifico, l'avverarsi di tutte le situazioni fantastiche della cavalleria errante: il fantastico libresco viene logicamente trasposto in maniera quanto mai fedele nel sogno.

Quindi la figura del vegliardo, nella letteratura visto come persona anziana, canuta, dalla lunga barba, vestito con lunghe zimarre od altri strani pastrani, viene fedelmente riproposto nella figura di Montesinos dalla psiche contorta di don Quijote: avendo il modello ideale in testa, parimenti lo deve riproporre per poter rivivere le stesse identiche emozioni scaturite dalle lettura dei libri.

Inoltre, è presente la figura del cavaliere innamorato, tenuto in vita da un sortilegio, a cui è stato estratto il cuore da portare in dono ad una dama: da ricordare che tali figure erano il fior fiore del protagonismo del ciclo bretone e dei trovadori, figure che si possono trovare ancora oggi nei testi di canzoni famose come *La ballata dell'amore cieco* di De Andrè dove canta:

“...gli disse portami domani il cuore di tua madre per i miei cani (riferimento all'amata), lui dalla madre andò e l'uccise, dal petto il cuore le strappò e dal suo amore ritornò...”.

Possiamo perciò affermare che tutte queste figure sono delle tessere specifiche di un mosaico che lentamente sta prendendo forma nella mente del mancego, il quale elargisce particolari molto dettagliati che fanno talvolta sorridere da quanto lo siano.

Infatti riguardo la questione del pugnale, Sancho prova ad interagire nel dettaglio con il protagonista, il quale asserisce che il rilevamento del suo accompagnatore non può essere temporalmente esatto, ma questo non ha importanza quanto alla veridicità del sogno.

Ricorda il sogno con una precisione infallibile, quasi lo avesse vissuto come esperienza fisica: l'immedesimazione in ciò che ha letto è enormemente devastante, il passaggio, il confine tra lettura-sogno-realtà è saltato, tutto ora è legato, la mescolanza che si sta creando è sempre più ambigua.

Si possono trovare moltissimi riferimenti freudiani riguardanti l'ipotesi che sia veramente e solamente un sogno, ma un sogno che è ancora e più che mai fortemente unito al reale narrativo.

Il disegno onirico è vincolato, ancorato strenuamente all'impostazione, al taglio libresco della cavalleria errante, e difficilmente riuscirà il protagonista ad evaderne: la sua psiche non controlla più il suo Io che a sua volta ha abbandonato le redini dell'Es, ricettacolo passionale che ordina la confusione e fusione dei livelli di realtà.

Oltre all'innesto, nel racconto, dell'opinione di Sancho in merito al pugnale, si trovano altri particolari che rendono i livelli di realtà sovrapposti: il fatto che inserisca durante il sogno dei particolari quanto mai visivi, come la peluria della mano di Durandarte e l'opinione riguardo il peso del cuore e la sua equipollenza con il valore.

Questi particolari risultano essere “pesanti” ai fini dello svolgimento sia del racconto che del sogno; è per questo motivo che molti hanno messo in dubbio la veridicità di questo, poiché si ha l'impressione che don Quijote stia leggendo uno dei tanti suoi libri da rogo.

Ma continuiamo con la spiegazione del sogno:

“Oyendo lo cual el venerable Montesinos se puso de rodillas ante el lastimado caballero, y, con lágrimas en los ojos, le dijo: - Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de la vuestra pérdida: yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin

que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas. Y por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma, la cual, con vos y conmigo, y con Guardiania, vuestro escudero, y con la dueña Ruidera y sus siete hijas y dos sobrinas, y con otros muchos de vuestros conocidos y amigos, nos tiene aquí encantados el sabio Merlín ha muchos años; y aunque pasan de quinientos, no se ha muerto ninguno de nosotros. Solamente faltan Ruidera y sus hijas y sobrinas, las cuales llorando, por compasión que debió de tener Merlín de ellas, las convirtió en otras tantas lagunas, que ahora en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha las llaman las lagunas de Ruidera; las siete son de los reyes de España, y las dos sobrinas, de los caballeros de una orden santísima que llaman de San Juan. Guadiana, vuestro escudero, plañendo asimismo vuestra desgracia, fue convertido en un río llamado de su mismo nombre, el cual cuando llegó a la superficie de la tierra y vio el sol del otro cielo, fue tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba, que se sumergió en las entrañas de la tierra; pero, como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale y se muestra donde el sol y las gentes le vean. Vanle administrando de sus aguas las referidas lagunas, con las cuales y con otras muchas que se llegan entra pomposo y grande en Portugal. Pero, con todo esto, por dondequiera que va muestra su tristeza y melancolía, y no se precia de criar en sus aguas peces regalados y de estima, sino burdos y desabridos, bien diferente de los del Tajo dorado; y esto que ahora os digo, ¡oh primo mío!, os lo he dicho muchas veces, y como no me respondéis, imagino que no me dais crédito o no me oís, de lo que yo recibo tanta pena cual Dios lo sabe-." (II, 23, 726-727).

Difficilmente si può dichiarare che tale racconto sia una storiella inventata a bella copia della *lecture cavalleresche*, poiché ne traspare dalle righe quel alone magico, di mistero, tipico dell'onirico: la magia pervade la scena, personaggi che vengono tramutati in lagune, in fiumi e così via. Questa magia, però, è anche la medesima che amministra il paesaggio onirico nella mente mancega: non può trattarsi di un semplice racconto tratto da delle *lecture* di passatempo, ossia, si può ammettere che lo spunto sia partito proprio da queste ultime, ma l'elaborazione è tipica da fase sognante.

Freud a tal proposito asserì³⁸:

“...Riterremmo pazzo chi nella vita reale si comportasse come nelle vicende del sogno, mentre chi da sveglia parlasse o ci raccontasse episodi come quelli che si svolgono nel contenuto onirico passerebbe per confuso o debole di mente.”

Questa frase è stata pronunciata circa trecento anni dopo la sua messa in opera, poiché Cervantes ebbe già allora coscienza dei subbugli e delle scintille fantasmagoriche interni l'animo umano e tale frase non meraviglierebbe fosse stata pronunciata proprio dallo scrittore spagnolo.

Lasciando passare la prima parte della sentenza in quanto già analizzata ampiamente nel corso della trattazione, soffermiamo la nostra attenzione nella seconda parte, perché è quella che si riferisce chiaramente al brano in questione: ma dovremmo ritenere don Quijote solamente un confuso o

³⁸ Cfr. nota 27.

un debole di mente? Abbiamo la certezza che la sua sia solo una confusione mentale passeggera? Si sa certamente che il male che affligge l'hidalgo è ben più serio, che trattasi di una nevrosi compulsiva ossessiva che porta a sdoppiamenti di personalità e a comportamenti mono-maniacali.

Ma forse tale frase è da prendere ed adattarla ai vari contesti?

Risulta lapalissiano che tale dogma sia da modellare e flettere a seconda della casistica, comunque sia il concetto espresso risulta chiaro e semplice, ciò di cui pecca è quella leggera mancanza di precisione a cui è stato trovato subito rimedio con una piccola precisazione voluta dal caso.

Ma ritorniamo al testo:

“- Unas nuevas os quiero dar ahora, las cuales, ya que no sirvan de alivio al vuestro dolor, no os le aumentarán en ninguna manera. Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y veréislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlin, aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitados en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados, que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas-

- Y cuando así no sea- respondió el lastimado Durandarte con voz desmayada y baja-, cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar. Y volviéndose de lado tornó a su acostumbrado silencio, sin hablar más palabra. Oyéronse en estos grandes alaridos y llantos, acompañados de profundos gemidos y angustiados sollozos; volví la cabeza, y vi por las paredes de cristal que por otra sala pasaba una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas, al modo turquesco. Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorado los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado. Díjome Montesinos como toda aquella gente de la procesión eran sirvientes de Durandarte y de Belerma, que allí con sus dos señores estaban encantados, y que la última, que traía el corazón entre el lienzo y en las manos, era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y cantaban o, por mejor decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo; y que si me había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa las malas noches y peores días que en aquel encantamento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. - Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de continuo tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal logrado amante; que si esto no fuera, apenas la igualara en hermosura, donare y brío la gran Dulcinea del Toboso, tan celebradas en estos contornos, y aun en todo el mundo.-

- Cepos quedos - dije yo entonces-, señor don Montesinos: cuente vuesa merced su historia como debe, que ya sabe que toda comparación es odiosa, y, así, no hay para qué comparar a nadie con nadie. La sin par Dulcinea del Toboso es quien es, y la señora doña Belerma es quien es y quien ha sido, y quédese aquí.

A lo que él me respondió: - Señor don Quijote, perdóneme vuesa merced, que yo confieso que

anduve mal, y no dije bien en decir que apenas igualara la señora Dulcinea a la señora Belerma, pues me basta a mí haber entendido por no sé qué barruntos que vuesa merced es su caballero, para que me mordiera la lengua antes de compararla sino con el mismo cielo-. Con esta satisfacción que me dio el gran Montesinos se quietó mi corazón del sobresalto que recibí en oír que a mí señora la comparaban con Belerma.” (II, 23, 727-728-729).

La presentazione di don Quijote a Durandarte da parte di Montesinos è un pezzo d'arte telecomandato *ad hoc* in quanto sono state messe in bocca al vegliardo parole che solamente potevano albergare nella mente mancega: tutto si svolge perfettamente secondo i piani prestabiliti dalla sua psiche, soprattutto se si tiene conto che la scena di Durandarte steso senza cuore perché dato all'amata è il massimo che un cavaliere possa desiderare sotto il profilo amoroso.

La bella amata che tiene nelle proprie mani il cuore pulsante d'amore è il gesto di massimo strazio amoroso caritatevole, ricorda per certi versi la *Pietas* romana: sommo sentimento di sottomissione benevola, gesto di amore eterno verso i propri amati, senza fini polivalenti.

E la processione che ne esce da questo coinvolgente quadro onirico è qualcosa di straziante, altamente poetico e sentimentale; l'oggetto processato è situato al vertice della scena, è contenuto nelle mani di Belerma che chiude le file delle ancelle; ivi si può ritrovare una geometria scenica studiata nel minimo dettaglio, dove nel sepolcro in alto è situato il cavaliere addormentato senza cuore, quindi di apice santo del processo, scendendo con la scena vi si trovano le fila di donne piangenti che si chiudono con l'amata col cuore.

Si ha a che fare con delle strutture geometriche solenni a cui vertici figurano gli elementi di spicco: cavaliere, dama, cuore che funge da legame eterno, proprio come il sentimento di *Pietas* quirite.

Tutto ciò era perfettamente chiaro nella mente obnubilata di don Quijote e fu riproposto parimenti: si è intuito chiaramente il suo desiderio sfrenato di essere al posto di Durandarte, poiché è un posto di spicco quello che gli spetta nel sogno, è e deve essere egli, don Quijote, il protagonista incontrastato della situazione, ma il fatto che abbia lasciato per un attimo la scena a questo cavaliere non significa che non sia più fulcro centrale del sogno, possiamo affermare anzi che questo fatto risalta ulteriormente la sua centralità poiché ha lasciato trasparire con i succitati particolari che in qualsiasi momento e posto la sua figura può essere presente e protagonista, perché alla fine del processo egli è sempre l'unico *deus ex machina*.

Questo detto non fa altro che avallare l'ipotesi che tale racconto non sia altro che un sogno, un appagamento di desiderio ossessivo.

Non corrisponde poi forse a verità che in sogno si avverino gli eventi più strani, i collegamenti più audaci? Come non osservare allora il chiaro riferimento alla mancante ciclicità mestruale di Belerma causa incantamento? Ma per quale motivo mettere all'interno di un racconto simile leggero particolare, a quale pro?

Quello a cui siamo di fronte non può che essere, ulteriormente avallato, un sogno, dove intercorrono i collegamenti più strani e privi di senso; certo non si reputi bizzarro che di punto in bianco i personaggi onirici si ritrovino a colloquiare di intime fisicità femminili poiché nell'inconscio tutto ed il suo contrario sono possibili.

È possibile pure che la bellezza di Belerma venga paragonata infelicemente a quella di Dulcinea, scatenando la contenuta ira dell'innamorato.

Anche questo passaggio risulta essere un *escamotage* per mettere in risalto, piuttosto che in dubbio, la bellezza e la purezza della dama tobosina, proprio come nei casi della presentazione e della

processione dove è evidente che a pilotare il tutto sia l'inconscio mancego, un gioco dove elevando in primo piano un particolare si cerca di evidenziare quello nel secondo, che vive di luce riflessa.

Segue il brano:

“Y aun me maravillo yo - dijo Sancho- de como vuestra merced no se subió sobre el vejote y le molió a coces todos los huesos y le peló las barbas, sin dejarle pelo en ellas.

- No, Sancho amigo- respondió don Quijote-, no me estaba a mí bien hacer eso, porque estamos todos obligados a tener respeto a los ancianos, aunque no sean caballeros, y principalmente a los que lo son y están encantados. Yo sé bien que no nos quedamos a deber nada en otras muchas demandas y respuestas que entre los dos pasamos.

A esta sazón dijo el primo:- Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

- ¿Cuánto ha que bajé?- preguntó don Quijote.

- Poco más de una hora - respondió Sancho.

- Eso no puede ser - replicó don Quijote-, porque allá me anocheció y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces, de modo que a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

- Verdad debe de decir mi señor- dijo Sancho-, que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamiento, quizá lo que a nosotros nos parece un hora debe de parecer allá tres días con sus noches.

- Así será- respondió don Quijote.

- ¿Y ha comido vuestra merced en todo este tiempo, señor mío? - preguntó el primo.

- No me he desayunado de bocado- respondió don Quijote-, ni aun he tenido hambre ni por pensamiento.

- ¿Y los encantados comen?- dijo el primo.

- No comen- respondió don Quijote-, ni tienen excrementos mayores, aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos.

- ¿Y duermen por ventura los encantados, señor?- preguntó Sancho.

- No, por cierto- respondió don Quijote-; a lo menos, en estos tres días que yo he estrado con ellos, ninguno ha pegado el ojo, ni yo tampoco.

Aquí encaja bien el refrán- dijo Sancho- de “dime con quién andas: decirte he quién eres”. Ándase vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes: mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdóneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna.

- ¿Cómo no?- dijo el primo-. Pues ¿Había de mentir el señor don Quijote, que, aunque quisiera, no ha tenido lugar para componer e imaginar tanto millón de mentiras?

- Yo no creo que mi señor miente- respondió Sancho.

- Si no, ¿qué crees?- le preguntó don Quijote.

- Creo- respondió Sancho- que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo le encajaron en el magín o la memoria toda esa maquina que nos ha contado y todo aquello que por contar le queda.

- Todo eso pudiera ser, Sancho- replicó don Quijote-, pero no es así, porque lo que he contado lo vi por mí propios ojos y lo toqué con mis mismas manos. Pero ¿qué dirás cuando te diga yo ahora como, entre otras infinitas cosas y maravillas que me monstró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje, por no ser todas de este lugar, me mostró tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y

brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso? Pregunté a Montesinos si las conocía; respondiome que no, pero que él imaginaba que debían de ser algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían parecido, y que no me maravillase de esto, porque allí estaban otras muchas señoras de los pasados y presentes siglos encantadas en diferentes y extrañas figuras, entre las cuales conocía él a la reina Ginebra y su dueña Quintañona, escanciando el vino a Lanzarote -cuando de Bretaña vino-." (II, 23, 729-730-731).

Cominciano a profilarsi all'orizzonte delle "menti sane" i sacri dubbi che l'avventura accorsa a don Quijote non abbia fondamenti del tutto veritieri, soprattutto per quanto riguarda il fattore temporale, che spiazza soprattutto la guida dopo aver sentito il lungo racconto denso di *pathos* del cavaliere.

Come è possibile che siano capitati tutti questi accadimenti in un ora circa all'interno della grotta?

La risposta viene suggerita dallo scudiero che chiama in causa per l'ennesima volta la malasorte dovuta agli incantatori, nemici del suo padrone: punta l'indice contro queste figure malefiche, faultrici della sfortuna che li attanaglia, asserendo durante il corso dell'intera vicenda che se non ci fossero state, le gesta del suo padrone non avrebbero avuto quell'alone di insensatezza ed idiozia che invece, a causa loro, hanno avuto.

Un'altra risposta alla durata della permanenza ed avventura nella grotta potrebbe essere suggerita dall'ipotesi che sin qui ha avuto un ruolo centrale nell'intera trattazione, in altre parole che veramente il protagonista sia caduto in un sonno profondo ed abbia sognato tutto e che quindi la sua opinione in merito alla permanenza nelle viscere della terra di tre giorni risulti possibile, in quanto nel sogno cadono tutte le barriere temporali e vengono meno tutti i riferimenti spaziali.

Si può perciò affermare che l'ipotesi "sogno" fondi sempre di più le sue radici su una base quanto mai sicura, anche perché come dicono i personaggi dopo il dubbio sollevato sul tempo, è impossibile che una persona si inventi all'istante un mare di frottole del genere, frottole che risulterebbero troppo ben architettate e pregne di particolari, per essere state generate lì al momento.

Alle domande se gli incantati dormono e mangiano, don Quijote risponde negativamente poiché, tenendo sempre presente il fattore onirico, il sogno, in quanto suscitato da un desiderio da appagare, non è scaturito da un impulso di fame o sonno, quindi non sono stati nemmeno presi in considerazione dall'inconscio mancego questi due fattori.

La realtà esteriore prende nuova forma nella mente dell'hidalgo, anche le varie realtà propostegli talvolta da Sancho, che per svincolarsi da ingarbugliate situazioni, modifica il corso delle vicende apportando dei piccoli, ma significativi cambiamenti, prendono pieno possesso del cerebro e vengono riproposte nel sogno. Questa vicenda di realtà manipolate abilmente dallo scudiero le abbiamo scoperte con la parte di brano succitata, abbiamo presentato il fatto che prendano parte fondamentale nella fase onirica del protagonista, ora però manca la reazione dello scudiero, il quale verrà messo di fronte al fatto che le sue bugie sono diventate sogno.

Continua il brano:

"Cuando Sancho Panza oyó decir eso a su amo, pensó perder el juicio o morirse de risa; que como él sabía la verdad del fingido encanto de Dulcinea, de quien él había sido el encantador y el

levantador de tal testimonio, acabó de conocer indubitablemente que su señor estaba fuera de juicio y loco de todo punto, y, así, le dijo:- En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuestra merced, caro patrón mío, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha vuelto. Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no ahora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse.

- Como te conozco, Sancho- respondió don Quijote-, no hago caso de tus palabras.

- Ni yo tampoco de las de vuestra merced- replicó Sancho-, siquiera me hiera, siquiera me mate por las que le he dicho, o por las que le pienso decir si en las tuyas no se corrige y enmienda. Pero dígame vuestra merced, ahora que estamos en paz: ¿cómo o en qué conoció a la señora nuestra ama? Y si la habló, ¿qué dijo y qué le respondió?

- Conocíla - respondió don Quijote- en que trae los mismos vestidos que traía cuando tu me la mostraste. Háblala, pero no me respondió palabra, antes me volvió las espaldas y se fue huyendo con tanta priesa, que no la alcanzara una jara. Quise seguirla, y lo hiciera si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello, porque sería en balde, y más porque se llegaba la hora donde me convenía volver a salir de la sima. Díjome asimismo que andando el tiempo se me daría aviso cómo habían de ser desencantados él y Belerma y Durandarte, con todos que allí estaban; pero lo que más pena me dio de las que allí vi y noté, fue que, estándome diciendo Montesinos estas razones, se llegó a mí por un lado, sin que yo la viese venir, unas de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y llenos los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: - Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica a vuestra merced se la haga de hacerla saber cómo está, y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuan encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de cotonía nuevo media docena de reales, o los que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad-. Suspendióme y admiróme el tal recado, y volviéndome al señor Montesinos, le pregunté: - ¿Es posible, señor Montesinos, que los encantados principales padecen necesidad?-. A lo que él me respondió: - Créame vuestra merced, señor don Quijote de la Mancha, que esta que llaman necesidad adondequiera se usa y por todo se extiende y a todos alcanza, y aun hasta los encantados no perdona; y pues la señora Dulcinea del Toboso envía a pedir esos seis reales, y la prenda es buena, según parece, no hay sino dárselos, que sin duda debe de estar puesta en algún grande aprieto-. - Prenda, no la tomaré yo- le respondí-, ni menos le daré lo que pide, porque no tengo sin solos cuatro reales.- Los cuales le di, que fueron los que tú, Sancho, me diste el otro día para dar limosna a los pobres que topase por los caminos, y le dije:- Decid, amiga mía, a vuesa señora, que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar para remediarlos, y que le hago saber que yo no puedo ni debo tener salud careciendo de su agradable vista y discreta conversación, y que le suplico cuan encarecidamente puedo sea servida su merced de dejarse ver y tratar de este su cautivo servidor y asendereado caballero. Diréisle también que cuando menos se lo piense oír decir como yo he hecho un juramento y voto a modo de aquel que hizo el marqués de Mantua de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espirar en mitad de la montaña, que fue de no comer pan a manteles, con las otras zarandajas que allí añadió, hasta vengarle; y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla. - Todo eso y más debe vuestra merced a mí señora-, me respondió la doncella. Y tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire.

- ¡Oh, santo Dios!- dijo a este tempo dando un gran voz Sancho-, ¿Es posible que tal hay en el

mundo y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura? ¡Oh señor, señor, por quien Dios es, que vuestra merced mire por sí y vuelva por su honra, y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen menguado y descabalado el sentido!

- Como me quieres bien, Sancho, hablas de esa manera- dijo don Quijote-, y como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa.” (II, 23, 731-732-733).

Dopo questa spiegazione, sembra sia scattato il meccanismo della bugia come scintilla scatenante l'intera situazione paradossale, in quanto, a suo parere, Sancho ha avuto la conferma che l'intero racconto del sogno sia un'enorme fandonia, data dal fatto che don Quijote abbia detto di aver incontrato Dulcinea con le sue accompagnatrici vestite come da sua descrizione.

Il fatto è che la consegna della lettera da parte di Sancho a Dulcinea è stata tutta una montatura a cui è seguita la scaltra descrizione fisica e dei vestimenti, che, involontariamente, ha convinto ed abbagliato il cavaliere.

Le burla e le risa di Sancho sono fondate sul fatto che egli sa di aver mentito al suo padrone, che in cambio, per la legge del contrappasso, si presume abbia mentito, a sua volta, allo scudiero.

Ma ciò molto probabilmente non è vero, in quanto bisogna adottare un altro punto di vista: bisognerebbe vedere l'intera questione sotto il profilo psicanalitico.

Freud⁴² affermò: "...molti accadimenti diurni stanno alla base del sogno notturno, una frase pronunciata, un gesto qualsiasi possono colpire l'inconscio e determinarne il lavoro...".

Se si estrapolano i concetti fondamentali espressi in questa sentenza da Freud, si osserva come già Cervantes li avesse messi in pratica: se Sancho fece alcune curiose osservazioni sull'amata del mancego e queste osservazioni colpirono l'animo innamorato, risulta chiaro che l'inconscio le ripropose nel sogno e quindi se il racconto di Sancho fu fallace, risultò fallace pure la parte onirica in merito.

Don Quijote, in questo frangente, è privo di colpa, il suo inconscio si è limitato solo a riproporre ciò che ha percepito, perciò la bugia è a monte dell'intera faccenda: si può pensare che, in maniera veritiera, in sogno abbia incontrato le donzelle; non si è più in ambito reale, ma irreale, dove le bugie diventano verità.

Anche in questa ultima parte di brano giungono ulteriori indizi che questo sia un sogno e non un racconto inventato al momento - anche se si vedrà, verso la fine del romanzo, che ci sarà una ritrattazione da parte del protagonista riguardo l'originalità e verità del sogno - poiché permane la presenza di salti di scena al limite dell'allucinatorio, salti che possono trovare sede solo nell'onirico, collegamenti che uniscono il niente al nulla, che difficilmente si trovano in discussioni quotidiane.

Dopo una lunga discussione, durata pagine, si è portati ad avallare la tesi che veramente don Quijote abbia sognato ciò che ha poi fedelmente raccontato, anche se poi ritratterà; ma pure questa ritrattazione non si regge in piedi in quanto la persona e l'essere di don Quijote sono inaffidabili psicanaliticamente. Se realmente si è addormentato per un'ora circa all'interno della grotta, essendo a conoscenza dei pensieri che albergano dentro la sua mente e della sua debolezza fisico- psichica,

⁴² Cfr. nota 22, lezione II, pag. 28.

difficilmente si può credere al racconto inventato subitaneamente appena fuori alla luce del sole, potrebbe essere reputata migliore, anche sotto il profilo tecnico-stilistico, la scelta del sogno, viste soprattutto le stravaganti avventure accorsegli.

Arrivando a quest'ennesima impresa con un bagaglio d'esperienze avventuriere di tal fatta, è palese che il suo Es non fosse più in grado di trattenere tutte le pulsioni portate in dote dai magnifici accadimenti, la libido oramai era ingestibile per il povero e debole Io mancego: e quale sfogo migliore di una caduta sonnifera con avvento onirico?

Schopenhauer disse: "La rappresentazione del mondo si crea in noi, in quanto l'intelletto trasferisce nelle categorie di tempo, spazio e causalità le impressioni che lo colpiscono dall'esterno."

Questa sentenza può ergersi a risposta della domanda soprastante e della situazione del protagonista trattata con precisione in questo capitolo, perché si intuisce come la psiche umana funga da specchio in cui si fissano i pensieri e le immagini provenienti dal fuori e vengano poi riflessi verso il nucleo fondante più interno, dove il tutto si fonde in un crogiuolo di sensazioni vitali.

Il libro cavalleresco, l'esperienza quotidiana, il parallelismo intercorrono a creare una vita interna parallela, fondata su leggi dettate dalla purezza della libido, dove non ci sono né servi né padroni, né vincitori né vinti, solo uomini reali od immaginari destinati ad una lotta eterna con quello che sta al di fuori, con l'esterno che li assale e penetra impressionandoli.

Dunque, dopo siffatte argomentazioni, si propende in maniera decisa verso la prima parte dell'assioma, verso la parte onirica, anche perché da ciò che asserì don Quijote: "...*que los de mi profesión mejor parecen velando que durmiendo...*"⁴³, si può desumere quanto bisogno avesse di incontrare Morfeo, ma una volta avvenuto l'incontro, viste le passioni ribollenti all'interno dell'Es, come non poteva non abbandonarsi a ristoranti sogni?

Perciò a domanda pertinente, segue risposta appropriata: "Sogno...".

Conclusioni

Quello che ci ha fatto giungere sin qui è stato un percorso impervio, irto di salite al limite della valicabilità, dove si ha avuto a che fare con una delle materie più interessanti, ma anche più difficilmente gestibili: la psicanalisi.

Il filo di Arianna ha cominciato a dipanarsi dalla sintomatologia dove si è cercato di evidenziare e trattare in maniera approfondita i principi fondanti la malattia, cercando di descriverne in dettaglio tutte le sfaccettature caratterizzanti ed il modo in cui si sono soggettivate nella psiche del protagonista, soprattutto nel primo libro, quando il rapporto col mondo era dettato dalla *quijotada*, mentre si sono oggettualizzate, nel secondo libro, quando in primo piano non c'erano più le manie e fobie del cavaliere, ma la follia del mondo intero descritta dalla *aventura frustrada*.

Essendo avvenuto uno scambio di protagonismo folle tra protagonista e mondo, vedendo soprattutto il cambiamento nella tipologia di avventura, i mille volti fondanti i sintomi della malattia sono passati in secondo piano, ma ciò non vuole essere indice di perdita di valore caratterizzante, anzi passando in un altro piano, meno visibile rispetto a prima, si è cercato di dare valore ai multiformi risultati di questi evidenziando quindi, come una specie di specchio riflettente, il prodotto sublime,

⁴³ Cfr. nota 3.

che si fa quindi portatore dell'oggetto e non più soggetto.

Si cercato, con l'ausilio della moderna psicanalisi freudiana, di scandagliare nell'epoca cervantina per vedere se, come si era previsto nella tesi, ci fossero già le basi fondanti una primitiva psicanalisi e, come si è dimostrato, si è osservato che l'autore del romanzo in considerazione possedesse ampiamente i rudimenti di questo studio, iniziando splendidamente dall'analisi accurata - tenendo sempre presente che si è nel campo letterario e non medico - della sintomatologia fino ad una accurata diagnosi della malattia psichica del protagonista.

Per rendere il tutto più comprensibile e quindi far intendere al pubblico come Cervantes avesse già tali nozioni nel proprio bagaglio culturale, si è deciso di affrontare tale argomentazione partendo dalla prima pagina del suo romanzo e progressivamente penetrarlo con un tipica analisi da seduta psicanalitica.

Tale seduta è risultata molto produttiva in quanto sono emersi dei fattori psicanalitici simili o quantomeno confrontabili con la psicanalisi moderna: se si riscontrano delle differenze queste risultano essere minime, segno che il *quid* della questione fu colto perfettamente.

Il risultato dell'analisi dei sintomi, trattati nel primo capitolo di questa tesi, è risultato dettagliato ed utile per la diagnosi della malattia, che è stata presa in esame nel secondo capitolo; diagnosi che seguita dallo sviluppo affettivo non ha fatto altro che esteriorizzare molto precisamente tutti i limiti e le debolezze psichiche dell'affetto.

Citando, ogni qualvolta ce ne fosse stato bisogno, esempi *ad hoc* si è descritto a tutto tondo una situazione intricata dal punto di vista medico, la quale è risultata essere semplice e scorrevole dal punto di vista letterario, poiché non si deve dimenticare, come si accennò già in principio della trattazione che le due vedute psicanalitiche possiedono due differenti punti di partenza, uno medico, l'altro letterario.

Come in un lettino, stesi dallo psicanalista per farsi analizzare il proprio inconscio, esteriorizzando con un processo maieutico tutti i fantasmi che aleggiano tra Io ed Es, il romanzo propone il proprio percorso catartico, significativamente parallelo e congruo al suo postumo: smembra, scandaglia ed analizza tutte le possibili sfumature psichiche del protagonista, diagnosticandolo e curandolo come un vero e proprio paziente.

Uno dei principali fattori, preso in esame nel terzo capitolo, scatenante la malattia, è il tema della sessualità, affrontato non a viso aperto come Freud, ma in maniera molto velata dall'autore, in quanto la situazione dell'epoca non lo permetteva viste le istituzioni nate a sorvegliare la vita spirituale dei *cristianos viejos e nuevos*; ciò non significa che la tematica sia stata trattata con una certa leggerezza, ma anzi, il fatto di averla fatta trasparire tra le righe del testo è risultato ancora più acuto ed azzeccato.

Lasciare che tale tema se ne esca da sé dal testo è l'intelligente prodotto di un lavoro sotterraneo, invisibile, abilmente legato alla struttura teoretica del testo: si è detto come il romanzo fosse paragonabile ad una seduta psicanalitica moderna, dove, con l'aiuto del medico psicanalista, il paziente, tramite un processo maieutico, riuscisse a liberare tutta l'energia psichica somatizzata e facesse fuoriuscire oralmente le connessioni mentali astruse date dai sogni; da dentro le righe, i pensieri divenuti parole sono emersi, la sessualità diviene intuibile e palesa le problematiche del mancego.

Essendo, per quel tempo, tabù la tematica sessuale, l'autore ha preferito che non emergesse in maniera appariscente, ma che si svelasse agli occhi del lettore più attento, proprio con la tecnica platonica, fattore tipizzante delle sedute viennesi di Freud.

Finora si è discusso di sintomi, sviluppo, diagnosi di malattia e di sessualità come substrato da cui partire per chiarire e definire ulteriormente il quadro psichico di don Quijote, il tutto trattato nei primi tre capitoli della tesi, manca però il tema fondamentale sul quale si impenna gran parte della discussione psicanalitica, il dato che funge da collegamento tra le tematiche sopra citate.

Nel quarto capitolo, forse il più importante dal punto di vista psicanalitico, dopo aver osservato che Cervantes già nel milleseicento possedeva ampiamente i capisaldi della psicanalisi moderna, si è trattato, con l'ausilio della citazione del capitolo ventitreesimo del romanzo, del sogno.

Argomento di un'importanza strategica, da cui il filo di Arianna passa lasciando una traccia indelebile agli occhi del lettore smarrito dentro il labirinto della psiche umana.

Già fondamentale dalla notte dei tempi, il sogno è il *melting pot* delle infinite essenze e spiritualità umane, crogiuolo di sentimenti e passioni irrefrenabili da dove l'uomo attinge quotidianamente per poter vivere una vita quanto mai affine ai suoi più puri desideri.

Impossibile, quindi, non averlo potuto trovare in un'opera tale, che si è fatta portatrice, nel bene e nel male, della *res humana*.

Analizzato nel minimo dettaglio, da ogni punto di vista il sogno maneggio è stato in grado di far emergere un disegno psicologico riassuntivo che ha inquadrato ordinatamente e correttamente tutte le precedenti ipotesi adottate nei capitoli precedenti.

Il sogno è funto da analisi finale e da conferma della precedente diagnosi, è stato la cartina tornasole che ha allontanato gli ultimi dubbi in merito la psiche malata e afflitta da nevrosi ossessivo-compulsiva di don Quijote; proprio come accadrà nel millenovecento negli studi viennesi di Freud, Cervantes utilizza lo strumento onirico come valvola di sfogo per la libido senza freni del suo cavaliere, ma, non si dimentichi che lo utilizza pure come elemento parodico-narrativo molto ben funzionante.

Con il sogno finisce il dipanarsi del filo di Arianna che ci ha fatti giungere incolumi a conclusione di un difficile cammino il quale però ci ha riservato importanti sorprese, soprattutto dal punto di vista umano, perché *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* si è presentato a noi, dopo quattro secoli, ancora pieno di misteri insondabili, ma soprattutto ancora possedendo quel magico alone di Fantasia, che solo un *hombre ingenioso* come Miguel de Cervantes Saavedra ha saputo infondergli.

Sviscerando cautamente ed intelligentemente tutte le tematiche fondanti la conoscenza della psicologia umana, ha sviluppato in prosa una seduta psicanalitica *ante litteram*, la quale è stata colta ed analizzata in questa trattazione, dimostrando quindi quando si ipotizzava nella tesi di partenza, in altre parole come l'autore spagnolo possedesse già circa tre secoli prima le conoscenze psicanalitiche poi divenute bandiera del neuropatologo viennese.

Mi piacerebbe concludere tale lavoro con una citazione che al tempo stesso trovo arguta e disegno della Provvidenza e mi riferisco alla conclusione dell'incontro tra don Quijote ed il saggio figlio di don Diego de Miranda -ovvero il Cavaliere dal verde gabbano incontrato dallo sventurato cavaliere errante durante la straordinaria avventura dei leoni-, quando il padre chiede cosa ne pensi il figlio della situazione psico-mentale del loro ospite.

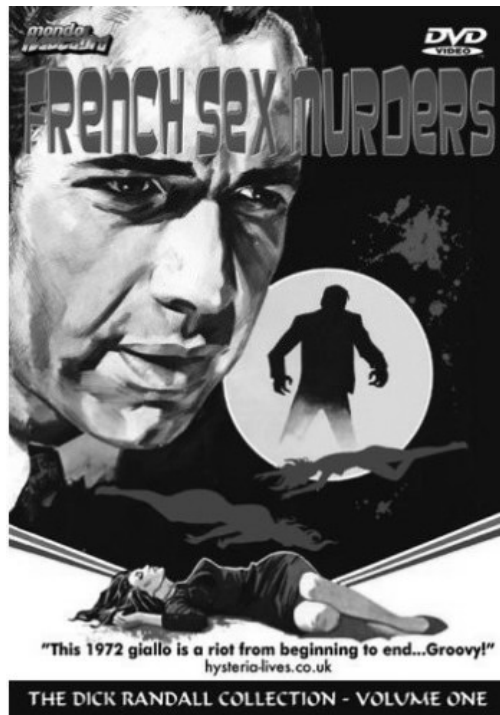
Citazione arguta in quanto dimostra come possa sembrare semplice e semplicistico definire caratterialmente e psichicamente uno sconosciuto solo avendoci interloquito pochi istanti e disegno della Provvidenza in quanto siffatto riferimento vuole essere chiave di volta finale ad un lavoro dove si è cercato di far capire al lettore quanto a volte sia difficile classificare una materia insondabile come l'animo umano.

Segue la citazione:

“- No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos-.” (II, 18, 684).

Bibliografia

- Alvar, Mainer, Navarro, Carlos, José- Carlos, Rosa, 2000 *Storia della letteratura spagnola*, Einaudi, Torino.
Bachtin, Michail, 2000 *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino.
De Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, Madrid; Asociación de Academias de la lengua española, a cura di, 2004.
Id., 2000 *Don Chisciotte della Mancia*, voll. I e II, Garzanti, Milano.
De Riquer, Martin, 2003 *Para leer a Cervantes*, El Acanalado, Barcelona.
Fergola, Gabriele, 2006 *Nostro signor don Chisciotte*, Controcorrente, Napoli.
Freud, Sigmund, 2002 *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino.
Id., 2002 *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino.
Maldonado Palmero, Gabriel, 2004 *Quién es quién en el Quijote y en el Quijote de Avellaneda*, Acento, Madrid.
Trapiello, Andrés, 2006 *Le vite di Miguel de Cervantes*, Neri Pozza, Vicenza.
Id. 2006 *Alla morte di don Chisciotte*, Neri Pozza, Vicenza.





Paolo Quaià

Letteratura e filosofia in Unamuno

Il contesto storico

Unamuno visse in uno dei periodi più travagliati della sua amata Spagna. Solo la morte gli risparmiò il dispiacere di assistere alla guerra fratricida che seguì il *golpe* del luglio del 1936. Un elemento caratterizzante della storia della politica spagnola degli ultimi due secoli fu proprio la forte ingerenza dell'esercito nella vita politica del paese. Generali e governatori militari troppo spesso agirono prevaricando le autorità civili. In momenti di crisi o incertezza, si ersero a tutori dell'ordine pubblico adottando, di loro iniziativa, misure per la salvaguardia delle istituzioni. In meno di un secolo, l'esercito impose per nove volte cambiamenti di governo sotto la minaccia o con l'uso della forza.

Nel 1856 il generale Leopoldo O'Donnel estromise Baldomero Espartero, suo pari grado, dalla guida della nazione. Il *pronunciamento* di O'Donnel assicurò al paese un lungo periodo di governo durante il quale vide la luce Don Miguel de Unamuno.

Qualche anno dopo la nascita dell'autore, O'Donnell morì. Il vuoto di potere lasciato dal vecchio generale ben presto spinse altri due militari, l'ammiraglio Juan Bautista e il generale Francisco Serrano, a mettere in pratica i loro propositi di insurrezione.

Va detto che queste sollevazioni altro non erano che la caratteristica di una società nella quale la classe dirigente si affidava all'esercito come ad un'ancora di salvezza ogni qualvolta la situazione gli sfuggiva di mano.

Il periodo che seguì alla sollevazione di Bautista fu estremamente tumultuoso: la regina Isabella II venne detronizzata e al potere si avvicinò Amedeo D'Aosta. Ne conseguì che per quattro anni la Spagna fu lacerata dalla terza guerra Carlista.

Nel 1873 fu proclamata la Prima Repubblica. Per buona parte dell'800 la scena politica iberica fu dominata dall'opposizione di due partiti: quello Progressista e quello Moderato. Allora il suffragio era in prevalenza censitario e gli elettori rappresentavano una parte esigua della popolazione.

Quando il partito all'opposizione si rendeva conto di non poter vincere onestamente, usava altri mezzi. Fomentava tumulti e sollevazioni popolari tali da giustificare l'intervento dei militari, i quali, con il pretesto di riportare l'ordine nel paese, prendevano il potere.

La prima esperienza repubblicana della Spagna fu interrotta, nel 1874, dal *golpe* del generale Pavia.

Un anno più tardi, il successo del pronunciamento del generale Martinez Campos, permise alla dinastia borbonica di ritornare a regnare sulla penisola.

Verso la fine del secolo, il Partito Liberale e quello Conservatore, eredi del Partito Progressista e di quello Moderato, presero accordi per governare a turno. Una ramificata rete di clientele, diffusa in tutto il paese, controllava capillarmente i seggi e di conseguenza l'esito delle elezioni. L'esecutivo, prima delle consultazioni elettorali, inseriva nei posti chiave funzionari disposti a commettere ogni tipo di frode per vincere.

A partire dal 1874 si susseguì una serie di governi civili interrotta, appena nel 1923, dal *golpe* di un altro generale. Miguel Primo de Rivera, con l'appoggio del re Alfonso XIII prese il potere, sospese la costituzione del 1876 e sciolse le *Cortes*.

Il meccanismo del turno alla lunga aveva finito per affossare definitivamente il sistema liberaldemocratico. Vista l'impossibilità di effettuare elezioni regolari, molti spagnoli si erano disaffezionati da quel pseudo democratico sistema elettorale. In molti cominciarono a considerare l'eventualità di ricorrere a metodi 'non parlamentari' per risolvere i problemi della nazione.

Il crescente autonomismo regionale, la deriva a sinistra degli strati più bassi dell'esercito, le cicliche ondate di scioperi generali avevano gettato il paese nel caos costringendo il governo ad adottare misure repressive sempre più drastiche.

In questo contesto, la dittatura di Primo de Rivera, sembrava essere la panacea di tutti i mali. I suoi propositi di eliminare il *cachiquismo* e la sospensione (non abrogazione) della Costituzione fecero sì che il *pronunciamento* non incontrasse che una modestissima opposizione.

Il generale, dopo aver ristabilito l'ordine pubblico, iniziò un vasto programma di rinnovamento economico del paese, senza riuscire, in concreto, a migliorare la situazione della popolazione.

Dopo sei anni di dittatura e all'apice della sua popolarità, Primo de Rivera commise un grave errore. Sostituì la giunta militare, che lo aveva fino ad allora sostenuto, con una giunta civile. Non essendosi mai legato al popolo, una volta perso l'appoggio dell'esercito, il suo potere si sgretolò. Gli successe Berenguer.

Nel paese andava crescendo il numero di coloro che avevano perso fiducia nel sistema democra-

tico e che credevano che il metodo migliore per cambiare le cose fosse la via rivoluzionaria. Berenguer non aveva né l'ascendente né l'astuzia politica di Primo de Rivera, tanto meno seppe amministrare il potere in modo adeguato. Gli fu fatale condannare a morte i responsabili di un tentativo di colpo di stato fallito: venne cacciato. L'ondata di malcontento suscitata dal suo comportamento investì anche il re Alfonso XIII che lo aveva, fino a quel momento, appoggiato. Furono indette elezioni amministrative.

L'ideologia anarchica, che aveva cominciato a diffondersi in Spagna nella seconda metà dell'800, aveva trovato terreno fertile nelle campagne e nelle città industriali della Catalogna e nelle Asturie. La prospettiva del 'comunismo libertario' allettava in modo particolare le fasce più basse della popolazione. I vari movimenti anarchici, per natura, erano pochi inclini a concorrere in una competizione elettorale democratica e, fino ad allora, non si erano ancora espressi a livello di partito politico. Così le elezioni furono vinte da una coalizione antimonarchica formata da socialisti e repubblicani.

Il 14 aprile 1931, in assenza di una legge costituzionale e senza passare per un plebiscito, fu proclamata la Seconda Repubblica Spagnola. Il re fu costretto a lasciare il paese. La presidenza della repubblica andò ad Alcalá Zamora. Nei mesi seguenti vennero elette le *Cortes* costituenti che confermarono la vittoria dei socialisti. Si giunse alla formazione del governo Azaña.

Negli anni che seguirono Azaña, al culmine del suo potere, ne abusò. Riformò l'esercito, sciolse la Compagnia di Gesù. Approvò una riforma agraria che scontentò i fittavoli e danneggiò i proprietari. Incoraggiato dalla popolarità che riscuotevano i provvedimenti anticlericali, prese misure drastiche contro la Chiesa Cattolica: la nuova costituzione infatti prevedeva che la chiesa fosse ridotta ad una 'associazione privata' con la conseguente abolizione dello stipendio pubblico dei preti, il divieto al clero di insegnare nelle scuole pubbliche e la rimozione dei simboli di culto dai luoghi pubblici.

Le componenti cattoliche della società civile che, in un primo tempo, avevano guardato con moderata simpatia l'arrivo della repubblica, fecero marcia indietro. Come se non bastasse, il governo repubblicano aveva ereditato dai suoi predecessori monarchici l'abitudine di usare l'esercito come una clava per ridurre all'ordine qualsiasi espressione di fermento sociale.

Nei pressi di *Casas Viejas*, nel gennaio del 1933, la *Guardia Civil* trucidò ferocemente un gruppo di lavoratori in rivolta. I fatti di *Casas Viejas* indignarono profondamente l'opinione pubblica.

L'esecutivo, alienatosi la simpatia delle masse cattoliche, svoltò bruscamente a sinistra. Ben presto si arrivò alla crisi e si indirono nuove elezioni.

Nel frattempo le destre si andavano riorganizzando nella *CEDA*⁴. Il partito socialista, al contrario, credendosi più forte di quello che effettivamente era, non cercò di fare alleanze si presentò da solo all'appuntamento elettorale. La vittoria andò alle destre e ai radicali. Lerroux, leader dei radicali appunto, presiedette il nuovo governo di coalizione, di ispirazione fascista.

I vincitori riconobbero incostituzionale la riforma agraria, restaurarono i privilegi della Chiesa e bloccarono la riforma della scuola (che la precedente amministrazione intendeva strappare al monopolio della Chiesa). Cancellarono tutte le concessioni fatte in precedenza a vantaggio dei lavoratori e, analogamente ai loro predecessori, stroncarono con la forza ogni moto di dissenso.

Fu l'inizio di un periodo di reazione e repressione, il cosiddetto *Bienio Negro*.

⁴ *Confederacion de Derechas Autonomas*, che riuniva vari partiti di ispirazione cattolica, fascista e il partito di *Accion Popular*.

Ciò nonostante, l'opposizione non si fece intimidire. La società civile reagì a colpi di scioperi generali mentre dall'avvicinamento dei socialisti di Largo Caballero e i comunisti nasceva una coalizione antifascista. Dopo la violenta repressione, da parte dell'esercito, degli scioperi generali in Catalogna e nelle Asturie, la coalizione attirò anche i sindacati anarchici, i repubblicani e movimenti autonomisti. La forza della coalizione crebbe a tal punto che Alcalá Zamora, a seguito di uno scandalo finanziario che coinvolgeva il primo ministro, fu costretto a sciogliere le *Cortes* e indire nuove elezioni. In questa occasione, le Sinistre, riunite nel *Frente Popular*, prevalsero di stretta misura sulle Destre. Grazie al premio di maggioranza il *Frente* formò il nuovo governo a capo del quale fu designato il galiziano Quiroga. Azaña, premier del primo governo della Seconda Repubblica, fece destituire Alcalá Zamora e si fece nominare a sua volta presidente.

Il nuovo esecutivo amniò tutti i detenuti politici. La *Falange Española*, fondata nel '33 dal figlio del dittatore Primo de Rivera, venne messa fuori legge, tuttavia non venne presa nessuna misura drastica contro le forze reazionarie. L'apparato militare rimase praticamente intatto; ci si limitò a sollevare i generali Goded e Francisco Franco in odore di *golpe* e a confinarli rispettivamente alle Baleari e nelle Canarie. Le frange più estremiste dei partiti d'opposizione inasprirono il clima sociale: si resero responsabili di rappresaglie politiche e atti di squadrista ai quali rispondevano prontamente le componenti rivoluzionarie che facevano riferimento alle sinistre.

Mentre i partiti di governo più moderati si opponevano alla proposta dei comunisti di confiscare le terre dei latifondisti per ridistribuirle ai contadini poveri e ai giornalieri, la destra era dell'idea di venire a capo della situazione con l'ennesimo colpo di stato. Lo sciopero generale proclamato dalla CNT⁵ a Madrid e l'omicidio del monarchico Calvo Sotelo (che vide il governo connivente) esasperarono la situazione.

La democrazia spagnola era sempre stata debole. I suoi nemici, al contrario, molto forti. Le classi subalterne si aspettavano di essere liberate piuttosto dalla rivoluzione che non dalla sovranità popolare. Non erano pronte a difenderla, mancavano di tradizione ed erano giustamente sfiduciate verso un'istituzione che, in passato, non aveva dato nessun risultato apprezzabile. Per contro, il cattivo governo ingrossava le fila del 'partito del *golpe*' che, vista l'incapacità dell'esecutivo di far fronte alla crescente ondata rivoluzionaria, andava guadagnando consensi anche tra i democratici moderati che sentivano la necessità di un po' d'ordine e tranquillità.

Così, il 17 luglio 1936, le guarnigioni dell'esercito spagnolo di stanza in Marocco insorsero. Il giorno seguente la ribellione si diffuse anche nella penisola. Il generale Sanjurjo, capo designato dei rivoltosi, morì in un incidente aereo. Francisco Franco si trasferì dalle Canarie in Marocco e prese il comando dell'esercito africano per condurlo sulla penisola.

Il *pronunciamento* venne visto con favore dalla quasi totalità degli ufficiali e da buona parte dei sottufficiali e dei militari di carriera. A questi si unirono i *Requetés*⁶, i Falangisti di Primo de Rivera e la quasi totalità della *Gurdià Civil*.

A favore dell'*alzamiento* si schierò anche Miguel de Unamuno
Era l'inizio della guerra di Spagna.

⁵ *Confederacion Nacional de Trabajo*, sindacato anarchico molto forte in Catalogna.

⁶ Reparti militari non governativi fedeli alla monarchia.

La vita

Miguel de Unamuno nasce a Bilbao nel 1864 dal matrimonio di Don Felix de Unamuno, di professione commerciante, e Salomé Jugo, sua cugina. Primo maschio della coppia, viene preceduto da due figlie femmine: Maria Felisa e Maria Jesusa. Dopo Miguel la coppia di cugini avrà altri tre figli, due femmine e Félix, un bambino. Due sorelle di Miguel moriranno in tenera età. Tuttavia, sarà un altro evento luttuoso a segnare profondamente la vita di Miguel.

All'età di soli sei anni l'autore perde il padre: da quel momento in avanti, sarà Benita Unamuno, la nonna paterna, a crescere il piccolo Miguel in una famiglia composta in prevalenza da donne. Questo fatto influirà sensibilmente sulla formazione di Miguel. Gli echi di questa situazione si riproporranno più volte nell'opera dello scrittore (Angela Carballino, la protagonista di *San Manuel Bueno, martir*, Augusto Pérez in rimasto orfano prima del padre e poi della madre solo per citare i casi più importanti). Poco tempo dopo, Miguel conoscerà Concha Lizarraga che, più tardi, diventerà sua moglie e compagna di tutta la vita.

Nel 1874, nel corso della seconda guerra carlista, Bilbao è sotto assedio: un evento che colpirà profondamente il piccolo Miguel e sarà fonte d'ispirazione del suo primo romanzo, *Paz en la Guerra*. La grave situazione dovuta all'assedio e la minaccia di un imminente bombardamento della città da parte delle truppe carliste, spinsero molti abitanti al lasciare Bilbao per un luogo più sicuro. Le notizie che giungevano agli assediati davano il bombardamento per imminente, tuttavia la madre di Miguel scelse di non lasciare la città. Il 21 febbraio, quando caddero le prime bombe, alla famiglia Unamuno non rimase altra scelta che rifugiarsi nello scantinato di una pasticceria di proprietà di alcuni loro parenti. I bombardamenti si susseguirono fino alla liberazione della città, il 2 maggio dello stesso anno. Miguel ne fu profondamente impressionato.

All'età di sedici anni, Unamuno si trasferisce a Madrid per continuare gli studi. Si dedica intensamente allo studio delle Lettere e all'età di vent'anni ottiene la laurea in Lettere con una tesi sull'origine della lingua basca: *Critica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca*. Terminati gli studi, ritorna alla sua città natale dove, il 31 gennaio dell'anno seguente, sposa Concha Lizarraga. Nel periodo successivo al matrimonio continua a dedicarsi allo studio. Si prepara per un concorso per ottenere la cattedra di greco dell'Università di Salamanca e pubblica alcuni articoli che mettono in luce il suo orientamento politico, di natura socialista. A Madrid partecipa e vince il concorso per il posto alla cattedra di Greco dell'Università di Salamanca. Unamuno si trasferisce definitivamente a Salamanca. Non ritornerà più a Bilbao. Nel frattempo diventa amico di Ángel Ganivet, uno dei precursori della cosiddetta *generazione del '98*. Concha gli dà tre figli e l'esistenza di Unamuno prosegue serena.

Nel 1896 suo figlio Raimundo si ammala di meningite. Sebbene curata, la malattia degenererà e provocherà, a distanza di pochi anni, la morte del piccolo. Per lo scrittore inizia una profonda crisi religiosa che lo porta, tra le altre cose, ad interrompere la sua militanza nel partito socialista.

Nel 1901 viene nominato Rettore dell'Università di Salamanca ma '14, a causa del suo temperamento e della sua incontenibile attitudine a criticare senza timori reverenziali né riserve tutto e tutti, viene sollevato dal suo incarico. Le sue idee sono tenute in grande considerazione dalla società civile, ciononostante il Ministro della Pubblica Istruzione lo destituisce.

Nel 1920 i suoi colleghi lo nominano decano della Facoltà di Lettere e Filosofia. Viene accusato di comportamento ingiurioso nei confronti del re e condannato a sedici anni di carcere. La sentenza non fu mai applicata. L'anno seguente i membri del corpo accademico lo nominarono vice rettore.

Fedele alla sua indole, Don Miguel continuò ad attaccare il potere. Il suo atteggiamento critico nei confronti del re e del dittatore Primo de Rivera gli costarono di nuovo la carica. Questa volta, oltre ad essere destituito, fu esiliato Fuerteventura. Dopo pochi mesi la pena gli fu condonata.

Cominciò allora un esilio volontario: non sarebbe ritornato in patria fino alla caduta della dittatura. Inizialmente si trova a Parigi, poi si trasferisce a Hendaya, più vicino al confine con la Spagna. Alla caduta della dittatura primoriverista, fa ritorno in patria. Di lì a poco viene reintegrato nel suo incarico di rettore; si candida alle Cortes e viene eletto come deputato indipendente. Alle elezioni successive non si ricandida.

Nel 1934, all'età di settant'anni, si ritira dall'insegnamento e viene nominato rettore a vita *ad honorem*. Pochi mesi dopo perde sua moglie. Allo scoppio della guerra civile si schiera con i militari. Il presidente della repubblica Azaña lo destituisce. All'arrivo dei nazionalisti viene reintegrato nelle sue funzioni. Nell'ottobre del '36, nel corso di una manifestazione, contesta pubblicamente il generale Astray. Viene, per l'ultima volta, destituito e posto agli arresti domiciliari. Morirà di lì a pochi giorni.

L'opera di Miguel de Unamuno

Professore, critico, filosofo, romanziere, definire la personalità di un personaggio poliedrico come Miguel de Unamuno può risultare molto difficile. Tutta la sua opera è tramata da una profonda preoccupazione filosofica che riflette la sua tormentata personalità. Al centro della sua meditazione si trova l'essere umano nella sua più naturale e spontanea manifestazione, l'istinto di sopravvivenza ovvero l'ansia di immortalità. Unamuno parte dal sentimento concreto, 'esisto quindi penso' potrebbe essere il suo motto, e pone la sua attenzione sui pensieri più profondi che turbano l'animo umano. Se ne appropria, li vive con passione per sviscerare le profonde contraddizioni che questi generano. Analizzare l'opera e il pensiero del pensatore basco non può tuttavia prescindere dal contesto che l'ha incorniciata. La sua vita è profondamente intrecciata alla convulsa vita politica della sua terra.

All'effimera esperienza della prima repubblica che l'autore aveva conosciuto nella sua infanzia, si era succeduta la restaurazione monarchica con i regni di Alfonso XII e Alfonso XIII. La dittatura primoriverista e la breve esperienza della seconda repubblica avrebbero influito in maniera determinante sulla vita dell'autore. La tragica fine dell'esperienza repubblicana coincise fatalmente con la fine dell'autore.

Nell'autunno del 1898, mentre la classe politica spagnola languiva nella sua immobilità, la nazione assisteva esterrefatta agli accadimenti che, in un clima di decadimento morale e spirituale, portavano alla sconfitta militare di Cavite e di Santiago de Cuba e alla perdita ultime colonie d'oltremare. Alcuni anni più tardi, quando l'idea della sconfitta aveva cominciato a sedimentarsi nella coscienza nazionale e a provocare una reazione intellettuale, un uomo politico definì il gruppo di scrittori che maggiormente avevano sentito l'onta della disfatta la *generación del desastre*. Poco tempo dopo, in un lavoro su questo gruppo di intellettuali Azorín modificò la definizione *generación del desastre* in *generación del '98*. I fatti scandalosi del 1898 furono considerati il punto di partenza per l'eterogeneo gruppo di scrittori che venne ad essi ascritto. In realtà si trattava della proverbiale 'goccia che fece traboccare il vaso'. Il grido di protesta che si era levato contro la classe politi-

ca, la maggiore responsabile del *desastre*, aveva radici ben più profonde. Il malcontento per la situazione di prostrazione e la necessità di una riforma radicale che rinnovasse il paese erano sentiti ben prima del 1898. La sconfitta militare esasperò la situazione spingendo le diverse anime intellettuali della Spagna ad uscire dal silenzio per prendere posizione e per chiedere classe dirigente un deciso cambio di rotta, tanto nella vita sociale quanto nella politica industriale e agraria del paese.

Le caratteristiche che accomunavano gli intellettuali della generazione del '98, analogamente all'esaltazione dell'idealismo di fronte al materialismo positivista che aveva dominato l'epoca precedente, erano tipiche anche di altri gruppi europei. Terminata l'epoca dell'interesse per la scienza e per la realtà concreta, si venne a creare un'inquietudine per il mistero e la necessità di approfondire tematiche di tipo morale, politico e religioso. È ovvio che personaggi dotati di sensibilità di questo tipo non potevano rimanere indifferenti alle sorti della nazione spagnola. Come dei nuovi romantici, reagirono con sdegnoso pessimismo di fronte alla deprecabile situazione nella quale la loro patria era sprofondata. Tuttavia non si lasciarono sopraffare dalla malinconia o dal disfattismo e si sforzarono di dare, con il loro lavoro, un nuovo spirito alla nazione. Dotati di una forte carica di individualità contribuirono, ognuno a modo suo, a scuotere la società dal torpore nel quale si era adagiata.

Dallo studio del paesaggio, della storia e della letteratura dei secoli passati, i membri della generazione del '98 distillarono una nuova immagine della Spagna. La parola d'ordine era il ritorno alla semplicità, alla sincerità, all'espressione viva, differenziandosi in maniera significativa dalle generazioni precedenti che, pur nella loro individualità, avevano dato luogo ad una produzione uniforme e livellata. La tecnica letteraria, in generale, manifestava la tendenza ad allontanarsi dai ricorsi tipici del realismo del diciannovesimo secolo. Alla minuziosa e impersonale osservazione della realtà esterna si preferiva porre l'accento sull'individuo, sulla reazione emotiva che la realtà causava nell'intimità dell'autore.

Vissuto a cavallo tra i due secoli, Unamuno venne spesso classificato come uno degli elementi più rappresentativi della cosiddetta "generazione del '98". Va detto che, alla comparsa di questa generazione di scrittori, Unamuno era già un personaggio affermato e che, per la sua grandezza, risulta difficile accomunarlo agli altri membri di quel gruppo.

L'evoluzione della produzione letteraria di Unamuno è molto differenziata e la si può dividere in varie fasi. Dall'inizio della sua attività letteraria e fino alla crisi del 1897, l'autore era animato, sul piano politico, da istanze liberal-socialiste, mentre sul piano filosofico-religioso era orientato verso il razionalismo umanista e il misticismo. Dopo aver vissuto la giovinezza pervaso da un fervente cattolicesimo, frutto senza dubbio dell'educazione che gli era stata impartita, l'autore comincia lentamente a cambiare orientamento. Per studiare si trasferisce a Madrid dove, attraverso lo studio subisce l'influsso del krauso-positivismo: perde gradualmente la fede acritica e incondizionata per orientarsi verso una credenza secolarizzata, attiva, caratterizzata da istanze etico-antropologiche molto vicine al razionalismo umanista.

La prima tappa della sua vita, quella che si chiude con la crisi religiosa del 1897 e del *desastre* dell'anno successivo, fu un periodo di formazione dell'autore; la fase successiva, indubbiamente, fu quella della piena maturità. L'autore comincia ad essere conosciuto non solo nell'ambito ristretto dell'università ma anche nella vita pubblica del paese. La stampa pubblica i suoi articoli di viaggio e quelli che inneggiano alla rigenerazione nazionale mentre la sua produzione letteraria comincia a circolare, con una certa diffusione, al di fuori dei confini della penisola. L'università di Salamanca, della quale sarà il rettore fino al 1924, diventa l'epicentro della vita culturale spagnola. Con il suo perfetto castigliano, Unamuno espone brillantemente nelle sue opere tutto il suo pensiero. Vicino a

romanzi come *Amor y Pedagogía* (1902), *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917) e alcune opere di poesia come *Poesías* (1917), *Rosario de sonetos líricos* (1911) e *El Cristo de Velázquez* (1920), Unamuno scrive una serie di saggi che espongono il suo pensiero filosofico attorno all'essere umano e al suo destino come ad esempio *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) e *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). La sua ferma opposizione al regime, culminata nella destituzione dal suo incarico universitario, farà accrescere ancora di più la sua notorietà ma alla lunga gli causerà non pochi problemi.

La terza tappa della vita dello scrittore viene fatta coincidere con l'inizio dell'esilio a Fuerteventura ed è contraddistinta dall'incertezza. In questo periodo, Unamuno conduce un'intensa attività giornalistica e scrive alcune opere di teatro come *El otro* (1927) e *El hermano Juan* (1934). Sempre in quegli anni vedono la luce alcune tra le sue opere più significative: i due saggi *La agonía del cristianismo* (1925) e *Como se hace una novela* (1927) e uno dei suoi ultimi lavori, il romanzo *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

Nella produzione dell'autore basco, le opere letterarie difficilmente possono essere considerate alla stregua di semplici romanzi. Sul vetrino che l'autore mette sotto al suo microscopio si trova l'essere umano. Il suo lavoro altro non è che il tentativo di arrivare ad una conoscenza ancora più approfondita della natura umana. L'autore scava nell'animo umano per capire fino in fondo le ragioni che lo spingono ad agire e le contraddizioni che si generano. Il romanzo diventa allora lo strumento d'indagine più adatto a svolgere le pieghe dell'animo umano. Unamuno scrive e descrive le remote ragioni che muovono l'*homo sapiens* in ogni aspetto della sua esistenza, quelle ragioni talmente profonde che spesso sono sconosciute perfino a noi stessi. La letteratura pertanto diviene metodo filosofico, strumento di indagine psicologica il cui fine è portarci a conoscenza della realtà. In Unamuno, la produzione letteraria diventa compendio di quella filosofica, tema e svolgimento dello stesso argomento. Con lo strumento narrativo, l'autore semplifica il concetto filosofico e lo inquadra nella sua più naturale cornice: l'uomo.

Le situazioni che il pensatore basco mette in scena nei suoi romanzi, di frequente portate all'esasperazione, espongono molto più chiaramente dell'arido e teorico concetto filosofico i sentimenti che l'autore riflette nei suoi personaggi. In contrapposizione all'astratta esposizione filosofica, il romanzo diventa concreto strumento di conoscenza. Le storie che racconta l'autore, ad una prima lettura, sembrano banali se non addirittura noiose. La novità è rappresentata dall'angolazione nella quale si pone. Lontano dal concepire un'opera onnicomprensiva che ci sveli tutti i segreti dell'uomo, Unamuno popola i suoi romanzi di personaggi a senso unico, intrappolati nei limiti delle loro vite che, vivendo le loro esistenze, ci fanno conoscere uno per volta i differenti aspetti dell'essere umano. Ponendoci di fronte ad esistenze di uomini reali con problemi reali, il pensatore basco ci mette in condizione di capire fino in fondo i loro problemi e di scegliere la nostra verità. Di fronte all'impossibilità di spiegare fino in fondo alcuni aspetti dell'esistenza umana, l'autore risponde con la logica del contrasto: il confronto di due posizioni estreme, in continua lotta tra loro, che non permettono nessuna mediazione. Sorprendentemente, sarà proprio la lotta tra i due inconciliabili opposti la via d'uscita.

Niebla

La genesi dell'opera

Quando scrisse quest'opera, Unamuno aveva già superato la quarantina. A partire dal 1897 attraversò una profonda crisi spirituale a seguito della quale iniziò una fase di rigenerazione intellettuale. L'autore aveva progressivamente abbandonato le preoccupazioni sociali dell'età giovanile per concentrarsi su tematiche di tipo spirituale. Unamuno finì di comporre *Niebla* nel 1907, lo stesso anno nel quale uscì la sua prima raccolta di poesie e due anni dopo la pubblicazione de *Del sentimento trágico de la vida*. L'opera venne pubblicata solo nel 1914. Nello stesso anno, per gli attacchi rivolti alla monarchia e alla persona di Alfonso XIII, lo scrittore fu costretto a dimettersi dai suoi incarichi accademici. Nonostante il prestigio dell'autore, l'uscita del romanzo fu accolta da un misurato entusiasmo. Inizialmente *Niebla* venne classificato come un prodotto al margine del genere letterario romanzesco, qualcosa di difficile classificazione.

Unamuno aveva l'abitudine di annotare minuziosamente i fatti e le idee che lo ispiravano. Nelle sue lettere abbondano riferimenti alla creazione delle sue opere. Curiosamente, per *Niebla*, non fece nulla di simile. L'unico riferimento all'opera, per altro indiretto, si trova in una lettera dell'autore indirizzata a Jiménez Ilundáin, risalente al 1913. Nell'epistola si fa menzione di una '*novela interrumpida hace cuatro años*' senza aggiungere altre precisazioni. Le stesse parole, '*novela interrumpida*', compaiono, seppur cancellate, nel manoscritto che ci è pervenuto. La coincidenza tra questa annotazione e la datazione della lettera fanno supporre che l'autore parlasse proprio di *Niebla*. Il fatto che, nel ricco epistolario del pensatore basco, manchino del tutto accenni a questo lavoro e che trascorsero alcuni anni tra la composizione e la pubblicazione dell'opera, suscita non poche curiosità. È possibile che la particolarità del romanzo abbia indotto l'autore a procrastinare la pubblicazione dell'opera.

Il manoscritto che fu utilizzato per la prima pubblicazione era datato agosto 1907. Rispetto a quest'ultimo, l'edizione del 1914 conteneva modifiche di poco conto. Tra queste le più significative sono due aggiunte: una di ventitré linee nel capitolo dodicesimo e una di diciotto linee al finale del capitolo diciottesimo.

La 'nivola'.

Il personaggio principale di *Niebla* è Augusto Pérez. È un giovane di buona famiglia, ha una laurea in Diritto ed è '*rico y solo*'⁷. Dopo la scomparsa della madre, continua a vivere nella casa paterna assieme a Liduvina e Domingo, marito e moglie, da anni servitori della famiglia. La sua esistenza scorre senza senso, fino a quando, un giorno vede passare davanti alla porta di casa Eugenia. Come ipnotizzato dalla figura della donna, la segue fino a sotto il suo portone e, anche se non la conosce, se ne innamora. La vuole incontrare e comincia a mandarle delle lettere. Con un'astuzia riesce a farsi aprire le porte della casa della ragazza. Conosce gli zii della giovane, don Fermin, a doña Hermelinda ed incomincia a frequentarli. Finalmente incontra Eugenia ed inizia a corteggiarla. La zia della ragazza, intravedendo nel corteggiatore un buon partito, si fa subito complice del protagonista. Tuttavia Eugenia è già impegnata. Sta con Mauricio, un perditempo che non si vuole decidere a trovare

⁷ M. Unamuno, *Obras Completas*, vol I, p. 493.

un lavoro ne a sposarla. Comunque rifiuta Augusto. Mentre è in attesa che la giovane si decida, in Augusto, qualcosa cambia. Il suo rapporto con le donne è diverso, si sente innamorato di tutte. Così inizia a corteggiare la ragazza della lavanderia che saltuariamente gli passa per casa, la giovane Rosario. Tuttavia Augusto è profondamente innamorato di Eugenia. Per dare prova del suo amore riscatta l'ipoteca che grava sulla casa paterna della ragazza. La giovane dimostra di non gradire il gesto di Augusto, al contrario ne rimane profondamente offesa. Si sente oggetto di una compravendita e, nonostante i consigli della zia che vorrebbe si sistemasse, rifiuta il pretendente. Va da Mauricio, il fidanzato 'ufficiale' e lo mette di fronte alle sue responsabilità: o si decide a trovare un lavoro serio e la porta all'altare o tra loro è tutto finito. Mauricio non ha dubbi. Piuttosto che andare a lavorare, preferirebbe fare il mantenuto, dice lui, però con dignità. Non c'è futuro per loro due. Eugenia, furibonda, lo lascia. Dopo questa delusione la ragazza passa alcuni giorni di rabbia e disperazione. Alla fine, spalleggiata dalla zia, si risolve ad accettare la corte di Augusto e si rassegna a sposarlo, o almeno questo ci vuole far credere l'autore. La giovane convince Augusto, che ormai ha perso il controllo della situazione, a trovare all'ex fidanzato un impiego stabile lontano dalla città, così da costringerlo ad andarsene. Viene fissata la data delle nozze. La sera prima della cerimonia, Augusto riceve una lettera della futura sposa. Scopre che la ragazza lo ha raggirato: non ci sarà nessun matrimonio, Eugenia è fuggita con Mauricio. Vivranno del lavoro che Augusto ha trovato a Maurizio e della rendita della casa paterna di Eugenia, ormai libera da ipoteche. Il protagonista è sconvolto e, più per la vergogna che per il dolore, accarezza l'idea del suicidio. Tuttavia, prima di metterla in pratica, vuole andare a Salamanca a parlare con don Miguel de Unamuno. Il filosofo basco ha scritto un interessante saggio sul suicidio e forse lo potrà aiutare. Una volta a confronto con l'autore, Augusto scopre una tremenda verità: lui, di fatto, non esiste. Non può né suicidarsi né continuare a vivere. Per quanto si affanni, sarà l'autore a decidere per lui.

In *Niebla*, la narrazione risulta molto ridotta. Non ci sono descrizioni di paesaggi né localizzazioni topografiche. L'ambiente è quello della provincia spagnola, cronologicamente siamo nei primi anni del secolo. Il protagonista, qui come in altri lavori dell'autore di Bilbao, è un personaggio-agonista. L'opera è composta per la maggior parte da monologhi. Scarseggiano le descrizioni a favore del dialogo, attraverso il quale l'autore ci presenta tutti gli attori di questa storia. Come in *San Manuel Bueno, mártir* tutto ci verrà descritto dalle parole di Ángela Carballino, la maggior parte dei personaggi di quest'opera li conosceremo per come li descrive Augusto nei suoi monologhi e attraverso le conversazioni che intrattiene con gli altri personaggi. Così il ruolo del lettore cresce: da passivo spettatore diventa interprete degli accadimenti della storia.

In quest'opera, l'autore presenta una novità nel rendere il discorso interno alla mente dei protagonisti. Ci fa entrare nella testa dei personaggi, nei loro pensieri, attraverso l'uso del soliloquio e del monologo interiore, anticipando lo *stream of consciousness* di Joyce e Faulkner. Il monologo interiore, dove i pensieri del personaggio risultano 'ordinati', e il flusso di coscienza, che ce li presenta come una manifestazione del subconscio, si intrecciano lungo tutto l'opera e spesso si fondono rendendo molti difficile la distinzione. Il risultato finale è una intensa drammatizzazione della storia che permette al lettore di immergersi maggiormente nell'atmosfera dell'opera.

L'autore inserisce nei dialoghi alcuni elementi estranei alla storia che generano nel lettore una doppia prospettiva. Quando Victor Goti parla ad Augusto della moglie appena sgravata, al protagonista viene in mente la storia del *fogueteiro* portoghese e ce la descrive. Questo *fogueteiro* aveva una moglie bellissima che lo assisteva nel suo lavoro. Un giorno, mentre stava preparando, assistito dalla moglie, i suoi fuochi, della polvere si incendiò ferendo gravemente la coppia. La donna rimase

gravemente ferita e le ustioni le deturparono il viso, il marito perse la vista. Il *fogueteiro*, ormai cieco, seguitava a credere che la sua donna fosse ancora affascinante come prima. Quando passava per la strada continuava a chiedere a tutti quanto bella fosse sua moglie e gli interlocutori, per non offenderlo, continuavano a dirgli che era tanto graziosa. La bellezza della donna era diventata una creazione del marito. Lo stesso accade per la donna di Victor. In entrambi i casi, i protagonisti, descrivendo una loro errata sensazione, affermano una volontà che a sua volta costruisce, per il lettore, la realtà dei fatti. Trasmettendo al lettore questa realtà, l'autore decreta la supremazia del tessuto verbale sulla storia all'interno del romanzo. Il linguaggio unamuniano non corrisponde alla realtà esterna dei fatti. Lo scrittore, quando fa dialogare le sue creature, si colloca nello spazio che separa la lingua e il destinatario del discorso parlato. I protagonisti, dialogando, danno un'interpretazione fortemente soggettiva dell'accaduto. Il senso della realtà allora non si trova nelle descrizioni, nei fatti, ma si forma nel dialogo e nel confronto dei diversi punti di vista. Il significato delle parole che troviamo nel testo quindi, non lo troveremo in nessun dizionario, se non nel dizionario personale di Unamuno.

Come le altre opere di Unamuno, anche *Niebla* è a carattere autobiografico. L'autore sentiva la necessità di creare lui stesso altre vite, far uscire dalla sua coscienza storie nelle quali riflettere i problemi della sua esistenza. I conflitti interni ai personaggi dell'opera, rappresentano le contraddizioni stesse di Unamuno. Nel ricco giovane si riflette quello che è il problema unamuniano per eccellenza, l'ansia di immortalità. Quando scopre di essere un personaggio di invenzione, creato da qualcun altro, Augusto Pérez si sente disperato. Non è nemmeno padrone della propria vita. Amareggiato dall'atteggiamento dell'autore, gli ribatte che anche lui è un essere creato da qualcun altro, un sogno di un essere superiore.

Nel capitolo XVII, l'autore fa una vera propria confessione. In *Niebla* si pone l'obiettivo di forzare i canoni del romanzo tradizionale. Vuole esplorare intimamente i personaggi, le loro anime. Pertanto ribattezza il genere, anzi ne inventa uno nuovo: *Niebla* non sarà una *novela*. La 'o' (*n-o-vela*) di *objetivo* viene sostituita dalla 'i' di *interior*, il genere si chiamerà *nivola*. Unamuno incarica Víctor Goti di illustrarci questa sua idea. Il giocatore di scacchi, parlando con Augusto a proposito del romanzo che sta scrivendo ci dice che:

‘Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hache él solo.’[...] ‘Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá.’⁸

Dei protagonisti della storia ci dice:

[...] ‘Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.’⁹

Alla fine ci espone la sua teoria della *Nivola*:

- Pues acabará no siendo novela. No, será...será...*nivola*. [...] Así nadie tendrá derecho a de-

⁸ *Ibid.*, vol I, p. 571.

⁹ *Ibid.*, vol I, p. 572.

cir que deroga las leyes de su género...Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!

- ¿Y cuando un personaje se queda solo?

- Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige.¹⁰

I personaggi principali

Augusto Pérez

È il personaggio che apre l'opera. Non viene introdotto da una descrizione. Irrompe nella scena senza che l'autorità dello scrittore lo avalli o lo sostenga. Semplicemente c'è, esiste, e si manifesta subito in tutta la sua particolarità. Augusto vive nella casa paterna, orfano di madre e di padre assieme alla cuoca e al maggiordomo che continuano a chiamarlo *señorito* sebbene ormai si stia avvicinando alla mezza età. Le sue giornate trascorrono lentamente tra partite di scacchi con l'amico Victor Goti e delle lunghe passeggiate senza meta. La sua vita non ha uno scopo, un obiettivo determinato:

[...] 'y ahora, ¿hacia dónde voy?, ¿tiro a la derecha o a la izquierda?' Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. 'Esperaré a que pase un perro - se dijo - y tomaré la dirección que él tome.'¹¹

E questo è effettivamente Augusto, un *paseante*. Ma questo passeggiare, per Augusto è comunque un lavoro, non ozio. Non si ritiene un girovago, non un perditempo perché la sua immaginazione non riposa mai. Sono piuttosto gli altri, quelli che si stordiscono lavorando che buttano il loro tempo:

¡No, yo no soy un vago! Mi imaginación no descansa. Los vagos son ellos, los que dicen que trabajan y no hacen sino aturdirse y ahogar el pensamiento. [...]¹²

Quando, invece del cane, una giovane donna incrocia la sua strada, senza rendersene conto comincia a seguirla. Come un sonnambulo le va dietro fino a quando la ragazza non scompare in un androne. Augusto si ridesta e solo allora si rende conto di aver inseguito la ragazza per mezza città, perso nelle sue divagazioni, senza nemmeno rendersene conto. Si trova davanti alla portinaia che lo guarda tra il malizioso e l'interrogativo. Potrebbe anche evitare di chiedere informazioni alla portinaia ma, si dice, bisogna portare le cose a termine. E dopo aver ottenuto dalla donna le informazioni che desidera, di nuovo si sente in obbligo di portare a termine la sua missione, perché lui, come dice all'inizio del capitolo XX, è un *hombre de palabra*, cioè uno di quegli uomini che prima dicono una cosa, dopo la pensano e poi la fanno, indifferente che sia buona o cattiva. È come se non potesse sottrarsi ad una forza che lo spinge ad agire e a portare a termine una missione che non si è scelto:

¹⁰ *Ibid.*, vol I, pp. 572-573.

¹¹ *Ibid.*, vol I, p. 487.

¹² *Ibid.*, vol I, p. 488.

[...] Sí, el hombre no hace sino buscar en los sucesos, en las vicisitudes de la suerte, alimento para su tristeza o su alegría nativas.¹³

La vita di Augusto è immersa nella nebbia. I suoi pensieri, che ci enuncia così chiaramente, non gli sembrano poi così chiari. L'apparizione di Eugenia è qualcosa di casuale, fortuito. È il caso che muove il mondo, anche gli accadimenti, il suo agire, sono dettati dal caso. Tutto è confuso, sfocato, avvolto dalla nebbia:

[...] Los hombres no sucumbimos a las grandes penas ni a las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes. Y la vida es esto, la niebla. La vida es una nebulosa.¹⁴

La vita di Augusto, è talmente avvolta nella nebbia che quando incontra Eugenia per la strada nemmeno si accorge di lei, tanto è assorto nei suoi pensieri. Per lui l'incontro con la ragazza è una benedizione. Finalmente la sua vita ha uno scopo:

[...] '¡Eugenia, Eugenia, Eugenia, mi Eugenia, finalidad de mi vida, dulce resplandor de estrellas mellizas en la niebla, lucharemos! [...]'¹⁵

Augusto, come gli suggerisce l'amico Victor, è innamorato *ab origine*, e adesso finalmente ha una persona sulla quale proiettare il suo *amorío innato*. In realtà non l'ha vista che di sfuggita, non sa nemmeno descrivere i suoi occhi e i suoi capelli ma si sente innamorato. Il suo amore, come tutto il resto della sua vita, proviene dalla nebbia. Si rende conto che è innamorato da anni, e adesso che il suo amore ha un oggetto non si risolve a scendere in campo. Come per l'ombrello del primo capitolo, l'uso rovina le cose che in realtà sono fatte per essere ammirate, ed è come se lo stesso pensasse di Eugenia, ritardando il più possibile il momento di incontrarla. Alla fine il pretendente incontra la donna che desidera e la sua vita comincia a cambiare. Per lui comincia una nuova vita, tutto gli sembra diverso, più nuovo, più fresco, anche lui sembra un uomo nuovo:

[...] El mundo le parecía más grande, el aire más puro y más azul el cielo. Era como si respirase por vez primera. En lo más íntimo de sus oídos cantaba aquella palabra de su madre: ¡cásate! Casi todas las mujeres con que cruzaba por la calle parecíanle guapas, muchas hermosísimas y ninguna fea. Diríase que para él empezaba a estar el mundo iluminado por una nueva luz misteriosa [...]. Empezaba a conocer el mundo. [...] 'Hoy empezamos a nueva vida Orfeo. ¿No sientes que el mundo es más grande, más puro el aire, más azul el cielo?'¹⁶

Dopo aver incontrato Eugenia, Augusto si accorge che ci sono anche altre donne. Il mondo ne è pieno e lui si sente attratto da tutte:

[...] '¡Bah, hay tantas mujeres hermosas desde que conocí a Eugenia!' [...] 'Pero ¡cuánta mu-

¹³ *Ibid.*, vol I, p. 491.

¹⁴ *Ibid.*, vol I, p. 493.

¹⁵ *Ibid.*, vol I, p. 497.

¹⁶ *Ibid.*, vol I, p. 524.

jer hermosa hay desde que conocí a Eugenia!' [...] '¡Esto se ha convertido en un paraíso!'¹⁷

Quando Augusto finalmente incontra la ragazza, si rende conto che le cose sono molto diverse da come se le immaginava. Eugenia lo rifiuta, non gli interessa ne come fidanzato ne come amico perché è già impegnata con Mauricio. E quando capita questo, Augusto torna a sprofondare nella nebbia:

[...] Los ojos de Eugenia se le borraron de la vista y no vio nada sino una niebla, una niebla roja. [...] Quedóse Augusto fuera de sí, sin darse cuenta de que existía, y cuando sacudió la niebla de confusión que le envolviera tomó el sombrero y se echó a la calle, a echar a la ventura.¹⁸

L'unica risorsa che ha Augusto per uscire dalla nebbia è confrontarsi con qualcun altro, sia che si tratti dell'amico Victor sia che si tratti di Rosario, con la quale si sta comportando come si comporta Eugenia con lui:

[...] Quería despejar la niebla de su cabeza y la de su corazón echando una partida de ajedrez con Víctor. [...] Una niebla invadió la mente de Augusto; la sangre empezó a latirse en las sienes, sintió una opresión en el pecho. Y para libertarse de ello empezó a besar a Rosarito en los ojos [...]¹⁹

Il corteggiamento di Eugenia non è andato a buon fine. La ragazza non ha nessuna intenzione di sposarlo e il suo gesto eroico, riscattare l'ipoteca della casa paterna della ragazza, ha peggiorato la sua situazione. Augusto comincia a dubitare del suo senno, sospetta che la realtà che percepisce differisca dai fatti:

'¿Estaré bien de cabeza?' iba pensando Augusto. '¿No será acaso que mientras yo creo ir formalmente por la calle, como las personas normales - ¿y qué es una persona normal?-, vaya haciendo gestos, contorsiones y pantomimas [...]'²⁰

Questo perché il protagonista non riesce a vedere chiaramente dentro di sé. Non è in grado di analizzare tutti i suoi sentimenti, li deve apprendere dagli altri o vederli riflessi in questi ultimi. Durante un incontro con Rosario, questa gli dice: “- Pues bien, por... por... porque es usted un infeliz, un pobre hombre...”

e in un'altra occasione, parlando dei suoi occhi dice:

- Déjame que me vea en ellos como en un espejo [...] Sólo así llegaré a conocerme..., viéndome en ojos de mujer [...] se miró a si mismo [...]²¹

¹⁷ *Ibid.*, vol I, pp. 530-531.

¹⁸ *Ibid.*, vol I, p. 536.

¹⁹ *Ibid.*, vol I, p. 577.

²⁰ *Ibid.*, vol I, p. 619.

²¹ *Ibid.*, vol I, p. 618.



Le cose si sono messe male. Non c'è posto per Augusto nel futuro di Eugenia. Amareggiato, ritorna ad essere, per un momento, quello che era prima di conoscerla. Allora si propone di recarsi dalla ragazza ed effettuare un ultimo 'esperimento di psicologia femminile'. Ma le intenzioni di Augusto nulla possono contro all'astuzia della ragazza, che da vittima diventa carnefice:

[...] El pobre hombre, que había ido con aires de experimentador, sentíase ahora rana.²²

La ragazza lo convince a prenderla in moglie e a trovare al suo ex fidanzato un impiego stabile in un'altra città. In realtà si tratta di un inganno che permetterà a Mauricio di trovare il lavoro che gli serve per mantenere la famiglia e ad Eugenia di sposarsi con l'uomo che più le interessa. Augusto subodora l'imbroglio ma, incapace di fare diversamente, accetta la falsa proposta della ragazza. Alla vigilia delle nozze, Augusto riceve una lettera da Eugenia che gli svela l'inganno. Rimane esterrefatto, rientra a casa e per la prima volta da dall'inizio dell'opera, rimane in silenzio con se stesso:

[...] no acertaba a decirse nada de concreto, se le enmudeció el monólogo [...]²³

Più della delusione amorosa, gli duole l'essere stato ingannato, dice che si sono burlati di lui perché non esiste. Comincia a pensare a se come a un personaggio immaginario, un ente di finzione e torna a confondersi nella nebbia ma il dolore e la delusione per l'inganno subito lo convincono: sof-

²² *Ibid.*, vol I, p. 625.

²³ *Ibid.*, vol I, p. 641.

fre pertanto è un essere reale, in carne ed ossa. Il dolore è tale che decide di togliersi la vita ma, prima di farlo, va dall'autore per sentire le sua opinione sui suoi propositi di suicidio. Al cospetto del suo creatore Augusto fa una triste scoperta. Lui altro non è che un personaggio letterario della *Nivola*, figlio dell'immaginazione dello scrittore. Non è ne morto ne vivo, e pertanto non può nemmeno suicidarsi. Augusto, sentendosi alle strette, replica con la più logica delle affermazioni: chi è l'autore per dire che lui non esiste, non sarà piuttosto che lo stesso Unamuno è un prodotto dell'immaginazione di qualcun'altro.

L'autore è deciso a far morire il protagonista della *nivola* che giunto a questo punto si ribella. Non vuole più suicidarsi, sia come sia, lui vuole vivere. Lo supplica ma l'autore che ha già deciso cosa fare della vita dello sventurato Augusto che, a sua volta, non riesce a darsi pace e non capisce che senso abbia creare un personaggio per poi lasciarlo morire.

Disperato, se ne ritorna a casa. Lì si mette a mangiare come un forsennato, sente che le forze lo stanno abbandonando e va e dormire. La vita lo sta lasciando. Assieme al suo amato Orfeo, come don Manuel e Blasillo, si addormenterà per non svegliarsi più, senza tuttavia farci capire se sia morto per volere proprio o per mano dell'autore.

Eugenia

Inizialmente l'autore ci presenta Eugenia come qualcosa di sfuggevole, di indefinito. La prima immagine che abbiamo di lei ci viene riflessa attraverso le nebbie della mente di Augusto. Come un pifferaio magico, incrocia l'esistenza del giovane per portarlo alla rovina. Sebbene buona parte dell'opera si concentri sul rapporto tra lei e Augusto, Unamuno le concede poco spazio nella narrazione. Anche nel suo caso, l'autore riflette il suo vissuto nel personaggio. La giovane ha perso entrambi i genitori e vive con gli zii. La morte del padre, suicida, ha segnato la sua infanzia e ha influito profondamente sul suo carattere:

El padre de Eugenia se suicidó después de una operación bursátil desgraciadísima y dejándola casi en la miseria, Le quedó una casa, pero gravada con una hipoteca que se lleva sus rentas todas.²⁴

Al contrario di quella del *señorito*, l'esistenza della giovane è tutta in salita e per mantenersi è costretta a dare lezioni di piano. Odia la musica e non vede l'ora di sistemarsi per smettere di suonare. È una lottatrice, una donna di carattere ed è molto determinata. Così se la descrive Augusto:

[...] 'Hay que confesar que es toda una mujer, que es todo un carácter [...]'²⁵

Non si sogna nemmeno di subire la vita. È la donna del futuro, libera da pregiudizi, intraprendente, completamente diversa dalle altre figure femminili dell'opera, che vivono nell'ombra o nel ricordo dei loro mariti. È proprio la donna che fa al caso di Augusto, quella che sua madre avrebbe voluto per lui. A casa, sarà lei a portare i pantaloni e se sarà costretta lavorerà per mantenere il marito. Quando Augusto riscatta l'ipoteca della casa che le avevano lasciato i genitori, invece di essergli

²⁴ *Ibid.*, vol I, p. 513.

²⁵ *Ibid.*, vol I, p. 513.

grata reagisce orgogliosamente e ribattendo alla zia, dice:

- ¿No ha querido un hombre, con su capital, comprarme? Pues ¿qué de extraño tiene que yo, una mujer, quiera, con mi trabajo, comprar a un hombre?
- Todo esto que estás diciendo, chiquilla, se parece mucho a eso que tu tío llama feminismo.
- No sé, ni me importa saberlo. Pero le digo a usted, tía. Que todavía no ha nacido el hombre que me pueda comprar a mí. ¿A mí?, ¿a mí?, ¿comprarme a mí?²⁶

Sua zia vorrebbe sistemarla con il giovane *señorito*. L'ozioso Augusto è un buon partito e le assicurerebbe un'esistenza tranquilla. Lei, invece, vuole seguire i suoi sentimenti e sposarsi con l'uomo che ama, anche se si tratta di uno sfaticato. La vecchia zia, donna del suo tempo, cerca di convincerla ad accettare la proposta di Augusto e a non seguire tanto il suo cuore:

[...] Mira, eso del amor es una cosa de libros, algo que se ha inventado no más que para hablar y escribir en ello. Tonterías de poetas. Lo positivo es el matrimonio. El Código civil no habla de amor y sí de matrimonio [...]²⁷

Inizialmente, l'immagine che viene fornita dalla ragazza è tutta filtrata dalla mente di Augusto. Ma Eugenia, a differenza del suo pretendente, piuttosto che parlare preferisce agire. Mentre Augusto si dilunga in estenuanti monologhi su quello che ha intenzione di fare, Eugenia agisce. Vive intensamente, senza attimi di riflessione, e comunica più che con le sue parole con le sue azioni. E da quando comincia ad agire, il personaggio Eugenia, inizia a vivere una doppia esistenza.

[...] ¿Hay una sola Eugenia, o son dos, una la mía y otra la de su novio? Pues si es así, si hay dos, que se quede él con la suya, y con la mía me quedaré yo.²⁸

Così vorrebbe Augusto, ma il suo rimarrà un desiderio insoddisfatto. L'Eugenia che, attraverso la sua nebbia, percepisce Augusto e l'altra Eugenia, quella vera che agisce, si allontanano sempre di più l'una dall'altra fino al tragico epilogo. L'immagine cavalleresca che ha il protagonista della giovane altro non è che un'invenzione della sua nebulosa immaginazione. L'Eugenia che l'autore gli mette davanti invece, lungi dall'essere la creatura speciale che sogna Augusto, si dimostrerà bugiarda e profittatrice, fredda e determinata. Diversamente dall'ozioso e ricco protagonista, la ragazza sa chiaramente qual è il suo scopo nella vita: per ottenerlo, per tenersi il suo sfaccendato Mauricio lascia Augusto e lo inganna. Nel firmare la lettera che gli manda la sera prima delle nozze, firmerà la sua condanna a morte.

Rosario, Victor e Orfeo.

A fianco dei protagonisti principali, Unamuno popola la *nivola* di altri personaggi più o meno funzionali alla narrazione. A volte, questi comprimari, servono a completare il racconto, altre volte in-

²⁶ *Ibid.*, vol I, p. 587.

²⁷ *Ibid.*, vol I, p. 558.

²⁸ *Ibid.*, vol I, p. 530.

troducono anche in modo estemporaneo le idee dell'autore. Il primo, in ordine di apparizione, è Victor Goti. L'autore lo incarica di aprire la narrazione. In alcuni momenti, Victor può rappresentare il pensiero dell'autore, ma per la maggior parte dell'opera, il suo ruolo è di fare da spalla al protagonista. Victor è l'unico personaggio con il quale Augusto riesce a intrattenere una conversazione, potrebbe sembrare a tutti gli effetti un vero amico, almeno fino a quando, dopo anni di tentativi, seguiti prima dalla rassegnazione poi dalla tranquillità di un nuovo assetto familiare, sua moglie non rimane incinta. La nascita dell'indesiderato figlio gli cambia la vita. Dal momento del parto in poi comincia a percepire i fatti in maniera difforme da come sono. Anche lui, come l'amico Augusto, perde il senso della realtà, anzi se la ricrea:

Yo me he quedado ciego, talmente ciego; ese chiquillo me ha cegado. Tan ciego estoy que todos dicen que mi Elena ha quedado con la preñez y el parto desfiguradísima, que está echa un esqueleto y que ha envejecido lo menos diez años, y a mí me parece más fresca, más lozana, más joven y hasta más metida en carnes que nunca.²⁹

Victor stesso ci spiega che, effettivamente, l'opinione che va maturando sulla moglie differisce radicalmente dalla realtà. Giunti a questo punto, è legittimo chiedersi quanto siano attendibili le informazioni che, nel prologo, ci dà sulla morte del protagonista.

Rosario, la lavandaia, compare poco nell'opera. La sua presenza, in certi momenti, sdrammatizza quella di Augusto. Con lei, in definitiva, si sta comportando come Eugenia fa con lui, è vittima e carnefice allo stesso tempo. Più importante, è il fatto che Rosario è lo specchio della tristezza del protagonista: quando si confronta con lei, Augusto si specchia nei suoi occhi e scopre di essere un uomo triste.

Un'altra presenza nel romanzo e fianco del protagonista è il cane Orfeo. Augusto lo ha salvato da un ruscello dove lo avevano lasciato ad annegare. Salvandolo, gli ha ridato la vita. È, in un certo senso, una sua creatura, un figlio delle sue opere come lo è Augusto di quelle dello scrittore:

Y yo he sido más que tu amo, ¡tu padre, tu dios!³⁰

Nel profondo della sua anima, Augusto intuisce di essere figlio dell'immaginazione dello scrittore, un suo schiavo. Come se volesse dimostrare che lui è migliore di Unamuno, parlando con Domingo a proposito del piccolo animale, ci dice:

- ¿Pero ahora se le ocurre comprar perro, señorito?
- No lo he comprado, Domingo; este perro no es esclavo, sino que es libre [...]³¹

Orfeo diventerà il 'confidente dei soliloqui' di Augusto, il suo confessore silenzioso. Al momento della morte di Augusto, Orfeo si trova senza il suo dio. Prima di seguire il suo padrone anche nella morte, ci lascia questi pensieri, come a dire, in definitiva, che tutti abbiamo gli stessi problemi:

²⁹ *Ibid.*, vol I, p. 601.

³⁰ *Ibid.*, vol I, p. 636.

³¹ *Ibid.*, vol I, p. 511.

¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante. Nos acaricia sin que sepamos por qué y no cuando le acariciamos más, y cuando más a él nos rendimos nos rechaza o nos castiga. No hay modo de saber lo que quiere, si es que lo sabe él mismo. Siempre parece estar en otra cosa que el lo que está y ni mira a lo que mira. Es como si hubiese otro mundo para él, Y es claro, si hay otro mundo, no hay éste.³²

Conclusioni

Niebla rappresenta la prima manifestazione dell'autentico romanzo unamuniano, espressione della piena formazione intellettuale dell'autore. L'autore proietta il suo io nei personaggi dell'opera che soffrono gli stessi dubbi e le stesse contraddizioni proprie dell'autore. Sullo sfondo, altri temi cari all'autore come la sua amata Spagna e il discorso della paternità come strumento perpetuazione della vita terrena. In una lettera a Juan Arzadun del 18 novembre 1890, parlando delle sue prossime nozze, l'autore parlando dei figli dice: "...si Dios no me los da, importa, los tendré ideales". Ovviamente l'autore si riferisce alla paternità spirituale più che a quella biologica. Il tema della paternità spirituale delle sue creazioni occupa un posto centrale nell'opera dello scrittore basco. Quando Augusto incontra don Antonio, questi gli racconta la storia della sua vita e di come abbia incontrato la sua attuale compagna che, a tutti gli effetti, è la moglie dell'amante della sua vera moglie, anche lei tradita e abbandonata. Lui si è trovato ad allevare la figlioletta di un altro uomo, verso il quale non può fare a meno di provare rancore, tuttavia l'ha cresciuta come se fosse una sua creatura:

[...] Es mi hija y no del ladrón; yo la he criado.³³

Augusto ed Eugenia hanno perso entrambi il padre in giovane età. In un certo senso l'autore li 'adotta' come suoi figli.

L'immagine suggerita dal titolo, anticipa l'intenzione dello scrittore a proposito di quest'opera. Tutto il racconto appare confuso nella nebbia, sfumato, in bilico tra la realtà e l'immaginazione del protagonista. I personaggi mancano di consistenza fisica, non sono nitidamente delineati e raramente l'autore ci da una loro descrizione fisica. Anche di Augusto, il personaggio principale, si dice ben poco. Nel presentarlo, Unamuno ci dice che uscendo di casa:

[...] quedóse un momento parado en esta actitud estatuaría y augusta.³⁴

Non è una descrizione fisica, è l'attitudine con la quale Augusto affronta il mondo. Tutta la narrazione si concentra sul suo pensiero, che, uno alla volta, partorisce gli altri attori di questa storia. Come da quella del primo uomo, dalla costola di Augusto, nascono tutti gli altri personaggi di *Niebla*, che esistono solamente in funzione del protagonista. Per dare vita alle sue idee, Unamuno si è adoperato ad immettere nell'opera una gran numero di comprimari e ad inserire, per bocca delle sue creature, altri racconti brevi ed esemplari alla maniera di Cervantes nel *Quijote*, tutti intravisti attraverso la nebulosa mente di protagonista. Con le vicende di Augusto, Unamuno ci dimostra la preca-

³² *Ibid.*, vol I, p. 668.

³³ *Ibid.*, vol I, p. 600.

³⁴ *Ibid.*, vol I, p. 487.

rietà della vita umana. Dietro alle cose insensate che fa Augusto, dietro al suo disagio, c'è la mano dell'autore che, a sua insaputa, lo guida verso la rovina. Unamuno, nell'opera, presenta una realtà umana in vibrante disaccordo con la natura viva delle cose. Il protagonista si dimostra del tutto incapace di risolvere sia problemi che gli porta la vita quotidiana, sia i dubbi esistenziali che lo affliggono. Augusto Perez, è innamorato, come dice Victor, *ab origine*. Si invaghisce di Eugenia più per noia che per amore. Questo gesto lo fa uscire dal mondo nebuloso nel quale vagava e da un senso alla sua esistenza, tuttavia lo proietta in quella dolorosa realtà che è la vita. Augusto inizia a vivere veramente. Da quando ha visto Eugenia, le nebbie che gli ottenebravano la ragione cominciano a diradarsi e comincia lentamente a prendere coscienza della sua situazione.

[...] Sabes, Víctor, que se me antoja que me están inventando [...] Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para cuñar su sueño? ¿No es acaso la liturgia toda de todas las religiones un modo de brezar el sueño de Dios y que no despierte y deje de soñarnos?³⁵

Senza dubbio questo è il tema centrale di tutta l'opera. Augusto, unico tra tutti i protagonisti della storia, ha un'intuizione ma ancora non la consapevolezza del suo stato. Sente che in quello che gli sta succedendo c'è qualcosa di forzato e non riesce a spiegarsi il suo comportamento:

‘Si yo fuese un hombre como los demás – se decía -, con corazón; si fuese siquiera un hombre; si extiese de verdad, ¿cómo podía haber recibido esto con relativa tranquilidad con que recibo?’ Y empezó, sin darse cuenta de ello, a palpase, y hasta se pellizó para ver si lo sentía.³⁶

Deciso a suicidarsi, Augusto si reca a Salamanca per avere chiedere consiglio all'autore. Dalle parole di Unamuno, apprende l'incredibile verità che l'autore ci aveva anticipato alla fine del venticinquesimo capitolo:

Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos *nivolescos*.³⁷

Augusto altro non è che lo stravagante frutto della fantasia dell'autore. Unamuno è il suo Dio, l'Onnipotente che ha deciso che la sua vita dovrà finire. Per quanto l'uomo desideri sopravvivere alla propria morte, la nostra consistenza biologica ci confina in termini fisici e temporali. Quando scopre di essere *ente de ficción* e si ribella al suo dio-creatore, Augusto è sgomentato non tanto dall'idea di morire (aveva deciso di togliersi la vita da solo) ma dalla tragica consapevolezza che sarà l'autore a dire l'ultima parola sulla sua esistenza. L'indifferenza di Unamuno alle insistenze di Augusto, il suo cinismo, altro non è che la nostra condizione di esseri mortali la cui esistenza dipende da un dio sconosciuto al quale, per quanto lo preghiamo, la nostra vita risulta indifferente. Come quella dello sventurato protagonista di *Niebla*, ci vuol dire Unamuno, anche la nostra esistenza è

³⁵ *Ibid.*, vol I, p. 573.

³⁶ *Ibid.*, vol I, p. 640.

³⁷ *Ibid.*, vol I, p. 624.

qualcosa di effimero, di passeggero. Nella illusione-disillusione dell'eternità, vivremo e soffriremo fino al risveglio del nostro creatore.

Abel Sánchez

L'opera

Unamuno scrive *Abel Sánchez* tra il 1916 e il 1917. In quel periodo la Spagna sta vivendo uno dei periodi più travagliati della sua storia e nel resto d'Europa infuria la grande guerra. L'opera vede la luce nel 1917, tre anni dopo l'uscita di *Niebla*, quando lo scrittore è all'apice della sua carriera letteraria. Con *Abel Sánchez* il filosofo basco si inserisce nell'ampia tradizione letteraria che ha, come argomento, la storia di ispirazione biblica di Caino e Abele: il primo crimine dell'umanità e tutte le implicazioni che ne derivano. Abel Sánchez e Joaquín Monegro sono amici da sempre. L'autore ce li presenta come se fossero a tutti gli effetti due fratelli:

No recordaban Abel Sánchez e Joaquín Monegro desde cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes la niñez, desde la primera infancia [...] ³⁸

Come i protagonisti della Genesi, sono molto diversi. Abel è estroverso e simpatico, da sempre riscuote il favore degli amici ed ha fortuna con le donne. È un'artista, terminati gli studi si dedica alla pittura e subito riscuote molto successo. Joaquín sembra essere il contrario del fraterno amico, il suo *yin*. È una persona seria. Si impegna molto in ogni cosa, riesce con facilità nello studio ma non altrettanto nella vita. Ha scelto la professione medica, che gli dà sicurezza economica ma non lo soddisfa. Joaquín è innamorato di Helena, sua cugina. Il suo è un amore impossibile. La ragazza tentenna e lui si convince che sia innamorata di un altro. In realtà non lo può sopportare. Un giorno, mentre parla con Abel, ha un'idea: vorrebbe che l'amico conoscesse Helena. Abel, valente pittore, si offre di farle un ritratto. Joaquín presenta la ragazza ad Abel che ne rimane affascinato. Iniziano le sessioni di pittura e, alla presenza del cugino, la giovane posa per Abel. Dopo alcuni giorni Joaquín si deve assentare e non può presenziare alla sessione di pittura. Il giovane artista coglie l'occasione per perorare la causa del fraterno amico. Spiega alla ragazza che suo cugino è pazzo di lei e che, non riuscendo a spiegarsi il suo rifiuto, la crede innamorata di un altro uomo. La giovane non si fa pregare per dire la sua: suo cugino è un bravo ragazzo, onesto ma proprio non lo può sopportare. Lo trova pesante, noioso e poi sono cugini. Dice la giovane che, a forza di insistere tanto, suo cugino la spingerà tra le braccia di un altro uomo. Fatalmente, Abel ed Helena finiscono per mettersi assieme. Joaquín ne rimane sconvolto. Si sente un perseguitato, un condannato all'infelicità. L'amico, Abel il pittore, può avere tutte le donne che vuole e lui lo supplica di lasciar-gli la sua Helena ma le sue preghiere cadono nel vuoto. Il giovane medico è disperato, tuttavia capisce che non può accampare nessun diritto sui sentimenti della giovane e nello stesso momento nasce in lui l'odio per l'amico fraterno. Helena e Abel decidono di sposarsi mentre Joaquín rimane solo a consumarsi nel suo odio. Poco tempo dopo Abel si ammala e Joaquín viene chiamato a curarlo. Il rancore per l'ex amico è molto forte ed è tentato di lasciarlo morire. La sua professionalità ne usci-

³⁸ M. de Unamuno, *Abel Sánchez*, Obras Completas, p. 679.

rebbe diminuita e decide di curarlo e salvargli la vita. Ormai ha capito che Helena non potrà mai essere sua e si decide a farsi una famiglia. Sposa Antonia, una giovane pia ed amante della famiglia che sicuramente sarà una buona moglie. Helena rimane incinta e dà alla luce un bellissimo maschietto mentre Antonia partorisce una femminuccia. Joaquín si sente ancora più perseguitato dalla sfortuna. I bambini crescono e il figlio di Abel invece di dedicarsi all'arte come il padre diventa medico. Joaquín intravede nella situazione una possibilità di vendetta. Attira nella sua orbita il giovane Abelín, il figlio di Abel, lo trasforma in un suo discepolo e lo convince a sposare sua figlia, Joaquina. Si celebrano le nozze e la nuova coppia va a vivere da Joaquín. Il vecchio medico finalmente comincia a sentire che l'odio che gli ha avvelenato l'esistenza incomincia a stemperarsi, anche perché Abel, tutto preso dalla sua arte, si disinteressa del figlio che ormai è come se fosse suo. Ben presto la giovane coppia ha un nipote, il piccolo Joaquinito. Joaquín il vecchio, che finalmente aveva trovato la sua tranquillità, per l'ennesima volta viene beffato dal destino. Sebbene si curi del nipotino e lo vizi, Joaquinito dimostra un'innata simpatia per l'altro nonno che, nonostante le insistenze di Joaquín, non vuole farsi da parte. L'odio per Abel, che gli ha rovinato l'esistenza, ritorna più virulento che mai. In un accesso d'ira, lo afferra per il collo. Abel, già gravemente malato di cuore, si spegne tra le sue mani. Poco tempo dopo, in punto di morte, confessa a tutti il suo delitto.

L'impianto del romanzo è abbastanza semplice. L'autore ha ridotto la narrazione all'osso, limitandosi a fornirci solo quello che è indispensabile ai fini della storia. La *nivola* è appena contestualizzata. Unamuno ha sacrificato le nozioni di tempo e di spazio per ambientare la storia nel vuoto. I personaggi si manifestano come delle entità astratte senza né un luogo di origine né una destinazione. L'unico riferimento topografico che ci fornisce l'autore è curiosamente simile a quello di *San Manuel Bueno, mártir*:

Deja la clientela, que no la necesitamos, vámonos de aquí a Renada, a la casa que fue de mis padres [...] ³⁹

La stessa Renada, la troviamo proprio nell'apertura di *San Manuel Bueno*:

Ahora que el obispo de la diócesis de Renada, a la que pertenece esta mi querida aldea de Valverde Lucerna [...] ⁴⁰

Unamuno tratteggia appena i personaggi principali, ce li presenta senza superflue descrizioni fisiche, sono quasi dei simboli. Preferisce affondare direttamente nella profondità del loro animo e senza tanti giri di parole offrirceli per quelli che sono. Lo stile è diretto, secco, essenziale. Nello svolgimento della storia predomina il punto di vista di Joaquín. Nella narrazione non c'è niente di superfluo e lo stato d'animo del protagonista ci viene presentato senza mediazioni. Joaquín ha l'abitudine di scrivere delle 'confessioni', un libro di memorie che ha intenzione di lasciare a sua figlia, attraverso le quali apprendiamo i suoi pensieri. A questi si alternano dei lunghi dialoghi, scambi secchi di battute tra il protagonista e gli altri attori della *nivola*. Con *Abel Sánchez* il romanzo di Unamuno arriva al massimo livello di schematizzazione. Il Caino e l'Abel di Unamuno personificano le idee dell'autore quasi materializzandole. Attorno a Joaquín e Abel, ruota tutta una serie di perso-

³⁹ *Ibid.*, p. 709.

⁴⁰ M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, p. 95.

naggi privi di consistenza che vengono utilizzati dall'autore per rendere ancora più drammatica la situazione. Senza dubbio l'autentico protagonista di questa storia è lo stesso Unamuno, che utilizza il romanzo come strumento di indagine per sondare ancora più profondamente gli aspetti più oscuri dell'animo umano.

I personaggi principali
Joaquín Monegro

A dispetto del titolo che l'autore ha dato all'opera, è Joaquín Monegro il protagonista del romanzo. Rappresenta, ovviamente, l'eterno Caino. Joaquín è volenteroso, si da molto da fare e primeggia negli studi. È molto più intelligente del suo amico che tuttavia è più sveglio. Difetta invece nei rapporti con gli altri. La sua compagnia non è molto piacevole e gli amici gli preferiscono Abel che è più divertente:

‘Ya desde entonces era él simpático, no sabía por qué, y antipático yo, sin que se me alcanzara mejor la causa de ello, y me dejaban solo. Desde niño me aislaron mis amigos’.⁴¹

Joaquín vede riflessi negli altri i suoi difetti. Si sforza ma non riesce ad essere simpatico. Lui, gli dice un conoscente, è ‘funebre’. Dal rapporto con Abel nascono tutti i problemi di Joaquín che mal sopporta il successo che l'amico riscuote:

Y este juicio común de sus compañeros, sabidos por Joaquín, no hacía sino envenenarle el corazón. Llegó a sentir la tentación de descuidar el estudio y tratar de vencer al otro en el otro campo [...]⁴²

Joaquín si illude che la professione medica gli darà la gloria che cerca. Si sente in competizione con Abel ma le loro esistenze corrono su binari paralleli e fino a quel momento non si sono ancora scontrate. In definitiva, Joaquín non ha in grande considerazione l'opinione degli altri, di quelli che gli preferiscono Abel, e per il momento ha altri problemi. È innamorato di sua cugina, la bella Helena. La ragazza non contraccambia e lui si fa delle strane idee. Non riesce a capacitarsi del fatto che la cugina non lo voglia e si convince che debba essere innamorata di un altro uomo. Per lui la ragazza lo prende in giro ma la stessa Helena dirà ad Abel di essere stata abbastanza chiara con il cugino; è lui a illudersi che la sia situazione effettivamente sia diversa da quella che è. Joaquín ha un'alta considerazione di se stesso e giudica negativamente la cugina, non sa se odiarla o amarla e, in un momento di sconforto, decide di presentarla ad Abel. Immediatamente si rende conto che quella potrebbe essere la sua rovina:

¿Qué saldría de allí? ¿Encontraría también Helena, como sus compañeros de ellos, más simpático a Abel? Pensó negarse a la presentación, mas como ya se le había prometido...⁴³

⁴¹ M. de Unamuno, *Abel Sánchez, Obras Completas*, pp. 679-680.

⁴² *Ibid.*, p. 680.

⁴³ *Ibid.*, p. 683.

Da sempre l'amico artista ha riscosso un gran successo con gli amici e con le donne. Ragionevolmente, Joaquín avrebbe dovuto evitare di mettere Helena in relazione con l'affascinante amico. Ma lui si crede migliore di quello che effettivamente è. Un giovane franco e leale come lui in teoria non avrebbe nulla da temere da Abel, e poi sono amici fraterni. Abel ed Helena si conoscono. Il pittore ne rimane affascinato. Le intenzioni di Abel sono oneste, vuole fare un ritratto della ragazza, immortalare la sua bellezza e così consegnarla all'amico. La conseguenza dell'incontro tra l'amico e la cugina di Joaquín è che i due ne escono fidanzati.

Ben presto Joaquín scopre che Abel, si è messo con sua cugina e se la prende con lui, senza rendersi conto che è lui stesso la colpa del suo male. Invece di 'piangere se stesso', si convince di essere un predestinato, condannato per natura all'infelicità:

Sí, no soy simpático a nadie; nací condenado.⁴⁴

Quella stessa notte, per l'infelice protagonista del romanzo, inizia una nuova vita. Tra sogno e realtà, si dispera, si infuria, vorrebbe uccidere i due amanti e alla fine immagina di possedere Helena vicino al corpo gelido dell'amico. La luce del giorno lo riporta alla ragione. Così stanno le cose e lui non ci può fare niente se non provare una profonda avversione per l'amico fraterno traditore. Coltiverà, nel profondo della sua anima, l'odio per Abel e di nuovo si convince di essere un predestinato:

'[...]¿Odio? Aún no quería darle su nombre, ni quería reconocer que nací, predestinado, con su masa y con su semilla. Aquella noche nací el infierno de mi vida'.⁴⁵

Da quel momento in poi la sua vita non sarà più la stessa. Come un animale rabbioso, perde il senso della realtà. Intrisa dall'odio, la sua anima si raffredderà, si congelerà impedendogli di provare un qualunque sentimento positivo. Sa che i due fidanzati sono dalla parte della ragione, e che, in definitiva la colpa di tutto questo è sua. Helena, da civetta che era, aveva intravisto nella relazione col pittore una possibilità di accrescere ancora di più la sua vanità. Abele si era comportato male fino ad un certo punto. L'unica sua colpa era di essere se stesso, cioè un egoista che guarda solo ai suoi sentimenti. Ciononostante non poteva mancare alle nozze dell'amico traditore. Joaquín assiste alla cerimonia come pietrificato. Si sente come un pezzo di ghiaccio e si spaventa di fronte all'idea di come, per odio, si sia ridotto. Dalla festa, ritorna con un nuovo proposito di vendetta:

'El despejo mental que me dio aquel golpe de lo ya irreparable, el descubrimiento en mí mismo de que no hay alma, movieronme a buscar en el estudio, no ya consuelo, -ni lo necesitaba ni lo quería-, sino apoyo para un ambición inmensa. Tenía que aplastar con la fama de mi nombre la fama, ya incipiente, de Abel; mis descubrimientos científicos, obra de arte, de verdadera poesía, tenían que hacer sombra a sus cuadros. Tenía que llegar a comprender un día Helena que era yo, el médico, el antipático, quien le habría de darle aureola de gloria, y no él, no el pintor [...]'.⁴⁶

L'odio che si è concretizzato nella mente di Joaquín ha preso lentamente forma diventando pro-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 689.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 691.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 696.

posito di rivalsa. Da quel momento in avanti la vendetta sarà il motore della esistenza. Quando i novelli sposi ritornano dal viaggio di nozze, Abel si ammala gravemente e Joaquín viene chiamato per curarlo. Potrebbe fingere di sbagliare diagnosi e lasciarlo morire. Nessuno se ne accorgerebbe. Questa però non sarebbe una vera vendetta, il suo onore ne sarebbe diminuito, Joaquín anche se non sa bene perché, si rende conto che ha bisogno che Abel viva. Il medico si adopera anima e corpo per curare l'ex amico. Se morisse, verrebbe compromessa non solo la sua reputazione ma anche la sua salute mentale. Joaquín sta camminando sulla stretta linea che separa la normalità dalla pazzia e la salvezza di Abel è anche la sua salvezza. Si decide a prendere moglie. Come Augusto Pérez, il protagonista di *Niebla*, si illude che trovare una donna per farsi una famiglia possa risolvere i suoi problemi. Non cerca un'altra Helena, gli basta una ragazza che sia come sia, purchè sincera. Il matrimonio lo curerà.

La donna che ha scelto, sarà una madre perfetta, tutta tenerezza e amore. Antonia, la sua futura sposa, vede subito che Joaquín è un infelice:

[...] Usted es un desgraciado, un hombre que sufre[...] Se casó conmigo como se habría casado con un leproso, no me cabe duda de ello, por divina piedad, por espíritu de abnegación y de sacrificio cristianos, para salvar mi alma y así salvar la suya, por heroísmo de santidad.⁴⁷

Ovviamente, il matrimonio non può spegnere l'odio profondo che nutre per Abel né sopire la sua voglia di vendetta. Nel frattempo la fama dell'amico Abel cresce sempre di più, motivo per il quale Joaquín è ancora più amareggiato. Al pari del pittore, anche lui si crede un artista. Un artista nel campo della medicina. Se si dedicasse alla ricerca, non avrebbe problemi a superare, in fama, l'amico pittore. Tuttavia non lo può fare. L'investigazione scientifica richiede una mente serena e animo tranquillo. Lui invece è sempre più esacerbato. Non è che il suo matrimonio vada male ma l'odio che nutre verso Abel gli impedisce di amare Antonia. Nel frattempo Helena rimane incinta, a breve Abel avrà un erede e Joaquín, di ritorno dalla casa di Abel, pensa che questi sia 'più uomo di lui'. Antonietta, preoccupata, affronta il marito. È convinta che ami ancora Helena, lui finalmente le confessa tutta la verità:

¿A qué esa tortura en que vives? Porque esa casa, la casa de Helena, es la fuente de tu mal-humor, esa casa es la que no te deja vivir en paz, es Helena...

¡Helena no! ¡Es Abel!

¿Tienes celos de Abel?

Si tengo celos de Abel; le odio, le odio, le odio – y cerraba la boca y los puños a decirlo, pronunciándolo entre dientes.⁴⁸

Nonostante gli sforzi, Antonia non riesce ad alleviare la sofferenza di Abel. Quando Helena è prossima al parto, Joaquín riesce perfino a pensare di assistere alla nascita del piccolo per strangolarlo. Il figlio di Abel è, come i suoi quadri, un capolavoro. Per Joaquín sarà quello il terreno sul quale mettere in pratica i suoi propositi di vendetta: avrà un figlio migliore e più bello di quello di Abel.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 701-702.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 708.

La sete di vendetta lo sta consumando. Quando sua moglie partorisce una bambina, crede che sarà quest'ultima a compiere la sua vendetta. Joaquín ormai è solo odio. Se solo Abel ricambiasse questo sentimento lui potrebbe sentirsi un po' meglio, ma il pittore è innamorato solo della sua arte e gli altri gli sono indifferenti. Per lui l'arte è come una religione. Joaquín invece comincia a sentire il bisogno di credere in qualcosa ed inizia a frequentare la chiesa mentre un'ansia di immortalità pervade il suo animo invidioso. Quando scopre che Abel ha una relazione corre da Helena. Lei, invece di lasciare il marito infedele scaccia di casa il povero Joaquín che si sente ancora di più vittima di una profonda ingiustizia cosmica. Per consolarsi non gli resta che dedicarsi alla famiglia. Un'occasione di riscatto gli arriva tramite Abelín, il figlio di Helena. Il padre, forse per paura di essere superato, non l'ha mai spinto verso l'arte e il giovane si è dedicato alla medicina. Quando termina gli studi, Joaquín lo prende sotto la sua ala protettrice per farne un bravo medico e un suo seguace. Sarà questa la sua vendetta:

‘¡Éste, éste será mi obra! Mío y no de su padre. Acabarà venerándome y comprendiendo que yo valgo mucho más que su padre y que hay en mi práctica de la medicina mucha más arte que en la pintura de su padre. Y al cabo se lo quitaré, sí, ¡sí lo quitaré! Él me quitó a Helena, yo le quitaré al hijo. Que será mío, y ¿quién sabe...? acaso concluya renegando de su padre, cuando le conozca y sepa lo que me hizo’.⁴⁹

Joaquín diventa per Abelín un secondo padre ma Abel non sembra curarsene più di tanto. La figlia di Joaquín, trascurata dal padre non può più sopportare la pesante atmosfera di casa e decide di entrare in un convento. Il padre allora la supplica di non farlo. Se vuole che le cose migliorino, se lo vuole aiutare, che sposi Abelín. Così Joaquín combina il fidanzamento tra i due giovani, inconsapevoli strumenti della sua vendetta. Per Joaquín comincia una vita nuova. I giovani andranno a vivere a casa del medico che avrà così sottratto definitivamente il figlio ad Abel. Celebrate le nozze, a casa Monegro si respira una nuova aria. Ben presto gli sposi aspettano un figlio. Nasce il piccolo Joaquínito, gioia di tutta la famiglia. Il vecchio medico segue con ansia morbosa lo crescita del piccolo. I due ex amici iniziano a disputarsi le attenzioni del nipotino. Entrambi lo vorrebbero per se. Nuovamente il destino si prende beffa del povero Joaquín. Il piccolo mostra di preferire la compagnia del nonno Abel alla sua, così Joaquín chiede a quest'ultimo di farsi da parte. È la resa dei conti. I due cominciano a discutere e in un accesso d'ira, il vecchio medico afferra per il collo l'amico pittore. Abel, vecchio e malato, ha un'attacco di *angina* e muore. Joaquín non confessa il suo delitto agli altri e la morte del pittore sembra la naturale evoluzione della sua malattia. Un anno dopo sta arrivando anche il momento dell'ormai anziano medico. Joaquín è costretto a letto, sente che la fine è vicina e chiama al suo cospetto i membri della famiglia confessare la sua colpa. Nel farlo capisce di aver sbagliato tutto, comprende che se solo avesse amato la moglie, il ghiaccio che gli ha bloccato i sentimenti si sarebbe sciolto e gli avrebbe permesso una vita serena. Dopo poche ore, muore.

Abel

Abel Sánchez è, ovviamente, tutto il contrario dell'amico Joaquín Monegro. La sua esistenza è tutta in discesa, priva di intoppi e problemi. Prende la vita come un gioco, o quantomeno è quello che fa

⁴⁹ M. Unamuno, *Abel Sánchez*, Obras Completas, p. 751.

credere all'amico. Si trova a suo agio tra la gente, piace agli amici che lo trovano simpatico e divertente. Quando Joaquín gli presenta la cugina, ne rimane affascinato. Alla prima occasione che gli capita, approfitta della situazione e tradisce la fiducia dell'amico. Non ha il carattere per resistere ad Helena e forse nemmeno gli interessa. Meschinamente dice a Joaquín di essere vittima della situazione:

¡Eso! Aunque no lo creas; soy un seducido.⁵⁰

Abel è un vero egoista. Ad un certo punto si rende conto che quello che ha fatto non è molto corretto. Non ci pensa su due volte e liquida la faccenda:

- Tienes razón, Helena, no vamos a turbar nuestra felicidad pensando en lo que sienta y sufra por ella el pobre Joaquín...⁵¹

Per Abel gli altri non rappresentano niente. È così pieno di sé che nemmeno si accorge della loro esistenza. Li considera alla stregua di modelli per i suoi quadri. Per lui la sua pittura è la cosa più importante. È bravo, i suoi ritratti sono talmente belli che 'danno la vita eterna'. Così li descrive il povero Joaquín quando ne vede uno a casa di una vecchia moribonda che era andato a visitare:

Estaba viva en el retrato, más viva que en lecho la de carne y hueso sufrientes. Y el retrato parecía decirme: 'Mira, él me ha dado vida para siempre; a ver si tú me alargas esta otra de aquí abajo' [...] ¡Yo lo dejé morir y él la resucita!⁵²

L'autore dimostra di preferire nettamente Joaquín, ma ad un certo punto veste i panni di Abel per dire la sua sull'invidia che tanti danni ha procurato alla sua amata Spagna:

Es muy claro. Los espíritus vulgares, ramplones, no consiguen distinguirse, y como no pueden sufrir que otros se distingan, les quieren imponer el uniforme del dogma, que es un traje de mención, para que no se distingan. El origen de toda ortodoxia, lo mismo en religión que en arte, es la envidia, no te quepa duda [...] Lo que más odian es la imaginación y porque no la tienen.⁵³

Abel vive solo per se stesso, è un perfetto egoista e cerca solo la gloria. La pittura in quanto strumento per ottenere la fama che tanto desidera, è l'unica cosa che gli interessa. Non ha mai cercato di iniziare il figlio Abelín all'arte per paura che questi lo possa uguagliare o superare. Quando Abelín entra nelle grazie di Joaquín, Abel sembra non curarsi della situazione. Per il nipotino prova la stessa indifferenza che prova per il resto del mondo. È molto più preoccupato della sua reputazione che del nipote. Al massimo lo vede come un modello, un soggetto da dipingere.

Le cose cambiano quando il piccolo dimostra di gradire i disegni che il nonno gli fa. La strada per il cuore del vecchio egoista passa attraverso la sua arte. Joaquín inizia ad interessarsi del bambi-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 690.

⁵¹ *Ibid.*, p. 692.

⁵² *Ibid.*, p. 704.

⁵³ *Ibid.*, p. 729.

no e se ne innamora come mai ha fatto prima, neppure con suo figlio. L'amore per la sua arte, riflessa negli occhi del nipotino, gli sarà fatale.

Helena

Se leggiamo *Abel Sánchez* in parallelo con l'episodio biblico, Helena equivale al dio di Caino e Abele. È come un dio è fredda e distaccata. Ma è un dio-donna: per civetteria gioca con Joaquín senza curarsi minimamente dei suoi sentimenti. È bellissima ed è molto vanitosa. Quando posa per Abel diventa solenne e fredda, come una statua di marmo. E come una statua di marmo è priva di sentimenti. La sua indifferenza per i sentimenti di Joaquín rasenta la perfidia. Quando vede che Abel con la sua pittura è in grado di celebrare la sua bellezza, non esita un istante: si mette con lui e getta Joaquín nella disperazione.

Conclusione

Il protagonista di quest'opera è di nuovo Unamuno. Le pagine delle confessioni che Joaquín scrive per la figlia rappresentano le riflessioni dello stesso scrittore. Sullo sfondo, al margine dell'opera, si trova la costellazione dei temi tanto cari all'autore.

A fianco del tema della maternità:

Antonia había nacido para madre; era todo ternura, todo compasión. Advinó en Joaquín, con divino istinto, un enfermo, inválido del alma [...]

e della paternità spirituale che prevale su quella biologica:

- Pero padre no es el que engendra; es el que cría...⁵⁴

trova ampio spazio in quest'opera il tema dell'invidia. È fuori di dubbio che, nello scrivere *Abel Sánchez*, l'autore si è ispirato al racconto biblico di Caino e Abele. Più che una meditazione sull'episodio biblico, la storia di Unamuno è una rivisitazione in chiave spagnola del racconto. Il parallelo tra figli di Eva, viene rivisto e attualizzato: l'Abele di Unamuno non è più un pastore, cioè una persona che sta lì a guardare le pecore sperando che qualche predatore non glielo mangi. Tuttavia vive di un lavoro che dipende più dalla fortuna che dalla volontà personale o dall'impegno. L'arte è il suo gregge, qualcosa che, come le pecore dell'Abele del Vecchio Testamento, gli è stato dato. Joaquín, al contrario, quello che ha se lo è guadagnato col sudore della fronte. Come Caino, l'agricoltore, Joaquín è costretto a lavorare duro per ottenere dei risultati e alla fine si vede sorpassato dall'altro che, senza muovere un dito, si prende quello che lui avrebbe voluto avere:

Nada le costaba a Abel criar sus ovejas, como nada le costa a él, al otro, hacer sus cuadros; ¿pero a mí?, a mi me costaba mucho diagnosticar las dolencias de mis enfermos.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*, p. 749.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 717.

Se è vero, come dice Abel, che l'invidia è il prodotto di una personalità mediocre che si crede migliore senza esserlo, è altrettanto vero che il sentimento di Joaquín non parte da questo presupposto bensì dall'ingiusto destino che la sorte gli ha voluto assegnare. Come dice lo stesso Joaquín, Abel non è del tutto incolpevole:

- Ah, ¿pero tú crees que los afortunados, los agraciados, los favoritos, no tienen culpa de ello? La tienen de no ocultar y ocultar como una vergüenza, que lo es todo favor gratuito, todo privilegio no ganado por propios méritos, de no ocultar esa gracia en vez de hacer ostentación de ella. Por que no me cabe la menor duda de que Abel restregaría a los hocicos de Caín su gracia, le azuzaría con el humo de sus ovejas sacrificadas a Dios. Los que se creen justos suelen ser unos arrogantes que van a deprimir a los otros con la ostentación de su justicia.⁵⁶

Per lo scrittore basco, l'invidia è peggiore della fame perché una volta soddisfatta quest'ultima sorge la vanità che, ben presto diventa, gelosia. A differenza della fame l'invidia è molto più difficile da placare. È tanto più virulenta quanto è stretto il rapporto che lega le persone tra loro:

La envidia no puede ser entre personas que se conoces apenas. No se envidia al de otras tierras ni al de otros tiempos. No se envidia al forastero, sino los del mismo pueblo entre sí; no al de más edad, al de otra generación, sino al contemporáneo, al camarada.⁵⁷

L'invidia peggiore è quella che si consuma tra gli amici o peggio ancora tra le mura domestiche, tra fratello e fratello, tra padre e figlio. È quasi una forma di parentela:

[...] Y la mayor envidia entre hermanos [...] Los celos más terribles, tenlo por seguro, han de ser lod de uno que cree que su hermano pone ojos en su mujer, en la cuñada... Y entre padres e hijos... [...] Decididamente, la envidia es una forma de parentesco.⁵⁸

Quella di Caino e Abele non è una lotta per restare in vita. È l'implacabile desiderio di entrare nelle grazie del suo dio e di sopravvivere alla morte in esso. Helena diventa il dio-in-terra di Abel e Joaquín. Quando posa nello studio di Abel, i due amici la divorano con gli occhi, quasi la venerano. Lei sarà lo strumento attraverso il quale Abel soddisferà la sua sete di gloria che altro non è che ansia di immortalità. I ritratti di Helena faranno sopravvivere il nome di Abel alla sua morte carnale rendendolo eterno. Purtroppo, sia nel paradiso terrestre che nello studio di pittura di Abel c'è un solo dio e Joaquín non ha la stessa fortuna dell'amico. La sua esistenza è una continua battaglia. È il personaggio-agonista che, dopo aver tentato di appagare, senza risultato, la sua ansia di immortalità nella famiglia e nella fede cristiana, muore senza la consolazione della vita eterna.

Il successo ottenuto dall'amico suscita l'invidia di Joaquín. La facilità con la quale Abel ottiene, senza volerlo, Helena trasforma l'invidia in un odio profondo:

He odiado como nadie, como ningún otro ha sabido odiar, pero es que he sentido más que los

⁵⁶ *Ibid.*, p. 715.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 775.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 775.

otros la suprema injusticia de los cariños del mundo y de los favores de la fortuna.⁵⁹

Ma, diversamente da quello di Caino per Abele, è un odio che non porta al fratricidio. Nel finale Joaquín provoca la morte di Abel, ma è quasi uno sbaglio: afferra il collo dell'amico più per farlo tacere che per ucciderlo. In realtà Joaquín ha bisogno di Abel e nemmeno quando gli si presenta una buona occasione è disposto a toglierlo di mezzo: '¡necesito que viva!' è il suo grido di fronte all'odiato pittore moribondo. Ogni cellula dell'organismo di Joaquín è pervasa dall'odio. L'essenza stessa della sua anima è odio, un odio che si materializza fino a sopravvivere a chi lo ha generato:

Y entonces pensé si al morir me moriría con mi odio, si se moriría conmigo o me sobreviviría; pensé si el odio sobrevive a los odiadores, si es algo sustancial que se transmite, si es el alma, la esencia misma del alma.⁶⁰

Per quanto lo odi, Joaquín non può uccidere l'amico fraterno. Senza Abel, senza qualcuno da odiare, la sua vita non avrebbe più senso.

Joaquín ha vissuto la sua esistenza consumato dall'invidia per l'amico Abel. Si è convinto che il seme dell'odio sia sempre stato in lui, si crede un predestinato. Se solo avesse fatto coincidere i suoi desideri con le sue possibilità, sarebbe riuscito ad amare e la sua esistenza sarebbe stata migliore. Per l'autore, la paradigmatica esistenza di Joaquín Monegro altro non è che la radice di tutti i mali della sua amata terra spagnola: l'invidia è la peggiore piaga della sua società. Gli accadimenti ai quali assistette Unamuno e quelli che seguirono la sua morte non possono non farci pensare che avesse ragione.



⁵⁹ *Ibid.*, p. 771.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 717.

San Manuel Bueno, mártir

La genesi dell'opera

Unamuno scrisse *San Manuel Bueno, mártir* nel 1930. Fu l'anno del suo ritorno in patria, propiziato dalla caduta della dittatura di Primo de Rivera. L'opera apparve, nella sua prima versione, sulla rivista *'La novela de hoy'* nel 1931. Successivamente l'autore fece alcune aggiunte e apportò trentasei tra modifiche e correzioni. Le più importanti sono cinque: la citazione fatta nell'epigrafe, inizialmente di San Giovanni poi sostituita con una di San Paolo, un secondo cambio che permette un'altra citazione biblica e due correzioni che fanno morire Blasillo *'el bobo'* con Manuel invece di farlo sopravvivere al protagonista. L'edizione definitiva fu pubblicata da Espasa-Calpe nel 1933 con il titolo di *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias mas*. Vennero aggiunte *La novela de don Saldalio, jugador de ajedrez, Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* e *Una historia de amor*.

Nel giugno del 1930, il filosofo basco era in viaggio nella provincia di Zamora. Si recò a visitare il lago di Sanabria presso San Martín de Castañeda. Lo scenario offerto dal lago ispirò profondamente l'autore. Secondo una leggenda locale, sul fondale del lago di Sanabria, si trova, completamente sommerso dalle acque, un paese chiamato Villaverde de Lucerna. Dice la leggenda che, molto tempo fa, giunse al villaggio Gesù Cristo, nelle spoglie di un povero affamato. Gli abitanti non ne vollero sapere di aiutarlo. Solo una donna, che stava impastando il pane, si dimostrò disponibile nei confronti del mendicante. Infornò un po' di pasta per sfamarlo. La massa, miracolosamente, lievitò a dismisura e a fatica la tolsero dal forno. Allora misero in forno un altro pezzo di pane, più piccolo del precedente. Anche questo crebbe esageratamente e a stento passò per la bocca del forno. Il mendico, dopo aver mangiato, disse alla ragazza di lasciare in fretta il paese. In breve, dalla terra sgorgò un fiume in piena che, per punire gli abitanti della loro indifferenza, sommerse completamente il paese. Alla fine, dalla superficie del lago, emergeva solo un'isoletta, proprio in posizione del forno della ragazza. Secondo la credenza popolare, chiunque si trovi nelle vicinanze del lago e sia in grazia di Dio, la mattina del giorno di San Giovanni può udire le campane della chiesetta sommersa di Villaverde de Lucerna. Non si fatica molto ad individuare l'eco della leggenda nel lavoro di Unamuno. In *San Manuel Bueno, mártir*, si possono cogliere similitudini con altri lavori: ne *Il Santo*, Antonio Fogazzaro si è ispirato alla stessa leggenda e anche il protagonista del lavoro dell'autore italiano viene assistito, nelle sue opere, da due fratelli. Sánchez Barbudo, afferma che *Manuel* ricorda in maniera singolare il protagonista de *La profesion de foi du Vicair Savoyard* di Rousseau.⁶¹

Come molte altre opere di Unamuno, anche questa è ricca di cenni autobiografici. Il filosofo basco si riflette nei personaggi, talvolta in maniera molto esplicita: Angela Carballino, come l'autore, perde il padre quando è ancora bambina:

Al otro, a mi padre carnal y temporal, apenas si le conocí, pues se me murió siendo yo muy niña [...] ⁶²

E come il padre dello scrittore, anche quello di Angela, le lascia in eredità una piccola biblioteca:

⁶¹ V. de Tomasso, *L'opera e il pensiero di Miguel de Unamuno*, p. 209.

⁶² M. Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, p. 96.

Sé que había llegado de forastero a nuestra Valverde de Lucerna, que aquí arraigó al casarse aquí con mi madre. Trajo consigo unos cuantos libros, el *Quijote* [...]⁶³

L'opera

San Manuel Bueno, mártir rappresenta uno dei picchi più alti della produzione letteraria Unamuniana. Arriva per ultimo, come abbiamo detto nel 1930, ed è quasi un testamento letterario. È un lavoro che condensa, nella sua 'apparente brevità', tutto il pensiero del lottatore 'agonico' Miguel de Unamuno. Il tema principale dell'opera, appunto, è il riflesso della conflitto interiore che ha vissuto l'autore nelle varie fasi intellettuali della sua vita. I protagonisti rappresentano gli approcci diversi che don Miguel ha avuto nei confronti della tematica religiosa, i diversi punti di vista sulla vita dopo la morte che hanno scandito le tappe fondamentali della sua vita spirituale.

La *novela* racconta la storia di un prete di campagna che ha perso la fede. Nonostante ciò, continua a predicare la vita eterna e a svolgere, ancora con più zelo, la sua missione pastorale. Il sacerdote vorrebbe credere tuttavia non ci riesce. Come l'autore, ha bisogno di un Dio da amare che gli permetta di fuggire dalla consapevolezza tragica secondo la quale, il male dell'uomo, è quello di essere venuto al mondo. Ma è molto difficile ingannare la ragione, e il protagonista finisce per cadere nella più cupa disperazione. Tuttavia, invece di cedere alla tentazione del suicidio, si adopera affinché i suoi compaesani vivano con il conforto della fede e nella speranza della vita eterna.

Unamuno ha scelto di non parlare in prima persona, probabilmente per mantenere una maggiore distanza dal racconto. La sua presenza si manifesterà solo nelle ultime pagine del romanzo. La storia viene narrata da Angela. È una fervente cattolica, il suo punto di vista si trova agli antipodi di quello dello scrittore. Con la mediazione della discepola di don Manuel pertanto, l'autore ci da una visione soggettiva della storia e dei fatti. Come una testimone oculare, Angela, descrive non solo gli accadimenti ma, grazie alla testimonianza indiretta dal fratello, anche i pensieri di Manuel. Per fare questo, l'autore adopera un registro lessicale adeguato al personaggio. Inserisce di tanto in tanto termini rurali e arcaici che rendono verosimile il racconto della donna. Angelina parla in modo semplice, diretto, come se si rivolgesse ad un suo compaesano che conosce i personaggi che descrive. Nel suo ruolo di testimone-evangelista, si rende conto il suo racconto è viziato da una visione soggettiva. Alla fine sarà lei stessa a confessarci che, di quello che ha scritto, non sa bene 'quello che sia verità e quello che sia menzogna, quello che ha visto e quello che ha solamente sognato, quello che ha saputo e quello che ha solamente creduto di sapere'.⁶⁴

A fare da sfondo alla narrazione, non ci sono altri attori. A malapena vengono citati personaggi diversi dai protagonisti. Gli abitanti del paese, si immedesimano in quest'ultimo e vengono presentati come un corpo unico, con pensieri, aspirazioni e coscienza collettiva. Sono i protagonisti silenziosi di quella *intrahistoria* tanto cara al filosofo di Salamanca. Oltre a loro c'è solo Valverde Lucerna con il suo lago e la sua montagna.

⁶³ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

I protagonisti
Angela

È la voce narrante del romanzo, la ‘testimone oculare’ che assiste alle opere di Don Manuel. Attraverso i suoi occhi, o meglio attraverso la sua narrazione, ci vengono presentate le opere e soprattutto i pensieri degli altri attori di questa storia. Come l’autore anche Angela è rimasta orfana in tenera età. Nei suoi ricordi di bambina, il vuoto lasciato dalla scomparsa del padre, viene riempito dalla figura di Manuel:

Mi buena madre apenas si me contaba hechos o dichos de mi padre. Los de Don Manuel, a quien, como todo el pueblo, adoraba, de quien estaba enamorada – claro que castísimamente –, le habían borrado al recuerdo de los de su marido.⁶⁵

Angela è una fervente cattolica e ben presto Manuel diventa il suo padre spirituale:

[...] sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino, todo lo que sé y recuerdo de aquel varón matriarcal que llenó toda la más entrañada vida de mi alma, que fue mi verdadero padre espiritual, el padre de mi espíritu, del mío, el de Ángela Carballino.⁶⁶

Angela è parte integrante del suo ‘pueblo’ ma, in un certo senso si eleva, al di sopra dei suoi compaesani. Da bambina ha letto i libri della biblioteca del padre e per volere del fratello viene mandata a studiare nel collegio. Studia per diventare maestra tuttavia:

[...] pero luego se me atragantó la pedagogía.⁶⁷

e decide di fare ritorno al paese reimmergersi nuovamente nell’atmosfera mistica che l’opera di Don Manuel conferisce al paese. In breve diventa l’aiutante del curato, collabora con lui nel prendersi cura delle anime del paese e comincia a descrivercelo e a farcelo conoscere:

He querido [...] retratar a nuestro Don Manuel tal como era cuando yo, [...] volví del colegio...⁶⁸

Inizialmente Angela prova una sorta di timore riverenziale per Manuel. Quando si confessa trema come un agnellino. In seguito le cose cambiano ma più si avvicina a lui, più si accorge che nel profondo della sua anima alberga un sentimento di profonda tristezza:

Leí no sé qué honda tristeza en sus ojos, azules como las aguas del lago.⁶⁹

Se ne rammarica e vorrebbe essergli di conforto:

⁶⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 114.

Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual; quería aliviarle del peso de su cruz de nacimiento.⁷⁰

Angela ha dei dubbi e li espone al sacerdote. Il religioso piuttosto che rassicurarla nella sua fede, le risponde in modo evasivo. Non vuole mentire alla ragazza ma non può svelarsi completamente. Angela comincia a dubitare sempre di più della fede della sua guida spirituale fino a quando, dalla voce di suo fratello Lázaro, apprende la verità su Manuel. Sconvolta, dapprima evita il curato e poi lo affronta. È la resa dei conti. Manuel si scopre. Si invertono i ruoli: la donna diventa il confessore e Manuel il peccatore, reo di averla ingannata:

Y cuando yo iba a levantarme para salir del templo, me dijo:
- Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, ¿me absuelves?⁷¹

E Angela lo assolve. Lo assolve ma non gli e crede. E continuerà a non credergli nemmeno dopo la sua morte:

Y es que creía y creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escudriñánderos designios, les hizo creerse incrédulos. Y que acaso en el acabamiento de su tránsito se les cayó la venda.

Manuel è invecchiato, non è più quello di una volta. Gli vengono meno le forze e rapidamente arriva il giorno della sua morte. Il tempo, che fino a quando stava vicino a Manuel scorreva via veloce come in un sogno, si arresta. Angela improvvisamente si sente invecchiata. E comincia a scrivere le sue memorie, e da aiutante-testimone oculare delle opere di Manuel si trasforma in evangelista del santo.

Lázaro

È il fratello di Angela. Diversamente da lei è un libero pensatore, ateo e profondamente anticlericale. In un certo senso, con le sue idee di rinnovamento, con il suo orientamento socialista è un altro riflesso autobiografico dell'autore che, in Lazzaro, fa rivivere le idee della sua giovinezza. Per il fratello di Angelina, la vita rurale, così imbevuta di religiosità, è qualcosa di estremamente negativo:

En la aldea – decía – se entontece, se embrutece y se empobrece uno.⁷²

È andato in America a lavorare e quando ritorna dal nuovo mondo porta con se un ventata di idee progressiste. Vorrebbe che la famiglia si trasferisse in città perché:

⁷⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁷¹ *Ibid.*, p. 146.

⁷² *Ibid.*, p. 116.

Civilización es lo contrario de ruralización; ¡aldeanerías, no!⁷³

Lazzaro non nutre alcuna simpatia per i preti, e quando si rende conto di quanta influenza abbia Manuel sugli abitanti del paese e sulle donne della sua famiglia, si irrita molto. Dopo averlo sentito, tuttavia, si rende conto immediatamente che non è come gli altri preti che tanto disprezza. Nota immediatamente che il parroco è troppo intelligente per credere alle cose che dice, pensa che si comporti così semplicemente perché è il suo lavoro e in un modo o nell'altro lo deve fare. Nel paese si crea una forte aspettativa: in molti attendono il confronto tra il Lazzaro e Manuel sicuri che alla fine, il sacerdote riuscirà a convertire il ragazzo. Dal canto suo, il giovane, è ansioso di conoscere il sacerdote e vuole avvicinarsi a lui per capire la natura dell' ascendente che ha sulla comunità di Valverde Lucerna. Spinto dalla curiosità lo va sentire dir messa. In Manuel c'è qualcosa che non lo convince. In occasione della dipartita della madre dei Carballino i due finalmente si mettono a confronto. Manuel sta assistendo la donna nei suoi ultimi momenti di vita. Si rivolge a Lazzaro e lo incita ad accontentare la madre nelle sue ultime volontà terrene:

[...] Dile que rezarás por ella, a quién debes la vida, y sé que una vez que se lo prometas rezarás, y sé que luego que reces...⁷⁴

La madre, in punto di morte, vuole che Lazzaro preghi per lei. Manuel, posto il ragazzo di fronte alla donna morente, lo spinge ad assecondare il desiderio della madre. Per un momento, Unamuno ci fa credere che il curato sfrutti la situazione per convertire il fratello di Angela alla fede. Manuel si rende conto che il ragazzo non si lascerà ingannare facilmente. Attraverso Lazzaro, l'autore svela definitivamente il segreto di Manuel. E Lazzaro, non può fare a meno di svelarlo, a sua volta, alla sorella. Le racconta di come il sacerdote lo abbia convinto ad avvicinarsi alla vita religiosa del paese:

[...] me contó una historia [...] Cómo Don Manuel había venido trabajando, [...] para que no escandalizase, para que diese buen ejemplo, para que se incorporase a la vida religiosa del pueblo, para que fingiese creer si no creía, para que ocultase sus ideas al respecto, mas sin intentar siquiera catequizarle, convertirle de otra manera.⁷⁵

E Lazzaro, come il Lazzaro degli Evangelii, resuscita a nuova vita. Invece di gridare ai quattro venti il segreto del parroco di Valverde, comincia una nuova vita e si mette al suo servizio per fare propria missione Manuel:

Mi hermano, puesto ya del todo al servicio de la obra de don Manuel, era su más asiduo colaborador y compañero.⁷⁶

La dedizione di Lazzaro è tale che:

⁷³ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

[...] poco faltó para que no aprendiera a ayudarle a misa.⁷⁷

Anche dopo la morte del santo, Lazzaro continua a credere, come dice lui, nella fede nella consolazione e nella contentezza della vita che gli ha insegnato Manuel. Ma Lazzaro, rimasto senza Manuel, non è più lo stesso: sente la nostalgia della pace vera che solo la presenza del curato riusciva a trasmettergli. Poco tempo dopo, in silenzio, muore.

Manuel

Don Manuel è il parroco di Valverde Lucerna. È il motore dell'opera, l'asse attorno al quale ruotano tutte le altre figure create dall'autore. Si è fatto prete per prendersi cura dei figli di una sorella rimasta vedova. Al seminario si distingue per le sue doti intellettuali. Potrebbe intraprendere la carriera ecclesiastica ma preferisce ritornare a Valverde. Vuole fare da padre ai suoi nipoti, e vuole fare da padre a tutto il suo *pueblo*: si dà da fare per aggiustare matrimoni in rovina, riconciliare i padri con i figli e consolare gli infelici. Soprattutto si adopera per aiutare i suoi compaesani a 'morire bene', per dare loro la certezza della vita eterna. Tutta la *novela* è articolata sul dramma interiore che tormenta il parroco di campagna. La lotta interna al personaggio letterario, altro non è che il riflesso del conflitto agonico che caratterizza la personalità del filosofo basco.

L'autore ci presenta il protagonista attraverso la descrizione che ci rende Angelina, la sua 'evangelista':

Tendría él, nuestro santo, entonces unos treinta y siete años. Era alto, delgado, llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta, y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago.⁷⁸

Don Miguel non perde tempo: nel descrivere Manuel ci dice che nei suoi occhi c'è tutta la profondità azzurra del lago di Valverde Lucerna. Per Unamuno, il lago rappresenta il dubbio della ragione, in contrapposizione alla montagna, simbolo della fede. Manuel personifica questa opposizione, anticipando quello che sarà il tema principale dell'opera. Più della aspetto fisico, notevole è la sua voce:

[...] y tal sobre todo la dulcísima autoridad de sus palabras y sobra todo da su voz - ¡qué milagro de voz! - [...] Su maravilla era la voz, una voz divina, que hacía llorar.⁷⁹

Tutti gli abitanti del paese seguono la messa, o meglio lo seguono quando dice messa. Durante la funzione don Manuel pare trasfigurarsi:

En el pueblo todos acudían a misa, aunque sólo fuese por oírle y por verle en el altar, donde

⁷⁷ *Ibid*, p. 128.

⁷⁸ *Ibid*, pp. 96-97.

⁷⁹ *Ibid*, pp. 100-101.

parecía trasfigurarse, encendiéndosele el rostro.⁸⁰

E sotto la sua guida, le anime del paese si fondono in una sola voce. Ma don Manuel, diversamente dai suoi compaesani, è tormentato. Nel profondo del suo animo, alberga un terribile dubbio:

Y al llegar a lo de “creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable” la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba.⁸¹

Il sacerdote non crede nella resurrezione dei morti. Per sfuggire alla disperazione che gli provoca l'idea di un'esistenza fine a se stessa, rifugge ogni forma di inattività e dedica a tutto quello che non lo fa pensare. Il peggiore dei vizi, sostiene nelle sue prediche, è il pensare ozioso:

Su vida era activa, y no contemplativa, huyendo cuanto podía de no tener que hacer. [...] “Y el peor de todos (los vicios), que es el pensar ocioso.” [...] ¡Hacer!, ¡hacer! Bien comprendí yo ya desde entonces que don Manuel huía de pensar ocioso y a solas, que algún pensamiento lo perseguía. [...] Trabajaba también manualmente, ayudando con sus brazos a ciertas labores del pueblo.⁸²

E per sfuggire al pensare ozioso, finisce per farsi strumento di quel Dio nel quale non ha fede. Si dedica completamente ai compaesani per evitare loro l'angoscia che deriva dalla consapevolezza di un'esistenza che si esaurisce con la fine della vita terrena. Con il suo agire toglie loro la preoccupazione della morte. Si adopera perché vivano bene, confortati dall'illusione della resurrezione:

Lo primero – decía – es que el pueblo esté contento, que estén todos contentos de vivir. El contentamiento de vivir es lo primero de todo. Nadie debe querer morirse hasta que dio quiera.⁸³

Sa che il suo *pueblo*, per vivere, ha bisogno di credere. Pertanto, sebbene abbia perso la fede, continua a comportarsi come se credesse. Si prende sulle spalle i dubbi dei suoi fedeli e diventa il loro martire. In un certo senso li inganna, ma è un inganno benevolo. I suoi compaesani sono gente semplice, non tutti sarebbero pronti ad accettare la sua verità, meglio dare loro l'illusione consolatrice della religione:

“[...] La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intollerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella.”[...] con mi verdad no vivirían.⁸⁴

Del resto, come ci dice l'autore, gli abitanti di Valverde Lucerna più che credere alle parole di don Manuel credono alle sue opere. La gente del paese non sa cos'è la fede e nemmeno gli interessa perché per loro quello che conta veramente è quello che uno fa:

⁸⁰ *Ibid*, p. 102.

⁸¹ *Ibid*, pp. 104-105.

⁸² *Ibid*, pp. 104-105.

⁸³ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 122-123.

[...] si don Manuel y su discípulo Lázaro hubiesen confesado al pueblo su estado de creencia, éste, el pueblo, no los habría entendido. Ni lo habría creído, añado yo. Habrían creído a sus obras y no a sus palabras, porque las palabras no sirven para apoyar las obras, sino que las obras se bastan. Y para un pueblo como el de Valverde de Lucerna no hay más confesión que la conducta. Ni sabe el pueblo qué cosa es fe, ni acaso le importa mucho.⁸⁵

Il paese crede per abitudine. L'unica cosa importante è non svegliarlo, continuare a somministrargli l'oppio di cui ha bisogno. Sempre meglio la menzogna che un'esistenza vuota e priva di significato. La missione di don Manuel è dare felicità alla gente della sua *aldea*:

Yo estoy para hacer vivir las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que sueñen inmortales y no para matarlos.⁸⁶

Quando si ferma in paese una carovana di burattinai, loda uno di questi per il suo lavoro:

[...] El santo eres tú, honrado payaso; te vi trabajar, y comprendí que no sólo lo haces para dar pan a tus hijos, sino también para dar alegría a los de los otros [...]⁸⁷

Al contrario dei suoi parrocchiani, Manuel sa che è l'angoscia generata dalla prospettiva della morte che spinge l'uomo a cercare un Dio in cui credere, il quale gli si offre come unica alternativa all'annullamento di se stesso. Di questo si rende conto e si mantiene in attività per sfuggire a questo pensiero. Tuttavia è molto difficile ingannare la ragione. In Manuel convivono in lotta due sentimenti opposti senza possibilità di conciliazione. È l'archetipo biblico della lotta tra bene e male, riproposta da Unamuno come lotta tra la fede e il dubbio. Quando le forze cominciano a venirgli meno, Manuel si deve fermare. Una sempre più crescente tristezza si impadronisce dell'ormai vecchio curato. Anche la sua voce cambia; non è più il miracolo di voce che un tempo fondeva gli animi in uno solo. Sente che il suo momento è prossimo e chiama Angela e Lazzaro, i suoi più fedeli discepoli. È il momento del suo testamento spirituale: lui, come Mosè, morirà senza aver visto la terra promessa. Che sia Lazzaro allora a continuare la sua missione, a far sì che i suoi israeliti di Valverde Lucerna continuino la marcia verso loro terra promessa. Che sia lui a guidarli, senza che sappiano mai la verità, perché per chi vede la vera faccia di Dio, quella del Dio di don Manuel, non c'è, ovviamente vita eterna:

Como Moisés, he conocido al Señor, nuestro supremo ensueño, cara a cara, y ya sabes que dice la Escritura que el que ve la cara a Dios, que el que le ve al sueño los ojos de la cara con que nos mira, se muere sin remedio y para siempre. Que no le vea, pues, la cara a Dios este nuestro pueblo mientras viva, que después de muerto ya no hay cuidado, pues no verá nada...⁸⁸

⁸⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 138.

Blasillo

Tra i personaggi che ha inserito l'autore in quest'opera, senza dubbio è il meno importante. È lo scemo del villaggio, e Unamuno ce lo presenta per tale. Sul povero sciocco, Manuel esercita un'influenza particolare. Si prende cura di lui e il suo operato risveglia nel ragazzo un barlume di intelligenza:

Y como hubiera en el pueblo un pobre idiota de nacimiento, Blasillo el bobo, a éste es a quien más acariciaba y hasta llegó a enseñarle cosas que parecía milagro que las hubiese podido aprender. Y es que el pequeño rescoldo de inteligencia qua aún quedaba en el bobo se le encendía en imitar, come un pobre mono, a su don Manuel.⁸⁹

In Blasillo si può cogliere l'eco della vicenda umana vissuta dell'autore: la meningite patita dal figlio Raimundo, successivamente evolutasi in idiozia terminata con la morte del piccolo. Per l'innocenza fanciullesca con la quale si pone di fronte ad ogni accadimento, Blasillo rappresenta il massimo livello di accettazione dei precetti di don Manuel. La sua è una fede cieca, per dirla con le parole dell'autore, quella fede 'delle persone semplici che credono senza ragionare'⁹⁰. È interessante notare come Unamuno usi Blasillo in combinazione con Angela. Quando la ragazza comincia a sospettare della fede della sua guida spirituale, è molto angosciata: Manuel, che lei venera come un Dio, le ha nascosto la verità. Si sente messa in croce. Proprio in quel momento attraversa la sua strada Blasillo che, come se fosse la voce della coscienza di Angela, ripete ad alta voce: 'Dio mio Dio mio, perché mi hai abbandonato!':

Me retiré pensando, no sé por qué, que nuestro don Manuel, tan afamado curandero de endemoniados, no creía en el Demonio. Y al irme hacia mi casa topé con Blasillo el bobo, que acaso rondaba el templo, y que al verme, para agasajarse con sus habilidades, repitió – ¡y de qué modo! – lo de “:”¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?”⁹¹

Lazzaro racconta alla sorella di come don Manuel lo abbia convinto a fingere di credere. Lei è costernata. Di nuovo passa Blasillo che ripete il suo ritornello:

Y en aquel momento pasó por la calle Blasillo el bobo, clamando su:”¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?” Y Lázaro se estremeció creyendo oír la voz de don Manuel, acaso la de Nuestro Señor Jesucristo.⁹²

La figura di Blasillo non è molto significativa, tuttavia è interessante notare che l'autore, nella prima stesura del romanzo, lo fa sopravvivere al sacerdote. Nella versione definitiva, invece, lo fa morire con Manuel:

Y al ir al despertar a Blasillo nos encontramos con que se había dormido en el Señor para

⁸⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁹⁰ M. de Unamuno, *L'agonia del cristianesimo.*, p. 74.

⁹¹ *Id.*, *San Manuel Bueno, mártir*, p. 112.

⁹² *Ibid.*, p. 122.

siempre. Así que hubo de enterrar dos cuerpos.⁹³

Manuel, il sacerdote che ha perso la fede, e Blasillo, il massimo rappresentante del *pueblo* dalla fede cieca, si spengono assieme: l'esistenza dell'uno non ha senso senza la presenza dell'altro, e poco cambia che uno creda o non creda nella vita eterna perché la morte livella tutto.

Conclusione

Ragione e fede sono, senza ombra di dubbio, il tema principale di quest'opera. Come in un testamento spirituale, Unamuno condensa in questo lavoro il suo punto di vista. A fare da sfondo c'è il paesaggio ispirato, come abbiamo visto, dal lago di Castañeda. Tuttavia l'ambientazione del romanzo che ci viene fornita nel testo ha uno scopo simbolico piuttosto che descrittivo. Unamuno ci da una doppia lettura della leggenda del paese sommerso. Da una parte, l'*aldea* sommersa rappresenta l'*intrahistoria* di Valverde Lucerna, il ricordo degli antenati che hanno popolato il paese prima del presente. Dall'altra parte c'è un secondo paese sommerso, che sta nel profondo dell'anima di don Manuel e che ogni tanto Angela intravede, attraverso gli occhi del sacerdote, che sono azzurri come le acque del lago.

Il lago rappresenta il dubbio indotto dalla ragione. Quando Manuel dice messa e arriva al momento del credo egli non riesce a recitarlo e tace. La voce del sacerdote 'si tuffa', come in un lago, nella voce dei fedeli che pregano mentre lui sprofonda negli abissi del dubbio:

Y al llegar de lo "creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable" la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo, y era que él se callaba.⁹⁴

Ed è proprio la calma del lago, dove l'acqua ristagna, che suggerisce a Manuel l'idea del suicidio. Dalle sponde del lago si erge la montagna. Si eleva dritta verso il cielo, sicura, statica, immutabile. Simbologgia la fede nella vita eterna, fede nella quale gli abitanti di Valverde Lucerna sono mantenuti dal lavoro dell'operoso parroco. Lago e montagna convivono tutti e due in Manuel:

[...] llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago.⁹⁵

A metà strada tra il dubbio e la fede, tra il lago e la montagna, si trova il *pueblo* di Valverde Lucerna. A mantenerli lì, a far sì che non anneghino nel lago del dubbio e della ragione, c'è Manuel che, nel farsi carico dei dubbi dei suoi paesani, diventa santo e martire. Sul lago e sulla montagna cade la neve. La neve, come la vita terrena, è qualcosa di fuggevole e passeggero. Tuttavia i fiocchi che cadono sulla cima della montagna la ricoprono. Con il supporto della montagna, cioè della fede, diventano ghiacciai, nevi eterne. Al contrario, i fiocchi che finiscono nel lago della ragione fondono, si perdono in esso, si diluiscono nella coscienza della morte. Non c'è soluzione al problema di Manuel, la ragione gli nega l'illusione consolatrice della vita eterna. L'unica via d'uscita è continuare a

⁹³ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 97.

lottare, a vivere e a far sì che gli altri vivano, meglio se confortati dalla speranza della vita dopo la morte:

“¿Has visto, Lázaro, misterio mayor que el de la nieve cayendo en el lago y muriendo en él mientras cubra con su toca a la montaña?”⁹⁶

Analogamente al paesaggio, gli attori di questa storia, esprimono le diverse fasi della vita spirituale di Unamuno. Se il lago e la montagna rappresentano la lotta tra fede e ragione, anche le figure create dell'autore incarnano questo conflitto. Come i quattro punti cardinali, i protagonisti sono dominati da sentimenti antitetici, che, posti l'uno di fronte all'altro, si equivalgono e si annullano. Ángela parte da una fede inossidabile, ma non è 'l'orribile fede del carbonaio' tanto deprecata dall'autore. È un modo di credere attivo, che le fa porre continuamente in discussione i dogmi della chiesa e le vibranti contraddizioni che questi alimentano. La sua curiosità e la sua intelligenza la portano a conoscenza del segreto di Manuel. Ciò nonostante continua a credere, la sua fede lotta con la ragione e vince, e si convince che anche Manuel e Lazzaro alla fine abbiano ceduto. All'altra estremità l'autore pone Lazzaro, il miscredente. Il fratello di Ángela antepone alla fede la ragione. Quando si trova di fronte all'operato del sacerdote tuttavia, rimane folgorato e, anche se in qualcosa di diverso dalla vita eterna, comincia a credere. Al centro, ma agli antipodi come i due poli, si trovano Manuel e lo scemo del villaggio. Blasillo personifica il livello massimo di accettazione passiva della fede. La sua condizione ebete fa sì che non si ponga alcun problema. Senza dubbio rappresenta la massa di tutti gli individui che, pur sani di mente, delegano ai ministri della chiesa la soluzione di certi problemi e vivono nell'accettazione passiva delle spiegazioni che questi danno. Al polo opposto, si trova Manuel. Al contrario di Blasillo, ha la piena consapevolezza della situazione. Nella sua persona, fede e ragione si equivalgono. Pertanto il suo animo è il teatro dello scontro più duro. Il parroco, riassume in sé i sentimenti di tutti gli personaggi, tuttavia senza riuscire a conciliarli. Inseguito da questo pensiero, si adopera per dare agli altri l'illusione consolatrice della fede che non ha, riuscirà a trovare la sua pace solo nella morte.

Riflessioni finali

L'opera narrativa di Unamuno è vasta e differenziata, anche se il suo pensiero scaturisce da una meditazione su temi ristretti. In questo lavoro si è deciso di esaminare approfonditamente tre opere: *Niebla*, *Abel Sánchez* e *San Manuel Bueno, mártir*. La scelta è stata motivata dal fatto che in questi tre romanzi sono esposti diversi punti di vista di Unamuno sulla tematica religiosa e sul rapporto tra l'uomo e il suo creatore. *Niebla* e *Abel Sánchez* sono cronologicamente abbastanza vicine mentre *San Manuel Bueno, mártir* appartiene all'ultima fase della vita del filosofo basco. Ovviamente non è possibile comprendere pienamente il pensiero di Unamuno senza analizzare approfonditamente le circostanze della vita dell'autore. Fondamentali, per l'interpretazione dell'opera del filosofo basco, sono due momenti particolari della sua vita: la crisi religiosa del 1897 e l'esilio a Fuerteventura. Tutto fa pensare che il primo di questi eventi abbia lasciato un segno profondo nella personalità del-

⁹⁶ *Ibid.*, p. 130.

l'autore condizionando in maniera decisiva la sua produzione.

La crisi del 1897 rappresenta un momento determinante per la vita intellettuale e spirituale dell'autore a seguito del quale il pensatore basco rinnegò sia la fase positivista che il decennio socialista⁹⁷. La morte del figlio Raimundo scosse profondamente l'inquieto animo dell'autore anche se la crisi che lo colpì aveva radici ben più profonde, affondate nel terreno delle questioni filosofiche e religiose che tanto preoccupavano l'autore. La crisi religiosa del '97 portò Unamuno a confrontarsi con un nuovo concetto di immortalità: venuta meno la fede degli anni precedenti, si vide costretto a confrontarsi con un mondo regolato dalla ragione, una ragione che negava a gran voce l'esistenza della vita dopo la morte che la fede gli aveva fino ad allora concesso. Il dubbio che da quel momento accompagnò l'esistenza dell'autore fece sì che il suo lavoro prendesse una direzione diversa, tutto concentrato verso la ricerca di una fama e di una notorietà che meglio soddisfacessero il suo desiderio di immortalità.

La lettura delle opere di Unamuno trasmette un'angoscia permanente e mostra l'infinita ansia che ha caratterizzato il pensiero dell'autore. Come ci confesserà attraverso l'operato di *don Manuel*, Unamuno ha cercato, con la sua infaticabile e sovrabbondante attività, di trovare un antidoto al male che lo affliggeva. L'opera di Unamuno è intrisa della sua filosofia, strumento di ricerca che adopera per fare luce sui problemi che lo angosciano, primo tra tutti quello del suo destino personale.

Il filosofo basco sentiva il problema religioso con particolare intensità. Più che dalle risposte tranquillizzanti che generalmente la fede nella vita eterna dà agli uomini, l'idea di religione di Unamuno è rappresentata dall'agonismo e dal senso di angoscia. La fede è credere, concepire l'esistenza di ciò che non vediamo: è un atto di volontà che risponde ad una nostra precisa esigenza. Di fronte all'immagine della sua morte, l'uomo rimane sgomento. Solo e abbandonato a se stesso, è portato a cercare consolazione nell'idea della religione. Così l'uomo non può fare a meno di pensare a qualcosa che gli permetta di continuare la sua esistenza anche dopo la sua vita terrena. Si immagina nel vuoto cosmico dell'aldilà, nell'universo senza fine e gli da una connotazione umana. Crea il suo Dio con un atto di volontà, a sua immagine e somiglianza, perché ha bisogno che questi gli dia almeno la speranza della vita eterna. E la speranza è la sostanza della fede. Ciononostante l'uomo non può fare a meno di pensare. Subito dopo aver creato il suo Dio, lo sottopone al vaglio della ragione che gli rivela l'inevitabile verità. Solo la fede cieca e incondizionata può portare al superamento del dubbio posto dalla ragione. È proprio il mancato superamento di questo dubbio che fa scegliere a Unamuno l'agonia come norma di vita: invece di abbandonarsi allo scetticismo dell'intelletto o alla rassicurante illusione dell'antica fede, decide di restare nel mezzo: opta per la lotta, l'agonismo. Si arriva così ad un paradosso: il vero pensiero deve essere contraddittorio, perché consiste nel cogliere le contraddizioni della realtà⁹⁸. Come dice Foresta, il pensiero di Unamuno diviene l'esempio di una idealità religiosa e di un tipo di esistenzialismo cristiano che ha come fondamento il prevalere dell'ideale sull'idea: "Soltanto nell'ideale è possibile, secondo il pensatore spagnolo, trovare l'uomo intero, l'uomo di carne ed osso", cogliendolo in quella perenne tensione tra finito e infinito che costituisce il ritmo della vita⁹⁹.

Come si è visto in precedenza, tutti i romanzi esaminati in questo lavoro hanno come tema di fondo l'inquietudine religiosa dell'autore. Per Unamuno, credere in Dio risponde ad un'esigenza

⁹⁷ Cfr. Armando Savignano, p. 36

⁹⁸ Cfr. Alberes, p. 87.

⁹⁹ Cfr. Foresta, p. 37.

primaria. C'è un imperativo vitale che lo spinge a credere: il desiderio di immortalità. Dio altro non è che una proiezione del nostro intelletto, frutto della volontà creatrice dell'uomo. Prescindendo dall'ordine cronologico di composizione dei tre romanzi, cominciando da *Abel Sánchez* invece che da *Niebla*, si può individuare nei tre lavori un percorso di avvicinamento dell'autore al suo Dio.

In *Abel Sánchez* Dio c'è ma non si manifesta. Abel è il suo preferito, il figlio dell'uomo che vive nella grazia del Signore mentre Joaquín è costretto a vivere nell'ombra e viene costantemente fustigato dalla sorte. Sebbene Joaquín non rappresenti il brutto ma l'uomo dotato di intelligenza, non riesce a cogliere con precisione i termini dei suoi problemi. Odia Abel, pensa che sia quest'ultimo la causa dei suoi mali e individua in lui l'ostacolo che gli nega la gloria che gli regalerebbe la vita eterna. Non si avvede che il suo creatore non solo non lo ha favorito ma lo ha maltrattato fino al punto di rendercelo simpatico. Reagisce odiando il suo prossimo, Abel, senza rendersi conto che il suo comportamento invece di portarlo alla vita eterna lo condurrà all'autodistruzione.

Niebla, sebbene preceda *Abel Sánchez* di alcuni anni, rappresenta, a mio avviso, un'evoluzione del rapporto dell'uomo con Dio. Nel momento in cui esce dalla nebbia che lo avvolge, Augusto prende lentamente coscienza della sua situazione. Si rende conto di non essere completamente padrone della sua esistenza, percepisce la presenza della mano invisibile dell'autore, suo creatore, ma ancora non identifica la causa primaria dei suoi problemi. Dio esiste ma non si cura minimamente del benessere delle sue creature. Quando finalmente Augusto conosce il suo creatore avviene il ribaltamento di fronte. Il rapporto dell'uomo con Dio evolve. Augusto, posto di fronte alla fine forzata della sua esistenza, si ribella al suo creatore, il vero ostacolo che di frappone tra lui e l'immortalità.

Il Dio cinico e invisibile di *Abel Sánchez* e il creatore latente di *Niebla*, in *San Manuel Bueno, mártir* non ci sono più. Quello dei primi due romanzi analizzati in questo lavoro non è un Dio giusto. Invece di premiare chi se lo merita, non si cura delle sue creature, gioca con loro come il gatto col topo. In *San Manuel Bueno, mártir* la divinità diventa qualcosa di umano, anzi diventa un essere umano. Non è più il Dio creatore che manovra le esistenze degli inconsapevoli protagonisti. Dietro agli abitanti di Valverde Lucerna infatti non c'è nessun Dio. L'unico che si prende cura delle anime dei paesani, il solo che dà loro la speranza della vita eterna è il loro parroco. Don Manuel, come un nuovo Cristo, si carica di tutte le ansie dei suoi compaesani fornendo loro la consolazione della vita eterna.

Posto di fronte alla prospettiva della morte, ogni essere umano cerca la sua via d'uscita. Unamuno ci fa vedere che non la si può trovare né rivalendosi sugli altri, come ha fatto Joaquín Monegro, né ribellandosi al proprio creatore come Augusto Pérez. Per l'essere umano, l'unica possibilità di sopravvivere a se stesso, sta nei suoi simili. Come ha fatto Don Manuel, bisogna dedicarsi agli altri con sentimento di umana fratellanza per fuggire dalla terribile consapevolezza che siamo soli in questo universo.



Sara Farenzena

*Il fantastico gagliengo
nei racconti di José María Castroviejo*

José María Castroviejo y Blanco Cicerón nasce a Santiago de Compostela il 4 marzo 1909.

Il padre, don Amando Ricardo Castroviejo y Nobajas, che era nato a Logroño, nella Rioja, teneva la cattedra di Economía Política y Hacienda Pública presso l'Università compostelana.

Castroviejo trascorre felicemente la sua infanzia nella casa di campagna dei nonni materni, a Pai-zás, un piccolo villaggio immerso nel verde a poche decine di chilometri da Santiago. In *Memorias dunha terra* raccoglierà, nel 1973, ricordi e aneddoti in cui esprime il legame profondo che lo unisce a questa terra. Ricorda infatti le battute di caccia insieme al padre e il primo giorno in cui egli stesso, ancora ragazzino, riuscì ad uccidere una lepore.

Eredita dal padre una grande passione per la caccia che lo porterà a scrivere, in collaborazione con Álvaro Cunqueiro, *Teatro Venatorio y Coquinario Gallego* pubblicato nel 1958.

Il suo impegno universitario si divide fra la facoltà di Giurisprudenza e quella di Lettere e Filosofia presso l'Università della sua città natale. Una volta laureato vinse il Dottorato a Madrid e concluse i suoi studi in Francia e in Germania.

Nel 1933, affascinato dal mare e dalla vita dei marinai decide di imbarcarsi sul peschereccio "María del Carmen" diretto al Gran Sol, in acque irlandesi. Durante la navigazione scrive delle poesie che raccontano gli sforzi dei marinai che oltre a far fronte a una natura indomabile devono sop-

portare la nostalgia del focolare domestico. Verranno pubblicate nel 1940 con il titolo di *Mar del Sol*.

Castroviejo prende parte alla Guerra Civile nella quale viene ferito due volte, dal fronte comporrà delle poesie sull'inutilità e la ferocia della guerra, senza schierarsi. Questo libro di poesie, *Altura*, viene pubblicato nel 1938. Nello stesso anno sposa *doña* María Francisca Bolívar Sequeiros dalla quale avrà undici figli.

Dopo la Guerra civile lavora come giornalista e diventa direttore del quotidiano di Vigo *El Pueblo Gallego*, incarico che dovrà poi lasciare perché non vuole conformarsi agli ordini della censura che domina la vita spagnola degli anni Quaranta. Negli anni seguenti collabora con vari quotidiani e riviste, viaggia molto per dare conferenze in Spagna e all'estero, insegna per qualche mese presso l'Università di Palermo come professore di Lingua e Letteratura Spagnola.

Nel 1945 viene pubblicata la prima edizione de *Los Paisajes Iluminados*, in prosa e versi Due anni dopo vedranno la luce la sua unica opera teatrale, *Don Quijote 1947* e *Rías Bajas de Galicia*, una deliziosa guida punteggiata di immagini poetiche. Sono del 1955 *Apariciones en Galicia* e *La Burla Negra*. Il primo è un saggio che sostiene la teoria dell'origine celtica dei galeghi, arricchito con leggende e credenze legate alla particolare concezione della morte di questo antico popolo. Il secondo è la biografia del pirata pontevedrese Benito Soto.

In collaborazione con l'amico Álvaro Cunqueiro pubblica, nel 1958, *Teatro Venatorio y Coquinario Gallego*: Castroviejo si occupa della descrizione degli animali che abitano il territorio galego, delle loro abitudini e del modo in cui si cacciano facendo riferimento alle sue esperienze personali. Cunqueiro propone delle ricette per meglio gustare la prelibata cacciagione.

Nel 1960 escono *El Pálido Visitante* una raccolta di racconti di apparizioni e notizie dalla zona di Finisterre, e *Galicia: guía espiritual de una tierra*, un viaggio attraverso la Galizia ricco di note storiche e leggendarie. Negli anni Sessanta scrive anche un romanzo storico, *El conde de Gondomar, un azor entre ocasos*.

Castroviejo si impegnò sempre nella difesa della natura e dell'ambiente attraverso articoli, conferenze, libri. Vari settori economici e industriali cercarono di presentarlo come un conservatore antiquato quando in realtà predicava un progresso sostenibile e armonioso. *Las tribulaciones del cura de Noceda* (1970) narra le esperienze di fede e di carità di un umile parroco di campagna contrapposte alla ricchezza e alla corruzione dei vescovi e della curia; seguono dei racconti in cui canta la natura ferita dalla crudeltà dell'uomo.

Verso la fine degli anni Settanta Castroviejo viene colpito da una malattia inguaribile che lo porterà alla morte nel 1983. La sua ultima opera, edita nel 1981, è *La montaña herida* nella quale, secondo Pedro Sainz Rodríguez "Con realismo impresionante se relatan las violencias y crueldades, secuela de la guerra, que han deshonrado cuanto pudiera haber de justo y respetable en las ideologías combatientes".

José María Castroviejo ricevette vari riconoscimenti letterari fra i quali spiccano il "Premio nacional de literatura", il "Premio nacional de periodismo" e il "Mariano de Cavia".

Cap. I
Il soprannaturale

I. La Santa Compañía

Quella della *Santa Compañía* oltre ad essere la leggenda più conosciuta in Galizia è anche quella che ha suscitato le più forti suggestioni nell'animo della gente galega.

Come spiega Fraguas Fraguas in *La Galicia insólita. Tradiciones Gallegas*¹⁰⁰ la *Santa Compañía* è una riunione di anime in pena, sono almeno cinque, che tutte le notti percorrono determinati sentieri partendo dalla chiesa e attraversando la parrocchia. Devono essere almeno cinque perché una porta la croce che prende nella chiesa, una il secchiello dell'acqua benedetta e l'aspersorio, la terza porta l'insegna, la quarta tiene la lanterna e il campanello e l'ultima porta il viatico. A volte vengono accompagnate dalla "visione", una bara portata dai membri della *Compañía* che avanzano davanti a colui che dovrà morire.

Se ci si trova davanti alla *Santa Compañía* bisogna fare attenzione che questa non sorprenda il viandante e gli dia la croce. In questo modo colui che portava la croce viene liberato. Può anche succedere che invece della croce venga consegnato un cero. Se si verifica una di queste situazioni lo sfortunato andrà a far parte della comitiva finché non potrà dare a sua volta quello che porta a un altro viandante.

Ci sono molti modi per proteggersi dalla *Santa Compañía*. Uno di questi è quello di stringere i pugni, non potendo in questo modo prendere niente. Altrimenti si devono incrociare le braccia. L'antidoto più conosciuto è quello di disegnare un cerchio con una croce per terra utilizzando un ramo d'ulivo e rimanere al suo interno mentre passa la *Santa Compañía*.

Colui che vede passare la *Santa Compañía* può riconoscere la persona che presto morirà dato che, come si è detto, nella comitiva procede dietro la sua bara. In questo caso, se viene avvertito rapidamente potrà vivere ancora per molti anni.

Castroviejo, nel racconto dal titolo *La Santa Compañía*, dice di aver incontrato la processione nel modo che sto per riferire.

Quand'era ragazzo e viveva a Paizás era talmente affascinato da questa diffusa credenza che un giorno decise di chiedere al signor Fanchuco, lo stregone di Trobe, che gliela facesse incontrare. Questi gli diede appuntamento per la mezzanotte del giorno seguente nell'atrio di una chiesa. Il giovane arrivò con un certo anticipo in quel luogo desolato. Sentiva gli schiamazzi degli uccelli notturni e il gracidiare delle rane, era molto inquieto. Lo stregone arrivò improvvisamente, senza far rumore e guardando il ragazzo in modo strano gli annunciò l'arrivo della *Santa Compañía*. Questa si presentò come una luce verde accompagnata da voci e da lamenti che si avvicinava lentamente. Poco a poco si potevano distinguere figure bianche e volti pallidi. Il signor Fanchuco cercò di spingere Castroviejo ad unirsi alla schiera, ma il giovane si divincolò e riuscì a rifugiarsi nell'atrio della chiesa. L'autore racconta che il mattino seguente venne ritrovato svenuto e che trascorsero due giorni prima che si riprendesse. Lo stregone invece venne rinvenuto morto.

L'autore descrive in questo modo la seduzione che questa credenza esercitò sul suo animo di ra-

¹⁰⁰ Antonio Fraguas Fraguas, *op. cit.*, Edicións do Castro, A Coruña 1990.

gazzo:

*Entre las brétemas, los prados y las llamadas incitantes de la antigua y noble tierra del Ulla, mis catorce años tenían permanentemente abiertos los ojos al misterio, frente a una vieja robleda estremecida por voces antiguas, buhos, cuervos y gavilanes*¹⁰¹.

Sembra che sia il paesaggio della sua amata terra a sussurrargli la presenza di quest'antica credenza, vecchia quanto le querce centenarie che ricoprono il florido tappeto erboso della regione. Consolidata dalle testimonianze di chi dice di averla incontrata. Fa parte del bagaglio culturale della società galega, una società rurale.

Castroviejo dice di essere stato sempre molto attratto da un possibile incontro con la *Santa Compañía* ma di averlo allo stesso tempo temuto:

*Al principio me resistía, como antes la incitación de una droga temida y deseada. Pero poco a poco me fue ganando una irresistible fuerza hasta decidirme un día a hablar con el viejo brujo de Trobe.*¹⁰²

Lo stregone di Trobe è un personaggio molto strano: la sua voce era "*distante y extraña*" e la sua figura "*parecía esfumarse entre la niebla*".

Streghe e stregoni sono figure tradizionali della cultura galega. In *Apariciones en Galicia*¹⁰³ Castroviejo dice che nel periodo in cui scriveva il libro, negli anni '50, questi personaggi si occupavano di guarire dalle malattie persone e animali, porre rimedio ai mali della fortuna e trasmettere ai vivi i messaggi inviati dall'aldilà.

Ricorda un singolare stregone che viveva a Rodeira, vicino a Cangas, che molte volte appariva disteso agli incroci dei sentieri in uno stato di morte apparente. Una volta tornato in sé diceva di aver viaggiato con altri morti e comunicava i desideri di questi ai loro familiari. In tutta la regione era considerato un oracolo.

Sebbene in misura minore, erano presenti in Galizia streghe e stregoni che praticavano la magia nera.

2. La veglia funebre

La tradizione della veglia funebre è un'usanza ancora molto sentita in Galizia. Questa tradizione ha origini celtiche e si ritrova con caratteristiche simili in Irlanda, Scozia e nella maggior parte di paesi di ambito celtico.

Nonostante la morte di un familiare provochi un grande dolore, la famiglia del defunto non deve dimenticare una consuetudine fondamentale nella comunità: l'ospitalità. Con il corpo del defunto presente vengono ricevuti i vicini. Vengono loro offerti i migliori cibi e vini per rendere più piacevole la veglia dell'estinto. Le donne erano solite riunirsi attorno al vegliato pregando o semplice-

¹⁰¹ J. M. Castroviejo, *Los paisajes iluminados*, d'ora in avanti abbreviato PI, 91.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Id., *Apariciones en Galicia*, Porto y Cia, Santiago de Compostela 1995.

mente chiacchierando, mettendosi al corrente delle novità del luogo o della regione. Gli uomini esaltavano le virtù del morto o si raccontavano le ultime nuove sorseggiando grappa o vino. In questo modo la veglia più che un'espressione del culto dei morti diventava una riunione della comunità in cui la gastronomia serviva da legame.

La riunione intorno al morto raggiunse una tale importanza sociale da fare in modo che persino durante la veglia si svolgessero attività di tipo festivo, si giocasse a carte e si praticasse il rito del *Abellón*.

Castroviejo ne *El velatorio de Manuel de Senín*¹⁰⁴ racconta uno strano avvenimento accaduto durante una veglia funebre.

Nella regione dell'Ulla¹⁰⁵ la presenza di Manuel de Senín non era per niente gradita. Era basso, agile, con lo sguardo felino e la barba miracolosamente sempre della stessa lunghezza. Viveva nascosto fra le montagne per sfuggire alla Guardia Civil che lo conosceva per i furti che aveva commesso.

Un giorno venne trovato sulla strada del ritorno dalla fiera di Santa Susana il cadavere del signor Juan de Guillamonde. Qualcuno l'aveva accoltellato e gli aveva rubato i soldi che portava con sé, frutto delle trattative della fiera. L'assassino non venne trovato ma la gente sospettava che il colpevole fosse Manuel. Le persone che ancora parlavano con Manuel cominciarono ad evitarlo. Egli si chiuse in se stesso e un bel giorno sparì per ricomparire qualche tempo dopo portando con sé una grossa fortuna che disse di aver guadagnato in America. La gente comunque continuò a scansarlo fino al giorno in cui morì.

Sua moglie, Marica de Caceles, tentò invano di riunire i vicini per la veglia funebre: tutti inventavano delle scuse per non partecipare. La donna, disperata, raggiunse una taverna dove trovò tre ubriacconi che si lasciarono convincere a prendere parte alla riunione. Una volta entrata in casa Marica notò che il cappello che aveva posto sul petto del marito sembrava spostato e che sotto la luce della lampada sembrava che la faccia del morto facesse delle strane smorfie. Marica piangeva com'era consuetudine mentre i tre bevevano e giocavano a carte. Uno di loro chiese a Manuel se volesse fare una partita con loro.

Il defunto avvicinò il braccio al tavolo, prese le carte e con voce gelida gridò: " ¡200 pesos! Quelli che portava con sé il signor Guillamonde".

I tre scapparono a gambe levate; colui che aveva osato sfidare il morto morì a sua volta pochi giorni dopo, gli altri due vennero presi da una febbre misteriosa che li portò alla stessa fine qualche tempo dopo.

En la comarca del Ulla la presencia de Manuel de Senín era admitida con sincero disgusto, como contradictoria con las fundamentales leyes de la naturaleza regladas por la simetría de las campanas y de los surcos. Manuel era, como desde mi niñez lo recuerdo, achaparrado y agil, con mirada de gato y barba de tres o cuatro días, que lograba el milagro de no ascender ni descender, siempre le conocí igual, con sus uñas rotas y su especial misantropía que le impulsaba a buscar el escondite del monte con delectación de primitivo [PV, 107].

¹⁰⁴ Id., *El pálido visitante, ejemplares, relatos de avisos y apariciones en el Finisterre*, Santiago de Compostela 1960, 107-113 (d'ora in avanti abbreviato PV).

¹⁰⁵ Nella campagna vicino Santiago de Compostela.

In questo modo Castroviejo introduce il protagonista del racconto, descrivendolo come una persona conosciuta personalmente e quindi definendolo come un personaggio reale. Sottolinea il fatto che la sua barba fosse sempre uguale e, attraverso questo dettaglio, presenta Manuel come una figura diversa da tutti gli altri esseri umani che per loro natura sono sottoposti ai cambiamenti imposti dallo scorrere del tempo.

Marica, al contrario, interpreta il tipico personaggio galero, fedele alla tradizione che cerca in tutti i modi di trovare qualcuno che partecipi alla veglia del marito:

En Galicia puede concebirse todo, menos un difunto sin gente que lo vele y a Marica le parecía que los fundamentos del mundo se encontraban en aquella hora trastornados [PV, 110-111].

Per Castroviejo la tradizione è un valore importantissimo e in quanto tale va rispettata:

Para el gallego, lo mismo que para el irlandés o el armoricano, el mundo de la muerte penetra por todas partes la vida real. De aquí el sentido profundo otorgado a los hechos, al parecer más insignificantes¹⁰⁶.

Anche per la morte bisogna avere il massimo rispetto, guai a chi osa profanarla. Si crede che chi è prossimo a morire viene avvisato con dei segni, delle visioni. In questo caso la comparsa di Manuel de Senín ha preannunciato la fine dei tre profanatori.

Castroviejo cerca di rendere credibile e reale la storia presentando il protagonista come un personaggio realmente vissuto tramite la sua testimonianza, anche attribuendo un nome e un cognome a ogni personaggio.

Inoltre, lo spazio prescelto per la narrazione è la regione dell'Ulla, luogo dove l'autore trascorse la sua infanzia.

3. Premonizioni: i corvi

Nel racconto *El extraño caso del cuervo del doctor Sarmiento* [PV, 154-149], Castroviejo narra una storia vera, che gli è realmente accaduta. Quando ebbi modo di parlare con la vedova dell'autore, doña María Francisca, mi confermò la realtà della singolare vicenda che ora riporterò.

Durante un soggiorno a Cambados, Castroviejo ebbe modo d'incontrare un medico molto particolare. Possedeva un corvo enigmatico e burlone che lo aspettava appollaiato sopra il camino per salutarlo con strane grida a qualsiasi ora del giorno e delle notte. Erano considerati inseparabili tanto che l'autore si stupì moltissimo quando il dottor Sarmiento decise di affidargli il suo fedele amico. Castroviejo mise in una scatola il corvo che continuava a muoversi come fosse indemoniato. Arrivato a casa lo chiuse in una stanza, gli diede da mangiare, ma l'animale non ne voleva sapere. Durante la notte Castroviejo venne svegliato dagli strepiti angoscianti e dallo sbatter d'ali che proveniva dalla stanza dell'ospite. Aprì la porta e vide che nella stanza non c'era nessuno, il corvo era sparito. Ma la finestra era chiusa e non c'era altra via d'uscita

¹⁰⁶ J. M. Castroviejo, *Apariciones en Galicia*, cit., 6.

La mattina seguente Castroviejo ricevette un biglietto che gli comunicava la morte del dottor Sarmiento, avvenuta alla stessa ora in cui era sparito l'animale.

Pero si hablo hoy de estos negros pájaros, es para recordar algo extraordinario y alucinante que me sucedió con uno de ellos, y en cuyo relato no voy a poner la menor fantasía.

Castroviejo rimase davvero impressionato dall'accaduto.

Aveva sempre avuto una predilezione particolare per i corvi tanto che era solito portarne due sulle spalle e parlare con loro.

Prima di iniziare a raccontare la vicenda vera e propria, ripercorre la fortuna di quest'animale nella storia e ricorda che Giménez Caballero parlando di corvi nella sua opera *Amor a Galicia* riconosce la particolare simpatia di Castroviejo nei loro confronti e riporta le parole che gli vengono dedicate:

Sólo un poeta podía perpetrar el culto numinoso al Cuervo en Galicia. Junto con el pueblo campesino que le tributa todavía, al Cuervo, hondas supersticiones [PV, 147].

Anche Castroviejo ammette che le persone non amano quest'animale perché lo considerano un uccello del malaugurio. In realtà pensa che gli iettatori siano le persone stesse e non questi animali che oltretutto considera un ottimo complemento del paesaggio galego:

Por otra parte, el cuervo no está nada mal como complemento del paisaje Gallego. Entre el verde oscuro de los pinares o la "brétema" montañesa, el nórdico luto de su vuelo no desentona. Aunque no resulte alegre, es propio [PV, 147-148].

In un racconto intitolato *Los cuervos*¹⁰⁷ Castroviejo, durante una passeggiata autunnale, dice di aver visto uno stormo di corvi gracchianti e che l'amico che lo accompagnava gli spiegò che tanti corvi insieme non portavano buoni presagi:

Mi defunto tío cura, que era muy sabido de cosas antiguas, decía que cuando vuelan así tan gritadores anuncian guerras, hambre y trastornos, como si no hubiera ya bastantes calamidades en el mundo caducante de hoy.

Non portano sfortuna, anticipano solamente quello che succederà.

Un altro racconto in *Las tribulaciones del cura de Noceda* ha come protagonista un corvo. Il simpatico animale riesce a imbrogliare un ricco signore e un abate preannunciando l'imminente fine del mondo a causa dello scoppio delle bombe atomiche. Don Paco, questo è il nome del corvo, si presenta ai ricchi e colti signori proferendo queste parole:

Distinguidas señorías, permitid a este modesto cuervo que se entrometa en vuestras disquisiciones, sirviéndome de excusa, a falta de mayores, la experiencia que constituye el tesoro de los cuervos, ya que como ignoráis somos de larga vida y de naturaleza observara, si que

¹⁰⁷ Id., *Las tribulaciones del cura de Noceda*, Taber, Barcelona 1970, 79.

*también dicaz y parenética*¹⁰⁸.

Allora il nobile e il prelato presi dalla paura ma anche dalla voglia di godersi gli ultimi attimi di vita decidono di organizzare una festa per divertirsi insieme agli amici. Durante la festa scorrono fiumi di vino, canti e sesso la fanno da padrona tanto che l'abate si esibisce in azioni sodomitiche. Si sente un forte botto ma al mattino, quando i festanti si svegliano, vedono che tutto è come prima e si rendono conto di essere stati beffati. Lo scoppio che avevano udito era quello della ruota del furgone di un fattorino. Il corvo alla fine dice:

*La verdad es que no hay como las bombas atómicas para comprender el interior de las gentes. Buen invento, buen invento a fe de cuervo, que es casi fe notarial*¹⁰⁹.

Castroviejo in questo modo dà una rivincita al corvo, animale a torto disprezzato. L'animale riesce a combinare una bella burla facendo forza sulla sua conosciuta caratteristica di "portatore di disgrazie", riconosciuta persino da uomini appartenenti a clero e nobiltà. La superstizione non ha limiti di classe o di cultura, ma solo d'ignoranza.

Bisogna notare che il peccatore più biasimevole è senza dubbio il prelato.

4. Premonizioni: la visione

Come ho già avuto modo di spiegare, secondo la tradizione galega nessuno muore senza essere stato prima avvisato.

La visione preannuncia che sta per succedere o è appena successo, qualcosa di terribile.

Castroviejo dice che la storia di questa visione gli è stata raccontata da Genoveva de Tanguis, la signora di Locronan. Dice anche di aver conosciuto personalmente questa donna durante un viaggio in Bretagna.

La protagonista di questa storia si chiamava María Cornic. Era una bellissima ragazza sposata con un capitano d'altura che amava immensamente. Lui trascorreva molto tempo in mare e lei, durante la sua assenza, stava chiusa in casa giorno e notte pensando al marito. Usciva di casa solo per andare a messa e non riceveva visite da nessuno. Aveva addirittura fatto aprire una porta nel muro di cinta del suo giardino che confinava con la chiesa in modo da non dover attraversare il paese e incontrare le altre donne. La madre la rimproverava per la sua eccessiva devozione al marito, ma lei si giustificava dicendo che amare era la cosa più bella.

Una notte venne svegliata dal suono di una campana e, pensando che fosse l'ora della messa dell'alba si diresse verso la Chiesa. Una volta entrata vide che c'era molta gente ma che il prete le era sconosciuto. Chiese a una delle signore vicine chi fosse il nuovo arrivato ma questa non le rispose, tanto era assorta nella preghiera. Quando arrivò il *limosnero* María cercò qualche spicciolo ma si rese conto che non aveva portato niente con sé.

Il *limosnero* la rimproverò dicendole che non poteva presentarsi alla messa senza portare l'elemosina per l'anima dei defunti. María, che non aveva proprio niente da offrire, quando il *limosnero*

¹⁰⁸ *Ibid.*, 234.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 240.

le chiese la fede gliela diede. Cominciò a piangere finché arrivò il rettore della chiesa che le chiese cosa facesse lì così di buonora. La povera donna, ancora confusa, spiegò al prelado quello che le era successo. Il rettore si mise a cercare la fede e la trovò sull'altare. La riconsegnò alla sfortunata e le disse che avrebbe sofferto molto. Quindici giorni dopo María venne a sapere di essere rimasta vedova: la nave comandata dal marito era affondata la notte in cui la giovane aveva assistito alla strana messa e alla stessa ora in cui il *limosnero* l'aveva obbligata a consegnargli la fede.

La protagonista ha come sempre un nome e un cognome. È una donna che sceglie di isolarsi dal mondo esterno che non fa altro che pensare al marito e andare a messa. Evita di incontrare la gente arrivando all'eccesso, come si legge:

El jardín que rodeaba la casa era contiguo al cementerio. María hizo abrir una puerta en el muro de separación para poder ir de su casa a la iglesia, sin necesidad de atravesar la calle, bajo las miradas indiscretas de las comadres [PV, 86].

Persino i suoi ritmi sono sfasati, la sua vita viene scandita dal susseguirsi delle messe. Ma la sua fede esagerata, le preghiere recitate continuamente per far sì che la Madonna protegga il marito si rivelano inutili.

Su cuarto parecía como iluminado por una claridad triste y vaga.

Con queste parole Castroviejo ci preannuncia che sta per accadere qualcosa di straordinario, che la storia entra nella seconda parte fantastica. María entrerà nella visione, con il senso di estraneità e di impotenza di fronte a una situazione che le è consueta, partecipa alla messa nella quale però soffrirà l'isolamento, lo stesso in cui ella stessa aveva deciso di vivere. Viene travolta dalla situazione che, attraverso la perdita concreta della fede che allegoricamente simboleggia la perdita del marito.

Nel racconto *La procesión de los ahogados* [PV, 53] Castroviejo riporta un fatto narratogli dalla dama di Locronan in cui la madre di un pescatore sentendo per tre volte il rumore dei remi nel porto andò a vedere se fosse arrivato il figlio ma che una volta giunta sul molo non vide alcuna nave. Era l'*intersigne*, l'*aviso*, e, poco dopo l'uccello della morte sfiorò la finestra della sua casa. Il giovane era morto nel momento in cui la donna aveva ricevuto l'*aviso* trascinato in mare dalla processione degli affogati.

5. Apparizioni

Una curiosa credenza popolare afferma la possibilità che, in un determinato momento, una persona viva entri in contatto con i defunti. Le apparizioni sono l'esempio più bello di quanto siano uniti il mondo dei vivi e il Purgatorio nella tradizione galega.

Le anime tornano per chiedere ai familiari o agli amici di compiere una promessa o un'offerta realizzata in vita, per difendere i familiari più indifesi come gli anziani e i bambini, per mostrare loro dove è stato nascosto del denaro, per restituire ciò che è stato rubato e per tanti altri, anche meno nobili, motivi¹¹⁰.

Riporterò ora tre racconti in cui Castroviejo racconta in che modo gli sono apparsi degli spiriti.

¹¹⁰ Bouza-Domelo, *Mitos, ritos y leyendas de Galicia*, ed. Martínez Roca, Barcelona 2001.



5.1. *El triste fin de Piculete* [PV, 153-159]

Questa storia è ambientata in una notte di Capodanno in cui Castroviejo e i suoi amici erano ancora studenti e il luogo in cui si svolge l'intera vicenda è Santiago de Compostela.

Le taverne in cui si sposta l'allegria compagnia sono collocate nelle vie più conosciute della città Santa, nella calle dell'Horreo e nella Rúa de san Pedro.

Quel 31 dicembre pioveva a dirotto e un vento fortissimo spazzava la città. Il tempo era talmente ostile che l'autore e i suoi compagni decisero di rifugiarsi nell'atrio della rivendita di tabacchi di Doña Ramonita. Lì trovano la padrona con il suo fedele aiutante, Piculete, che stavano rievocando la soavità del clima di Cuba, la loro terra natale, e maledicevano l'inclemente clima della Galizia.

Così Castroviejo presenta il protagonista:

[...] Piculete, habanero, dicaz, desafortunado e impecune. [...] Usaba un traje ligero, pretencioso y claro, que, apto para las suavidades tropicales, desafinaba agriamente en la invernía santiaguesa, obligándole a una perpetua tiritona. Lucía botines, una perla falsa en la corbata y una tumbaga buhonera en el anular. Era tirado de naípe, facundo y deserto [PV, 154].

Era un uomo che amava molto l'apparenza.

Gli studenti, inteneriti da quella figura tanto fragile, decisero di dedicare quella notte di San Silvestro a Piculete. Quindi, tutti insieme, si spostarono in una taverna per cominciare i festeggiamenti. A un certo punto Piculete era talmente ubriaco che non era più in grado di parlare. Allora Ferreiro, uno studente di medicina, sospettò che Piculete soffriva di una forte occlusione intestinale e, per curarlo, gli versò nel caffè dell'olio di croton che invece gli provocò dei fortissimi dolori.

Qualcuno allora propose di spostarsi in un'altra taverna, nella Rúa de San Pedro, dove si preparava una zuppa d'aglio che avrebbe potuto dar sollievo al povero Piculete. Ma nemmeno la zuppa sortì

l'effetto desiderato, anzi, lo sfortunato lamentò urgenze inequivocabili e la padrona del locale lo accompagnò al pozzo nero mentre i compagni continuavano a bere e a mangiare.

I giovani continuarono a festeggiare fino all'alba e solo quando decisero di tornare a casa si resero conto che mancava Piculete. Lo cercarono e lo trovarono agonizzante nel pozzo nero dov'era caduto nell'oscurità della notte e da allora era rimasto lì sommerso. Era talmente provato che ogni tentativo di guarirlo fu inutile, morì alcuni giorni dopo. Era passato giusto un anno da quella tragica notte quando Castroviejo vide apparire davanti a sé Piculete, sporco e bagnato come quando l'avevano tirato fuori dal pozzo. Era pallidissimo, un fantasma vero e proprio:

de pronto un suspirar profundo me hizo comprender que me encontraba ante la proximidad de un aparecido.

Un gallego no suele equivocarse sobre ésto y yo, además había tenido mis más y mis menos con la "Santa Compañía", en nuestra casa de Paizás, en la tierra del Ulla [PV, 158].

Piculete, "con voz maligna" annunciò che chi l'aveva rovinato l'avrebbe pagata cara. Castroviejo gli disse di ricordare che Ferreiro gli aveva dato l'olio e aggiunse che l'aveva fatto sicuramente a fin di bene. Aggiunse poi che non gli piaceva vederlo in quelle condizioni, sporco e stracciato, lui che era stato sempre un uomo distinto ed elegante. Avrebbe potuto prendere un vestito dal suo armadio:

Que es de paño muy resistente, lo que tal vez le convenga, dada la vida nocturna que como fantasma se ve usted obligado a hacer [PV, 159].

Piculete, soddisfatto per l'allusione alla sua pretesa eleganza, scomparve dicendo che sarebbe tornato a prendere il vestito. Dopo alcuni mesi Castroviejo venne a sapere che Ferreiro era impazzito, ossessionato dalla visita continua di un fantasma, finché, una mattina di Capodanno venne trovato inspiegabilmente morto, affogato in un pozzo.

Questo racconto ha per protagonista un defunto che appare per vendicare un torto che gli è stato fatto. È interessante notare che si presenta esattamente nelle stesse condizioni in cui era stato trovato. Ma non sono solo i tratti fisici ad essere gli stessi di quando era in vita, anche la vanità tipica del suo carattere è rimasta immutata.

Castroviejo cerca di tranquillizzare il fantasma che lo guarda biecamente. Racconta brevemente come si sono svolti i fatti in quella terribile notte per poi passare ad elogiarlo per il suo modo di vestire ricercato e appariscente. Questo atteggiamento di "complicità" trova una spiegazione nelle parole dell'autore:

La noche les pertenece, ¡ desgraciado de aquél que las pertube en sus idas y venidas!, pues saben infligir a los indiscretos lecciones a menudo crueles¹¹¹.

5.2. *El fantasma de Eaton Square [PI, 60]*

In questo racconto Castroviejo, davanti all'apparizione di un fantasma, assume la stessa attitudine conciliante. Gli chiede il motivo per cui si trova in quel luogo, lo ascolta e gli dà persino un con-

¹¹¹ J. M. Castroviejo, *Apariciones en Galicia*, cit., 5.

siglio. Ecco la storia.

Castroviejo racconta di essersi trovato a Londra, precisamente a Eaton Square, dove aveva sede l'Instituto de Español. Mentre dormiva sentì un rumore che lo fece sobbalzare. Aprì gli occhi e vide davanti a sé una figura gigantesca, bianca, un fantasma. Questi gli si avvicinò e con una voce molto roca gli chiese dove fosse Yusupof. Castroviejo capì che quello che aveva davanti era il monaco Rasputin che era stato ucciso barbaramente dal principe. Il fantasma disse di aver cercato Yusupof ovunque e che si trovava in quel luogo perché alcuni giorni prima un fantasma gli aveva detto che il suo nemico era vissuto in quella casa.

Castroviejo gli rispose che non poteva aiutarlo e gli consigliò di andare in un luogo caldo e soleggiato invece di stare in quella città tanto caotica e con un clima tanto sfavorevole. Rasputin si scusò per averlo disturbato e per avergli bagnato le ciabatte con l'umidità che si portava addosso e sparì.

Il fantasma di Rasputin cerca il principe che gli ha dato la morte per potersi vendicare. È un'anima del Purgatorio destinata a vagare senza poter trovare pace. Anche questo fantasma porta con sé segni tangibili, come l'umidità che lascia al suo passaggio.

5.3. *El Pálido visitante* [PV, 96-99]

Nella notte di San Juan Castroviejo racconta di aver ricevuto la visita del suo amico Juan Santos accompagnato da uno strano personaggio "*que golpeaba rápidamente la atención por la singular blancura de su rostro*" [PV, 97]. Questi si presentò dicendo di essere un fantasma. Castroviejo gli offerse del vino e lo bevve "*sin hacer el menor ruido, como es costumbre de todos los espectros que se estiman*" [PV, 98].

Disse di essere Einstein e spiegò che era costretto a vagare e penare a causa della sua famosa formula che provocò, per mano degli americani, gli orrori di Hiroshima. Aveva perso la tranquillità sia da vivo che da morto e aggiunse:

Pronto se logrará una humanidad de monstruos y el día del juicio final, que posiblemente no tarde, el Creador reconocerá a sus criaturas. ¡Es el pecado mayor, el verdadero pecado contra el Espíritu Santo, el que no tendrá perdón [PV, 99].

Poi sparì nella notte con una risata demenziale.

Attraverso le parole di Einstein Castroviejo critica la società moderna che perde il controllo sui suoi stessi prodotti. Condanna il progresso sfrenato e distruttivo. Lo spettro è vittima del suo stesso ingegno e, dall'aldilà preannuncia una fine terribile e inevitabile per coloro che vorranno emulare le sue imprese.

Castroviejo era favorevole a un progresso che migliorasse la vita dell'uomo ma non distruggesse la natura e l'uomo stesso. In un altro capitolo tratterò la posizione dell'autore a questo proposito.

Il tempo in cui si sviluppa la vicenda è la notte di San Juan, la notte del solstizio estivo. Secondo la tradizione, a mezzanotte venivano accesi dei fuochi in cui si bruciavano i vecchi attrezzi da lavoro insieme alla legna. Il fuoco era considerato l'elemento purificatore, l'antidoto contro la stregoneria e il malocchio, il miglior rimedio alle malattie del bestiame, fondamentale in una società prevalentemente rurale.

Ma quella di San Juan è anche la notte di massima attività per le streghe, perciò, veniva bruciata

della legna verde che produceva molto fumo per metterle in fuga. L'apparizione di un'anima non è un fatto straordinario per Castroviejo ma, nonostante ciò, appena la vede si agita perché non sa con che intenzioni è arrivata. Mantiene anche in questo caso un comportamento sereno e rispettoso nei confronti del defunto. Sembra che il fantasma, una volta che è riuscito a sfogarsi e a trovare qualcuno che lo ascolti provi un certo sollievo.

Le apparizioni a cui assiste l'autore avvengono in situazioni comuni: nella stanza di un albergo, nella sua casa, sempre di notte. Questi avvenimenti straordinari vengono presentati con una semplicità e un'ingenuità disarmanti. Per Castroviejo il mondo dell'aldilà penetra nel mondo reale, sono complementari.

Castroviejo divulga la cultura della sua Galizia rurale al mondo moderno, più evoluto. Nel mondo galego fantasia e realtà sono intrecciate in maniera indissolubile. Ne *Las tribulaciones del cura de Noceda* Castroviejo dà luogo a un'apparizione davvero singolare¹¹²: don Mariano, parroco di Noceda, mentre dormiva venne svegliato da uno strano rumore. Quando aprì gli occhi vide davanti a sé "*se encontraba una figura alta, espectral y vestida con sotana*". Sembrava illuminata da una luce interiore che la circondava come un alone e che all'ingenuo parroco sembrava fosforescente. don mariano era incredulo e stupito, e, si spaventò moltissimo quando il fantasma si mise a parlare e gli disse di essere don Serafín Louro, un vecchio parroco della parrocchia di Noceda. Allora don Mariano ricordò di aver sentito molto parlare del suo predecessore in seminario. Il fantasma disse che era venuto a trovare don Mariano per dargli dei consigli che sperava potessero essergli utili e anche perché aveva bisogno di muoversi a causa del freddo umido della primavera. Lo spettro sapeva dei reumatismi che affliggevano il povero parroco e gli spiegò che fra i suoi castighi c'era anche quello di sopportare il fastidioso acciacco nell'aldilà.

Don mariano era davvero esterrefatto e chiese a don Serafín in che cosa potesse aiutarlo, dimostrandogli devozione per la sua nota sapienza teologica. Ma lo spettro non apprezzò, anzi, gli rispose che la Teologia non gli era servita a niente e gli propose di ascoltare la sua storia. Per prima cosa gli consigliò di ricordare questa frase di Renán; "*Yo prefiero la hipótesis del infierno a la hipótesis de la nada*". Ma il povero prelado non capiva allora lo spirito gli spiegò che dobbiamo credere in qualcosa. Ed è perché egli non ha mai creduto che si trova costretto a vagabondare sentendo dentro di sé un grande freddo. Gli consiglia poi di leggere i poeti che possono avvicinare a Dio più dei teologi. don Mariano confessa la sua ignoranza poetica, conosce solo Virgilio. Don Serafín gli disse di non aver mai creduto in niente ed era per questo motivo che la sua anima era arida. Don Mariano gli risponde che lo aveva conosciuto per le sue famose prediche e che perciò non capiva cosa volesse dire.

*Pura soberbia, Mariano, pura soberbia le interrumpió el espectro. me gustaba confundir en las rectorales a mis compañeros de tabla el día de los Patronos, con sutiles controversias teológicas que ellos no eran capaces de seguir y gustaba de enfervorizar a las gentes en las iglesias, aunque me viera por veces obligado a intercalar esos tópicos, sensibleros y baratos que siempre repugnaba, para emocionar a los beatos*¹¹³.

Don Rosendo sembrava davvero abbattuto e don Mariano sentiva una tal pena nei suoi confronti

¹¹² Id., *op.cit.*, 16-22.

¹¹³ *Ibid.*, 20.

che gli chiese se volesse qualcosa di caldo per riconfortarsi. Il fantasma rifiutò, il parroco allora gli chiese se avesse cercato di recuperare la fede e lo sfortunato gli spiegò che la fede non si poteva recuperare, o si ha o non la si ha. Improvvisamente poi lo spirito sparì.

Il racconto è particolare perché per la prima volta appare un uomo di Chiesa nelle vesti di un'anima peccatrice, costretta ad errare senza pace. Aveva mancato di fede e di umiltà, perciò non si sarebbe potuta salvare.

6. Il Diavolo

Fra i racconti di Castroviejo ce ne sono due che trattano la figura del Diavolo. Nel primo viene riportata una leggenda, nel secondo un fatto realmente accaduto riportato sui giornali galeghi di fine Ottocento.

6.1. Burla al trasgo [PV, 140-144]

Narra di come avvenne la costruzione del ponte di Gatín per mano del Diavolo. La vicenda è ambientata nella provincia di Lugo in epoca molto remota.

Il Diavolo, nelle sembianze di un gatto, si offrì di aiutare una ragazza, che stava per partorire, ad attraversare il fiume e raggiungere il paese dove avrebbe trovato chi l'avesse assistita. In cambio le chiese di avere l'anima del nascituro. La poveretta, in preda al panico e stravolta dal dolore, accettò. Il gatto fece apparire in pochi istanti un ponte che le permise di attraversare il fiume.

Dopo molti anni, piena di sensi di colpa e di paura per la sorte del figlio, decise di raccontargli del patto che era stata costretta a stringere con il Diavolo. Il giovane si fece coraggio e decise di parlare dell'accaduto con il suo amico Ubaldino, un uomo molto conosciuto per la sua capacità di trovare soluzioni ingegnose ad ogni problema. Ubaldino, dopo aver ascoltato la storia, diede appuntamento al ragazzo e alla madre per il giorno seguente davanti al ponte maledetto. Quando Ubaldino arrivò portava un gatto nero al guinzaglio e la donna si rese conto che era lo stesso gatto che aveva incontrato molti anni prima. Ubaldino disse che il patto non poteva essere valido perché il gatto non aveva chiesto la licenza per costruire il ponte. Aggiunse che se non avesse liberato il ragazzo l'avrebbe denunciato alle autorità competenti le quali avrebbero distrutto il ponte perché abusivo. In questo modo sarebbe scomparsa la prova del contratto. Il gatto si sentì tanto ridicolizzato che scappò per i prati lasciando un sentiero nero tuttora visibile. Nessuno sa come Ubaldino riuscì a far comparire il Diavolo e a legarlo.

Castroviejo spiega che la vicenda si svolse in tempi molto remoti, quando il Diavolo non aveva tanto da fare come nell'ultimo secolo. Sottolinea il fatto che guerre e catastrofi lo tengono molto impegnato.

Il ponte si trova nei pressi di Becerreá e il nome Gatín deriva dal fatto che il Diavolo si era presentato come un gatto nero "*lo que, por otra parte, es bastante frecuente en el demonio, según atestiguan los que los que lo vieron y han tenido trato con él*" [PV, 141]. Nella superstizione popolare il gatto nero è considerato di cattivo auspicio.

Neanche il Diavolo può sfuggire alla burocrazia e alle leggi del fisco. Viene sconfitto con la dialettica, addirittura ridicolizzato. Perde le sue tipiche doti di invincibilità e onnipotenza.

6.2. *Diablura en Allones [PV, 116-122]*

In questo racconto Castroviejo riporta un fatto molto curioso, accaduto nel villaggio di Allones, nei pressi della baia di Laje.

Una signora anziana, Juliana Rodríguez, venne perseguitata dal Diavolo che, oltre a farle dei dispetti, come ad esempio farle trovare dei sassi nella minestra e far volare nella stanza dei cesti di patate, la picchiava. Quando la donna raccontò al parroco quello che le stava succedendo, non venne creduta, ma le cose cambiarono quando il prelado ebbe modo di accertarsi personalmente della strana situazione. Gli avvenimenti che accadevano ad Allones, divulgati in seguito da giornali quali *El eco de Santiago* e *La voz de Galicia*, ebbero presto una forte risonanza in tutta la Galizia.

Un articolo de *El eco de Santiago* del 10 maggio 1900 diceva:

Elévanse en alto los tizones de la lumbre y otros objetos varios; caen patatas, que, colocándose unas sobre otras, en forma de pirámide, mantiénense en perfecto equilibrio, de un armario, cerrado con llave, salió el pilón de una balanza romana, viniendo a caer en la cocina, a los pies de los circunstantes, siéntense silbidos agudos y estridentes; percíbese el ruido de los golpes y el chasquido de las bofetadas que con frecuencia recibe la pobre mujer, la cual es arrastrada por los cabellos y a veces por una cuerda visible que invisiblemente le echan al cuello; [...], y, por fin, pasan tantas cosas, tan raras unas y tan ridículas otras, y tan sorprendentes todas, que no sabe uno qué pensar ni a qué atribuir las. Los hechos son tan innegables y presenciados por cientos y miles de testigos de aquel pueblo y de los comarcas [PV, 122].

Le diavolerie continuarono per molto tempo, finché Juliana morì. Castroviejo aggiunge che fatti simili erano accaduti anche in Francia. Ad Iciar, oltre che a verificarsi gli stessi episodi di Allones, vennero ritrovati, impressi su un fazzoletto, i segni di dita incandescenti, apparì anche uno strano personaggio e un gatto nero scoppiò a ridere.

Sono davvero singolari questi episodi e non è difficile immaginare la forte impressione suscitata nella gente galega dell'epoca, particolarmente ricettiva per quanto riguarda gli eventi soprannaturali e le superstizioni.

Cap. II

Il mare

Introduzione

Castroviejo nutriva una forte attrazione verso il mare. Era affascinato dalla potenza, dalla ricchezza e dall'enormità dell'oceano. Era incuriosito e allo stesso tempo ammirato dalla vita dei pescatori che durante ogni uscita rischiavano di perdere la vita in quelle acque gelide e burrascose.

Nel 1933 decise di imbarcarsi sul peschereccio "María del Carmen" diretto al Gran Sol, un tratto di mare pescosissimo, in acque irlandesi. Salpò da Vigo e, durante il viaggio scrisse delle poesie in cui, con una straordinaria immediatezza e oggettività dipingeva questa sua avventura.

La raccolta di queste poesie, intitolata *Mar del Sol*¹¹⁴ venne pubblicata nel 1940. Descrisse, con immagini appropriate, la forza spaventosa dell'oceano e la paura dei viaggiatori in balia delle sue alte onde. Trasmette l'impotenza dell'uomo di fronte a una forza indomabile.

La sua poesia riporta in modo molto fedele la realtà circostante vista da un peschereccio, fra i marinai delle Rías Bajas. Scriveva "*mientras el mar barría la cubierta y el socavón de las olas hacía retumbar las cuadernas*" sulle acque di un mare irlandese "*fabuloso y triste, dipingeva lleno de nieblas, borrascas y voces extrañas*".

Castroviejo descrive il mare che lo circonda con queste suggestive parole:

*El mar se ha vuelto de plata
y todas las estrellas se funden en un solo grito
que entreabre la rosa de nuestro corazón.*

Ma il mare non è solo una creatura potente e bellissima, a volte è spaventoso. È uno scrigno, che racchiude storie segrete, uniche, meravigliose.

Nasconde antiche città, custodisce vecchi pescherecci naufragati, tesori, navi pirata, ma non solo, ospita le anime di coloro che morirono nelle sue acque

*Las campanas de los pueblos sumergidos tocan...
Bajo la mirada céltica de Dios
La costa arrastrada por el viento comienza
a naufragar.*

A volte si possono persino sentire le voci dei naufraghi:

*Algo ha pasado gimiendo bajo la quilla...
Deben ser los navíos hundidos en Black-rock.*

Oppure:

*En tierra se han oído gritos extraños...
deben ser los muertos que lloran entre la niebla.*

1. Il viaggio al Gran Sol [PI, 7-33].

Castroviejo racconta dello svolgimento del suo viaggio al Gran Sol in *Los paisajes iluminados*.

L'autore e i pescatori salpano da Vigo verso la fine di agosto. Una volta usciti dal mare tranquillo della ría la nave entra nell'inquieto Atlantico.

Nada se movía y el barco parecía deslizarse sobre el Espejo de las aguas como algo bello y extraño. Se oía, desde el bordo, el canto aflautado de los sapos en los prados y el boscaje de

¹¹⁴ Id., *Mar del Sol: poemas de un diario a bordo*, Ediciones Patria, Barcelona 1940.

beiramar, y una paz altísima lo invadía todo.

Passano per la *Cova dos pesos*, luogo in cui, molti anni prima, era naufragato un brigantino pieno di monete e preziosi, trascinato dalle correnti in fondo alla grotta.

Columbré en la noche sembrada de estrellas, que palpita como un corazón, en la famosa "Cova dos pesos", que ofrecía, incitante y abierta, su negrura sobre la plata del mar, celosa del tesoro que yace en la arena del fondo de la gruta. [PI, 15]

I pescatori, comandati da Perrachica, raccontano di aver udito il brigantino sbattere contro le pareti della grotta e di aver visto in quel punto una luce verdastra molto inquietante. Si sentivano anche dei rumori di lotta a bordo. Castroviejo credette che fosse una burla.

Giunti nel golfo di Vizcaya si diressero verso nord costeggiando il litorale francese, nel mare Celtico. Castroviejo spiega che è così denominato perchè le coste che lo delimitano sono abitate da popolazioni di lingua celtica: gallesi, irlandesi, armoricani e dagli abitanti della Cornovaglia.

Continuarono a navigare fino ad arrivare al *Pequeño Sol* che comincia 15 miglia ad ovest dalla costa bretone; questo rappresenta l'ingresso al più grande e maestoso *Gran Sol* "donde el mar se presenta con toda su desnuda verdad, las tempestades recuerdan al Génesis y los hombres se sienten verdaderamente en presencia de Dios".

Navigando in queste acque, Castroviejo ricorda proprio sotto la chiglia della loro nave c'erano boschi e paesi sommersi "que tuvieron pájaros en sus ramas y oyeron cantos en sus calles". Immaginava di navigare sopra i monasteri di Saint-Gaud o Saint-Paterne, affondati con numerosi villaggi. Ricordava che nel 395 d.C. la città di Ys era scomparsa nelle profondità della baia di Douarnenez. Ne era incuriosito, sentiva i suoi compagni che parlavano di questi avvenimenti in modo misterioso, a voce bassa. E spiega:

Al principio sonreía cuando me comunicaron los veteranos del barco los toques de campanas que, según ellos, ascendían desde la verde urna xirovaga, estremeciendo las almas. Pero cuando en una noche de temporal las oí, tuve miedo. [PI, 26]

Quel giorno il mare del *Gran Sol* era molto mosso e si abbattè sul peschereccio una tempesta tanto forte che l'autore ebbe l'impressione di essere nel giorno del giudizio universale.

El tiempo perdió toda sensación de límite y no he vuelto a sentir una idea análoga a la experimentada en aquellos instantes. [PI, 27]

I pescatori gridavano e correvano avanti e indietro sul peschereccio cercando di porre rimedio alle assi rotte e controllando che non ci fossero altri gravi danni. Era una situazione allucinante, che riempiva il mare d'angoscia, una barca stava affondando. Il loro peschereccio resistette a un'onda gigantesca, uscirono da quell'inferno sani e salvi; solo uno di loro era ferito lievemente. La barca un po' alla volta riprese vita anche se il peschereccio aveva subito dei danni notevoli. La tempesta li aveva colti in un luogo pericoloso, a due miglia di distanza si era inabissato il peschereccio "Galicia".

Castroviejo fantasticò sul possibile destino dello sfortunato equipaggio:

Tal vez los tripulantes hayan sido acogidos en algunos de los pueblos hundidos y las campanas repicarían fraternales a su llegada. Las antiguas muchachas celtas acudirán con sus trenzas rubias, a recibirlos, entre algas y verdes transparencias, estremecidas por el sonido submarino de la cornamusa. Sí, tal vez. [PI, 31]

Ripresero il largo accompagnati dal vento nordico, "altivo y ululante", e si avvicinarono a delle rocce strane, nere e fosforescenti. Era il *Rockall Bank* che sulle carte geografiche è segnalato come pericoloso perché provoca dei disturbi magnetici che mettono fuori uso le bussole. Infatti molte navi si erano sfracellate su queste pietre maledette.

L'equipaggio della nave era stanco, perciò decisero quindi di fermarsi a Cork per riposare prima di tornare a casa. Erano passati 15 giorni dall'ultima volta che avevano messo piede sulla terraferma. Intanto a Vigo era giunta la notizia che il "María del Carmen" era naufragato, equivocamente scambiato per lo sfortunato "Galicia". Ecco come Castroviejo conclude il racconto di questa avventurosa ma positiva esperienza ritornando a casa:

desde la tierra las trenzas de las muchachas tiran por el barco que casi naufraga de júbilo; en el corazón de los marinos florecen manzanos, las gaviotas son todas blancas, y el mar, nuestro amigo, rosma satisfecho. ¡Avante! De pronto, a bordo, una explosión azul: ¡Tierra! [PI, 33]

Per Castroviejo il mare è un'entità viva. Ha una vita che pulsa nei suoi fondali, parallela a quella del mondo terrestre, fatta di città sommerse, navi affondate con il loro equipaggio che continuano a vivere, a farsi sentire.

Il mare custodisce i segreti, le sofferenze, l'angoscia di coloro che vi sono sepolti. L'autore è affascinato da questa teoria, ci crede in quanto testimone di apparizioni di brigantini pirata o di rintocchi di campane lontane. In questo racconto il mare viene visto nella sua poetica tragicità, è un mare assassino, che accoglie nel suo ventre le vittime della sua forza.

1.1. Nochebuena en Cíes

In questo rocambolesco racconto [PI, 34-42] Castroviejo dice di aver visto apparire nell'oscurità della notte una nave pirata con il suo capitano a bordo. Il fatto accadde alla vigilia di Natale del 1934. Era partito da Cangas due giorni prima della notte santa a bordo del peschereccio "Camiña" per pescare i tracuri che vivevano nel mare delle isole Cíes. Partì con Chischis, il padrone della barca e con altri pescatori.

Man mano che la barca si addentrava nelle acque gelide dell'oceano, aumentava la forza del vento e anche quella delle onde. Il tempo continuava a peggiorare tanto che Chischis decise che si sarebbero rifugiati sulla spiaggia della grande isola in attesa che il tempo migliorasse prima di tornare a casa. Lì sulla spiaggia c'era anche il "Nuestra Señora del Carmen". Castroviejo andò a salutare i pescatori che poi si unirono alla compagnia del "Camiña" per raggiungere la taverna del Cojo. Il Cojo era "una especie de pirata" che li ricevette "con su pata de palo, su grueso pitillo, que siempre conocí apagado, y su vieja malicia". Castroviejo non esita a delineare ulteriormente la figura di questo atipico personaggio.

Este Cojo es una especie de rey natural de las Cíes y no tolera competidores -tres que quisieron allí establecerse desaparecieron misteriosamente-, vende vino, tabaco y aguardiente a los marineros y no estoy seguro de que en ciertas noches de temporal no ejerza la piratería por su cuenta; parece un personaje de Stevenson y lo tengo por pájaro de gran cuidado, aunque conmigo ha estado siempre deferente y cordial. [PI, 39]

E attraverso la sua descrizione Castroviejo insinua dei dubbi circa l'affidabilità e la morale di questo curioso e inquietante personaggio.

I commensali mangiarono e bevettero tutta la sera concludendo il banchetto con la *queimada*, la tipica bevanda galega, che una volta accesa illuminò i convitati dando loro un aspetto quasi spettrale.

Pero a todos los superaba el "Cojo", verdoso y siniestro con los ojos en lumbre y la risa espantable, verdadero demonio oficiante entre el lostrego del cucharón ígneo que sin cesar, iba y venía, de la pota a los viejos vasos de vidrio tallado, restos de otros naufragios. [PI, 40]

Il Cojo propose al gruppo di raggiungere gli scogli di *Punta do cabalo* per vedere se si avvicinava all'isola il brigantino naufragato tanti anni prima, in una notte tempestosa, con tutto il suo equipaggio. Sembra che i marinai della nave fossero dei pirati crudeli e che il loro capitano fosse il più crudele di tutti. Quando la nave affondò la sua anima stava sul ponte, imponente, alzando i pugni al cielo mentre le onde lo inghiottivano. Da allora, in certe notti di tempesta è possibile vedere la nave sbattuta dalle onde, si sentono dei rumori sinistri a bordo.

Una volta giunti sul posto sentirono un rumore cupo, profondo e le grida ei gabbiani. Non si vedeva niente, soltanto dei bagliori bianchi. Improvvisamente il Cojo urlò e si alzò, sembrava fosse posseduto; con una mano indicava il nord.

De pronto "el Cojo" dio una voz y se alzó como un gigante, poseso y frenético, mientras su mano señalaba como una gorra hacia el norte.

Da lì avanzava un brigantino, avvolto da una luce torbida.

Por allí venía, raudi y cabeceante, un brigantín con las velas aferradas y una siniestra luz que proyectaba, desde el palo mayor, sus resplandores sobre cubierta. [PI, 41]

Castroviejo non descrive il brigantino nei particolari, ce lo presenta con l'immediatezza impressionista che gli è caratteristica. Non riporta solo un'immagine, ma una sensazione, la stessa che provò di fronte a quell'incredibile spettacolo. Di notevole intensità risulta anche la descrizione del paesaggio marino in tempesta.

Era en el fondo el fragor siniestro de "De Profundis" entre los gritos de las aves marinas desveladas. Nada nos veíamos, salvo unos blancos repentinos que se alzaban por veces ululantes, y nos salpicaban con amargos y tristes goterones, pero el socavón de las olas angustiaban. [PI, 41]

Castroviejo riesce a inserire, in una semplice ma precisa descrizione dell'atmosfera reale, del mare in tempesta, la visione surreale del brigantino dei pirati. Sembra far parte del mare, nasce dal mare. Non è una figura estranea al paesaggio, ne fa parte. Bisogna solo aspettare il momento giusto per poterla vedere. Anche in questo caso l'apparizione è la materializzazione di qualcosa che già esiste, che si deve solo aspettare di poter vedere.

Il mare è la culla delle anime in pena. Sono i pirati *desalmados* coloro che, disperati, emergono dagli abissi, dalle profondità oscure, sconosciute, misteriose.

Si potevano sentire delle imprecazioni e vedere sul ponte la figura di un uomo alto, con la barba nera e gli occhi rossi, come carboni accesi. Saltò su di una roccia tenendo le mani alzate. È interessante e d'effetto la presentazione della figura del capitano dei pirati:

Oímos un juramento terrible y vimos sobre el bauprés la figura de un hombre alto, con la barba negra y crecida que el viento aborrascaba y los ojos como carbones encendidos.

È l'inquietudine tipica delle anime vaganti del Purgatorio che muove questo fantasma. La nota sovrumana è data dagli occhi infuocati.

Il Cojo gridò e scomparve nelle rocce sottostanti. Castroviejo venne trascinato da Perrachica all'interno dell'isola. Il giorno seguente i marinai del Camiña tornarono a casa, ma durante il viaggio non parlò nessuno. Quando l'autore raccontò al prete di Darbo quello che era successo questi consigliò al giovane di non seguire più il Cojo nelle sue avventure notturne, pena la dannazione eterna.

In un'altra occasione Castroviejo racconta di un marinaio trascinato negli abissi dai marinai affogati molti anni prima.

1.2. La procesión de los ahogados [PV, 51]

Un peschereccio si trovava nella *Bahía de los muertos* in una notte di nebbia. Quando vennero lanciate le reti i marinai si accorsero di essere in mezzo alla processione degli affogati. Si sentivano grida e lamenti, poi la nave cominciò ad affondare, accompagnata da un intenso lamento "*que daba frío oirlo*". Molte mani "*chorreantes y descarnadas se agarran alla borda*" sempre con "*gemidos capaces de enloquecer a cualquiera*".

I poveri pescatori non riuscivano a remare, bloccati dalle mani di quei dannati. Fortunatamente piano piano la nave riesce a muoversi, ma i pescatori faticavano a muovere i remi che sembravano invischiati nelle alghe che, in realtà, erano i capelli degli affogati. Fra questi c'erano anche delle donne. A un certo punto un remo venne trascinato in mare portando con sé un ragazzo. Sono pericolose le anime in pena che cercano di portare a far parte del loro gruppo uomini ancora in vita. È una specie di *Santa Compañía del mare*.

Castroviejo dice che questa storia gli era stata raccontata alla sua amica bretone, la dama di Locronan, che spiega di averla ascoltata dalla voce del vento, del mare, del mistero. Le fonti sono gli stessi elementi, che sono eterni e onniscenti.



2. Isole sommerse

È ancora la dama di Locronan a raccontare la leggenda dell'isola di Ys e della sua principessa Dahut. Nella tradizione bretone è molto importante la credenza che vuole l'esistenza di isole "viventi" in fondo all'oceano. Sono le isole dove trovano rifugio le anime dei marinai affogati, oppure sce sono affondate in seguito a qualche terribile avvenimento.

La dama di Locronan spiega a Castroviejo perchè non sia consigliabile avvicinarsi alla carcassa di una nave "morta", anzi, si debba lasciare che l'oceano, onda dopo onda, la trascini al porto segreto delle coste sottomarine dove l'aspetta il suo capitano. Genoveva parla dell'esistenza di una *bahia de gracia*: il pescatore che ha la sfortuna di naufragare in quelle acque vede, affondando, un grande porto nelle acque del mare. Continuando a scendere si arriva a una città sommersa, le cui campane emettono un suono melanconico.

Sigue hundiéndose hacia la villa sumergida que le envía el sonido melancólico de sus campanas confusas.

Lo sventurato, affondando ancora, raggiunge un molo; tutt' intorno le case sono bianche, le pareti sono decorate con conchiglie, si sentono delle parole bretoni che riempiono il silenzio di questo luogo desolato, abitato solo da pescatori. Non ci sono uccelli marini, nè donne nell'atrio delle case.

Sembra una città apparentemente viva, terrestre, in cui si odono le voci dei marinai al lavoro, il suono delle campane. Solo in un secondo momento ci si rende conto che mancano le donne, normalmente intente a ricamare o a rammendare le vele. È un mondo attivo, parallelo, ma chiuso.

Tutti i marinai del porto fantasma sono quelli annegati nei mari armoricani che ora si affannano:

calafateando los heridos barcos de su última navegación mortal, mientras los recién llegados esperan que venga a ellos el gran resto del "Malamok", o la pinaza, acostada en la arena bajo el cielo, para volver a colocarle el aparejo; para que puedan embarcarse todos los marinos del puerto fantasma. [PV, 76]

Quando arriverà quel giorno, tutti i resti del peschereccio si sposteranno a Ovest, dove gli altri li aspetteranno sulla darsena di un'isola verde e lì, all'alba si dissolveranno. Ci saranno i vecchi lupi di mare: Le Braz, Le Fur, Galleudec.

l'isola verde che devono raggiungere le anime dei marinai, corrisponde, nella tradizione celtica, al paradiso, il luogo del riposo eterno. Questa si trovava oltre Finisterre, nell'Atlantico.

El cabo Fisterra, envuelto en las brumas de un océano casi siempre tempestuoso, era en la Antigüedad el extremo del mundo más occidental y remoto. De ahí que la imaginación del hombre lo concibiera como el vínculo más cercano al Más Allá, a ese Otro Mundo de las creencias de los pueblos celtas que vivían en los promontorios atlánticos, para los que el Más Allá de su fantasía estaba en una isla de occidente, a la que llamaban tierra de la Juventud porque allí no se conocía ni la enfermedad ni la muerte, el tiempo no existía y la felicidad era eterna.¹¹⁵

Come scrive Fernando Alonso Romero. Secondo lo stesso, l'attuale Cammino di Santiago sarebbe una cristianizzazione dell'antico pellegrinaggio compiuto dai Celti e che arrivava fino a Finisterre che era il punto più a ovest del vecchio continente, la fine del mondo, al di là del quale si estendeva l'immenso oceano, burrascoso e inquieto.

I Celti dovevano raggiungere questo luogo almeno una volta nella vita per mostrare alla loro anima il cammino da percorrere per raggiungere l'isola verde. Una volta giunta a Finisterre, l'anima si sarebbe imbarcata su una barca di pietra e, navigando nell'oceano avrebbe raggiunto il paradiso.

2.1. Dahut de Ys.

Castroviejo riporta una versione della leggenda [PV, 43-50], appartenente al ciclo bretone, dell'isola sommersa di Ys che si colloca nella baia di Douarnenez, in Bretagna.

La signora di Locronan riferisce a Castroviejo che, quando a marzo c'è la bassa marea

el mar se retira tan lejos, que muestra a la luz los despojos de una inmensa villa con asolados palacios, hundidos muros y restos de antiguas calzadas, empedradas como vías romanas, que conducían a la isla de Sein. [...] Esta ciudad sumergida se llamaba Ys.

Quest'isola era circondata da potenti mura e le chiuse, ad ovest, erano di bronzo.

Genoveva intesse la favolosa storia della principessa Dahut e di suo padre, il re Grallon. Questi era stato il fondatore di un piccolo regno formato dal Cornualles Armoricano e avesse combattuto

¹¹⁵ Fernando Alonso Romero, *O camiño de Finisterra*, Edicións Xerais de Galicia, Santiago 1993.

contro i normanni riportando gloriose vittorie. Attorno alla figura di questo valoroso personaggio si formò un ciclo leggendario. Nel poema *Le lai de Grallon-Meur*, Maria di Francia racconta del re che conquista l'amore di una fata che però un giorno si getta nell'oceano. Grallon, per seguirla si tuffa nelle acque gelide dell'oceano, la fata lo salva e lo riporta sulla terraferma.

Un antico poema nordico presenta il re che, superato quest'amore impossibile, si trova a combattere nei mari del nord. In quest'occasione conosce Malgven, la regina dei fiordi e se ne innamora. Poco tempo dopo Malgven muore dando alla luce una bambina che nasce sulla nave del re. La giovane, amatissima dal padre, gli chiede di costruire una città sul mare e il re esaudisce il desiderio di Dahut. Una diga gigantesca difende la città dalle maree e una grande chiusa permette di riempire il porto e di farvi entrare le navi. Il re porta sempre con sé le chiavi della diga.

Intanto Dahut conduce una vita dissoluta e diventa un'amante sfrenata. Ogni giorno viene portato a palazzo un nuovo amante che, la mattina seguente, viene gettato in mare. Ma un giorno arriva uno strano cavaliere "*pálido y de ojos de fuego*" che riesce a conquistare la giovane principessa. Ne è talmente soggiogata che quando le chiede di portargli le chiavi della diga, le ruba al padre. L'amante apre la diga e il mare sommerge l'isola. Grallon cerca di salvarsi portando con sé la figlia ma San Guenolè gli ordina di lanciare in mare quella maledetta creatura. Grallon obbedisce e nel turbinio delle acque scompaiono città e principessa. Si crede che la principessa sia stata trasformata in una sirena.

A veces los marinos oyen un canto triste y dulce que ascende del abismo marino hasta remontar las olas. Es un aire extraño, cuyas palabras desconocidas evocan un lamento como una súplica ardiente. Es Dahut, cuya alma errante expía sus grandes pecados y pide a los vivos plegarias para que cesen sus tormentos. [PV, 49]

Si dice che il fantasma della principessa appaia ogni sette anni, la seconda domenica di luglio:

Entonces la sumergida villa de Is reaparece sobre las aguas, y el palacio del rey Grallon [...] resplandece con una luz misteriosa. [PV, 49-50]

risulta molto poetica la conclusione di questo racconto in cui Castroviejo descrive il paesaggio che lo circondava il giorno in cui la signora di Locronan gli aveva narrato la leggenda:

Quedamos en silencio. Caía la tarde y la noche subía del mar oscureciendo un cielo extraño de sulfato de cobre. Llegaba, desde los roquedos, desolada y onusta, la enorme voz del Atlántico, como un mensaje del más allá. [PV, 50]

Ancora una volta il mare è un elemento vivo, parla dei suoi segreti. È imponente, distruttore, prigione per i peccatori costretti a vagare senza trovar pace, come vedremo nel racconto che segue.

2.2. La misa del rescate [PV, 78-81]

La signora di Locronan narra il seguito della leggenda della principessa inghiottita dal mare. Quando il mare si calmò, Grallon chiese che venisse detta una messa per salvare la città affondata. Mentre San Guenolè officiava dalle acque apparì improvvisamente una donna con i capelli ramati, il

torso bianco e il resto del corpo coperto da squame azzurre. Era la principessa Dahut, trasformata in Maria Morgana. San Guenolé, per la sorpresa, fece cadere il calice che andò in frantumi. La messa non poté essere portata a termine. Ys rimase maledetta e Dahut rimase una sirena.

Un giorno un marinaio aveva ancorato la sua nave nella baia. Quando decise di levare l'ancora non riuscì a muoverla, si era incastrata nei bracci di una croce dorata che stava sul tetto di una chiesa e le campane cominciarono a suonare. Porzmerger, così si chiamava il marinaio, venne trascinato in fondo al mare da una forza misteriosa, entrò in una nave illuminata che era piena di gente e notò che la principessa dai capelli ramati lo stava fissando.

Il sacrestano chiese al giovane l'elemosina ma lo sfortunato non aveva un soldo. Allora il sacerdote cantò: *Dominum vobiscum* ma nessuno rispose. Si sentì un forte lamento e gli assistenti alla messa divennero degli scheletri. La principessa si avvicinò al marinaio e, disperata, gli disse: "*¡No podías responder et cum spiritu tuo, Porzmerger! Me habrías salvado y nos habrías salvado a todo.*" [PV, 80-81]

Porzmerger, spaventato, risalì la corda della campana fino al cavo dell'ancora. Una volta a bordo della nave tagliò il cavo. Così si salvò miracolosamente da una tremenda tempesta che si scatenò subito dopo. La città di Ys aspetta ancora che la messa per la sua salvezza possa essere portata a termine.

3. La Burla Negra

Scritto nel 1953 e pubblicato nel 1973, *La Burla Negra*¹¹⁶ è il romanzo in cui José María Castroviejo racconta la vita del pirata galego Benito Soto. Inizia parlando della sua fanciullezza in una famiglia di pescatori di Pontevedra e delle sue avventure di pirata spietato e malinconico nell'oceano Atlantico.

Non mancano parti in cui realtà e fantasia sono legate in modo inscindibile. Benito Soto fa parte della collezione di caratteri "galeghi" di Castroviejo, personaggi tanto contraddittori da sembrare magici, irreali. Così scrive Álvaro Cunqueiro nell'introduzione al romanzo:

Castroviejo ha amado siempre los personajes fuera norma, y sus libros como Apariciones en Galicia o El pálido visitante, nos regalan un censo de raros y estrafalarios, mágicos y soñadores, tan feliz como abundante. Hay en Castroviejo permanentemente como una búsqueda de lo secreto y prodigioso sea protagonista de la historia un raro cuervo, o las brujas que en playa de Cangas acuden a aquelarre sabatino.

Para Castroviejo los fantasmas son reales, y el trasmundo Perfectamente vivible. Muchas veces, oyéndole contar historias de él, parece como si Castroviejo regresase ahora mismo de allí donde habita lúcido e irónico. [BN, 9]

In seguito continua spiegando che il protagonista è un personaggio alla mano, senza mezze misure:

Benito Soto está retratado como debió de ser, a la vez frío y violento en el mando,

¹¹⁶ J. M. Castroviejo, *op.cit.*, Ed. Magisterio Español, Madrid 1973 (d'ora in avanti citato con la sigla BN).

despreciador de la vida propia y de la ajena, y un poco teatral. [BN, 10]

In effetti il pirata uccideva senza tanti scrupoli tutti coloro che potevano essergli d'intralcio, appartenessero a una nave da assaltare o fossero dei suoi compagni. È significativa la scena in cui, senza batter ciglio, uccide uno dei suoi, Miguel Ferreyra, che aveva osato opporsi alla decisione di Benito che voleva raggiungere l'isola di Ascensión.

Soto le habló tranquilamente y sin alzar la voz, como Solía.

- Tu y yo no cabemos en el barco. Avisado ya estabas... Ahora encomiéndate a Dios y a las benditas ánimas, porque tan cierto como me llamo Benito tengo decidido el colgarte de un palo. Miguel Ferreyra, por toda respuesta, le escupió a la cara.

- ¡Te voy a ahorrar la cuerda! - fue la respuesta. Soto sacó una pistola cebada, oculta en la casaca, y la disparó calmosamente en el oído del ferrolano, que saltó en el aire como impulsado por un resorte y cayó de bruces, como un saco de yeso, sobre cubierta. [...] Los marineros estaban todos mudos. [...] Benito Soto miró a todos:

- Ahora ya sabéis que aquí no hay más capitán que yo... Tirarlo a la mar. [BN, 69]

In questo frammento Benito viene presentato in tutta la sua freddezza, nella sua tragica determinazione. È un'immagine che stride con quella presentata alcune pagine dopo. Castroviejo racconta che dopo alcuni giorni dall'uccisione di Ferreyra, uno dei pirati della Burla Negra riferisce a Benito di aver visto, durante la notte, il corpo dello stesso che ballava sulle onde.

Allora il capitano e Saint-Cyr parlano di apparizioni. Benito ricorda di aver visto un brigantino alcuni anni prima in una notte di tempesta e spiega all'amico che in Galizia la processione di anime in pena viene chiamata *Santa Compañía* e aggiunge:

Yo los encontré una vez cuando volvía de ver una moza en Geve y aun hoy me estremezco. Salieron como una niebla luminosa de un maizal grande y comenzaron a dar la vuelta al atrio de la iglesia. Eran más de veinte. Suerte que no me repararon...". [BN, 90]

Il timore delle anime in pena, della morte, appartiene alla figura tipica del galego, attratto dalle leggende sulla Santa Compañía e dalle altre credenze sulla morte di cui ho già parlato nel primo capitolo. È interessante notare che il pirata, alla fine del libro, quando si dirige alla forca, porta con sé un crocifisso.

Benito disprezza la vita altrui, decidendone egli stesso la morte ma crede nelle anime in pena, egli stesso ha avuto modo d'incontrarle. La tipica fedeltà alla tradizione è presente anche in questo singolare pirata che non può sfuggire all'attrazione e al timore del mondo dei defunti, pronti a vendicarsi degli affronti subiti in vita.

Anche Saint-Cyr, il compagno bretone di Benito Soto, si dimostra molto legato alle credenze della sua terra, e racconta al capitano la leggenda di María Cornic (la stessa che la dama di Locronan aveva raccontato a Castroviejo durante il suo viaggio in Bretagna).

Quedaron en silencio ambos, como si el mismo viento de la muerte sacudiera las almas, hasta preguntar Soto con voz insegura:

- ¿Y a los que andan por la mar?

- También les suceden cosas muy raras - replicó el caballero. [BN, 90]

Benito, come tutti i galeghi costretti a stare lontano dalla loro terra, ne sente la mancanza e prova un sentimento di nostalgia che in Galizia viene definito con il termine *Saudade*. È un sentimento forte, è la necessità di ricongiungersi alla terra prima di morire; è quasi un richiamo atavico.

Ecco una bella descrizione di Benito Soto che si sente oppresso dalla nostalgia:

Benito, a proa, fijaba los ojos en el mar, preso de melancolías. Pontevedra, verde y gris, parecía llamarle a través de un alto rumor de pinos lanzales. Una pena extraña le oprimía por veces, y creía ver el rostro de su madre inclinado hacia él rezando inmóvil largo tiempo. Parecía escuchar la voz de la corazonada. [BN, 99]

Decise quindi che lui e i suoi uomini si sarebbero diretti a Pontevedra, e così fecero:

El bergantín seguía navegando entre olas grises y altas, bajo un cielo de plomo que parecía sorber al barco y al océano. Benito Soto en el puente, se dejaba otra vez llevar por sus melancolías. La proximidad de Galicia le alegraba y oprimía a la vez. No había vuelto a tener noticias de los suyos y el rostro de su madre se le aparecía nuevamente inclinado hacia él con extraña blancura. Una blancura dolorosamente bella y angustiada, como cuando era rapaz y tuvo aquellas viruelas con tanta fiebre que por poco lo llevan. [BN, 109]

È una premonizione, Benito Soto raggiunta Pontevedra verrà a sapere che il padre era morto alcuni mesi prima.

La nave intanto continua ad avanzare verso le coste della Galizia e Castroviejo ne descrive poeticamente l'avvicinamento:

Se sentía la proximidad de la tierra, que parecía tirar con invisibles cables, tal vez tejidos por las trenzas rubias de las muchachas, del corazón de todos. por la popa quedaban enroscados tres rizados de viento, para estrenar en otro viaje. Las gaviotas eran todas blancas, el aire amainaba y el mar parecía cantar satisfecho. [BN, 110]

Il paesaggio sembra consapevole del ritorno del pirata e del suo stato d'animo: è sereno; e il mare, che anche qui è considerato un essere vivente, partecipa della gioia del navigante.

Ma, come ho già anticipato, al ritorno Benito troverà la spiacevole notizia della morte del padre e vedrà la madre prostrata dal dolore per la morte del marito e per la prolungata assenza del figlio:

El padre de Soto había muerto hacía unos meses, en un naufragio frente a La Lanzada, comido por la mar, que hizo naufragar el bote del arte. Su madre vivía más triste ahora por la doble ausencia, pensando siempre en el hijo único que se le había marchado. [BN, 111]

Benito, commosso e riconfortato dalle parole della madre, le promette che non attaccherà più le navi visto che ha abbastanza denaro per farla vivere come una regina.

La parte più intima del pirata rivela un profondo rispetto e un grande amore per la madre che risponde:

Tendrás que tener mucho arrepentimiento, como aquel Santo que cuentan fue ladrón de caminos, y repartir riquezas con los pobres, sin olvidar a las benditas Ánimas [...] Las últimas palabras de su madre habían caído sobre él como un bálsamo; un bálsamo que era un conforto suave de niñez y frescura. [BN, 112]

È la descrizione di un uomo fragile, che si scontra con quella del pirata senza scrupoli che avevamo incontrato nelle pagine precedenti.

Anche la reazione di Benito quando Saint-Cyr gli racconta della fine di un pirata che accendeva fuochi per confondere le navi è singolare:

Soto el capitán, escuchaba como en hipnosis al joven caballero. [BN, 124]

Benito e il compagno bretone mettono a confronto le proprie leggende sui pirati, i morti, le apparizioni. Leggende galeghe e bretoni sono molto simili. Ancora una volta Castroviejo sostiene la sua tesi secondo cui bretoni e galeghi sono fratelli, appartengono allo stesso ceppo, hanno le stesse tradizioni e le stesse credenze.

Non è un caso che fra Soto e Saint-Cyr si sia creato un rapporto di amicizia e di fiducia tanto solido. Benito è affascinato dai racconti di quell'uomo tanto fine e colto che può comprendere i suoi stati d'animo e, probabilmente, le sue contraddizioni.

3.1. Il paesaggio

Le descrizioni del mare sono molto frequenti ne *La Burla Negra* e sono rese con un'insolita vivacità di colori e immagini. Attraverso la caratterizzazione del mare Castroviejo ne sottolinea l'enorme importanza, pari a quella dei personaggi che lo solcano. È il mare che con le sue burrasche e le tempeste tiene in mano la vita dell'equipaggio della Burla Negra e delle altre navi. Il mare stesso, con la sua temibile vivacità e la placida bellezza viene descritto nella sua poliedricità. Ecco come si apre il primo capitolo del libro:

La mañana era dorada y limpia como una ciruela. Unas nubes blancas y orondas bajaban indolentemente por un cielo de añil, jubiloso en la gloria marinera del día. Se oía rosmar satisfecho el Atlántico en la lontananza, desvelado por el grito agrio de las gaviotas, que manchaban de breve blanco el fondo de azules intactos. Para Galicia era una luminosidad no muy frecuente la de aquella mañana de junio de 1918. En el límite de las Ons - preñadas siempre del mar - se siluataban, precisas y confusas a la vez, en un fondo de caligine sobre el que resbalaban perezosas, en un liso deslizar de vuelo a vela, las aves marinas que llegaban desde las lejanas ortodrómicas. [BN, 19]

Castroviejo inserisce immediatamente la singolare metafora del mattino luminoso, con il cielo terso paragonabile a una susina.

Procede con la descrizione della vita tipica dei pescatori che devono al mare la loro sopravvivenza ma anche il timore di perdere la vita nelle loro uscite. A mio parere è molto suggestiva la scena in cui Benito, ancora ragazzino, viene chiamato dalla madre e si avviano verso casa:

Echaron a andar juntos a lo largo del muelle, resplandeciente bajo la caricia del sol, que hacía brillar la plata de las sardinas y los jureles apiñados en las cestas de los marineros. Desde Pontevedra llegaba un vaho turbador caliente, deliciosamente disuelto en la breve brisa marina. Como el de un horno al que se hubiesen mezclados magnolias y pan. La madre respiraba despaciosamentey por veces posaba sobre el hijo una honda mirada de res mansa, en la que parecían resumirse el milagro de la ría, de la mañana y del paisaje. [BN, 22]

Castroviejo sottolinea il profondo legame che unisce la gente galega alla terra, sentono di appartenere. L'autore sorprende e diverte con le sue concrete metafore.

E ancora densa di poesia è la partenza del signor Soto e di Benito a bordo del loro peschereccio:

A babor se iban sucediendo las playas más maravillosas del mundo, aquellas donde la arena es tan fina que llora melodías, como stradivarius, al ser pisada. Desde el monasterio de poyo bajaban los laureles, como en alegoría helénica, a mojarse en las ondas, y los robles centenarios exhibían orgullosamente sus raíces nudosas, entre la blanca espuma que las besaba. La barca parecía formar parte del paisaje. [BN, 26]

Il sole viene percepito nella sua atavica esistenza, "El sol de los sacrificios lejanos", che si bagnava all'orizzonte come fosse un'enorme brace di cui si poteva percepire il friccichio.

La nave si allontana dalla baia e lascia all'orizzonte

las blancas casas de las aldeas y villas de la costa - Ardán, Cela, Bueu-, que salpicaban el paisaje, brillaban entre la espesura de los pinares".

La partenza avviene al tramonto:

parecía todo desmayado bajo la inmensa luz naranja del Poniente, infinitamente delicada en su adiós.

Castroviejo sa dipingere con contrasti molto forti il mare in tempesta nel quale agiscono impotenti personaggi che sembravano imbattibili. L'oceano infuriato è un nemico contro cui non si può combattere. In questa scena l'autore fa una descrizione vivida, forte del cambiamento inaspettato e rapido delle condizioni del mare:

Al atardecer, el barómetro cayó bruscamente y comenzó a sentirse el redoble grueso y epaciado de la lluvia. Unas nubes sulfúreas se precipitaron hacia la negrura del límite, adonde corría el Bergantín impulsado por el furor del viento, entre olas altísimas y un incesante crujir de cordajes. El barómetro se descolgó mientras el viento brincaba primero al sudoeste y más tarde hacia el sur. El aire, en el que parecían bogar espíritus malignos, corría a una velocidad que superior a los ochenta millas. [...] La lama del agua subía, montando ya el puente, con son espumante y fragoroso. De pronto reventaron, en la desolación infinita de la tarde plomiza, coloraciones azufradas en el límite, entre unos oleones imprevistos, y acto seguido fulminó la tempestad. [BN, 63-64]

In questo modo Benito Soto e compagni vengono sorpresi dalla tempesta che mise a dura prova

la resistenza del loro brigantino scosso dalla violenza delle onde. I membri dell'equipaggio passarono delle ore terribili, consapevoli della precarietà della loro tragica situazione.

Era algo alucinante y que angustiaba terriblemente el clamor de aquellos marineros. La noche parecía interminable entre el tumbo de las olas y la voz de los hombres del sollado, hasta que tras otra gran ola gigantesca surgió el nuevo día, en un alba de desolaciones. [BN, 64]

La Burla Negra è un romanzo in cui Castroviejo riuscì a legare molti elementi tipici della sua opera. I paesaggi in cui si svolgono le vicende narrate sono poeticamente descritti, ma sono ambienti veri, colti nella loro realtà. Pontevedra viene presentata attraverso le sensazioni che un animo sensibile può provare davanti allo spettacolo della ría, e gli odori sono quelli che si possono sentire passeggiando per le vie della città. Il mare viene colto non solo come elemento fisico in cui si muovono le navi, ma come un mondo in cui, come avevamo già notato, sopravvivono antiche città o vagano anime in pena. Credo che sia anche un romanzo sociale, in cui Castroviejo presenta le vicende non solo di un pirata, che come tanti altri ha solcato i mari della Galizia, ma dipinge una realtà sociale che è quella dei pescatori e delle loro famiglie, delle taverne, delle attese sul molo, della nostalgia. I personaggi sono sempre molto particolari, attraggono per la loro equivocità, non sono mai o buoni o cattivi, sono caratteri controversi.

Álvaro Cunqueiro, nell'introduzione al romanzo scrisse: "*La Burla Negra es un relato muy característico de José María Castroviejo, de su manera de hacer y de retratar. Se le ve al autor el gusto por la aventura, y por ende una secreta simpatía al bandido del mar*". [BN, 13]



Cap. III
La caccia

José María Castroviejo era davvero quel che si dice un appassionato di caccia. Durante le sue uscite aveva percorso palmo a palmo i boschi e le montagne della Galizia, instancabilmente, mosso da "*una pasión heredada, pues creo, también apasionadamente, que la caza, como la nobleza, obliga*"¹¹⁷.

Lo scrittore sentiva la caccia come un'attitudine naturale dell'uomo, era per lui un forte richiamo della natura. Un istinto primordiale che, in quanto tale, andava assecondato. d'altro canto risulta comprensibile l'amore che l'autore nutre per questa attività se teniamo conto della numerosa fauna che, soprattutto in quegli anni, popolava i boschi della sua regione. Ecco come spiega la sua passione:

*Soy cazador de corazón y quisiera serlo de oficio. Añoro las mañanas brumosas del Tambre en las que se puede tirara las becasas, entre hilos de niebla, bajo el oro viejo de los robles de diciembre. Adoro asimismo las tardes frías y las mañanas en hielo bajo cuyo blancor se alzan, sonoros y líquidos, los patos reales y las cercetas del Lengüelle y nosoy en modo alguno indiferente al vuelo de las perdices en las tardes doradas del otoño, o al pizzicato de las torcaces, volteando como flechas sobre los pinares con el buche pleno de bellotas.*¹¹⁸

In queste righe rende esplicito, ancora una volta, il profondo amore che lo lega alla sua terra tanto ricca di vegetazione e di paesaggi bellissimi vivacizzati dalla presenza degli animali.

1. Ricordi

Nel racconto *La primera liebre* [PI, 103-105] Castroviejo ricorda la sua iniziazione alla caccia, quando, per la prima volta, riuscì ad uccidere una lepre.

Tentación suprema para un alma de catorce años que despertaba estremecida entre las brétemas, los prados y las llamadas incitantes de la noble y antigua tierra del Ulla.

Uscì un pomeriggio d'autunno con il padre e i due cani quando all'improvviso vide un riflesso rosso illuminato dal sole dietro i pini: qualcosa si stava muovendo nell'erba. Prese il fucile e sparò. I cani abbaiarono e sparirono nel bosco. Suo padre lo sgridò per aver sparato così impulsivamente raccomandandogli di fare più attenzione la prossima volta. Intanto arrivò un cane con qualcosa che gli penzolava dalla bocca: era la zampa di una lepre, un'enorme lepre che trascinava a fatica.

Castroviejo racconta con emozione e nostalgia la reazione del padre:

Nunca recibí con tanto orgullo un beso como el que mi padre me propinó aquella tarde,

¹¹⁷ Id., *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*, Espasa-Calpe, Madrid, 11.

¹¹⁸ *Ibidem*.

dorada y lejana bajo los pinos de Paizás. Me sentí tan orgulloso que estuve, en un momento de embriaguez, tentado de pedirle un cigarro. [PI, 104]

Questo primo trofeo aveva segnato, per Castroviejo, l'ingresso nel mondo degli adulti; aveva dato prova della sua abilità. Il suo successo era stato solo merito suo, era stato lui a decidere come e quando sparare. E conclude parlando degli anni seguenti in cui:

Vi y oí muchas cosas y me ligué al monte en íntima comunión con la sangre y la tierra, pero en el fondo me siento triste con la escopeta al hombro. ¿La resina del pino no es también llanto? [PI, 105]

Nostalgicamente vorrebbe ritornare a sparare fra l'erba alta, con il cuore palpitante e puro come in quel pomeriggio di tanti anni prima. Poi tornare a casa, nella serenità di quell'autunno.

Ci sono alcuni racconti molto belli che esprimono le emozioni che la caccia suscitava nell'autore. Castroviejo era solito percorrere a piedi gli antichi cammini galeghi ed aveva modo di incontrare contadini, marinai, e boscaioli che vivevano nei piccoli villaggi era noto per essere una persona che amava molto il contatto umano con le persone semplici, "vere".

Nella raccolta *Los paisajes iluminados* ci sono quattro racconti in cui Castroviejo narra i suoi ricordi d'infanzia, la serenità del bosco e inventa uno scanzonato dialogo con una beccaccia.

Manuel de Noceda

Castroviejo ricorda uno strano personaggio che lo aveva molto colpito quand'era bambino. La descrizione di quest' uomo è molto simile a quella del protagonista del racconto *El velatorio de manuel de Senín*, analizzato nel primo capitolo [PI, 106-107]:

Manuel de Noceda era entonces, y creo que hoy sigue siéndolo, de edad indefinida. Ágil y menudo, siempre le conocí igual con sus uñas rotas y negras y una especial misantropía que le impulsaba buscar el escondite del monte con delectación de primitivo. [PI, 106]

Manuel era un uomo chiuso, viveva fra la montagna e, sapendo che la gente lo guardava con ostilità, cercava la compagnia della voce degli alberi. Castroviejo lo incontrò per la prima volta quando aveva nove anni, in un pomeriggio di settembre mentre stava costruendo una trappola per catturare i merli.

Parlarono brevemente perchè Manuel aveva fretta e si comportava in modo strano, gli faceva segno di stare zitto, quasi avesse paura che qualcuno li potesse ascoltare. Manuel raccontò al bambino che la cicatrice che gli segnava se l'era procurata usando un vecchio fucile. Esprese il desiderio di utilizzare il fucile con il quale aveva visto uccidere diversi uccelli per mano di suo padre. Castroviejo gli promise che glielo avrebbe portato se lo avesse usato in sua presenza e glielo avesse riconsegnato prima delle nove del mattino. Così si accordarono e, il mattino seguente il giovane si alzò all'alba e uscì di casa di corsa. Giunto nel bosco trovò Manuel che lo aspettava. Come promesso gli diede il fucile e le cartucce. Intravidero una lepree fra l'erba della pineta e Manuel sparò più volte ma senza riuscire a prenderla. l'autore tornò a casa solo e triste con il fucile che lo sfortunato cacciatore gli aveva ridato senza opporre resistenza. E conclude il racconto con un'immagine poetica in cui il

paesaggio partecipa allo stato d'animo dell'autore:

El sol brillaba ya sobre los árboles y yo volvía pensando cabizbajo en el derrumbamiento de las ilusiones, bajo los pinos, entre los robles, en el otoño. [PI,108]

La ecuación del bosque

Castroviejo esprime la bellezza di una giornata invernale dedicata alla caccia con squisita semplicità e l'immane liricità.

Adoro estas mañanas frías, en las que se puede tirar, entre hilos de niebla, a las becasas bajo el oro viejo de las últimas hojas de los robles de enero, que nos trae a veces, desprendido como un anillo del solsticio invernal, el regalo de unos días infinitos, bellos y azules como un ensueño. [PI, 135-136, 135]

Rasserenato e ammirato da tanta bellezza si chiede se l'equazione che ha portato tanto dolore, $E=mc^2$, non possa essere sostituita con una nuova formula che propone: "*La serenidad es igual a la belleza multiplicada por la luz*".

Improvvisamente un uccello si alza in volo, un latrato e un tiro rompono il silenzio: cade, come una grande foglia morta sulle altre foglie, la beccaccia. Nel bosco torna il silenzio, rotto solo dal canto del pettirosso.

El momento es exquisito, enervante y perfecto, como un triste y adorable tiempo ido. Daríamos cualquier cosa por hallar la ecuación exacta de la belleza para poder asirlo en su fugacidad. [PI, 136]

La volpe passa velocemente, il gatto selvatico cerca rifugio e il capriolo salta, agile e bello. E si andrebbe, con i propri sogni attraverso il bosco "*tejedor de la mejor trama de nuestra vida*". Ancora una volta Castroviejo trova rimedio ai mali moderni che affliggono il mondo nella natura, nell'assaporare consapevolmente le sue bellezze, e nella loro contemplazione trovare la serenità e la speranza che si stanno perdendo.

Diálogo en el bosque

Questo racconto è un dialogo molto particolare fra un cacciatore, l'autore, e la preda, una beccaccia.

Castroviejo spiega la sua attrazione verso questo animale che, durante l'inverno, migra dai paesi nordici verso sud, passando per i boschi della Galizia. Ne elogia la bellezza, il suo singolare volo da un ramo all'altro, il caldo colore delle sue piume che le permette di mimetizzarsi con il paesaggio autunnale. La beccaccia rimane stupita di suscitare tanta ammirazione che però avrà come risultato la sua morte. Il cacciatore sostiene di essere animato da buoni sentimenti nei suoi confronti e le risponde così:

- Es una forma apasionada del amor, señora del largo pico y bella reina dorada del bosque;

nos hechizas y deseamos tenerte palpitante en nuestras manos como la hoja más maravillosa de la espesura. [PI, 144-147, 144]

La beccaccia non condivide ciò che lo scrittore le sta dicendo e gli fa notare che non è molto gentile da parte sua farle tanti complimenti per poi farla inseguire dai suoi cani per poterla riempire di piombo. Castroviejo le fa notare che molte volte si è presa gioco di lui nascondendosi fra gli alberi:

Eres rápida, inteligente, crepuscular, fugaz... pero reconocerás también que bastante glotona. [PI, 145]

L'autore le racconta che l'ornitologo Heinroth la considera come la personificazione della cattiva coscienza per il suo strano modo di muovere gli occhi mentre mangia. La beccaccia si difende dicendo che vorrebbe vedere che faccia farebbe l'ornitologo se fosse obbligato a cercare il suo cibo minacciato da predatori quali l'aquila e il gufo.

Sfoggiando la sua notevole erudizione Castroviejo riporta il canto che il poeta latino Nemesiano aveva dedicato all'animale molti secoli prima chiamandola Scolopax. Quando la beccaccia gli chiede il perché di questo strano nome l'autore le spiega che è così denominata per il suo singolare becco a spatola o a girarrosto. L'autore continua descrivendo la squisitezza della sua carne definendola in questo modo:

Eres regalo de dioses dentro de la gastronomía, ese divino arte ignorado por los ingleses y que hoy la "cocina" americana está lanzando supersónicamente al más triste de los olvidos. [PI, 146]

In queste parole esplode con forza l'animo gastronomico e godereccio dell'autore, universalmente conosciuto come un grande amante della buona cucina. Coglie l'occasione per criticare gli americani, rappresentanti della modernità e dell'avanguardia che però si serve dei *fast-food*.

La beccaccia ringrazia dicendo che preferirebbe essere dimenticata dalla cucina europea. Ed ecco, decisa, la risposta del cacciatore.

- Yo jamás. Pertenezco orgullosamente a la estirpe borgoñona de las tres C: Católico, carnívoro y cazador. [PI, 146]

Aggiunge che anche i grandi filosofi apprezzano e hanno apprezzato la bontà della carne di quest'uccello arrostita. La beccaccia sconsolata lo saluta per raggiungere le grandi foreste del nord dove preparerà la nidia. Lì potrà riposarsi senza l'angoscia del fucile puntato e pronto a sparare. L'autore la mette in guardia dalle bombe atomiche che minacciano il mondo e la saluta dicendole di tornare presto. La beccaccia non tornerà prima di novembre e si congeda porgendo i suoi saluti anche a Flor, il cane dell'autore che tante volte l'ha spaventata.

In questo dialogo al tema della caccia, di cui l'autore discute scanzonatamente e in cui l'autore giustifica come abbiamo visto l'uccisione di un animale, viene contrapposto quello della guerra, delle bombe atomiche che uccidono indistintamente ogni essere vivente.

2. In alta montagna: De caza por los Ancares

Lo scrittore racconta una spedizione di caccia sugli Ancares [PI, 176-181], monti impervi, selvaggi, che si trovano nella provincia di Lugo, nella parte occidentale della Galizia. Descrive l'itinerario percorso per raggiungere la meta partendo da Becerreá. Attraversando il ponte di Gatín si risale una strada impervia, con molte curve "que zigzaguean en revueltas de miedo, bajo el vuelo de los aguiluchos, sobre las paredes a pico de la montaña y los sordos precipicios al lado".

Si arriva dunque a Degrada, un piccolo paese ancora coperto di neve da dove si sentono i lupi ululare. In questo luogo l'ospitalità è sacra, si è soliti accogliere i viandanti e accoglierli facendoli sedere attorno al fuoco.

El fuego es deidad protectora; jamás lo apagan, cubriéndolo cuidadosamente con capas de ceniza, para que el rescoldo transmita, cual antorcha de la vida, su poder a las nuevas leñas del otro día. [PI, 178]

Anche il sonno risulta più grato, dormendo sul fieno. Qui le tradizioni sono rimaste immutate, forse per il notevole isolamento di questi luoghi dalle città.

Trascorsa la notte, i cacciatori ripresero il loro faticoso cammino alla ricerca delle prede, a cavallo, attraversando gole e faggeti. Presto videro dei caprioli e cominciarono immediatamente a sparare. La caccia proseguì fino a sera, poi, per la notte, trovarono ospitalità in una "palloza" e qui, ancora intorno al fuoco, Castroviejo e i suoi amici, bevvero e chiacchierarono allegramente. Racconta così la realtà di un paesino di montagna. Qualcuno raccontò anche una leggenda tipica galega che narra la storia di una donna trasformata in cervo e poi, sotto queste spoglie, uccisa per sbaglio dal fratello cacciatore.

Il giorno seguente i temerari cacciatori uscirono a caccia nonostante una forte tormenta di neve si stesse abbattendo sulla zona. Riuscirono ad uccidere un cinghiale e continuarono a camminare seguendo le orme di un orso impresse nella neve che li portò alla sua tana, dove però dell'animale non c'era traccia.

Intrapresero poi la strada del ritorno, in mezzo al bosco coperto di neve che dava un senso di eternità, quasi come se il tempo si fosse fermato. Come spiega l'autore:

era ya todo un inmenso pazo blanco cubierto hasta los bordes, "pallozas", caminos, árboles, todo igual, infinito y sepulto. Pero, bajo las "pallozas" seguía encendido el fuego. Exactamente como hace dos mil años. [PI, 181]

In questo racconto la caccia viene vissuta come un impegno, un'avventura importante. Non ci sono tormento, freddo, lunghi chilometri di sentieri sdruciolevoli e rocce impervie che possano fermare un cacciatore.

Castroviejo sottolinea che gli sforzi fatti per raggiungere le cime degli Ancares, rendono molto più bello e importante il successo di una buona caccia.

El gallo del bosque

Castroviejo racconta un'uscita di caccia insieme al suo amico Camilo de Robledo. Insieme risali-

rono un pendio fino alla tana dell'orso, per continuare il cammino sulle montagne degli Ancares, il regno del gallo silvestre.

A pochi chilometri dalle "pallozas" Camilo mostrò a Castroviejo le impronte inconfondibili del gallo silvestre impresse sulla neve. Ne seguirono le tracce finché riuscirono a vedere un grande gallo, splendido, illuminato dal riverbero della neve. Uno spettacolo davvero eccezionale che emozionò profondamente l'autore:

Me laten mil pulsos y me queman cien mil voltios las mejillas. De todos modos, encañono y tiro. [PI, 182-184, 184]

Così il gallo cade, morto, sulla neve, uno splendido maschio di sette chili.

Uno splendido esemplare che ancora oggi, imbalsamato, fa bella mostra nella sua casa di Tirán. Come mi spiegò Doña María Francisca, riuscire a uccidere un gallo cedrone era davvero un'impresa degna di nota, era forse il trofeo più ambito per un cacciatore e Castroviejo ne andava davvero fiero.

3. In mare: Las ballenas

Castroviejo ricorda un'uscita con dei pescatori a caccia della balena¹¹⁹. Partì una mattina da Cargas per raggiungere le isole Cíes nei cui mari vivevano le balene "con el morro ya palpitante de la caza y de la sangre, que habían de encharcar el mar".

Con il suo noto lirismo l'autore descrive la serenità di quella giornata: nel cielo azzurro volavano leggeri i gabbiani e, dall'acqua del mare si vedevano i delfini muoversi agili ed eleganti. Poi, improvvisamente, il tempo cambiò e immediatamente la barca si trovò in mezzo a una tempesta:

La mar, alta, mordía contra la proa con son de "requiem" y por veces los oleones sepultaban el puente.¹²⁰

Nel bel mezzo di questo finimondo apparve una balena. "Surgía enorme y litúrgica como en los tiempos de los fabulosos santos irlandeses". Era una balena enorme che si muoveva lentamente e si immergeva e riemergeva dalle acque dell'oceano. Un marinaio con occhio esperto la guardava e cercava di calcolarne il peso.

Castroviejo, consapevole del fatto che l'avrebbero uccisa, chiese a San Balandrán che la illuminasse, la guidasse e le sussurrasse di fuggire dal cannone che la stava puntando pronto a sparare. Ma il mare si calmò e la balena rimaneva dov'era a giocare tranquilla fra le onde. Arrivò purtroppo il triste epilogo:

El tiro fue como una blasfemia; una blasfemia que rompió los intactos cristales del mar y del cielo. Silbó el arpón-granada. Un tirón brusco, que hizo estremecer al barco, una tremenda inmersión y, de repente, sangre y sangre. Olas inmensas desangre que invadían el mar como un

¹¹⁹ Id., *Las tribulaciones del cura de Noceda*, cit., 103-106.

¹²⁰ *Ibid.*, 104.

*impresionante flujo.*¹²¹

Castroviejo rimase colpito dall'enorme, incommensurabile quantità di sangue che aveva invaso il mare. La balena, colpita al polmone agonizzava come una grande mongolfiera naufragata.

A rendere ancora più triste la scena fu la comparsa del cucciolo dell'enorme mammifero che nuotava disperatamente intorno alla madre immersa nel sangue.

Il sole tramontava ed era come "*una enorme brasa chisporroteante en el límite*". E continua:

*El sol, empurpurado, teñía ahora las aguas también de sangre. Como la sangre que odia el Decálogo, como la sangre del Génesis, como un gran remordimiento.*¹²²

Ecco come lo scrittore esprime il suo dolore per la morte di questo animale, sempre con parole cariche di sentimento, erudizione e poesia. Considera l'uccisione di questo animale, antico abitatore del mare, un gesto dissacratore, di una terribile grandezza. E la gravità del gesto è data soprattutto dalla presenza della balenottera che nuota verso la madre in fin di vita.

Castroviejo, noto amante della natura, sembra che consideri davvero questo evento come uno scempio non solo nei confronti dell'animale, ma della natura stessa. Persino il sole, eterno e immutabile partecipa a questo nefasto avvenimento.

Los cisnes

Castroviejo propone un *reportage* di una battuta di caccia avvenuta su un'isola al largo della Costa de la Muerte.

Era gennaio, e quel giorno faceva molto freddo. Nel silenzio della palude un volo leggiadro di uccelli bianchissimi tinse l'azzurro del cielo: erano i cigni del Nord. Erano arrivati spinti dal freddo glaciale che attanagliava le steppe scandinave. Volavano a bassa quota, "*casi a tiro de escopeta*" per poi scivolare sull'acqua "*con un suave desliz perfecto*".

Lo scrittore commenta in questo modo lo spettacolo che gli si presentò:

*¡Qué hermosura poder observar a los cisnes en su medio natural, quiero decir, en una laguna invernal ante el poderoso Atlántico!, ¡Qué espectáculo el sorprender a estas soberbias aves, plácidas e inquietas, deslizándose como ningún "ballet" puede darnos idea, con la suprema elegancia de su cuello, rígido o arqueado, y las alas deliciosamente curvadas hacia arriba!*¹²³

Continua a lodare questi deliziosi animali citando opinioni di autori più o meno contemporanei, dando sfoggio di una cultura notevole come spesso ha dato mostra di possedere. Precisa che i cigni che aveva davanti a sé erano dei "Mute swan" e si chiede se il fatto che non cantassero avesse influito sulla decisione di dar loro la caccia. E conclude: "*Si no habían de cantar al morir...*".

Decise dunque di sparare e gli uccelli caddero esanimi in acqua mentre stava scendendo la sera:

¹²¹ *Ibid.*, 105-106.

¹²² *Ibid.*, 106.

¹²³ *Ibid.*, 95-99, 96.

*El cielo tenía ahora extraños reflejos de sulfato de cobre y se quebraba sobre los juncos en viento agoniado.*¹²⁴

Anche in questo racconto, come nel precedente, il sole sta tramontando e i suoi colori caldi richiamano il rosso del sangue degli uccelli morti.

Castroviejo torna a parlare dei cigni che teneva davanti a sé, senza vita e dice di non aver mai visto niente di così irrimediabilmente morto. Per il lettore risulta difficile conciliare l'elogio che lo scrittore fa di questi animali esaltandoli anche per la sensazione di pace che la loro visione gli provoca con il gesto successivo che dà loro la morte. Probabilmente l'autore se n'era reso conto poiché, per spiegare come sia possibile che nello stesso animo convivano la passione per la caccia e l'amore per la natura si affida alle parole di Ortega:

*Sin la punta de embriaguez orgiástica que suscita toda caza en perspectiva, y hasta sin el adarme de sospechosa crimosidad que araña la conciencia del cazador, la cacería se vacía de su específica tensión, el espíritu de la caza se volatiliza.*¹²⁵

4. *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia*

L'opera che prende questo titolo venne scritta da Castroviejo in collaborazione con Álvaro Cunqueiro all'inizio degli anni Sessanta. Consta di due parti: la prima, realizzata per mano di Castroviejo è costituita da una serie di brevi paragrafi dedicati alla fauna tipica della Galizia. Alla descrizione fisica, delle abitudini di questi animali e in particolare al modo in cui si cacciano riportando, a questo scopo, le sue esperienze personali o quelle di cacciatori da lui conosciuti. Nella seconda parte Cunqueiro propone le ricette per meglio gustare le carni della saporita selvaggina.

Castroviejo sottolinea le particolari caratteristiche fisiche e comportamentali che rendono ogni animale un essere unico, diverso da un altro per quanto possano sembrare simili. È il caso della lepre e del coniglio, spesso erroneamente accomunati. Le loro abitudini e il loro aspetto ad un occhio attento risultano differenti, di conseguenza anche il modo per cacciarli assume forme diverse. Il coniglio, ad esempio, si rifugia nella sua tana durante il giorno e mangia e gioca durante la notte. La lepre, non ha una tana, dorme in mezzo ai campi, a lato di un sentiero o fra i cespugli. L'autore vuole sfatare la leggenda che vuole la lepre come simbolo della codardia. Questo animale, spiega Castroviejo, si difende intrepidamente, e, non avendo né denti né unghie l'unico modo che ha per salvarsi è darsi alla fuga, resa agevole dalla dimensione delle zampe posteriori, tre volte più grosse e potenti di quelle anteriori.

Fra questi interessanti documenti ce ne sono alcuni in cui Castroviejo riporta le sue esperienze di caccia e gli incontri con la selvaggina. In uno, dopo aver descritto la pernice, ricorda quando un giorno d'estate nei pressi del castello di Doiras, fra le montagne di Lugo, assistette a una situazione particolare.

La mamma pernice cercava di difendere i suoi piccoli dall'attacco di un gruppo di uccelli rapaci attirando l'attenzione su di sé affinché i cuccioli potessero scappare e nascondersi. Una volta disper-

¹²⁴ *Ibid.*, 97.

¹²⁵ *Ibid.*, 98.

si i predatori la pernice richiamò la prole che la raggiunse immediatamente.

Lo scrittore nota che la pernice è un uccello il cui numero è notevolmente diminuito sul territorio galego anche se ancora non rischia l'estinzione. I cacciatori fanno uso di una trappola per impadronirsene: scavano un buco nel terreno e lo ricoprono di rami, muschio o erba affinché l'animale, cadendoci dentro rimanga intrappolato.

Parlando di anatre e uccelli marini Castroviejo racconta di quando si trovava su una piccola imbarcazione nella baia di Vigo con alcuni amici per cacciare le anitre che si vedevano all'orizzonte. Erano davvero tante da sembrare un banco di sabbia in mezzo al mare. Si avvicinarono lentamente, facendo attenzione a non far rumore ma, nonostante queste precauzioni gli uccelli iniziarono a cantare e a spostarsi. Mancavano ancora cento metri per raggiungerle quando, improvvisamente, quell'immensa massa si alzò in volo. "*Con el ruido de un tren en marcha*". Castroviejo e i compagni spararono, tre anatre caddero in mare. Bal, il cane dell'autore si tuffò per recuperare le prede.

Castroviejo, guardando il cielo descrive così lo spettacolo che gli si presentava:

*en el aire, los patos trenzan, ya remotos, la caligrafía triangular de su vuelo alto. El crisoberito de los azulones hace contrapunto al verde ceniza de las cercetas, que aman los grises basaltos del Sjone Fjord de su nacimiento, y las ensenadas con juncos en sinfonía de gris mayor, mientras los silbones, lejanos y nórdicos, manchan, en falanges incesantemente renovadas, la bóveda helada, luminosa y casi infinita, que coquetea, en maravilloso juego de luz y sombra, con los remansos que extasían a las cepas y a los mimbrales de diciembre.*¹²⁶

Ma all'appello mancava l'ultimo uccello che probabilmente era rimasto impigliato fra l'erba in fondo alla palude.

Dopo aver pranzato i cacciatori tornarono a cacciare nella palude e una *cerceta* "*la palmípeda más alegre y elegante que podemos encontrar en nuestras ensenadas, ríos, brañas o estanques*" cadde vittima degli spari. Tenendola in mano, morta, provarono un po' di pena per lo sfortunato animale ma subito si consolarono pensando alla delizia del tiro e alla sua saporita carne, di prima qualità. Quando al tramonto il gruppo si diresse verso la riva videro qualcosa che galleggiava: era l'anatra che alcune ore prima era scomparsa in fondo al mare.

A mio parere è simpatica la presentazione che Castroviejo fa di un altro animale acquatico: la lontra. Questa ama i torrenti costeggiati dai boschi ed è nota per essere molto astuta e forte. La lontra si caccia con i cani e lo scrittore narra di come avvenne la morte di Chispa, la cagnolina del suo amico, Antonio Barca, dopo un'uscita a caccia di questo roditore. Chispa si gettò in mare inseguendo una lontra un po' più grande di lei. Lottarono per alcuni minuti finché Chispa riuscì a portare sulla spiaggia la preda. La cagnolina non aveva ferite profonde ma tremava come una foglia, probabilmente per la febbre. Antonio Barca e tutta la famiglia vegliarono sulla loro fedele amica per tutta la notte, ma non riuscirono a salvarla; Chispa morì all'alba per una congestione.

La lontra è un animale molto intelligente, tanto da essere perfettamente addomesticabile, si affeziona ai suoi padroni ed è possibile addestrarla per pescare.

A questo proposito Castroviejo riporta la storia occorsa nel 1686 a un gentiluomo polacco che possedeva una lontra chiamata Wurm. l'animale portava al suo padrone considerevoli quantità di pesce e la sua fama di abile pescatrice e fedele compagna giunse fino al re che la volle in cambio di

¹²⁶ Id., *Viajes por los montes y chimeneas de Galicia*, cit., 39.

due cavalli. ma la lontra una notte venne uccisa da un soldato che non sapeva fosse ammaestrata, trovandosi questa fuori dalle mura del castello.

Quando il re venne a sapere dell'accaduto volle far giustiziare lo sventurato e ci volle l'intervento dei vescovi polacchi per salvargli la vita. Questi infatti dimostrarono che lo sfortunato soldato l'aveva uccisa involontariamente, perciò se la cavò con una bastonata.¹²⁷

Castroviejo dice di aver trovato questa storia nel primo volume del libro del dottor Brehem intitolato *Vida de los animales*. Nella sezione dedicata alla volpe dice che "*el raposo es un verdadero saco de malicias y hace falta muchas veces el ser más zorro que él para poder cazarlo, como sucedió a mi vecino y amigo Jesús da Pota*". E racconta ciò che successe a quest' uomo durante una battuta a caccia di questo animale.

Jesús uscì solo, una mattina all'alba con i suoi cani. Arrivato sulla montagna si tolse la giacca e con alcuni pali costruì una specie di spaventapasseri che pose all'entrata della tana della preda. Poi liberò i cani che lottarono a lungo con la volpe che dopo un po' si allontanò e quando decise di rifugiarsi nella sua tana venne distratta dalla giacca. Jesús, che stava dietro la trappola poté sparare agevolmente, catturare la preda e portarla da Castroviejo perchè l'ammirasse.

Un altro episodio che ebbe come protagonista una volpe si svolse a Meduiña. Qui, con il favore della bassa marea, una volpe salì su un piccolo peschereccio carico di pesce il cui equipaggio era sceso a terra per rifocillarsi e salpare il mattino seguente.

Disgraziatamente si alzò la marea che isolò la barca da terra; il mare era molto mosso e la volpe non osò tuffarsi. Quando i pescatori raggiunsero l'imbarcazione per recuperare il pesce vi trovarono la volpe, morta, che si era mangiata tutto il carico. Raggiunsero la spiaggia e il capitano, in preda alla rabbia, prese la ladra per la coda, la fece volteggiare in aria e la scaraventò brutalmente a terra. Improvvisamente la volpe resuscitò, cercò di aggredire un'anziana che quasi morì per lo spavento, e fuggì sul monte.

Le trappole vengono usate molto di frequente per catturare la volpe, ma non è possibile garantirne l'efficacia: ne è esempio l'esperienza fallimentare del signor Antonio da Barca

Antonio la mattina di buon'ora preparava una trappola all'ingresso della tana ma, all'arrivo della volpe il congegno si chiudeva rimanendo vuoto. Dopo essere stato beffato varie volte capì come l'animale era potuto entrare nel suo rifugio senza essere catturato: si avvicinava camminando lateralmente e, con le zampe anteriori sollevate sfiorava la trappola solo con la schiena... davvero astuta!¹²⁸

Sono divertenti alcuni aneddoti che Castroviejo raccolse e gli vennero raccontati dal suo vecchio amico ed esperto cacciatore Amancio Fernández. Servivano a dimostrare la sua teoria per cui sosteneva che i lupi fossero amici dell'uomo. Ricorda che una volta un medico, tornando a casa a cavallo da una visita domiciliaria doveva attraversare un monte pieno di sterpaglie che gli rendevano il cammino difficoltoso. Siccome era notte gli vennero incontro dei lupi che si misero a correre davanti alla cavalla battendo in questo modo un sentiero che lo portò fino al paese.

Nella parrocchia di Saá accadde che un parroco mendicante tenesse in una borsa del pane e nell'altra degli ossi che recuperava nelle sue uscite. Fu visto molte volte circondato dai lupi ai quali dava pane e ossi accarezzandoli.

Un altro fatto incredibile avvenne nel comune di Rodeiro. In un paesino isolato viveva Manuel

¹²⁷ *Ibid.*, 68-72.

¹²⁸ *Ibid.*, 88-93.

Silvela Fernández. Era un fabbro che lavorava nelle officine comunali che si trovavano lontano dalla sua casa. Al mattino infatti, per recarsi al lavoro, usciva di casa un'ora prima dell'alba. A una quarantina di metri dal cortile lo aspettava sempre un lupo che lo accompagnava nel suo cammino finchè non si alzava il sole. Alla sera, quando usciva dal lavoro era già buio e il lupo lo aspettava muovendo la coda in segno di saluto e camminava con lui fino a casa.

Una notte, tornando a casa dal lavoro il fabbro era talmente stanco che si addormentò sotto una quercia. Quando si svegliò trovò accanto il lupo accucciato al suo fianco pronto per accompagnarlo a casa come era solito fare.

Castroviejo riconosce la veridicità di questi eventi ma non dimentica che a volte i lupi divorano le persone...¹²⁹



¹²⁹ *Ibid.*, 105-111.

*Cap. IV**Tradizione e progresso*

Sono numerosi i racconti in cui Castroviejo critica la modernità e ricorda, nostalgicamente, la tradizione. L'autore amava molto il contatto umano delle tradizionali feste consacrate e delle fiere che erano momenti molto attesi. I sentimenti di unione, divertimento e solidarietà erano molto forti in Galizia. Castroviejo ricorda le feste tradizionali, i frutti, le usanze e le credenze della sua terra che devono resistere all'invasione incontrollata e distruttiva della modernità.

Secondo l'autore la salvaguardia della tradizione, dell'identità di un popolo è un rimedio ai fragili miraggi del progresso selvaggio che, esploso con forza negli anni Settanta, continuava a espandersi a macchia d'olio in una zona rurale, tanto povera quanto ingenua. Castroviejo si era reso conto che lo sfruttamento incontrollato del suolo e delle ricchezze della sua terra, avrebbe portato alla distruzione, non solo dell'ambiente, ma dell'uomo stesso.

Interveniva attivamente nella difesa del territorio e della popolazione di Pontevedra, opponendosi alla costruzione di una fabbrica di cellulosa che, come si è poi verificato, avrebbe provocato notevoli danni ambientali. In questo nuovo prodotto industriale Castroviejo vedeva un grosso problema per la gente della costa che da tempo immemorabile traeva sostentamento dalla pesca nella florida *ría*. Scriveva articoli di denuncia sulle pagine dei quotidiani per cui lavorava.

Castroviejo era anche contrario alla piantagione di alberi di eucalipto la cui produzione era molto intensiva e redditizia, a scapito delle piante locali quali l'acero e la quercia. La battaglia di Castroviejo era volta al mantenimento dell'originalità del folklore e della natura galega che non dovevano essere sacrificate al progresso. Era questo che avrebbe dovuto entrare nella regione rispettandone la gente e il paesaggio. Un progresso moderato, studiato per fare in modo che la popolazione potesse goderne i benefici senza distruggere l'ambiente con cui, da sempre, aveva avuto un legame straordinario.

Propongo qui di seguito una raccolta di racconti in cui l'autore tratta di questi temi.

El Fuego

Uno strano viaggiatore bussava alla porta di Castroviejo che lo invita a sedersi vicino al camino. L'ospite comincia a parlare del fuoco, del suo forte valore simbolico sottolineando il fatto che, nella zona degli Ancares, è considerato sacro. E aggiunge:

*Vuesta civilización - aquí el viajero hizo un amargo gesto - lo mutila y humilla encorsetándole, encerrándole en radiadores, hornillos y estufas. El fuego se venga por veces y sus llamas altas y desmelenadas abrasan todo y llegan al mismo cielo. Como en las orígenes. Como en el Génesis.*¹³⁰

Proferite queste parole lo strano personaggio scomparve senza lasciare traccia. In poche righe l'autore esprime una chiara critica alla società moderna che, cercando di rendere più pratico l'utilizzo del fuoco, lo deruba della sua antica e nota potenza. Sembra quasi che l'elemento fuoco abbia perso il suo valore. La fiamma, scintillante e indomabile, radunava attorno a sé, per interesse genera-

¹³⁰ Id., *Las tribulaciones del cura de Noceda*, cit. 109.

zioni uomini che, al suo calore si riunivano e chiacchieravano.

La modernizzazione avanza e, mentre cerca di dare all'uomo una vita più comoda, lo allontana dalla tradizione e dai valori custoditi in rituali semplici e arcaici (come stare riuniti intorno al focolare) che per millenni hanno caratterizzato la società umana.

El Trasnó

Castroviejo, camminando per un antico sentiero di Coiro incontra un "Trasnó", ovvero uno gnomo, che lo saluta tristemente e gli spiega che per lui e per i suoi simili, la vita diventa sempre più difficile:

Qué vamos a hacer en una época, en la que nos ahuyentan de las romerías con orquestas, por llamarlas así, que producen alaridos a través de altavoces, antes los que berrean unos tipos con chaqueta de colores, que contorsionan las caderas como a ninguna rana hemos visto hacer. Los "Trasnos", aún burlones, no podemos soportar esto.

Il folletto ricorda i tempi in cui rallegravano la vita facendo scherzi e giochetti che facevano disperare solo gli sciocchi, gli ipocriti e i duri di cuore. Ora, quando un "trasno" fa dispetti o dà un avvertimento, la gente diventa seria, perde il senso dell'umorismo e viene accusato di essere vecchio come il mondo. Poco dopo l'orchestra cominciò a suonare un'orribile sinfonia e il "trasno", disperato, scomparve dicendo che lì non aveva più niente da fare.

L'autore ci dice che da quel momento non vide mai più il "trasno".

Qui la critica al mondo moderno viene fatta attraverso la figura di questo essere, presente nell'immaginario collettivo. È una creatura fantastica, creata dall'immaginazione dell'uomo al fine di rendere la sua vita più spensierata e divertente. Ora però viene accusato di essere vecchio, di appartenere quindi a una logica contraria a quella del mondo moderno, favorevole all'innovazione continua. La sua presenza è ormai fuori luogo e lo sfogo del "trasno" lo sottolinea chiaramente come la sua scomparsa rappresenta la perdita dell'ingenuità, della semplicità d'animo della gente di campagna che, attratta dal mito della modernità con la sua nuova cultura, abbandona la propria tradizione.

El Calor

Questo racconto inizia con la descrizione del paesaggio durante il periodo estivo, quando fa davvero caldo e gli insetti, insieme con gli uccelli volano senza sosta sul mare blu cobalto. Castroviejo descrive la situazione molto liettamente, trasmettendo una sensazione di pace e tranquillità che si contrappone alla descrizione degli effetti, meno rilassanti, del caldo sull'essere umano.

La canícula pesa, y cuando el Norte se levanta la hace aún más insoportable, permitiéndonos oír el crepitar de los maizales en la hora tórrida. En los prados, azules de pura luz, tan sólo se percibe el croar de alguna rana, feliz en la espesura del regato herboso. Pero, en cierto modo, el calor está bien aunque nos aplane por veces.¹³¹

¹³¹ *Ibid.*, 155.

Castroviejo ricorda i vini di "treixadura", ormai scomparsi, bevuti all'ombra di un albero con l'amico Álvaro Cunqueiro mentre ammiravano, all'orizzonte, l'isola di Ons in mezzo al mare. A turbare la serenità del ricordo della amena tranquillità suscitata dal caldo, c'è la città:

La tremenda aglomeración ciudadana que asalta tranvías, abarrota coches y puebla barcos. Con el calor, la ciudad bosteza, trasuda, se irrita, hasta perder toda norma y estilo.

La domenica la gente sgomita per un metro di spiaggia, per un posticino nel bosco o lungo un fiume. Si formano lunghe code di gente che impreca perché ha fretta di arrivare per prima:

dan la sensación de una fuerza ciega de la Naturaleza, tercamente amorfa en busca de aire y de agua, empujados por la maldición del asfalto. Se pierden contornos y figuras y resta tan sólo el compacto volumen de una humanidad municipal apretujada y ansiosa, en afán colectivo y oscuro por descubrir el campo.¹³²

E sottolinea:

Es un fenómeno curioso de nuestro tiempo, que hace años no existía.

Secondo Castroviejo si assiste a una desolante omogeneizzazione dell'umanità. Le persone perdono la loro originalità e la loro importanza in quanto esseri diversi l'uno dall'altro. L'autore descrive la massificazione del comportamento, in certi casi assurdo di molte persone, abbagliate da *status symbol* che in realtà non hanno alcun valore. Castroviejo rimane stupito e preoccupato davanti a fenomeni insensati che fanno parte della società di massa.

Si nota la classica contrapposizione di natura e asfalto. L'asfalto che rende il caldo insopportabile, sembra che il suolo su cui si cammina bruci e i palazzi, enormi, diventino dei forni. La gente impazzisce, cerca di scappare dall'inferno che essa stessa ha voluto, ma si trova ad agonizzare, chiusa in macchina sull'asfalto impietoso. La città è vista come un luogo di perdizione, dove si perde tempo al litigare, fare code estenuanti mentre invece si potrebbe godere della compagnia di un amico, di un buon calice di vino e di un paesaggio sublime.

Lluvia

Castroviejo propone un altro racconto in cui tratta gli effetti di un evento naturale sul mondo rurale e su quello moderno, industriale.

Come è noto, in Galizia piove moltissimo durante l'inverno e in primavera. È insolito, invece, che ci siano piogge continue in estate:

Los maíces asoman, como pequeñas banderolas verdes de socorro, sobre una laguna; los escarabajos de la patata naufragan, y la riada los lleva, como pequeñas carrocerías volcadas por los arroyos [...] los racimos, agobiados por la humedad continua, lanzan señales de S O S, indicando angustiados a las nubes que no van a poder fructificar.

¹³² *Ibid.*, 154-55.

Continua a piovere e le dighe si rallegrano, per riempirsi hanno bisogno di moltissima acqua, e nelle vetrine i costumi da bagno si sentono tanto ridicoli che "*intentan deslizarse de los maniqués o de los soportes*".

La modernizzazione ha cambiato anche la situazione climatica:

en los tiempos del poeta, hacía sol en junio y llovía como Dios manda en el invierno. Pero ahora todo está cambiado.

La conclusine del racconto oggi si direbbe laconica, banale, quasi scontata ma vent' anni fa' gli effetti disastrosi dell'inquinamento non erano tanto declamati. Castroviejo sentenziava già sull'effetto serra e sulle sue conseguenze. Osservatore arguto della realtà e in particolare della natura, l'autore ebbe modo di rendersi conto in tempi relativamente brevi di ciò che stava accadendo anche perché guardò sempre al progresso con una certa diffidenza.

Las tribulaciones del señor Enrique

Castroviejo riporta una chiacchierata con un giardiniere, il signor Enrique, a proposito della situazione metereologica:

Ahora las cosas van en serio; no se trata de un río que desborda o de un estío malo para el maíz. Se trata de que nos han cambiado el clima como quien cambia una chaqueta

Il giardiniere pensa che le fondamenta del mondo siano state messe a soqquadro dalla malvagità degli uomini:

El fundamento del aire, me explica, se ha separado de la fundamentación del agua y esto produce la sequedad consiguiente, así como el aumento de miasmas, por carecer los humores de la tierra de suficiente humedad para purificar la atmósfera.

Il signor Enrique continua a parlare e dice che il mondo diventerà un enorme manicomio, i bombardamenti apocalittici separeranno il fondamento del fuoco che uscirà dalla terra avvolgendo campi e case. Sarà probabilmente la fine del mondo.

Castroviejo presenta la categoria dei giardinieri sottolineando il loro distacco nei confronti degli uomini ed il loro spiccato senso dell'equilibrio e della proporzione:

Se distinguen por la posesión de una suave experiencia vegetal lo que les proporciona un indulgente mirar sobre los hombres y las cosas sin hacerles caer por eso en el cinismo.

Asserisce che hanno il senso, difficile, della proporzione come i meli. Considerando gli attributi con cui l'autore definisce il giardiniere, le parole del signor Enrique risultano davvero preoccupanti.

Requiem por otro pueblo

Castroviejo si dedica alla narrazione della drammatica situazione di un piccolo paese galero, Veigas de Cambas che definisce:

*un pueblo perfecto, lo ciñe un río hermoso y truchero, lo condecoran álamos y abedules, y los contrafuertes de la sierra de Invernadeiro, lo protegen del frío como entre las tibias ancas de un potro.*¹³³

L'autore continua descrivendo i prodotti tipici di questo piccolo paradiso naturalistico e culinario:

Posee una miel incomparable, sus castañares desprenden las castañas más grandes y sabrosas que el pasajero le ha sido dado tomar en su Galicia materna.

Ma a turbare la serenità di questa gente arriva un perito che dice loro di lasciare il paese: verrà raso al suolo e al suo posto e al suo posto sarà costruita una diga.

Castroviejo riporta la reazione di un abitante:

- Mire señor, dicen que nos llevarán a una población para que pongamos algún negocio. ¿Qué sabemos nosotros de eso, señor? ¿Qué vamos a hacer en la población?

La donna è disperata, non sa davvero cosa fare:

En los ojos de la mujer que hablaba, parecía contemplarse la fin del mundo.

Ed è effettivamente la fine del mondo rurale, genuino, pulito, distrutto dall'avara freddezza del progresso, del "benessere", della modernità. Una squallida costruzione di cemento distruggerà la vita di trecento persone, unite alla loro terra da un legame indissolubile, di interdipendenza. Sono persone che non sanno cosa sia la modernità, che non l'hanno mai cercata e che ora ne vengono brutalmente sopraffatte.

Me quedé pensando que los pueblos, aunque no tengan televisión, ni carretera, pueden también tener alma. Y que el alma, a lo mejor, duele.

Così Castroviejo conclude il racconto di questa triste e ingiusta vicenda. Non vengono considerati i sentimenti, non sono tenute in considerazione le persone se a loro scapito si può creare qualcosa di nuovo, sorprendente e "massificante" come un mezzo per fornire elettricità. L'autore sembra sconcolato, come se il progresso e i suoi prodotti avanzassero inesorabilmente, in modo assordante, tanto forte da non sentire le voci di chi vi si oppone.

Coloquios de otoño

Castroviejo racconta che, di ritorno da un viaggio in Messico si incontra con i suoi amici:

¹³³ *Ibid.*, 185.

*Son amigos sencillos, humanos, cazadores y cordiales, como uno ha aspirado siempre a ser, y el diálogo con ellos resulta particularmente grato. Humildes, en contraste con tantos ególatras infatuados de hoy, con los que todo diálogo resulta, en trueque, imposible.*¹³⁴

Sottolinea la distanza interiore che separa questi uomini "veri" da quelli esaltati, che sono diventati freddi e inavvicinabili, come gli oggetti che aspirano a possedere. Diventano schiavi delle loro stesse creazioni.

Il luogo in cui si incontrano è il bosco galego, ancora inviolato:

donde todavía no ha llegado la triste marea del plástico, esa endemoniada invención moderna y al parecer indestructible, que mancilla hoy los antiguos caminos de Galicia.

Usa parole molto dure l'autore, quasi apocalittiche. La plastica, il nuovo materiale che in poco tempo ha coperto la pietra che per secoli ha disegnato il volto della civiltà che ha popolato questa terra.

È un'immagine serena, quella del bosco, popolato da lepri, cani e cacciatori. Il gruppo si riunisce intorno al fuoco, sul quale si arrostitisce la carne. Alzando lo sguardo da una parte si vedono i campi di mais, dall'altra il mare.

Gli amici di Castroviejo gli chiedono informazioni sui loro parenti che vivono in Messico, parlano dei loro amici comuni che ormai hanno perso di vista.

Mentre stanno chiacchierando divertiti e incuriositi, appare Joaquín Beluso gridando:

¡El mundo perecedero - grita - revienta por los pecados de todos! ¡ Las bombas americanas son el anuncio de la ira de Dios que nos va a destruir! [...]. El energúmeno de Beluso, reniega, nos amenaza y desaparece.

Quando se ne va ritorna la calma, cadono le castagne e le foglie e, indifferente all'amore e all'odio, risuona la voce del mare. La serenità della situazione viene interrotta dalla presenza di Joaquín che, in quel mondo ovattato appare ricordando che il pericolo incombe, le cose cambieranno, anche quel paradiso verrà inglobato nell'inferno, e non ci sarà via d'uscita.

Los caballitos de la ascensión

In questo racconto Castroviejo ricorda la tradizionale festa dell'Ascensione: "Un alegre relinchar de caballos bajo los robles y la gloria de las eternas campanas". In questa occasione immaginava che Cristo salisse in cielo elevandosi attraverso i roveri e poi sopra le torri dell'Obradoiro per scomparire nell'infinito azzurro del cielo.

Gli sembrava di sentire il coro umano e cordiale della terra quasi insignificante per l'assenza di Dio.

Mugian las vacas, piafaban los caballos, gritaban los fachendosos jinetes campesinos en unánime coro que me se antojaba semiceleste [...]. Dios se iba al Padre y uno, sin saberlo claro

¹³⁴ *Ibid.*, 165.

todavía se quedaba vagamente desconsolado entre la alegría de la gran feria y el humo pagano y cordial de las viejas calderas de cobre, donde se cuece el pulpo con ritmo milenario. [PI, 83]

Una volta terminata la fiera lo scrittore veniva attratto dal bosco con i suoi invitanti colori e il vociare dei contadini che portavano con sé un aroma di cereali, bosco, prato, di pane e di vino. "*En una palabra: de eternidad*".

Nella seconda parte del racconto l'autore riporta la stessa situazione della festa dell'Ascensione di alcuni anni dopo. I migliori cavalli sono stati già venduti per essere macellati; un tipo losco tasta gli animali e li marca. Castroviejo chiede al venditore il perché di questo nuovo mercato e l'uomo, con gli occhi lucidi, gli spiega:

Por esto de los coches, los caballos no tienen salida y van a parar al matadero, que los paga más alto que nadie. Mucha carne que se come por ahí es de caballo. La emplean sobre todo para embutidos. Media feria sale hoy mismo para Lugo. Es una pena. Yo no hubiera vendido para eso mi "Noble"; pero hay enfermedad en casa y la tierra, como sabe no da nada.

Nell'epoca dell'industrializzazione e della modernità la terra perde valore, non è più un capitale il cui possesso, per secoli, aveva significato ricchezza, sicurezza per i contadini che vivevano della vendita dei loro prodotti. Con l'industrializzazione cambiano anche i consumi alimentari, e i cavalli, un tempo indispensabili "motori", ora sostituiti dalle macchine, vengono ridotti a carne da macello. Ancora una volta sono gli occhi della povera gente che sanno esprimere la sofferenza e il disagio di questa situazione: "*en sus ojos parecía reflejarse el fin del mundo*". Sembra una situazione senza via d'uscita, davvero terribile:

¡Ya, hasta ni los señores abades van a caballo!

Persino la curia si è lasciata sedurre dalla materialità dei veicoli a motore. Sembra ormai che il mondo sia irreversibilmente cambiato.

Castroviejo presenta l'immagine dei cavalli che vengono caricati sui camion, quasi inghiottiti, ne sottolinea l'innocenza e il desiderio di tornare a pascolare sul tappeto verde della campagna.

Camiones mastodónticos abrían sus vientres para amontonar a los caballos, con los ojos abiertos todavía al milagro del verde del prado y la cresta encendida del monte.

l'immagine degli uomini che spingono gli animali sul camion è invece feroce, meccanica, fredda, contrasta con l'indifesa docilità dei cavalli:

Unos hombres de mano grasienta los empujaban brutaemente a los grandes fétetros. El hedor ascendía hasta las estrellas.

Otoño llama a la puerta

Castroviejo, dopo aver descritto colori, frutti e sapori dei mesi autunnali, inserisce nel paesaggio la tipica famiglia gitana:

*toda la vida acampada bajo la gloria de la vieja robleda, surge entre los gestos de las pegas y la huidiza visión de los conejos.*¹³⁵

I gitani continuano a vivere come avevano sempre fatto, non vengono risucchiati dalla tecnologia, dalla velocità, dall'ipocrisia del mondo moderno, frenetico, comodo e alienante.

L'autore ammira questa gente, che con la sua semplicità si differenzia da coloro che amano la modernità in modo cieco, senza rendersi conto di ciò che questa comporta. e spiega:

Mientras el mundo revienta de bombas atómicas, de estraperlos, de desmantelamientos, de campos de concentración, de destierros, de muertes, de injusticias, de tiranías tristes, de ascos, en una palabra [...] los gitanos, lavados ya por el aire de la mañana parecen casi arcángeles con el recuerdo de una vida pastoril y dorada de errante égloga. Ahora que las gentes se matan por un tugurio entre chimeneas con derecho a la maravilla del asfalto, para poder tal vez precipitarse sobre él.

Rappresentano la sopravvivenza della tradizione e della moralità in un mondo devastato dall'odio e dalla follia. La gente perde ogni valore morale pur di raggiungere il nefasto sogno moderno.

Castroviejo aveva partecipato alla Guerra Civile e proprio con questa esperienza si rese conto dell'inutilità e della barbarità dei conflitti. In questo paragrafo mostra la parte più terribile della Seconda Guerra Mondiale che arrivò a togliere la dignità all'uomo.

Ne *La montaña herida* lo scrittore narra le vicende della Guerra Civile nella sua terra, in particolare nei paesini sperduti di cui sempre amò parlare nei suoi libri. Racconta la fame, la disperazione e la tenacia dei giovani partigiani costretti a fuggire sulle montagne e a chiedere soldi e cibo al prete del loro paese che, per averli aiutati, verrà condannato a lasciare la parrocchia. Ma parla anche della violenza della Guardia Civil che senza tanti scrupoli uccide chiunque possa esserle d'intralcio. Ma ora il mondo è cambiato e non si combatte più per degli ideali, giusti o sbagliati che siano, ma per un prodotto industriale, l'asfalto.

La muerte de Mythos

Nello stesso giorno vengono uccisi un'aquila reale e una lupa. Castroviejo immagina l'aquila in volo sopra le fabbriche e sopra la città con le sue vie brulicanti di gente. La lupa, nelle sue uscite notturne, vedrebbe in lontananza le luci della città, sentirebbe le sirene del porto e la voce degli alto-parlanti: "*Esa maldición del siglo*".

L'aquila e il lupo hanno portato l'esempio della favola, legata alla natura, repubblica in cui, come diceva Fontanelle, non esiste il "vulgo". L'autore crede che aquila e lupo vogliano proclamare, attraverso il loro ritorno alla terra, la necessità di certe sicurezze nel progredire senza sosta di questi tempi:

frente a las tremendas ciudades de hoy que crecen verticalmente sin cuidado ni reposo, sin fuentes y sin cánticos, águila y lobo traerían de consumo el parte de la naturaleza ultrajada.

¹³⁵ *Ibid.*, 91.

L'aquila porterebbe un po' d'allegria nelle città moderne, affollate e tristi. La lupa, ululando alla luna, riporterebbe il severo messaggio della terra che l'uomo ha ormai dimenticato.

El pobre hombre de hoy aprendiz de brujo que quiere destruirle en nombre de la civilización y de la técnica en la hora apocalíptica cuyo solo nombre hace estremecer a los ángeles

Anche se i palazzi ridono del mito, l'alloro di Apollo, la quercia e il rovere, lo piangeranno. Gli animali e la natura nelle città non trovano spazio e il loro ambiente viene brutalmente devastato.

Sin saberlo, en nombre del "Pragma" acaban de asesinar al "Mythos".

La danza del fuego

Ancora una volta Castroviejo contrappone una tradizionale manifestazione paesana alla città e ai suoi prodotti. I cavalli di Torroña, circondati dalle fiamme

galopan en círculo como en las inscripciones milenarias y rúnicas de las piedras de la protohistoria, dirigiendo sus ojos, como poros espantados, hacia el lejano rumor del mar, que ahora no muge, convertido en estaño bajo este calor de apocalipsis.

Ecco, la vita continua in questo modo antico, tradizionale, eterno, ma, improvvisamente, ci si rende conto di essere distanti solo tre ore da una piazza asfaltata e da un bar dove alcune ragazze "en decadencia miran la pose de la última estrella de Hollywood mal casata con príncipe indio de opereta ida".

El mundo sin dolor

Complementare del progresso tecnico, che distrugge il mondo fisico, è la crisi morale che stravolge i fondamenti spirituali e religiosi dell'uomo. Ciò viene espresso anche in questo racconto in cui l'autore critica un artista americano che ricerca un Cristo che sorride. Non cerca un sorriso francescano, ma un sorriso statunitense, un'allegria dovuta a una concezione del mondo in cui "está ausente el mal". È una concezione in cui viene soppresso il senso della caduta dell'uomo, dove viene eliminato il fastidio della morte attraverso un servizio all'insegna dell'assoluta efficienza.

L'autore racconta di aver assistito al funerale della moglie di un marinaio povero. Le donne recitavano il rosario, poi cominciarono con i lamenti di rigore attorno alla cassa di pino. "Virgen aún del monopolio industrial de los feretristas".

Mentre assisteva alla semplice cerimonia l'autore ricorda uno strano articolo apparso su un giornale americano. Il direttore di un cimitero americano aveva messo sulla porta d'entrata dello stesso una targa in cui vi era inciso: "Creo, sobre todo, en un Cristo que sonríe y que le ama a usted y a mí". Ora cercava l'immagine di un Cristo sorridente, ottimista, allegro.

A questo fine aveva organizzato un concorso, ma invano: *Porque él busca un crucificado sin claroscuros, un Cristo sin espinas sin llagas, sin sangre y sin dolor*

Castroviejo ha l'impressione che dietro tutto ciò ci sia un sentimento anticristiano della vita:

Sentido anticristiano ligado a una concepción del mundo donde está ausente el mal y la supresión emocional de la caída del hombre, o sea, del pecado.

E aggiunge:

Así, dolor y muerte - fundamentos eternos del mundo desde el Génesis y la roca de la tragedia griega - quieren ser sustituidos como un producto farmacéutico cualquiera; como una vulgar manufactura. La Muerte.

Forse è superfluo notare che in Galizia la Morte, come ho già chiarito nel primo capitolo, ha un significato molto forte, è uno stato di transizione molto sentito. Non stupisce dunque l'atteggiamento dell'autore che vuole salvaguardare questo momento mantenendone anche l'aspetto più doloroso, della sofferenza della separazione.

Dalla clinica il defunto è portato direttamente al cimitero, cosicché, in casa non si alteri l'ordine, nè rimangano ricordi "*que puedan perdurar la alegre y aséptica vida de los días sucesivos*".

Castroviejo non condivide questo atteggiamento e anzi, sostiene così la sua posizione: "*uno, hombre tal vez atrasado, sigue prefiriendo los humildes entierros, con rezos, con evocación y con llanto*".

Come scrive Ferracuti "il superamento del decadentismo si manifesta anche nel nostro scrittore nell'accettazione della realtà, quindi nel tentativo di difendere, di fronte al mondo moderno, la tradizione vera vivendo al servizio dei principi in cui si crede, recuperando le realtà tradizionali che ancora esistono, sopravvivono".¹³⁶

De nuevo la luna

In questo racconto l'autore parla della luna, musa per i poeti, silenziosa compagna degli innamorati, scrigno di desideri, simbolo di candida luminosità, bellezza irraggiungibile. Come spiega:

Amamos, aunque a veces nos da miedo, todas estas lunas imposibles: la ridonda, la de plata, la que juega con el amor y con los ángeles; la que vuela empujada por el frío Norte, alta y lejana, indiferente al amor y al odio, la que hace soñar a las muchachas; la desvelada de los mares abiertos, entre la voz aguardentosa del viento; la enervante y casta de los cazadores; la amarilla de los ahorcados. [PI, 140]

"Castroviejo spera che l'uomo non riesca a raggiungere la luna e manifesta questo suo desiderio con la disillusione e la rabbia per il modo in cui l'uomo ha rifiutato i doni di Dio. L'assenza del pessimismo è infatti dovuta alla certezza che nonostante tutto esiste un ordine metafisico che non è lecito infrangere, senza patire conseguenze drammatiche".¹³⁷

Soñemos con la Luna, bella e imposible como ella quiere. Pero, por Dios, que no llegue nunca de verdad a la Luna, el hombre de la tierra.

¹³⁶ Gianni Ferracuti, *La via gagliega al fantastico, dai romantici a Cunqueiro*, Università di Perugia, 1981, 64.

¹³⁷ *Ibid.*, 63.

L'uomo, malvagio, per prima cosa vi costruirebbe fabbriche di bombe atomiche "para acabar con la placidez de los restantes astros de Dios".

Luz y sombra de las ciudades

Le vecchie città hanno portato una regola, uno stile, una cultura, hanno tracciato la trama della storia, ma ora non riusciamo ancora a immaginare cosa porteranno le città moderne che si elevano verso il cielo. Queste nuove città sono abitate da:

Una legión de hombres desangelados, sin cuidado ni reposo [...]; fugando a la cuatro esquinas de la prisa y el miedo y [...] deambulan sin cesar, comen de pie, engullendo a ritmo acelerado monótonos patos insípidos, sin carecer el sosiego, que ha huído del trepidar incesante de la urbe monstruosa que lentamente los devora, como Saturno a sus hijos. De ellas saldrá - ha salido - la idea de la destrucción total y apocalíptica, cuyo solo nombre hace enrojecer a los ángeles.

Castroviejo ha nostalgia dei tempi passati in cui la città era un quieto rifugio, dove la gente si riuniva per creare qualcosa di nuovo, scambiarsi idee e opinioni, progettare delle migliori. Il mondo odierno e la città moderna sono visti come esseri mostruosi che distruggono i loro stessi creatori, costruiscono macchine, motori e anziché asservirli al loro benessere ne diventano schiavi. Instancabili, si muovono giorno e notte come fossero dei fantasmi.

Per fortuna rimangono alcune città che "dormono":

Que tienen un clásico sentido de la proporción y del reposo ¡ qué felicidad en estos tiempos poder dormir con ellas! ¡qué gusto el sentirse arropado en el amparo de sus piedras en las altas noches, bajo el parpadeo de las estrellas, el beso de la llovizna o el largo lamento del viento, lejos de los ruidos tremendos de las ciudades que no duermen!

"È proprio questo il mondo che, in definitiva, costituisce la realtà vera, la sola realtà esistente, perché tutto il resto è menzogna: esso sì, veramente è un fantasma, un'illusione priva di vita".¹³⁸

E a proposito di fantasmi non possiamo dimenticare la tragica figura di Einstein (vedi capitolo 1), osannato padre della scienza moderna raffigurato dallo scrittore come un fantasma, in uno dei suoi racconti più belli. Einstein è un'anima in pena, perseguitato dalla condanna divina:

Vengo a penar - dice - sabe lo que peno. Desde que tuve la desdichada de lanzar a los hombres mi famosa ecuación - de la que maldigo -: $E=mc^2$, que en Hiroshima se tradujo, por los norteamericanos, en espantosa realidad, no he tenido un momento de reposo, ni en este mundo ni en el otro.

La condanna è rafforzata da un tentativo che lo scrittore, come personaggio interlocutore nel racconto, compie per giustificare lo scienziato: egli non poteva prevedere le conseguenze della sua scoperta. Ma lo scienziato risponde:

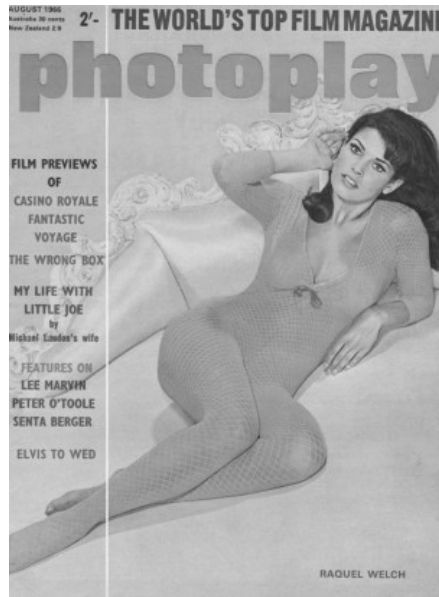
¹³⁸ *Ibidem.*

¡Todo estaba ya en la fórmula! [...] Yo estoy ya maldito, y malditos están todos los que propagan y elevan mi "ingenio". Pronto se logrará una humanidad de monstruos, y el día del juicio final [...] el Creador no reconocerá a sus criaturas.

Le origini sono anche l'opposto al mondo contemporaneo. Per Castroviejo la difesa della tradizione passa attraverso il rifiuto del mondo moderno, inteso come prevaricazione di forze non controllate, della tecnica sull'uomo, come deprecabile decadenza morale, perdita del senso naturale della vita e dell'umanità. Non per niente il progresso ha decretato la morte o la decadenza del mondo magico e sociale, arcano delle origini.

¿Y Uds. conservarán todavía a sus hadas en Galicia? [...] Respondí un poco avergonzado, que ya quedaban - habían ido espantados por la industrialización.

- Es una verdadera pena, me respondió suspirando - No ganarán nada con el cambio - ya lo verán - nosotros en Bretaña vivimos muy felices sin esa palabra, y aún nos quedan hadas.



Mia Ralza

Il realismo magico di Isabel Allende

“La scrittura è per me un tentativo disperato di preservare la memoria. Sono un'eterna vagabonda e sul mio cammino restano i ricordi, come brandelli strappati al mio vestito. Scrivo perché l'oblio non mi vinca e per nutrire le mie radici, che ormai non affondano in nessun luogo geografico, ma solo nella memoria dei libri che ho scritto”

Per comprendere meglio la personalità artistica e letteraria di Isabel Allende risulta essenziale conoscere gli aspetti salienti della sua biografia.

Isabel Allende nasce in Perù, a Lima, l'8 Agosto del 1942 da Tomás Allende, diplomatico cileno, e Francisca Llona Barros che si trovano, in quel periodo, lontani dal Cile per motivi di lavoro.

La madre, Francisca Llona Barros, divorzia dal padre, Tomás Allende, quando la scrittrice ha solo tre anni: Isabel non conoscerà mai suo padre, che dopo la dissoluzione del matrimonio sparirà nel nulla. Sola, con tre figlie, senza alcuna esperienza lavorativa, la madre si trasferisce a Santiago del Cile, ospitata nella casa del nonno che ne “*La casa de los espíritus*” sarà quella di Esteban Trueba e che per la scrittrice sarà un punto di riferimento.

Isabel, sebbene priva di ricordi relativi al padre, rimane, almeno in parte, attaccata ai suoi parenti tra i quali si trova anche Salvador Allende, all'epoca un politico emergente all'interno del Partito Socialista Cileno. Fu grazie all'aiuto dello zio Salvador e della sua influenza, che ad Isabel Allende ed ai suoi fratelli non mancheranno borse di studio, vestiti e vacanze, cose che la madre non avrebbe potuto offrire ai suoi figli.

La sua famiglia ha, da entrambe le parti, origini nella società medio alta di Santiago, città con

una forte stratificazione sociale, come dice la stessa Allende:

“Chile is a place where social classes are like castes in India” (Fussel 1993:80)

Con la morte della nonna, caratterizzata da una grande personalità e da una propensione particolare verso i misteri dello spiritismo, la casa si tinge di grigio. Il nonno veste a lutto non solo se stesso, ma anche l'abitazione, per ben otto anni dopo la morte della moglie.

Durante l'infanzia trascorsa nella casa dei nonni la bambina vivace ed inquieta apprende a leggere già da piccola e nutre la propria fantasia con letture prese dalla biblioteca del nonno e con libri che la scrittrice racconta di aver trovato in un baule ereditato dal padre che conteneva raccolte di Julio Verne, Emilio Salgari, l'Enciclopedia Británica e del Tesoro de la Juventud. Queste sono le uniche consolazioni in questo periodo, oltre ai romanzi rosa ascoltati alla radio in cucina assieme alle inservienti.

“Todos fueron mis compañeros de infancia, porque no había otras fuentes de diversión”. (Coddou 1988: 26)

L'immaginazione della piccola bambina che un giorno si trasformerà in una scrittrice si alimenta anche di racconti narrati dal nonno, dalla nonna, e da altri famigliari stravaganti, abitanti della casa, *“todos muy locos, nadie normal, muy raros”* (Coddou 1988: 26), come ce li presenta la scrittrice stessa.

Gli anni che Isabel Allende trascorre volando con la fantasia nella dimensione tra la realtà concreta del mondo quotidiano e quella dei libri e dei racconti, finisce nel 1956, quando la madre si sposa con un altro diplomatico, con cui inizia una serie di viaggi e permanenze in vari paesi.

L'esperienza è, senza ombra di dubbio, importante per la scrittrice, anche se un senso di solitudine si fa spazio nel suo cuore. Si trova così a vivere in Bolivia, in Europa e in Medio Oriente (Libano), posti che sveleranno alla piccola sognatrice un mondo diverso da quello in cui è cresciuta. Isabel Allende vivrà sulla propria pelle le prime esperienze della discriminazione sessuale.

In questo periodo Isabel Allende legge libri di filosofia, conosce Freud e le tragedie di Shakespeare. Frugando nella camera del padrastro, trova un 'libro proibito' che resterà tra le sue maggiori influenze letterarie: nascosta in un armadio la piccola ribelle legge *“Las mil y una noches”*:

“Era imposible dejar marcas entre las páginas o recordar dónde había quedado y como además me saltaba pedazo buscando las partes cochinas, se confundían los personajes, se pegaban las aventuras y así fui creando innumerables versiones de los cuentos, en una orgía de palabras exóticas, de erotismo y fantasía.(...).Tal como devoré los mejores libros de mi infancia escondida en el sótano de la casa del Tata, leí a hurtadil “Las mil y una noches” en plena adolescencia, justo cuando mi cuerpo y mi mente despertaban a los misterios del sexo”¹³⁹.

All'età di 15 anni, desiderosa di indipendenza, ritorna a Santiago. A 17 inizia a lavorare come segretaria presso il Departamento de Información dell'ufficio della Fao (organismo delle Nazioni Unite per l'agricoltura e l'alimentazione). Lascia la scuola e a 19 anni si sposa (il testimone è per

¹³⁹ Isabel Allende, *Paula*, primera parte (Dicembre 1991- Mayo 1992).

l'occasione Salvador Allende) con Miguel Frias (1962) da cui avrà due figli: Nicolàs e Paula.

È in questo periodo che, dopo aver imparato i rudimenti del mestiere di giornalista alla Fao, muove i primi passi nell'ambiente del giornalismo che accanto all'esperienza teatrale sarà il maggiore elemento formativo della futura scrittrice:

“La mia attività di giornalista è stata fondamentale per le mie creazioni letterarie. Il giornalismo mi ha insegnato a conoscere e amare le parole, gli strumenti del mio mestiere, la materia della mia opera. Il giornalismo mi ha insegnato a cercare la verità, a tentare di essere oggettiva, a catturare il lettore, afferrarlo e non lasciarlo andare. Mi ha insegnato ad essere sintetica con le idee e precisa con gli avvenimenti. E, soprattutto, mi ha liberato dalla paura della pagina bianca”.¹⁴⁰

Lavora come giornalista per le riviste “*Paula*” (1967-1974, fondata da Delia Vergara) e la rivista per bambini “*Mampato*” (1969-1974). In ambito televisivo si impegna nella *Channel 13 World Hunger Campaign* (1964) e in vari programmi umoristici su *Channel 7* dal 1970 al 1974. Conquista la fama solo negli anni Sessanta, grazie alla rubrica umoristica a lei riservata nella rivista “*Paula*” dal titolo “*Los impertinentes*”.

A 30 anni, quando oramai pensava di aver raggiunto la stabilità in famiglia, sul lavoro e, soprattutto, in una patria da poter definire propria, si trova a vivere in prima persona la tragedia del colpo di stato militare. L'11 settembre 1973 la giunta del Generale Augusto Pinochet, con l'appoggio della CIA, rovescia il primo governo di sinistra democraticamente eletto nella storia dell'America Spagnola. Il Presidente Salvador Allende viene assassinato durante la resistenza all'interno del Palacio del la Moneda, e si pone così fine ai 150 anni di tradizione democratica del Cile.

Termina in questo modo un'altra fase della vita di I. Allende, che si trova a dover affrontare la cruda realtà delle violenze perpetrate dal regime. I campi di concentramento, le torture, le esecuzioni sommarie e la purga degli avversari politici sono all'ordine del giorno. Fino ad allora la scrittrice si era tenuta abbastanza al di fuori della politica, ma di fronte all'evoluzione dei fatti nel suo paese, per chiunque sarebbe stato impossibile rimanere neutrale.

Sua madre e il suo padrigno, a Buenos Aires, sfuggono per pura casualità all'attentato che causa la morte del loro amico, ex comandante in capo dell'esercito. Il Generale Carlos Prats, e di sua moglie.

Dopo il colpo di stato, I. Allende per due anni si impegna a favore dei perseguitati dal regime trovando asilo politico, nascondigli sicuri e facendo filtrare notizie del paese.

A causa dei suoi legami con il precedente governo, viene licenziata dal giornale, ma il regime le permette di operare ancora nei programmi televisivi. Quando, però, si accorge che il governo militare la sta usando “(...) *to show the public that everything was normal, that this person from the Allende family was still making jokes on TV*” (Fussel 1993: 80) decide di abbandonare il posto di lavoro.

In seguito a una serie di minacce nei confronti della sua famiglia, nel 1974 si reca in auto esilio a Caracas seguita, in breve, dal marito e dai figli. La sua permanenza in Venezuela sarà di 13 anni.

“Empezamos a vivir como viven tantos emigrantes, tantos exilados; sin raíces, sin memoria sin pasado. Esa sensación de que todo lo que uno hizo antes, o todo lo que uno tuvo antes, se per-

¹⁴⁰ John Rodden, *Conversazioni con Isabel Allende*, 2006, Milano, Mondadori, pag. 80.

dió para siempre” (M. Coddou)

Lavora come giornalista *freelance* per il quotidiano *El Nacional* di Caracas dal 1976 al 1983 e come amministratrice della 'Marocco school' dal 1978 al 1982.

Isabel Allende entra nell'ambito della letteratura alla soglia dei 40 anni, quando il periodo del *boom* nella letteratura iberoamericana ha già assunto una certa importanza. Nei primi anni Sessanta, proprio quando la Spagna sperimenta un *boom* economico-sociale, l'interazione fra le comunità letterarie spagnola e iberoamericana aumenta d'intensità. Ed è proprio la generazione della Allende la prima a leggere autori come Pablo Neruda, Jorge Luis Borges e Carlos Fuentes.

In esilio è obbligata a lavorare in settori che non hanno nulla a che vedere con la sua professione. Uno dei motivi che la spingono, dunque, ad entrare nel mondo della letteratura fu il seguente:

“La escritura comenzó porque no podía pagar un psiquiatra, la verdad sea dicha. Hubo un momento en que necesitaba realmente terapia y no había plata para pagarla. La escritura fue, yo creo, más efectiva y más rentable” (Rivera 1991:9).

Isabel Allende inizia a scrivere sfogando il bisogno di esprimere la propria sofferenza, la nostalgia e la rabbia, molto vicini ai sentimenti di tanti uomini e donne latino-americane.

“Y fue terapéutico porque cuando escribí la novela yo vivía en Venezuela, exiliada, y creo que el año que pasé escribiendo el libro fue como largo ejercicio de nostalgia, de memoria, de resucitar a los muertos, de reunir a quienes habían ido a parar a todas partes del mundo tras el golpe militar, de tratar de encontrar a quienes habían desaparecido y recuperar el mundo que yo había perdido”¹⁴¹.

Ma la sua vocazione letteraria, come lei stessa afferma, innescata dalla politica, si è destata con l'esilio. A suscitarsela è stata una situazione familiare, ed è iniziata sotto forma di lettera indirizzata a suo nonno:

“La iniziai come una lettera, ma in corso d'opera cominciai a dimenticare che si trattava di quello. Ci sono finiti dentro le mie passioni, le mie ossessioni, i miei sogni, e tutta una serie di personaggi che ho sottratto ad altre famiglie, ad altre vite. In qualche modo, credo, volevo raccontare la storia del mio paese. Volevo descrivere che cosa era accaduto. Per me era una specie di terapia, un modo per tirar fuori tutta la tristezza che mi si era accumulata dentro, per tentare di condividere un'esperienza dolorosa che io non avevo sperimentato, ma molti altri cileni avevano vissuto: l'esperienza del golpe militare, di tutti quelli anni di oppressione”¹⁴².

La produzione letteraria della Allende ha, quindi, inizio come fonte di conforto, come mezzo per recuperare ciò che ha perso.¹⁴³

Il manoscritto de *La casa de los espíritus* viene rifiutato da tutti, fino a che Carmen Balcells, che

¹⁴¹ BBCMundo.com, *Isabel Allende habla con la BBC*, Martes, 9 de diciembre de 2003.

¹⁴² John Rodden, *Conversazioni con Isabel Allende*, cit., pag. 89.

¹⁴³ Questo è valido per *La casa de los espíritus*, *De amor y de sombra* e *Paula*, ma non si può affermare per le altre sue opere

lavorava a Barcellona ed era lei che aveva fatto partire il *boom* della letteratura latino-americana, accetta di diventarne l' agente. Sei mesi dopo il romanzo viene pubblicato in Spagna nell'autunno del 1982 da Plaza y Janès e raggiunge l'America tre anni più tardi.

L'autrice si trova, quindi, proiettata nella sfera dei grandi scrittori con l' affermazione del suo primo romanzo che diventa, in breve, un best-seller in Europa e in America, grazie alla vendita di milioni di copie e alla traduzione in molte lingue.

Al successo de *La casa de los espíritus* fa eco, due anni dopo, la pubblicazione di *De amor y de sombra* che appare per la prima volta in Spagna nel novembre del 1984 con il titolo *Tiempo de amor y sombra*.

Lo stesso anno esce anche la poco conosciuta raccolta di storie per bambini *La gorda de porcelana*. In quest'epoca la scrittrice cilena inizia già ascrivere *Eva Luna* che sarà pubblicata nel 1987 e seguita tre anni dopo da una raccolta di 23 racconti, *Cuentos de Eva Luna* (1990).

A 45 anni Isabel Allende divorzia dal marito e nel 1988 si sposa in seconde nozze con William Gordon. L' incontro avviene durante un viaggio negli Stati Uniti, a San Josè, per promuovere un suo libro.

La storia della vita del nuovo compagno della scrittrice ispira un nuovo romanzo che viene pubblicato nel 1991 col titolo *El plan infinito*. Ed è proprio durante la promozione di questo libro che I. Allende si trova ad affrontare la situazione più tragica della sua vita: la figlia Paula, sposata di recente e residente a Madrid, viene colpita da un attacco di porfiria, una malattia poco conosciuta, ereditata dal padre. La scrittrice è al fianco della figlia sin dal primo momento del calvario. Paula, prima in un ospedale di Madrid, poi nella casa in California, trascorre un anno in coma per poi spirare il 6 dicembre del 1992. Tutta la sofferenza per la malattia e per la morte della figlia fanno nascere *Paula*, il libro più commovente, personale e intimo della scrittrice che viene pubblicato nel 1994.

Nel 1997 Isabel Allende sembra aver recuperato il gusto per la vita e pubblicando *Afrodita* dichiara:

*"Este libro me ha sacado de un túnel muy largo y oscuro donde estuve por tres años. Al fin vuelvo a percibir el mundo en toda su estrafalaria incongruencia y su belleza"*¹⁴⁴

Il romanzo uscito nel 1988 col titolo *Hija de la fortuna* conferma l'inesauribile creatività e soprattutto la volontà della scrittrice cilena di svelare verità storiche e identità da scoprire.

Segue, nel 2001, *Retrato en sepia*: figlia di tutti e di nessuno, Aurora del Valle cresce prima con i nonni materni, poi sotto la guida dell'anticonformista nonna paterna, Paulina del Valle, che le apre, quasi per caso, il mondo della fotografia. Con la passione della neofita, Aurora fissa al lampo di magnesio gruppi di famiglia, case, paesaggi, personaggi, finché non si rende conto di poter leggere attraverso questi "ritratti in seppia" non solo la realtà visibile ma anche le verità più riposte, i sentimenti più segreti. L'immersione nel passato segue quasi per istinto, automatica. Tutto viene a galla: nodi del sangue, passioni, avventure, intrecci, storie di famiglia e storie del mondo. Con magnifica sapienza, Isabel Allende ci offre una straordinaria saga familiare che fonde personaggi già apparsi in *La figlia della fortuna* e *La casa degli spiriti*. Ritratto in seppia si rivela, insomma, come il secondo capitolo di una ideale trilogia, di un unico grande ininterrotto narrare che copre più di un secolo di storia.

¹⁴⁴ C. C. Zapata, *Isabel Allende vida y espíritus*.

Nel 2002 I. Allende si è dedicata alla stesura del primo romanzo di una trilogia per ragazzi, *La ciudad de las bestias*, che ha dedicato ai suoi nipotini. A seguire poi *El reino del dragón de oro* (2003) e l'ultimo volume, *El bosque de los Pigmeos* (2004).

Nel 2003 pubblica anche *Mi país inventado*, in quanto, giunta a sessantadue anni, l'Allende ha pensato di ripercorrere la propria vita ed opera, di dire di sé e della sua esperienza in Cile.

Zorro è del 2005 e rivisita la storia di Diego de la Vega, l'eroe mascherato che nell'America dell'Ottocento combatteva strenuamente per difendere la giustizia.

Nel 2006 pubblica il suo ultimo romanzo, *Inés dell'anima mia*: è la storia di Inés de Suárez, l'unica donna spagnola che ha partecipato alla Conquista del Cile. Tra eroiche battaglie, amori passionali, indigeni e colonizzatori, Isabel Allende torna a raccontare le gesta di una donna coraggiosa.

FORMAZIONE E INFLUENZE LETTERARIE

Isabel Allende rientra nella categoria di scrittori che si sono formati 'sul campo'.

Come si è già visto, infatti, abbandona gli studi all'età di 19 anni, privandosi così di un'istruzione accademica. Ciò, dall'altra parte, non le preclude l'accesso al mondo del giornalismo in cui si impegna con grande fervore. Proprio in questo settore coltiva la propria attitudine nei confronti della scrittura; attitudine che, in futuro, sarà sempre affiancata a una grande immaginazione. La pratica nel mondo giornalistico e in quello teatrale costituisce, quindi, il maggiore elemento formativo della Allende.

Il contesto culturale in cui nasce e si forma, rappresenta il bagaglio di maggiore rilievo e influenza per la scrittrice. Tutta la letteratura ispano-americana, sempre molto legata alla peculiare situazione socio-politica del continente, funge da primo e duraturo impatto letterario per la Allende. I suoi continui spostamenti, che la portano a visitare molti paesi stranieri, le garantiscono il contatto con culture diverse, che stimolano positivamente la sua predisposizione alla prosa. La formazione in collegio e l'influenza dell'educazione di stampo britannico (che include anche la lettura dei classici) completano il quadro.

L'influenza di García Márquez

Particolarmente significativo è il ruolo svolto da G. García Márquez, che, al tempo e tuttora, è un punto di riferimento per le nuove generazioni di scrittori iberoamericani. È innegabile che una certa influenza dello scrittore colombiano sia identificabile in più momenti della sua opera: "(...) *Cent'anni di solitudine mi ha influenzato, come ha influenzato quasi tutti gli scrittori della mia generazione di questa parte del mondo, ma non pensavo ai Buendía mentre scrivevo la storia dei Trueba*"¹⁴⁵

È il 'realismo magico'¹⁴⁶, del quale sono imbevute le sue opere, che ha portato inesorabilmente la

¹⁴⁵ John Rodden, *Conversazioni con Isabel Allende*, cit., pag 76.

¹⁴⁶ Il termine "realismo magico" fu coniato per la prima volta dal critico tedesco Franz Roh negli anni '20 per designare il realismo insolito del movimento pittorico post-espressionista tedesco. In seguito il "Magischer Realismus" non si limitò più solamente a descrivere questa corrente, ma si allargò fino ad arrivare a caratterizzare quasi totalmente l'ambito letterario americano di lingua spagnola.

critica a paragonare la sua opera a quella del gigante della letteratura sudamericana.

I motivi di questa vicinanza tra i due autori si possono ricercare nel contatto con uno stesso ambiente geografico, politico, sociale e professionale (entrambi hanno operato nel settore giornalistico). I due scrittori si incontrano nella fase più felice di una letteratura che sta conquistando il mondo, e il fatto che Márquez sia cronologicamente anteriore non significa che debba essere oggetto di pura imitazione. Alcuni critici, per esempio, definiscono *La casa de los espíritus* una traduzione cilena o una versione femminile dell'opera del grande scrittore colombiano. Ma l'elemento che fa differire l'opera della scrittrice cilena dalla saga familiare di *Cien años de soledad* non è tanto il fatto di proporre una visione della storia dalla prospettiva di una donna, quanto il modo in cui Isabel Allende si presenta nel mondo letterario iberoamericano, cioè come scrittrice innovativa ed originale.

"El hecho de que Isabel Allende haya escrito una obra de estas dimensiones muy cercana a Gabriel García Márquez, pero con una serie de características que le dan personalidad y autonomía, hace pensar que la literatura hispanoamericana ha descubierto una nueva escritora que cubre el vacío que hasta ahora existía en la narrativa escrita por mujeres" (B. Hernán-Gómez)

Per Isabel Allende la denuncia nei confronti di un sistema politico comune nell'America centro-meridionale è ben più specifica e trova applicazione immediata in personaggi ed eventi storici reali. In Márquez, invece, la collocazione spazio temporale resta per lo più indefinita e, quindi, le figure e le situazioni descritte sono solo delle 'etichette' che possono essere applicate a individui reali e a posti concreti per farli diventare rappresentanti di categorie generalizzate. La scrittrice cilena, a differenza dello scrittore colombiano, presenta concretamente i personaggi anche se non sempre chiamandoli per nome.

Gran parte dell'interesse dei critici si è rivolto, comunque, soprattutto al confronto tra le due opere principali della Allende e di Márquez, cioè *La casa de los espíritus* e *Cien años de soledad*. Interi articoli sono stati dedicati all'analisi dei parallelismi riscontrabili a livello letterario e tematico. Un paragone tra i due rappresentanti della letteratura iberoamericana che è diventato quasi un'ossessione per i critici.

Occorre precisare innanzitutto che il Realismo Magico consta di due fasi distinte: una prima sviluppatasi all'inizio degli anni '20 in Europa e caratterizzante principalmente la pittura, e una seconda sviluppatasi invece intorno agli anni '60 principalmente in America Latina e riguardante soprattutto l'ambito narrativo. Come si può notare il termine Realismo Magico designa due fenomeni che, pur avendo una radice comune, riguardano differenti ambienti diacronici, geografici e soprattutto di genere.

Come dice la parola stessa, quella del "Realismo Magico" è una poetica che si situa a metà strada tra l'elemento magico, surrealista e la rappresentazione realista. L'intento principale di questa corrente artistico-letteraria è la descrizione meticolosa, precisa della realtà, che non tralascia alcun dettaglio, ma consegue un effetto di "straniamento" attraverso l'uso di elementi magici (a volte anche uno solo) che sono descritti altrettanto realisticamente.

A volte infatti, leggendo romanzi che possono essere ricondotti a questa corrente, si resta inizialmente stupiti, incantati e increduli di fronte alla quasi assurdità del fenomeno magico descritto ma, poi, a mano a mano che l'autore aumenta i particolari realistici e incrementa la loro meticolosità, si incomincia a credere realmente in questi fenomeni, che da assurdi e impossibili diventano reali e incredibilmente belli perché carichi di sfondo magico.

*Le Mille e una notte,
Una costante fonte di ispirazione*

Com'è ormai risaputo, ciò che è proibito diventa inevitabilmente oggetto di insaziabile e morbosa curiosità. Pertanto, *Las mil y una noches*, tenuto nascosto alla giovane Isabel Allende, una volta scoperto, diventa fonte di continua ispirazione per la fantasia (prima) e per la scrittura dei suoi romanzi (poi):

“My hormones were exploding, (...), I was looking at this fascinating world (Lebanon) through the window and I wasn't allowed out. But in this incredible book everything was allowed. Carpets could fly, genies were in bottles, everything was possible.” The book became a model for his storytelling.

“I still have that great freedom when I write”, she says, “where I don't have to follow any rules or formulas; I can re-create everything from scratch” (Fussel 1993: 80)

Le crude descrizioni erotiche che la scrittrice in età adolescenziale pensa di poter trovare nelle pagine del libro (che legge furtivamente, di nascosto dai familiari), lasciano spazio a un fine erotismo, mai esplicito, e a una fervida fantasia, che, come vedremo, darà un ampio sviluppo al 'realismo magico'. Entrambi sono elementi che compaiono con frequenza nell'opera della Allende.

“ (...) Mi padrastro tenía algunos libros eróticos que conseguía detrás del mostrador de las librerías y mantenía ocultos en su armario, pero yo le saqué un duplicado a la llave y así volví a leer *Las Mil y Una Noches* y lo comprendí un poco mejor. Poco a poco adquirí alguna cultura. El sexo se convirtió en una obsesión, no podía pensar en otra cosa, pero en Beirut no había ocasión de experimentar.(...)”¹⁴⁷

Las mil y una noches, oltre a lasciare una visibile traccia nel modo di concepire la realtà e nell'amore per il racconto e per le parole, vengono addirittura citate esplicitamente in più opere. La prima volta che appare, in *La casa de los espíritus*, serve per dare il nome ad una delle stanze di una casa per appuntamenti. Proprio in questa stanza avviene un incontro chiave che segna la svolta definitiva per la dolorosa vicenda di Alba.

La prima conferma del ruolo fondamentale del libro si trova nel passaggio di *Eva Luna* in cui la giovane lo riceve in regalo da Riad Halabi:

“(...) cuatro grandes libros empastados en cuero rojo en los cuales me sumergí hasta perder de vista los contornos de la realidad. El erotismo y la fantasía entraron en mi vida con la fuerza del tifón, rompiendo todos los límites posibles y poniendo patas arriba el orden conocido de las cosas. No se cuántas veces lei cada cuento. Cuando lo supe todos de memoria empecé a pasar personajes de una historia a otra, a cambiar las anécdotas, quitar y agregar, un juego de infinitas posibilidades”¹⁴⁸

In tutto ciò si possono scorgere gli elementi di impersonificazione dell'autrice nel personaggio di

¹⁴⁷ Isabel Allende, “El sexo y yo” op. cit., pag. 3.

¹⁴⁸ Id., *Eva Luna*, cap. 6, pags 38-39.

Eva Luna, e alcune caratteristiche della produzione della Allende.

In Cuentos de Eva Luna vengono addirittura citati due passaggi di *Las mil y una noches*, ad evidenziare la struttura simile dei due libri e l'importanza che quest'opera ha per la scrittrice cilena.

Alle poche menzioni esplicite, tuttavia, corrisponde un legame quasi costante con *Las mil y una noches* che, a detta della Allende stessa, rappresenta forse l'influenza più consapevole e diretta nell'opera della scrittrice.

REALISMO MAGICO:

L'OPERA DI ISABEL ALLENDE TRA REALTÀ E FANTASIA

“El realismo magico es la capacidad de ver el mundo en varias dimensiones, de ver cómo nos influyen fuerzas invisibles” (I. Allende)

Premessa

La domanda che ci si potrebbe porre ora, dopo aver constatato in che modo Gabriel García Márquez, con *Cien años de soledad* (1967), considerato il testo seminale del realismo magico, abbia influenzato la scrittrice cilena, è: in che maniera Isabel Allende unisce la finzione con la realtà? In quale misura realtà e fantasia influiscono sulle vicende nell'opera della scrittrice?

I personaggi e gli avvenimenti storici, politici e sociali si muovono all'interno di una dimensione fittizia, ma allo stesso tempo mantengono un forte legame col contesto storico.

Per dar maggior credibilità ai suoi romanzi la scrittrice ricorre alla propria esperienza di vita: dalla cronaca giornalistica alle testimonianze e storie raccontate dalle amiche conoscenti. Tutto ciò viene inserito nei suoi romanzi facendoli passare attraverso il filtro della fantasia. La scrittrice parte così da una base reale per rielaborare, cambiare gli eventi utilizzando la fervida immaginazione che la caratterizza e assottigliando, così, la linea che separa ciò che è vero da ciò che è solo frutto dell'immaginazione. La narrazione gravita tra il reale ed il fantastico, dove non ci sono limiti alle possibilità e il magico rientra nella quotidianità.

Considerando il forte legame del testo col contesto storico, l'opera della Allende è da considerare come un'elaborazione artistica della realtà quotidiana sociale e politica latinoamericana, in cui il riferimento costante alla situazione socio-politica si nasconde dietro alla maschera letteraria del realismo magico.

La magia degli ambienti, la stravaganza dei suoi personaggi e la fervida immaginazione con cui l'autrice svela il lato occulto della vita quotidiana e soprattutto l'ambiguità con cui presenta situazioni che si muovono tra il reale ed il fantastico fanno parte di quello stile particolare degli autori latinoamericani che, condizionati dall'ambiente in cui vivono, dalla natura fantastica, dalle dimensioni smisurate e da una tradizione magica e meravigliosa, producono una letteratura ricca di iperbole, esagerazioni ed immagini sorprendenti. Questo modo particolare, quindi, di gestire realtà e fantasia viene definito “realismo magico” o fantastico.

“Lo que Isabel Allende entiende y practica como “realismo mágico”- lo que su personal percibe en las novelas de los hispanoamericanos que lee, seducido – era lo que es realidad maravillosa de América, se manifiesta en el hecho de que si bien ella saca sus temas de la realidad circundante y que en sus obras recoge la experiencias de tiempos y lugares muy específicos (decididamente desde su contenido socio-político), no margina las dimensiones que de lo extraño anidan en esa misma realidad. Junto a características “realistas”, emplea técnicas narrativas por medio de las cuales desarrolla alteraciones en el orden asociativo de la imágenes, acciones y personajes, con el corolario de incongruencias, hipérbolos y contrasentidos como parte intrínseca de una narración que, al integrarse fusionada a un detallismo meticuloso y fuertemente concreto en el lenguaje, llega a una especie de aberración del modo realista entendido desde perspectiva europea”.¹⁴⁹

IL REALISMO MAGICO NE LA CASA DE LOS ESPÍRITUS

Si potrebbe affermare che il forte legame del primo romanzo della scrittrice alla realtà cilena lo colloca molto più vicino a una base realistica, piuttosto che alla fantasia. Ma non mancano, tuttavia, gli elementi fantastici, in primo luogo quelli legati allo spiritismo, che interessano parti rilevanti dell'opera. Il forte collegamento tra episodi reali e immaginazione è rilevante in quanto l'autrice ha voluto fornire una visione storica¹⁵⁰ in cui i fatti tangibili si mescolano con la sua creatività e fantasia. Infatti lei stessa ha affermato:

“Per me è difficile tracciare una linea di confine tra finzione e realtà in letteratura. Un romanzo è costruito in parte sulla realtà e in parte sulla fantasia. L'autore prende qualcosa dalla sua esperienza e dalle sue conoscenze, e qualcosa dai propri demoni o angeli per creare una versione personale della vita, una visione personale del mondo. Se l'autore riesce a rendere la storia credibile, allora avrà creato una verità letteraria. Nella *Casa degli spiriti* i fantasmi del passato si combinano a tal punto con gli eventi che hanno lasciato un segno tanto profondo nel mio paese che per me è molto difficile separare la realtà dalla finzione”¹⁵¹

Innanzitutto, limitandoci solo al primo capitolo, possiamo incontrare termini che alludono a ciò che appare ‘strano’ e ‘anormale’: “(...)Su extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella escapaba, parecía fabricada de un material diferente al de la raza humana. Nívea supo que no era de este mundo aun antes que naciera (...)”¹⁵²

La ‘depositaria’ per eccellenza del realismo magico, (o fantastico), nel primo romanzo della scrittrice cilena, è quindi, a mio parere, Rosa. Questo personaggio risulta totalmente distaccato dalla realtà: si avvicina maggiormente ad un essere mitologico. La sua breve vita è vissuta interamente su un piano esistenziale diverso da quello degli altri personaggi. Le sue stesse fattezze richiamano un mondo fantastico: “(...)Al nacer, Rosa era blanca, lisa, sin arrugas, como una muñeca de loza, con

¹⁴⁹ M. Coddou, *Para leer a Isabel Allende*, op. cit., pag. 182

¹⁵⁰ La scrittrice propone un'interpretazione dei fatti riferiti alla storia del Cile in un'arco di tempo approssimativo di settant'anni (1904-1973).

¹⁵¹ John Rodden, *Conversazioni con Isabel Allende*, cit., pag. 74-75.

¹⁵² I. Allende, *La casa de los espíritus*, cap. 1, pag. 2

el cabello verde y los ojos amarillos”(...)”.¹⁵³

Una tra le manifestazioni più concrete di richiamo ad un mondo fantastico è il mantello su cui ricama animali nati dal mondo dell’immaginazione. La sua predisposizione ad astrarsi dalla realtà per accedere ad una dimensione fantastica è alimentata anche dalle letture romantiche, a tal punto che anche l’immagine tangibile del fidanzato assume, nella sua mente, caratteristiche irreali.

La stessa morte di Rosa non sfugge alle leggi bizzarre del suo mondo: la Nana, recatasi a portare la colazione alla giovane “*entrò sin anunciarse a la habitación, como era su costumbre, y al punto notò que olía a rosas, a pesar de que no era época de esas flores*”¹⁵⁴

Nemmeno la morte riesce, quindi, a svilire questo personaggio proiettato in un mondo surreale caratterizzato da dolcezza, serenità e fragranze. L’influenza di Rosa, per quanto riguarda questo legame con la realtà magica, toccherà tutte le figure femminili della famiglia. Prima fra tutte la sorella Clara¹⁵⁵ che “*habitaba un universo inventado para ella, protegida de las inclemencias de la vida, donde se confundían la verdad prosaica de las cosas materiales con la verdad tumultuosa de los sueños, donde no siempre funcionaban la leyes de la física o la lógica. Clara vivió ese período ocupada en sus fantasías, acompañada por los espíritus del aire, del agua y de la tierra, tan feliz, que no sintió la necesidad de hablar en nueve años*”¹⁵⁶. Clara, facendo la sua scelta di rimanere in silenzio per nove anni, spicca come uno tra i personaggi più interessanti del romanzo. E lo fa, non per passività o per paura, ma piuttosto perché si tratta dell’unico modo per crearsi uno spazio proprio, costituito da segni e segnali segreti, e di tavolini a tre gambe che possono levitare, come lei stessa riesce a fare. A parte la sua alchimia chiaroveggente, Clara è il fulcro di una dinastia di donne dedita ad aiutare i diseredati, latrici di affetto e nutrimento per tutti gli indigenti che passano dalla grande casa dell’angolo¹⁵⁷.

Lo zio Marcos ha per Clara la stessa funzione che i romanzi hanno per Rosa. La bambina, infatti, fa tesoro dei racconti dello stravagante parente per proiettarsi, a sua volta, in una dimensione in cui la realtà si trasforma per accogliere i frutti della sua immaginazione.

A mio parere, mentre Rosa vive interamente proiettata in un mondo in cui realtà e fantasia si intersecano continuamente, Clara, dopo una prima fase in cui si riscontrano similitudini con l’atteggiamento della sorella, comincia a prendere un maggiore contatto con la concretezza della vita. Anche Blanca, la figlia di Clara, erediterà, in parte, un certo legame con il mondo surreale della zia:

“*empezó a producir figuritas para el pesebre navideño, no sólo los reyes magos y los pastores, sino una muchedumbre de personas de la más diversa calaña y toda clase de animales, (...), sin considerar para nada la zoología propia de Belén. Después agregó animales que inventaba, pagando medio elefante con la mitad de un cocodrilo, sin saber que estaba haciendo con barro lo mismo*

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibid.*, cap. I “Rosa, la bella”.

¹⁵⁵ Il personaggio di Clara del Valle si basa sulla figura della nonna della scrittrice, che si chiamava Isabel Barros. Era una donna radiosa, stravagante, e contemporaneamente un essere spirituale. Ma i crucci della vita quotidiana l’annojavano, non sopportava la meschinità e rifuggiva la violenza e la volgarità. Così, un giorno, quando avvertì che l’atmosfera cominciava a caricarsi di influenze negative, si immerse nel suo mondo interiore, sollevò i ponti che la tenevano in contatto col mondo esterno, e rimase in silenzio. (John Rodden, *Conversazioni con Isabel Allende*, cit., pag. 77.)

¹⁵⁶ *La casa de los espíritus*, cap. III Clara, clarividente.

¹⁵⁷ John Rodden, *Conversazioni con Isabel Allende*, cit., pag. 72-73.

que su tía Rosa, (...), hacía con hilos de bordar en su gigantesco mantel”¹⁵⁸.

Il realismo fantastico sembra così diffondersi nella famiglia per via genetica, fino a raggiungere l'ultima donna della stirpe: Alba, che nel dipinto a tutta parete della sua camera da letto, assieme alle scene della propria vita, inserisce creature a metà strada tra la realtà e la fantasia:

“una flora venusiana y una fauna imposible de bestias inventadas, como las que bordaba Rosa en su mantel y cocinaba Blanca en su horno de cerámica”

Tutte e quattro le donne della famiglia Trueba sembrano così manifestare questa tendenza ad esprimere il proprio legame con la fantasia in quattro forme diverse: il ricamo per Rosa, la scrittura per Clara, la scultura per Blanca e la pittura per Alba.

In queste figure, quindi, incontriamo i primi esempi di realismo fantastico nell'opera di Isabel Allende. Una caratteristica che troverà il sua massima espressione nel personaggio di Eva Luna (*Eva Luna*) e in *Cuentos de Eva Luna*.

Per fare qualche altro esempio di come la Allende trae spunto da fatti, aneddoti per creare nuove situazioni per i suoi romanzi, riporto di seguito due episodi.

Il primo è il terremoto che colpì il Cile negli anni quaranta e viene raccontato dalla scrittrice secondo due punti di vista: il primo è quello dei protagonisti del romanzo, in cui analizzano le loro reazioni e il loro coinvolgimento nella tragedia; il secondo invece si basa sulla cronaca del tempo e descrive gli effetti del cataclisma in tutto il paese. L'esperienza degli abitanti de Las Tres Marias in relazione al terremoto, in particolare è vista attraverso gli occhi di Clara. Il personaggio riporta la descrizione di ogni minimo effetto del cataclisma come se avesse vissuto l'esperienza in prima persona. Passando alla cronaca pura, invece, la fonte di informazione risulta impersonale e fornisce dati caratterizzati da maggior scientificità e meno descrittivi. Molto probabilmente si tratta di cronaca tratta dalla stampa dell'epoca. La scrittrice cilena, tuttavia, non rinuncia anche qua ad inserire determinate forme letterarie per smorzare i toni della cruda realtà, paragonando gli edifici che crollano a dinosauri feriti o a castelli di carta.

Il secondo episodio è riferito all'invasione delle formiche che coinvolge tutta la campagna.

Per concludere potremmo affermare che all'interno di un quadro reale, (ovvero, quelle che sono le vicende fortemente legate alla storia del Chile), vengono inserite vicende irreali e vengono alterate così situazioni, rendendole, così, più adeguate alle esigenze narrative del romanzo.

Non manca, tuttavia, una difficile accettazione da parte dei critici di un tipo di realtà come quella descritta ne *La casa de los espíritus*. Un esempio di tale sgomento lo troviamo in un articolo del “New York Times” di un giornalista che, riferendosi a la traduzione in inglese del romanzo, commenta scandalizzato:

“*The house of the spirits* seems guilty of that extravagant and whimsical fabulousing so dear to the imagination of many South and Central American fictionalists. Within the first few dozen pages of THS, we have a horse-sized dog named Barrabás who likes ham and every known type of marmalade, uncle named Marcos who flies off into the clouds with the aid of a mechanical bird he has built, and a chir-voyant child named Clara who decides to become mute upon witnessing her

¹⁵⁸ *La casa de los espíritus*, cap. V, « Los amantes ».

greenhaired sister's autopsy. In the land of repression, magic continues sounds like hysteria"¹⁵⁹

Naturalmente, non ce da meravigliarsi se ad un critico così, personaggi e situazioni come quelle descritte nell'opera di Isabel Allende continuano ad apparire 'bizzarre' ed 'esagerate'. Ma queste stravaganze ed esagerazioni, (almeno così possono apparire agli occhi del lettore), non sono altro che l'espressione di un continente, quello latinoamericano, che, condizionato da una tradizione magica, ci narra i fatti reali attraverso situazioni fittizie, fantastiche. A tal proposito, Alejo Carpentier si domandava: "*Que es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?*"¹⁶⁰

Il segno più evidente di questa "realidad maravillosa" sta proprio nel titolo dell'opera di cui fin'ora ci siamo occupati e con rispetto al quale la scrittrice non manca di affermare che:

Los espíritus no son fantasmas: son presencias. Quise poner allí algo que, por lo demás, en la literatura siempre se da: nuestras visiones, nuestras obsesiones. Siento, por ejemplo, que mi abuelo vive conmigo, junto a mí. En la novela, *La casa de los espíritus*, el ámbito está lleno de amores, de venganzas, de odios.

DE AMOR Y DE SOMBRA

Vorrei ora prendere in considerazione la seconda opera di Isabel Allende che, per certi aspetti, costituisce una 'pausa' in cui riscontriamo un'assenza quasi totale di elementi di realismo magico. Piuttosto vi è una tendenza predominante a collocare i fatti reali in una dimensione reale senza lasciarsi prendere e trasportare troppo dalla fantasia e dall'immaginazione. A questo proposito possiamo subito notare una certa divergenza con *La casa de los espíritus*: al carattere magico di cui sono impregnati i personaggi ed i fatti che accadono nell'opera precedente, si oppongono realismo e precisione che caratterizzano gli eventi descritti in *De amor y de sombra*. L'unico elemento a destare perplessità è la reazione degli oggetti intorno a Evangelina durante le sue crisi. Unico fattore frutto di una dimensione fantastica è questa animazione misteriosa di oggetti inanimati, governati da forze invisibili. La fantasia non deborda mai dalla realtà, ovvero non altera in maniera particolare, come accadeva nella famiglia Trueba e Del Valle, personaggi e situazioni. Del resto, la storia e i fatti di cronaca prevalgono in tutte le fasi del romanzo e si fondono in una dimensione di credibile realtà. Il fatto che funge da ispirazione e che sta alla base del romanzo ha un effettivo riscontro storico:

"En 1978 fueron descubiertos en Chile, en la localidad de Lonquén a pocos kilómetros de Santiago, los cuerpos de quince campesinos asesinados por la dictadura y ocultos en unos hornos de cal abandonados"

Tutto il romanzo, anche se ruota intorno a questo singolo fatto, tra ispirazione da una realtà ben più vasta, nata dall'esperienza vissuta dalla Allende stessa e da informazioni raccolte dalla stampa:

"Para mi segunda novela no tuve que pensar en el tema, las madres de la Plaza de Mayo y mi-

¹⁵⁹ M. Coddou, *Para leer a Isabel Allende*, cit., pag. 187.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pag. 189.

llones de otras víctima me acosaron obligándome a escribir. La historia de los muertos de Lonquén tenía raíces en mi corazón desde 1978, desde entonces había archivado todos los recortes de prensa que cayeron en mis manos"

Gli aneddoti che sono tratti dalla cronaca trovano spazio all'interno del romanzo ma hanno una pura funzione estetica, ovvero non contribuiscono alla trama del romanzo, se non aggiungendo spunti di interesse per il lettore. L' esempio di un aneddoto che presento qui di seguito, denota una chiara somiglianza a quello relativo all' invasione delle formiche ne *La casa de los esíiritus*:

“Las policía sobrevoló la zona en un helicóptero comprobando que había doscientos setenta metros de camino cubiertos de ranas, tan cerca unas de otras que semejava una brillante alfombra de musgo. La noticia fue lanzadapor radio y en corto tiempo llegaron los periodistas de la capital acompañados por un experto chino de Naciones Unidas”

Un altro aneddoto, che denota invece una somiglianza con un episodio di *Eva Luna*, la cui protagonista è la Madrina, è quello che fa riferimento al parto di un feto morto, dove la protagonista qui è l'inserviente Rosa. È da notare, a riguardo, che la Allende fa spesso riferimento a fatti di cronaca nera in cui compare la figura dell'inserviente, come a voler evidenziare la loro triste condizione sociale¹⁶¹. Spesso, infatti, sono private di una normale vita di coppia e si trovano così a dover affrontare gravidanze indesiderate che cercano di celare con ogni mezzo. L'interesse palese da parte della scrittrice nei confronti di queste figure, molto comuni, purtroppo, nel mondo hispanoamericano, traspare nei suoi racconti con un tono di denuncia sociale.

Come abbiamo potuto appurare, dunque, nel secondo romanzo di I. Allende, il filone del realismo magico scompare quasi del tutto lasciando spazio ad una dimensione puramente reale in cui però ciò che può apparire come un semplice documento storico viene imbevuto da quella libertà letteraria che rimane l'elemento essenziale nell'opera della Allende.

EVA LUNA

È il romanzo indubbiamente più rappresentativo nell'ambito del realismo magico. Nonostante non manchino riferimenti a personaggi storici¹⁶² e a personaggi tratti dalla realtà, l'insieme dei personaggi, in questo romanzo, assume caratteristiche più spiccatamente immaginarie¹⁶³. *Eva Luna*, insieme a *Cuentos de Eva Luna* (che in seguito prenderemo in considerazione), sono emblematiche, sia per le trasgressioni di determinati codici linguistici e culturali e sia per il modo in cui, attraverso

¹⁶¹ Anche qui notiamo un elemento autobiografico in quanto la presenza di questa figura era particolarmente significativa per la Allende nella sua infanzia.

¹⁶² A tale proposito si fa riferimento al dittatore in carica durante gli anni della soppressione in Venezuela, il “Benefactor”, e poi, dopo una breve pausa democratica, si torna alla dittatura in cui viene fatto riferimento al “General”: “después de un breve período de libertades republicanas, teníamos otra vez un dictador. Se trataba de aspecto tan inocuo, que nadie imaginó el alcance de su codicia”.

¹⁶³ Primo fra tutti viene la figura del padre di Eva Luna per poi passare a Huberto Naranjo, il compagno di Eva Luna. Quest'ultimo, pur essendo una figura immaginaria, non si allontana dagli stereotipi del ragazzino di strada un po' picaro all'inizio del libro, e da quelli del guerrigliero sudamericano in una seconda fase del romanzo.

il realismo magico, viene esplorata la quotidianità. Si potrebbe addirittura definire quest'opera il 'manifesto' del realismo magico (o fantastico) di I. Allende.

In molti punti, infatti, ora un personaggio, ora l'altro, esprimono la loro concezione della fantasia e il loro rapporto con la realtà 'reale' o con una realtà che è il semplice frutto della loro immaginazione.

Analizzando bene l'opera possiamo renderci conto di quanto essa possa avvicinarsi molto alla struttura di un'autobiografia fittizia in cui si mescolano la pura riproduzione dei fatti e soprattutto degli ambienti storici e la fantasia. Primo fra tutti i personaggi che possiamo definire autobiografico, senza ombra di dubbio, è la protagonista: Eva Luna. Questa figura denota chiaramente una serie di caratteristiche che richiamano esperienze e ideologie vicinissime a quelle di Isabel Allende.¹⁶⁴ Primo fra tutti la predisposizione naturale alla narrativa. Eva Luna, come I. Allende, trova un continuo equilibrio tra il mondo reale e quello immaginario per creare aneddoti, vicende e personaggi che attingono dall'uno e dall'altro nel tentativo di rendere più interessante la monotonia del quotidiano e più attraenti i personaggi. A tale proposito vediamo come Eva eredita dalla madre il dono dell'immaginazione e della parola che danno quella dimensione magica alla realtà. In un passaggio di *Eva Luna* possiamo vedere come la madre le abbia fatto apprezzare la magia della parola come chiave di accesso ad un mondo immaginario:

“Preservó intactas sus memorias de infancia (...), retenía las anécdotas oídas al pasar y lo aprendido en sus lecturas, elaboraba la sustancia de sus propios sueños y con esos materiales fabricó un mundo para mí. Las palabras son gratis, decía y se las apropiaba, todas eran suyas. Ella sembró en mi cabeza la idea de que la realidad no es sólo como se percibe en la superficie, también tiene una dimensión mágica y, si a uno se le antoja, es legítimo esagerarla y ponerle color para que el tránsito por esta vida no resulte tan aburrido”

Così vediamo come I. Allende, con lo scopo di rendere l'esistenza meno noiosa, giustifica la possibilità di una dimensione magica della realtà. I fatti sono dunque resi più interessanti semplicemente attraverso l'aggiunta di elementi 'fantastici'. I fatti di cronaca nera, per esempio, vengono percepiti come un'avventura affascinante e coinvolgente, anziché come un evento quotidiano sgradevole. Questa maniera di attingere alla fantasia non è altro che un modo per far fronte alla realtà conflittuale dell'essere umano. In un altro passaggio che cito qui di sotto si nota come nei momenti di solitudine la piccola Eva, (come la scrittrice quand'era piccolina), sfugge dalla malinconia quotidiana mediante gli artifici dell'immaginazione:

“El mundo limitaba con las rejas del jardín. Adentro el tiempo se regía por normas caprichosas; en media hora yo podía dar seis vueltas alrededor del globo terráqueo y un fulgor de luna en el patio podía llenarme los pensamientos de una semana (...). El espacio se estiraba y se encogía según mi voluntad; el hueco bajo la escala contenía un sistema planetario y el cielo visto desde la claraboya del ático era sólo un pálido círculo de viario. Una palabra mía y, chas!, se transformaba la realidad”

¹⁶⁴ È importante notare che dal punto di vista fisico non viene data nessuna descrizione del personaggio di Eva Luna, quindi non possiamo sapere se anche da quel punto di vista le due figure coincidono. Ma questo, forse, è intenzionale, in quanto dà la possibilità al lettore di spaziare con la fantasia e costruirsi l'immagine che preferisce.

Potremmo paragonare questa maniera di percepire la realtà a quel modo di vedere le cose che è tipico dei bambini: la realtà non è quella che si vede ma quella che piace immaginare; basta volare un pò con la fantasia ed ecco come i piccoli oggetti della quotidianità si trasformano in mostri fantastici. Quindi, basta poco per capire come la Allende, nella descrizione di alcuni fatti, ha fatto uscire la bambina che è in lei, (come d'altronde è sempre insita in ognuno di noi), ancora viva e attiva nella sua personalità letteraria e tenta di far risvegliare quella stessa sensibilità nei lettori.

A tale proposito notiamo come alla visione di un semplice paesaggio dipinto, grazie alla sua fertile immaginazione, Eva Luna riesca a spaziare tanto con la mente:

“(...) yo abandonaba mis tareas para ir al comedor, donde colgaba un cuadro de marco dorado, ventana abierta a un horizonte marino, olas, rocas, cielo brumoso y gaviotas. Me quedaba de pie, con las manos en la espalda y los ojos clavados en ese irresistible paisaje de agua, la cabeza perdida en viajes infinitos, en sirenas, delfines y mantarrayas”.

In una seconda fase Eva Luna scopre la scrittura come mezzo per fuggire dalle situazioni sgradevoli della realtà, così come accade alla Allende stessa in determinate fasi della sua vita. La storia si muove su tre livelli e racconta quello che prova la protagonista quando scopre che può scrivere la grande quantità di storie che ha dentro. Il libro è pieno di osservazioni autobiografiche sull'arte dello scrivere. Da dove venga l'ispirazione, come la scrittura trasformi la vita, come si possa trasformare un'esistenza banale nella trama di un romanzo, di tutto questo tratta *Eva Luna*¹⁶⁵.

La scrittura le permette di dar sfogo alle proprie preoccupazioni spaziando con la fantasia. Tuttavia, man mano che il personaggio raggiunge una certa maturazione, la realtà assume un ruolo più concreto anche se Eva Luna non abbandonerà mai la sua esuberante voglia di fantasticare. Infatti, una volta diventata famosa, vediamo come nello scrivere il soggetto di un teleromanzo autobiografico le risorse dell'immaginazione vengono portate addirittura all'estremo:

“Yo escribía cada día un nuevo episodio, inmersa por completo en el mundo que creaba con el poder omnímodo de las palabras, transformada en un ser disperso, reproducida hasta el infinito, viendo mi propio reflejo en múltiples espejos, viviendo innumerables vidas, hablando con muchas voces.

Los personajes llegaron a ser tan reales, que aparecieron en la casa todos al mismo tiempo, sin respeto por el orden cronológico de la historia, los vivos junto a los muertos y cada uno con todas sus edades a cuestas, de modo que mientras Consuelo-niña le abría el buche a las gallinas, había una Consuelo-mujer desnuda que se soltaba el cabello para consolar a un moribundo (...)”¹⁶⁶.

Nonostante sia uno dei libri meno autobiografici che la Allende abbia scritto, Eva Luna è il personaggio in cui maggiormente la scrittrice si identifica perché si ribella al suo destino e si fa strada usando l'unica dote che la natura le ha dato: il dono di raccontare. Perché è femminile e femminista e perché ha un cuore giusto e non teme la propria sensualità.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Celia Correas Zapata, *La vita secondo Isabel*, Feltrinelli, Milano 1999, pag. 79.

¹⁶⁶ Isabel Allende, *Eva Luna*, cit. pag. 75.

¹⁶⁷ Celia Correas Zapata, *La vita secondo Isabel*, cit., pag. 85.

Inoltre, come notiamo nel passaggio sopra citato, l'immagine che si riflette in specchi multipli è, se vogliamo, l'immagine della stessa Allende che si osserva nelle pagine dei suoi romanzi.

Negli ultimi paragrafi del romanzo, I. Allende dà libertà all'immaginazione dei personaggi e dei lettori lasciando aperto alle possibilità della fantasia il destino dei protagonisti. Propone così nel finale:

“O tal vez las cosas no ocurrieron así. Tal vez tuvimos la suerte de tropezar con un amor excepcional y yo no tuve necesidad de inventarlo, sino sólo vestirlo de gala para que perdurara en la memoria, de acuerdo al principio de que es posible construir la realidad a la medida de las propias apetencias”.¹⁶⁸

Ho voluto evidenziare l'ultimo passaggio nel quale potrebbe essere riassunto il pensiero della scrittrice nei confronti del rapporto realtà/fantasia, ovvero, del realismo magico. *Eva Luna* è anche l'unico romanzo in cui la scrittrice propone un finale di questo tipo. Negli altri è tutto ben più definito e verosimile.

Gli eventi e il loro legame con la realtà in Eva Luna

Come abbiamo già visto in precedenza con *La casa de los espíritus* vengono descritti degli eventi che hanno una stretta relazione con la natura del continente sudamericano (caratterizzato da fenomeni estremi), in questo caso la siccità:

“el país llevaba tres años sin una gota de lluvia, la tierra se partió en grietas sedientas, murió la vegetación, perecieron los animales con los morros enterrados en el polvo y los habitantes de los llanos caminaron hasta la costa para venderse como esclavos a cambio de agua. (...) el Obispo decidió sacar a la calle la imagen del Nazareno (...). Antes de cuarenta y ocho horas la ciudad estaba convertida en un lago, (...), el torrente se llevó los ranchos y en un pueblo de la costa llovieron peces”

e l'inondazione:

“Las catástrofes a causa del mal tiempo eran habituales, (...), pero esta vez el temporal sobrepasó todo lo imaginable. El agua arrastró los ranchos de los cerros, desbordó el río que atraviesa la capital, se metió en las casas, se llevó los automóviles, los árboles y la mitad del estadio deportivo”.

I due episodi vengono entrambi descritti dalla protagonista ma con occhi chiaramente diversi l'uno dall'altro: da un lato la siccità viene vista attraverso gli occhi di una bambina, dall'altro la testimone dell'inondazione è sempre Eva Luna, ma ormai in età matura. Quindi, si potrebbe affermare che nella seconda descrizione mancano quelle esagerazioni che rendono poco credibili, potremmo dire quasi 'surreali', vari fattori: lunghissima durata della siccità, la scelta delle popolazioni dell'interno di venderci come schiavi in cambio di un po' d'acqua e, soprattutto, la pioggia di pesci (aspet-

¹⁶⁸ Isabel Allende, *Eva Luna*, cit. pag. 77.

to che, tra l'altro, richiama il realismo magico di G. García Márquez).

Altrettanto incredibile (almeno per chi non ha vissuto sulla propria pelle l'esperienza e le assurde esagerazioni dei regimi dittatoriali sudamericani) può apparire la descrizione del quindicesimo compleanno di una delle nipoti del Generale:

“Mil invitados acudieron esa noche al mejor hotel de la ciudad, transformado para la ocasión en una réplica invernal del castillo de Cenicienta. Podaron los filodendros y los helechos tropicales, decapitaron la palmeras y en su lugar colocaron pinos de Navidad traídos de Alaska (...). Escarcharon los vidrios de las ventanas con pintura y desparramaron (...) nieve sintética por todas partes“

Non sono nuove le descrizioni di feste che vanno al di là della sontuosità, o di imprese tanto colossali quanto inutili da un punto di vista pratico. I. Allende, probabilmente, non ha dovuto faticare molto per concepire e aggiungere elementi fantastici ad un evento che, per quelle latitudini, non è poi così inimmaginabile. Lei stessa afferma che in Ispanoamerica ampliare gli orizzonti dell'immaginazione non richiede grande impegno.

Tuttavia non nasconde un certo stupore nel raccontare le esagerazioni della società venezuelana in cui lo spreco giunge a livelli assurdi: si importano dalla Florida addirittura il pane e le uova, si organizzano feste con orchestra e champagne per i cani da salotto dell'alta società capitolina.

Viene citata nel romanzo anche una protesta da parte delle prostitute di Caracas, repressa con forza dalle truppe governative, in cui viene messa in ridicolo la natura paradossale di questo avvenimento al di fuori degli schemi tradizionali. Anche in questo caso I. Allende utilizza un quadro reale per inserirvi i personaggi fantastici da lei creati, aggiungere credibilità alle vicende del romanzo e renderle più interessanti.

La realtà, invece, si manifesta nel suo aspetto più crudo nel seguente passaggio:

“Estaban allí, (...), amontonados en el suelo, unos encima de otros, revueltos, desmembrados, una montaña de pálidos leños. Al principio no pudieron creer que fueran cuerpos humanos, parecían marionetas de algún macabro teatro”.

Proprio il ricordo di questo momento tragico, sommato ad altre tragedie famigliari, ha portato l'uomo che ha ispirato il personaggio di Rolf Carlé a confessare all'autrice un passato pesante e difficile da gestire. Indubbiamente il racconto in cui la popolazione di un villaggio austriaco viene condotta dai soldati russi presso un campo di concentramento per seppellire i morti, alla fine della Seconda Guerra mondiale, trae fondamento dalla realtà. L'autrice fa tesoro di questa esperienza giunta dalla voce diretta di un testimone che, più o meno da vicino, ha vissuto queste tragedie.



Fatti di cronaca e aneddoti

La cronaca giornalistica ispanoamericana non manca certo di episodi caratterizzati da stranezza e originalità. Le superstizioni, i costumi, il crogiolo delle razze, tutti questi fattori contribuiscono a fare degli abitanti di questo continente un insieme di figure ai nostri occhi colorite e stravaganti.

In *Eva Luna* questo aspetto questo aspetto risalta particolarmente e I. Allende se ne serve per dare maggior appetibilità al romanzo. Cronaca e aneddoti tratti dal bagaglio culturale della scrittrice rappresentano, quindi, il materiale alternativo agli eventi storici e alle parti nate dalla fantasia dell'autrice.

In quest'episodio I. Allende racconta una vicenda raccapricciante in cui è coinvolta la Madrina:

"Me enteré por la radio y vi su retrato en los pasquines (...), y así supe que dio luz a un monstruo. Científico calificados informaron a la opinión pública que la creatura pertenecía a la Tribu III, es decir, se caracterizaba por la fusión de dos cuerpos con dos cabezas; género xifodimo, por lo tanto presentaba una sola columna vertebral; clase monofaliana, con un ombligo para los dos cuerpos. Lo curioso fue que una cabeza era de raza blanca y la otra negra"

È evidente che, al di là delle affermazioni scientifiche, qualsiasi mezzo di informazione avrebbe potuto esagerare degli aspetti di un episodio basato sulla realtà per compiacere un pubblico che si nutre di aneddoti popolari e di superstizione.

Il potere della stampa, argomento di estrema attualità, fa capolino anche fra le righe del romanzo

nell'episodio in cui Eva Luna viene ingiustamente accusata dell'omicidio di Zulema:

“Mis fotos de frente y de perfil, con un parche negro en los ojos, porque aún no alcanzaba la mayoría de edad, habían sido despachadas a los periódicos de la capital y poco después aparecerían en la crónica policial bajo el extraño titular de “muerte de su propia sangre”, acusada de haber asesinado a la mujer que me había recogido del arroyo”

Non è difficile immaginare che il ritaglio di un articolo di giornale sia la fonte da cui l'autrice stessa ha tratto questo passaggio (tra l'altro utile per segnare una svolta nelle vicende della protagonista). Episodi di cronaca relativi a persone ingiustamente accusate di un crimine a causa dei mezzi di informazione, che cercano sempre di 'fare notizia', non sono di certo una novità.

Un altro passaggio del romanzo in cui si fa riferimento alla cronaca è quello che vede come protagonista la Señora, coinvolta in un traffico legato agli ambienti della prostituzione, in cui muoiono alcune ragazze di strada a causa di un disguido burocratico. Eva Luna sostiene di essere venuta a conoscenza della notizia, peraltro credibile, tramite la radio. L'aspetto interessante è che, ancora una volta, la Allende utilizza un episodio giornalistico per dare una svolta alle vicissitudini di uno dei suoi personaggi. Allo stesso modo utilizza un aneddoto per giustificare il ritrovamento di Elvira da parte di Eva Luna dopo un lungo periodo di separazione. Anche in questo caso sono i mezzi di informazione gli elementi fondamentali nell'evoluzione delle vicende.

CUENTOS DE EVA LUNA

Le differenze rispetto al romanzo precedente sono scarse. Si può notare, in linea di massima, una predilezione più marcata nei confronti dell'episodio di cronaca o dell'aneddoto popolare, come notiamo se mettiamo a raffronto la scrittrice di *Le mille e una notte* con la scrittrice cilena: se Shahrazād raccoglie cronache di popoli estinti e poeti defunti, Isabel Allende si ispira ad una realtà più vicina, cioè la cronaca giornalistica, le confidenze di un'amica, il caso di un cliente del marito avvocato, un sogno profetico o le vicende dei suoi famigliari. La natura stessa del racconto richiede una struttura che ruoti intorno a brevi episodi tratti dalla vita quotidiana. Il vantaggio per l'autrice è che, in questo caso, è meno condizionata dal dover fornire un punto di collegamento tra le vicende del personaggio e il fatto di cronaca. In *Cuentos de Eva Luna*, semmai, il processo è esattamente l'opposto: è il personaggio che viene creato per adattarsi all'evento.

Ciononostante il rapporto con il realismo magico prosegue sulla linea del romanzo precedente, anzi, si può dire che, in alcuni casi, tocchi addirittura l'apice.

Passando dal romanzo al racconto (o meglio, alla raccolta di racconti), siamo di fronte a un cambiamento che proietta il mondo dei personaggi in un'altra dimensione, una dimensione popolata da un numero vastissimo di figure, alcune delle quali vengono riprese da *Eva Luna*.

I personaggi sono, per lo più, frutto dell'immaginazione o vengono elaborati da esperienze personali dell'autrice o da fatti di cronaca giornalistica.

Il realismo magico attraverso la voce di Eva Luna

Continua il gioco di specchi di cui si era già parlato in precedenza; I. Allende crea il personaggio

di Eva Luna e questo, a sua volta, crea altre figure che portano avanti un discorso comune a quello dell'autrice e del personaggio-narratore (Eva Luna stessa): Se I. Allende si specchia nel personaggio di Eva Luna, in questo caso è Eva Luna stessa che si specchia in Belisa Crepusculario¹⁶⁹. Il lettore si trova di fronte a un doppio specchio in cui, in fondo, ciò che prevale è l'importanza che viene attribuita alle parole. Tutte e tre fanno tesoro della loro abilità narrativa in gradi più o meno distanti dalla realtà, e in modi più o meno fantasiosi. Tutto ruota attorno al realismo magico/fantastico inteso come modo di concepire la realtà.

In Elena Mejías ritroviamo la volontà di trasformare le vicende reali aggiungendovi elementi fantastici per renderle più gradevoli e interessanti:

“Intentaba decorar las vidas grises de esos hombres y mujeres transitorios, (...), atribuyéndoles algun evento extraordinario, pintándolas de colores con el regalo de algun amor clandestino o alguna tragedia”¹⁷⁰

In questa descrizione risalta una certa ripetitività nella caratterizzazione di alcuni personaggi, soprattutto per quanto riguarda il loro rapporto con la realtà e la fantasia.

Eva Luna narra la vicenda di El Capitán e della niña Eloisa dando al racconto un finale degno di una fervidissima capacità d'immaginazione:

“El tenor le indicó a los músicos que se dispusieran a seguir tocando el mismo vals para siempre, porque comprendió que con la ultima nota El Capitán despertaría de su ensueño y el recuerdo de la Niña Eloisa se esfumaría definitivamente”

È interessante notare come, fino a prima del passaggio riportato, la vicenda si era retta su situazioni che avrebbero potuto essere, per quanto stravaganti, assolutamente veritiere.

Nel finale, invece, un ostacolo che appariva insormontabile in termini reali, viene agevolmente e poeticamente superato attraverso la forza dell'immaginazione e della fantasia, rendendo possibile ciò che non lo è, e dando speranza a chi si è ormai rassegnato.

Gli eventi e il loro legame con la realtà in Cuentos de Eva Luna

Viene a riproporsi la terribile siccità (di cui si è già parlato in *Eva Luna*):

“Durante una interminable sequía le tocó enterrar a cuatro hermanos menores y cuando comprendió que llegaba su turno, decidió echar a andar por las llanuras en dirección del mar, a ver si en el viaje lograba burlar a la muerte. La tierra estaba erosionada partida en profundas grietas, sembrada de piedras, fósiles de árboles y de arbustos mespínudos, esqueletos de animales blanqueados por el calor”.

Rimanendo nello stesso ambito, la scrittrice presenta il quadro terribile di un'altra catastrofe naturale:

¹⁶⁹ Belisa Crepusculario è la protagonista del primo racconto, “Dos palabras” (*Cuentos de Eva Luna*).

¹⁷⁰ da “Niña perversa” (*Cuentos de Eva Luna*).

“(...) un sollozo subterráneo que remeció los campos de algodón, encrespándolos como una espumosa ola. (...) un largo rugido anunció el fin del mundo y las paredes de nieve se desprendieron rodando en un alud de barro, piedras y agua que cayó sobre las aldeas, sepultándolas bajo metros insondables del vómito telurico”

La descrizione di questa tragedia non lascia indubbiamente spazio all'introduzione di elementi fantastici o esagerazioni. Ha il tono di un articolo giornalistico riportato con qualche accorgimento per meglio adattarsi al testo letterario. Non vi sono dubbi sulla veridicità del fatto, dal momento che I. Allende lo conferma in *Paula*.

In un altro racconto si fa poi riferimento ad una visita del Sommo Pontefice a cui assistono due personaggi. In questo caso non è possibile stabilire la collocazione temporale dell'avvenimento per verificare l'attendibilità o meno dell'informazione, ma la descrizione che viene fatta dell'ambiente che si crea intorno alla vicenda non è differente dalle immagini televisive che testimoniano le visite pastorali del Papa.

Aneddoti e cronaca: lo scheletro del racconto

Se nei romanzi gli aneddoti e gli episodi di cronaca fungono per lo più da aggiunte estetiche, nel racconto sono invece elementi imprescindibili. È dai piccoli fatti della vita quotidiana, o dagli strani episodi di cui parlano i mezzi d'informazione, che nascono molti dei racconti di *Cuentos de Eva Luna*.

Si me tocas el corazón, ad esempio, trae spunto da una vicenda profondamente triste che, purtroppo, non è nuova alle orecchie di molte persone: una donna segregata in una stanza per anni, vittima dell'insensibilità del suo 'carceriere'. Non è la prima volta che si sente parlare di episodi simili. Nel caso specifico del racconto, la protagonista è una fanciulla sedotta in tenera età da un giovane senza scrupoli, che la terrà rinchiusa nel sotterraneo di un vecchio edificio con la falsa promessa di un amore eterno. La donna diventa oggetto di cronaca non appena viene casualmente scoperto il suo nascondiglio.

Non meno amara è la realtà che sta alla base di *Un camino hacia el norte*: il traffico di bambini per il trapianto di organi. La vicenda narrata vede come protagonista un piccolo nucleo familiare che cade nella trappola tesa da un'associazione fantasma. Questa, promettendo un futuro roseo per i bambini indigenti dell'America del Sud presso nuove famiglie degli Stati Uniti, in realtà li sottrae ai genitori con ben altri scopi:

“(...) una organización criminal dirigida por una tal señora Dermoth vendía niños indígenas. Los escogían enfermos o de familias muy pobres, con la promesa de que serían colocados en adopción. (...) Decenas de inocentes fueron sacrificados como bancos de órganos, para que les sacaran los ojos, los riñones, el hígado y otras partes del cuerpo que eran enviadas para trasplantes en el Norte“

Quanto racconta I. Allende testimonia un episodio sintomatico dell'ignoranza e della povertà di alcuni settori della società in cui vive. Se qualcosa ha voluto aggiungere alla vicenda, che si sviluppa intorno a questo fatto di cronaca, la scrittrice ha tuttavia evitato di utilizzare soluzioni che potes-

sero allontanare dalla realtà sia i personaggi che il fatto in sé.

Si abbandona la cronaca di eventi tragici per esplorare il grottesco. La Allende crea il passato di un personaggio che decide di autosequestrarsi per acquisire il prestigio nella società- Il fatto viene presentato come culmine di una vita di vani tentativi per entrare nell'alta società di Caracas. La soluzione è, appunto, quella del sequestro, con esorbitante cifra di riscatto, che viene reso pubblico dai mezzi di informazione. Tuttavia l'episodio viene considerato dalla maggior parte delle persone come una colossale truffa.

Ancora una volta I. Allende si serve di un fatto di cronaca per mettere in ridicolo la società della capitale venezuelana.



EL PLAN INFINITO E PAULA

El plan infinito, rispetto alle opere precedenti, attinge, sì, al repertorio dell'immaginazione, ma in un modo che cancella ogni traccia di realismo magico. La fantasia viene usata con discrezione, senza manifestarsi in situazioni del tutto improbabili. Tutto rientra nelle possibilità reali di una vita, se vogliamo, piuttosto originale, ma mai impossibile.

Il rapporto realtà/fantasia, in *Paula*, assume una valenza profondamente diversa, trattandosi di un'autobiografia. Pertanto, lo spazio dedicato ai momenti di divagazione fantastica è, se non addirittura nullo, senz'altro molto limitato.

LO STILE E IL LINGUAGGIO
NELL'OPERA DI ISABEL ALLENDE

L'opera della scrittrice cilena è caratterizzata, oltre che da uno degli aspetti che, fin'ora, abbiamo approfondito, anche da uno stile e da un linguaggio particolari che, forse, a mio parere, sono proprio questi che colpiscono il lettore e lo inducono ad immergersi completamente nella lettura dei suoi romanzi.

Dal punto di vista della prosa possiamo notare *in primis* come essa sia caratterizzata da spontaneità, immediatezza, freschezza e ritmo. Infatti, l'elemento principale che contribuisce a questo stile è senz'altro l'uso dell'ironia in cui il ritmo e il tempismo sono elementi essenziali.

Le vicende vengono narrate con un linguaggio semplice e scorrevole, ma allo stesso tempo molto curato ed elegante. La lingua è spesso impregnata di un sapore magico che cattura l'attenzione del lettore. Un esempio eclatante di come la scrittrice fa uso di questo particolare stile si può riscontrare nella maniera in cui gestisce le descrizioni erotiche. In questo senso, dimostra una notevole capacità di descrivere situazioni crude e scabrose senza mai cadere nel volgare e nel pornografico. L'autrice riveste ogni singolo particolare anatomico, gli odori e i suoni di una patina poetica che elimina ogni richiamo alla volgarità. Il volgare si tinge così di un raffinato erotismo e ciò è palese nella descrizione dell'adulterio (dove Eva si trova ad osservare di nascosto) che vede come protagonisti Kamal e Zulema:

“Zulema le tomó la cabeza y lo atrajo hacia su regazo, donde sus grandes senos lo devoraron con un borboriteo de lava ardiente. Lo retuvo allí, meciéndolo como una madre a su niño, hasta que él se apartó y se miraron jadeantes, pesando y midiendo el riesgo, y pudo más el deseo y se fueron abrazados a la cama de Riad Halabí (...) Zulema lo envolvió en sus brazos y lo besó hasta que él atinó a levantar las manos y tomarla por la cintura, respondiendo a la caricia con un sollozo sufriente. Ella recorrió sus parpados, su cuello, su frente con besos rápidos, lamidos urgentes y mordiscos breves, le desabotonó la camisa y se la quitó a tirones. A su vez él trató de arrancarle la túnica, pero se enredó en los pliegues y optó por lanzarse sobre sus pechos a través del escote. Sin dejar de manosearlo, Zulema le dio vuelta colocándose a su espalda y siguió explorándole el cuello y los hombros, mientras sus dedos manipulaban el cierre y le bajaban el pantalón. A pocos pasos de distancia, uo vi su masculinidad apuntándome sin subterfugios (...). Su escaso tamaño no parecía fragilidad, sino síntesis, y tal como su nariz prominente le moldeaba la cara sin afearla, del mismo modo su sexo grande y oscuro no le daba un aspecto bestial. (...) Zulema se quitó por fin el vestido y apareció en toda su espléndida abundancia, como una venus de argamasa. (...) Kamal la empujó sobre la cama, y ella soltó un grito, aprisionándolo con sus gruesas piernas y arañándole la espalda. El se sacudió unas cuantas veces y luego se desplomó con un quejido visceral (...). Entonces él se abandonó con los ojos cerrados, mientras ella lo acariciaba hasta hacerlo desfallecer y por último lo cabalgó cubriéndolo con su opulencia y con el regalo de su cabello, haciéndolo desaparecer por completo, tragándolo con sus arenas movedizas, devorándolo, exprimiéndolo hasta su esencia y conduciéndolo a los jardines de Alá donde lo celebraron todas las odaliscas del Profeta”¹⁷¹.

¹⁷¹ da Eva Luna.

Attraverso gli occhi di Eva Luna, forse perché appena così giovane ed ingenua, non traspare neanche per un solo istante la malizia, che anzi, viene sostituita da una poeticità unica che permea tutto il passaggio di quel candore descrittivo tipico dei bambini, pronti a cogliere sempre il lato ‘pulito’ delle cose.

Questo passaggio dimostra, così, come la Allende riesce a trasformare degli elementi che, in un altro contesto, sarebbero risultati grossolani e volgari, in immagini di alto contenuto poetico. Per fare un esempio, si può considerare l’espressione “sus grandes senos”: il semplice fatto di porre l’aggettivo “grandes” prima del sostantivo rende la descrizione meno volgare.

Così come accade in questa descrizione, anche in *La casa de los espíritus* ritroviamo l’abilità della scrittrice nel far percepire al lettore un’immagine poetica di un atto puramente sessuale, evitando, come già detto, termini grossolani e volgari.

Anche qui riporto il passaggio dove Férula spia e racconta li incontri sessuali tra Esteban e Clara:

“Esa vez Esteban se dio tiempo para gozarla y para tacerla gozar. Le recorrió tranquilamente, aprendiendo de memoria el olor ahumado de su cuerpo y de su ropa lavada con ceniza y estrada con plancha a carbón, conoció la textura de su pelo negro y liso, de su piel suave en los sitios más recónditos y áspera y callosa en los demás, de sus labios frescos, de su sexo sereno y su vientre amplio. La deseó con calma y la inició en la ciencia más secreta y más antigua”.

E anche vero che Férula (la sorella di Esteban) viene presentata come una donna casta e devota e, pertanto, incapace della minima volgarità, anche quando si tratta di affrontare argomenti tabù come il sesso.

Il passaggio si apre con un preannuncio che introduce il lettore alla descrizione di un atto intimo e privato. Tuttavia, la delicatezza dei gesti e le parole con cui sono descritti, non turbano neanche per un solo istante la magia e l’intimità dell’atto sessuale.

Come ho già accennato all’inizio del capitolo, l’ironia è la componente essenziale dei contenuti della prosa di Isabel Allende. E essenziale ma anche sapientemente dosata: la capacità della Allende sta nel saper ironizzare con stile ma anche al momento giusto, alternando i passaggi realistici a quelli fantastici.

Ma un buon risultato per un passaggio ironico è possibile solo se espresso con il ritmo giusto e senza intoppi di stile, e questi passaggi sono molto frequenti nell’opera della scrittrice cilena:

“Cuando (Clara) perdió interés por la escuela, el taller de costura o los mítines feministas y volvió a opinar que todo era muy bonito, comprendieron que otra vez estaba encinta.

- Por colpa tuya! – gritó Férula a su hermano.

- Eso espero – contestó él”

I due fratelli vivono in una continua competizione per guadagnarsi l’affetto di Clara e la breve battuta con cui Esteban risponde alla provocazione di Férula funge da valvola di sfogo di una situazione molto tesa.

Un esempio palese di questa eleganza dell’ironia è il passaggio in cui viene descritto l’atteggiamento delle due cugine di Rolf Carlè quando si innamorano del giovane. Specialmente l’ultima parte, che ora riporto, risulta particolarmente interessante dal punto di vista dell’ironia:

“Hicieron saltar los botones de su pantalón, le arrancaron los zapatos, le rompieron la camisa y metieron sus manos de ninfas traviesas por donde él nunca imaginó que alguien le explorara. A partir de ese día Rolf Carlé abandonó la lectura, descuidó los cachorros, se olvidó de los relojes de cucú, de escribirle a su madre y hasta de su propio nombre. Andaba en trance, con los instintos encendidos y la mente ofuscada“

L'immagine del giovane che vaga senza una meta in seguito alla scoperta del piacere erotico è descritta con una carica ironica e uno stile impeccabili.

CONCLUSIONE

Abbiamo visto come l'autrice, nello scrivere i suoi romanzi, si muove spesso tra realtà e fantasia, abbellendo alcuni aspetti dell'esistenza, con momentanee fughe dalla concretezza della vita. Allo stesso tempo, in tutte le sue opere, è sempre riscontrabile un riferimento diretto e costante alla situazione socio-politica del paese in cui è ambientato il romanzo.

Il realismo magico, che caratterizza fatti e personaggi, è un'influenza diretta di altri scrittori di fama internazionale, primo fra tutti G. García Márquez.

Molti eventi realmente accaduti vengono fatti passare attraverso il filtro della fantasia della Allende per essere inseriti nei romanzi.

Abbiamo visto come anche, spesso, la cronaca giornalistica serve da ispirazione per inserire aneddoti all'interno della trama principale. In particolare per quanto riguarda *Cuentos de Eva Luna* questi aneddoti tratti dalla cronaca costituiscono l'elemento fondamentale nella struttura dei racconti.

Concludendo, il filone del realismo magico scompare quasi del tutto in occasione di *De amor y de sombra*, *El plan infinito* e *Paula* mentre in *Eva Luna*, *Cuentos de Eva Luna* e *La casa de los espíritus* trova la sua massima espressione.

Dopo aver analizzato alcune fra le prime opere di I. Allende sotto il profilo del realismo magico, ho riscontrato come questa donna sia capace di far viaggiare con la fantasia all'interno di quelli che lei propone come racconti di vita vissuti in prima persona. Ciò che mi ha colpito, dunque, è la capacità di farti immergere nell'atmosfera del racconto e di parlarti dei personaggi che descrive come se fossero delle persone realmente vissute e conosciute da lungo tempo.

MEDITERRÁNEA 4/08
Quaderni della Cattedra di Letteratura Spagnola
Facoltà di Lettere
Università di Trieste
a cura di Gianni Ferracuti.

Pubblicazione non periodica realizzata senza scopo di lucro
con il sistema POD – Printed on Demand
Lulu Enterprises, 26-28
Hammersmith Grove,
London W6 7BA
www.lulu.com

Stampata in Spagna da
Publidisa SA,
Calle San Florencio 2,
41018 Sevilla (España)

Distribuzione per via telematica tramite
<http://stores.lulu.com/ferra>

Direzione culturale: Gianni Ferracuti
© Gianni Ferracuti – Il Bolero di Ravel
www.ilbolerodiravel.org
ferracuti@gmail.com

