



L'enigma del tempo in *El monarca del tiempo* di Javier Marías

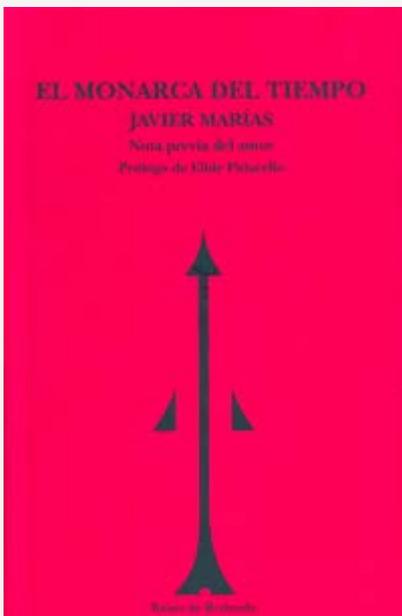
Antonio Candeloro

Dunque , che cos'è il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se voglio, però, spiegarlo a chi me lo chiede, allora non lo so più^[1].

I know that some of the poetry which I am most devoted is poetry which I did not understand at first reading; some is poetry which I am not sure I understand yet: for instance, Shakespeare's^[2].

Es el imperio del oxymoron: sólo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio^[3].

Javier Marías, tra gli autori spagnoli più noti e apprezzati nel panorama contemporaneo internazionale^[4], iniziò la propria carriera letteraria a soli 19 anni, con la pubblicazione, nel 1971, del pastiche *Los dominios del lobo* (omaggio dell'autore al cinema hollywoodiano degli anni 40 e 50)^[5], seguito, ad un anno di distanza, da *Travesía del horizonte* (un secondo omaggio, questa volta alla letteratura e, in particolare, ai romanzi di Henry James, Arthur Conan Doyle e Joseph Conrad)^[6]. Nel 1973, Marías si laurea in "Filología Inglesa" presso la "Universidad Complutense" di Madrid, intraprendendo una proficua e (nel corso degli anni) costante attività di traduttore, suggellata dall'apparizione della sua versione del capolavoro di Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*^[7].



El monarca del tiempo,
Barcelona, Reino de Redonda,
2003

Con *El monarca del tiempo*, apparso nel 1978^[8], l'autore inizia ad esplorare quella che, anche in seguito, sarà una delle tematiche centrali e uno dei motivi costanti nell'ambito del suo personale "universo romanzesco", ossia, l'enigma del tempo.

Partendo da un'osservazione di carattere macroscopico, ciò che più colpisce il lettore è la struttura e la forma del testo stesso: a differenza dei primi due romanzi di Marías, *El monarca del tiempo* si presenta come un'opera eterogenea, alla quale l'etichetta di "romanzo" non può essere applicata in modo univoco e diretto, proprio in rapporto ai generi letterari cui possiamo ascrivere le cinque parti che lo compongono: se, infatti, *El espejo del mártir*, *Portento*, *maldición* e *Contumelias*^[9] possono essere ascritte al genere "racconto", *Fragmento y enigma y espantoso azar* (la terza parte) e *La llama tutelar* (la quinta) appartengono rispettivamente: la prima al genere saggistico, la seconda a quello drammatico, presentandosi formalmente come *pièce* teatrale. Marías stesso è cosciente della natura "ibrida" del testo; nella nuova edizione curata per "Reino de Redonda"^[10],

dopo ben venticinque anni di assenza dell'opera dalle librerie, afferma con ironia:

Desde entonces ha figurado como tal, como novela, en mis notas biográficas o bibliográficas, como se prefiera. Pero si en verdad lo sería o no, dadas sus muy extrañas características, es algo que hoy me resulta indiferente y sobre lo que no discutiría con nadie ni tres segundos. «As you like it» sería mi shakespeariana respuesta. En 1978 le veía unidad y coherencia al conjunto.[11]

Il libro torna alla sua forma originaria solo nel 2003, fondamentalemente per venire incontro alle richieste dei "coleccionistas"[12]; nel frattempo, Marías aveva smantellato l'unità e la coerenza che vi vedeva, ripubblicando tre delle sue cinque parti in "textos autónomos, dos de ellas como cuentos ("El espejo del mártir" y "Portento, maldición" [...] [13]) y una como ensayo ("Fragmento y enigma y espantoso azar" [...] [14]).

Lasciando dunque da parte la questione se si tratti o meno di un romanzo, cercherò di evidenziare i possibili punti in comune tra le cinque parti dell'opera.

El espejo del mártir (pp. 27-53) si presenta formalmente come racconto: un colonnello si rivolge a un soldato di cui non ci verrà mai svelato il nome, per redarguirlo, con tono pacato ma spirito cinico, prima della sua espulsione dall'esercito e della sua condanna all'esilio in una qualche isola del Mediterraneo. A tal fine, gli narra un aneddoto legato al capitano Louvet, protagonista delle campagne napoleoniche contro la Russia nel 1812[15].

Louvet appare subito come un personaggio eccentrico: uomo di lettere, prima che soldato, decide di partecipare attivamente alla guerra ormai cinquantenne. Diviso tra "las armas y las letras", risolve il dilemma donchisciottesco gettandosi nella battaglia con un misto di paura e determinatezza assolute:

[...] tenga usted en cuenta que en última instancia eso era Louvet, y que aunque su espíritu estuviera traspasado de marcialidad, no era en ningún caso un militar, sino un *hombre de letras, un estudioso* que había pasado la totalidad de su vida entre libros, planos y crayons: meditando, tramando, proponiendo, arguyendo; *en suma, no era un hombre de acción*; y el único medio a su alcance para sobreponerse al espanto y la fascinación que el combate no podía por menos de producirle era sumergirse en él con el entusiasmo y la dedicación del que nada tiene que perder, o mejor dicho, de quien está convencido de que lo va a perder todo...[16].

La sua stessa strategia bellica appare agli occhi del colonnello superata: "su sistema era enteramente dieciochesco y se fundaba en una concepción de la táctica y de la estrategia que dejaba poco o ningún resquicio de acción al *poder del azar*"[17]. Dopo la contrapposizione tra azione e pensiero (armi e lettere), viene presentata quella tra razionalità e casualità, tra calcolo e imprevisto. Secondo Louvet, le guerre si vincono studiando dettagliatamente tutti i parametri (la topografia del campo di battaglia, la psicologia del *leader* dell'esercito nemico, i movimenti e gli scontri antecedenti, il clima, ecc.). Il successo o meno di una campagna militare è calcolabile: Louvet, forte delle sue convinzioni, acquista carisma agli occhi degli altri soldati, finché un giorno, nel corso della battaglia di Borodino, il capitano va incontro a un fato avverso; il calcolo, la disciplina e la logica che avevano dettato i suoi movimenti ora soccombono, il caso torna ad irrompere nella sua vita, determinandone irrevocabilmente la morte. L'errore principale commesso da Louvet sembra essere, quindi, lo stesso che Kant attribuisce a tutte quelle figure professionali che sanno applicare le regole del gioco *in abstracto* ma non *in concreto*:

Quindi un medico, un giudice, un uomo di Stato può avere nella testa molte belle regole patologiche, giuridiche, politiche, tanto da poterne

essere egli stesso un profondo maestro, e tuttavia all'applicazione sbagliare facilmente, o perché manchi di Giudizio naturale (sebbene non manchi d'intelletto) e comprenda bensì l'universale *in abstracto*, ma non sappia decidere se un caso particolare *in concreto* vi rientri, o anche per non essere stato sufficientemente indirizzato a un tal giudizio mediante esempi e casi pratici^[18].

La descrizione dell'attacco ai cosacchi da parte del colonnello assume toni epici: Louvet si lancia con il suo cavallo, ma solo in un secondo momento si rende conto del fatto che i suoi soldati si sono fermati: "nadie en cualquier caso le había seguido, la carga se hallaba interrumpida, anulada, él tan sólo había atacado"^[19]. La tragedia è già avvenuta; Louvet ha perso, anche se non sa spiegarsene il motivo.

Dal caso, che distrugge i piani di questo "teorico" della guerra^[20], passiamo all'altro tema centrale del racconto, quello legato al tempo: il colonnello afferma che Louvet "penetró en otro tiempo, [...], un tiempo distinto que no conocemos, nada tiene que ver con el nuestro". È questo il nodo del racconto e il mistero che, a distanza di tanti anni, ancora non è stato risolto: Louvet proseguì la sua cavalcata fino alle linee nemiche. Qualcuno dice che passò al bando rivale, tradendo la patria; altri, che fu trattato con onore e ammirazione dal capitano avversario. La morte di Louvet è dunque l'ultimo, estremo sacrificio di un soldato per la sua patria? Oppure il gesto estremo di un folle? O il colpo basso di un traditore? L'unica cosa certa è che, al ritorno in Francia, Louvet viene condannato da un tribunale militare. Eppure non ci sono prove del fatto che venne giustiziato, né che morì in qualche isola sperduta (sorte che spetta al destinatario del racconto del colonnello). Il narratore conclude:

Nada sabemos porque el ejército no admite los casos dudosos *ni es cognoscible* [...] nada sabemos, nada en efecto sabemos, y fíjese en que gracias a ello y a no averiguar nos es dado *conjeturar, cavilar, incluso decidir sobre lo que fue* de Louvet con la máxima libertad^[21].

Solo verso la fine del racconto, quindi, intuiamo il valore paradigmatico (oltre che il fine pedagogico) dell'aneddoto legato a Louvet: l'esercito è "incognoscibile", come viene detto sin dall'*incipit*:

El ejército es incognoscible, y sin embargo no es tampoco una patraña. ¿Qué es, pues? Ah, yo no lo sé ni pretendo saberlo; es indefinible, ahí radican su grandeza y su misterio^[22].

È l'inconoscibilità a determinarne la grandezza, così come è l'indeterminatezza dell'ultimo gesto di Louvet a permettere agli altri soldati e futuri ascoltatori del racconto di ipotizzare un finale verosimile, anche se incerto.

La contrapposizione tra razionalizzazione del reale (i calcoli strategici del capitano) e irruzione del caso (la sua fine così misteriosa e assurda, il suo "slittamento" in un'altra dimensione temporale) si sposta ora sul campo della Storia.

Il colonnello, con tono adirato, avverte il suo interlocutore del fatto che non troverà studi o saggi che gli spieghino effettivamente quegli eventi ormai passati e lontani. La Storia (scritto in maiuscolo) non può spiegare i fatti passati, perché "su saber es idiota, irrisorio, parcial, consanguíneo del mío, con el agravante de que no se sabe contradecir ni modificar, traicionarse ni negarse a sí mismo [...]"^[23]. Il lettore curioso (e impertinente) che volesse saperne di più troverà notizie certe su Napoleone, sul generale Poniatowski (citato all'interno del racconto), sulla stessa battaglia di Borodino cui Louvet ha partecipato, ma non saprà mai con quale stato d'animo questi vi ha preso parte. Il colonnello afferma che Louvet fu un eroe e che

quando le cupo la duda de si el acto de indisciplina, la contravención, el error, lo habían cometido los otros al retroceder o él mismo al no frenar y avanzar, prefirió la embestida furiosa y la muerte [...] a volverse atrás^[24].

Il coraggio e l'eroismo che Louvet dimostra (e che i libri di Storia ignorano) deriva proprio da questa sua volontaria presa di coscienza dell'inevitabile, dal suo accettare la morte (considerata ora come il momento della conoscenza finale della verità). Solo allora "Supo [...] sin vacilación [...] cuanto se pueda saber, cuanto es imposible saber"^[25], riconosce il colonnello.

Il racconto si chiude con una frase che lascia nell'assoluta incertezza ogni tentativo d'interpretazione allegorica o morale del racconto (frase, tra l'altro, molto simile a quella con cui si aprirà uno dei romanzi della maturità di Marías): "- No sé si sabiendo, ya no quiso saber"^[26].

Ecco come la disavventura di Louvet assume valore emblematico e incarna quella che il colonnello definisce "la tragedia del ejército". Ogni esercito di ogni nazione e di tutti i tempi è votato "por estructura y por definición" alla catastrofe. Inutile sottolineare che il termine ha derivazione classica: è lo stesso colonnello a usare i termini tecnici con cui, dalla *Poetica* di Aristotele^[27] in poi, indichiamo i vari componenti e i vari momenti in cui si organizza il materiale all'interno dell'opera drammatica. Basti leggere questa sorta di monologo in cui il colonnello compara la storia di tutti gli eserciti alle tecniche e all'essenza della "tragedia":

Usted sabe que la *tragedia*, para producirse, precisa de un cuerpo rígido de leyes como entorno, de una normativa inviolable cuyo desacato revista tal gravedad que el *conflicto* suscitado por la transgresión y por la intromisión de un segundo corpus doctrinal (cuando lo hay, cuando merece ese apelativo) incompatible con la vieja legislación [...] sólo pueda tener por desenlace la *catástrofe*; así, la historia toda del ejército, o mejor dicho su errática y siempre declinante trayectoria no es más que un jalonamiento, tumultuoso y caótico, de diferentes *prótasis*, *epítasis*, *catástasis* simultáneas (o atemporales quizá, si me apura usted: ya sabe, *exposición*, *nudo*, *clímax*), que en un momento y lugar determinados se unen, o más propiamente convergen, y, manifestándose instantánea y excepcionalmente en el Tiempo, adquieren un orden fugaz y un sentido efímero para a continuación deshacerse en una *catástrofe común*^[28].

Dal *Diccionario Latino-Español* di Raimundo de Miguel scopriamo che "Prótasis" è la "primera parte de un poema dramático, que expone los antecedentes y el asunto de la pieza (en buen latín "eff? tum"); "Epítasis" è "[...] trama, enredo de la *comedia*" e "Catastropha" è "la última parte de la *tragedia* ó *comedia*, el desenlace de la fábula; Cambio ó mudanza de fortuna (en buen o en mal sentido)"^[29].

Ciò che interessa sottolineare, comunque, non è tanto l'abilità retorica del narratore intradiegetico (il colonnello è fatto oggetto di descrizioni molto ciniche da parte di un narratore esterno, il quale, pur permanendo nell'anonimato, potrebbe coincidere con lo stesso soldato condannato all'esilio^[30]) o la sua piena conoscenza delle parti fondanti la "tragedia" come genere drammatico, quanto la sua riflessione sul Tempo (in maiuscola, come in precedenza il termine Storia). Solo nel tempo (e per un lasso di tempo momentaneo) la tragedia ha luogo e la catastrofe esplose (singolarmente: come è il caso di Louvet; o in massa: come è il caso di molti eserciti sconfitti nel corso della storia umana), per poi essere cancellata o, eventualmente, mantenuta in vita solo nel ricordo del passato^[31].

Ricordo del passato e riflessione sul rapporto tra Tempo (personale) e Storia (universale), tra caso e destino, sono alcune delle tematiche che sviluppa anche Ovidio nei suoi *Tristia*, raccolta in 5 libri delle elegie che il poeta più famoso della tradizione latina scrisse nel momento in cui Augusto lo condannò all'esilio per l'accusa di licenziosità attribuita all'*Ars Amatoria*.

Di Ovidio Marías cita a epigrafe di *El espejo del mártir* questa coppia di versi: "aspera militiae

iuvenis certamina fugit, / Nec nisi lusura movimus arma manu"^[32]. Sono i vv. 71-72 della prima elegia del IV libro. In questa prima elegia (contraddistinta dall'iperbolica accentuazione della sorte avversa che ha colpito la vita del poeta lontano dall'amata Roma^[33]), Ovidio racconta di come sia stato costretto a vestire i panni del soldato da vecchio, quando era riuscito ad evitarli da ragazzo. In quella che viene definita "una città permanentemente all'erta" (Tomi, sul Mar Nero), il poeta non può che scrivere per se stesso: "ma non c'è nessuno a cui possa recitare le mie poesie, nessuno a cui suonino comprensibili le parole latine. È per me che scrivo e leggo [...]"^[34].

Il vago legame che l'epigrafe sembrerebbe stabilire con il testo^[35], quindi, risiederebbe nell'età avanzata nel corso della quale sia Ovidio che il personaggio "pseudo-storico" Louvet imbracciarono le armi (l'uno perché costretto dagli eventi, l'altro perché teorico della guerra che si decide finalmente, e con irruenza, a passare all'azione); oltre che, evidentemente, nel valore di *exemplum* che assumono tanto la vicenda di Ovidio (condannato all'esilio ingiustamente) quanto quella di Louvet (condannato all'espulsione dall'esercito e a una uscita di scena inspiegabile, dopo l'"attraversamento" di un'altra, misteriosa dimensione temporale).

Se passiamo, invece, al secondo racconto, *Portento, maldición* (pp. 57-83), sia il tema che la voce narrante sembrano cambiare notevolmente.

Chi dice "io", in questo caso, è un narratore anonimo di cui veniamo a scoprire i tratti man mano che il racconto procede. La tecnica adottata consiste, di fatto, nel dilazionare l'informazione in modo tale da accendere (e poi frustrare) l'attenzione del lettore, nell'adottare l'*ellipsis* soprattutto per quanto concerne il rapporto misterioso e ambivalente che il narratore anonimo stabilisce con quello che sembra essere suo fratello (o un amico molto intimo), un cantante lirico, grasso e impacciato, che occupa la sua casa, rendendogli la vita un inferno. L'aspetto curioso è che, nonostante l'"io narrante" si consideri superiore al suo nemico domestico ("lo voy a tener siempre conmigo, soy lo único que le queda en todo el mundo. He de reconocerlo: él tiene la totalidad de sus esperanzas depositadas en mí", dice a un certo punto del suo monologo^[36]), venga da esso schiacciato e dominato in ogni aspetto della propria vita quotidiana. Quando questi organizza una festa in casa, il narratore ammette: "mi vida por lo demás transcurre en medio de una fiesta a la que por lo demás no se me ha invitado; aunque sería más propio decir *junto* a una fiesta; me siento como el inquilino del piso contiguo que sufre tanto de insomnio como de envidia"^[37]; quando il suo coinquilino prova per la prima a teatro e, improvvisamente, cade, il narratore lo osserva compiaciuto; quando questi ottiene un certo successo, il narratore ammette:

aún no está en edad de comprender que me ha hecho la vida imposible, que su mera presencia es un tormento, que ha arruinado mi fulgurante y prometidora carrera, que además, con su alegato, no ha hecho otra más que agravar todo el asunto, que ahora ya es irremediable que acabe con él cuando llegue el momento, *que por su culpa he sido víctima de la mediocridad y del desánimo*, que sé muy bien que tras de su corrección *se ocultan la perfidia y el desamor*^[38].

Infine, quando lo accompagna a teatro e osserva sul palco l'agilità con cui interpreta il suo ruolo in compagnia di un'altra attrice, è costretto, suo malgrado, ad applaudire, sebbene non provi altro che invidia e "desengaño".

Nel complesso, la narrazione sembra voler creare un mistero attorno alla coppia dei due coinquilini, senza tuttavia lasciare traccia nella mente del lettore (potremmo parlare di un vero e proprio esercizio di stile) e senza un filo unico che dia unità al materiale volutamente dilazionato e irrisolto dalla voce narrante in prima persona.

La terza parte, invece (il saggio *Fragmento y enigma y espantoso azar*, pp. 87-116), rappresenta, in rapporto alla totalità del libro, quella più riuscita. Anzi, secondo Elide Pittarello, essa rappresenta "el

ensayo estratégico del cual los tres relatos y la pieza teatral son la aplicación axiomática" (o, nei termini dello stesso Marías nell'articolo "Desde una novela no necesariamente castiza": "los demás capítulos [...] más que ilustraciones o ejemplificaciones, [constituyen encarnaciones de lo que en el ensayo [es sólo verbo]^[40]. Il primo aspetto che ci colpisce è che in questo saggio "habla el autor mismo"^[41]: lo spunto viene da un'analisi dettagliata del *Julius Caesar* di Shakespeare, nonché dalle riflessioni che Rafael Sánchez Ferlosio sviluppa intorno ai concetti di tempo, narrativa e rapporti tra tempi verbali e i vari generi letterari e artistici (dal circo al cinema, dal teatro alla televisione) nel suo saggio in due parti *Las semanas del jardín*^[42]. Il problema che l'autore cerca di risolvere scaturisce da questi due assiomi: "a) no hay más que una verdad; b) al final resplandece siempre la verdad"^[43]. Entrambi gli assiomi, seppur non scientifici, mostrano la loro validità e persistenza soprattutto all'interno delle opere letterarie^[44] e cinematografiche, nelle quali il lettore/spettatore tende a considerare come "vera" la frase o la scena che vengono per ultime (e a vedere l'opera d'arte con un suo inizio incerto e il suo finale certo e risolutivo). La domanda, molto chiara, che si pone Marías è: "¿De dónde procede esa certeza ostentosa de que lo último es lo verdadero?"^[45]. Nel caso di questo dramma di Shakespeare, cos'è che induce il pubblico (sia quello in sala che quello "drammatizzato" all'interno del *Julius Caesar*) a considerare come vera la versione di Marco Antonio, la quale ribalta completamente quella di Bruto (Cesare è un tiranno, l'assassinio è giusto)? L'opera di Shakespeare non è "tendenciosa o partidista o moralizante", come tante opere che "toman el arte por una tesina o por un refrendo, tanto en el sentido literal como en el político del término"^[46]. Da qui inizia una serie di considerazione su "cosa non è" e "cosa non rappresenta" il *Julius Caesar*:

[...] Lo cual tampoco quiere decir que Shakespeare cultivara *la imparcialidad y la objetividad*, pues no se trata de eso ni vienen aquí a cuento las palabras, más propias de un certamen y un reportaje respectivamente que de una obra dramática; sino que, por así decirlo, el espectador no sabe a que atenerse (por muy bien que conozca los anales de Roma: *tampoco la tragedia de Shakespeare es una lección de historia ni tan siquiera una ilustración histórica*)^[47], y lo único que le puede servir de guía es el comportamiento de los mismos personajes, que para mayor desconcierto y falta de datos definitorios se mueven ante él en un escenario sin que exista la menor posibilidad de averiguar, mediante *una narración ex machina*, nada sobre sus diferentes pasados o caracteres que no se desprenda de la propia acción o del diálogo entre ellos^[48].

Anzi, l'originalità dell'opera shakespeariana risiede proprio nel fatto che ogni personaggio presenta una sua verità, con tanta convinzione che lo spettatore non può non trovarsi d'accordo con lui, sebbene sappia che ognuna di queste verità sarà condannata a svanire e a venire sostituita da quella successiva: lo stesso Cesare è presentato a volte come un personaggio nobile, coraggioso e commovente, altre come pauroso, antipatico, orgoglioso. Marías dice giustamente che se si osserva attentamente l'andamento del dramma si vede come all'inizio Cesare viene qualificato con la seconda categoria di aggettivi, mentre, man mano che ci avviciniamo all'assassinio, prevale la prima categoria. Così, nella famosissima scena in cui Cesare muore per mano di Bruto^[49], "[...] el espectador pierde repentinamente su verdad anterior ("César debía morir") [...]" e resta perplesso, come Bruto dinanzi al popolo romano, dopo che Marco Antonio ha esposto le sue critiche all'omicidio, ribaltando completamente la "verità" dell'omicida.

È solo in questo momento del dramma che Cesare diviene ciò che Nietzsche definisce come "eroe tragico":

El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma^[50].

Perché - si domanda a questo punto l'autore - Marco Antonio riesce a ribaltare la "verità" di Bruto (Cesare *era* un tiranno, l'omicidio *era* necessario)?^[51] Non sarà proprio la sua condizione di "ultimo" a conferire "patente di verità" al discorso di Marco Antonio? E ciò che permane come "ultimo" non sembrerebbe assumere valore di verità proprio perché percepito come "presente"? Il discorso si fa eminentemente filosofico:

no es lo mismo el tiempo que el contenido del tiempo: el tiempo parece poderse dividir, pero lo que establece y posibilita su división no es otra cosa que su propio contenido; éste no sólo es divisible, sino que además lo es en cuantas y cuales quiéranse partes o unidades en que se lo desee dividir^[52].

Di qui questo corollario: finché il discorso di Marco Antonio resterà come ultimo (e dopo di lui non ve ne saranno altri), allora le sue parole saranno percepite come "la verità", sebbene sia totalmente arbitrario il "contenuto temporale" che il personaggio decide di rendere "eterno", valevole per sempre. Le due verità, infatti, sono tali "en el mismo tiempo": il che non vuol dire "simultaneamente" (visto che vengono l'una dopo l'altra all'interno del dramma), ma che sono dotate entrambe di finalità proprie, sono entrambe vevoli nell'arco di tempo durante il quale eternizzano i loro rispettivi "contenuti di tempo". Come spiega chiaramente Marías (con argomentare non privo di *humor*):

[...] las dos verdades se suceden, una va detrás de la otra; y siendo las dos verdad (convincentes), sólo lo son en tanto que, por así decirlo, *son*: en tanto que acontecen, en tanto que ocupan y son contenido del momento presente y nada más [...] Bruto tiene razón y dice la verdad *mientras* la dice, *mientras* dice: sólo entonces. A Marco Antonio le sucede otro tanto. Y si la suya adquiere visos de credibilidad a la postre, [...] si de algún modo prevalece, ello es debido a las convenciones señaladas, frágiles estatutos cumplidos y observados con la severidad y persistencia que les impone su propia arbitrariedad^[53].

A questo punto le domande e i dubbi si rivolgono al tempo verbale usato per presentare come "verità assoluta" un qualche "contenuto di tempo", ossia al presente dell'indicativo. Questo tempo verbale viene usato a teatro: per i dialoghi dei personaggi; per ricordare sul palco eventi passati o narrarli quando non si vedono (o non si possono vedere per non disturbare la sensibilità dello spettatore); per le indicazioni di scena. La funzione di tutti questi diversi tipi di presente (riferibili al passato, al presente, ma anche al futuro) è, quindi, quella di rendere presente o sostituire direttamente "lo presente". Si potrebbe dire che essi sono "tres *modos* de una misma cosa, siendo su relación muy semejante a la que guardan entre sí, al parecer, las tres personas de la Santísima Trinidad"^[54]. Da ciò, Marías trae le seguenti conclusioni: se accettiamo che il tempo dipende da unità minime divisibili *ad infinitum*, risulta strano che si tenda a far passare per verità assolute quelle che tendiamo ad esprimere col presente:

Pero lo curioso del caso (si no lo trágico, o, para no exagerar, lo irónico y más bien patético) es que el lenguaje, cuando quiere expresar una idea de permanencia, de estabilidad, de ser como contrapuesto a devenir; cuando enuncia un axioma; cuando (efectivamente y pese a todo) se permite estas rotundas aseveraciones, se ve obligado a recurrir justamente a aquel tiempo verbal que, como asimismo hemos visto, sólo se corresponde con el momento presente mínimo imaginable [...] a aquel tiempo verbal que precisamente es denotatorio de cuanto la afirmación en cuestión aspira a soslayar y a desterrar de su enunciado: de la transitoriedad, de la inestabilidad, del pasar, del devenir, de lo que implica necesariamente un cambio y un dejar de ser^[55].

È proprio questo paradosso (linguistico e psichico, legato alla percezione temporale) a permetterci di notare come l'enigma del tempo si rifletta anche sul piano della enunciazione linguistica e come il tempo stesso sia influenzato dal mistero del caso (i frammenti o unità minime prese in considerazione dal parlante e da lui eternizzate attraverso il presente dell'indicativo). Di qui le seguenti conclusioni: anche se noi, usando il presente, pretendiamo di dare per eterne determinate affermazioni (o verità), queste ricadono all'interno del tempo e perciò perdono valore assoluto (o dato per tale dal parlante)^[56]. A riprova di quanto affermato, l'autore cita Novalis (per il quale "la eternidad es un instante presente"^[57]), oltre a Flavio Sallustio (per il quale tutto quanto concerne gli Dei "no fue nunca engendrado, sino que siempre es"^[58]), dopodiché giunge alle osservazioni più rilevanti: sembra proprio che la verità affermata è tale "sólo entonces: en tanto que en un momento presente es (y se expresa), y en tanto que en otro momento presente vuelve a ser (y a expresarse)"^[59]. Ecco perché "la verdad en cuestión habría, más bien, de estarse reafirmando *incansable e indefinidamente en cada momento presente en que se la quiera afirmar*"^[60] attraverso l'uso del presente, vero e proprio "monarca del tiempo". Certo, riconosce l'autore, non si può identificare aprioristicamente il presente con la verità: piuttosto si può ammettere che la verità, "para ser y comportarse como tal", dovrebbe sempre darsi nel presente, ovvero, suggerire "lo presente como condición necesaria pero no suficiente para la verdad"^[61].

Da queste riflessioni metalinguistiche sul presente dell'indicativo ci spostiamo sul campo della riflessione metafisica: "Ahora bien, ¿cuándo acaba un momento presente y empieza otro?"^[62].

Domande analoghe sono quelle che Juan Benet si pone intorno al mistero del Tempo nel saggio "Clepsidra":

El tiempo, ¿tiene un origen? Y suponiendo que lo tenga, ¿tiene asimismo una meta? ¿Se trata por consiguiente de un ente finito, terminado en sus dos extremidades, como la física nos ha enseñado que son todas las cosas del universo? O teniendo un origen, ¿se abre al infinito, como una semirrecta? ¿Quién puede afirmar que habiendo sido abierto su expediente, será un día sobreseído por la misma legislatura que lo incoó?^[63].

Le conclusioni cui giunge Marías intorno a simili domande non danno ovviamente risposta al mistero:

el momento presente podrá ser un siglo, un año, un acto, un discurso; estará en función de la división del contenido; cabría incluso considerar la posibilidad de que la duración de cada momento presente viniera dada para cada individuo o espectador justamente por el fin de un contenido (y de su recuerdo)^[64].

Ognuno di noi ha una percezione individuale e diversa del momento presente; e la difficoltà di stabilire dei limiti tra un momento presente e l'altro non fa altro che rigettarci nel bel mezzo dell'enigma del Tempo (e dello spaventoso o magnifico caso).

Inutile ripetere, quindi, che *Fragmento y enigma y espantoso azar* è la parte più riuscita e più interessante di tutto il libro. Va sottolineato, invece, che non può essere casuale il fatto che, nel momento stesso in cui l'autore smette i panni del narratore per parlarci con la propria "voce" (sebbene "impostata", come il genere letterario del saggio impone o determina), tenti d'indagare i misteri del Tempo. Così come non è un caso se la quasi totalità delle opere di Marías presentino nel titolo almeno un termine che si riferisca al campo semantico di questa tematica^[65].

In tal senso possiamo affermare che *El monarca del tiempo* rappresenta un primo avvicinamento alla problematica della percezione del Tempo (non solo in letteratura). Così come si può riconoscere

facilmente che *Fragmento y enigma y espantoso azar* non solo rappresenta il "punto di svolta" strategico per comprendere nella sua totalità e nella sua coerenza l'intero libro, ma anche il primo accostamento di Marías a un tipo di letteratura e di scrittura molto simili a quelle descritte da Juan Benet in uno dei saggi più importanti della succitata raccolta *En ciernes*, quello intitolato (in modo molto simile al saggio che occupa il centro de *El monarca del tiempo*) "Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor"^[66]. L'autore teorizza su un tipo di scrittore che, all'opposto di quello "realista" (il quale pretende di descrivere la realtà attraverso la letteratura), e in opposizione quasi simmetrica all'atteggiamento dello scienziato (il quale si basa sul principio della non contraddizione nella sua tensione conoscitiva della realtà fenomenica), costruisce il proprio universo "poetico" proprio a partire dall'ossimoro, dalla contraddizione e da quella "zona de sombra" dentro la quale la ragione subisce uno scacco inevitabile e irreversibile. Scacco che si riflette anche sul piano grammaticale e sintattico, come giustamente osserva l'autore:

Para empezar, la literatura que acostumbra a hacer está salpicada de toda clase de ambigüedades, ambigüedades que van de la palabra a la oración, de la gramática a la sintaxis, del enunciado y la proposición a todo el discurso en general; y en virtud de las cuales resulta difícil y comprometido afirmar no sólo cuál es la doctrina que lo sustenta, sino que exista una doctrina susceptible de ser expuesta mediante cualquiera de los recursos y procedimientos que suministra el arte literario^[67].

Lo scrittore in questione non presenta, quindi, una soluzione agli enigmi che propone e non ha una propria teoria prestabilita dalla quale intraprendere l'analisi:

[...] mucha mayor importancia que el intento de acotar y resolver, cuando es posible, los numerosos enigmas de la naturaleza, de la sociedad, del hombre o de la historia [...] *tiene el deseo de presentarlos, de preservarlos, de conservarlos en su insondable oscuridad*, de demostrar la insuficiencia gnoseológica y la insolubilidad de aquéllos; e incluso, llevando a su extremo esa en parte doctrinaria posición, de fomentar la invención de aquella clase de misterio que por su naturaleza se encuentra y se encontrará siempre más allá del poder del conocimiento^[68].

Il mistero diventa quella "zona d'ombra" in cui la ragione fallisce e in cui il principio di non contraddizione risulta inefficace: a questo punto, compito dello scrittore sarà utilizzare la propria immaginazione e "su razón para oponerse a la razón, para cerrarle el camino con lo no pensado y en último término con lo no pensable"^[69]. In questo consiste la maggiore differenza tra il discorso scientifico e il discorso letterario:

Así como la ciencia no se comprende sin la sistemática repetición de una clase de verdad, gran parte del discurso literario no sería posible si no se desarrollara entre el espacio abierto entre una afirmación y su correspondiente negación, haciendo uso de la validez de una u otra según conviene a cada caso^[70].

Il campo privilegiato della letteratura, a differenza della scienza (e della filosofia) sarà, dunque, "el imperio del oxymoron: sólo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio"^[71]. Si capisce come siano il dubbio e l'incertezza a contraddistinguere il discorso letterario e la "poetica" di questa categoria di scrittore:

este hombre de letras demuestra una *indudable desconfianza* hacia las pretendidas leyes y posibilidades del pensamiento. Como ha señalado

algún crítico bastante sagaz, la lectura de la poesía tiende a incluir en quien la practica una *cierta inseguridad* acerca de su mente y a la larga logra constituir sobre *la duda* un cimiento permanente de ella^[72].

In termini simili si esprimeva T. S. Eliot in uno dei suoi saggi della maturità, quando tentava di spiegare di che tipo fosse la poesia che lo attraeva maggiormente:

I know that some of the poetry to which I am most devoted is poetry which *I did not understand* at first reading; some is poetry which *I am not sure I understand yet*: for instance, Shakespeare's^[73].

Non deve sorprendere, a questo punto, se Shakespeare sia citato spesso tanto da Benet (anche all'interno di questo saggio: vengono analizzate parti del *Macbeth* ed è citato il Sonetto XII^[74]) quanto da Marías (per cui il *Julius Caesar* diventa il punto di partenza da cui indagare il senso del presente dell'indicativo in relazione alle "verità" apparentemente eterne). Come non deve sorprenderci che riflessioni e dubbi sul tempo (e parallele immersioni nella "zona de sombra" descritta da Benet) si ripresentino all'interno dei due capitoli restanti di quello che, soltanto ora, potremmo definire come un "mosaico letterario" scritto in forma di ossimori.

Contumelias (pp. 119-146), diviso in 8 parti, è la narrazione di un rapporto tanto ambiguo e violento quanto quello che si riscontra tra il narratore e il cantante d'opera presentato in *Portento, maldición*. Il narratore, anonimo e in prima persona, descrive un viaggio in treno la cui natura non ci verrà spiegata se non attraverso scarsi riferimenti espliciti^[75]. Si intuisce che sta accompagnando la sorella da un uomo. Dopodiché si lascia andare a riflessioni che sembrano contraddire apertamente quanto Marías è andato sviscerando intorno all'enigma del tempo nel suo saggio su Shakespeare: il "tempo" diviene sinonimo di "azar" (corollario di quanto sopra dimostrato a partire dall'analisi del senso profondo del "presente dell'indicativo"), ma, contemporaneamente, il personaggio ribalta le posizioni di Marías, sottolineando come "La legendaria costumbre de *no hacer jamás afirmaciones ni negaciones absolutas* ante el temor de que el desarrollo de los acontecimientos las desmienta *como suele haber llegado incólume* desde la primera generación provista de memoria [...] hasta nosotros [...]"^[76].

Solo nella seconda sezione (e dopo una sorta di didascalia che descrive il vagone e l'ambiente in cui i due personaggi compiono il loro viaggio) l' "io narrante" (evidenziato, come a teatro, dall'indicazione di scena "YO") si rivolge direttamente alla sua interlocutrice. Il tono è simile a quello usato dal colonnello del primo racconto nei confronti del suo soldato: pacato, ma minaccioso.

Pone la sorella dinanzi a una scelta obbligata: o accondiscende ai suoi piani (la cui natura sapremo solo verso la fine della narrazione) o dovrà prepararsi a soffrire e a lottare contro il nulla. Qui, il narratore si erge a confessore della donna, presentandole con immagine dantesca cosa sia il nulla:

la nada o lo que inútilmente se le quiere asemejar no es gratificante, es un erial donde la turba, sin embargo, le llega a uno hasta el tobillo, donde algún insecto, desconcertado, triste y aburrido, revolotea con desgana sin cesar^[77].

Il rapporto tra i due è, quindi, conflittuale: se il fratello assume il ruolo del carnefice, la sorella interpreterà quello della vittima indifesa. Il problema è che anche la donna sembra ricambiare il fratello con la stessa moneta, come egli stesso lascia intravedere:

nos habíamos canjeado los destinos, mi hermana y yo, y cada uno vislumbraba y se ocupaba del del otro en el obvio y fallido intento de encontrar el ajeno más desazonador que el propio^[78].

Per lei l'unica salvezza è sposare un ricco banchiere belga, uomo inetto e odioso agli occhi del fratello, e fingere di amarlo^[79].

Solo verso la conclusione il lettore intuisce che tema centrale dello "pseudo-racconto" è l'incesto, l'amore-odio del fratello verso la sorella: anche se lei andrà in sposa ad un altro, "[...] yo siempre estaré pensando en ti, [...] te asaetearé con cartas y llamadas cuando no vaya a visitarte"^[80].

È questa la parte del racconto che ci consente di stabilire il nesso con l'epigrafe iniziale: "Come, sister; darkness hides your blush". Sono i versi del I atto della scena II di *The White Devil*, prima opera drammatica importante di John Webster.

Fulcro dell'opera è Flamineo, personaggio diabolico tra i più riusciti all'interno del diseguale e spezzettato dramma websteriano. Fratello di Vittoria, dama veneziana bella e lasciva, convince Camillo, il marito di questa, della fedeltà di sua moglie e dell'inutilità della sua gelosia. In realtà, Flamineo sfrutta le mire amorose di Vittoria (amante del ricco e potente Duca di Bracciano) per poter realizzare i propri interessi personali e materialistici lungo la scalata del prestigio sociale ed economico. La frase è pronunciata da Flamineo e viene rivolta a Vittoria nel momento in cui entra Bracciano:

Adelante, hermana, que la oscuridad ocultará todo rubor. Como los perros de mal temple son las mujeres: por compostura se los mantiene atados durante el día, pero a medianoche se los deja libres, y es entonces cuando de lo mejor, o de lo peor, son capaces^[81].

Simile a questo personaggio diabolico è il protagonista di *Contumelias*: Marías, evidentemente, prende spunto da questa trama di amori traditi e intrighi nascosti (magistralmente e perfidamente intrecciati da Yago-Flamineo) per descrivere la "vendita" della sorella da parte del protagonista del suo racconto^[82]. Non solo: l'autore sembra accentuare l'aspetto incestuoso del rapporto tra i due anche rispetto a Webster; il narratore dice espressamente alla sorella che lui non la lascerà mai e che lei è obbligata a raccontargli ogni particolare della sua vita matrimoniale, con il basso scopo di poter sbeffeggiare il legittimo marito. In sintesi, sebbene dal punto di vista estetico il racconto rappresenti uno degli anelli più deboli dell'intera costruzione del libro, presenta brani interessanti in relazione al tema che ne determina il tono, ossia: lo scontro tra un narratore che non riesce a stabilire una forma di comunicazione reale e pacifica con un suo destinatario visto come "nemico da abbattere" e l'invidia o un sentimento di frustrazione provati nei confronti del destinatario stesso. Era la medesima situazione presente sin dal primo racconto, e successivamente ribadita in *Portento, maldición*.

Ben meno drammatico potrebbe apparire, a questo punto, lo scontro tra i due protagonisti dell'ultima parte de *El monarca del tiempo: La llama tutelar* (pp. 151-173).

Formalmente si tratta di una *pièce* teatrale in un unico atto, anche se le due didascalie che ne scandiscono l'intreccio sarebbero troppo lunghe per un testo canonicamente inteso per la rappresentazione scenica.

L'opera si apre con la descrizione dell'antro in cui un precettore, tale Lemarquís, si ingegna ad insegnare ai suoi alunni le proprie infinite conoscenze; in realtà, la descrizione di questo personaggio assume i tratti della parodia:

[...] todo lo va inglobando y ordenando, su saber es inmenso e insaciable, crece imparablemente y no se vislumbra ya su final: hora es ya de preguntarse si la mismísima muerte lo podrá detener, hora es ya de preguntarse si a través del conocimiento alcanzará la inmortalidad. Su sistema categorial es tan perfecto que para todo tiene explicación y en ocasiones solución; es además capaz de poner en práctica las soluciones que posee, y tal cosa, para los tiempos sin norte en que transcurre la

acción, es impagable, es como un don^[83].

Come la coppia di Bouvard e Pécuchet, così Lemarquís sembra incarnare l'immagine dell'erudito che aspira alla conoscenza del tutto. Come i due personaggi flaubertiani appena menzionati, così il precettore spera un giorno di scrivere il suo libro sul Tutto, l'opera in cui riverserà la sua conoscenza universale per il bene dei posteri.

L'abbassamento parodistico è, però, immediato: la didascalia avverte che, purtroppo, Lemarquís è a corto di alunni. L'unico che ancora sembra avere la pazienza di ascoltarlo è il "matón de colegio", l'allievo più indisciplinato, Valerio.

Il problema è che Lemarquís gli attribuisce il ruolo dell'erede più diretto delle sue infinite conoscenze, mentre Valerio, da ribelle qual è, sembra non dargli ascolto e non condividere i suoi metodi scientifici. Valerio sogna e ricorda in continuazione i suoi sogni? Ebbene, Lemarquís gli spiega che con i sogni non si può progredire lungo il cammino della scienza.

La parodia aumenta se si nota che Valerio risponde al suo maestro in *blank verse*^[84]: riferendosi proprio sia ai sogni che agli incubi che lo perseguitano gli dice: "No me ordene, Lemarquís, que los olvide, pues algo hay milagroso que lo impide"^[85].

Ancora più grottesco appare il terzo personaggio del "dramma": mentre i due antagonisti discutono animatamente (Valerio sembra incarnare l'atteggiamento dell'uomo di fede, mentre Lemarquís quello dello scienziato e dell'intellettuale che crede nella parola e nella capacità dell'uomo di razionalizzare il reale), appare una luce celestiale, Belinai, "el ángel de la guarda" di Valerio, presentato subito come essere goffo ("un bailarín no muy grácil condendo al fracaso por definición"), anarchico e destabilizzante: "Todo en él remite a una sola palabra: irresponsabilidad", recita la didascalia con tono ironico^[86].

A questo punto sono proprio le parole di Belinai ad assumere maggior rilievo: in una sorta di filastrocca costruita su una serie di concessive, l'angelo (si) domanda quando si verificheranno una serie di *impossibilia*, per concludere con questa battuta: "Siempre habrá nunca, Valerio: tampoco entonces será"^[87].

Come giustamente nota Elide Pittarello, "siempre habrá nunca" è "la fórmula más antinómica del enigma del tiempo, nada más que una superficie lingüística"^[88].

Con l'intervento *ex machina* dell'angelo Belinai siamo tornati, dunque, al tema sotterraneo, al filo rosso, che lega e conferisce unità e coerenza a un libro che lo stesso autore, dopo venticinque anni dalla sua prima pubblicazione, ha rinunciato a catalogare sulla base delle abituali distinzioni di genere.

L'enigma del Tempo ritorna prepotentemente nell'ultima frase dell'ultima parte del testo, all'interno di un'opera drammatica in cui il dramma, in senso stretto, aristotelico, latita (se non consideriamo come drammatiche le discussioni tra maestro e alunno indisciplinato).

Belinai ci riconduce, così, alle riflessioni sviluppate dall'autore sul *Julius Caesar*: "ci sarà sempre mai".

Esta es la verdad del ángel, pero sólo porque es *el último* en hablar. También su profecía es *provisional*, dado que según Javier Marías el tiempo carece de fin «cuando se lo piensa desprovisto de la divisibilidad que aparenta otorgarle su contenido». Es el argumento fundamental de «Fragmento y enigma y espantoso azar», el ensayo que implícitamente legitima la literatura como *discurso de la experiencia errática e ilusoria*, y por ello mismo *libre de elegir todos los rumbos que la razón descarta*^[89].

"Todos los rumbos que la razón descarta": è il regno dell'ossimoro descritto sopra da Juan Benet, la "zona d'ombra" in cui, effettivamente, "la verdad es una convención"^[90].

El monarca del tiempo è il primo tentativo di esplorazione da parte dell'autore di questa "zona" impervia costruita sulle contraddizioni. Oltre che un primo approccio alla questione e all'enigma del Tempo.

Notas

[1] SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, (a cura di A. LANDI), Roma, Paoline, 1979, Libro XI, cap. XIV, p. 384.

[2] T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), London, Faber and Faber, 1970, p. 151.

[3] J. BENET, "Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor", in J. BENET, *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976, p. 53.

[4] Recentemente al centro dell'interesse di critici e studiosi, Marías è entrato di fatto nella categoria degli autori più "indagati" della letteratura spagnola contemporanea, a partire dagli ultimi cinque anni; tra le monografie più importanti, cfr.: M. STEENMEIJER, *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001; A. GROHMANN, *Coming into One's Own: the Novelistic Development of Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002; I. CUÑADO, *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004 e, infine, I. ANDRES-SUÁREZ-A. CASAS (eds.), *Cuadernos de narrativa. Javier Marías*, Madrid, Arco, 2005, contenente la bibliografia più estesa e completa, fino ad oggi. Ricca di spunti, la lunga intervista concessa dall'autore a Elide Pittarello, tra le maggiori esperte dell'autore di *Negra espalda del tiempo*: cfr. E. PITTARELLO, *Javier Marías, por Elide Pittarello*, Barcelona, RqueR, 2005.

[5] Cfr. J. MARÍAS, *Los dominios del lobo*, Barcelona, Edhasa, 1971 (ristampato da Anagrama, nel 1996; da Alfaguara, nel 1999, con prologo ed epilogo dell'autore, in cui lo stesso illustra il contesto storico e le vicende personali durante le quali nacque il libro).

[6] Cfr. J. MARÍAS, *Travesía del horizonte*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972 (ristampato da Anagrama - prima nel 1988, poi nel 1996 - e da Alfaguara, nel 1999; la traduzione italiana, a cura di Glauco Felici, è recentissima: cfr. J. MARÍAS, *Traversare l'orizzonte*, Torino, Einaudi, 2005).

[7] Cfr. L. STERNE, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick*, Madrid, Alfaguara, 1978 (tr. di J. MARÍAS e intro. di A. WRIGHT). Per questa traduzione Marías vinse il "Premio Nacional de Traducción" del 1979. Lo stile digressivo del capolavoro sterniano sarà uno dei tratti dominanti nei romanzi della maturità di Marías.

[8] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1978 (ristampa: Barcelona, Reino de Redonda, 2003, con prologo di E. PITTARELLO; a questa ed. si riferiranno le citazioni successive dal testo).

[9] Rispettivamente: la prima, la seconda e la quarta parte del libro.

[10] Casa editrice diretta dallo stesso Marías e le cui origini si possono rinvenire in uno dei suoi romanzi più famosi, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1989 (prima ristampa: Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, con prologo di E. PITTARELLO; seconda ristampa: Madrid, Alfaguara, 2000) e ritrovare - "romanzate" - nella "falsa novela" *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

[11] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo, op. cit.*, p. 11 della "Nota previa" dell'autore (corsivi miei).

[12] "Gente como yo mismo, que, si decide tener *toda* la obra de un autor elegido, no cejará hasta encontrar el título de menor importancia o más detestable", *ibidem*, p. 13.

[13] Ripubblicati nella raccolta di racconti *Mientras ellas duermen*, Madrid, Alfaguara, 1990 (seconda edizione ampliata, Madrid, Alfaguara, 2000), pp. 53-82 e 85-112, rispettivamente.

[14] Ripubblicato nella raccolta di articoli *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993 (seconda edizione ampliata, Madrid, Alfaguara, 2001), pp. 437-64.

[15] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo, op. cit.*, p. 32: "[...] usted va destinado al islote de Bormes indefinidamente, o quizá al de Malvados [...]". Se il luogo è certo, l'epoca storica in cui si svolge l'azione resta imprecisata (anche se il confino su un'isola deserta, come punizione per il soldato ribelle, ci consente d'ipotizzare una distanza minima tra *tempo della storia* e *tempo della narrazione*).

[16] *Ibidem*, pp. 39-40 (corsivi miei).

[17] *Ibidem*, p. 41 (corsivi miei).

[18] Cfr. I. KANT, *Critica della ragion pura*, Roma-Bari, Laterza, 2000 (tr. it. di G. GENTILE e G. LOMBARDO-RADICE, ed. a cura di V. MATHIEU), "Introduzione" a "Del giudizio trascendentale in generale", pp. 133-34.

[19] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, *op. cit.*, p. 49. Il tono epico è dato dalla ritmica solennità con cui si susseguono gli aggettivi. Non solo: tutto il racconto è costruito attraverso periodi molto lunghi e caratterizzato dall'uso di un linguaggio arcaicizzante e volutamente complesso (vedi i numerosi latinismi, italianismi, francesismi: ad es., "perfunctorio" (p. 32), riferito al gesto del colonnello di tirarsi indietro i capelli: dal latino "perfunctus", ossia, "Hecho superficialmente, a la ligera, con negligencia" (cfr. R. de MIGUEL, *Nuevo Diccionario Latino-Español* [1897], Madrid, Visor, 2000, introducción de L. A. de CUENCA, p. 615); "nugatorio" (p. 33), riferito al "deambular de nuestros días": dal latino "nugatorie", ossia "Simple, neciamente" (p. 615 dello stesso Dizionario); "usque ad nauseam" (p. 32); italianismo: "grosso modo" (p. 32); francesismo "pêle-mêle" (p. 39), ossia "Dans le plus complet desordre" (*Grande Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 1986, p. 4116); anglicismo: "Staff" (p. 41), riferito alla coalizione nemica).

[20] Il colonnello afferma all'inizio del suo aneddoto: "un poco ingenuo (era un teórico)", J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, *op. cit.*, p. 29.

[21] *Ibidem*, p. 51 (corsivi miei).

[22] *Ibidem*, p. 29 (corsivi miei).

[23] *Ibidem*, p. 51.

[24] *Ibidem*, p. 52.

[25] *Ibidem*, p. 52.

[26] *Ibidem*, p. 53. Cfr. *l'incipit* di *Corazón tan blanco*, Madrid, Suma de Letras, 2000, p. 11: "No he querido saber, pero he sabido [...]".

[27] Vedi ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di G. PADUANO, Roma-Bari, Laterza, 1998, anche per la dialettica "poesia-storia", discussa più sopra dal colonnello.

[28] *Ibidem*, pp. 30-31 (corsivi miei).

[29] Rispettivamente alle pp. 758, 334 e 150 del succitato dizionario (cfr. R. de MIGUEL, *Nuevo Diccionario Latino-Español*, *op. cit.*). Il termine "catástasis" non compare, ma nel *Diccionario de términos filológicos* di F. LÁZARO CARRETER (Madrid, Gredos, 1981, p. 85) il significato della parola (in una sua seconda accezione) è simile (ma non identico - si veda l'accento posto sulla "posizione strategica" in cui deve svolgersi la "catastrofe" all'interno di un'opera drammatica) a quello di "catastrofe" indicato dal *Diccionario Latino-Español*: "2- Momento de una obra teatral en que culmina su interés argumental".

[30] Vedi, a favore di una simile ipotesi, le descrizioni quasi caricaturali del colonnello alle pagine: 29: "El coronel se pasó un dedo por la punta de la lengua (fue un gesto fugaz) y se alisó una ceja que se le levantaba"; p. 31: "El coronel se echó levemente hacia atrás (con la punta del largo cortaplumas que hasta aquel instante había guardado bajo la axila, en posición de fusta o bastón de mando) una indómita onda del cabello que le bailaba por la frente: fue un gesto juvenil y enteramente perfunctorio"; p. 34: "El coronel encuadró entre sus manos el rostro inflamado y venoso, acentuándose más todavía la forma de huevo invertido de su cabeza senil y pulposa y aterciopelada".

[31] Ma, avverte il colonnello, *ibidem*, p. 31: "hay que aceptar la imposibilidad de su recuerdo".

[32] Cfr. OVIDIO, *Tristezze*, a cura di F. LECHI, Milano, Rizzoli, 2000, p. 277: "In gioventù rifuggivo dai duri scontri che toccano al soldato, e non ho impugnato armi se non per svago".

[33] Pochi versi prima di quelli citati da Marías, Ovidio afferma, usando la figura retorica dell'*adynaton* (*ibidem*, p. 277): "Sarà meno lungo contare i fiori in primavera, le spighe d'estate, le mele in autunno e i fiocchi di neve d'inverno, che i mali che patisco sbattuto per il mondo intero [...]" e subito dopo: "[...] il fato mi ha seguito anche quaggiù, anche quaggiù riconosco i fili che fin dalla nascita hanno ordito la mia esistenza, fili ricavati da una nera lana".

[34] Entrambi le citazioni, *ibidem*, p. 279.

[35] Sulla "dialettica" epigrafe-testo, e i rapporti paratesto e testo, rimando al classico studio di G. GENETTE, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, sottolineando, come fa giustamente l'autore, che non sempre l'epigrafe ha rapporto diretto e giustificazione precipua nei confronti del testo prima del quale compare.

[36] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, *op. cit.*, p. 60.

[37] *Ibidem*, p. 68.

[38] *Ibidem*, p. 76 (corsivi miei).

[39] Cfr. E. PITTARELLO, in J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, *op. cit.*, pp. 17-18 del prologo.

[40] Cfr. J. MARÍAS, "Desde una novela no necesariamente castiza", in *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara (1993), 2001, p. 65.

[41] Cfr. E. PITTARELLO, *El hombre que parecía no querer nada*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 18. È la prima volta, quindi, che Marías si priva della "maschera" del narratore (cosa che succederà, in parte, all'interno di *Todas las almas* e *in toto* - anche se in modo problematico - all'interno di *Negra espalda del tiempo*).

[42] Cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*. (*Semana primera: Liber scriptus proferetur - Semana segunda: Splendet dum frangitur*), Madrid, Nostromo, 1974. Si tratta di uno dei rari esempi di come la saggistica (non solo spagnola), quando è fatta da uno scrittore dotato

d'immaginazione, oltre che di una squisita erudizione, può riservare molte sorprese e allargare l'orizzonte di comprensione del lettore, portandolo a contatto con i massimi sistemi senza mai annoiare. Il titolo del saggio deriva dell'omonima opera, più volte annunciata, ma mai apparsa, di Cervantes: cfr. M. de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. a cura di J. GARCÍA LÓPEZ, Barcelona, Crítica, 2001, p. 20 e M. de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. a cura di C. ROMERO MUÑOZ, Madrid, Cátedra, 1997, p. 108. Cfr. anche il romanzo di J. GOYTISOLO, *Las semanas del jardín: un círculo de lectores*, Madrid, Alfaguara, 1997.

[43] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, op. cit., p. 88.

[44] Un'esempio? *The Mirror of Martyrs or The Life and Death of . . . Sir John Oldcastle* di J. WEEVER (1576-1632): epigrammista e antiquario, pubblicò questo poema nel 1601 in onore al personaggio shakespeariano di Falstaff. Marías ne cita ad epigrafe i versi in cui appare con maggiore evidenza il contrasto tra i due protagonisti del *Julius Caesar*, Bruto e Marco Antonio (contrasto su cui poggia tutta l'argomentazione del saggio): "The many-headed multitude was drawne / By Brutus speach, that Caesar was ambitious, / When eloquent Mark Antonie had showne / His virtues, who but Brutus then was vicious?".

[45] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, op. cit., p. 89.

[46] *Ibidem*, p. 90. Qui Marías sembra riecheggiare alcune considerazioni che Rafael Sánchez Ferlosio sviluppa nel suo saggio succitato in relazione a quella che l'autore definisce ironicamente "novela de representantes": cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*, op. cit., pp. 71-72 della I parte: "[...] esos autores que inventan y programan sus historias como auténticos congresos o asambleas nacionales, a los que - a semejanza de lo que gustan de hacer especialmente las organizaciones eclesiásticas - son convocados y llamados a capítulo representantes de todos estados y sectores, facciones y estamentos de una sociedad, de manera que cada personaje no sea, en verdad, sino un simple representante de esta o la otra cosa; aquí, en efecto, sí tiene sentido, como un público debate, recomendar al presidente, al escribano, al fiscal y a los testigos, la más escrupulosa imparcialidad, puesto que hay, desde un principio, una radical desconexión entre esos personajes así preconcebidos y la historia concreta en la que se les va a hacer intervenir" (corsivi miei).

[47] Ritorna, come nel primo episodio, anche se più velato, l'attacco critico che il colonnello di *El espejo del mártir* muove alla Storia, incapace di spiegare "la verità" (vedi, di nuovo, ARISTOTELE, *Poetica*, op. cit., p. 21: "Per questo motivo la poesia è più seria e più filosofica della storia, perché la poesia si occupa dell'universale, mentre la storia racconta i particolari").

[48] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, op. cit., pp. 90-1 (corsivi miei).

[49] Cfr. S. WELLS et alii, William Shakespeare. *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 599-626, per l'intero *Julius Caesar* e atto III, scena I, vv. 55-77 per la scena dell'assassinio.

[50] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, p. 94. Il saggio cui allude Marías (tit. orig. "Socrates und die Tragedie") si trova in F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y pesimismo*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 213-229, traducción de A. SÁNCHEZ PASCUAL (titolo originale: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*).

[51] Si noti come Marco Antonio, pur professandosi meno abile di Bruto nel manipolare la verità, sfrutti le armi dell'*ars retorica* per smuovere gli animi del popolo a suo vantaggio; cfr. S. WELLS, op. cit., atto III, scena II, vv. 212-214, p. 616: "I am no orator, as Brutus is, / But, as you know me all, a plain blunt man, / That love my friend" e, subito dopo (vv. 221-225), "But were I Brutus, / And Brutus Antony, there were an Antony / Would ruffle up your spirits, and put a tongue / In every wound of Caesar that should move / The stones of Rome to rise and mutiny".

[52] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, op. cit., p. 99.

[53] *Ibidem*, pp. 102-3. Qui Marías sembra riecheggiare le considerazioni che Sánchez Ferlosio fa nel suo saggio succitato riguardo all'analisi del film *Revue en Haïti* (tit. italiano: "La rivolta di Haiti", USA, 1952, diretto da J. NEGULESCO) alle pp. 26-32 della I parte; Ferlosio dimostra come il messaggio politico-ideologico del film dipenda dalla successione temporale: solo dopo aver incontrato Toussaint Louverture (personaggio storico, sorta di Napoleone nero, a capo delle lotte di liberazione dei neri dalla schiavitù francese nell'isola di Santo Domingo - prima che questa si liberasse dal giogo francese e divenisse la Repubblica Dominicana - dal 1792 al 1802), e aver "scartato" l'atteggiamento eccessivamente violento di un altro capo-tribù ribelle, il protagonista del film capisce che la rivoluzione è giusta e improrogabile. Ferlosio riassume: "la 'verdadera' revolución es entonces automáticamente, y tanto para el protagonista cuanto para el espectador, la representada por el segundo personaje, y esto únicamente por el hecho de haberse manifestado en último lugar; es decir, que el valor intencional de la película depende exclusivamente de un factor de sucesión, o, dicho en lenguaje técnico, de un elemento de montaje" (*ibidem*, p. 27, corsivi miei). È attraverso questa "clave hermenéutica preestablecida" (il fatto che si traveste da caso e stabilisce l'ordine degli incontri del protagonista del film) che il regista, attraverso il montaggio (come lo scrittore attraverso l'organizzazione temporale della trama) condiziona l'interpretazione (anche ideologica) della storia da parte dello spettatore. La citazione di Louverture mi spinge a ipotizzare - osservando la radice etimologica del cognome - un ennesimo influsso di Marías da parte di Ferlosio: il nome del capitano Louvet, protagonista anch'egli, come il personaggio storico citato, del periodo napoleonico.

[54] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, p. 105.

[55] *Ibidem*, p. 106. È indubbio che qui l'autore stia adempiendo (senza proporselo, ovviamente, e nella stessa linea di Rafael Sánchez Ferlosio) al compito che, secondo Weinrich, la filosofia ha trascurato: cfr. H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, p. 21: "¿Por qué no va intentarse explicar el Tiempo por los tiempos del lenguaje si aquél, al parecer, ha conservado hasta nuestro días su carácter problemático? ¿Es que la filosofía [...] no lo ha hecho todavía? No, no lo ha hecho. Una ojeada que lancemos al problema filosófico del Tiempo tal como ha sido afrontado desde Platón hasta la moderna filosofía existencial apenas descubre la presencia del fenómeno lingüístico llamado tiempo verbal. Al parecer, los filósofos, cuando meditan sobre el Tiempo, no se toman en serio en modo alguno los tiempos del lenguaje". Per una messa a punto della medesima questione, oltre a E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, cfr. L. LUGNANI, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, Pisa, ETS, 2003.

[56] Il presente, da "monarca assoluto", diventa "monarca relativo". Sul presente come "monarca del tempo" e centro dal quale riconsiderare tanto il passato quanto il futuro vedi anche questa riflessione di Benveniste: "Il presente linguistico è il fondamento delle *opposizioni temporali* della lingua. Questo presente che si sposta con il progredire del discorso restando sempre presente costituisce la *linea di separazione* fra altri due momenti che egli genera e che sono ugualmente inerenti all'esercizio della *parole*; il momento in cui l'avvenimento non è più contemporaneo al discorso, è uscito dal presente, deve essere evocato attraverso il ricorso alla memoria e il momento in cui l'avvenimento non è ancora presente, sta per diventarlo e appare in prospettiva" (cfr. E. BENVENISTE, "Il linguaggio e l'esperienza umana", in *Problemi di linguistica generale II*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 90 [primi due corsivi miei]). Lucio Lugnani, nel succitato saggio *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, ci fa notare (p. 207) come qui Benveniste implicitamente si rifaccia a Sant'Agostino: se il primo movimento nel corso del tempo (dal presente verso il passato) si realizza attraverso la *memoria*, il secondo e corrispettivo (dal presente al futuro) avviene attraverso ciò che Sant'Agostino definisce *attesa*. Cfr. SANT'AGOSTINO, *Le confessioni, op. cit.*, Libro XI, cap. XX, p. 391.

[57] Cfr. anche NOVALIS, *La Enciclopedia (Notas y fragmentos)*, a cura di F. MONTES, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 116 (frammento 417): "El presente es la diferencial de la función del futuro y del pasado" (corsivi miei). Per la versione italiana, vedi *Frammenti*, a cura di E. PACI, trad. it. di E. POCAR, Milano, Rizzoli, 1997.

[58] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, p. 107 (corsivi dell'autore). La citazione, leggermente modificata rispetto all'originale, viene da *Sobre los dioses y el mundo* (Marías cita un titolo diverso: *Sobre los dioses y el cosmos*), in J. RAMOS-E. ÁNGEL, *Sobre la vida y poesía de Homero-Pseudo Plutarco, El antro de las ninfas de la Odisea-Porfirio, Sobre los dioses y el mundo-Salustio*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 253-318. Il libro (secondo il curatore dell'opera, una sorta di [p. 259] "catechismo neoplatónico de un colaborador del Emperador" - Giuliano l'Apostata, ricordato anche da Marías) si divide in XXI capitoli. Quello in cui viene citato il mito di Atis (cui fa cenno Marías in rapporto alla frase succitata su tempo ed eternità) è il IV. Ma la citazione più vicina semanticamente a quella fatta dall'autore proviene dal cap. II, p. 281: "Las esencias de los Dioses no han sido creadas, pues lo que siempre existe nunca es creado" (corsivi miei).

[59] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo, op. cit.*, pp. 107-8.

[60] *Ibidem*, p. 108 (corsivi miei).

[61] *Ibidem*, p. 114.

[62] *Ibidem*, p. 114.

[63] Cfr. J. BENET, "Clepsidra", contenuto nella raccolta *En ciernes, op. cit.*, pp. 104-5. Benet è il secondo esempio di scrittore in grado di scrivere saggi impegnativi ed eruditi, ma in modo ameno e non privo di *humor*, dopo il già ricordato Ferlosio. Si vedano anche il fondamentale *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1966; il toccante e intimista *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970 e l'ingegnoso *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1982.

[64] Se ci riferissimo, ad esempio, ad altre opere e campi del sapere (oltre al teatro qui alluso da Marías e al cinema, analizzato da Ferlosio), come una tesi di dottorato o un saggio di critica letteraria, sarebbe proprio il contenuto a indurre l'autore a scegliere e determinare per il lettore/destinatario dell'opera il "contenuto di tempo" da eternare e la percezione dello stesso come "ciò che è vero" in quanto accade nel presente. Sarebbe interessante a tal proposito indagare anche l'uso delle citazioni come prove testuali di cui l'autore si serve per apportare maggiore veridicità e assoluta verità alle proprie affermazioni o ipotesi interpretative. La citazione, dunque, in quanto usata come strumento di "manipolazione" della percezione del tempo e come "strumento di verifica" per il lettore scettico o poco attento. Sulla citazione come "morto vivente" che riporta a nuovo splendore verità passate cfr. l'intervista che U. ECO realizza con T. SCLAVI in A. OSTINI *et alii*, *Dylan Dog. Indocili sentimenti, arcane paure*, Milano, Euresis, 1998, pp. 15-32. Studiando i cosiddetti "tempi del mondo commentato" anche Weinrich nota come in una conferenza scientifica, in un saggio filosofico, in "ogni forma di discorso rituale, formalizzato o performativo" l'autore "è in stato di tensione e il suo discorso è acuto, perché si tratta di cose che lo riguardano direttamente e di conseguenza anche chi ascolta deve accoglierle con senso di partecipazione. Locutore ed ascoltatore sono impegnati: essi devono agire e reagire, e il discorso stesso è un frammento d'azione, che muta di un tanto la situazione di ambedue impegnandoli quindi pure per quel tanto", in H. WEINRICH, *Tempus. La funzione dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978, p. 47.

[65] Oltre a *El monarca del tiempo*, si pensi a *El siglo* (1983), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Tu rostro mañana* (2002-2004) e alle due raccolte di racconti *Mientras ellas duermen* (1990) e *Cuando fui mortal* (1996).

[66] Cfr. J. BENET, *En ciernes, op. cit.*, pp. 44-61.

[67] *Ibidem*, p. 44 (corsivi miei).

[68] *Ibidem*, pp. 48-49 (corsivi miei).

[69] Cfr. J. BENET, *En ciernes, op. cit.*, p. 50. In termini simili, si esprime Aldo Gargani nell'introduzione a una raccolta di saggi sulla "crisi della ragione"; cfr. A. GARGANI *et alii*, *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, Einaudi, 1979, p. 26: "[...] si deve poter andare contro la ragione, nel senso di approntare procedure di pensiero che non saranno incluse nella teoria, allo stesso modo che per erigere un edificio o un ponte occorre innalzare impalcature che non faranno parte dell'edificio o del ponte: "Morale: se non si pecca contro la ragione, non si combina nulla" (corsivi dell'autore; quest'ultima citazione, come informa la rispettiva nota 43, *ibidem*, p. 53, deriva da una lettera di Einstein al collega Maurice Solovine).

[70] *Ibidem*, p. 52.

[71] *Ibidem*, p. 53 (corsivi miei).

[72] *Ibidem*, p. 60 (corsivi miei).

[73] Cfr. T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, *op. cit.*, p. 151 (corsivi miei). Sull' "impossibilità" di capire del tutto Shakespeare cfr. anche J. MARÍAS, "Shakespeare indeciso", in *Literatura y fantasma*, *op. cit.*, p. 363-68, in cui l'autore difende la sua posizione affermando che "[...] una de las principales razones de la grandeza y perduración de Shakespeare es que casi nunca se sabe bien lo que está diciendo; o, si se prefiere, se sabe lo que está diciendo pero no lo que significa".

[74] Shakespeare ritorna anche nel saggio succitato dedicato all'enigma del Tempo ("Clepsidra", *op. cit.*, p. 116) con la citazione dal Sonetto LX.

[75] Il racconto inizia con questa frase: "[...] emprendimos viaje en tren con el razonamiento suspendido y el ánimo indeciso [...]" (p. 119, corsivi miei). Queste parole ci immergono da subito in un atmosfera in cui l'ambiguità e l'incertezza assolvono ai compiti che Benet ha tracciato per il suo "scrittore modello" nel saggio sopraccitato. A proposito di viaggi in treno, si veda anche l'*incipit* del primo racconto della prima raccolta dell'autore, paradigmatico di tutta la sua successiva produzione romanzesca: "Un inglés borracho al que encontramos no recuerdo dónde, y que nos acompañó durante varios días y quizá semanas enteras de aquella desenfrenada locura ferroviaria [...]", da "Nunca llegarás a nada", in J. BENET, *Cuentos completos*, (1977) Madrid, Alianza, 1981, p. 13 (corsivi miei). Su questo stesso racconto cfr. E. PITTARELLO, "La topo/logia del nulla nel primo racconto di Juan Benet" in A. CALDERONE *et alii*, *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Alessandro Siciliano, 1993, pp. 423-436.

[76] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, *op. cit.*, p. 120 (corsivi miei). Dal saggio su Shakespeare s'intuiva come la "leggendaria abitudine" che ci contraddistingue in quanto "parlanti" e che persiste "incolume" sia proprio il contrario, ossia, quella di fare "affermazioni o negazioni" date per "assolute".

[77] *Ibidem*, p. 125.

[78] *Ibidem*, p. 128.

[79] O recitare una parte: a p. 125 il narratore dirà: "nos es obligado recitar una comedia". Il teatro, discusso nel saggio centrale su Shakespeare, individuato in alcuni dei suoi termini tecnici nel primo racconto, adombrato in questa sorta di "recita matrimoniale" architettata dal narratore di *Contumelias* riapparirà definitivamente nell'ultima parte del libro, presentata, come già ricordato, sotto forma di rappresentazione teatrale.

[80] *Ibidem*, p. 131. A partire dalla VI parte, invece, il narratore si dilungherà in una disquisizione vuota e ampollosa sulla differenza tra "equilibrio" e "armonia" (ripetendo, invano, la brillantezza delle riflessioni dell'autore in *Fragmento y enigma y espantoso azar*).

[81] Cfr. J. WEBSTER, *El Diablo Blanco*, a cura di F. VILLAVERDE, Madrid, Nacional, 1979, p. 87 (corsivi miei; per la versione originale si veda: *The Complete Works of John Webster*, ed. a cura di F. L. LUCAS, vol. I, "General Introduction. The White Devil", London, Chatto & Windus, 1927, I, 2, v. 188, p. 117: "Come sister, darknesse hides your blush, [...]"). L'intero dramma presenta numerose frasi maschiliste o che tacciano d'infamia il comportamento delle donne. Non si può non sottolineare, in questo caso, il cinismo e la crudeltà di Flamineo nei confronti della sorella. Come afferma giustamente Villaverde nella sua introduzione alla versione spagnola dell'opera (*ibidem*, pp. 31-33): "Es descendiente directo del Yago shakespeariano y, como éste, tiene una obsesión: su ascenso en la escala social, en la jerarquía del poder. [...] Es cínico, dicharachero y obsceno, y su participación en la trama es siempre de primera importancia: idea, con calculadora frialdad, las maniobras e intrigas de que se va a servir Bracciano para deshacerse de sus obstáculos, y es el ejecutor directo de las muertes de Camillo y Marcello. De tan despreciable criatura - alcahuete, criminal, conspirador, mal hermano y peor hijo - logra Webster hacer una figura trágica de primera magnitud, y lo logra por dos caminos: primero, dotándole de un escepticismo que acaba por convertirle en el personaje más sincero de la obra, y, segundo, colocándole a la vez dentro y fuera de la acción. En efecto, Flamineo, además de intervenir en la acción, la observa y la comenta para nosotros. Este papel, en cierta forma similar al del coro, lo sitúa por encima de los demás personajes, cuyos comportamientos juzga con dureza implacable en sus monólogos. Su propia conducta cae también bajo su mirada crítica, pero él, al menos, no habla de amor, justicia y aprecio por la vida. Más bien al contrario, *Flamíneo es la negación de la vida y de la armonía*" (corsivi miei; la stessa cosa si potrebbe dire per il narratore di *Contumelias*). Così E. M. FORSTER in una sua recensione dell'opera ("The White Devil at Cambridge") su *The New Statesman* del 20 Marzo 1920, in R.V. HOLDSWORTH, *Webster. The White Devil and The Duchess of Malfi. A Selection of Critical Essays*, London, The MacMillan Press, 1975, p. 227: "The character of Flamineo, copious, restless, embittered, is perhaps the most interesting in the play. [...] When he has leisure for a little and can stand back from the horrors that he has helped to cause, he catches glimpses of the Tartarean darkness over which Webster's imagination brooded, and he sees in it not only worms and blood, but tiny grotesques, such as King Pepin selling apples. These tiny grotesques are essential. If they are omitted, Flamineo becomes colourless; if they are magnified, he becomes a buffoon". La "Tartarean darkness" cui allude Forster è l'immagine grottesca del Purgatorio che Webster costruisce all'interno del V atto, scena vi, (*ibidem*, pp. 234-5), a partire dal *Menippo* di Luciano: in questa nuova versione del Purgatorio, Flamineo immagina d'incontrare i personaggi famosi della storia intenti a compiere azioni umili o degradanti una volta morti: tra essi, si trova anche Giulio Cesare, "haciendo botones de crin". Un'immagine simile, ma ancor più apocalittica, costruirà Marías all'interno di *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza* e *II. Baile y sueño*, le prime due parti di una trilogia *in progress* avviata dall'autore nel 2002, proseguita nel 2004 e, probabilmente, destinata a chiudersi entro il 2006 (o 2007?).

[82] A p. 129 si autoproclama come "artífice brutal de la puesta en venta de su [della sorella] sino".

[83] Cfr. J. MARÍAS, *El monarca del tiempo*, *op. cit.*, p. 152-3. La domanda che ci poniamo è: in che epoca si svolge l'azione? Ennesimo esempio di indeterminata temporalità (oltre che spaziale).

[84] Deriva dalla lettura dei citati Shakespeare e Webster una simile (e inusuale) scelta stilistica? Non lo sappiamo: di fatto, però, Marías sottolinea con ironia i risultati ottenuti (*ibidem*, p. 12): " 'La llama tutelar', una breve pieza teatral con algunos - creo - estafalarios pasajes en verso blanco o quizá negro [...] no [la] he releído después de esa fecha [1978] ni tampoco lo hago ahora. Ya no tengo edad para posibles

sonrojos".

[85] *Ibidem*, p. 159.

[86] *Ibidem*, p. 169.

[87] *Ibidem*, p. 173.

[88] *Ibidem*, p. 21 del prologo.

[89] *Ibidem*, p. 21 (corsivi miei).

[90] *Ibidem*, p. 20.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 6, (2006), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

