

Eduardo Mendoza, *Riña de gatos. Madrid 1936*, Barcelona, Planeta, 2010, 427 pp.

«Es como las viejas películas de Disney, en las que se entremezclaban imágenes de actores reales y personajes de dibujos animados»: così Eduardo Mendoza ha definito in alcune recenti interviste la sua ultima opera che ha suscitato opinioni generalmente favorevoli (premio Planeta 2010). In effetti, lo scrittore torna ad offrire ai suoi lettori un testo brillante e accattivante, di sicuro valore letterario, definito da molti il suo migliore lavoro dell'ultimo decennio, forse alla pari con le sue opere più riuscite e tradizionalmente riconosciute dalla critica e dal pubblico.

Oltre alla novità dello sfondo madrileno (dopo tanti romanzi ambientati a Barcellona) e dei molteplici riferimenti storici a persone e vicende politiche nei mesi che precedono lo scoppio della guerra civile, è opportuno mettere in risalto forti parallelismi con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), soprattutto per alcuni procedimenti narrativi e per ciò che concerne i diversi generi a cui si ispira il romanzo: principalmente poliziesco, storico e sentimentale. Inoltre, sono evidenti anche molte somiglianze con la straordinaria trilogia del folle investigatore protagonista de *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) e *La aventura del tocador de señoras* (2001) per l'ironia (anche nei nomi dei personaggi), per lo sfondo metropolitano, per una trama brillante e ricca di colpi di scena e per le situazioni paradossali che ricordano esplicitamente la *pochade* e il *vaudeville*, oltre a riformulazioni di strategie narrative cinematografiche e fumettistiche.

Anche quest'opera, dunque, presenta una condensazione di tecniche della postmodernità che rimane la tendenza estetica dominante dello scrittore catalano nella quale ironia, parodia e autoparodia sono gli elementi di maggior spicco.

Il protagonista di *Riña de gatos* è Anthony Whitelands, un critico d'arte inglese esperto di pittura spagnola, il quale, giunto a Madrid nella primavera del '36 per stimare il patrimonio artistico del duca de la Igualada e soprattutto per certificare l'autenticità di un quadro misterioso (un presunto Velázquez), rimane coinvolto in una serie di avvenimenti imprevisti che lo trasformano in una specie di detective e allo stesso tempo in un perseguitato costretto ad adottare espedienti insoliti per salvarsi la vita. La trama, dunque, prevede l'inserimento repentino del protagonista in un contesto che gli è quasi totalmente estraneo e dentro al quale dovrà, suo malgrado, imparare velocemente a destreggiarsi: lo sguardo dello straniero è lo sguardo dell'altro che avidamente assimila con tutti i sensi protesi e immediatamente restituisce un'immagine nuda, priva di condizionamenti, e per questo folle, di un mondo che è in procinto di deflagrare. La fine del romanzo coincide con l'imminenza della partenza del protagonista, deciso, anzi obbligato, a fare ritorno al suo paese di origine.

La narrazione, interamente eterodiegetica, mano a mano che avanza assume un andamento sempre più incalzante, moltiplicando i colpi di scena e le situazioni inaspettate che, in maniera don-giovannescas, assorbono totalmente il tempo del protagonista costretto ad un andirivieni frenetico tra una molteplicità di luoghi diversissimi che includono il palazzo del duca e i bassi fondi della capitale, la sede della Falange Español-

la e l'appartamento di una prostituta, l'ambasciata inglese e la cella di una prigioniera, oltre a ristoranti, bar, alberghi e altre case sconosciute. Luoghi, questi, nei quali Whitelands rimane implicato in avvenimenti sorprendenti: diatribe e discussioni sull'arte, coinvolgimenti amorosi con varie donne, faccende diplomatiche con rappresentanti dell'ambasciata, dispute politiche che vedono coinvolti personaggi storici realmente esistiti, episodi di ordine pubblico e di delinquenza, casi di spionaggio e sparatorie.

Sono molteplici i riferimenti alla storia della Spagna nei mesi che hanno di poco preceduto lo scoppio della guerra civile. José Antonio Primo de Rivera, che ha un ruolo da comprimario, Manuel Azaña, Niceto Alcalá Zamora, lo stesso Franco e altri generali complottisti come Mola e Queipo de Llano, diventano personaggi del romanzo e sono coinvolti in accadimenti e dialoghi fittizi, sovente gustosissimi, a volte, considerati retrospettivamente, inquietanti. Il narratore si inserisce negli interstizi irrisolti o ignorati e rimasti misteriosi specialmente delle biografie di Velázquez e, soprattutto, di José Antonio, sfruttando quelle zone d'ombra che offrono discreti margini di speculazione sul gioco delle possibilità, creando una serie di episodi non documentati e sui quali non vi è alcuna testimonianza, ma che sono spesso verosimili (nonostante, a volte, il tono farsesco).

Qui, i futuri protagonisti della guerra non sono visti solo in quanto rappresentanti di ideologie o forze socioeconomiche, ma anche nella loro dimensione più intima che nasconde sentimenti contrastanti e sfuggenti, a volte meschini, eppure difficilmente riconducibili a uno stereotipo. Le pagine dedicate a Velázquez, invece, affidate principalmente alla voce di Whitelands, offrono consi-

derazioni suggestive e resoconti ricchi di passione: una specie di oasi rasserenante nel turbinio frenetico e delirante dell'intreccio.

Il protagonista, di trentaquattro anni, viene descritto fin dall'inizio come una persona estremamente distinta, educata, in grado di adoperare con estrema abilità una lingua che non è la sua. Un vero gentiluomo, dunque, colto e raffinato anche nel modo di vestire, il cui comportamento non può che essere, in apparenza, perfettamente adeguato e pertinente alle circostanze. Ma questa caratteristica diviene, soprattutto nella seconda parte del testo, fonte di spunti comici e situazioni paradossali poiché lo stile britannico di Anthony Whitelands contrasta fortemente con gli ambienti squallidi che a volte è costretto a frequentare. Mentre, al contrario, egli finisce per trovarsi, in alcune occasioni, in luoghi eleganti e lussuosi in condizioni del tutto sconvenienti: ebbro, privo di soldi e di documenti o senza che si sia potuto lavare e cambiare d'abito per diversi giorni.

Vi è, quindi, un evidente contrasto (che riguarda anche altri personaggi) tra le modalità del sentire e quelle dell'apparire, tra le modalità del dire e quelle dell'agire. Schizofrenia emblematica, tipica di Mendoza, dai risvolti apertamente comici e sottilmente ironici, attraverso la quale si rappresenta un mondo allo stesso tempo esilarante e drammatico, in cui la logica e la relazione causale vengono smentite dalle molteplici incongruenze che appaiono sia sul piano linguistico (dato, per esempio, l'uso aulico della lingua spagnola a cui è costretto il protagonista anche nei momenti in cui è in pericolo di vita, o per i toni giocosi e guasconi con cui i generali golpisti predispongono le loro losche trame), sia sul piano degli eventi,

dal momento che molte delle azioni dei personaggi risultano inadatte, imprevisite, controproducenti o non conseguenti alle intenzioni annunciate.

Il protagonista, sempre più smarrito, non può far altro che assecondare il flusso sorprendente ed imprevedibile degli eventi con lo scopo di salvarsi. Gli obiettivi iniziali, infatti, sfumano a favore del desiderio di ritornare a Londra sano e salvo e quanto prima sia possibile.

La prima parte del titolo (*Riñas de gatos*) può rappresentare la fase preparatoria alla guerra, non ancora la catastrofe generale: una lotta intensa, violenta, ma breve e occasionale (come le zuffe tra gatti) che percorre minacciosa le strade di Madrid. La seconda parte, invece (*Madrid 1936*), evocando lo scoppio della guerra, getta un'ombra scura sull'intero testo. Possibilità però inespresa, tragedia che rimane latente (il tempo del romanzo termina nell'aprile del '36), ma che si percepisce attraverso discorsi avvelenati che frequentemente girano intorno a complotti, trame oscure ed episodi di violenza: vibrazioni funeste che scuotono l'aria e turbano l'apparente futilità di alcune vicende narrate. La tragedia è lì, imminente, e i personaggi che la evocano sembrano rassegnati o noncuranti (e in alcuni casi ignari) dell'orrore che li attende.

Ma in quest'opera tutte le storie rimangono in sospeso, non solo quella della guerra annunciata.

Se viene suggerito che il quadro misterioso, inizialmente attribuito a Velázquez, forse fu dipinto da un allievo del grande pittore, crea perplessità il dubbioso racconto prima di Lord Bumblebee e di Paquita poi sull'incendio che ha provocato la distruzione dello stesso quadro. Non vengono risolti, inoltre, gli omicidi del losco trafficante d'arte (e

forse spia tedesca) Pedro Teacher e del capitano Coscolluela della Dirección General de Seguridad. Non è svelato l'enigma del fantomatico Kolia: probabile spia sovietica ma la cui identità potrebbe coincidere con quella dello stesso José Antonio (o forse di Pedro Teacher, secondo l'ambasciata britannica), le cui trame occulte, prima del suo arresto, rimangono comunque in gran parte misteriose. È incerto il destino della prostituta Toñina, ragazza madre, in procinto di partire per Barcellona, dopo una breve relazione con il protagonista. Infine, nelle ultime pagine, si anticipa il destino di alcuni membri della famiglia del duca, in particolare delle due figlie Paquita e Lili, a turno innamorate dell'inglese. Ma sono emblematiche, a questo proposito, le rivelazioni di Paquita, la figlia maggiore, la quale, nel congedarsi da Whitelands, confessa che in un solo giorno è passata dalla convinzione di essere innamorata proprio del protagonista a quella di amare invece José Antonio per decidere infine di entrare in convento, aggiungendo, però, maliziosamente, di non volere prendere subito i voti per non fare una scelta avventata.

Riña de gatos è pertanto un romanzo di intrighi complessi e bizzarri, prodigiosamente elaborati, ma volutamente incompleti o dal finale incerto. La trama, nelle ultime pagine, sembra disperdersi anziché raccogliersi, le rivelazioni e le spiegazioni che vengono proposte confondono invece di chiarire. Non vi sono soluzioni pacificatrici e viene meno anche la possibilità di un punto di vista comprensivo che risulta, invece, estremamente frammentato e contraddittorio. Ciò lascia spazio ad una molteplicità di interpretazioni e di possibili soluzioni.

Il fatto che molti episodi, discorsi e personaggi della trama romanzesca siano referenziali alla storia della Spagna prima dello scoppio della guerra, amplifica l'effetto del caos e dell'impossibilità di una visione ordinata, progettuale, risolutiva. Con l'epilogo del viaggio del protagonista termina il romanzo, ma rimangono i funesti presagi e il caos esilarante nei quali coincidono storia e finzione.

LUIGI CONTADINI

Hélia Correia, *Lillias Fraser*, traduzione dal portoghese di Guia Boni, Roma, Cavallo di Ferro, 2010, 254 pp.

Vincitore del premio P.E.N. club nel 2001, *Lillias Fraser* è il primo romanzo di Hélia Correia ad apparire in traduzione italiana. Hélia Correia (Lisbona, 1949) è riconosciuta come una delle rivelazioni della narrativa portoghese della "Geração de 1980". Laureata in Filologia romanza, è autrice di una vasta opera, di cui ricordiamo i romanzi più famosi: *O separar das Águas* (1981), *Soma* (1987), *A fenda erótica* (1988), *A Casa Eterna* (1991).

Il romanzo si snoda nell'arco di sedici anni ed è suddiviso in tre parti, scandite da altrettanti avvenimenti storici che hanno segnato il XVIII secolo: la battaglia di Culloden del 1746, in cui il Duca di Cumberland ("il Macellaio"), alla guida dell'esercito inglese, sconfigge definitivamente gli scozzesi del rivale al trono Charles Stuart; il terremoto di Lisbona del 1755 e la conseguente ricostruzione della città ad opera del Marquês de

Pombal; la guerra dei Sette anni, che vede l'ingresso del Portogallo nel 1762.

Per la stesura del romanzo l'autrice ha tratto ispirazione da una sua visita a Inverness, nel 1999, in occasione delle cerimonie commemorative della battaglia di Culloden. Attraverso la memoria, ricostruisce la descrizione dei combattimenti e instaura un gioco temporale in cui il passato si confonde con il presente. Hélia Correia, fondendo splendidamente prosa e poesia in uno stile reso egregiamente da Guia Boni, incanta, seduce e introduce il lettore in un tempo storico lontano ed ermetico, collocandosi nella posizione privilegiata di chi analizza il passato attraverso dati posteriori. «Mi capita di pensare che, nell'oscura alba che precedette l'esecuzione, si saranno visti, sullo spiazzo di Belém, dove risuonava il martellare del catafalco e il popolo prendeva posto, sguardi uguali a quelli delle donne che, a Parigi, alcuni decenni più tardi, sferruzzavano scialli con affanno domestico, mentre guardavano la ghigliottina all'opera» (p. 196).

Ciò nonostante *Lillias Fraser* non va considerato un romanzo storico. La stessa autrice, in un'intervista rilasciata nel 2009 a Marisa Torres da Silva, afferma che «*Lillias Fraser não é um romance histórico. O romance histórico parte da história para o romance e aqui a história veio por arrasto, aliás muito violentamente*». Se è vero infatti che gli eventi storici citati nel testo sono minuziosi e puntuali, la lettura che se ne fa si allontana però dall'interpretazione convenzionale, privilegiando la sfera privata e personale. Utilizzando il termine coniato dalla canadese Linda Hutcheon, potremmo definire il romanzo una "metafinzione storiografica", dal momento che, rielaborando la Storia attraverso la finzione, offre una nuova prospettiva di