



S E N D A S

Studi e testi sul Novecento
iberico e iberoamericano

SENDAS

Studi e testi sul Novecento iberico e iberoamericano

2

Collana diretta da

Federica Cappelli
(Università di Pisa)

Giovanna Fiordaliso
(Università della Tuscia)

Alessandra Ghezzani
(Università di Pisa)

Comitato scientifico

Erich Fisbach
(Université d'Angers)

Alfonso García Morales
(Universidad de Sevilla)

Augusto Guarino
(Università l'Orientale di Napoli)

Renata Londero
(Università di Udine)

Elide Pittarello
(Università Ca' Foscari di Venezia)

Carme Riera
(Universitat Autònoma de Barcelona)

1. Giovanna Fiordaliso e Luisa Selvaggini (a cura di), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, 2017.
2. Claudio Guillén, *Il sole degli esuli. Letteratura ed esilio*, a cura di Luisa Selvaggini, 2018.
3. Marco Ottaiano, *El tiempo parado. Palimpsesti narrativi e strategie linguistiche in Francisco Umbral (1965-1975)*, 2019.

Marco Ottaiano

El tiempo parado

*Palinsesti narrativi e strategie linguistiche
in Francisco Umbral (1965-1975)*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il presente volume è pubblicato con il contributo del fondo di ricerca di Ateneo
erogato dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



© Copyright 2019

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675449-3

Indice

Prefazione <i>di Francisco Rico</i>	11
Capitolo Primo	
La narrativa di Francisco Umbral nel canone spagnolo del secondo Novecento	15
Capitolo Secondo	
Regressione prospettica e sovversione del genere. <i>Balada de gamberros, Memorias de un niño de derechas,</i> <i>Los males sagrados</i>	25
Capitolo Terzo	
Madrid come genere letterario. <i>Travesía de Madrid,</i> <i>Si hubiéramos sabido que el amor era eso, El Giocondo</i>	59
Capitolo Quarto	
Interiorizzazione lirica e ricerca narrativa. <i>Mortal y rosa e Las ninfas</i>	93
Capitolo Quinto	
Narrazioni, cronache, diari, memorie e biografie. <i>Las europeas, Retrato de un joven malvado, Las españolas</i> e altro	123
Bibliografia essenziale su Francisco Umbral	139
Ringraziamenti	143
Indice dei nomi	145



*A Carmela Veneroso,
lettrice di romanzi*



«La gente no se merece la verdad. Nadie se merece la verdad».

Francisco Umbral entrevistato da Lola Flores, 1992



Prefazione

Nil nisi bonum. Di Francisco Umbral non posso che parlare assai bene, nel personale e nel letterario. Nel primo caso, non solo mi ha sempre trattato con simpatia, ma ha saputo dimostrarla sostenendo i miei libri e i miei progetti editoriali. Mi è sufficiente ricordare che la sua prima reazione al fallito colpo di stato di Tejero e Miláns del Bosch fu un articolo nel quale per tessere un elogio di Gutiérrez Mellado e del suo ammirevole comportamento alla camera dei Deputati citava e partiva dal capitolo su Garcilaso della mia *Historia y crítica de la literatura española*. Oppure il garbo con cui mi etichettava come “anarchico in smoking” nella Real Academia e sonettista (mi si perdonerà l'immodestia di volerlo qui riportare) “semplicemente geniale”. Dal punto di vista letterario, lascio che sia il libro di Marco Ottaiano a sviluppare considerazioni più concrete ma sento di dover sottolineare subito un aspetto, il tratto che più ammiro nel suo lavoro di scrittore: Umbral scriveva *con tutta la lingua spagnola*, non soltanto con il registro colto (all'italiana) o con quello colloquiale, popolare o volgare, ma facendo ricorso a ciascuno di essi e puntualizzando ogni tema che toccava con la prospettiva offerta da ognuno. In questa pienezza linguistica la sua prosa non ha termini di paragone al giorno d'oggi. Lo studio di Marco Ottaiano è allora l'occasione per approfondire anche in Italia uno degli autori più complessi e rappresentativi per gli spagnoli della mia generazione, per i quali l'ampissima opera letteraria di Umbral, parallelamente alla sua copiosa produzione giornalistica, ha saputo scandire e interpretare i tempi

della nostra moderna storia letteraria, dalla prima metà degli anni Sessanta al passaggio al nuovo millennio. È significativo che il lavoro di Ottaiano abbia voluto concentrarsi proprio sulla prima produzione di Umbral, che si sviluppa nell'ultimo decennio del franchismo e che i diversi studi sullo scrittore hanno spesso sacrificato in favore di un'analisi indirizzata verso le opere che appartengono alla sua stagione di maggiore popolarità e successo. In questa produzione giovanile, come osserva Ottaiano, sono già individuabili quasi tutti i tratti che contribuiranno poi a fare di Umbral uno dei migliori prosatori di lingua spagnola, anche per la sua abilità nel muoversi apertamente nei contorni dell'autobiografismo riuscendo però a universalizzare il dato esistenziale. Questa idea di letteratura ha saputo fornire fin da subito un apporto fondamentale nel contesto letterario in cui inizialmente prese forma, quello ancora legato ai modelli imperanti del realismo sociale. Lo scardinamento progressivo della forma romanzo tradizionale a favore di testi che tendevano a rifuggire dalle più convenzionali e riconoscibili etichette narrative è un merito che, in Spagna, non può non essere attribuito a Paco Umbral in misura maggiore che a tanti altri. È poi il diffuso ricorso al lirismo – che in Umbral era tanto naturale quanto necessario – a caratterizzare così fortemente la sua prosa narrativa, un lirismo di natura talvolta digressiva ma che a conti fatti, nell'economia complessiva del testo, non generava mai un contrasto improduttivo con la ragione ultima del libro. L'oggettiva bellezza della prosa *umbraliana* attraversa non solo quei testi dalla maggiore natura finzionale ma anche i diari, le biografie, i saggi di costume e finanche i suoi editoriali su «El País» e poi su «El Mundo», articoli che nel corso dei decenni non hanno smarrito una sola volta la grande cura stilistica e l'assoluta libertà dello sguardo. Quella lettura quotidiana era per milioni di spagnoli un appuntamento imprescindibile, sempre capace di generare le più stimolanti riflessioni. Apprendo grazie a Marco Ottaiano che in lingua italiana, eccezion fatta per *Mortal y rosa*, l'opera di Umbral resta interamente inedita e mi

auguro quindi che questo volume possa contribuire a stimolare l'interesse della vostra migliore editoria letteraria affinché si possa finalmente proporre ai lettori italiani, a ormai undici anni dalla scomparsa dello scrittore, alcune sue magistrali opere, diverse delle quali – e penso a *Memorias de un niño de derechas* o a *Las ninfas* – risalgono effettivamente al primo decennio di produzione dello scrittore.

Francisco Rico

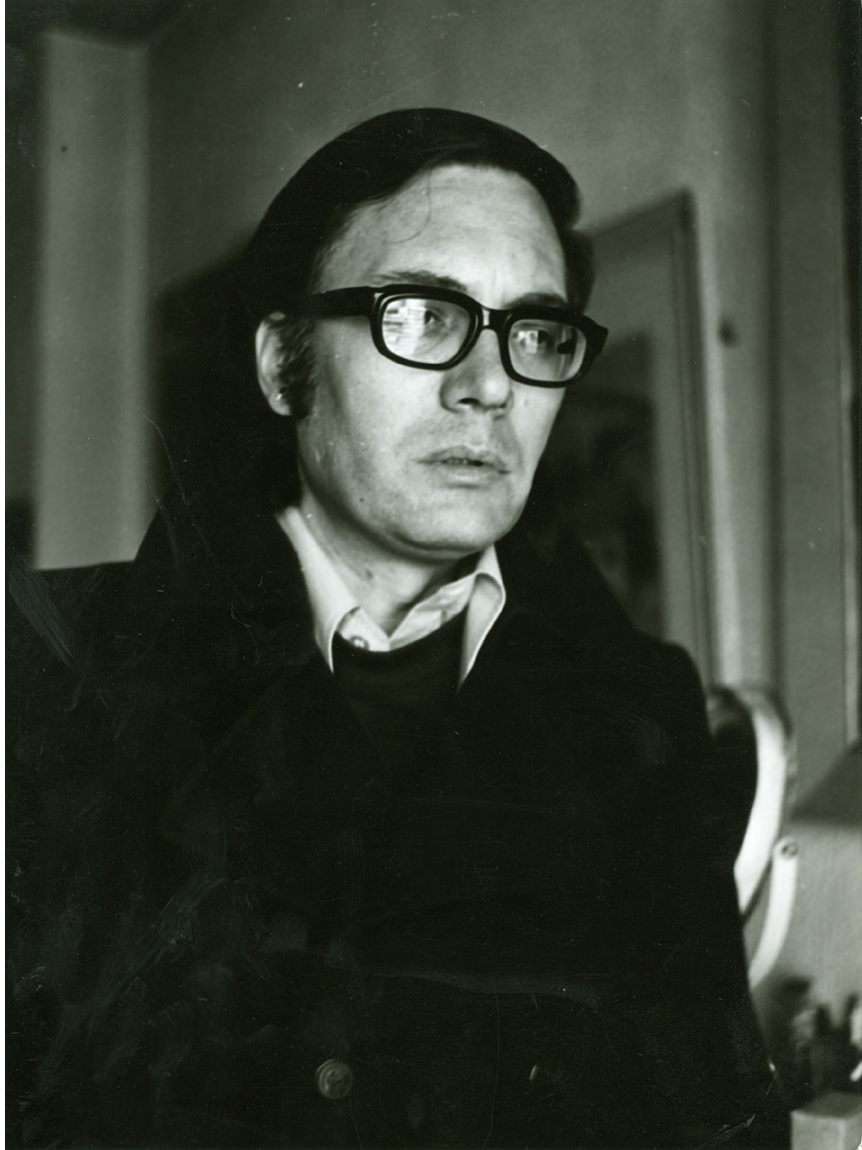


Foto di España Suárez Umbral gentilmente concessa all'Autore.

Capitolo Primo

La narrativa di Francisco Umbral nel canone spagnolo del secondo Novecento

Un lavoro che si prefigge di analizzare una parte, pur cronologicamente limitata, delle opere di Francisco Umbral non può prescindere dal prendere atto di un dato fin troppo evidente per non essere preventivamente sottolineato: studiare Umbral equivale infatti a fare i conti con uno degli scrittori di lingua spagnola più prolifici di tutto il Novecento. Al netto di ristampe e antologie, e facendo fede ai dati forniti dalla scrupolosa Fundación Umbral¹, contiamo oltre cento opere pubblicate fra la metà degli anni Sessanta e l'anno della sua morte, avvenuta nel 2007. A questo va aggiunta la sterminata produzione giornalistica che si aggira intorno ai trentacinquemila articoli e che, considerata la sua qualità letteraria, ha inevitabilmente giocato una parte importante, e finanche ingombrante, nella valutazione dell'opera complessiva dello scrittore.

Questo studio ha l'obiettivo di contribuire a restituire a Francisco Umbral un posto di rilievo all'interno del canone della nar-

¹ Costituitasi nel 2009, la fondazione (www.fundacionfranciscoumbral.es) con sede presso la biblioteca comunale di Majadahonda e presieduta dalla vedova dello scrittore, España Suárez, ha come principali obiettivi quelli di promuovere "la obra de Francisco Umbral, tanto la literaria como la periodística, con el objeto de profundizar en su estudio y de servir al fomento de la cultura literaria y al periodismo en todo el mundo de habla hispana" e di divulgare "los estilos literario y periodístico desarrollados por Francisco Umbral en todos los ámbitos, y en especial los que favorezcan la búsqueda de nuevos valores". Sulla pagina web della Fondazione sono disponibili, fra le altre cose, un ampio archivio digitalizzato di documenti e carte private appartenute allo scrittore e una ricca galleria fotografica (molti degli scatti sono della stessa España Suárez, per lungo tempo fotografa professionista), oltre naturalmente ad una serie di materiali e dati relativi alla produzione letteraria di Umbral.

rativa spagnola contemporanea già a partire da quelli che sono i suoi esordi letterari, risalenti, per quanto riguarda la pubblicazione dei suoi primi libri, al 1965 e che seguono di pochi anni il suo trasferimento (1959) da Valladolid, la città di sua madre nella quale aveva trascorso l'infanzia, alla capitale Madrid, il luogo in cui era nato nel 1932 e che andrà a costituire uno dei nuclei tematici fondamentali della sua scrittura. Gli esordi della sua stagione madrilenica coincidono col periodo nel quale lo scrittore, il cui vero nome era Francisco Pérez Martínez (in virtù del cognome trasmessogli dalla madre single) decide di firmare i suoi lavori come Francisco Umbral.

Nonostante i numerosissimi riconoscimenti e premi alla sua opera, dal Premio Nadal (1975) al Premio de la Crítica (1991) al Príncipe de Asturias (1996), fino ad arrivare al più prestigioso premio delle lettere spagnole, il Cervantes, di cui sarà insignito nell'anno 2000 – e che spesso si ricorda, non a caso, per le aspre polemiche suscitate² – il posto che Umbral dovrebbe più che legittimamente occupare nella storia letteraria spagnola del secondo Novecento gli viene frequentemente sottratto in virtù di alcuni approcci critici sommari che si devono in primo luogo proprio alla complessa valutazione della mole della sua produzione. Tali giudizi hanno finito col penalizzare soprattutto la considerazione relativa alla sua prima produzione, nella quale si è privilegiata l'importanza del suo lavoro giornalistico come critico del costume e rinnovatore della lingua e della prosa castigliana a discapito di quella che è stata la sua intensa attività letteraria. Sono assai indicative, a tale proposito, le parole che uno studioso del prestigio di José Carlos Mainer dedica a Umbral, nel 1997, nella sua *Breve historia de la literatura española*:

² È celebre, fra queste, l'editoriale di Juan Goytisolo uscito su «El País» il 10 gennaio del 2001, ovvero circa un mese dopo l'attribuzione del prestigioso premio a Francisco Umbral. L'editoriale ha un titolo assai esplicativo: *Vamos a menos*. Per fornire un'idea del tono dell'articolo, è qui sufficiente riportarne le prime righe: «La decisión del jurado del Premio Cervantes el pasado mes de diciembre prueba de modo concluyente (por si hubiera aún necesidad de ello) la putrefacción de la vida literaria española, el triunfo del amiguismo pringoso y tribal, la existencia de fraternías, compinches y alhondigas, la apoteosis grotesca del esperpento. Sí, *Spain is different*, y lo es sin remedio».

En 1975 Francisco Umbral publicó *Mortal y rosa* que hizo un escritor muy importante de quien *hasta entonces parecía poco más que un ocurrente periodista de moda* (la intensidad sentimental de su memoria se volvió a demostrar en la excelente novela *El hijo de Greta Garbo*, 1982, y tanto ésta como la capacidad de síntesis de su prosa en la espléndida *Trilogía de Madrid*, 1984)³.

Tali parole sono sintomatiche di un pregiudizio che dopotutto continua per alcuni aspetti tutt'oggi a gravare sulla sua figura, nonostante i recenti sforzi di una nuova e attenta generazione di studiosi dell'opera umbraliana. Il voler individuare l'inizio della vera stagione narrativa di Umbral con la pubblicazione di *Mortal y rosa* – che è di fatto uno dei suoi libri migliori, e di sicuro il suo libro più noto – equivale a ignorare il fatto che lo scrittore avesse pubblicato, prima di questo testo, ben ventitré opere (molte di più di quelle che giungono a pubblicare tanti autori in una intera vita), opere che si dividono fra raccolte di racconti, monografie biografiche, romanzi brevi, saggi di costume, memorie, romanzi propriamente detti e giusto un paio di raccolte di articoli giornalistici. Siamo in presenza, pertanto, di un primo decennio creativo dalla evidente e predominante vocazione narrativa, ed è sulla natura di questa vocazione che occorre sviluppare delle analisi critiche. Ci pare intanto appropriato riportare la bibliografia cronologica completa delle opere di Francisco Umbral pubblicate fra il 1965 e il 1975, anno che per lo scrittore rappresenterà una svolta di certo non soltanto per l'uscita di *Mortal y rosa* e i relativi consensi che ne scaturirono, ma piuttosto per l'apertura di una nuova stagione creativa che, con la morte di Francisco Franco, permetteva ad autori come lui di sintonizzarsi più liberamente, e in maniera proficua, con i ritmi della modernità. Ecco qui di seguito la lista completa di questa produzione degli esordi:

³ CARLOS ALVAR, JOSÉ-CARLOS MAINER, ROSA NAVARRO, *Breve historia de la literatura española. La edad contemporánea* [1999], Alianza Editorial, Madrid, 2014, p. 665 (corsivo mio).

Tamouré (1965)
Balada de gamberros (1965)
Larra, anatomía de un dandy (1965)
Travesía de Madrid (1966)
Lorca, poeta maldito (1968)
Valle-Inclán (1968)
Las vírgenes (1969)
Lord Byron (1969)
Si hubiéramos sabido que el amor era eso (1969)
Las europeas (1970)
Miguel Delibes (1970)
El Giocondo (1970)
Lola Flores. Sociología de la petenera (1971)
Amar en Madrid (1972)
Memorias de un niño de derechas (1972)
Retrato de un joven malvado: memorias prematuras (1973)
Los males sagrados (1973)
Carta abierta a una chica progre (1973)
Spleen en Madrid I (1973)
Diario de un snob (1974)
Crónicas antiparlamentarias (1974)
Museo nacional del mal gusto (1974)
Las españolas (1974)
Mortal y rosa (1975)
Diario de un español cansado (1975)
Suspiros de España (1975)
España cañí (1975)
La guapa gente de derechas (1975)
Cabecitas locas, boquitas pintadas y corazones solitarios (1975)
Las ninfas (1975)

Questo studio intende pertanto indagare quei lavori di Umbral che più si ascrivono alla forma del romanzo limitatamente al primo decennio di attività letteraria dello scrittore. L'obiettivo dichiarato è appunto quello di dimostrare il ruolo e l'importanza ricoperti da Umbral nello sviluppo del moderno romanzo spa-

gnolo e di collocarne l'opera in un contesto di più ampio respiro internazionale che rimandi alla cultura europea e statunitense dalle quali pur nell'isolamento culturale iberico dell'ultima stagione franchista Francisco Umbral, lettore assiduo e onnivoro, riceve, assimila e rielabora più d'una sollecitazione.

È significativo il fatto che gli studi generali sul romanzo spagnolo fra gli anni Sessanta e Settanta sottolineino, al tempo stesso, una certa difficoltà a incasellare le diverse tendenze che irruperono nella narrativa di quegli anni pur ravvisando la presenza tangibile di un complessivo rinnovamento delle forme espressive⁴. Il romanzo spagnolo che emerge dal realismo sociale degli anni della *posguerra* ha di sicuro come anno soglia il 1962, anno in cui Luis Martín-Santos pubblica *Tiempo de silencio* sancendo (con una operazione estetica che narrativamente agisce comunque dall'interno di quel tipo di realismo) il definitivo superamento di un modello precedente ormai inadatto ad assorbire le nuove esigenze della letteratura. Una delle linee della nuova stagione narrativa è ben intercettata da Domingo Ynduráin in un prezioso studio critico dei primi anni Ottanta contenuto nella *Historia y Crítica de la Literatura Española* curata da Francisco Rico. Ynduráin individua, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, una precisa modalità di racconto che egli considera più netta delle altre, «una novela centrada sobre la toma de conciencia personal o mejor, la conquista de la lucidez» che conduce «a un proceso de superación que lleva al descubrimiento de la realidad»⁵ e fra questi romanzi non a caso menziona *Memorias de un niño de derechas* e *Las ninfas* di Francisco Umbral. A dispetto di un diffuso scetticismo critico relativamente al rapporto di Umbral con tutto ciò che è possibile definire, in quegli anni di grandi trasformazioni, come “romanzo”, studi come quello di Ynduráin testimoniano invece un approccio più accorto che, pur in un discorso più ampio e in una maniera più schematica, ritroviamo nelle parole di

⁴ Cfr. JUAN IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, ACVF editorial, Madrid, 2013, pp. 81-82.

⁵ DOMINGO YNDURÁIN, *Época contemporánea: 1939-1980* in *Historia y Crítica de la Literatura Española* (a cura di Francisco Rico), Crítica Barcellona, 1980, p. 321.

Juan Ignacio Ferreras (che non a caso più volte riprende le considerazioni di Ynduráin) quando, riferendosi proprio alla narrativa della seconda metà degli anni Sessanta, scrive:

Con la estructura del realismo rota surgieron una serie de ensayos novelescos, más que novelas, que explotaron el lenguaje como única y sola estructura novelesca. Nos acercamos así a los experimentalistas de los años 70⁶.

Queste stesse riflessioni, in Italia, erano state sviluppate qualche anno prima da Elide Pittarello che, facendo riferimento al romanzo spagnolo degli anni Sessanta, affermava:

Abbandonata l'idea di verosimiglianza, la letteratura impegnata e quella ludica imboccano la stessa strada: una manipolazione più o meno audace delle forme del significare che diventano esse stesse messaggio. Squinternati i codici, il sabotaggio dell'ordine discorsivo avviene soprattutto a livello dell'enunciazione [...]. Il decentramento del soggetto ha già preso il nome di "postmodernità"⁷.

Profondamente influenzato dall'opera del più originale ed eclettico fra gli scrittori spagnoli del primo Novecento, quel Ramón Gómez de la Serna a cui nel 1978 dedicherà una delle sue più riuscite biografie narrative, debitore riconoscente della lezione estetica di Valle-Inclán (debito che ripagherà con un'altra importante biografia, che esce dieci anni prima rispetto a quella dedicata a Ramón tanto da essere cronologicamente la sesta opera che pubblica), Umbral nella stagione dei suoi esordi letterari osserva con attenzione le correnti letterarie d'Oltralpe e rivolge il suo sguardo anche ad opere di scrittori italiani quali Italo Calvino e Carlo Emilio Gadda, come testimoniano alcuni suoi scritti giornalistici successivi a quest'epoca. Gli anni Sessanta sono in tutta Europa il tempo densissimo degli sperimentalismi e delle neoavanguardie, del realismo astratto, del neomodernismo e del decostruttivismo. È l'epoca della postmodernità, quella a cui fa-

⁶ JUAN IGNACIO FERRERAS, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, cit., p. 94.

⁷ ELIDE PITTARELLO, *Dalla fine della guerra civile alla postmodernità. Il romanzo* in AA.VV., *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento* (a cura di Maria Grazia Profeti), La Nuova Italia, Milano, 2001, p. 532.

ceva riferimento precedentemente la Pittarello, una postmodernità che si fa macro contenitore delle più diverse tendenze letterarie e artistiche proprio in virtù della sua *fluidità* epistemologica, così come osserva Alfonso Berardinelli:

Quando si leggono libri e saggi sul postmoderno, che siano di accettazione o di critica aspra, non si può non essere colpiti dal fatto che alla fin fine è possibile chiamare postmoderni, per usare un solo termine, fenomeni molto diversi e spesso tra loro in contrasto esplicito [...]. Il postmoderno è un “così è se vi pare”. C'è dentro tutto, contiene di tutto⁸.

Francisco Umbral, dal punto d'osservazione privilegiato della sua cultura autodidatta, riceve, osserva ed esamina gran parte degli stimoli della letteratura europea, e americana, di quegli anni, pur attraverso il naturale filtro di selezione dato dalle scelte editoriali dell'industria libraria spagnola del tempo. La sua formazione libera e irregolare, di cui abbiamo testimonianza attraverso quello sterminato patrimonio dato dai suoi articoli giornalistici, spazia dalle letture appassionate della narrativa esistenzialista di Jean Paul Sartre a quella distopica di Aldous Huxley, dalle prose americane ibride e anarchiche di John Dos Passos, Henry Miller, Norman Mailer, Truman Capote e Jack Kerouac al pensiero di Heidegger, Adorno e Kierkegaard. Eppure, come rileva Joaquin Marco⁹, Umbral è sempre profondamente convinto (a torto o a ragione è quello che proveremo a dimostrare) di appartenere ad una tradizione inevitabilmente spagnola, ed è appunto da questa tradizione che, come vedremo, ha origine la sua prima produzione.

Di Umbral si è scritto, e mi riferisco soprattutto a uno dei volumi più recenti e più ampi sul suo profilo letterario, quello realizzato da Anna Caballé¹⁰, che l'autobiografismo finisca con l'essere debordante e spesso invadente, che la sua narrativa tenda regolarmente alla staticità, che la sua necessità di autoafferma-

⁸ ALFONSO BERARDINELLI, *Casi Critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 25.

⁹ JOAQUIN MARCO, *Umbral y la tradición literaria* in AA.VV., *Francisco Umbral y su tiempo*, Fundación Francisco Umbral, Valladolid, 2008, p. 105.

¹⁰ ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral, El frío de una vida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

zione sociale predomini su tutto il resto, che nei suoi libri sia la sua scrittura complessa e ricercata l'elemento davvero rilevante, tant'è che gli venne spesso severamente rivolta l'etichetta di "escritor esteticista"¹¹. È singolare che si sia giunti a formulare tali considerazioni critiche per uno scrittore i cui esordi letterari coincidono, come detto poc'anzi, con un momento di grande sperimentazione e ri-definizione delle forme narrative. Uno scrittore irregolare, lontano da ogni formazione tradizionale (è risaputo che Umbral avesse frequentato la scuola fino all'età di undici anni), un lettore onnivoro con un talento naturale per il linguaggio, un autore meta-narrativo, lirico, e pertanto straordinariamente moderno e innovatore.

D'altronde, al di là e al di sopra delle più severe considerazioni critiche nei confronti della sua opera, è stato lo stesso Umbral ad avere alimentato, attraverso le riflessioni contenute all'interno dei suoi numerosi libri, l'idea di uno scrittore "in fuga" dal romanzo. In uno dei suoi migliori e più citati lavori letterari, quello appunto dedicato al suo Ramón Gómez de la Serna (di certo la figura letteraria spagnola a cui più di ogni altro si sentiva affine), Umbral scrive che l'autore madrilenno era «*demasiado* escritor para ser buen novelista»¹², come a indicare che la forma romanzo propriamente detta non potesse generarsi dalla penna degli scrittori che fossero provvisti di una propria poetica espressiva, di una propria originale visione del mondo. Umbral ha sempre considerato il romanzo «un compromiso burgués [...]», una ratifi-

¹¹ L'espressione è ripresa dallo stesso Umbral in una intervista realizzata da Jesús Hermida per RTVE e trasmessa il 31 luglio 1978. In quell'occasione Francisco Umbral faceva riferimento a quelli che considerava i veri scrittori del social realismo spagnolo, ovvero Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio e Miguel Delibes in contrapposizione a coloro che lui stesso definisce nell'intervista "socialrealistas oficiales", rispetto ai quali egli tendeva a produrre una letteratura differente. E in questa differente idea di letteratura risiedeva la critica che gli veniva rivolta, quella appunto di scrittore *esteticista*.

¹² FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 51 (corsivo mio). Per un maggior approfondimento sul tema della monografia biografica e del rapporto intertestuale fra Umbral e Gómez de la Serna si veda un mio recente articolo apparso sulla «Revista de Occidente»: MARCO OTTAIANO, «*Biografías fingidas*». *Francisco Umbral y la herencia de Ramón*, «Revista de Occidente» n° 432, Mayo 2017, Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón, pp. 81-93.

cación ociosa de la vida» (questo lo affermerà in un passaggio di *Mortal y rosa*), una modalità della scrittura tutta orientata verso il lettore, confezionata su misura per una specifica classe sociale, un prodotto di consumo offerto dal mercato. Pertanto non sorprende troppo il fatto che, nonostante la massima attenzione esercitata nel corso della sua carriera a legittimare, difendere e promuovere il suo lavoro letterario, egli giunga a definirsi un cattivo romanziere, e a definire lo stesso *Mortal y rosa*, all'interno dello stesso libro, «la novela de un mal novelista». Nel suo *Diario político y sentimental*, che esce in anni assai successivi (per la precisione nel 1999), Umbral è addirittura più esplicito, tanto che giunge ad affermare:

Pasé el verano escribiendo una novela a diez folios diarios, y ahora me apetece hacer algo más íntimo y más libre, sin “la odiosa premeditación de la novela”, que dijo André Breton. Amo los géneros literarios por donde corre el tiempo real, vivo, lozano: memorias, diarios íntimos, crónica periodística. *El tiempo de la novela es un tiempo falso, convencional, parado*, del que dispone el autor como de un capital, mezquinamente¹³.

Questa dichiarata avversione al romanzo “chiuso”, alle sue convenzioni e alla sua “odiosa e premeditata” natura finzionale, rappresenterà per Umbral un sorta di laboratorio permanente di riflessione, ma anche di diretta sperimentazione. Difatti sin dagli esordi si dedicherà al rinnovamento narrativo nei modi e nei codici che gli erano congeniali, ibridando le forme del racconto con soluzioni derivanti dalla costante esteriorizzazione di un “io” lyricizzato. È interessante, a tale riguardo, quello che, in una lunga intervista-conversazione con Eduardo Martínez Rico, Umbral dichiara relativamente alla sua passione ed ammirazione per la prosa di Henry Miller:

Lo primero que me importa de Henry Miller es que hace un experimento que yo quise hacer siempre, y que he hecho: *la novela sin estructura*. Él va contando, contando, contando su vida... Tampoco son unas memorias, pero va contando cosas de su vida, *amontonándolas*, con una coheren-

¹³ FRANCISCO UMBRAL, *Diario político y sentimental*, Planeta, Madrid, 1999, p. 11 (corsivo mio).

cia pero sin estructura novelesca. Es decir, lanza la novela sin estructura, donde pasan muchas cosas, pero no hay una construcción¹⁴.

Molto è stato scritto intorno al fatto che lo scrittore avesse ceduto al romanzo per mera convenienza editoriale, e lo stesso Umbral aveva ribadito più volte come la scelta di alcuni titoli di particolare effetto, o la dicitura “romanzo” che spesso faceva la sua comparsa sotto il titolo, a mo’ di richiamo per un lettore di narrativa più o meno tradizionale, rispondessero alle logiche della vendita libraria¹⁵. La verità sta molto probabilmente nel mezzo: di certo Umbral non amava riconoscersi come appartenente al canone della narrativa tradizionale ma era al tempo stesso perfettamente consapevole che la sua epoca era quella del progressivo sovvertimento della forma romanzo. Piuttosto, la questione riguarda ancora una volta l’abbondanza di considerazioni critiche dello scrittore sulla letteratura presenti in diari, memorie, articoli di giornali, apparizioni in radio e alla televisione. In quanto scrittore “totale”, in quanto personaggio pubblico completamente dedito alla scrittura, il critico che intenda avvicinarsi al lavoro di Francisco Umbral non può non fare i conti con questa immensa mole di materiali, osservazioni, note interpretative – che inevitabilmente condizionano una più neutra riflessione sulla sua opera – e provare a collocarla, per affinità o per contrasto, all’interno della produzione romanzesca degli anni nei quali essa si produce.

Le pagine che seguiranno, pertanto, hanno l’obiettivo di concentrarsi, all’interno di un segmento temporale determinato, sull’analisi di quelle opere che posseggano il carattere finzionale del romanzo per individuarne palinsesti, strutture, modalità di racconto e strategie linguistiche.

¹⁴ EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *Umbral. Vida, obra y pecados – Conversaciones*, Foca ediciones, Madrid, 2001, p. 119 (corsivo mio).

¹⁵ Un dato interessante riguarda il numero delle diverse realtà editoriali con le quali Umbral pubblicava di volta in volta le sue opere. Senza tener conto delle ristampe, in una carriera che abbraccia quattro decenni di incessante attività di scrittura (l’ultimo libro pubblicato in vita risale all’anno 2003), sono esattamente quaranta le case editrici con le quali egli pubblica, in prima edizione, almeno un’opera.

Capitolo Secondo

Regressione prospettica e sovversione del genere

*Balada de gamberros, Memorias de un niño de derechas,
Los males sagrados*

1.

In questo capitolo, come pure in quelli che seguiranno, intendo prendere in considerazione, all'interno dei romanzi scritti da Francisco Umbral nel decennio che ci siamo prefissati di analizzare, alcuni testi che condividono taluni rilevanti elementi di tipo narrativo e linguistico pur essendo stati pubblicati in momenti diversi all'interno dell'arco temporale oggetto di questo studio. L'obiettivo è quello di individuare, di volta in volta, alcuni palinsesti comuni che permettano di riflettere sulle strategie della lingua e della prosa dello scrittore, e sulla loro frequenza. Nello specifico, questa sezione si concentrerà sul racconto dell'infanzia e della prima adolescenza, su quella sorta di focus narrativo definibile come "regressione prospettica", a cui la letteratura del Novecento ha spesso inteso ricorrere per strutturare più o meno complesse impalcature romanzesche.

Balada de gamberros è il primo romanzo di Francisco Umbral, e senza alcun dubbio anche quello per molti aspetti più tradizionale, il libro nel quale è facilmente individuabile il debito dell'allora trentatreenne scrittore nei confronti delle ultime propaggini del realismo sociale della *posguerra*, di cui più volte Umbral si era effettivamente dichiarato attento lettore. L'opera esce per i tipi di Alfaguara nel 1965, preceduta di qualche mese da quello che è di fatto il primo suo libro ad essere pubblicato: mi riferisco a *Tamouré*, una raccolta di dodici racconti insignita alla fine del 1964 del premio Gabriel Miró di Alicante e pubblicata agli inizi del 1965 per la Editora Nacional di Madrid. *Balada de gamberros* è un romanzo breve su cui lo stesso Umbral ebbe a pronunciarsi

nel prologo scritto di suo pugno in occasione dell'unica ristampa del volume, quella realizzata nel luglio del 1980 da parte della casa editrice Planeta di Barcellona¹. In tale circostanza Umbral afferma:

Balada de gamberros es mi primera novela y, por lo tanto, una novela corta. Digo por lo tanto porque al escritor nuevo se le suele quedar corto el material. La novedad es impaciencia y la impaciencia lleva a *resumir*, naturalmente. Hay escritores nuevos que hacen un primer libro muy largo, pero esto es también por impaciencia, sólo que entendida o practicada a la inversa: la impaciencia de decirlo todo de una vez. *Balada de gamberros* es una novela *necesaria*, convenientemente *truncada*, y me la publicó Camilo José Cela en Alfaguara, año 1965².

Queste prime righe, che testimoniano in modo evidente ciò che si sosteneva poche pagine fa, ovvero la sistematica riflessione che Umbral realizza sulla sua stessa scrittura, queste prime righe, dicevo, contengono una serie di elementi assai preziosi per un'analisi preliminare di *Balada de gamberros*. Il primo elemento è l'uso del verbo *resumir*, che suggerisce una densità testuale che effettivamente il libro possiede e che, sulla base di queste parole del suo autore, rivela una riuscita ricerca di condensazione creativa. Ambientata negli anni Cinquanta, è la storia di un gruppo di ragazzi di provincia – una provincia in cui è topograficamente facile scorgere la Valladolid dell'infanzia di Umbral, benché la città non venga mai esplicitamente nominata – colti nel pieno della loro ribellione adolescenziale, fatta di scorribande e bravate d'ogni tipo. Il bollettino della censura franchista, depositato presso il Servicio de Orientación bibliográfica nel maggio del 1965, registra in merito le seguenti osservazioni:

Balada de gamberros es una narración, entre desvergonzada, cínica e irreverente, de las andanzas y fechorías de una banda de gamberros jóve-

¹ Qui mi riferisco all'unica ristampa del testo mentre lo scrittore era ancora in vita. Una successiva ristampa risale ad anni più recenti (al 2009, per la precisione) e si deve alla casa editrice Menoscuarto di Madrid, che ha scelto di conservare il prologo dell'autore precedentemente apparso nell'edizione Planeta.

² FRANCISCO UMBRAL, *Prólogo a Francisco Umbral, Balada de gamberros* [1965], Editorial Menoscuarto, Palencia, 2009, p. 7 (corsivo mio).

nes y amorales: cometen robos, raptan una chica, perturban la paz de las gentes, tienen tratos sexuales con mujeres de distinta condición, aluden a intimidaciones de sus propios padres con la mayor desvergüenza y falta de pudor, leen y comentan lo que la prensa dice de ellos, pero ni se les descubre, ni se les ataja, ni se les castiga.

En los actuales momentos de creciente y alarmante delincuencia juvenil, no es aconsejable la publicación de novelas de este tipo, en las que, además, predomina un lenguaje francamente soez.

Per quanto ci risulta³, la scure della censura cadrà prevalentemente sul lessico, contenendo il più possibile i difemismi presenti nel libro, ma è pure assai probabile che fu lo stesso Camilo José Cela, che fin dai primi anni sostenne e incoraggiò Francisco Umbral nel suo lavoro letterario, a rendere *Balada de gamberros* una *novela* «convenientemente truncada» per l'edizione Alfaguara. L'avverbio qui scelto è rivelatore della massima attenzione da parte di Umbral a orientare il prodotto letterario verso un lettore destinatario che avrebbe potuto apprezzare la relativa concisione del libro di uno scrittore esordiente. Ma al di là di queste considerazioni, ci pare l'aggettivo «necesaria» la parola chiave di questo prologo dell'autore: questo breve romanzo segna di fatto l'inizio di un'ampissima carriera narrativa e consente ad Umbral di cominciare a calibrare la sua scrittura su una modalità che prende le mosse da una tradizione definita per poi liberarsene e marcare così una sua progressiva e personale forma del racconto. Esattamente come aveva fatto nel passaggio dalla biografia su Larra del 1965 a quella su Lorca, pubblicata nel 1968, dove sono molto più evidenti dei processi di finzionalizzazione e vampirizzazione dell'autore biografato, Umbral parte qui da un modello circoscritto per poi sovvertire questo stesso modello dall'interno e creare pertanto un nuovo stile contribuendo così in maniera personale e significativa alla sperimentazione letteraria spagnola dei suoi anni.

Questa progressiva ricerca espressiva è evidente dal fatto

³ Si vedano al riguardo le informazioni forniteci da Anna Caballé e derivate dalla sua personale consultazione degli archivi della censura franchista: ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral, El frío de una vida*, cit., p. 370.

che, a differenza di successivi testi narrativi di Umbral, *Balada de gamberros* tende a privilegiare nettamente, pur stabilendo di utilizzare la voce di un narratore intradiegetico, l'uso della prima persona plurale nel riferire i fatti che si susseguono. È il gruppo di *gamberros*, quindi, a svolgere il ruolo di protagonista del libro, secondo le linee di un racconto corale nel quale lo sguardo dell'io narrante si mescola a quello della *pandilla* di giovani teppisti, come a sottolineare la compattezza e l'univocità del punto di vista collettivo rispetto alla storia narrata. Tutto ciò è evidente se si prendono in considerazione soprattutto le prime pagine del libro, nelle quali il pronome personale *yo*, e il relativo impiego di verbi alla prima persona singolare, sono rarissimi – non più di due o tre occorrenze – mentre dominano la prima persona plurale e quindi la coralità del pensiero e dell'azione. Negli stessi numerosi spazi di dialogo presenti nel testo non viene quasi mai precisato quale dei ragazzi pronunci una data frase, e questo contribuisce a generare nel lettore una partecipazione più attiva alle vicende collettive del gruppo, piuttosto che sintonizzarsi con uno solo dei personaggi che lo compongono. Anche in occasione della comparsa della voce dell'io narrante, essa tende ad accompagnarsi sovente a un altro personaggio, un ragazzo che risponde al nome di Dupont e del quale si riferiscono riflessioni e pensieri quasi in misura maggiore che quelli del potenziale protagonista intradiegetico. Riportiamo qui alcuni passaggi piuttosto esemplificativi di quanto appena detto, partendo dal momento in cui la banda si chiede se realmente un ragazzo appartenente ad una banda rivale sia stato ucciso dalla ferocia delle loro pietre:

- Dicen que somos los culpables.
- No seas imbécil.
- Nos van a detener?
- Trae más leña y calla.

En la banda reinaba el desconcierto. Dupont y *yo*, al atardecer, cruzamos el río por el puente y nos fuimos a casa. Nadie *nos* dijo nada. *Íbamos* en silencio y *nos separamos* en el primer cruce de calles. Dupont, que había leído en la biblioteca de la plaza muchas novelas de crímenes, debía estar un poco decepcionado. Sin duda, esperaba protagonizar [...] una aventura

de verdad, con juzgados, detectives e interrogatorios. Pero no dijo una palabra. Dupont sabía callar⁴.

Una delle rarissime circostanze in cui appare il pronome personale *yo*, quindi, è definita dalla presenza dell'altro da sé, del giovane Dupont di cui il lettore conosce pensieri, comportamenti, emozioni più che dell'io narrante, di cui si ignora e si ignorerà il nome per tutta la durata del romanzo. Lo stesso precedente attacco al ragazzo della banda rivale era stato narrato attraverso un racconto esclusivamente plurale, un punto di vista corale che contribuisce a condividere fra tutti, in questo episodio come in altri, la nefandezza dell'azione violenta:

Nuestras piedras se concentraron en una sola dirección. Un último enemigo – un chico menudo y encogido – corría sobre el hielo, cayendo y volviendo a levantarse [...]. Las piedras le alcanzaban en la cabeza, en la espalda, en las piernas. Algunos de los *nuestrros* corría hacia él para acertarle mejor. De pronto, el perseguido se desplomó de espalda y la capa de hielo crujió sordamente [...]. Inmóviles, silenciosos, *escuchábamos o creíamos escuchar*, allá adentro, entre el agua verde y negra que corría bajo la superficie helada, un chapoteo, un rumor, un gemido. Pero no. No se oía nada⁵.

Le azioni e i pensieri (si passa da un'azione collettiva espressa da un verbo definito, «*escuchábamos*», ad una sensazione collettiva, «*creíamos escuchar*») intraprese dal gruppo di *gamberros* continueranno a essere riferite per tutto il corso del testo secondo tale linea narrativa, che prevede la pluralità del punto di vista e che domina soprattutto la parte iniziale del romanzo. Una focalizzazione su sentimenti e riflessioni dell'io narrante si produrrà infatti solo in seguito, a partire dal momento in cui questi, nel corso delle sue esplorazioni in barca lungo le rive del fiume assieme ai compagni d'avventura, si imbatte nella giovanissima Amalia che si bagna nelle acque di quello stesso fiume (Gérard Genette parlerebbe in questo caso di «racconto a focalizzazione variabile»⁶). Sceso dall'imbarcazione, e separatosi dagli amici, il

⁴ FRANCISCO UMBRAL, *Balada de gamberros*, cit., p. 15 (corsivo mio).

⁵ *Ivi*, p. 13 (corsivo mio).

⁶ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Einaudi, Torino, 2016, p. 237 (traduzione di Lina Zecchi).

giovane narratore è per alcune pagine il protagonista della storia, come dimostrato dal passaggio che segue:

*Cogí el brazo de Amalia, que era delgado y estaba caliente, para ayudarle a subir. No podía evitar el pensamiento de que, si hubiese subido tras ella en lugar de a su lado, iría viéndole las piernas hasta muy arriba. Y aunque acababa de contemplarla en bañador, eso me hubiera gustado mucho*⁷.

È piuttosto evidente, in questo come negli altri passaggi in cui si racconta di vicende che riguardano il rapporto dell'io narrante o degli altri ragazzi con l'universo femminile, come il registro narrativo utilizzato da Umbral sia il frutto, o il prodotto, dell'attenta supervisione della censura di cui precedentemente abbiamo riferito. La sfera sessuale, ancor più che la rappresentazione della violenza e della ribellione giovanile, è l'aspetto nel quale è più palese il controllo dell'autore sulla propria lingua: il fatto poi che le vicende narrate riguardino degli adolescenti piuttosto che il mondo degli adulti, contribuisce probabilmente a un ulteriore giro di vite, sia da parte della censura stessa che da parte di uno scrittore agli esordi che si guarda bene dallo sfidare apertamente i severi apparati del regime. Eppure, proprio in virtù di questa regressione prospettica, che consente ad Umbral di assumere lo sguardo sul mondo di un gruppo di adolescenti, e ancor di più di un singolo adolescente, il racconto del sesso in *Balada de gamberros* può farsi meno esplicito, a tratti persino tenero e lirico, più che in molte sue opere successive. E a parte un paio di tipici e trascurabili epiteti camerateschi rivolti ai compagni nel definire la stessa Amalia nel momento in cui l'io narrante la rivedrà qualche tempo dopo in compagnia di un altro ragazzo, questa tenerezza nel raccontare l'avvicinamento e la scoperta del sesso innerva ogni momento del testo in cui la voce protagonista individuale interagisce con una qualsivoglia ragazza. Gli istanti successivi della descrizione dell'incontro con Amalia ce lo confermano in maniera assai palese:

⁷ FRANCISCO UMBRAL, *Balada de gamberros*, cit., p. 32 (corsivo mio).

Empujé *suavemente* a Amalia hacia los árboles que se alzaban a la izquierda. Era un sitio tranquilo y sombreado, adonde no llegaba apenas el olor agrio y fétido de la tenerías. Amalia se dejaba abrazar, riendo, se dejaba besar, y mis dedos se apretaban sobre el contacto húmedo de su bañador y el contacto tibio y seco de su cuerpo [...]. De pronto, cogió mi cabeza con ambas manos y me besó. *Sus tímidos senos, su pequeño vientre, sus hombros movedizos y breves*. Quise tenderla en el suelo, pero echó a correr, escaleras arriba. Y entonces sí que le vi, de nuevo, las piernas largas y ligeras⁸.

La sensibilità emotiva dello sguardo maschile sull'altro sesso, qui rafforzata da un tono che a tratti tende a essere persino elegiaco, sembra rappresentare ogni volta, per Umbral, l'occasione per spostare la focalizzazione sull'io narrante, sulle sue azioni e sui suoi pensieri, e mettere così da parte il punto di vista collettivo, che invece rispetto alle donne assume punti di vista più denigratori sviluppando al contempo azioni deprecabili che culminano con il rapimento della gitana Olivita e una sorta di violenza di gruppo, raccontata però in forma ellittica.

Ecco invece qui di seguito un'altra delle occasioni in cui la focalizzazione del racconto è spostata ancora sull'io narrante, occasione che si riferisce ad una serata in un locale alla moda del centro città, dove quei giovani hanno la possibilità di ascoltare e ballare la frenetica musica rock di Bill Haley ed Elvis Presley⁹, musica proveniente da un'America in quegli anni lontana ancora anni luce dalla Spagna franchista e tanto più dalla sua provincia:

La estudiante y yo no habíamos cruzado una sola palabra. Solamente una sonrisa. Se movía frenéticamente. El rock la había poseído. Yo también me movía. Yo también la poseía, a través del baile, a través de la danza, de la música, del ritmo [...]. Éramos como dos planetas de distinto

⁸ *Ivi* (corsivo mio).

⁹ Nella narrazione vengono esplicitamente citati il celebre brano *Rock around the clock* di Bill Haley & His Comets, uscito negli Usa nel 1954, e il nome di Presley, il cui debutto musicale avviene nell'anno 1956. Questo contribuisce a situare l'ambientazione di *Balada de gamberros* nella seconda metà degli anni Cinquanta, a dispetto di diverse letture del romanzo che collocano l'opera addirittura alla fine degli anni Quaranta affinché, ancora una volta, si possa far coincidere l'opera di finzione con la vita dell'autore che, nato nel 1932, aveva appunto fra i 16 e i 17 anni alla fine di quel decennio.

sistema. Bailábamos distanciados uno de otro [...]. Yo era solo, como un vago espejo reflejando los movimientos de ella. Rock, rock, rock. Luego, *la música me fue individualizando. Era yo. Sólo yo*. Apenas miraba, apenas veía ya *sus rodillas tersas, sus talones marcados*, cuando se volvía, el juego rápido de sus nalgas, dentro de la falda apretada¹⁰.

È un brano, questo, piuttosto esemplificativo dell'abilità di Umbral di far scorrere il punto di vista e affidarlo qui, attraverso un efficace gioco di specchi nel quale la compagna di ballo funge come contraltare, dal gruppo alla coppia fino a giungere ad un *yo* finalmente cosciente della propria individualità, finalmente in grado di affrancarsi da un soggetto collettivo. Un punto di vista singolare che, unito ad un'innocenza giovanile disarmante quasi fino al disincanto, è possibile ritrovare in una delle scene conclusive del libro, nel momento in cui l'io narrante si sofferma a descrivere una ragazza chiamata Estrella, e a riferire dei baci che si erano scambiati. È facilmente individuabile, qui, l'influenza ancora netta e ingombrante di un certo socialrealismo:

Alguna vez había besado yo a Estrella. *Y recordaba, muy de cerca, su ojo bizco, lentamente desviado, hermoso y desgraciado, triste*, como un lucero perdido, melancólico, errante. Había tenido que cerrar los ojos para seguir besando. Era un ojo tristísimo – habiendo podido ser tan bello – que le quitaba a uno todo ardor. *Pensé en aquel ojo*, en su colocación asimétrica, *mirándome inocente y reprochador* cuando fuese a consumarse todo entre ella y yo. «No. Recordaría ese ojo siempre. Para siempre»¹¹.

Ad ogni modo, oltre a questa diffusa e programmatica oscillazione del punto di vista dall'io individuale a quello collettivo, *Balada de gamberros* contiene almeno un altro significativo elemento di modernità narrativa che pure ha a che vedere con la prospettiva di sguardo nel racconto. Mi riferisco essenzialmente alla presenza di una sintassi spezzata, che procede per accumulazioni, anafore, contraddistinte da quella che Gian Luigi Beccaria in quegli stessi anni (1964) definiva, nei suoi studi sulla prosa

¹⁰ FRANCISCO UMBRAL, *Balada de gamberros*, cit., p. 90 (corsivo mio).

¹¹ *Ivi*, p. 105 (corsivo mio).

italiana, «misura progressiva»¹². Si tratta di passaggi dalla forte connotazione lirica, nei quali il punto di vista sfuma, si disperde, si fa caleidoscopico, mentre il ritmo è dato dall'uso della punteggiatura, dalla quasi assenza di verbi e dal progressivo allungamento della frase:

La calle. En la calle se ve a la gente. Cada uno con todo lo que tiene. Nadie se deja nada en casa. La mujer. El coche. El reloj de oro. Los billetes verdes. Un japonés con cara de gato capón [...] ¹³.

È sufficiente un altro esempio a fornire un'idea di questa strategia linguistico-narrativa, una strategia che preannuncia l'Umbra di lì a venire, lo scrittore della prosa lirica che progressivamente rompe gli argini della narrativa spagnola tradizionale riuscendo a stabilire, come scrive lo stesso Beccaria osservando alcuni stilemi della prosa italiana di quegli anni, uno stretto legame «fra il movimento esterno melodico e il movimento interiore dell'immaginazione»¹⁴. È indicativo il fatto che questo avvenga, in *Balada de gamberros*, nei passaggi nei quali viene rappresentato uno di quelli che diventerà fra i grandi temi della letteratura umbraliana, lo spazio della città, uno spazio che con Madrid si convertirà in un vero e proprio genere letterario (come vedremo ampiamente nel capitolo successivo) ma che qui è naturalmente circoscritto alla città di Valladolid:

Despacio. La ciudad volvía a ser nuestra. Mía. Los últimos o los primeros coches. Un guardia. Un autobús. «A estas horas un autobús, Dupont?». Parece que la ciudad es de uno, pero no lo es. Ni siquiera la calle, las calles¹⁵.

Appare piuttosto evidente come si assista qui ad un vero e

¹² GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 166 e sgg.

¹³ FRANCISCO UMBRAL, *Balada de gamberros*, cit., p. 57.

¹⁴ Ragionando sulla costruzione ritmica della prosa moderna, il linguista italiano sottolinea per l'appunto come «la misura progressiva» sia quella che meglio si adatta «al sentimento della riscoperta positiva» instaurando un più stretto legame fra «il movimento esterno melodico e il movimento interiore dell'immaginazione» (GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche*, cit., pp. 166 e 187).

¹⁵ *Ivi*, p. 60.

proprio monologo interiore. E a proposito di immaginazione e sua relativa rappresentazione letteraria, appare ora fondamentale riprendere ancora una volta le riflessioni che lo stesso Umbral realizza nel prologo a *Balada de gamberros* scritto per l'edizione del 1980. Un passaggio, in particolare, contribuisce a definire con chiarezza il discorso che l'autore giunge a produrre sul rapporto fra materia autobiografica e strategie di *ficción*:

Mis autobiografías van siendo cada vez más inventadas, más fantásticas, y por lo tanto más reales. *Más que dar informacion sobre mi vida, prefiero ya dar la imaginación de mi vida.* Un hombre es su imaginación. Lo que imagina y, sobre todo, cómo se imagina a sí mismo. Pero toda esta arborescencia nace del realismo corto – secamente poético, tal vez – de *Balada de gamberros*¹⁶.

Umbral pare qui rispondere alle tante letture che erano state fatte, e che si sarebbero fatte negli anni a venire, intorno al peso della materia autobiografica nella sua letteratura, rivendicando una matrice finzionale, una spinta alla rielaborazione e all'invenzione rispetto a cui *Balada de gamberros* si pone come una sorta di avantesto, come un primo, prezioso tentativo di individuare una maniera personale di fare letteratura pur muovendosi dentro i margini di un contesto storico assai connotato, di una tradizione narrativa definita e di una formazione di lettore che con questa tradizione contrastava. Umbral infatti ci dice ancora:

Mediados los sesenta [...], aún gravitaba sobre un *germinal* escritor español el *socialrealismo* de lustros, sólo contrarrestado por la *lectura desodorante* de Henry Miller y los beats, Kerouac, etc. Esas son las fuerzas encontradas que hay en *Balada de gamberros*: un intento de *escritura en libertad, contenido, frustrado* por el entorno castiense, madrileño, español, franquista, antifranquista, realista, socialrealista¹⁷.

E dopotutto *Balada de gamberros* è realmente, fra le altre cose, il risultato dell'incontro/scontro fra la rigorosa lezione socialrealista spagnola e la forza sovversiva di autori quali Miller,

¹⁶ FRANCISCO UMBRAL, *Prólogo* a Francisco Umbral, *Balada de gamberros*, cit., p. 9 (corsivo mio).

¹⁷ *Ivi*, p. 8 (corsivo mio).

Kerouac, Nabokov. Nel romanzo è facile infatti individuare alcuni elementi (la centralità del fiume, il protagonista collettivo rappresentato da un gruppo di ragazzi, il forte impianto dialogico di taglio realista) che non possono non ricordare il capolavoro di Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, pubblicato un decennio prima (1954) e dal quale Umbral ammette di non poter ancora prescindere del tutto («un intento de escritura en libertad frustrado [...] por el entorno socialrealista»). Nell'uso della prima persona, nella rappresentazione, pur contenuta, del desiderio e nell'insistenza sulla descrizione del corpo femminile, nella presenza di una sintassi qua e là irregolare e spezzata, nell'uso, pur limitato, del monologo interiore è altrettanto semplice individuare l'influenza delle letture dei romanzi di Miller, che iniziano a diffondersi in Spagna proprio a partire dalla prima metà degli anni Sessanta¹⁸. E con lo scrittore americano dei *Tropici*, Umbral condivide pure quella spinta al lirismo narrativo che dopotutto è ben rimarcata fin dal titolo di questo suo debutto narrativo: *balada* rimanda inevitabilmente al ritmo stesso della scrittura, e sancisce qui l'inizio da parte dello scrittore di una incessante ricerca estetica che condurrà, un decennio dopo, alla prosa poetica di libri come *Mortal y rosa* e *Las ninfas* su cui avremo modo di soffermarci diffusamente più avanti.

2.

La regressione prospettica come modalità di racconto riaffiora

¹⁸ Nello specifico, il primo libro di Miller a essere pubblicato in spagnolo è il romanzo *The Colossus of Maroussi*, la cui edizione castigliana (*El coloso de Marusi*, Seix Barral, Barcellona) risale al 1957. Sono diverse le occasioni in cui Umbral si pronuncia sulla scrittura di Henry Miller per sottolineare la sua personale ammirazione nei confronti dello scrittore americano. Assai significativa, in tal senso, è la definizione che dà della prosa di Miller in un articolo uscito su «El Mundo» il 13 marzo del 1994 in occasione della scomparsa di Charles Bukowski avvenuta quattro giorni prima. Nell'articolo, in cui Umbral prova a ricostruire, a suo modo, una linea di sviluppo artistico-letterario nell'ambito della prosa americana dagli anni Cinquanta in poi, relativamente al lirismo di Miller scrive: «Un lenguaje torrencial, el viejo barroco inglés de Shakespeare bien agitado en el metro de Nueva York».

in maniera chiara nella scrittura di Umbral qualche anno dopo, e con alcune sostanziali differenze strutturali rispetto a *Balada de gamberros*. Nell'aprile del 1972 infatti, lo scrittore pubblica per l'editore Destino di Barcellona, all'interno della prestigiosa collana di narrativa "Áncora y delfín" un libro intitolato *Memorias de un niño de derechas* che è di fatto, cronologicamente, la sua quindicesima opera pubblicata, e la prima di una lunga serie pubblicata con Destino. Non possiamo qui non sottolineare dati numerici così rilevanti: considerando che sono trascorsi appena sette anni dal debutto letterario di *Tamouré*, Umbral ha praticamente pubblicato in media più di due libri l'anno, e questa media è destinata a salire vertiginosamente negli anni seguenti (basti pensare che tra il febbraio e il dicembre dell'anno 1976 saranno addirittura dieci le opere di Francisco Umbral a uscire nelle librerie spagnole).

Memorias de un niño de derechas suggerisce sin dal titolo un filtro narrativo che prende le distanze dalla scrittura più canonica del precedente romanzo che abbiamo analizzato. Al 1972 Umbral approda dopo aver sperimentato svariate modalità del racconto, dalla biografia narrativa al romanzo in cui l'io narrante prende decisamente il sopravvento sul protagonista collettivo fino al saggio di costume; è nel pieno della sua ricerca letteraria e avverte pertanto la necessità di affidarsi ora, pur in una versione ampiamente personalizzata, al cosiddetto *memoir*. Nonostante l'evidente differenza di impostazione narrativa rispetto a *Balada de gamberros*, ritroviamo in questo libro la necessità da parte dello scrittore di ripresentare ai suoi lettori una voce collettiva che renda sé stesso il portavoce di una generazione. La dedica posta all'inizio del volume d'altra parte recita: «A los desventajados niños de la guerra, que comieron conmigo el pan negro de salvados y la tajada del miedo». Ed è proprio la responsabilità di raccontare la sua generazione di bambini cresciuti a ridosso della guerra civile che lo spinge ad assumere il punto di vista di quella stessa generazione, tant'è che fin dalla prima pagina di *Memorias de un niño de derechas* troviamo questa chiara linea di narrazione:

En los baúles profundos de *nuestras casas* [...] estaba la historia de los felices veinte y de los inquietos y germinales años treinta [...]. La primera imagen que *nosotros tuvimos* del mundo, en *nuestros sarampiones* infantiles y eruditos, fue la de aquellas revista amarillecidas por la que *supimos* que mister Eden era el político más elegante del mundo¹⁹.

Sono ancora una volta le parole con cui lo stesso Umbral riflette su una sua opera a fornirci ulteriori spunti critichi. Nel settembre del 1972, infatti, lo scrittore concede un'intervista a Ramón Pedrós del quotidiano «Abc» che si concentra quasi interamente su *Memorias de un niño de derechas* benché il libro fosse uscito cinque mesi prima. E riguardo ad esso lo scrittore afferma:

He utilizado un poco el monólogo interior colectivo, de manera que quien recuerda y cuenta es toda mi generación: la de los niños de la guerra. Utilicé constantemente el «nosotros» porque no se trata de una autobiografía personal, sino colectiva [...]. Todos los niños de mi generación, clase social y circunstancia fuimos las grandes víctimas de la guerra y la posguerra; las grandes víctimas vivas, quiero decir, y no sólo no me he ensañado contando cosas, sino que he procurado redimirlo todo por la ironía o el lirismo²⁰.

In questa affermazione di Umbral viene rimarcata al tempo stesso una affinità e una sostanziale differenza rispetto a *Balada de gamberros*. Se per un lato i due libri si prefiggono di dare voce a un racconto collettivo, è nella modalità di questo stesso racconto che ora lo scrittore introduce un elemento di novità: con *Memorias de un niño de derechas* viene demolita l'impalcatura narrativa del romanzo tradizionale e viene privilegiato il più duttile ambito del *memoir*, che consente ad Umbral di creare una struttura più libera, struttura che riprenderà numerosissime volte nel prosieguo della sua lunga carriera, già a partire da *Retrato de un joven malvado* del novembre dell'anno successivo, che reca il sottotitolo di «Memorias prematuras» e che è di fatto una continuazione del libro che stiamo analizzando in quanto conserva

¹⁹ FRANCISCO UMBRAL, *Memorias de un niño de derechas*, Editorial Destino, Barcellona, 1972, p. 9 (corsivo mio).

²⁰ RAMÓN PEDRÓS, *Memoria de Francisco Umbral* in «Abc», 14 settembre 1972, p. 48.

l'impostazione memorialistica ma sposta la focalizzazione sugli anni Sessanta. Ma dopotutto questa impostazione narrativa andrà a scandire pure i suoi tanti *Diarios*, *Crónicas* e confessioni di vario tipo. In questa stessa intervista lo scrittore precisa di voler rifuggire dai generi per scrivere ai loro margini e «hacer sencillamente un libro», ovvero qualcosa che possa giungere al pubblico senza una precisa etichetta. Poi aggiunge:

Cada día creo menos en los géneros, en su cantonalismo convencional. Soy un tráfuga de ellos y creo que el escritor debe llegar un día a crear su propio género [...]. Ahí está su personalidad borrando los géneros²¹.

Ma è di fatto il romanzo ciò che Umbral mira a ridefinire e scardinare. Lo spazio del *memoir*, così come la tradizione europea aveva contribuito fino ad allora a modellare, appare invece il più appropriato per consentire allo scrittore la sua personale ricerca espressiva. Nell'intervista il riferimento al monologo interiore non è un dettaglio trascurabile: attraverso il libero fluire di riflessioni, immagini, momenti di vita, la scrittura di Umbral si fa rapsodica e l'organizzazione cronologica del materiale narrato viene infranta poiché i piani temporali tendono a sovrapporsi, a mescolarsi, favoriti dalla natura stessa del libro. La definizione che Umbral dà a Pedrós è in fondo impropria, perché in effetti il volume non può ritenersi un'autobiografia se per autobiografia si intende, per dirla con Philippe Lejeune, «il racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità»²². Questo racconto retrospettivo, realizzato per giunta con una voce collettiva, non sembra prefiggersi l'obiettivo di ricostruire il corso di un'esistenza (o più esistenze, quelle della generazione dei bambini della guerra) quanto piuttosto di indugiare su aspetti di per sé trascurabili, che non contribuiscono a uno sviluppo progressivo della storia, in quanto questa stessa storia si avvolge costantemente su se stessa,

²¹ *Ivi*.

²² PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Il Mulino, Bologna, 1986, p. 9.

in primo luogo grazie all'intersecarsi dei piani temporali, come si è detto sopra. Il riferimento di Umbral all'autobiografia appare pertanto un modo di richiamarsi a un genere preconstituito per smontarlo dall'interno: nella sua "fuga dal genere", più consapevole ma altrettanto complessa e sovversiva di quella operata da Ramón Gómez de la Serna nella prima metà del Novecento, Umbral intende contribuire al rinnovamento del genere stesso.

Tornando a questioni di analisi testuale e volendo soffermarci sul punto di vista collettivo che agisce come io narrante, appare assai significativo riflettere sulla tendenza che ha il testo di creare continui, e assai diversi fra loro, quadri narrativi. In alcuni di essi una grande dinamicità della scena fa da contrappunto al lento fluire delle aggettivazioni, all'incedere lirico nelle descrizioni dei fatti e dei personaggi:

Los legionarios. También pasaron por nuestra ciudad los legionarios, con sus uniformes verdes, sus pechos de cobre, sus tatuajes, sus medallas, sus gorros ladeados, sus puñales. Cuando sonaba la bocina, bajábamos al refugio, bodegas de la ciudad, escaleras de piedra, catacumbas de antiguos conventos, quién sabe, pasadizos, pozos secretos, y allí, entre el frío, la humedad y el vaho triste de la entraña apagada de la tierra, se rezaban largos rosarios colectivos, se lloraba, jugaban los niños, suspiraban las mujeres, fumaban los hombres o no fumaban, y era todo como un velatorio sin muerto, y la gente del duelo se había metido allí, en el panteón bajo tierra, a rezar y llorar, y el muerto no se sabía donde estaba, quizás apareciese al día siguiente, asesinado en una esquina, muerto en un tejado, en la cama del hospital militar, fusilado al amanecer, junto a las tapias del cementerio. Los niños íbamos de la escuela al refugio y del refugio a la escuela²³.

Oltre al reiterato impiego della prima persona plurale, alla cura del ritmo della prosa, alla ricchezza di dettagli forniti attraverso un sapiente e assai suggestivo accostamento di verbi, aggettivi e sostantivi che generano, nel brano riportato, ripetuti ossimori, sinestesie, sineddoci, è opportuno osservare come venga assunto in pieno il punto di vista del mondo dell'infanzia

²³ FRANCISCO UMBRAL, *Memorias de un niño de derechas*, cit., p. 20-21 (corsivo mio).

che scruta con attenzione e curiosità il bizzarro mondo adulto. È come se la regressione prospettica consentisse ad Umbral di consolidare il lirismo della sua prosa attraverso un rafforzamento della libertà espressiva, una libertà qui interamente affidata allo sguardo dei «niños de la guerra». Ma il punto di vista oscilla di continuo fra il dentro e il fuori, di modo che lo sguardo sull'infanzia si realizzi pure dall'esterno, attraverso lo sguardo dell'Umbral quarantenne che scrive dalla prospettiva dello scrittore:

Llenarle los bolsillos de pan a un niño hambriento y prohibirle que pelizque una miguita es pedagogía difícil de asimilar, pero el que se distraía, aquél al que se le iba la mano y le retorció el pico a la barra, no servía para estraperlista y había que mandarle al colegio a prender números y catecismo, ya que para la vida no iba a valer²⁴.

Questa frequenza di cambio prospettico, che in forme diverse avevamo rilevato pure in *Balada de gamberros* e che di certo matura in Umbral grazie all'appassionata lettura della prosa nordamericana di autori come John Dos Passos, attraversa tutto il libro fornendogli quel carattere rapsodico, discontinuo, che viene marcato pure da elementi macro testuali quali l'assenza di capitoli e una paragrafizzazione continua e irregolare, tale da generare paragrafi che vanno da un massimo di quattro pagine a un minimo di quattro righe. È una misura del testo che Umbral riprenderà spesso, e che fornirà la struttura più consona a un libro come *Mortal y rosa*, che uscirà tre anni più tardi. Come nel capolavoro del 1975, sono i brani più brevi a rendersi più indipendenti dalla logica della narrazione, perché in essi può prendere realmente forma quella sorta di monologo interiore collettivo a cui lo stesso Umbral faceva riferimento nell'intervista che abbiamo riportato sopra. Ecco qui di seguito uno di questi brani, che corrisponde fra l'altro al paragrafo più breve dell'intero libro:

²⁴ *Ivi*, p. 38. Da questo brano, e da molti altri, si evince chiaramente come il racconto di Umbral sia tutto orientato verso i figli di una determinata classe sociale, quella proletaria a cui egli stesso sentiva di appartenere. Sono diverse, nel libro, le contrapposizioni fra bambini poveri e quelli delle classi sociali più agiate, contrapposizioni definite dal colore degli abiti o dal tipo di pettinatura in grado di determinare e tracciare una vera e propria perimetrazione sociale.

Nosotros, los niños de la guerra, no llevábamos las cicatrices por fuera, en la piel, como Alfredo Mayo y los miles de Alfredo Mayo que llenaban el país, sino que las llevábamos por dentro, en los pulmones recosidos. A unos cuantos nos salvó la suerte, no se sabe muy bien para qué²⁵.

Nel dizionario degli autori spagnoli di Mar Langa Pizarro, alla voce “Umbral” vengono individuate alcune linee tematiche ricorrenti dello scrittore, e fra queste vi è la ricostruzione della vita spagnola della *posguerra* ²⁶. Come precedentemente detto, data la natura irregolare del testo a mio avviso non si può parlare di una effettiva ricostruzione della vita di una generazione in quanto l’opera procede per giustapposizioni che si affidano a quadri narrativi e immagini dalla forte portata simbolica. Sono continui i riferimenti a personaggi celebri del tempo (l’attore catalano Alfredo Mayo o il primo ministro inglese e conte di Avon, Robert Anthony Eden, come abbiamo visto nei passaggi precedenti), immagini iconiche degli anni Quaranta e Cinquanta che scandivano i ritmi di un paese inevitabilmente alla ricerca di una sintonizzazione con i tempi della modernità e che contribuivano a segnare l’immaginario dei bambini e degli adolescenti spagnoli. *Memorias de un niño de derechas* è un libro in cui i ricordi del “bambino di destra” si definiscono e prendono forma sempre a partire da un’immagine-simbolo, che contribuisce a fissare quel tempo e a innescare un processo di appartenenza generazionale. È il cinema, naturalmente, che in quegli anni si ritagliava il suo più che legittimo spazio di arte popolare per eccellenza – e che rappresenterà per Umbral un riferimento costante per la sua produzione letteraria – a fornire il contributo maggiore in questo senso: il volume abbonda di parti-

²⁵ *Ivi*, p. 98.

²⁶ M. MAR LANGA PIZARRO, *Del Franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Universidad de Alicante, Alicante, 2002, pp. 279-280. Alla linea della ricostruzione della vita spagnola della *posguerra* la Mar Langa Pizarro riconduce pure, fra gli altri, *Los males sagrados* (1973), *Las ninfas* (1975-76) *La noche que llegué al Café Gijón* (1977), *Los helechos arborescentes* (1980) e *El hijo de Greta Garbo* (1982), prevalentemente quindi testi degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta. Le altre due principali tendenze nella scrittura di Umbral individuate dall’autrice del volume sono il «realismo crítico» (dove viene inevitabilmente inserito un libro come *Balada de gamberros*) e la «investigación en la emotividad» (che comprende, fra gli altri, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* e *Mortal y rosa*).

colareggiati riferimenti filmici, e il grande schermo è spesso il contrappunto attraverso il quale la narrazione della memoria si rivela più efficace, consentendo peraltro al lettore del tempo una più che agevole ricezione della citazione intertestuale. La prima delle due principali direzioni che il testo assume in quest'ambito non può che andare verso il cinema statunitense che, come risaputo, negli anni Cinquanta invade le sale cinematografiche di un vecchio continente ansioso di guardare al di là dell'Atlantico:

El cine nos dio la medida de nuestra miseria. Nos dio la medida de nuestra vida, de todo lo que no éramos. Gilda podía enamorarse de Glenn Ford [...] porque Glenn Ford tenía una seguridad masculina que a nosotros nos faltaba en nuestros cuerpos impúberes y desnutridos.

Cary Grant era otra cosa. Cary Grant era elegante, desenvuelto [...], un Dorian Gray puesto al día, un hombre de mundo, el triunfador desenvuelto, el tipo seguro y libre que iba por la vida besando mujeres [...]. Salíamos del cine con los ojos arrasados en lágrimas. Queríamos vivir aquellos grandes amores. *El cine nos daba la dimensión de la vida. Una sensación de exilio.* Había historias de amor y sangre en los grandes casinos del mundo, pero nosotros estábamos excluidos de todo eso²⁷.

Se il confronto con il cinema, e più in generale con il mondo americano, produce nell'io narrante collettivo la sensazione di un frustrante isolamento, reso più acuto dalla prospettiva dello sguardo dell'adolescente sul mondo (un adolescente *impubere* e *denutrito*) è invece quello col cinema e la cultura italiana a risultare una sorta di specchio nel quale riflettersi e comprendersi. Relativamente ad esso infatti Umbral scrive:

Los italianos, que teóricamente son hermanos nuestros, habían rubricado con sangre, sangre italiana y española, este parentesco, en los últimos azares históricos, y he aquí que, *a fuerza de mirarnos en el país hermano empezamos a seguir su ritmo* [...]. Francia y el resto de Europa seguían su curso, despegados de nosotros, como siempre, como antes de la guerra, de las guerras, pero lo que ocurría en Italia, país bello, católico y sentimental, como el nuestro, nos ocurría un poco a nosotros [...] ²⁸.

²⁷ FRANCISCO UMBRAL, *Memorias de un niño de derechas*, cit., pp. 70-71 [il corsivo è mio].

²⁸ *Ivi*, p. 170 [il corsivo è mio].

Qualche pagina dopo, il termine di confronto tra i due paesi si rende ancora più esplicito, e la riflessione si fa di conseguenza più analitica e circostanziata. Tale analisi è ancora più significativa se consideriamo che in pratica ci troviamo nelle pagine conclusive del volume:

Nosotros, los españoles, por entonces, todavía no teníamos un despertar, pero lo tuvimos anticipadamente gracias a Italia. *En Italia vimos por anticipado (o en diferido) eso que Antoni Jutglar llamaría luego la España que no puedo ser. Es cierto que Italia estaba expandiendo al mundo su cine, su literatura, su técnica y su música, pero a nosotros nos cumplió esa expansión una especial función redentora. El país hermano era un espejo a lo largo de camino polvoriento de nuestra asendereada vida. Y bailamos nuestra frustración con el bayón de Ana*²⁹.

È interessante osservare come, in questi ultimi due brani, il *nosotros* slitti con disinvoltura dalla prospettiva di sguardo dell'adolescente meravigliato a quella dell'adulto disincantato, tanto che si passa ad una modalità di racconto dal tono tendenzialmente saggistico. È come se il confronto con l'Italia si realizzasse attraverso una maggiore consapevolezza, una sorta di presa di coscienza collettiva messa in atto da cittadini di un paese che veniva chiamato alla sfida del mondo moderno³⁰. E in effetti *Memorias de un niño de derechas* si muove agevolmente tra futuro e passato, tra il cinema e i suoni che provengono dal mondo esterno e le

²⁹ *Ivi*, p. 172 [il corsivo è mio]. Il riferimento finale della citazione è al film italiano *Anna*, uscito nel 1951 per la regia di Alberto Lattuada e distribuito in Spagna due anni dopo. È celebre, nella pellicola, la scena in cui la protagonista Silvana Mangano balla sulle note di una samba, *El negro zumbón*, cantando in spagnolo. Il brano, che poi sarà inciso su 45 giri, era stato composto proprio per quel film da Armando Trovajoli, e riscosse negli anni Cinquanta un enorme successo discografico, prima in Italia e negli anni successivi anche in Spagna. Per approfondire il rapporto di Umbral con il cinema si veda FERNANDO GONZÁLEZ ARIZA, *El cine en las columnas de Umbral* in BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN (a cura di), *Francisco Umbral. Verdades y contraverdades del cuarto poder*, Renacimiento, Valencina de la Concepción (Siviglia), 2015, pp. 453-467.

³⁰ Non a caso, come riferito nel I capitolo del presente volume, Domingo Ynduráin ascrive *Memorias de un niño de derechas* a quella categoria di romanzi (!) della modernità degli anni Settanta in cui «*la toma de conciencia personal o mejor, la conquista de la lucidez lleva a un proceso de superación que lleva al descubrimiento de la realidad*» (DOMINGO YNDURÁIN, *Época contemporánea: 1939-1980*, cit., p. 321, corsivo mio).

voci e i canti dei cortili e delle case di una Spagna che sembra realmente uscita dal più autentico dei film neorealisti. Ed è in alcune di queste scene che assistiamo al dialogo spezzato tessuto dalle donne di casa, madri e zie di quella generazione di bambini della *posguerra*, costretti da queste a provare vestiti dalle stoffe scadenti che gli venivano cuciti addosso e a rimpiangere le lunghe ore sottratte al gioco. È in queste occasioni che la voce delle donne prende il sopravvento, sovrapponendosi alla voce narrante e trascinando il lettore in quel mondo adulto, schietto e pettegolo che le orecchie dei bambini registrano come un magnetofono, e che di conseguenza la stessa voce narrante riferisce fedelmente:

Odiábamos las pruebas, aquella ropa, la máquina de coser, con su olor a aceite pesado, y las zarzuelas que cantaban las mujeres cuando se sentaban a la máquina. Hace tiempo que no vengo al taller y no sé a lo que vengo, decían en *La del manojito de rosas*, me parece. O aquello otro. Cuánto tiempo sin verte, Luisa Fernanda, desde el último día, si no me engaño. Qué asco. Me da mucho que pensar el hermano Rafael. O bien: Quién le dijera que el soldadito está en los brazos de otra mujer y que en sus bodas fueron las galas los entorchados de brigadier. El soldadito no la contesta cuando le escribe cartas de amor³¹.

Il flessibile palinsesto del *memoir* accoglie con naturalezza tali incursioni, che del dialogo hanno evidentemente il registro, come è facile riscontrare nel passaggio citato, ma non i canonici segni interpuntivi: il superamento dell'impostazione del discorso diretto in favore dell'indiretto libero è l'ennesima traccia di una necessità di infrazione della tradizione letteraria vigente (già presente peraltro in alcuni passaggi di *Balada de gamberros*), e l'avvicinamento ulteriore alla scrittura dei modelli statunitensi, da John Dos Passos a Henry Miller, da Jack Kerouac a Truman Capote, autori che avevano saputo valicare la forma romanzo attraverso l'ibridazione di narrativa, racconto autobiografico e saggio avvalendosi di una prosa libera e vorticosa, in cui pareva prevalere l'improvvisazione (figlia di una tradizione tutta norda-

³¹ *Ivi*, p. 86.

mericana che è quella della musica jazz³²) e la continua osmosi di stili e registri, dal più vivido espressionismo al lirismo simbolico.

È questa la strada nella quale la letteratura di Umbral si muoverà più di frequente negli anni a venire, pur non disdegnando ripetutamente, all'interno della sua vastissima produzione, altri percorsi di sperimentazione, che contribuiranno alla progressiva abolizione delle barriere tra le varie forme codificate di scrittura. Uno di questi percorsi è sicuramente presente in un libro che Umbral pubblica qualche mese dopo *Memorias de un niño de derechas*: siamo agli inizi del 1973 e lo scrittore decide di mettere da parte il *memoir* e riaffidarsi a un modello per diversi aspetti più riconducibile a un'idea di romanzo tradizionale. Ma ne *Los males sagrados* la tradizione romanzesca è esclusivamente il punto di partenza per quello che risulterà poi essere, quantomeno in alcune parti, uno dei libri più innovativi e anticonvenzionali nell'intera produzione di Francisco Umbral.

3.

Come dichiarato in apertura di questo saggio, uno degli obiettivi è quello di separare, laddove sia possibile, la materia autobiografica dall'opera letteraria di Umbral per provare a riequilibrare una prospettiva critica che di recente si è troppo spesso ostinata a scovare tracce della biografia dell'autore in ognuno dei suoi lavori, anche e soprattutto in quelli di più evidente natura finzionale. Pur comprendendo la legittimità di questo impulso, soprattutto nel caso di uno scrittore come Umbral che tende a prelevare di continuo dal proprio materiale autobiografico, crediamo sia un dovere del critico conservare una più serena distanza fra i due poli. Crediamo altresì, nel caso di *Los males sagrados*, che alcuni

³² Fu proprio Jack Kerouac ad autodefinirsi, più volte, un "poeta jazz" proprio per sottolineare la natura spontanea, musicale ed estemporanea della sua scrittura. È celebre la citazione del poema *Mexico City Blues*, pubblicato nel 1959 («I want to be considered as a jazz poet blowing a long blues in an afternoon jazz session on Sunday»), una sorta di manifesto artistico che può essere riferito sia alla sua scrittura in versi che a quella in prosa.

essenziali riferimenti alla vita di Francisco Umbral siano necessari perché fungono da inevitabile raccordo nella costruzione di una appropriata riflessione critica.

Los males sagrados viene pubblicato dalla casa editrice Planeta di Barcellona, che precedentemente di Umbral aveva già dato alle stampe *El Giocondo*, del 1970, e *Amar en Madrid*, uscito agli inizi del 1972. Il libro, che viene stampato anche grazie a una sovvenzione per le opere letterarie della Fundación Juan March³³, presenta già nella dedica e nell'exergum due elementi di rilievo, che collegano l'opera ad altri importanti lavori successivi: *Los males sagrados* è infatti dedicato al figlio di allora cinque anni Francisco, avuto dalla moglie María España Suárez nel 1968 e a cui nel 1972 era stata diagnosticata una leucemia che lo condurrà appena due anni dopo (il 24 luglio del 1974) ad una morte prematura che segnerà profondamente la vita dello scrittore e che, come è noto, sarà ampiamente tematizzata nel libro che gran parte della critica considera il suo capolavoro, *Mortal y rosa*, pubblicato nel 1975. È qui opportuno specificare, in ogni caso, che questa dedica si limita comunque alle parole «A mi hijo», senza aggiungere altro. Nell'exergum si legge invece una citazione da Martin Heidegger, il cui pensiero esistenzialista aveva rappresentato uno dei cardini della formazione autodidatta di Umbral. La frase prescelta, «El hombre es un ser de lejanías»³⁴, andrà a costituire il titolo di uno dei suoi libri più apprezzati della maturità, *Un ser de lejanías* appunto, uscito nel 2001 e punto culminante di una riflessione artistica sullo scorrere dell'esistenza che inizia a svilupparsi in forma tangibile, benché realizzata dalla prospettiva di sguardo di bambino, proprio con *Los males sagrados* ventotto anni prima.

Il libro avrebbe dovuto chiamarsi inizialmente *La muerte ado-*

³³ La Fundación Juan March ha finanziato, attraverso l'istituzione di una "Beca de Literatura", la pubblicazione di opere letterarie ritenute meritevoli di circolazione a partire dall'anno 1953 e fino al 1988.

³⁴ La citazione è presa da uno dei più celebri e diffusi lavori del filosofo tedesco, *Principi metafisici della logica* (*Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*), che raccoglie i contenuti delle sue lezioni presso l'Università di Marburgo e che fu pubblicato nel 1928.

lescente, titolo che rimandava d'immediato a una fase della vita che rappresenta, come stiamo vedendo in questo capitolo, uno dei temi centrali di questa stagione letteraria di Umbral. Anche in questo caso può risultare assai interessante il confronto con *Balada de gamberros*: fra il romanzo d'esordio e *Los males sagrados* l'autore crea una serie di punti di contatto che vanno dall'ambiente evidentemente vallisoletano ad un numero rilevante di personaggi che, nel romanzo del 1973, ricompaiono in modo più o meno riconoscibile³⁵ rispetto a quello del 1965. Nonostante ciò, sono alcune differenze sostanziali a marcare il superamento di *Balada de gamberros* e l'evidente approdo ad una rinnovata idea di palinsesto narrativo: *Los males sagrados* infatti presenta un dialogo quasi completamente assente e una strategia di racconto essenzialmente lirica, metaforica ed evocativa. Dal punto di vista macro testuale il libro presenta capitoli non numerati (oltre che privi di titolo, come in tutta l'opera di Umbral), di lunghezza variabile e con una paragrafizzazione ridotta al minimo. In tal senso l'incipit del libro, che scaglia di colpo il lettore nel vortice della narrazione, è assai esemplificativo di quanto detto finora:

Recordar a mamá en aquel pueblo de la montana, preñada de mí, solos los dos, solos por primera y última vez en la vida, y ella con su vaga ternura de gestante, sin hijo todavía donde posar, las gentes del pueblo mirando el embarazo, la preñez, el vientre grande y dulce, como miraban los sembrados, los montes, las nubes, con mirada sopesadora y sabedora. La maternidad empieza a ciegas, una ternura hacia algo de lo que todavía no se sabe ni siquiera el sexo, y sin embargo se le quiere, se le quiere³⁶.

Il periodo sintattico che comincia con un'infinitiva e procede per paratassi (l'impostazione sintattica emblema del post-modernismo, secondo lo schema proposto da David Harvey³⁷),

³⁵ Su tutti ricordiamo il personaggio di Dupont, che aveva già avuto uno spazio narrativo cruciale in *Balada de gamberros* e che a un certo punto de *Los males sagrados* finisce con l'essere di fatto uno dei co-protagonisti della vicenda narrata.

³⁶ FRANCISCO UMBRAL, *Los males sagrados*, Planeta, Barcellona, 1973, p. 11.

³⁷ Mi riferisco qui alla mappa riassuntiva elaborata dallo studioso inglese che si propone di elencare in un unico schema le caratteristiche contrapposte di moderno e postmoderno. Fra le tante opposizioni, una delle più pertinenti è a mio avviso pro-

l'enumerazione, la netta prevalenza dei sostantivi sugli aggettivi, la ripresa anaforica del verbo *mirar*, l'attenzione per il ritmo e l'incedere lirico della frase, lo sguardo del ricordo che pare muoversi con la cautela di una macchina da presa che inquadra la scena mettendo a fuoco dei dettagli, sono tutti segni tangibili di una rilevante evoluzione nella narrativa spagnola dei primi anni Settanta, un vero e proprio «sabotaggio dell'ordine discorsivo», per dirla con le parole di Elide Pittarello³⁸, un'evoluzione stilistica che anticipa di alcuni anni romanzi generalmente considerati assai innovativi dalla critica spagnola, ovvero *El cuarto de atrás* di Carmen Martín Gaité e *El mismo mar de todos los veranos* di Esther Tusquets, usciti entrambi nel pieno della transizione democratica – saranno infatti pubblicati nel 1978 – e concepiti come un lungo monologo interiore reso fluido grazie alla resa di un'accurata e suggestiva prosa lirica.

Nell'incipit de *Los males sagrados* il raffronto fra la natura delle cose (la gravidanza di una donna rappresentata dall'efficacissima climax *embarazo - preñez - vientre grande y dulce*) e le cose della natura (i campi seminati, le montagne, le nuvole) osservate dalla gente del villaggio come elementi di uno stesso processo della vita conferisce all'istante all'opera un tono profondamente evocativo, rafforzato dal verbo *recordar* utilizzato nella forma dell'infinito. Appare poi significativa la scelta della forma popolare «mamá» che contribuisce a trasmettere fin da subito alla narrazione un tono personale, intimo e che non può non innescare alcune riflessioni sulla natura autobiografica del testo: figlio di una ragazza madre, Ana María Pérez Martínez, e di padre sconosciuto (che solo di recente alcuni studi hanno rivelato essere, come è ormai piuttosto noto, l'avvocato cordovese Alejandro Ur-

prio quella che riconduce l'uso dell'impostazione ipotattica alla letteratura modernista e quello della paratassi alla narrativa postmoderna. Per un maggior approfondimento: DAVID HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford, 1990.

³⁸ Mi riferisco qui alla definizione riportata nel capitolo precedente e contenuta in ELIDE PITTARELLO, *Dalla fine della guerra civile alla postmodernità. Il romanzo in AA.VV., L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento* (a cura di Maria Grazia Profeti), cit. p. 532.

rutia, padre a sua volta del poeta Leopoldo de Luis), Umbral trascorse la sua esistenza con diverse donne di famiglia e seppa solo durante la sua adolescenza che una di quelle donne che l'avevano finora accudito fosse sua madre³⁹. Non possiamo non riportare qui, a tale proposito, un passaggio cruciale contenuto nell'introduzione che Umbral scrisse per la ristampa del libro pubblicata da Destino nel 1976:

Los males sagrados, como cualquier libro autobiográfico, tiene muy poco de tal, pues en literatura es imposible hacerse autorretratos, y si uno parte de sí mismo, es solo como programa de trabajo, ya que la creación literaria tiene sus leyes caprichosas y sus caprichos, que son leyes. La manipulación literaria convierte enseguida una cosa en otra, que eso es la literatura⁴⁰.

È pertanto assai significativa la regressione prospettica che l'io narrante giunge ad assumere nella prima pagina de *Los males sagrados*: il percorso delineato nei testi analizzati nel presente capitolo (che va dall'adolescenza di *Balada de gamberros* all'infanzia in *Memorias de un niño de derechas*) trova in questo incipit il punto più estremo possibile della regressione, l'assunzione del punto di vista sul mondo dall'interno del ventre materno, come se Umbral volesse restituire a se stesso fin dalle fasi della gestazione, attraverso la pagina letteraria, un'infanzia che era stata vissuta nel segno dell'assenza della figura materna. Per queste ragioni, la prima pagina del libro assume particolare rilievo anche per comprendere la portata della trasfigurazione del dato biografico nell'elaborazione finzionale. È in tal senso indicativo l'impiego enigmatico del verbo *recordar*, che dovrebbe essere utilizzato per garantire un *effet de réel* e che qui invece Umbral introduce forzatamente per contravvenire a tale convenzione semantica, contravvenzione che non può che determinare un effetto di assoluto disorientamento nel lettore, peraltro già sollecitato dal vorticoso lirismo di un incipit *in medias res*, che si sviluppa attraverso mo-

³⁹ ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral, El frío de una vida*, cit., pp. 55-88.

⁴⁰ FRANCISCO UMBRAL, Introduzione a *Los males sagrados*, Destino, Barcellona, 1976, p. 16.

dalità ascrivibili a un vero e proprio flusso di coscienza.

Nelle righe immediatamente successive il punto di vista dei contadini del luogo, che prima passava dall'osservazione «sope-sadora y sabedora» nei confronti della donna gravida a quella del paesaggio naturale, finisce col costruire un'immagine sintetica degli elementi in gioco, che diventano così protagonisti di un unico quadro narrativo:

Mi madre durmiendo bajo las estrellas grandes y toscas de la montaña, sintiéndome en su vientre, palpitante como una estrella de sangre, pasando su pesantez de hijo por entre la levedad del aire, las flores de las alturas, la mirada rubia de los campesinos, el paisaje que no la conocía⁴¹.

L'impostazione paratattica ed enumerativa continua a prevalere, e continua a emergere con forza la tensione lirica del testo che spinge il lettore a realizzare uno sforzo supplementare che gli consente di prendere parte in forma attiva, se non addirittura creativa, all'esperienza estetica. Lo stesso Umbral, in una pagina di *Mortal y rosa* dichiarerà che «el libro es solo el pentagrama del aria que ha de cantar el lector [...]. Leer es crear. Lo activo, lo creativo, es leer, no escribir»⁴². E proprio a questo riguardo Darío Villanueva scrive:

Porque, finalmente, la novela lírica no pudo alzarse con el estandarte de la renovación del género sin modificar en profundidad el papel del lector como co-creador del universo narrativo y protagonista de la correspondiente experiencia estética [...].

Todo ello se cumple cabalmente en Francisco Umbral hasta el extremo de que no haya otro referente más claro para la novela lírica española de la posguerra que su propia obra⁴³.

E a proposito del contesto entro il quale l'opera di Umbral si colloca, lo studioso si pone successivamente una domanda fondamentale, ovvero in che misura la singolarità di questo scrittore

⁴¹ *Ivi*.

⁴² FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa* [1975], Cátedra, Madrid, 1995, p. 109 (edizione a cura di Miguel García-Posada).

⁴³ DARÍO VILLANUEVA, *La novela lírica de Francisco Umbral* in AA.VV., *Umbral y su tiempo*, cit., pp. 175-176.

provenga «de su intento, bien logrado, de adaptar la poética de la novela lírica al ciclo estético de la llamada posmodernidad»⁴⁴. Quanto è deliberata la volontà di Umbral di rinnovare un genere, il romanzo, verso la cui stessa legittimità si mostrava assai più che scettico? Quale ruolo, d'altra parte, svolge in effetti Umbral nel determinare il gusto e le tendenze della generazione dei narratori del suo tempo? Lo scrittore fu senz'altro uno dei grandi animatori della vita letteraria madrilen e spagnola fra gli anni Settanta e Novanta, anche grazie alla sua autorevole voce critica che le fitte collaborazioni giornalistiche contribuivano via via a rafforzare. Eppure, dal punto di vista dell'influenza della sua opera su scrittori a lui contemporanei e sulle generazioni immediatamente successive, il discorso si fa più complesso in quanto è la sua stessa torrenziale produzione letteraria (che, per l'appunto, procedeva di pari passo con la tangibile, quotidiana presenza dei suoi articoli su riviste e giornali e che Umbral stesso definì come «escritura perpetua»⁴⁵) a impedire spesso, come accennato in apertura di questo studio, una reale percezione della portata innovativa della sua scrittura nella narrativa spagnola del suo tempo. *Los males sagrados* è il diciassettesimo libro pubblicato dal suo debutto avvenuto meno di otto prima, e uno dei cinque pubblicati nel solo 1973. Non è il suo primo romanzo, come abbiamo visto, né tantomeno è possibile considerarlo il suo primo romanzo libero dalle influenze del social-realismo: i romanzi “urbani” *Travesía de Madrid* del 1966, e ancora più marcatamente *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* (1969) e *El Giocondo* (1970) avevano già sancito, come vedremo nel capitolo successivo, il superamento di quella pesante e inevitabile eredità attraverso un meno schematico impiego dei personaggi e un sapiente impiego dello spazio

⁴⁴ *Ivi*, p. 176.

⁴⁵ Tale definizione, più volte utilizzata da Umbral per spiegare l'incessante attività letteraria a cui non poteva né voleva sottrarsi, giungerà a divenire il titolo di un volume uscito per i tipi della Fundación Cultural Mapfre Vida di Madrid nel 1989, *La escritura perpetua* appunto, una sorta di diario intimo in cui lo scrittore riflette sulla scrittura come atto “quotidiano” necessario, come attività non interrompibile (perpetua) in quanto principale mezzo per tenersi in vita.

metropolitano come motore della storia narrata.

Eppure, è con *Los males sagrados* che giunge a compimento quel processo di ricerca espressiva che permetterà di approdare agli esiti di *Mortal y rosa* e de *Las ninfas* poiché è proprio con questo romanzo che Umbral sovverte apertamente i palinsesti narrativi vigenti superando di continuo il mero livello dell'enunciazione in favore della più piena autonomia verbale⁴⁶. Tale operazione avviene, come abbiamo visto nei passaggi sopra citati, grazie ad una struttura di racconto che tende a privilegiare l'enumerazione attraverso il monologo interiore, e a creare quindi una vorticoso spirale di immagini e pensieri la cui estrema libertà è qui senz'altro favorita dall'assunzione del punto di vista dell'io narrante, da quella regressione prospettica che permette a Umbral una più agevole e naturale sovversione del canone narrativo tradizionale. *Los males sagrados* sviluppa infatti il suo racconto spostando lo sguardo del narratore dalla prospettiva del mondo osservato dal ventre materno – una prospettiva che finisce inevitabilmente col fondere in un unico punto di vista quello della madre e quello del figlio portato in grembo – a quella del bambino di pochi anni che scruta l'universo circostante servendosi dei suoi strumenti di decodificazione. Sono al riguardo assai interessanti i due seguenti passaggi (siamo ancora nelle primissime pagine del romanzo):

El naufragio de una familia, de un tiempo, de unas vidas, los altares de las alcobas, la alcoba de la convalecencia de mamá, la alcoba de los suspiros de la abuela, la alcoba de las bronquitis del abuelo, toda la casa llena de grandes fotografías de antepasados, los muertos amortajados allí para siempre, cada uno en su alcoba, en su cama, sin volver a salir a la calle, ni siquiera al pasillo, haciendo su vida entre unos armarios, unas sillas, una cama y un palanganero⁴⁷.

⁴⁶ Ci sembrano assai pertinenti, al riguardo, le parole di Pere Gimferrer contenute in un articolo della rivista «Ínsula», non direttamente riferite a *Los males sagrados* ma piuttosto a una complessiva valutazione della prosa umbraliana: «Lejos de enunciar cosas, el lenguaje artístico [de Umbral] consiste en hacer que existan cosas mediante palabras» (PERE GIMFERRER, *Francisco Umbral, en tres tiempos* in Francisco Umbral, *La escritura perpetua*, Revista Ínsula, 581, Ínsula Librería Ediciones S.A., Madrid, Maggio 1995, p. 1, corsivo mio).

⁴⁷ FRANCISCO UMBRAL, *Los males sagrados*, cit., p. 15.

In queste righe si può notare un significativo ancorché contenuto passaggio dal racconto del narratore adulto e onnisciente (che può esordire scrivendo «El naufragio de una familia, de un tiempo...») a quello via via più interno alla storia narrata, ovvero il racconto del bambino, che a suo modo osserva e riflette sulle esistenze e le abitudini quotidiane di quel mondo adulto e sofferente che gli è intorno. Nel paragrafo successivo l'assunzione del punto di vista si fa più esplicita, e lo sviluppo del pensiero dell'io narrante diviene di conseguenza ancora più aderente a quello del bambino:

El niño, los niños, yo, nosotros, todos, pasábamos por el pasillo con miedo, procuraba uno ir por el centro, equidistante yo de las puertas de la derecha y las puertas de la izquierda, temeroso de las manos de los muertos, la mano de la abuela, que de pronto salía de su alcoba, espera, niño, tráeme de la cocina un poco de azúcar para el té, anda, hazlo por el Niño Jesús, o un poco de vino para la sopa, y había que ir a la cocina y volver con el poquito de azúcar o de vino, y la abuela, o quién sabe si la bisabuela, estaba allí, en su alcoba, en su capilla, en su altar, preparándose unas sopas de vino o un té muy azucarado, y luego todo el pasillo olía a las comidas de los muertos⁴⁸.

La prima comparsa del *yo* nella narrazione, collocato al centro di una sequenza di ben cinque soggetti con cui ha inizio il paragrafo, sancisce qui la definitiva separazione del punto di vista fra madre e figlio e conduce con forza il lettore nel mondo delle visioni e delle paure infantili, un mondo carico di incanto e sgoimento di fronte a una realtà interiorizzata e trasfigurata. Assistiamo anche all'uso del discorso indiretto libero, che fa sì che sia la voce di un'anziana nonna, una delle tante di quel nucleo familiare («la abuela, o quién sabe si la bisabuela») a interrompere per un attimo il libero fluire dei pensieri del bambino: anche in questo caso dopotutto, si tratta di un flusso di pensieri collettivo («los niños, nosotros, todos»), di un io narrante plurale che contribuisce in questo passaggio a sottolineare una coralità di racconto che sembra essere l'unica modalità possibile per poter rappresentare

⁴⁸ *Ivi* (corsivo mio).

quella famiglia allargata, matriarcale, in cui le stesse parentele si confondono e si sovrappongono. *Los males sagrados* passa pertanto, dopo un ampio incipit in cui predomina la figura della madre e il suo stato di gravidanza, a focalizzare la sua attenzione sulle azioni e le riflessioni di colui che sarà il personaggio principale, quel bambino che via via prenderà pieno possesso della storia, superando la stessa necessità narrativa dell'io narrante plurale e prendendo per sé il diritto al racconto.

È questo, fra i romanzi analizzati nel presente capitolo, il libro in cui lo spettro temporale è più ampio, e il lettore può quindi seguire la crescita del personaggio dallo stato iniziale di feto a quello di bambino fino alla condizione di adolescente. Ed è in questo processo di crescita che la vicenda apparterrà sempre più a lui grazie alla messa in atto di un punto di vista che si fa realmente univoco, senza mai sacrificare una linea narrativa che continuerà a privilegiare il lirismo e il monologo interiore, una rigorosa impostazione paratattica e un'enumerazione che privilegia sostantivi e verbi agli aggettivi, come dimostrato dal seguente brano, che si riferisce alla vita scolastica del protagonista:

Aquella pelea en el colegio, *los dientes, las bocas, los puños, la sangre, el miedo, la furia*, yo desgarraba con mis uñas, pero otras uñas se clavaban en mi carne y al fin me quedé tendido en la gran escalera, como un héroe griego, creo que pensé en algún momento, viendo el mundo rojo y mi vida terminada.

Me puse en pie, hablaron *los maestros, los profesores, el estrado solemne y sombrío* que me expulsaba del colegio para siempre [...]. *Crucé las galerías, los patios, las escaleras, las estancias abandonadas, las aulas cerradas y polvorientas, los altares y las capillas*, y el coro de las niñas no sonaba por parte alguna, pero había grupos, hileras de chicos que *me miraban, sonreían, escupían, me insultaban*, e incluso de vez en cuando me golpeaba algo en la espalda, en las piernas, una piedra, un tintero⁴⁹.

L'espulsione dalla scuola per ragioni disciplinari è di certo un evento assai lontano dalla biografia personale dello scrittore, che fu sì costretto ad abbandonare assai precocemente gli studi

⁴⁹ *Ivi*, p. 91 (corsivo mio).

ma per questioni di natura burocratica, secondo quanto riferisce la stessa Anna Caballé⁵⁰, che pure insiste con risoluta decisione sulla presenza del dato autobiografico nell'opera letteraria dello scrittore: l'istituzione scolastica franchista aveva preteso chiarezza sulla sua situazione familiare, e sua madre, all'epoca impiegata comunale, aveva preferito non svelare la sua condizione di ragazza madre ritirando pertanto il figlio dall'istituto. È questo il fatto che determinerà la formazione quasi completamente autodidatta di Francisco Pérez Martínez, al secolo Francisco Umbral.

Nel romanzo, ad ogni modo, l'espulsione scolastica segna una sorta di iniziazione all'età adulta, l'atto di ribellione sociale che consegnerà il giovanissimo protagonista alla vita reale, incarnata innanzitutto dal rapporto, (che si farà via via più importante) con una coetanea di classe più elevata, Teresa, rapporto che dopo una lunga frequentazione, a tratti narrata in toni elegiaci, verrà suggellato da un'esperienza sessuale raccontata attraverso un'interessante fusione fra il tipico lirismo narrativo umbraliano e l'ambientazione di taglio social-realista, fornita sia dal luogo in cui i due ragazzi scelgono di incontrarsi, sia dal fatto che scelgano di farlo il giorno stesso in cui il padre di Teresa è deceduto, mentre tutto intorno all'abitazione è un viavai di persone che piangono e intonano canti funebri:

En el garaje, que era inmenso y frío, olía a neumático, a caballo muerto, a aceite de engrasar y a gasolina. Había esqueletos de viejas carrozas, monturas de caballo, landós varados, y entre todo aquello estaba el gran automóvil negro, enorme, lustroso como un zapato. Contra uno de los cristales oscuros de las ventanillas, un rostro pálido, ojeroso, una cara de muerto. Era Teresita, que me miraba⁵¹.

È un luogo desolante che sembra uscito dal *Tiempo de silencio* di Martín-Santos, il più compiuto deterioramento postmoderno del *locus amoenus* della letteratura classica tanto da avere il suo riflesso nelle stesse fattezze della giovane donna, che assume una maschera mortuaria che pare essere l'unica possibile per poter

⁵⁰ ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, cit., pp. 92-93.

⁵¹ FRANCISCO UMBRAL, *Los males sagrados*, cit., p. 95.

formare parte di quel luogo. Eppure sarà lì che i due ragazzi consumeranno il rapporto sessuale, in quell'ambiente che coniuga alla perfezione l'immaginario putrefatto che era stato consegnato dalla precedente generazione agli adolescenti della *posguerra*. La descrizione del rapporto, che sembra quasi trovare la sua ragion d'essere proprio in quel contesto di morte, viene realizzata con dei significativi meccanismi di reticenza:

Se encogió de hombros. No le importaba nada el caso. Se había refugiado allí para que la dejaran en paz. Siguió besándome y le desabroché el uniforme. Tenía unas enaguas blancas, leves, monjiles. Cabíamos perfectamente en el fondo del coche, sobre la alfombra cepillada, entre el asiento de delante y el de atrás. Nos tendimos allí y jugué con su cuerpo delgado y de color papel. Estaba muy excitada e hizo el amor como una mujer adulta. Piafaba un caballo, gritaba la loca, cantaban los curas y alguien hacía un discurso solemne.

Todo nos llegaba lejano, confuso, a través de patios y traspatios. Teresita se defendió dulce y bravamente en el amor. Me dejó fatigado, arañado, besuqueado [...] ⁵².

Il focus narrativo, dopo la descrizione della scoperta di quel corpo femminile – ed è qui piuttosto significativo osservare come il narratore riservi più aggettivi alla sottoveste che al corpo stesso – è interamente rivolto alle azioni e sensazioni della ragazza, azioni quasi meccaniche, senza vita come del resto conferma la sua stessa condizione di morta in vita. A parte alcuni aggettivi che indicano le tracce “fisiche” di quel rapporto («Me dejó fatigado, arañado, besuqueado»), quasi non ci si sofferma sui pensieri e le emozioni dell'io narrante che pure, come Teresa, è alla sua prima vera esperienza di tipo amoroso, benché precedentemente nel romanzo si riferisca di altri approcci sessuali avuti con donne adulte, amiche di sua madre, esperienze descritte in pochissime righe, come una necessaria e al tempo stesso trascurabile tappa del processo di maturazione del personaggio centrale. Anche nella circostanza dell'amplesso con Teresa non assistiamo ad alcuna rappresentazione dell'atto sessuale in sé: l'eccitazione

⁵² *Ivi*, p. 96.

della ragazza conduce ad un genericissimo «hizo el amor como una mujer adulta» e non vi è nemmeno un minimo riferimento a quella del protagonista maschile. La narrazione passa poi rapidamente a descrivere il contesto esterno, cavalli che nitriscono, preti che intonano litanie, etc. Solo nel momento in cui i due ragazzi saranno usciti dall'auto, l'io narrante rivela al lettore che «aquel automóvil algo funerario, como un ataúd de lujo, el coche fúnebre de un rey, había sido la alcoba del desfloramiento de Teresita»⁵³, svelando quindi una perdita della verginità della ragazza riguardo a cui però non vi è alcun tipo di sviluppo o riflessione narrativa.

Questa ellissi del racconto in uno scrittore come Umbral che è solito procedere per accumulazioni descrittive, enumerazioni, asindetici, è quanto mai indicativa: *Los males sagrados* dal punto di vista della rappresentazione della sessualità non segna alcun superamento rispetto a *Balada de gamberros*, che anzi nel suo più marcato racconto dell'anarchia adolescenziale si concedeva, come abbiamo visto, più di una libertà espressiva, tanto da incorrere nei severi giudizi della censura franchista. Le ragioni di tale atteggiamento possono essere molteplici: una di queste potrebbe proprio essere ricondotta alla volontà da parte di Umbral di non cadere nuovamente nelle reti della censura in anni nei quali si consolidava il suo prestigio letterario. È però più ipotizzabile ritenere che l'intenzione dello scrittore fosse quella di voler orientare il libro verso temi che sentiva più necessari (il racconto della società spagnola della *posguerra* su tutti), privilegiando pertanto, per la scena sopra riportata, quell'atmosfera mortifera incarnata dalla figura di Teresa, una figura capace di simboleggiare la condizione di inazione, e a tratti di impotenza, in cui stagnava la società spagnola degli anni Cinquanta. La stessa vitalità delle classi sociali inferiori, a cui il protagonista appartiene, sembra venire contagiata da tale condizione di morte che di fatto giunge ad innervare l'intero romanzo. Occorre ricordare, dopotutto, che il libro inizialmente doveva intitolarsi *La muerte adolescente*: in

⁵³ *Ivi*, p. 97.

effetti *Los males sagrados* è la storia di una sofferta educazione sentimentale, il viaggio dolente della voce narrante attraverso un processo di crescita che si realizza a fatica nel clima oppressivo di un paese in ritardo sui tempi della modernità. Una modernità che però appartiene al romanzo stesso, al modo in cui la narrazione si sviluppa, al suo uso della voce narrante, al lirismo della prosa che rompe schemi consolidati della tradizione per permettere il libero flusso dei pensieri di un giovane uomo che osserva il mondo e si sforza di individuare in esso il suo posto.

Capitolo Terzo

Madrid come genere letterario

Travesía de Madrid,

Si hubiéramos sabido que el amor era eso, El Giocondo

1.

Nei testi analizzati nel capitolo precedente, soprattutto in quelli dalla maggiore impostazione finzionale (*Balada de gamberros* e *Los males sagrados*, ma anche in molte delle pagine di *Memorias de un niño de derechas*), lo scenario entro il quale quelle storie si sviluppano e prendono forma è inevitabilmente lo spazio angusto e oppressivo di una città di provincia, il cui modello ispiratore è sicuramente individuabile nella Valladolid dell'infanzia e dell'adolescenza di Umbral. Parallelamente al "romanzo degli anni giovanili", però, si affianca nella produzione dello scrittore, fin dalla metà degli anni Sessanta, il racconto di un mondo che costituirà poi il nucleo centrale, il motore e talvolta finanche la ragione stessa di una parte della sua letteratura. Mi riferisco alla città di Madrid, che per Francisco Umbral rappresenterà, volendo riprendere le sue stesse parole, un vero e proprio genere letterario a sé stante nella misura in cui essa giungerà a tracciare di per sé vere e proprie impalcature narrative e non essere pertanto solo il *telón de fondo* su cui si muovono fatti e personaggi della narrazione. Dopotutto, lo spazio-città dall'età barocca in poi si è saputo via via sostituire al mondo naturale per divenire a sua volta il più consueto e pertinente dei mondi possibili entro cui la letteratura potesse collocare i propri universi creativi. E non di rado, in questo processo che possiamo definire come una "metropolizzazione" dell'immaginario letterario dell'autore, questo stesso spazio assurge a elemento centrale fino a farsi, non di rado, l'indiscusso protagonista del testo.

Questo tratto sarà assai ricorrente nelle opere di Francisco

Umbral lungo tutto il corso della sua carriera: la città spagnola, alla quale dopo esservi nato nel 1932 lo scrittore farà ritorno in pianta stabile soltanto a partire dall'anno 1959, è in fondo sempre stata, a partire dalla sua proclamazione come capitale nel sedicesimo secolo, lo spazio privilegiato della letteratura spagnola¹, una vera e propria città-nazione capace di declinare, di epoca in epoca, il senso e il destino di un paese come la Spagna e al tempo stesso di agire all'interno dell'opera letteraria come un elemento in grado di orientare la storia narrata e le azioni dei personaggi. Umbral è probabilmente l'autore che è riuscito a utilizzare tale spazio urbano nel modo più sistematico possibile, e in maniera tale da accompagnarne e raccontarne l'evoluzione, dal franchismo alla transizione democratica fino alla più viva contemporaneità, e dimostrando peraltro come questa città fosse capace di metaforizzare un'intera nazione. In precedenza soltanto Benito Pérez Galdós e Ramón Gómez de la Serna erano riusciti a utilizzare in modo così ricorrente ed efficace lo spazio Madrid all'interno della loro narrativa, trasformando quello stesso spazio in qualcosa che trascendesse la mera ambientazione contribuendo a prendere parte attiva alla progressione delle vicende narrate. Ma dopotutto anche nel corso della lunga stagione franchista due opere chiave della letteratura spagnola della *posguerra* erano riuscite a fare di Madrid un elemento narrativo dalla grande portata simbolica e il luogo capace di offrire al lettore la possibilità di allargare lo sguardo da una città a un destino nazionale: mi riferisco a *La colmena* di Camilo José Cela – romanzo pubblicato nel 1951 e che di certo esercitò una grande influenza su Umbral – e al successivo *Tiempo de silencio* (uscito nel 1962) di Luis Martín-Santos².

¹ Alla ricorrente presenza e alle molteplici e diverse tematizzazioni dello spazio urbano di Madrid nel romanzo spagnolo postmoderno ho dedicato nel 2013 la monografia *Madrid, romanzo urbano. Topografie letterarie nella novela spagnola contemporanea*, pubblicato a Napoli dalla casa editrice Tullio Pironti.

² Relativamente a *Tiempo de silencio* e alla sua capacità di declinare nella sua narrazione il destino di un'identità nazionale, ci sembrano assai pertinenti le considerazioni di Santos Sanz Villanueva che definisce la Madrid del romanzo di Martín-Santos come «el reflejo mismo de una forma de ser nacional» (SANTOS SANZ VILLANUEVA,

Ad appena quattro anni dall'uscita di *Tiempo de silencio* Umbral pubblica, per l'editore Alfaguara di Barcellona³, *Travesía de Madrid*, un romanzo che tematizza quella stessa società urbana raccontata da Cela e Martín-Santos ma in forme assai diverse, privilegiando in primo luogo la città in quanto tale, una realtà che diviene asse portante dell'intero palinsesto narrativo. Stavolta la capitale spagnola non è più il luogo simbolo di uno stato di arretratezza e degrado che si estende a un'intera nazione ma piuttosto una complessa, contraddittoria e brulicante metropoli europea in cui tutto pare poter accadere, e che prova finalmente ad affacciarsi e sintonizzarsi col mondo moderno. Rafael del Moral osserva:

La amplitud ambiental de *Travesía de Madrid* informa sobre los ambientes, sobre determinadas profesiones, sobre el urbanismo de la ciudad, sobre el cosmopolitismo, sobre los marginados sociales, sobre extrañas actividades y hábitos de los ciudadanos, sobre algunas impresiones globales producto de la ciudad, y, al mismo tiempo, informa sobre las impresiones de todo tipo que este núcleo urbano produce en el narrador-protagonista. Ese conjunto ciudadano expresado de manera general y en muchas ocasiones pormenorizado en función de las necesidades argumentales, es una constante del relato⁴.

Siamo nel giugno del 1966⁵, e Umbral è appena al suo quarto libro pubblicato, e di fatto al suo secondo romanzo dopo *Balada de gamberros*, che come abbiamo visto era stato dato alle stampe esattamente un anno prima. Una prima sostanziale differenza fra

Historia de la novela social española, Alhambra, Madrid, 1980, p. 845). Interessanti sono pure le parole di Gil Casado, secondo il quale *Tiempo de silencio* «es el compendio del hombre ibero, de su ambiente y del carácter nacional» (PABLO GIL CASADO, *La novela social española*, Seix Barral, Barcellona, 1975, p. 484).

³ Il romanzo sarà poi ristampato nel 1974 dalla casa editrice Destino di Barcellona nella collana di narrativa "Áncora y Delfín", la stessa nella quale era apparso, un anno prima, *Memorias de un niño de derechas*.

⁴ RAFAEL DEL MORAL, *Madrid en la novela. 1939-1975*, Editorial Calibán, Madrid, 1991, p. 289.

⁵ Il libro, se prestiamo fede all'epigrafe con cui Umbral chiudeva sempre i suoi testi, era stato terminato giusto un anno prima della sua pubblicazione, ovvero nel giugno del 1965, un anno che pertanto risulta essere straordinariamente produttivo per l'allora poco più che trentenne autore.

i due testi è data proprio dall'ambientazione madrilenica di *Travesía de Madrid* che marca nell'autore un diverso uso dello spazio narratologico rispetto a quello del romanzo d'esordio, nel quale lo sviluppo della storia era interamente affidato alle azioni dei personaggi. Vi erano, certo, diversi passaggi nei quali il testo si soffermava sulla descrizione dei luoghi (in particolare del fiume che attraversava la città e della sua fitta vegetazione) ma questi non contribuivano in misura rilevante al procedere del plot. Con *Travesía de Madrid*, invece, è evidente fin dal titolo il protagonismo della città, un protagonismo che lo stesso Umbral sottolinea esplicitamente con le seguenti parole, contenute nelle note di copertina della ristampa del libro uscita nel 1974 per Destino:

He escrito *Travesía de Madrid* con una técnica de acciones simultaneas y proliferantes porque proliferante y simultáneo es el latido de toda gran ciudad: porque proliferantes y simultáneos son el corazón y la memoria de un hombre – el protagonista – con mucha vida y poca ciencia. Y, finalmente, porque esta manera de construcción le da a la novela su carácter de obra abierta, cambiante, provisional, practicable que corresponde al arte y la conciencia relativista de nuestro tiempo.

Ancora una volta è attraverso le parole dell'autore che possiamo dare inizio a una più pertinente e accorta riflessione critica: Umbral, in questo breve passaggio, rivendica in primo luogo l'impiego di una tecnica narrativa che risulterebbe indispensabile per poter narrare in modo adeguato la vita, o meglio «el latido de toda gran ciudad». Non c'è un riferimento esplicito a Madrid: la capitale spagnola è, in queste osservazioni di Umbral, semplicemente una delle tante metropoli del mondo moderno, gli anni Sessanta, una metropoli proliferante, “caotica, aperta, cangiante e provvisoria” così come devono essere le nuove forme espressive che intendono raccontarla. Eppure Madrid sarà per Umbral, proprio per le specificità che la differenziano da ogni altra città del mondo (la commistione di provincialismo ed europeismo, la posizione peculiare che la colloca al centro di tutto e al tempo stesso lontana da ogni cosa, l'assoluta rappresentatività delle sorti di un'intera nazione) uno spazio capace di dar vita a un vero e

proprio “genere letterario”, un genere che per lo scrittore inizia proprio con questo libro⁶.

Travesía de Madrid comincia con l’approdo nel quartiere di Salamanca da parte di un giovane uomo di cui il lettore non conoscerà mai il nome, e che riferisce i fatti in prima persona. Non si sa nulla del suo passato, delle sue origini familiari, né tantomeno delle sue reali aspirazioni. Sia lui che i personaggi con cui si trova a interagire «son personajes sin futuro, intuitivos, sin vocación para nada que no sea vivir»⁷. Non c’è confusione o alternanza del punto di vista: lo sguardo sul mondo è sempre e solo quello dell’io narrante che, come ci rivela lo stesso Umbral, vive “simultaneamente” esperienze e sensazioni di diversa natura. Tale simultaneità è resa nelle prime pagine del libro attraverso un originale impiego del dialogo – elemento assai rilevante del testo, come del resto avveniva pure in un romanzo come *Balada de gamberros* – un dialogo strutturato per brevi tratti come una sorta di testo teatrale, in quanto le battute dei personaggi si alternano ad ampie didascalie che svelano al lettore i pensieri che l’io narrante sviluppa simultaneamente alle parole che pronuncia. Ciò avviene in occasione dell’incontro del protagonista con una giovanissima donna, Soledad, episodio che dà inizio, *in medias res*, al secondo capitolo del libro:

- ¿De Madrid?
- De Madrid.
- Pues nosotras llevamos sólo un mes viviendo aquí.

⁶ Su questi aspetti lo scrittore avrà modo di tornare numerosissime volte, fino a essere co-autore, nel 1999, nell’ambito di un programma che si proponeva di raccontare gli spazi che avevano impregnato le opere di alcuni scrittori (fra questi Julio Llamazares, Manuel Vicent, Ana María Matute e José Saramago), di un documentario per la RTVE intitolato proprio *Travesía de Madrid*. In esso si ribadisce in modo esplicito il ruolo fondamentale dello spazio madrileno nella elaborazione dell’immaginario di molti scrittori della tradizione letteraria spagnola (da Lope de Vega a Francisco de Quevedo, da Valle-Inclán a Camilo José Cela, da Benito Pérez Galdós a Ramón Gómez de la Serna fino allo stesso Umbral). Il documentario, della durata di circa un’ora, è tutt’oggi disponibile nel portale della RTVE al seguente link: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/esta-es-mi-tierra/esta-tierra-travesia-madrid-francisco-umbral/316041/>

⁷ ANA MARÍA NAVALES, *Los comienzos literarios de Francisco Umbral* in AA.VV., *Francisco Umbral y su tiempo*, cit., p. 135.

- Ya te irás acostumbrando.
- ¿Acostumbrando? ¿A qué?
- Digo yo. A todo
- ¿A todo?
- A los coches, y eso. Chica, pareces tonta [...].

(Tonta perdida, pero alta y rubia y delgada y adolescente. Cuando se quitó las gafas negras – a quién se le ocurre andar con gafas negras por la calle de Alcalá siendo noche cerrada –, comprobé que era joven, demasiado joven, y esto, quizá, me asustó un poco, no sé por qué)⁸.

È interessante sottolineare come questo singolare uso delle parentesi avvenga, nel libro, esclusivamente per questo primo, serrato e lungo dialogo fra l'io narrante e la ragazza. Se consideriamo ancora una volta che *Travesía de Madrid* è di fatto il secondo romanzo di Umbral⁹, e che il primo si affidava spesso, come abbiamo visto, a un punto di vista plurale, possiamo individuare in questa strategia narrativa una sorta di cautela artistica, la volontà da parte dell'autore di marcare i pensieri dell'io narrante attraverso l'uso di un segno grafico evidente – le parentesi appunto – come a indicare un progressivo avvicinamento all'uso di un io che si farà, nel corso della traiettoria narrativa dell'autore, e già a partire da questo stesso testo, via via più netto, pur con significative eccezioni (come vedremo più avanti per un romanzo come *El Giocondo*).

Nel passaggio citato siamo inoltre in presenza di un primo, evidente ruolo predominante dello spazio urbano, che determina e condiziona le azioni dei personaggi che si muovono al suo interno: Madrid, come detto, è al tempo stesso protagonista e

⁸ FRANCISCO UMBRAL, *Travesía de Madrid* [1966], Destino, Barcellona, 1974, p. 18.

⁹ Appare significativo il fatto che Santos Sanz Villanueva, nella sua *Historia de la novela social española* (cit., p. 375), la cui prima edizione risale al 1980, consideri *Travesía de Madrid* come «la novela más importante» di Umbral. Tale supremazia del romanzo del 1966 rispetto al resto dell'opera umbraliana è, a nostro avviso, ben intercettato da Óscar Barrero Pérez che ritiene che la scelta riguardi essenzialmente la probabile natura “sociale” del testo, capace appunto di raccontare a fondo la società madrilenza degli anni Sessanta (Cfr. ÓSCAR BARRERO PÉREZ, *Recepción crítica de Umbral en las historias de la novela* in «Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada» Homenaje a Francisco Umbral, Monográfico I, 2017, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 1-40).

principale argomento del libro, e finanche il lessema che ha in assoluto il maggior numero di occorrenze nominali nel testo. I personaggi del romanzo sono costantemente in relazione con le dinamiche della città e si muovono ininterrottamente sulla superficie della sua topografia (una topografia descritta con una assoluta accuratezza da parte dell'io narrante) o, ancora più spesso, nel suo sottosuolo: la metropolitana della capitale spagnola, e con essa il sistema di tram e autobus in superficie, non erano mai stati tematizzati in maniera così approfondita e non avevano mai svolto un ruolo così importante nella letteratura spagnola fino ad allora. In essi Umbral, lettore appassionato dei romanzi di John Dos Passos che iniziarono a circolare in traduzione in Spagna già a partire dal 1929¹⁰, scorge la più autentica modernità della città, lo strumento attraverso il quale le persone che ci vivono possono entrare realmente in contatto, il mezzo grazie al quale i nuovi arrivati giungono a sentirsi in breve tempo madrileni essi stessi. Gli stessi avvisi che si ascoltano infinite volte durante una corsa nella metro di Madrid – come del resto in diversi passaggi successivi avverrà per le urla degli ambulanti, le canzoni alla radio e la lettura dei cartelloni pubblicitari – qui finiscono per entrare nel romanzo come una sorta di coro postmoderno, che scandisce tempi e azioni del mondo degli uomini:

Cuidado con las puertas. Tengan cuidado con las puertas. Dejen las puertas libres. Cuidado al entrar y salir para no introducir el pie entre coche y andén. Soledad se alejó entre la gente. Su rubia cabeza ascendía entre otras cabezas la escalera del metro. Se prohíbe vender en los coches. Prohibido fumar o llevar el cigarro encendido. Abandonamos el andén como un relámpago. El tren corría por los túneles como una rauda catástrofe¹¹.

Il lirismo della prosa umbraliana si mescola con puntuale efficacia al linguaggio impersonale e meccanico degli avvisi che

¹⁰ Mi riferisco qui proprio a *Manhattan Transfer*, uscito negli Stati Uniti nel 1925 e pubblicato in spagnolo, nella traduzione di José Robles Pazos, appena quattro anni più tardi per i tipi della Editorial Cenit di Madrid.

¹¹ FRANCISCO UMBRAL, *Travesía de Madrid*, cit., p. 23.

vengono trasmessi nei vagoni della metropolitana¹². I due personaggi appaiono completamente immersi in quella società del sottosuolo madrileno che risponde a determinate regole, convenzioni e abitudini e che, prendendo parzialmente a prestito una definizione di Giancarlo Mazzacurati, potremmo giungere a definire società “tecnomorfa”, come la narrazione stessa che intende rappresentarla e nella quale «la mimesi si sposta dai paradigmi della biografia e della storia ai paradigmi delle scienze nuove [...], con vari esiti di dissolvenza [...], che sembrano spiegare una costruzione del testo protesa verso le tecniche della sceneggiatura e del montaggio a quadri rapidamente sovrapposti»¹³. La corsa in metro funge pertanto da vera e propria cerimonia di cittadinanza per il personaggio femminile di Soledad, ancora spaesata nella metropoli e con l'io narrante a farle qui da padrino: nella figura del protagonista non può non individuarsi l'esigenza da parte di Umbral di proiettarvi il suo stesso acquisito *madrileñismo*, che nel corso della sua carriera sceglierà di mettere da parte solo di rado, e solo nelle circostanze in cui avvertiva la necessità di rappresentare il mondo dell'infanzia, un mondo che a sua volta, nel suo immaginario, non potrà mai prescindere, come si è visto nel precedente capitolo, dallo spazio della provincia *vallisoletana*.

Eppure, nella produzione degli esordi, in questa alternanza fra i romanzi di Valladolid e quelli di Madrid¹⁴, Francisco Umbral

¹² Il tono lirico del libro subisce, per ammissione dello stesso Umbral, la profonda influenza della scrittura di Henry Miller oltre che quella di Dos Passos. Nel già citato volume di EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *Umbral. Vida, obra y pecados – Conversaciones* lo scrittore dichiara che *Travesía de Madrid* è a tutti gli effetti la sua opera più *milleriana*: «Ahí estaba yo en pleno auge de Miller [...]. El disparate, el fundir a treinta tías en una sola tía de veinte piernas y treinta tetas y yo qué sé. Eso es Miller. Un poco picassiano» (p. 120).

¹³ GIANCARLO MAZZACURATI, *Dal continente Proust all'arcipelago Musil*, in AA.VV., *Musil contro Proust*, Milano, Shakespeare & Company, 1981, p. 143.

¹⁴ Va riconosciuto alla tesi dottorale di Eduardo Martínez Rico (poi autore di diversi studi su Umbral e di due preziosi libri di conversazioni a cui faremo riferimento in seguito) il merito di aver dato forma critica a questa importante suddivisione nell'opera giovanile di Umbral. La ricerca di dottorato di Martínez Rico, realizzata nel 2002 per l'Università Complutense di Madrid sotto la guida di J. Ignacio Díez Fernández, e intitolata *La obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)*, è attualmente consultabile al seguente link: <http://eprints.ucm.es/4584/1/T26057.pdf>

resta fedele alla sua personale ricerca espressiva, alla sua volontà di infrazione della forma romanzo vigente attraverso una serie di strategie narrative che da *Balada de gamberros* in poi andranno a svilupparsi in maniera sempre più netta. *Travesía de Madrid* è di fatto il romanzo in cui l'autore dismette apertamente l'abito di scrittore socialrealista, parzialmente indossato nel romanzo d'esordio, per privilegiare l'impiego di una serie di elementi che ritroveremo poi costantemente nella sua produzione¹⁵: nel testo sono infatti predominanti l'enumerazione e una disposizione sintattica che procede per frasi fra loro coordinate, elementi che in maniera così ricorrente ritroveremo in libri "madrileni" come *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* ma anche in successivi romanzi dell'infanzia vallisoletana come *Los males sagrados*, precedentemente analizzato. Nel romanzo del 1966 è lo stesso spazio urbano di Madrid a contribuire con decisione a questa tendenza di racconto:

Había que volver a la puerta de Toledo antes de que amaneciera y, sin despertar sospechas, recuperar la moto. A la hora en que la gente sale de los cines de la Gran Vía, cuando los bares y las cafeterías tienen un último fulgor y despachan los últimos cafés dormidos, la última y pegajosa tortita de nata [...], cuando la meretriz de la bolera automática ha lanzado su última bola con gesto cansado [...], a la hora de ese autobús hueco que alborota el suburbio y ese Metro final tras el que se cierran las puertas plegables y metálicas de todos los accesos, para la dura lucha del serrín y las escobas y los calderos, un hombre y una mujer llegan a una habitación desforrada, rojiza, enorme, donde hay una alta cama y un amenazador biombo¹⁶.

La "simultaneità" della metropoli informa il testo di "qua-

¹⁵ Secondo il giudizio di Ignacio Soldevila Durante, con *Travesía de Madrid* «está madurada la personalidad narrativa de Umbral, sobre todo en su peculiar forma de escritura, en la que se amalgaman felizmente la capacidad creadora del lenguaje [...] y una sintaxis narrativa que es la antípoda del atomismo narrativo de Ramón, y en la que los defectos de este quedan superados, y se potencian, en cambio las capacidades evocadoras» (IGNACIO SOLDEVILA DURANTE, *La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1980, p. 357). Si veda al riguardo anche l'articolo di PILAR BELLIDO NAVARRO, *Madrid en la obra de Francisco Umbral*, contenuto alle pagine 49-62 nel volume curato da Bénédicte de Buron-Brun, *Francisco Umbral: una identidad plural*, ed edito nel 2009 (Pau Cedex - Université de Pau et des Pays d'Adour, Utriusque Vasconiae).

¹⁶ FRANCISCO UMBRAL, *Travesía de Madrid*, cit., p. 67.

dri rapidamente sovrapposti”, per riprendere ancora le parole di Mazzacurati, una tecnica che per Umbral appare l’unica possibile per una efficace rappresentazione della natura postmoderna della capitale spagnola, nella quale una miriade di differenti tipi umani dà vita a una ritualità urbana dalla quale lo stesso protagonista del libro, e le persone che di volta in volta interagiscono con lui, vengono travolti. In tale situazione non c’è però (o quantomeno non è dominante) il topos letterario novecentesco dell’alienazione dell’individuo, ma piuttosto la partecipazione di massa ai ritmi di una città-mondo che, come la New York di Dos Passos, non offre l’illusione del sogno personale eppure consente a chiunque di potersi sentire parte di una quotidianità che si fa rito collettivo metropolitano. Tutto questo non si svolge in una qualsiasi città del mondo moderno ma in una Madrid dalla topografia tangibile e dettagliata che contribuisce, in virtù della sua eterogeneità e della volontà dello stesso Umbral di tematizzarne ogni tratto distintivo, a fornire al racconto continue linee narrative:

Es la hora *alegre y laboriosa* de los teléfonos, es *el canto metódico* de las calculadoras, es *la suave marea* de los papeles que crean su propia tormenta y se distribuyen en el aire elaborado de las oficinas. Corre el calambre de la actividad por las mesas de los Bancos y los Ministerios, *se enriquece* de números *la cadena dócil* de las sumas, se persiguen las conferencias a las conferencias y las transferencias a las transferencias¹⁷.

Dalla rappresentazione compiaciuta della città borghese e finanziaria, motore economico di una Spagna che tenta di affermare la sua raggiunta modernità pur vivendo ancora sotto una dittatura, il libro passa nelle righe immediatamente successive a definire gli scenari popolari entro i quali si sviluppano le storie dei personaggi che si è scelto di seguire, io narrante compreso. Le due Madrid non procedono per contrasto ma vengono inglobate in uno stesso sguardo che procede, ancora una volta, per enumerazione e avvalendosi di una impostazione sintattica in cui nessuna immagine può essere subordinata a un’altra, e le stesse vicende

¹⁷ *Ivi*, p. 89 (corsivo mio).

dell'io narrante e dei personaggi che con questi interagiscono si legano a tali quadri narrativi per semplice giustapposizione:

El conductor del tranvía 61 ha desempaquetado su bocadillo aprovechando el semáforo. *La frutera del mercado de Barceló* ha almorzado la manzana más hermosa de la frutería. *La manicura de la peluquería elegante* ha dibujado con la punta de su estilete una claras medias lunas en las uñas del viejo caballero. *El hombre del kiosco de la Castellana* desempaqueta las revistas de la semana, que traen de la imprenta un olor a cuatro colores, una flor imprenta a cuatro tintas. Y *Sofía amanece*, asustada, en el lecho de su señorita, y retorna del amor, de su primera noche de amor, como de un largo naufragio. Anduve desnudo por entre los gruesos espejos de la casa¹⁸.

Nel romanzo, che si sviluppa per quasi trecento pagine (quasi tre volte il numero di pagine di *Balada de gamberros*), assistiamo al continuo spostamento del focus narrativo dal personaggio centrale ai numerosissimi personaggi secondari che appaiono anche una sola volta nel corso della storia. L'ampiezza di sguardo del narratore, che può riferire "simultaneamente" ciò che sta accadendo in distinti luoghi della città di Madrid, ci permette di parlare di narrazione parzialmente extradiegetica, in quanto questa modalità si interrompe non appena l'io narrante torna a farsi personaggio dialogante, inserito nelle dinamiche del racconto e pertanto non più onnisciente.

E di fatto, le dinamiche del racconto principale, quelle che ruotano attorno al narratore, hanno come principali nuclei narrativi il sesso, inteso come piacere istantaneo da consumare il più rapidamente possibile, e la morte, evocata più volte e ad un certo punto materializzatasi col suicidio di uno degli amici del protagonista: entrambi i temi sono presenti in maniera marcata, tanto da condurre alcuni critici a prendere *Travesía de Madrid* per quello che a nostro avviso non è: un romanzo pessimista¹⁹.

¹⁸ *Ivi* (corsivo mio).

¹⁹ È questo, fra gli altri, il giudizio di Ana María Navales che in *Los comienzos literarios de Francisco Umbral* (contenuto in AA.VV., *Francisco Umbral y su tiempo*, cit.) definisce appunto il libro «una novela pesimista, en la que la angustia del protagonista se concentra en la mujer, pero no en una determinada, puesto que el amor carece de toda valoración espiritual dada la característica moral del personaje, sino en cualquier mujer

Si tratta piuttosto di un'opera sull'urgenza di vivere, sul senso di vertigine indotto dalla libertà fornita a una esistenza che sceglie di sintonizzarsi con i palpiti di un universo urbano in continua trasformazione e ridefinizione, dove tutto può accadere. E del resto la frase posta in exergum, e che riprende un passo di Kierkegaard, recita: «La angustia es el vértigo de la libertad»²⁰, proprio a sottolineare la doppia valenza di un romanzo che, distante dal grido disperato di *Tiempo de silencio*, si muove fra desiderio e affanno e trova nello spazio della vorticoso Madrid degli anni Sessanta, sospesa fra tradizione e tensione alla modernità, il luogo ideale per lo sviluppo di questa agonica lotta per l'esistenza da parte dei suoi personaggi.

2.

Fra i “romanzi madrileni” di Francisco Umbral rientra in misura determinante un libro che lo scrittore pubblica tre anni dopo *Travesía de Madrid* e che con questo ha una serie di analogie e di interessanti differenze. *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, dopo essere uscito a puntate su «El español» nel 1966²¹, viene pubblicato nel settembre del 1969 – è pertanto il nono libro

o en una fusión de todas ellas, y en la entrega del protagonista es donde encuentra la justificación de su vida delincuente» (pp. 137-138, corsivo mio). Severissima è poi la lettura critica di Anna Caballé: «En *Travesía de Madrid* no digo que la técnica no sea relativamente eficaz, pero los contenidos resultan demasiado castizos y la novela se diluye en un costumbrismo de bajo techo» (ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral. El frío de la vida*, cit., p. 204, corsivo mio).

²⁰ La citazione è tratta da una delle opere più note del filosofo danese, ovvero *Begebet Angest (Il concetto dell'angoscia)*, pubblicato nell'anno 1844 e diffuso in Spagna col titolo *El concepto de la angustia*.

²¹ Dato che apprendo da Bénédicte de Buron-Brun nel suo *Prólogo* a Francisco Umbral, *Treinta cuentos y una balada*, Editorial Renacimiento, Valencina de la Concepción – Siviglia, 2018. Il romanzo era uscito nel 1966 in otto puntate sul giornale «El español» con il titolo di *Sonata adolescente* e qualche mese dopo la rivista *Cuadernos Hispanoamericanos* ne aveva pubblicato l'incipit, corrispondente alle pagine 7-16 dell'edizione Destino, col titolo *Amar en Madrid*. Il “racconto” sarà poi inserito nello stesso 1969, anno di uscita del romanzo completo in Spagna, nella raccolta curata da EDUARDO TIJERAS, *Últimos rumbos del cuento español*, pubblicata a Buenos Aires dalla Editorial Columba (pp. 241-253) e per giunta costituirà uno dei racconti de *Las vírgenes*, la raccolta che Umbral pubblicherà sempre nel 1969 per l'Editorial Azur di Almería.

pubblicato dallo scrittore – nel catalogo di una piccola casa editrice della capitale, le Ediciones Literoy²², per poi essere ripreso anch'esso nella collana “Áncora y Delfín” della casa editrice Destino nel 1974. È un romanzo ampiamente al di sotto delle duecento pagine, e le cui note di copertina – riprese integralmente nella ristampa Destino cinque anni più tardi – sottolineano ciò che il lungo titolo può a sua volta evocare: *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* è, in base a indicazioni editoriali tese a intercettare la più ampia fetta possibile di pubblico, «una novela de amor [...], una visión del mundo de hoy a través de los ojos de un hombre enamorado y de una mujer enamorada».

In realtà, il testo mette in campo una serie di elementi narrativi molto più complessi e rappresenta una tappa importante nella personale ricerca espressiva ed estetica di Umbral, oltre che un'ulteriore evoluzione nell'impiego dello spazio urbano di Madrid: a differenza di *Travesía de Madrid* infatti, questo romanzo si caratterizza per una *implicitazione* della città, che appare come l'ovvio, naturale, unico luogo entro cui la storia può essere raccontata tanto da essere nominata solo raramente nel corso del libro. Le occorrenze nominali sono circa una quindicina – e fino a metà libro appena quattro – benché la topografia risulti anche qui ricostruita in modo assai particolareggiato. Eppure, nelle prime pagine del testo, i due protagonisti della storia – semplicemente *él* ed *ella*, un *hombre* e una *mujer* privi di nome e di qualsiasi altro riferimento anagrafico e sociale – sembrano muoversi in un mondo non ancora definito, una realtà urbana che è fatta principalmente di spazi chiusi, sospesi fra antico e moderno e pervasi dal fumo e dall'alcol. L'incipit è in tal senso assai indicativo:

Como aquel café de primavera con el invierno aún dentro disfrazando de un frío inexistente el confort destripado de los divanes, el humear inútil de los cafés, la hoguera mínima, húmeda e invisible del coñac en el fondo de la copa o laringe abajo, quemando las palabras del conversador

²² Il volume viene inserito nella collana “Voz del Tiempo” in cui, negli anni precedenti, erano stati pubblicati autori di un certo prestigio quali Raúl Guerra Garrido e l'argentino Andrés Balla.

interminable, del contertulio de todas las tertulias, del bebedor de coñac y fumador de tabaco negro o rubio, con boquilla o sin boquilla, mentolado o no mentolado, canceroso o anticanceroso, cordial siempre y conversacional. Pero fuera hacia sol. Un sotanillo con antesotanillo, una hornacina con figuras que dudan entre resultar muy antiguas o muy modernas, entre el modelado en serie y la filigrana rococó del arte refinadamente basto y bastardo²³.

Tale universo ovattato, protetto dai ritmi frenetici del mondo esterno, offre su quel mondo una finestra insolita che è data da un grande specchio posto su una porta interna del locale, una sorta di schermo cinematografico o televisivo che mostra, a chi si trova dentro, il movimento della città di fuori privandolo del rumore e del frastuono. È così che viene quindi rappresentata la metropoli nelle prime righe del libro, righe che riferiscono anche del primo incontro fra l'uomo e la donna: lo scrittore fornisce al lettore un punto di vista dall'inquadratura fissa che ne propone azioni e dinamiche e che però, contrariamente agli specchi concavi in *Luces de Bohemia* di Valle-Inclán, non va a deformare la realtà che vi è rappresentata, ma ne fornisce un'immagine che tende al racconto del reale. Se il personaggio di Max Estrella, negli anni Venti del Novecento, può affermare che «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»²⁴, la società metropolitana che permea il romanzo di Umbral si lascia descrivere attraverso una prospettiva di sguardo che non deve più necessariamente ricorrere all'esperpento *valleinclanesco* per farsi efficace:

Por aquel espejo con greca todo alrededor [...] pasaban autobuses raudamente reflejados [...], pasaban anuncios y ráfagas de primavera y mujeres apresuradas, y un soldado – quizá un marinero – y todos los que van a pie, y las muchachas que dejan lo mejor de su edad, sin saberlo, en esos espejos que las reflejan al pasar. Es mejor que no haya ningún coche aparcado delante de la puerta del bar, porque entonces el espejo permanece

²³ FRANCISCO UMBRAL, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* [1969], Destino, Barcellona, 1974, p. 7.

²⁴ RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, *Luces de Bohemia* [1924], Cátedra, Madrid, 2017, p. 87 (edizione a cura di Francisco Caudet, corsivo mio).

despejado en toda su dimensión y la vida de la calle hilvana en él el hilo de los mil, de los dos mil, de los quinientos mil automóviles que corren por la ciudad y a veces eligen esta lateral, mejor que la calzada central, para rodar más plácidamente, salvo la molestia de los adoquines y los raíles desencajados del tranvía, y el autobús, que hace paradas en todos los discos, en todos los semáforos, en todas las esquinas, o se lanza en picado y corre y corre, como un desgarramiento del paisaje urbano²⁵.

In queste prime pagine del libro lo specchio si fa pertanto co-narratore quasi per sostenere, inizialmente, una strategia narrativa che, in *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, appare del tutto nuova all'interno della produzione degli esordi di Umbral: nel testo infatti, a differenza di *Travesía de Madrid*, la modalità di racconto è interamente extra-diegetica e i fatti vengono riferiti attraverso una voce esterna alle vicende del romanzo, una voce che pertanto può riferire gli avvenimenti in maniera onnisciente ma senza rinunciare alla propria soggettività di sguardo. Nonostante, come detto, questo sia il nono libro pubblicato dallo scrittore, è appena il terzo effettivo romanzo e si è quindi nel pieno della ricerca di una personale tecnica narrativa o, più probabilmente, della necessità di una sperimentazione continua, come del resto provano i testi dei primi anni Settanta analizzati precedentemente (si pensi appunto alle progressive evoluzioni del punto di vista, da *Balada de gamberros* a *Memorias de un niño de derechas* fino a giungere a *Los males sagrados*). Questo libro del 1969 – che dopo tutto aveva già visto la luce a puntate nel 1966 – sancisce il primo impiego di una modalità di racconto più impersonale che permette ad Umbral di osservare e riferire dall'esterno lo svilupparsi di sensazioni e sentimenti dei due protagonisti, il cui graduale innamoramento è legato a doppio filo alle pulsazioni e ai movimenti della città che li ha messi in contatto.

La narrazione tende a rinunciare quasi del tutto all'uso del dialogo (elemento assai ricorrente nei due primi romanzi di Umbral) e a farsi pertanto più analitica e introspettiva, e di conseguenza a fornire al suo autore la possibilità di esprimere in mi-

²⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

sura più rilevante quella propensione lirica ed elegiaca della sua scrittura²⁶ che a tratti faceva la sua comparsa nei precedenti lavori. Tale elemento conduce sì ad una sorta di inazione da parte dei due protagonisti, definiti molto più attraverso i loro pensieri e le loro emozioni piuttosto che per le azioni che producono, ma tale inerzia è di fatto una sorta di calcolato contraltare rispetto al movimento e alla dinamicità della metropoli nella quale vivono, una metropoli che al tempo stesso li stordisce e li inebria, trascinandoli nel vortice di un sentimento amoroso che li colloca al centro esatto del pianeta:

Empezaban a sentirse frente a frente [...]. Si este sotanillo con rumor de conversaciones ha sido por unos cuartos de hora el centro de Madrid, si Madrid ha sido alguna vez el centro de una nación y tomamos esa nación [...] como centro geográfico del planeta y tomamos este rodante y ruidoso planeta por centro aristotélico del universo, resulta que el universo se ha quedado de sobra, sin su planeta clave; resulta que nuestro lujuriente y salitroso planeta ha perdido del mapa su nación más vociferante y conversadora, y que la capital de esa nación asiste al repentino enmudecimiento de su corazón parlanchín y coloquial, de ese provisional corazón del mundo, que por unos momentos ha sido el café-sotanillo para un hombre y una mujer cuando estaba naciendo no un amor platónico, sino un amor aristotélico, como son todos los verdaderos amores, que tienden siempre a centrar el círculo, a polarizar los vientos, a convertirse en su rosa efímera y mortal²⁷.

Oltre a dimostrare la presenza di un lirismo narrativo dall'indubbia forza espressiva, questo passaggio rivela come fra i personaggi centrali e lo spazio di Madrid intercorra un rapporto di natura simbiotica per il quale fra gli elementi in gioco sussiste sempre una relazione di causa-effetto: se in un passo precedente il narratore aveva detto che «ésta es una ciudad conversacional, y hasta los silencios resultan comunicativos»²⁸, proprio per marcare una diretta partecipazione della città e delle sue carat-

²⁶ Ana María Navales etichetta *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* come «una novela poemática [...], letterariamente superior a *Travesía*, aunque *menos amena*, condenada a pasar más inadvertida por el gran público» (ANA MARÍA NAVALES, *Los comienzos literarios de Francisco Umbral* in AA.VV., *Francisco Umbral y su tiempo*, cit., p. 139, corsivo mio).

²⁷ FRANCISCO UMBRAL, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, cit., pp. 11-12.

²⁸ *Ivi*, p. 9.

teristiche nelle dinamiche sentimentali della coppia protagonista del romanzo, in queste dense righe vediamo come questa città permetta che il suo centro reale diventi quel *sotanillo* di uno dei tanti caffè situati nel cuore di Madrid. È pure degno di nota osservare come il focus del racconto si sposti qui assai rapidamente, secondo un progressivo allargamento del punto di vista, da quel sottoscala al centro della città, e poi dalla città alla nazione, per passare all'intero pianeta e infine all'universo. E questo stesso procedimento viene poi immediatamente ripercorso in senso contrario, trascinando nuovamente il lettore dallo spazio planetario al piccolo locale del centro della capitale spagnola grazie ad un efficace e originalissimo zoom narrativo che dimostra la volontà, e la capacità, da parte di Umbral di indagare incessantemente sulle possibilità che la forma romanzo concede all'autore.

Dai brani analizzati si evince d'altra parte come la stessa vivacità dei ritmi urbani venga raccontata attraverso una glossa dell'azione piuttosto che attraverso un'effettiva narrazione della stessa. Si tende infatti molto più alla raffigurazione di quadri narrativi finanche indipendenti fra loro – caratteristica che si ritrova pure in *Travesía del Madrid*, come si è visto – piuttosto che a un effettivo inserimento dei personaggi all'interno di essi, se non per le questioni di causa-effetto su cui ci siamo prima soffermati. Questo favorisce una rappresentazione caleidoscopica dello spazio metropolitano e delle dinamiche che si sviluppano al suo interno, secondo un'attitudine in qualche misura riconducibile all'idea di *roman-collage*. Ma tale attitudine giunge ad Umbral soprattutto dalla costante lettura dell'opera di Ramón Gómez de la Serna, come osserva opportunamente Eduardo Martínez Rico:

Nuestro autor decía que Ramón, en sus novelas, más que narrar la acción glosaba la acción. Pues bien, esto es lo que nos da la impresión al leer *Si hubiéramos sabido...: no hay acción, hay glosa de la acción. El ritmo es extraordinariamente lento; la acción, si la hay, es interrumpida constantemente por los comentarios, las reflexiones, las divagaciones del narrador*²⁹.

²⁹ EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *La obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)*, cit., p. 137.

Il modello *ramoniano* viene assimilato da Umbral suo malgrado, come è facile intuire dall'analisi di *Ramón y las vanguardias* (che sarà pubblicato nel 1978) e soprattutto dalle parti nelle quali, in esso, viene sviluppata la riflessione sulla narrativa di Ramón, una narrativa «desigual, irregular y a veces descuidada»³⁰ realizzata da un autore che, secondo Umbral, respingerebbe ogni altra motivazione di scrittura che non sia quella lirica. Ma la tendenza a privilegiare all'azione reale la glossa dell'azione contribuisce, nel romanzo, a rafforzare la natura postmoderna della ricerca espressiva di Francisco Umbral che, alla fine degli anni Sessanta, fornisce anche per questo aspetto un apporto significativo alla ridefinizione del genere *novelesco*: la propensione alla didascalia infatti non può non implicare una maggiore soggettività del punto di vista del narratore che rifugge pertanto da ogni spinta di tipo realista per favorire una più personale lettura degli avvenimenti. *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* sancisce quindi in Umbral il definitivo affrancamento dall'importante e al tempo stesso ingombrante eredità del social realismo spagnolo degli anni Cinquanta che, in questo romanzo, viene superata anche in virtù di questa individuazione di una nuova modalità di racconto, che conduce il narratore ad assecondare, non di rado, la propensione alla glossa fino a far assumere al testo una natura che di fatto oscilla fra scrittura narrativa e scrittura saggistica o finanche giornalistica³¹. È quello che Remo Ceserani, riprendendo a sua volta un'intuizione di Roland Barthes, definisce come

³⁰ FRANCISCO UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, 1978, Espasa Calpe, Madrid, 1978, p. 79.

³¹ Pungente ma di sicuro interessante rispetto alla ricezione della peculiare scrittura umbraliana in quegli anni, è il commento al libro da parte di José Domingo, uscito sulla prestigiosa rivista *Ínsula* nel dicembre del 1969: «Después de la lectura de esta novela, considero un deber seguir expresando mi confianza en el Francisco Umbral novelista. El día en que se decida a no dejarse arrebatar por la maraña agobiadora de su brillante barroquismo, en trazar a través de éste la despejada senda de una peripecia argumental, en abandonar decididamente el ensayo literario por la novela, habrá que contar con él con una de nuestras primeras figuras en el género. Su talento, su profundidad – dentro de las apariencias superficiales de su modo de hacer –, su calidad de estilo, siguen siendo muy prometedoras (JOSÉ DOMINGO, “*Si hubiéramos sabido que el amor era eso*”, *Ínsula*, Madrid, n. 280, p. 5).

«interscambio fra i codici»³², un interscambio che non si limita a codici di diverso segno ma anche ai diversi caratteri che un testo scritto può possedere e che, in questo libro di Umbral, giunge a manifestarsi in forme di questo tipo:

*Vivir en el recuerdo de otra persona es vivir el ideal de uno mismo, saberse reducido a la línea escueta de la posible perfección humana, ahilado e impecable, un poco fantasmal, pero translúcido, sin balbuceos, con la belleza de lo inexistente. Quizás él vivía así en el recuerdo de ella; quizás ella vivía así en el recuerdo de él. Nunca nadie es tan puro, nunca nadie tan su propio ángel como cuando es recordado con amor*³³.

Qui non assistiamo alla glossa di un'azione ma piuttosto a quella di un sentimento, che il narratore prova a definire nella maniera più esaustiva possibile, attraverso un abbondante uso di aggettivi (*escueta, ahilado, impecable, fantasmal, translúcido, puro*) e introducendo il successivo focus sui due protagonisti con l'impiego dell'avverbio *quizás*, un impiego che va a inficiarne la presunta onniscienza. Nel passaggio citato, l'uso del presente si contrappone al tempo classico del racconto al passato e conferisce pertanto un maggior elemento di contrasto ai diversi tempi del romanzo sottolineando al meglio lo scarto espressivo che fa sì che il testo si muova incessantemente fra presente didascalico e passato narrativo. All'interno dei possibili tempi del racconto, poi, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* tende a privilegiare in maniera abbastanza netta l'uso del imperfetto spagnolo a discapito del "pretérito indefinido", un aspetto morfologico che dimostra come l'autore ricerchi una sorta di circolarità perpetua, una reiterazione, in sostanza quel «tiempo parado»³⁴ che egli stesso aveva imputato al genere romanzesco e da cui, in modo più insistente e consapevole, avrebbe provato a suo modo a rifuggire

³² REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 138. Lo studioso italiano riprende una definizione elaborata da Barthes nel 1975, contenuta, alla voce *Théorie du texte*, nella *Encyclopaedia Universalis*, XV, Parigi, pp. 1014-1017.

³³ FRANCISCO UMBRAL, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, cit., p. 56 (corsivo mio).

³⁴ FRANCISCO UMBRAL, *Diario político y sentimental*, cit., p. 11.

nei successivi anni di carriera letteraria.

Tornando alla tendenza che ha il testo a glossare l'azione narrativa, appare altresì degno di nota come sia talvolta lo stesso spazio urbano madrilenno a necessitare, da parte dell'autore, di una spinta alla didascalìa, come se la città con le sue consuetudini sfuggisse, in taluni momenti, a qualsiasi possibilità di narrativizzazione canonica. È ancora una volta la metropolitana di Madrid a essere "celebrata" nelle pagine del libro, ed è proprio per realizzare tale celebrazione che Umbral ricorre a una strategia di racconto dal tono prevalentemente saggistico e/o cronachistico:

El metro es como un inmenso y laberíntico retrete de olores que emanan, quizá de la continua y siempre sobreforzada ingestión de la ciudad, y se desliza por sus túneles un tren rojo y negro, como una rauda catástrofe. Cuidado con las puertas, dejen las puertas libres, el metro corre alejándose de él, y es inevitable pensar que alguna vez, entre la rueda humana infinitamente reunida y deshojada a cada instante, han estado muy cerca el uno del otro. Todo dependería de un encuentro casual³⁵.

Anche in questa occasione, come in *Travesía de Madrid*, si fa spazio nel testo il linguaggio ossessivo, meccanico e impersonale degli annunci delle corse della metro, annunci che qui, assieme al ritmo rumoroso e incessante dei treni stessi, contribuiscono addirittura a marcare la distanza fra i due protagonisti e a farsi quasi antagonisti di quella storia d'amore. I mezzi di trasporto, nel romanzo, tendono ad assumere di continuo una doppia funzione, poiché in alcuni casi giungono ad assolvere la propria natura di unire e mettere in contatto persone e luoghi fra loro distanti, ma finiscono pure spesso col sancire dei distacchi, tendendo a mescolare e a confondere gli individui, a lasciar intravedere l'altro impedendo però una effettiva forma di comunicazione.

Molto più che in *Travesía de Madrid*, è presente in questo romanzo una sorta di alienazione metropolitana che però – come si è detto – appare ben lungi dal volersi ricondurre al tema della solitudine dell'uomo scaraventato negli ingranaggi del mondo

³⁵ FRANCISCO UMBRAL, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, cit., p. 40 (corsivo mio).

moderno, e preferisce piuttosto concentrarsi sui due protagonisti per i quali la città è al tempo stesso lo spazio dell'incontro e della separazione, il luogo che può offrirti grandi opportunità ma anche quello in cui può realizzarsi il fallimento, che per i due giovani è dato soprattutto dallo spettro dell'inutilità degli studi universitari della ragazza. È la città che prende parte attiva alle sorti dei personaggi e che da un lato viene esaltata nella sua frenetica e affannosa vitalità e dall'altra subisce, di tanto in tanto nel libro, una sorta di processo estetico per il quale i suoi stessi simboli più rappresentativi (dalle strade più celebri e frequentate al Palacio de Comunicaciones in Plaza de la Cibeles³⁶) vengono impietosamente maltrattati dallo sguardo disincantato del narratore che in essi giunge a scorgere l'assenza di armonia, il grottesco, finanche la bruttezza. Non si tratta nemmeno in questo caso di un approccio narrativo di tipo deformante, *esperpéntico*: l'obiettivo di Umbral pare voler essere quello di fornire un'immagine totalizzante della città di Madrid, che entra incessantemente nelle tante riflessioni e nei rari dialoghi dei personaggi, e naturalmente nelle stesse considerazioni del narratore onnisciente, che ama soffermarsi di continuo, come abbiamo visto, sugli effetti che la città è in grado di produrre sui suoi personaggi.

Infine, occorre pure segnalare che *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* tematizza un ambito alquanto inedito nella narrativa di Umbral, soprattutto in quella del primo decennio oggetto di questo studio. Mi riferisco al mondo universitario, un mondo che sappiamo profondamente distante dalla formazione e dall'esperienza personale dell'autore e che nel romanzo assume, a suo modo, una certa rilevanza in quanto legato a doppio filo, come s'è detto, ai destini – e alla quotidianità – dei due protagonisti, ma anche alla stessa città di Madrid che a sua volta ingloba questa realtà³⁷. È soltanto la protagonista femminile a frequentare l'uni-

³⁶ In un passaggio del libro (p. 127), il Palacio de Comunicaciones de Madrid (inaugurato nel 1909 su progetto di Antonio Palacios e Joaquín Otamendi, e dal 2007 sede del Ayuntamiento), convenzionalmente ritenuto come uno degli edifici simbolo della capitale spagnola, è definito dalle parole del narratore «desconciertamente feo».

³⁷ In Spagna, dopotutto, lo spazio dell'accademia, come osserva Susana Gil-

versità (una facoltà umanistica di studi classici non meglio precisata), ma sono entrambi i personaggi centrali a muoversi negli spazi del mondo accademico – le aule, i caffè, le biblioteche – e a vivere i suoi ritmi, poiché di fatto l'uomo è interamente dedicato all'esistenza e alla carriera studentesca di quella che è la sua partner. È un mondo che Umbral dimostra di conoscere poco in quanto la narrazione tende a non indugiare nella descrizione di quegli spazi come invece fa per tanti degli spazi interni nei quali i personaggi di volta in volta si trovano – si pensi alla rappresentazione del caffè *sotanillo* con cui il romanzo si apre – e che favoriscono un'inedita prospettiva di sguardo sulla città. I locali (mense, caffè), i corridoi e le aule universitarie non costituiscono mai, nel libro, un'occasione di approfondimento narrativo in sé, eccezion fatta per le biblioteche che sono evidentemente percepite da Umbral come luoghi che appartengono maggiormente a Madrid e che pertanto si fanno più congeniali alla sua esigenza di racconto. Ecco al riguardo un passaggio alquanto esemplificativo e nel quale, attraverso il consueto incedere narrativo umbraliano, la biblioteca de la Casa de las Américas si trasforma anch'essa in una sorta di spazio urbano labirintico, benché fatto prevalentemente di libri, un labirinto dal quale il protagonista maschile è stordito al punto da non riuscire a riconoscere subito la propria donna:

Albarellos (*La novela de campus en España. 2000-2015*, Universidad de la Rioja, 2013) non si presenta come un microcosmo consolidato e circoscritto nel quale vita e lavoro si mescolano e si sovrappongono l'uno all'altra. Non esiste una vera e propria convivenza fra i componenti di quel mondo: al campus (e in spagnolo è stata coniata, riprendendo l'accezione critica *campus novel* di ambito anglosassone, l'espressione "novela de campus" per definire il romanzo che si muove in questi spazi) si va per lavorare o per studiare, per dare lezione o per assistervi. Questo non significa che queste occasioni di natura lavorativa non diano luogo a dinamiche esistenziali meritevoli di essere assorbite dalla ricettività della letteratura, ma sta di fatto che la vita di coloro che, in Spagna, popolano l'università sia *anche e soprattutto* altrove. Nella maggior parte dei casi, poi, lo spazio dell'Università coincide con quello della stessa città in cui l'Ateneo si trova, ed è come se spazio urbano e spazio universitario propriamente detto si influenzassero a vicenda, mutuando caratteristiche l'uno dell'altro, come in un gioco di scatole cinesi per cui lo spazio interno assorbe e contagia quello esterno che lo contiene e viceversa.

Niña siempre, entre los libros de las grandes bibliotecas de la ciudad, agrupados en estanterías como por generaciones tipográficas, por cosechas culturales, por sementeras. Él iba a buscarla a la biblioteca de la Casa de las Américas, y subía despacio la escalerita de piedra, allanada y suave, entre el fino verdor anglosajón, entre las setas metálicas que pronto encenderían su luz de luciérnaga a ras de la hierba, alejándose un poco de la Castellana y sus autobuses, alternándose lejos de la verja aún señorial, aún no absolutamente yanqui [...]. Los Estados Unidos le salían al encuentro en grandes fotografías, en bibliotecarias rubias, en largos mostradores, como el esquinazo de un rascacielos de mármol, y buscaba la cabeza de ella entre las cabezas, contra el fondo claro, lleno de colores incoloros, *bajo los muros de libros, bajo las murallas de libros, bajo el enladrillado cultural en varios idiomas, confundiéndola* – cuando tanto creía conocerla – con una americana pecosa, con otra española que no era ella, con una chica francamente fea que, sin embargo, tenía su misma manera de ladear la cabeza para leer, para fumar, para escribir³⁸.

In quanto spazio appartenente alla città, anche la biblioteca esercita pertanto una sua attiva funzione narrativa contribuendo alle dinamiche della vicenda narrata in misura simile a quella degli altri spazi metropolitani e in misura decisamente maggiore a quella degli spazi accademici propriamente detti. E del resto, il libro si muove coerentemente su questo crinale per tutta la sua estensione: i due protagonisti stabiliscono con la città di Madrid un rapporto che è al tempo stesso di simbiosi e di opposizione, e che è quindi capace di generare sistematicamente una serie di situazioni di racconto tali da marcare in misura determinante il palinsesto stesso del romanzo.

3.

Il terzo titolo che si è scelto di inserire nel presente capitolo è il primo vero successo editoriale di Umbral, e uno dei romanzi che, a suo tempo, ebbe più circolazione in Spagna e che contribuì in modo significativo a rafforzare la popolarità di Francisco Umbral

³⁸ FRANCISCO UMBRAL, *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, cit., p. 86 (corsivo mio).

fra il pubblico dei lettori. Mi riferisco a *El Giocondo*, uscito per la casa editrice Planeta di Barcellona nell'ottobre del 1970, anno in cui avevano precedentemente visto la luce, per altri editori, il romanzo *Las europeas* (editorial Andorra) e la biografia dedicata a Miguel Delibes (Epesa), scrittore a cui era legato da grande stima e amicizia. Proprio a Delibes, che è con Cela la figura che ha più sostenuto e incoraggiato Umbral nei primi anni di carriera, si deve un giudizio piuttosto interessante relativo al libro, apparso sulla rivista settimanale «Destino» nell'aprile dell'anno successivo, e opportunamente ripreso da Anna Caballé nel suo già più volte citato profilo biografico su Umbral:

Estoy leyendo *El Giocondo*, de Umbral, que, por lo visto, se ha vendido muy bien en Madrid y ha dado origen a toda clase de interpretaciones. Evidentemente, es un libro con clave, pero a los provincianos nos cuesta mucho más que a los madrileños acertar a descifrarla. En todo caso, la sensibilidad literaria de Paco Umbral vuelve a ponerse aquí de manifiesto. Umbral escribe como los ángeles³⁹.

La mancanza di una chiave interpretativa, qui denunciata dal “provinciale” Delibes, è di fatto il segno di una sempre più profonda metropolizzazione nella narrativa di Umbral, una metropolizzazione che però, giova ancora ripeterlo, si alternerà di continuo, pure negli anni a seguire, con la costante ricerca e rappresentazione dei luoghi d'origine della provincia vallisoletana, luoghi che coincidono con quelli dello stesso Miguel Delibes. Proprio in virtù del suo evidente *madrileñismo* il romanzo contribuì a definire, in quegli ultimi anni di franchismo, un immaginario delle notti della capitale che dopotutto non appare troppo lontano da quello consegnatoci dalla movida dei primi anni Ottanta: nel testo sono infatti ampiamente presenti una serie di temi che sembrano anticipare di quasi dieci anni la filmografia degli esordi di Pedro Almodóvar o, per quanto riguarda la narrativa, i romanzi di Terenci Moix e Luis Antonio de Villena⁴⁰. Le stes-

³⁹ Miguel Delibes, «Nota» a *El Giocondo*, *Destino*, Burgos, 24 aprile 1971 in ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, cit., p. 377.

⁴⁰ Nel caso di Moix, già nel 1971, quindi appena un anno dopo l'uscita de *El*

se note di copertina dell'edizione Planeta tendono a sottolineare con decisione la portata trasgressiva dell'opera, che viene presentata al lettore dell'epoca come «un largo reportaje a la noche madrileña y al mundo del amor inconfesable que no se atreve a decir su nombre».

El Giocondo racconta, attraverso la voce di un narratore esterno, le avventure e le molte disavventure di un efebico adolescente dall'orientamento omosessuale – il cui soprannome dà il titolo al libro – e del suo gruppo di amici e conoscenti, formato da artisti di ogni sorta, che si muovono e agiscono essenzialmente durante le ore notturne, in una Madrid capace di offrire ogni sorta di possibile libertà e trasgressione ma che pare sempre pronta a presentare il conto delle loro azioni. Ana María Navales considera il libro come quello in assoluto più dialogato di Umbral⁴¹, ed effettivamente la fittissima galleria di personaggi che fanno la loro comparsa nelle circa duecento pagine del testo contribuisce in misura significativa allo sviluppo di un dialogo profondamente calato nel gergo metropolitano e madrileno di quegli anni e pertanto assai interessante dal punto di vista linguistico. Ma nonostante i tanti caratteri presenti ne *El Giocondo*, si privilegia nettamente anche in questo caso il racconto del narratore, che ci conduce attraverso lo sguardo del protagonista fra le strade e, soprattutto, fra i locali notturni di Madrid e fra le azioni e i pensieri dei personaggi che li popolano. Il tempo della narrazione è prevalentemente quello del passato, che è però spesso alternato a un presente che concorre a situare ancor più efficacemente il lettore dentro quell'universo, come avviene, per esempio, proprio nell'incipit del libro:

Giocondo, viene dato alle stampe, anche in questa occasione dalla casa editrice Planeta, il romanzo *Mundo Macho: novela salvaje* che destò molto scandalo e fece dell'allora ventinovenne scrittore catalano una delle personalità più popolari del mondo culturale omosessuale in Spagna.

⁴¹ ANA MARÍA NAVALES, *Los comienzos literarios de Francisco Umbral* in AA.VV., *Francisco Umbral y su tiempo*, cit., p. 144. La Navales, nel contributo citato, considera inoltre il romanzo come l'opera «de más acción y la menos abiertamente autobiográfica de Francisco Umbral».

Entra en el Café hacia las nueve de la noche, ora indecisa, como algunos otros días, quedándose cerca de la puerta, entre la barra y las mesas, en aquel espacio tan pisado, tierra de todos y de nadie, reino incoloro del cerillas y del limpia [...]. *El Giocondo da aquellos pasos* desgana-dos del que busca a alguien con la mirada, por entre las mesas, sin demasiado fervor por encontrarlo, *mientras los pies se le van* hacia el mostrador, y todo su cuerpo, como refluído por las miradas que llegan curiosas y cansadas de los divanes, *busca la querencia* de la barra, un punto de apoyo, la confusión entre los grupos que conversan de pie, un deseo de ser visto y de no ser visto al mismo tiempo⁴².

Il personaggio centrale, di cui non sappiamo il nome ma conosciamo fin dall'inizio emozioni e desideri («pasos desgana-dos», «sin demasiado fervor», «refluído por las miradas», «deseo de ser visto y de no ser visto»), non è però presentato con alcun tratto fisico distintivo se non una generica bellezza, ed è piuttosto l'aspetto dei tantissimi tipi umani di cui si circonda e in cui si imbatte – trentasette, complessivamente – ad essere caratterizzato dettagliatamente attraverso il suo sguardo e il suo relativo punto di vista, che si fondono con quelli dello stesso narratore esterno. Il soprannome che il giovane porta, e con il quale tutti si rivolgono a lui, è presumibilmente mutuato dalla terzina conclusiva di un sonetto di García Lorca, *En muerte de José de Ciria y Escalante*, composto nel 1932: «Y tú, arriba, en lo alto, verde y frío, / olvídate! Y olvida al mundo vano, / delicado Giocondo, amigo mío»⁴³: l'ipotesi è assai probabile se consideriamo il fatto che appena due anni prima Umbral aveva dato alle stampe, per la casa editrice Biblioteca Nueva di Madrid, la monografia *Lorca, poeta maldito* in cui aveva indagato a suo modo principalmente sulla tematizzazione della sessualità e sul rapporto fra mondo naturale e mondo urbano nell'opera del grande poeta andaluso. È altrettanto rilevante ricordare come l'exergum de *El Giocondo* sia una citazione, in traduzione spagnola, tratta da *Sodome et Gomorrhe* (1921) di Marcel Proust, il quarto volume della *Re-*

⁴² FRANCISCO UMBRAL, *El Giocondo*, Planeta, Barcellona, p. 9 (corsivo mio).

⁴³ FEDERICO GARCÍA LORCA, *En muerte de José de Ciria y Escalante* in *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1960, p. 543.

cherche: «Como estériles permanecen la flores hermafroditas de estilo corto de las *Prímula veris* mientras solo las fecundan otras *Prímula veris* también de estilo corto, y acogen con gozo el polen de las *Prímula veris* de estilo largo»⁴⁴.

Il romanzo, quindi, una volta presentato – nella forma che abbiamo visto – il personaggio che *indirettamente* contribuirà a riferire le vicende, si apre con una serie di dettagliati ritratti narrativi dei personaggi che andranno a interagire con il protagonista e perno centrale della storia. Quella che possiamo convenzionalmente definire come la prima parte del romanzo – il testo è diviso per capitoli consecutivi privi di numerazioni e di titoli – si svolge quasi interamente nel locale chiamato Lawrence⁴⁵, a cui accedono, di volta in volta come se facessero la loro comparsa su una sorta di palcoscenico, i componenti di quella vasta galleria di tipi umani di cui il libro si compone. La prospettiva di racconto pare tendere, molto più che nei testi finora analizzati, ad una sostanziale e a tratti *valleinclanesca* deformazione della realtà⁴⁶,

⁴⁴ È giusto ricordare che la traduzione spagnola della *Recherche* si deve, per i primi tre volumi, al lavoro del poeta Pedro Salinas e di José María Quiroga Plá, lavoro realizzato fra il 1920 e il 1931. I restanti quattro volumi furono tradotti nel 1947 da Marcelo Menasché per l'edizione argentina della Santiago Rueda, e da Fernando Gutiérrez per l'edizione spagnola pubblicata a Barcellona nel 1952 da José Janés. È appunto quest'ultima l'edizione citata da Umbral nell'exergum de *El Giocondo*

⁴⁵ Il nome del locale non ha riscontri nella realtà madrilenza degli anni Settanta, dato significativo se consideriamo l'attenzione di Umbral per i luoghi di Madrid all'interno della sua opera narrativa e dello stesso romanzo in oggetto, nel quale sono presenti numerosissimi riferimenti a luoghi e locali reali della città. Nel saggio *Cuatro novelistas españoles* (Fundamentos, Madrid, 1974), Ana María Navales sostiene (p. 232) che *El Giocondo* avrebbe precedentemente avuto altre ipotesi di titolo: *El café de los hombres libres*, *El café de las cien puertas* e addirittura *Historias del Gijón*, un titolo che avrebbe spostato l'ambientazione in un luogo reale e fortemente connotato della città, il celebre Café Gijón di Paseo de Recoletos a cui Umbral avrebbe poi di fatto dedicato uno dei suoi più noti e apprezzati libri di memorie, *La noche que llegué al Café Gijón*, pubblicato a Barcellona da Destino nel dicembre del 1977.

⁴⁶ È questa, fra le altre, la condivisibile opinione di Béatrice Bottin che al riguardo scrive: «Los personajes y las situaciones no están inventados: Umbral los saca de la vida real y tal como lo hacía Valle-Inclán los somete a un proceso de deformación, los esperpentiza imitando el género inventado por el dramaturgo [...]. El escritor narra las peregrinaciones nocturnas del Giocondo resaltando lo feo, lo ridículo, lo grotesco, lo monstruoso de cada personaje, situación o lugar como si estuviese montando un esperpento valleinclanesco» (BÉATRICE BOTTIN, *El mundillo esperpéntico de las noches de El*

deformazione che di fatto appare ad Umbral, in questa circostanza, come l'unica via possibile per rappresentare quel mondo dalle tinte provocatorie e sovversive, anche per schivare le trappole della censura franchista. Oltre a ragioni legate a questa modalità di racconto, secondo Anna Caballé *El Giocondo* riuscì a ottenere il visto da parte degli uffici della censura anche grazie al consolidamento dell'amicizia di Umbral con uno dei funzionari, il critico letterario Antonio Iglesias Laguna, che risultò essere particolarmente benevolo nei riguardi dell'uscita del libro senza che l'autore intervenisse con sostanziali modifiche e tagli al testo⁴⁷.

Ad ogni modo la narrazione di quel mondo marginale e nottambulo viene sviluppata dall'autore avvalendosi del suo giovane protagonista che diviene, pertanto, un vero e proprio cronista interno a quella ristretta società della notte madrilenas o, a tratti, quasi una sorta di infiltrato dotato di una camera nascosta in grado di catturare immagini per poterle offrire al suo autore e al lettore stesso. Ecco qui di seguito un altro passaggio esemplificativo, anch'esso raccontato al presente, nel quale il Giocondo si rende il tramite attraverso cui viene descritta, in maniera assai dettagliata, la grottesca figura di un anziano e abituale frequentatore del Lawrence:

Euclides viene a la mesa del Giocondo, *alto y tambaleante, viejo, viejísimo, inseguro, miope, temblón*. Euclides está retirado del vicio, por la edad, claro, pero todavía le gusta charlar con un buen mozo como el Giocondo y enterarse de cómo andan las cosas por el mundo, por ese mundo que ya no es el suyo. Las lenguas anabolenas del café dicen que Euclides *tiene volantes en los esfínteres*. Euclides *va de gris y de sucio*, con las gafas de concha ladeadas, y *tiene el labio inferior enorme, babeante, caído, bondadoso, lamerón*.

A Euclides le gusta sobar un poco al Giocondo, *con su mano ofidia y deslizante*. Le palmea, se le apoya en un muslo, le estrecha muchas veces la diestra, al llegar y al marcharse, se la retiene. Euclides tiene una mano gastada, suavísima, con las falanges, las falanginas y las falangetas un poco

Giocondo in Bénédicte de Buron-Brun (a cura di), *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Renacimiento, Valencina de la Concepción (Siviglia), 2014, p. 433.

⁴⁷ ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, cit. pp. 374-375.

sueñas entre sí. Euclides tiene *una mano de esqueleto encerado*.

- ¿Cómo vas de amores, hijo?
- Ya ve usted. Bueno, ya ves.

Al Giocondo le cuesta trabajo tutearse con un señor tan senecto, aunque sea de los suyos⁴⁸.

È piuttosto doveroso sottolineare, a questo punto, come Umbral si muova, nel giro di appena un anno, tra un romanzo in cui i protagonisti sono giovani che gravitano intorno al mondo universitario e un altro che ruota attorno a una piccola comunità omosessuale. *Si hubiéramos sabido que el amor era eso* e *El Giocondo* sono legati dalla forza espressiva della rappresentazione urbana madrilenà e al tempo stesso marcano una netta distanza rispetto alla presunta scrittura autobiografica umbraliana che, quantomeno nella narrativa degli esordi, è assai più evidente nei “romanzi della regressione prospettica”, pur nei limiti già evidenziati nel precedente capitolo, rispetto a quelli di ambientazione metropolitana dentro i quali l’io dell’autore si fa da parte, si frantuma, si dissolve nei personaggi che crea e a cui stabilisce di cedere il passo. Nel passaggio sopra riportato, lo sguardo del narratore esterno e quello del giovane protagonista del libro sembrano coincidere nella misura in cui le sensazioni che il personaggio di Euclides produce nel narratore paiono piuttosto essere quelle di fastidio e ribrezzo avvertibili dal Giocondo, che viene insistentemente palpeggiato dal vecchio avventore del caffè.

Il Lawrence, come già detto, è il vero crocevia della prima parte del romanzo, un romanzo che privilegia di fatto gli spazi interni su quelli esterni, tanto che la città con i suoi ritmi viene più che altro evocata in dialoghi e riflessioni: gli spostamenti continui – a piedi, in metro, in taxi – che riempivano puntualmente le pagine delle due opere precedenti (soprattutto *Travesía de Madrid*, come si è visto) sono ne *El Giocondo* soprattutto delle entrate nello spazio del racconto, spazio scenico nel quale prendono forma le più svariate vicende. Questo non significa però

⁴⁸ FRANCISCO UMBRAL, *El Giocondo*, cit., p. 15 (corsivo mio).

che la città in quanto tale non svolga anche qui una funzione narrativa determinante, in grado di condizionare in maniera più o meno tangibile le vite dei personaggi del romanzo e soprattutto del suo protagonista che in alcuni frangenti del testo si muove nel suo reticolato di strade assorbendo di fatto le molte sollecitazioni sensoriali (visive, auditive, finanche olfattive) che essa è capace di produrre e di offrire. Al riguardo appare assai significativo il seguente brano, posto circa a metà del libro come a sancire il passaggio dagli spazi interni del romanzo a quelli esterni, e dal mondo proibito della notte a quello contemplativo delle ore diurne. È un tipico brano della prosa umbraliana, sviluppato per paratassi ed enumerazione, e stavolta viene utilizzato un tempo passato, in cui si inserisce comunque un richiamo al presente narrativo:

Aquel barrio elegante, una juventud al día, los clubs y los drugstores, las boutiques, sitios decadentes por donde *el Giocondo paseaba algunas tardes*, solitario, como uno más de aquellos muchachos de pelo apaisado y grandes gafas de sol. Buscaba rostros, figuras, el chico delgado, adolescente, recién iniciado en la libertad, la variedad de los cuerpos, la sorpresa de la ropa, *los colores*, y esa delgada frontera intersexual *en que se mueve* toda una juventud, actitudes lánguidas, momentos casi femeninos, posturas, la contorsión dulce del baile, el suave fragor de la gente nueva, *su aroma caro de jabón de baño*, tabaco rubio y colonia inglesa⁴⁹.

Il Giocondo è qui una sorta di moderno *flâneur* alla ricerca di sé stesso ancor più che di una possibile conquista amorosa. Le sue peregrinazioni sulla superficie della metropoli, che si orienteranno indifferentemente verso i quartieri più eleganti e le zone più sordide della capitale, contribuiscono alla sua formazione, alla progressiva costruzione di consapevolezza rispetto alla sua identità sessuale: i suoni, gli odori, i colori di Madrid finiscono col rappresentare un vero e proprio processo di apprendimento, un apprendimento dai tempi accelerati e dalle forme cangianti, come quella stessa città che lo accoglie, sospesa fra un presente grigio e repressivo e una spinta al moderno sempre più tangibile. Al brano precedentemente citato segue questo passaggio:

⁴⁹ *Ivi*, p. 91 (corsivo mio).

Los grabados *retrospectivos*, los *affiches* de Sarah Bernhardt, los *posters* de Che Guevara, las faldas para bailar el charlestón, los minisuéteres que les hacían a ellos, a todos ellos, un poco encogidos, un poco escurridos, *graciosamente vestidos con el jersey de su hermano pequeño*, por economía casera, cuando tan cara salía toda aquella extravagancia. Las grandes bocinas antiguas, *las macrofotografías de Marlon Brando, de Allen Ginsberg, de Jean Harlow*. Lo último, lo *in*, lo irónicamente retrospectivo.

El Giocondo paseaba *entre flores y discos*, entre pantalones acampanados y batidos de fresa, *entre descapotables y escaparates*, buscando en el vago pansexualismo de la juventud última al muchacho propicio e impasible⁵⁰.

I poster, le locandine, le foto dei personaggi iconici del cinema, del teatro, della politica e della letteratura dell'epoca (tutti, come appare evidente, assai rappresentativi nella controcultura degli anni Sessanta) si alternano, nei pensieri del narratore – qui del tutto riconducibili a quelli del protagonista – a immagini che provengono da un recente passato familiare, fatto di vestiti riciclati e abitudini di provincia. Siamo in presenza di una sorta di anticipazione di quelli che, due anni più tardi, saranno alcuni fra i temi fondamentali di *Memorias de un niño de derechas* e assistiamo, al tempo stesso, alla rivelazione di una traccia “anagrafica” relativa al Giocondo, di cui fino a questo punto il lettore non conosce alcun tipo di origine e formazione.

Adolescente, provinciale, “diverso” e di umili origini, il giovane assume su di sé l'inevitabile ruolo della vittima fagocitata dalla civiltà metropolitana, una civiltà che è qui più feroce che negli altri due romanzi, se non altro per il tragico epilogo con cui il libro si chiude. Il compimento della realizzazione del desiderio sessuale è infatti funestamente legato alla morte violenta del protagonista per mano di colei che contende al Giocondo, in alcuni momenti del testo, il ruolo da protagonista: la figura della *Marquesa*, donna dell'aristocrazia madrilenica dedita a vizi di ogni sorta e soprattutto al consumo assiduo di morfina – i cui effetti sulla sua mente permettono alla prosa di Umbral di prodursi in un riuscito e suggestivo esercizio di monologo interiore

⁵⁰ *Ivi* (corsivo mio).

– stabilisce nel romanzo una ambigua relazione col giovane che sfocerà, nella pagina conclusiva del libro, nell'uccisione del Giocondo con un colpo alla testa una volta appreso che questi aveva consumato un atto omosessuale nella sua stessa casa assieme a un suo domestico. Vediamo in primo luogo alcuni frammenti di questo monologo, che precederà di qualche istante il delitto e nel quale, attraverso la sintassi spezzata e paratattica, e la sovrapposizione di presente e passato, possiamo nuovamente ricavare la portata innovativa della prosa umbraliana fra gli anni Sessanta e Settanta:

Ha debido de pasar tiempo, algún tiempo, no sé, pobre mamá, pobre papá, cuanto han debido de sufrir conmigo, qué tontería, los muertos no sufren [...] también tú has sufrido, también yo he sufrido, y más que nadie, que me dejen en paz, luego, otros hombres, amantes, dicen, amantes, amores, una noche alegre le llamo yo a eso, «una noche alegre», qué importancia tiene, lo que pasa es que mis cuñadas no perdonan, no, ellas nunca perdonan, alguien dice que la cuñadas no perdonan, y lo dice riéndose, quizá sea Gío, no sé, a veces tiene estas bromas, le gustan estas frases así, las cuñadas no perdonan, suena a serial, bueno, pues ya está [...]»⁵¹.

Ed ecco, appena qualche pagina dopo, il paragrafo con cui si chiude il libro e che riferisce la dinamica del delitto perpetrato dalla nobildonna, la quale ha appena preso coscienza del fatto che il suo giovane amico ha trascorso, in casa sua, la notte con il suo dipendente José Luis, che è anch'egli presente alla scena. La morte del protagonista viene significativamente raccontata ricorrendo all'imperfetto, come a voler dilatare il tempo di quel tragico istante, eternizzando quel momento nella sua decadente iconicità:

Ella se negaba a comprender que era inútil todo, que su amigo le hablaba desde muy lejos, que no era ya su amigo. El Giocondo se acercó más.

– ¿Adónde vas con ese candelabro? – dijo –. Eres una aparatosa. Te lo voy a apagar.

Y sopló, una por una, en las tres velas. Quedaron casi en la oscuridad. El Giocondo se acercó más a ella, soplándole el humo de las velas en la

⁵¹ *Ivi*, p. 185.

cara. Ella le golpeó bruscamente con el candelabro en la cabeza. El Giocondo *cerraba los ojos, se llenaba de sangre, de dolor. Iba a caer*⁵².

Gío, come la donna amava chiamarlo, paga pertanto il prezzo più caro possibile nel momento in cui è stato iniziato all'effettiva costruzione della propria libertà e della propria identità sessuale, ed è assai significativo che la distruzione di questo processo avvenga attraverso la figura che, nel romanzo, incarna più efficacemente la corruzione e l'ambiguità di quel decadente mondo metropolitano dentro il quale il Giocondo aveva scelto fino in fondo di addentrarsi. Con la sua morte si sancisce il fallimento del sogno dell'emancipazione, che tradizionalmente si accompagnerebbe al progresso e all'identità urbana: è la grande città a tradire questo sogno – così come fa la New York di John Dos Passos – secondo una prospettiva che nei tre romanzi analizzati in questo capitolo passa dal suicidio di personaggi secondari all'assassinio del protagonista. Se infatti con *Travesía de Madrid* la sconfitta esistenziale risparmia il personaggio centrale ed entra nella narrazione con un rapido accenno all'atto suicida di uno degli amici del protagonista, e se in *Hubiéramos sabido que el amor era eso* è l'immobilismo a stroncare i sogni dei due giovani innamorati, con *El Giocondo* assistiamo al più naturale epilogo narrativo del fallimento, quello che annienta le ambizioni esistenziali di un adolescente non appena questi osa affermare il pieno diritto a vivere in armonia con la sua identità. Madrid si definisce pertanto, nel corso dei tre romanzi, come spazio ambivalente, capace di coniugare adeguatamente vita e morte, desiderio e disincanto, modernità e tradizione, voglia di riscatto e vocazione all'insuccesso.

⁵² *Ivi*, p. 191 (corsivo mio).



Capitolo Quarto

Interiorizzazione lirica e ricerca narrativa

Mortal y rosa e Las ninfas

1.

In questo capitolo si è scelto di analizzare due opere che possono essere entrambe ricondotte all'anno 1975, una per ragioni di pubblicazione e l'altra per ragioni di redazione. Per la prima di esse, *Mortal y rosa*, la redazione è senz'altro anteriore, in quanto comprende un ampio periodo che va dalla seconda metà del 1972 all'estate del 1974; nel caso della seconda, *Las ninfas*, che a dicembre dell'anno in questione sarà insignita del premio Nadal¹, l'uscita in libreria avverrà soltanto nel marzo del 1976. Sono molteplici gli elementi che accomunano le due opere, e altrettanto numerose sono, in esse, le differenze, che vanno dai temi ai registri alle strategie di racconto. In entrambe, ad ogni modo, si può nitidamente scorgere il raggiungimento, da parte dello scrittore, di una piena maturità stilistica ed espressiva che gli permette di approdare all'elaborazione di una prosa di straordinaria originalità all'interno della letteratura spagnola del Novecento, una prosa di cui negli anni precedenti si erano potuti ripetutamente vedere i germi, ma che ora finisce con l'innervare così fortemente la scrittura da trascendere la sua mera funzione formale e divenire essa stessa motivo predominante del testo.

Mortal y rosa è, fino a quel punto della traiettoria letteraria di

¹ Il premio Nadal, la cui prima edizione risale al 1944 (anno in cui fu attribuito a *Nada* di Carmen Laforet) viene conferito da parte delle edizioni Destino alla migliore opera inedita dell'anno che verrà poi pubblicata, nei primi mesi dell'anno successivo dalla stessa casa editrice responsabile del premio. *Las ninfas* è pertanto, a tutti gli effetti, un libro del 1975 benché la sua comparsa editoriale e relativa circolazione libraria riguardino i primi mesi del 1976.

Umbral, il suo libro più radicale, e di sicuro uno dei testi più complessi e originali di tutta la letteratura di lingua spagnola degli anni Settanta. La stessa critica, spesso refrattaria fino ad allora, come si è visto, a riconoscere l'importanza dell'opera di Umbral nel contesto della letteratura spagnola del tempo, apprezza quasi fin da subito il testo, tant'è che negli anni a venire *Mortal y rosa* sarà sistematicamente inserito negli elenchi delle opere letterarie più significative dell'intero Novecento spagnolo². Il libro, che reca come *exergum* i due endecasillabi finali de *La voz a ti debida* (1933) di Pedro Salinas («Esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito») esce per le edizioni Destino di Barcellona nel maggio del 1975³. L'opera, secondo una definizione data dallo stesso Umbral all'interno del testo, corrisponderebbe alla volontà di realizzare una sorta di «poema en prosa» costruito intorno a un difficile momento della vita dello scrittore. In realtà ci pare più consono definirlo come una narrazione lirica, il cui motivo ispiratore sono i primi anni della vita di suo figlio Francisco e la tragica morte avvenuta nel luglio del 1974 in conseguenza di una grave malattia prima che questi compisse i sei anni d'età. La radicalità di *Mortal y rosa* deriva da vari fattori: assistiamo in primo luogo ad una assoluta destrutturazione argomentativa, per la quale il testo si dispone per capitoli di estensione irregolare e organizzazione interna assai variabile. I dati dell'esperienza, scrive Miguel García-Posada

² È inoltre l'unico libro di Francisco Umbral ad avere avuto una traduzione italiana, che viene pubblicata, con il titolo di *Rosa e mortale*, dalla casa editrice Jaca Book di Milano, all'interno della collana di narrativa "Mondi letterari", nell'anno 1998 (significativamente ventitré anni dopo la sua uscita in Spagna). Il lavoro di traduzione è a cura di Claudia Marseguerra.

³ Ci pare qui appropriato segnalare come, nell'ottobre del 1957, Umbral pubblichi un breve racconto (il primo pubblicato nella sua carriera) sulla rivista *La Estafeta Literaria* intitolato proprio *Mortal y rosa* e recante come *exergum* lo stesso verso di Salinas. Il testo narra, in due fitte pagine, i turbamenti sociali e sessuali di un adolescente insicuro. Come rileva Bénédicte de Buron-Brun nel già citato *Prólogo a Francisco Umbral, Treinta cuentos y una balada*, «la repetición de ciertos títulos sólo pone de relieve la belleza de la imagen y la emoción fomentada por su valor eufónico, visual, referencial. Que sea *Mortal y rosa*, *Un carnívoro cuchillo* o *Los helechos arborescentes* [...], estos relatos no se corresponden en absoluto con las obras epónimas del autor» (p. 12).

llegan siempre filtrados, depurados hasta las últimas consecuencias; *la trama argumental casi niega lo que es una trama*, porque el episodio desencadenante del conflicto – la enfermedad del hijo – no se produce hasta la mitad del texto, aunque el hijo como referente aparezca antes. Y sin embargo, hay al cabo una historia, una fábula de amor y muerte que *está contada* mediante la elusión casi absoluta de la anécdota, de la circunstancia cotidiana⁴.

Oltre a definirlo «poema en prosa», Umbral, diverse volte all'interno del testo, fa riferimento a ciò che chiama il suo «diario», soprattutto nei passaggi nei quali rivela al lettore di riprenderne la redazione dopo lungo tempo. Anche questa può essere considerata una definizione impropria: come ci confermano le parole di García-Posada, non siamo in presenza, infatti, di una scrittura diaristica tradizionale che procede per accumulazione del vissuto – e del resto della scrittura diaristica non vi sono date a intitolare i paragrafi che via via si succedono –, ma di un racconto narrativo interiore realizzato in prima persona nel quale domina l'impiego del presente indicativo. La parola «diario», d'altronde, riferita al testo *in fieri*, ricorre per ben otto volte in *Mortal y rosa*. In una di queste circostanze, proprio per sottolineare la natura provvisoria e ibrida del libro, Umbral giunge a definirlo come «diario interminable»⁵ ma vi è pure un'altra circostanza nella quale si fa riferimento a tale definizione, ed è un passaggio nel quale si riflette su di esso in termini negativi esattamente come avviene per la «novela»: mi riferisco al passaggio nel quale lo scrittore afferma di voler rigettare, per il libro che sta appunto scrivendo, tanto la forma romanzo quanto «la anotación puntual de los diarios, esa burocracia del sentimiento»⁶.

Pur rigettando l'ipotesi che si tratti di un diario, non si può non rilevare come il testo tenda a rifuggire da ogni possibile considerazione retrospettiva dei fatti, privilegiando piuttosto delle forme di introspezione legate al tempo presente della redazione.

⁴ MIGUEL GARCÍA-POSADA, *Introduzione a Francisco Umbral, Mortal y rosa* [1975], Cátedra, Madrid, 1995, p. 17 (corsivo mio).

⁵ *Ivi*, p. 198.

⁶ *Ivi*, p. 101.

L'io narrante, inoltre, tende a dissolversi, a perdere consistenza, ogni qualvolta sulla scena fa la sua comparsa il figlio, la cui presenza fa appena capolino nella prima metà del libro per poi prenderne definitivo possesso dal momento in cui a questi è associato quello che García-Posada definisce, a ragione, come l'episodio «desencadenante» del conflitto che sta alla base di *Mortal y rosa*:

El pivote del libro, el pequeño pivote, que es el hijo, soportará en sí el girar del tiempo y las palabras en torno suyo, la rotación del libro y del mundo⁷.

Nonostante tenda comunque a voler raccontare una vicenda, *Mortal y rosa* la scarnifica, la riduce ai suoi elementi minimi. Nel libro prevale l'interiorizzazione dell'esperienza (che giunge a produrre una sorta di denudamento dell'io), la visione intima del mondo, la spinta elaborativa – frammentata e discontinua – della memoria (e la memoria è d'altra parte alla base di un poema come *La voz a ti debida*), insomma un'idea di letteratura che sta nello stesso solco tracciato nella prima metà del Novecento dai “momenti d'essere” di Virginia Woolf, dal *Dedalus* di Joyce, dal lirismo narrativo proustiano. E coerentemente con questa visione della scrittura Umbral, nelle pagine di *Mortal y rosa*, si interroga personalmente, come si è detto, sulla natura di ciò che sta scrivendo e a respingere la forma romanzo che – cito un passaggio ripreso anche in apertura di questo lavoro – viene vista come «un compromiso burgués [...], fruta de invierno, de habitaciones cerradas, escritores con pipas y horas laboriosas»⁸. Lo scrittore non accetta per sé ciò che percepisce come la poetica del realismo alla maniera di Galdós o Balzac, la paziente e lenta costruzione di una trama, la «ratificación ociosa de la vida», e in una delle ultime pagine del suo stesso libro scrive:

Así las cosas, tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo, y a que vaya resultando un poco el poema en prosa de unos graves meses

⁷ *Ivi.*

⁸ *Ivi*, p. 101.

de mi vida, o la novela de un mal novelista⁹.

Oltre alla destrutturazione tematica, in questo libro di Umbral è l'impiego del discorso lirico, la sua presenza tangibile nelle righe del testo, a rappresentare, probabilmente, il radicalismo più consistente: *Mortal y rosa* ricorre sistematicamente al verso, che si cela in maniera più o meno evidente nella tela della prosa. Nel testo, per tre volte, ritroviamo vere e proprie poesie autonome, ciascuna con una sua struttura metrica. In altri passaggi, che sono comunque in prosa, la presenza lirica è ad ogni modo evidente: si tratta di alcuni capitoli dallo spazio ridotto, di alcune sequenze autonome, di alcune frasi messe a chiusura di capitolo o paragrafo, dove il verso svolge appieno la sua funzione evocativa e al tempo stesso contribuisce in maniera determinante alla struttura stessa del personalissimo racconto umbraliano. Assai felice appare la definizione che Santos Sanz Villanueva dà di *Mortal y rosa*, definendolo come il più compiuto testo umbraliano «de impulso poemático», un impulso que resulta essere «el motor más potente»¹⁰ della scrittura di Umbral. Cito qui un brevissimo capitolo a sé stante, posto a metà del libro, in cui una lettura attenta rivela come sia composto esclusivamente da versi alessandrini, benchè disposto, appunto, in forma di prosa e secondo lo stile, enumerativo e paratattico, tipico dello scrittore. La capacità di Umbral sta nel riuscire a realizzare, entro la struttura rigorosa del verso, una successione di efficaci quadri narrativi attraverso il suo consueto sguardo personale sul mondo che gli è intorno:

Miro a veces los días que pasan como huecos, la luz adolescente que se seca en las copas, el relieve del tiempo granado en las muchachas y el milagro de todo que cuaja sin ser visto. Miro el oro caliente que queda abandonado cuando los niños pierden su inocencia en la tarde, y recojo despacio, con manos de mendigo, el color de la música y el aire de la vida¹¹.

⁹ *Ivi*, p. 210 (corsivo mio).

¹⁰ SANTOS SANZ VILLANUEVA, *La novela española durante el franquismo*, Gredos, Madrid, 2010, p. 375. Fra i romanzi lirici «de impulso poemático» lo studioso inserirà, fra gli altri, anche *Las ninfas*.

¹¹ *Ivi*, p. 117.

Ad ogni modo è l'intero libro a contenere la presenza disseminata e nascosta di endecasillabi (o talvolta di ottonari) che innervano da cima a fondo lo stile di *Mortal y rosa*, che non può non rivelarsi, grazie a questo suo peculiare ritmo narrativo, anche al semplice lettore e non soltanto al critico. Tutto ciò è riscontrabile fin dalla prima frase della prima pagina, “Cuando me arranco al bosque de los sueños”, il primo di una serie di endecasillabi interni alla prosa del testo, un verso che poche righe dopo è seguito da un altro endecasillabo, “como viven los seres naturales”, e poi da un altro ancora, “cargado de pasado y de licores”, insomma una sequenza di immagini plastiche che rafforzano lo sguardo del punto di vista autobiografico. In *Diario de un snob*, uscito nel 1973, Umbral aveva scritto:

Es curioso como me sale el pobre poeta reprimido en ciertos momentos: en el amor y en el peligro [...]. Nunca he sabido si es una huida o un descenso al lenguaje más verdadero y originario de uno. En todo caso, no es una sublimación, como tópicamente suele entenderse¹².

Se non si tratta di sublimazione, occorre chiedersi pertanto che direzione si prefigga la scrittura di Umbral. È lui stesso a spiegarcelo, proprio in un passaggio di *Mortal y rosa* in cui fa riferimento al titolo di un componimento di Juan Ramón Jiménez, quello stesso Jiménez di cui ammirava i lavori in prosa, che probabilmente rappresentano il modello più evidente per l'Umbral di questo libro, secondo l'analisi di García-Posada:

Hay que hacerse transparentes – la transparencia, Dios, la transparencia, pedía el poeta – para que el mundo pase a través de uno configurado como discurso [...]. Si no hay transparencia no hay escritura. Puede haber un trabajo de amanuense, pero nada más [...].

Escribo por el placer de desaparecer. Es mi forma de transparencia [...]. Escribir es ausentarse. Escribir es perder peso¹³.

È proprio nella continua lotta fra pretesa di trasparenza e la

¹² FRANCISCO UMBRAL, *Diario de un snob*, Destino, Barcellona, 1973, p. 18. È importante rilevare come questo libro sia stato pubblicato nella primavera del 1973, ovvero in mesi nei quali Umbral aveva già da tempo cominciato la redazione di *Mortal y rosa*.

¹³ FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, cit., pp. 108-109 (corsivo mio).

spinta inesorabile di un io autobiografico quanto mai frammentato, nell'alternanza fra narrazione e sospensione, fra memoria e invenzione, e fra prosa e poesia, che sta il valore di un'opera come *Mortal y rosa* che si erge per molte ragioni a vero e proprio manifesto artistico dello scrittore, non solo per il raggiungimento di una modalità espressiva completamente nuova e qui ancor più compiuta che nei libri precedenti: il testo difatti si pone in continuo dialogo con altri testi, e pertanto con i molti modelli letterari che Umbral ha assorbito finora. Oltre ai già citati Salinas e Jiménez, sono assai frequenti i riferimenti, più o meno espliciti, ad altri grandi autori d'oltreoceano di lingua castigliana: si tratta anche in questo caso di poeti, quali sono appunto Pablo Neruda, César Vallejo e Nicolás Guillén, proprio a voler sottolineare una filiazione, e una formazione, di evidente ambito lirico che lo scrittore ebbe modo di marcare più volte, come ad esempio nel successivo *Los cuadernos de Luis Vives* (uscito oltre vent'anni più tardi, esattamente nel 1996), testo in cui si può leggere quanto segue:

Mi formación fue fundamentalmente poética. Frecuenté más a los líricos que a los prosistas. *En todo caso, frecuenté a los prosistas líricos* [...]. En mí hay un fondo lírico insobornable [...] y mi órgano de comprender el mundo y los hombres es la antena delgada del poeta más que la lupa gorda de Balzac¹⁴.

Vi sono poi, nel testo, diversi riferimenti ai due principali modelli francesi di Umbral, ovvero Baudelaire (ancora una volta un poeta) e Proust (il prosista lirico per eccellenza), oltre che a giganti del pensiero occidentale quali Freud e Nietzsche, di cui egli era stato assiduo lettore fin dagli anni della giovinezza. Infine, non è possibile non notare l'influenza, appena esplicitata dall'autore, del pensiero di Unamuno e delle sue riflessioni sulla morte e sulla «enfermedad del hombre», che permeano un'opera postuma come il *Diario íntimo*, pubblicato nella significativa data del 1970, quindi appena due anni prima l'inizio della redazione

¹⁴ FRANCISCO UMBRAL, *Los cuadernos de Luis Vives*, Planeta, Barcellona, 1996, p. 23 (corsivo mio).

di *Mortal y rosa*. Questi elementi di natura intertestuale contribuiscono ulteriormente a fare del libro un testo essenzialmente autobiografico, che si muove appunto all'interno della formazione culturale stessa dello scrittore, oltre che dentro le pieghe delle sue emozioni e del suo dolore privato.

E riguardo alle imprescindibili considerazioni sulla natura autobiografica di *Mortal y rosa*, è altrettanto necessario rilevare come la sua redazione avvenga parallelamente, e non successivamente, al manifestarsi e all'aggravarsi della malattia del figlio e si concluda poco dopo la sua morte. Siamo pertanto in presenza di un testo letterario "aperto" («*un diario que sigue eternamente abierto*»), come scrive nelle ultime pagine¹⁵), suscettibile di continue variazioni e ripensamenti, soggetto al fluire e al modificarsi delle emozioni e delle percezioni sul senso stesso della scrittura e dell'esistenza: è in questo senso che il libro confuta la programmazione scrupolosa del romanziere tradizionale, il suo paziente metodo di lavoro, la sua disciplinata costruzione dell'intreccio. È in questo senso che Umbral afferma esplicitamente, e con palese dissimulazione, che *Mortal y rosa* sia «la novela de un mal novelista» e che egli sia giunto a "rassegnarsi" a fare letteratura e di conseguenza a realizzare questo testo. Lo scrittore, ormai pervenuto a oltre venti libri pubblicati in meno di dieci anni di carriera, ha un'idea sempre più chiara rispetto al tipo di letteratura che avverte come propria, e che la nuova stagione artistica degli anni Settanta reclama: la necessità di un testo che sia capace, attraverso la rielaborazione della scrittura, di intercettare le infinite sfaccettature della vita e che non si limiti a costruirla o, peggio, secondo Umbral, a «ratificarla».

In tal senso, occorre pure soffermarsi sulla natura finzionale del libro proprio in virtù di questo suo palese autobiografismo volto a rappresentare l'universo interiore dello scrittore colto in un frammento di vita assai sofferta («el poema en prosa de unos graves meses de mi vida»). Al di là e al di sopra di ogni implicazione che riguardi la propria parabola biografica, l'io che riscrive

¹⁵ FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, cit., p. 232.

se stesso, l'io che sceglie di raccontarsi e ripensarsi attraverso la pagina scritta, è sempre un io di natura finzionale in quanto il passaggio dalla vita all'atto della scrittura non può che presupporre una traduzione di codici pur considerato il tempo minimo di rielaborazione che in *Mortal y rosa* è dato, come si è detto, dall'assenza di retrospettiva in virtù di una spinta del tempo presente. Al riguardo, Caballero Bonald parla opportunamente di una vera e propria dissociazione da se stesso che, nel caso dell'autore di *Mortal y rosa*, «tiende a identificarlo con un personaje de ficción» che permette al libro di essere una vera e propria «novela de la vida»¹⁶. Assai pertinenti, al riguardo, appaiono pure le riflessioni di Andrea Battistini, contenute nella premessa al suo illuminante studio sulla biografia e l'autobiografia, intitolato *Lo specchio di Dedalo*:

Scrivere di sé, dialogare con i propri fantasmi di ieri equivarrebbe a compiere il gesto, impossibile anche per Kafka, di afferrare «l'ascia che spezza in noi il mare ghiacciato» della solitudine. La lastra è troppo spessa, e se la vita è irripetibile nella sua singolarità, il suo racconto risente degli schemi che perpetuano le convenzioni irrigidite dei generi letterari. La narrazione personale si rivela in gran parte impersonale¹⁷.

In Umbral di certo non avviene un influsso così determinante delle «convenzioni irrigidite dei generi», né tantomeno si può parlare di un dialogo dello scrittore con i propri fantasmi del passato, in quanto *Mortal y rosa*, nella sua accezione di testo *in fieri*, è interamente rivolto al tempo presente, come si è detto. Eppure, le considerazioni di Battistini pongono l'accento sulla impossibilità di infrangere «la lastra» che separa vita e scrittura, una impossibilità che non può che generare un processo di riformulazione finzionale. «Le Moi n'existe jamais que comme fiction», scriveva per l'appunto Philippe Forest in uno dei suoi più apprezzati e

¹⁶ JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Introducción a Mortal y rosa*, Planeta, Barcelona, 2003, p. 10.

¹⁷ ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 7.

recenti saggi sul tema dell'autobiografismo.¹⁸ All'interno di queste considerazioni che riguardano di fatto anche il punto di vista stesso dello scrittore rispetto a emozioni ed eventi, pare assai rilevante far riferimento a quanto Umbral scrive in uno degli ultimi capitoli del libro, poco dopo l'avvenuta morte di suo figlio:

Escribo, hijo, de manera maquinal, y miro hacia el Este lo que no quiero ver, una ceniza sagrada que el sol ignora cada mañana [...].

*Soy el único cadáver que ha escrito un libro en la historia de todos los tiempos*¹⁹.

Si passa pertanto dalla necessità, per lo scrittore, di una deliberata perdita di peso, di una costante e pervicace ricerca dell'assenza o finanche della sparizione ad una "morte in vita" che rende l'ultima parte di *Mortal y rosa* un vero e proprio libro postumo, scritto al di sopra del dolore («*Sufro como hombre [...] pero dentro de mí hay algo más sufriente, una pulpa casi submarina de sollozo*»²⁰), ad una condizione di sospensione della vita che lo spinge – siamo anche in questo caso nelle ultime pagine del libro – a rivolgersi ai suoi lettori per affermare quanto segue:

*Leedme sencillamente, de frente, anulando entre escritura y lectura todo protocolo falsario. Ni el gran espectáculo de la filosofía ni el convencionalismo de la narración. Sólo la escritura de un hombre que hace interminable su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir*²¹.

Ancora una volta Francisco Umbral colloca il suo testo in uno spazio ibrido, personale, chiamando a sé la partecipazione attiva del suo lettore, una partecipazione che qui pare essere quasi catartica per lo scrittore: scrivere ed essere letto per restare aggrap-

¹⁸ PHILIPPE FOREST, *Le roman, le Je*, Pleins Feux, Nantes, 2001, p. 29. Come è risaputo, Forest oltre che saggista è anche un noto narratore, ed è qui interessante sottolineare come, nelle sue opere narrative, i temi fondamentali siano connessi alla morte prematura di sua figlia di quattro anni, evento su cui si incentrano due suoi romanzi, *L'Enfant éternel* (1997) e *Toute la nuit* (1999), e il saggio-confessione *Tous les enfants sauf un* (2007). Tutti e tre i libri sono stati pubblicati a Parigi dall'editore Gallimard (in Italia sono stati pubblicati a Padova dall'editore Alet).

¹⁹ FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, cit., p. 220.

²⁰ *Ivi*, p. 199.

²¹ *Ivi*, p. 198 (corsivo mio).

pato ad uno spazio marginale dell'esistenza, e farlo attraverso una scrittura pura²², apparentemente priva di qualsivoglia "protocollo", di ogni possibile palinsesto saggistico («ni el gran espectáculo de la filosofía») o romanzesco («ni el convencionalismo de la narración»).

È significativo che Umbral, prima di approdare a questa condizione per la quale il suo stesso corpo appare privo di ogni connotazione umana («vegetal casi»²³) compia, in *Mortal y rosa*, un ampio percorso di rappresentazione narrativa del proprio corpo, dall'alto verso il basso, dai capelli fino a giungere ai piedi e alle unghie. Tale rappresentazione assume maggiore valenza e efficacia se messa a confronto con la seconda parte del testo, che si concentra sulla malattia del proprio figlio, sulla graduale distruzione della sua figura di padre e di conseguenza sul proprio stato di decomposizione, di "cadavere che scrive un libro". Come opportunamente rileva Anna Caballé, «el autorretrato que contiene *Mortal y rosa* ofrece una progresión: empieza siendo el de un "antropoide" y acaba siendo el de un cadáver. De un hombre vivo a un hombre muerto».²⁴ La prima parte del libro è infatti dominata da una sorta di lunga trattazione anatomico-narrativa per la quale il corpo dello scrittore viene dissezionato con minuzia davanti a uno specchio che restituisce l'immagine di un uomo nel quale è possibile, e quasi inevitabile, poter scrutare i primissimi segni della decadenza fisica. Lo specchio, metafora per eccellenza del processo di costruzione autobiografica, viene qui sottratto ad ogni possibile elaborazione simbolica e proposto al lettore nella sua più esplicita accezione di superficie in grado

²² Riporto qui le opportune e convincenti considerazioni di Felipe Aparicio Nevado: «Lo que impresiona en el caso de Umbral es la simultaneidad, la especularidad, la urgencia de su entramado artístico-personal. Como si la única forma de sobrevivir al eco de la agonía de su hijo fuera la captación, desde una escritura abisal, depurada, destellante y alucinógena, de un desgarro emocional sin fondo. El asidero catártico de la palabra, el duelo verbal en el que acaba venciendo lo indecible, suaviza la pena indeleble de la ausencia» (FELIPE APARICIO NEVADO, *Autobiografiarse para pervivir* in *Intramuros. Especial Francisco Umbral*, n. 32, año XV, Grupo Intramuros, Madrid, 2010, p. 20).

²³ FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, cit., p. 199.

²⁴ ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral, El frío de una vida*, cit., p. 259.

di riprodurre il vero (o una possibile declinazione del vero) e al tempo stesso di narrativizzare il corpo:

Mi cara, de momento, no es esquelética, y busco en ella al niño que pasó por aquí, pero ya no lo encuentro. Busco al muerto que seré, al anciano que querrá creerse glorioso. Es inútil forzar e destino, violentar los catalejos del tiempo. Uno ve lo que ve y nada más [...]. Hay como una defensa del hoy, nuestro cuerpo ignora su mañana y asume actitud de rosa cuando queremos hacer metafísica con él. La carne no se deja literaturizar²⁵.

Ma se lo scrittore individua questa resistenza del corpo a tracciare il proprio destino, a raccontare il proprio futuro, questo non può accadere per il passato, che attraverso la memoria esercita una forte pressione sulla prima parte del testo, e proprio a partire da questa sorta di “romanzo del corpo”. Emblematico, al riguardo, è il seguente passaggio:

Mi cuerpo blanco y desnudo. ¿Por qué tan blanco? El vello es sobre todo él un bosque nevado. A mi abuela le gustaba yo por blanco, de niño. Decía que mi blancura me salvaba de mi fealdad. Las abuelas nos crean estos traumas, le dicen al niño estas cosa crudas que no sirven para nada sino para destruirle la urdimbre afectiva²⁶.

Dopotutto, come diverse analisi hanno saputo rilevare, *Mortal y rosa* è anche, per diversi aspetti, un romanzo dell’infanzia²⁷, un lavoro che, pur con palesi differenze di forma e contenuto, si riallaccia inevitabilmente a libri come *Memorias de un niño de derechas* e *Los males sagrados* (e in fondo allo stesso successivo *Las ninfas*), opere che rielaborano e trasfigurano, come abbiamo avuto modo di dimostrare, i primi anni dello scrittore a Valladolid. Qui vi è però un elemento che risulta completamente nuovo

²⁵ FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, cit., p. 60.

²⁶ *Ivi*, p. 61.

²⁷ Relativamente al tema umbraliano dell’infanzia in *Mortal y rosa* e al rapporto che intercorre fra esso e la narrativa coeva in Spagna (Ramon Sender, Rafael Sánchez Mazas, Rafael Sánchez Ferlosio, Miguel Delibes, Ana María Matute, Antonio Fernández Molina) si veda l’interessante articolo di JOSÉ DOMINGO DUEÑAS LORENTE, *La construcción literaria de la infancia en Mortal y rosa (1975) en relación con la literatura de su tiempo*, in BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN (a cura di), *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, cit., pp. 295-317.

in Umbral: il confronto fra la sua proiezione passata di bambino, con le relative coniugazioni narrative, e quella attuale di padre che osserva crescere suo figlio («Estoy oyendo crecer a mi hijo» scriverà a un certo punto del libro, in una pagina che contiene solo questa suggestiva frase sinestetica²⁸), un confronto che determina una nuova prospettiva di sguardo, e un recupero di alcuni degli aspetti del mondo dell'infanzia non riscontrabili nei lavori precedenti. Una sorta di specchio ulteriore, rivelatore, che spinge Umbral a scrivere le seguenti parole, espresse col consueto stile paratattico ed enumerativo (quella che García-Posada, nella sua più volte citata introduzione al volume, definisce come «enumeración caótica»):

El niño, su vida breve, el oro de su pelo, sin tiempo por detrás ni por delante, amenazado, fugaz e inverosímil como una manzana en el mar, reciente todavía de aquel parto a última hora de la tarde, *cuando me miré a mí mismo en su llanto boca abajo.*

La primera niñez, la época que perdemos de nuestra vida, de la que *nunca sabemos nada*, sólo se recupera con el hijo, con él vuelve a vivirse. Gracias al hijo podemos asistir a nuestra propia infancia, a nuestro propio nacimiento, y yo miraba aquellos ojos cerrados, aquel llanto rosáceo, *y me veía a mí mismo, por fin*, en el revés del tiempo. El niño [...], fe total en la vida, sin pasado ni futuro, *presente completo*²⁹.

Quello che prima non era possibile raccontare, quell'infanzia «de la que nunca sabemos nada» si palesa ora per intero allo scrittore, riannodando così i fili di una memoria ritenuta sparita per sempre. «*Me veía a mí mismo, por fin*», scrive Umbral, confessando con un avverbio rivelatore il suo antico desiderio

²⁸ *Ivi*, p. 84. La frase riprende per intero il titolo di un racconto, che Umbral aveva pubblicato sulla rivista *Jano* di Barcellona (p. 27) il 31 dicembre del 1971 e che aveva come tema principale, per l'appunto, il passaggio al nuovo anno, un tema che lo scrittore svilupperà a modo suo soffermandosi sulla sua attività di scrittura che procede di pari passo, anche in quella notte di San Silvestro, coi giochi del figlio. Il testo, come ci rivela Miguel García-Posada, includeva una foto dello scrittore e una di suo figlio. Questo stesso racconto viene inserito dallo stesso García-Posada in appendice all'edizione *Cátedra* di *Mortal y rosa* del 1995, la stessa a cui si sta facendo riferimento per questo capitolo.

²⁹ *Ivi*, p. 73 (corsivo mio).

di ricostruire un mondo che finora aveva potuto recuperare solo in parte e che adesso, attraverso l'esperienza paterna, giunge a schiudersi ai suoi occhi. Il figlio si fa qui vero e proprio *daimon* della conoscenza, la chiave d'accesso per l'ingresso negli spazi più segreti del processo di formazione dell'uomo. Umbral sceglie di raccontarlo al suo lettore impiegando lo stile di una sorta di trattato antropologico, che però cede di continuo a un lirismo narrativo che si muove rigorosamente dentro il tempo del presente indicativo:

Dibuja, el niño, escribe, hace sus primeras letras, sus primeras figuras, y es como cuando el hombre primitivo comenzó a miniar la roca de la caverna. Su caligrafía salvaje (en todo niño hay un salvaje perdido) y sus dibujos tienen el temblor de una primera delineación del mundo [...].

Mi hijo hace su cuatro, su alfabeto, sus fieras, y toda la infancia vuelve a mirarse en su pizarra. Una cosa egipcia y etrusca y salvaje y sensible, que es el primer barro del alma humana, está ya ahí.³⁰

È l'essenza stessa di uno stato della vita dell'uomo a essere rappresentata, uno stato che aveva rappresentato anche precedentemente, come si è visto, uno dei nuclei tematici fondamentali della produzione narrativa umbraliana degli esordi. Ed è necessario sottolineare come *Mortal y rosa* giunga ad essere una vera e propria summa della *weltanschauung* dello scrittore, in quanto proprio in virtù della sua forma diaristica e confessionale tocca o sviluppa ognuno dei suoi temi più rilevanti. Lo stesso spazio urbano madrilenno fa la sua comparsa a un certo punto del testo, rendendosi specchio della condizione di dolore del *flâneur* Umbral, che qui rovescia inevitabilmente la prospettiva di sguardo sulla città: quella di *Mortal y rosa* è una Madrid mortifera, nel cui reticolo di strade circolano «cuerpos resignados», esseri umani senza connotazioni, senza vita. Lo scrittore si confronta con il suo recente passato di cantore e narratore di quegli spazi («Yo le di a la ciudad mis ojos primeros, mi corazón de viento. Yo era el violinista adolescente que prodigaba su música por la calles cuando ya todo el mundo había cerrado sus puer-

³⁰ *Ivi*, pp. 156-157.

tas y dormía o fornicaba»³¹) per poi calarsi nuovamente in essi, alla luce della sua attuale condizione esistenziale. È ancora una volta la metropolitana di Madrid ad assumere la funzione di luogo primario della rappresentazione urbana umbraliana: su di essa è addirittura incentrato un intero capitolo del libro – uno dei pochi passaggi “in esterno” presenti nel testo – che, per la forza e l’efficacia rappresentativa di quel mondo del sottosuolo potrebbe prendersi per un frammento di *Travesía de Madrid*. Ma è sufficiente addentrarsi nella lettura per trovarsi immersi in una realtà di disperazione collettiva per la quale il dolore dell’io narrante è trasferito, di fatto, a ciascuno dei passeggeri e il percorso in metro si trasforma in un viaggio verso l’inferno, mentre la città stessa smette di ergersi a spazio delle opportunità e del compimento dei destini individuali. Umbral lo racconta, come al solito, con una serie di immagini giustapposte di notevole efficacia:

El hombre del Metro sueña una ciudad de sol y ocio a la que nunca sale, la ciudad de las estatuas y los bares es *una pesadilla del hombre* de allá abajo, del viajero hundido, del que va en el Metro, tú, yo, asiento reservado para caballeros mutilados, *todos caballeros mutilados*, las madres *terribles* con la bolsa de la compra abultada, como otro embarazo [...] y el de los recados silbando en el metro y el sembrado de cabezas que tengo debajo de mí, una calva con mapas, una pelambra con brillos, los cuatro pelos sobre *un cráneo blanco y lechoso*, la huella de las tenacillas *en un pelo gris de mujer*, como una ceniza en olas tenues de *resignación*, y el maíz violento de un pelo de muchacha³².

Questo stesso capitolo si conclude rifiutando l’esistenza stessa della città, spazio promesso che nega la realizzazione del desiderio. E pertanto quella stessa metro, che percorre la città interamente nelle sue viscere (e a cui Umbral aveva saputo rendere omaggio nei lavori precedenti) subisce ora la più profonda delle metamorfosi, rivelandosi al lettore, e allo scrittore, per quella che quest’ultimo avverte come la sua realtà più nascosta ed esatta:

³¹ *Ivi*, p. 111.

³² *Ivi*, p. 134 (corsivo mio).

No, *la ciudad no existe*, la ciudad es una locura, una invención, una esperanza, una mentira. La sueñan desde allá abajo los que van en Metro [...], limbo húmedo, *catácumba veloz*. *No existimos*, no tomamos café, no hacemos el amor. *Sólo nos sueña, desde lo profundo, un hombre silencioso que va en Metro*³³.

La metropolitana giunge ad essere quindi una «catácumba veloz», un luogo sepolcrale in movimento, che conduce i corpi da un posto all'altro nel sottosuolo di una città che non esiste, poiché paralizzata nei gesti e nelle emozioni. Lo spazio urbano, in Umbral, si fa pertanto, in misura ancora maggiore che in altre circostanze, personaggio esso stesso in quanto giunge ad assorbire e a farsi contrappunto della vicenda narrata, trasferendo il male di vivere del suo narratore a una intera comunità. «El drama de un padre concierne a la humanidad entera. Lo personal se vuelve ficcional y se universaliza», scrive al riguardo Carole Viñals³⁴. Francisco Umbral, indiscusso maestro dello sguardo unipersonale sul mondo, qui estende (o forse frammenta) il suo io, col suo corollario di dolore, disseminandolo in quello che aveva finora rappresentato per lui lo spazio privilegiato del suo racconto della città.

Queste ultime considerazioni contribuiscono ulteriormente a definire la problematicità di un testo come *Mortal y rosa*, sincera e lirica coniugazione di una nuova forma postmoderna del narrare. Ed è proprio in virtù della natura così profondamente fluida e mutevole del libro che si pone un'ultima rilevante questione di ambito narrativo: come chiudere un testo del genere, un diario “eternamente aperto”, come lo definisce il suo stesso autore? Umbral decide di farlo con una scelta narrativa assai radicale, e fornendo al suo lettore, in relazione ad essa, quasi una sorta di giustificazione, o quantomeno il diritto a una pur minima spiegazione che viene offerta nella lirica forma di una *climax* in cui si passa dall’“idea” alla sua esplicita personificazione:

³³ *Ivi* (corsivo mio).

³⁴ CAROL VIÑALS, *Encerramiento y superación de la temporalidad en Mortal y Rosa*, in Bénédicte de Buron-Brun (a cura di), *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, cit., p. 286.

Doy para cerrar este diario, que sigue eternamente abierto, lo primero que escribí sobre el niño que entonces era niño: promesa, raudal, posibilidad, vida total, carne sagrada, hijo: [...]»³⁵.

La prima cosa che Umbral aveva scritto riguardo a suo figlio era un breve racconto, pubblicato nel giugno del 1971 sul numero 99 della «Revista de Occidente»³⁶ e intitolato *La mecedora*. Sarà dunque questo racconto a chiudere un libro così sofferto e intenso, una scelta per alcuni critici piuttosto discutibile ma di fatto necessaria allo scrittore per ricomporre il mosaico infranto della sua memoria di padre, retrodatando il suo libro con un brano scritto un anno prima che la redazione di *Mortal y rosa* avesse inizio. Eduardo Martínez Rico al riguardo scrive che *La mecedora* «nos traslada, como quien cierra un círculo, al tiempo amable en que una mecedora recogía siestas y felicidades, dulce cuna, abierta cuna, donde se remansaba el tiempo»³⁷. È il tempo pieno della paternità, della «imposible gratitud de la vida», per dirla con le parole utilizzate da Umbral in quello stesso racconto per definire una stagione felice e provvisoria, entro la quale quel mondo piccolo e privato del bambino è l'unico mondo possibile e rappresentabile, in quanto «la mecedora está hecha para renunciar, para empequeñecer el mundo y empequeñecerse reduciéndolo todo al viaje breve y reiterado de atrás adelante, de adelante atrás»³⁸.

La mecedora, in questo senso, conferisce a *Mortal y rosa* una sorta di circolarità di grande suggestione artistica poiché contribuisce a svelare ulteriormente il mondo interiore dell'io narrante e a partecipare del suo dolore e del suo sforzo di ricucire il presente al passato. Eppure l'innesto rappresentato da *La Mecedora* sembra rivelare un secondo livello di lettura che va oltre il

³⁵ *Ivi*, p. 232.

³⁶ Il racconto figurava alle pagine 338-342 della «Revista». È curioso che nell'anno di pubblicazione de *La mecedora*, il 1971 appunto, Umbral pubblichi un solo libro (*Lola Flores. Sociología de la petenera*, editorial Dopesa), evento che si ripeterà nel corso della sua carriera soltanto nell'anno 1990, quando dello scrittore verrà pubblicato soltanto il volume *Y Tierno Galván ascendió a los cielos* per l'editore Seix Barral di Barcellona.

³⁷ EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *La obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)*, cit., p. 194.

³⁸ FRANCISCO UMBRAL, *Mortal y rosa*, cit., p. 235.

piano del lineare “traslado” suggerito da Martínez Rico: la sedia a dondolo, “correlativo oggettivo” di un passato di innocenza e speranza, ridefinisce il senso impresso dalla dolorosa conclusione di *Mortal y rosa* e, funzionando come una sorta di *mise en abyme*, istituisce un fecondo rapporto tra il romanzo contenente e il racconto contenuto attraverso cui lo scrittore finisce per risemantizzare in chiave eternizzante la devastante percezione dell’assenza.

2.

L’attenzione e i consensi ottenuti grazie a *Mortal y rosa* contribuiscono in misura rilevante a porre la scrittura di Francisco Umbral al centro del dibattito culturale in Spagna. È sulla scia di questa attenzione che, come si è detto, nei primi giorni dell’anno 1976, appena cinque settimane dopo la scomparsa di Francisco Franco, allo scrittore viene conferito il premio Nadal per *Las ninfas*, che rappresenterà in termini assoluti, e non solo fino a quel punto della sua carriera, il più grande successo di pubblico mai ottenuto da Umbral. Apprendiamo da una lettera ad Umbral dell’editore Josep Vergés³⁹, datata 21 ottobre 1976, che il romanzo (pubblicato da Destino all’inizio di quell’anno) aveva venduto in pochi mesi ben ottantamila copie, rappresentando così il più grande successo di vendite per un premio Nadal fino ad allora. Nelle conversazioni con Martínez Rico lo scrittore rivela di aver

³⁹ Il contenuto della lettera di Vergés è ripreso da Anna Caballé in *Francisco Umbral, El frío de una vida*, cit., pp. 278-279 e in nota a p. 381. In questa lettera, fra l’altro, è interessante notare l’auspicio dell’editore riguardo una possibile trasposizione cinematografica dell’opera. Di sicuro *Las ninfas*, in virtù del suo intreccio e della sua ricca e colorita galleria di personaggi, è uno dei libri di Umbral a possedere le caratteristiche per diventare il soggetto di un film. Eppure, questo approdo al grande schermo, sorprendentemente, non avverrà mai per l’autore più prolifico del Novecento spagnolo. La traccia più “consistente” della presenza di Francisco Umbral nel cinema iberico resta di fatto il personaggio interpretato da José Sacristán e protagonista di *Madrid, 1987*, pellicola di David Trueba uscita nell’anno 2011. Diverse conversazioni col regista mi consentono di affermare che il personaggio dell’anziano intellettuale, barocco e provocatore, che ha il volto di Sacristán, è effettivamente ispirato alla figura di Francisco Umbral e funge quasi da omaggio alla sua memoria, appena quattro anni dopo la sua scomparsa.

scritto il libro in non più di due mesi nell'estate del 1975 e di essersi aggrappato a quel lavoro di scrittura per fuggire «a ese mundo de la adolescencia y de aquel barrio y de aquellas chicas, pues era una huida que me alejaba del tema de la muerte»⁴⁰. Il biennio che comprende il 1975 e il 1976 è del resto, come si è già detto, il suo periodo più fecondo, con ben sedici volumi pubblicati, di cui dieci soltanto nel '76: una vera e propria immersione quotidiana nel mestiere di scrivere («me dedicué a la escritura porque era la única salida»⁴¹) che non ha precedenti nella letteratura di lingua spagnola del Novecento.

Las ninfas è quindi, riprendendo le parole dello stesso Umbral, una fuga, o ancor meglio un riparo, ad una adolescenza smarrita, al quartiere popolare degli anni giovanili ed è pertanto, volendo ricorrere a una suddivisione della sua opera a cui abbiamo già accennato, un libro riconducibile allo spazio e al tempo di Valladolid. La percezione da parte del pubblico dei lettori, che di fatto premierà come mai prima di allora un lavoro di Umbral, sarà quella di un vero e proprio romanzo, benché in effetti del romanzo canonico il libro non abbia moltissimo. Ha sì una struttura assai più definita (a tratti una vera e propria impalcatura romanzesca) rispetto a *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, a *Travesía de Madrid* o anche a *Los males sagrados*, soprattutto in termini di sviluppo progressivo dei personaggi e dello stesso io narrante, ma siamo comunque in presenza di un testo fortemente *umbraliano*, che tende di frequente (soprattutto nella prima parte) alla digressione, al monologo interiore, alla sospensione della trama. Tuttavia si tratta, in ogni caso, di un testo che, nei passaggi in cui l'autore stabilisce di riferire al lettore fatti ed esperienze, tende a farlo in forma di narrazione piuttosto che in forma di glossa, come invece avviene in tanti libri precedenti di Umbral,

⁴⁰ EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *Umbral. Vida, obra y pecados – Conversaciones*, cit., p. 81. È curioso, e probabilmente significativo, il fatto che Umbral faccia riferimento, in queste conversazioni, all'anno 1975 come quello in cui muore suo figlio, confondendolo pertanto con il 1974. Lo scrittore riporta correttamente al suo intervistatore soltanto il giorno e il mese, ovvero il 24 luglio (pp. 80-81).

⁴¹ *Ivi.*

compreso quello che finora era più connotabile come romanzo, ovvero *El Giocondo*.

Las ninfas si apre con un exergum che contiene una citazione da Baudelaire («Hay que ser sublime sin interrupción»⁴²) e la traccia visibile della sua originalità è suggerita fin dal capitolo rappresentato dalle prime sette pagine del libro, pagine a cui lo scrittore dà il titolo di «Prólogo» ma che rappresentano più che altro una presentazione del punto di vista dell'io narrante sul mondo – un mondo che assume qui soprattutto lo spazio limitato della stanza del protagonista adolescente – sviluppato però in una forma curiosamente impersonale: *Las ninfas*, infatti, indugia parecchio prima di consegnare la conduzione della storia a un io riconoscibile ed esplicitato, tanto che questo stesso spazio privato e personale, la stanza appunto, finisce per farsi il luogo simbolico di ogni adolescente, il territorio entro il quale nasce e si sviluppa la capacità di osservazione e riflessione di ogni giovane individuo sulle cose del mondo. Il pronome personale *yo*, o i verbi alla prima persona singolare, non fanno mai la loro comparsa nelle prime pagine del testo, né in quello che Umbral chiama appunto prologo, né nelle pagine immediatamente successive, con le quali il romanzo vero e proprio dovrebbe ritenersi iniziato.

È pure importante sottolineare che questo stesso prologo venga presentato al lettore contenuto in delle parentesi tonde per l'intera durata del capitolo, espediente grafico che avevamo già incontrato nelle pagine iniziali di *Travesía de Madrid*, che precede *Las ninfas* di dieci anni. Vediamo quindi come viene riproposto tale espediente nel libro di cui ci stiamo ora occupando:

(La habitación era cuadrada, o rectangular, u oblonga, o quizá fuese oblongamente rectangular, oblongamente cuadrada, rectangularmente ovalada, elípticamente cuadrada, no sé, quién sabe. La habitación, quizá,

⁴² La frase utilizzata da Umbral riprende un'affermazione più definita del poeta francese. La citazione completa è infatti la seguente: «Le dandy doit aspirer à être sublime sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir» ed è tratta da *Mon cœur mis à nu*, una raccolta di frammenti pubblicata postuma nell'anno 1887, quindi vent'anni dopo la morte del poeta. Nell'edizione, tale breve passaggio è classificato come frammento numero 3.

era cada día de una forma. Cada tarde, cada noche, cuando la lluvia azul de sus paredes descendía como un lento desangramiento atardecido, como una humedad del tiempo más que del aire, como un llanto de las cenefas o una respiración de los espejos.

La habitación tenía una atmósfera azul, en todo caso, pero bien *sabíamos* que el revés de aquel azul era un sepia, un sepia quemado, un sepia de recuerdo, magnesio y olvido⁴³).

L'uso delle parentesi rafforza qui la traccia personale di interiorità che il racconto assume, una traccia però confutata dalla presenza dell'unico verbo coniugato in prima persona, «sabíamos», che in virtù del suo plurale contribuisce fin da subito allo scardinamento del tradizionale modo espressivo individuale del monologo interiore. Il processo di simbolizzazione viene quindi realizzato fin da subito, nello spazio ibrido e paratestuale di un prologo i cui effetti si riverbereranno anche all'interno del primo capitolo del libro⁴⁴ che, pur raccontando al lettore una vicenda ricorrendo alla prima persona singolare, tende comunque a inserire, in taluni passaggi, un *nosotros* che sancisce ed esplicita lo sforzo di una universalizzazione del punto di vista. È sufficiente, al riguardo, confrontare due passaggi narrativi posti a breve distanza fra loro:

El retrete era el cuarto de pecar. A temporadas *me parecía* mi infierno personal, exclusivo y secreto, mi condenación y mi cárcel, el sitio donde venían a frustrarse *todos mis sueños* de sublimidad⁴⁵.

Ed ecco quello che Umbral scrive appena due pagine dopo:

La masturbación, pues, era la otra vida, una vida anterior y platónica en la que *vivíamos*, dentro del retrete (que venía a ser la caverna de Platón) todo lo que luego *íbamos* a volver a vivir de verdad en la vida⁴⁶.

⁴³ FRANCISCO UMBRAL, *Las ninfas* [1976], Planeta, Barcellona, 2011, p. 9 (corsivo mio).

⁴⁴ Anche in *Las ninfas* i capitoli (eccezion fatta per il Prologo) presentano la consueta mancanza di titoli o di numerazione, come in tutti i precedenti libri di Umbral analizzati finora.

⁴⁵ FRANCISCO UMBRAL, *Las ninfas*, cit., p. 18 (corsivo mio).

⁴⁶ *Ivi*, p. 20 (corsivo mio).

Siamo pertanto in presenza di una oscillazione pronominale già osservata in libri precedenti, e in particolare in *Balada de gambaerros*, testo che apre la carriera narrativa umbraliana (mentre, come si è visto, un testo come *Memorias de un niño de derechas* privilegiava quasi esclusivamente la prima persona plurale). L'io narrante è un uomo ormai adulto che ricostruisce *a posteriori* la sua adolescenza attraverso il filo della memoria e, in una sola occasione, giungendo persino ad affidarsi alle parole scritte da sé stesso all'interno di un «diario íntimo» che aveva preso a redigere in quegli anni e che viene riportato nel libro in un ampio paragrafo. *Las ninfas* si presenta quindi come un originale romanzo sull'educazione sentimentale e sulla formazione di un individuo che è al tempo stesso la storia di un singolo adolescente e un racconto lirico ed evocativo sui significati dell'adolescenza. Gli stessi tempi verbali si conformano a questa doppia esigenza di scrittura, oscillando anch'essi, nella prima parte del libro (come avviene per i pronomi personali) fra il *presente* e il *pretérito indefinido*. È questa una caratteristica del testo ottimamente riassunta dal passaggio che segue, pure contenuto nel Prólogo:

Un adolescente es un proyecto de adulto que fracasa todos los días para volver a empezar, y mientras que el romanticismo de mi primo le permitía simultanear el laúd, los versos, el amor, el bigote, el sentimiento y la vida, mi cartesianismo naciente, mi intelectualismo incipiente y mi cobardía congénita me llevaban por el camino del orden: así que yo era la posibilidad de un bigote, la posibilidad de un laúd, la posibilidad de un soneto, la posibilidad de un amor. Yo era pura posibilidad. Más que un bigote, yo era la ausencia de mi bigote. Más que nada yo era – parafraseando a los modernistas españoles que por entonces empezaba a leer – mi melena rubia y el bigote que me faltaba. Yo no era nada⁴⁷.

Gli ultimi due frammenti del testo riportati contengono inoltre quelli che rappresentano rispettivamente i due processi iniziatici per la costruzione dell'individuo adolescente del libro: il sesso e la letteratura. Martínez Rico rileva che «Umbral describe las dos iniciaciones a la par, como dando a entender que son la

⁴⁷ *Ivi*, p. 13 (corsivo mio).

misma»⁴⁸ e in effetti la scoperta della sessualità e l'immersione nella lettura e nella conoscenza della letteratura, ne *Las ninfas*, sono legate a doppio filo: entrambe aspirano a muoversi nella dimensione di una ininterrotta sublimità, per riprendere la citazione di un «eterno adolescente» come Baudelaire – è il narratore stesso a definirlo così nel testo – ed entrambe falliscono sistematicamente nella loro tensione verso l'assoluto.

Tuttavia il sesso e la letteratura, proprio in virtù della loro natura esperienziale, sono anche i due nuclei tematici intorno ai quali il libro può creare un suo più definibile palinsesto romanzesco. Come scrive Francisco Javier Escobar Borrego, «bajo el aparente deseo de atenerse a una estética de la cotidianidad, subyace, *sub cortice*, la intención de forjar los sólidos cimientos de una 'novela intelectual', dado el notorio trasfondo culturalista que se descubre»⁴⁹. *Las ninfas* è dopotutto, se volessimo provare a tracciare una sommaria linea narrativa, una sorta di ritratto dell'artista da giovane, ovvero la storia di un ragazzo della provincia spagnola di origini modeste che scopre e comprende sempre più nitidamente le forme della propria vocazione letteraria⁵⁰ via via che le sue letture e le sue esperienze di vita si moltiplicano, intrecciandosi con le esplorazioni del proprio corpo prima, e dell'universo femminile poi. In tal senso è evidente che l'elemento autobiografico sia ancora una volta una delle questioni in cui si rischia di impantanare un discorso critico. Ci limitiamo ad osservare come, a differenza de *Los males sagrados* che pure con questo testo ha molto in comune, sia qui perfettamente in-

⁴⁸ EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *La obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)*, cit., p. 211.

⁴⁹ FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, «Cómo ser sublime sin interrupción»: *La desacralización de los referentes clásicos en Las ninfas de Francisco Umbral* in Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto, Carla Perugini (a cura di), *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Cz), 2007, p. 173.

⁵⁰ Scrive al riguardo Guillermo Laín Corona: «*Las ninfas* describe el proceso de aprendizaje del protagonista como escritor: la toma de conciencia de su profesión desde niño» (GUILLERMO LAÍN CORONA, *Más allá de la biografía real: Umbral como materia novelable* in Bénédicte de Buron-Brun (a cura di), *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, pp. 358-359).

dividuabile la formazione culturale dell'io narrante a discapito dell'accuratezza nella ricostruzione del nucleo familiare originario dell'autore, un aspetto che il libro pubblicato nel 1973 invece teneva in gran conto. Inoltre, se tanto *Los males sagrados* come *Las ninfas* possono essere ricondotti al filone dei cosiddetti “libri di Valladolid”, ovvero narrazioni nelle quali l'ambientazione è prevalentemente provinciale e relazionabile all'universo *vallisoletano* dell'adolescenza di Umbral, è anche opportuno rilevare che nel libro premio Nadal il protagonista scelga, nelle ultime pagine del testo, di trasferirsi dalla provincia nativa alla capitale Madrid per concedersi la possibilità di realizzare il proprio destino individuale. La sua è una tensione puramente estetica e non civile o sociale: il giovane protagonista del libro ricerca pertanto la compiutezza della propria esistenza nello spazio creativo e turbolento della metropoli, spazio in cui però la condanna all'anonimato può essere dietro l'angolo.

Proprio in virtù del fatto che il romanzo si connota quasi interamente come *vallisoletano*, e proprio in virtù della necessità narrativa di Umbral di contrapporre questo spazio a quello agognato della metropoli, *Las ninfas* finisce per essere un romanzo della stagione invernale, una narrazione che vive e si sviluppa nel freddo, nella permanente attesa di un'estate che pare venire puntualmente rimossa dal racconto diretto del narratore⁵¹. L'inverno castigliano avvolge i personaggi del libro, e in primo luogo il giovane protagonista, fornendo loro la percezione di un tempo immobile, di uno spazio angusto e senza uscita che non può che consolidare il rifugio sistematico nel piacere della lettura e nella ricerca costante dell'esperienza sessuale. La stessa estate, dopotutto, che nel testo emerge in modo quasi clandestino in un paio di circostanze, contribuisce a dare la misura di questa oppressione, la cui percezione giunge al lettore in misura probabilmente ancora più vivida grazie all'efficacia evocativa del lirismo umbraliano:

⁵¹ Interessante al riguardo è l'articolo di Jesús Nieto Jurado, *Las ninfas: el verano como elipsis*, uscito sulla rivista «El Cultural» il 20 agosto del 2015 e attualmente disponibile in rete al link che segue: <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Las-ninfas-el-verano-como-elipsis/8203>

En la noche de verano, en una atmósfera donde *al negro se le traspalantaba el azul*, todo tenía como una embriaguez de luna, *una palidez* de eternidad y un perfume que venía de los innumerables huertos *de los conventos*, por encima de tapias y tejados, por entrecalles, y también de los jardines con fuente *y estatuas*, donde los aristócratas del barrio daban sus últimas fiestas de la temporada⁵².

Gli austeri conventi, le statue dei giardini nobiliari, il pallore notturno del paesaggio sono tutti elementi che non concorrono di certo a raccontare la stagione che tendenzialmente si descrive come una esplosione di colori e vitalità. Occorre qui sottolineare, a dispetto dell'ovvietà cronologica, un dato non secondario: *Las ninfas* è per molti aspetti il primo importante romanzo spagnolo postfranchista, se con questa eccezione intendiamo riferirci a una pubblicazione avvenuta successivamente al 20 novembre del 1975. Insignito del premio Nadal – giunto quell'anno alla trentaduesima edizione – in una cerimonia tenutasi presso l'hotel Ritz di Barcellona il 5 gennaio del 1976, il libro è di fatto la prima significativa *novela de la transición*, pensata e scritta però ancora sotto il franchismo e ambientata nei primi anni Cinquanta, ovvero in pienissima dittatura. L'atmosfera non è affatto distante da quella evocata in *Memorias de un niño de derechas* e in altre opere di Umbral con le quali *Las ninfas* ha in comune una non dissimile liberalità del linguaggio e una spinta alla rappresentazione della sessualità i cui germi si intravedevano fin da *Balada de gamberros*, che pure aveva dovuto attraversare, come abbiamo visto, i filtri della censura. Il racconto dell'istinto di ribellione giovanile, qui comunque smussato dalla vocazione letteraria del protagonista, si inserisce in un contesto spaziale e sociale che si fa a tratti cupo e asfissiante. «Empiezo a sentirme protagonista de una novela mala y provinciana»⁵³ dirà a un certo punto il giovane protagonista in un passaggio del suo diario che il narratore sceglie di riprendere per meglio definire uno snodo della vicenda. In questo contesto il clima freddo e ostile del nord della Castiglia gioca un

⁵² FRANCISCO UMBRAL, *Las ninfas*, cit., p. 60 (corsivo mio).

⁵³ *Ivi*, p. 155.

ruolo decisivo. Gli stessi spazi chiusi, in particolare le biblioteche e le accademie della città che il giovane prende a frequentare abitualmente⁵⁴, riflettono questi elementi, come può notarsi nel seguente passaggio dai toni spiccatamente lirici:

Al final de largos pasillos que *olían a asignatura muerta y a colilla*, bajando y subiendo escaleras breves de madera, entre *penumbra* y respiración de bibliotecas, llegamos al seminario de Letras, que era una habitación grande, prestigiada por la *oscuridad* [...] ⁵⁵.

Las ninfas, ad ogni modo, non si connota solo come un romanzo incentrato sulla figura del protagonista o dalle potenzialità di racconto fornite dagli spazi interni o esterni entro i quali egli si muove ma, proprio in virtù di quella che abbiamo definito come una delle più visibilmente strutturate impalcature romanzesche realizzate da Umbral fino ad ora, è anche un testo in cui diversi snodi narrativi vengono assolti da personaggi secondari che, di volta in volta, giungono a rubare la scena al personaggio centrale del libro. La ricca, e ben definita, galleria di caratteri è uno degli elementi di novità più evidenti nel testo: come ne *El Giocondo*, lo scrittore tende a utilizzare uno sguardo deformante su molti di essi, creando così – soprattutto nella seconda parte del testo – un affascinante e variegato universo grottesco, la cui riuscita realizzazione è data nel testo soprattutto dalla commistione del comico e del tragico. Siamo in presenza, dopotutto, di una vera e propria galleria *esperpéntica* di personaggi, un mondo stravagante ma con nessuna legittimità per esserlo in quanto prigioniero di una città di provincia assai meno incline a tollerare comportamenti eccentrici e provocatori, come invece poteva avvenire in una metropoli moderna come Madrid, scenario per l'appunto di un libro come *El Giocondo*. Emblematica, ne *Las ninfas*, è la figura di Teseo, un vecchio, malconcio e bizzarro pittore di talento al quale il nar-

⁵⁴ Come in *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, la frequentazione del mondo accademico da parte del protagonista maschile del libro avviene sempre da “esterno” rispetto a quello stesso mondo. Umbral pertanto racconta quella realtà così come egli stesso ha avuto modo di conoscerla, non frequentando mai, come sappiamo, l'accademia come studente.

⁵⁵ FRANCISCO UMBRAL, *Las ninfas*, cit., p. 129 (corsivo mio).

ratore dedica quasi un intero capitolo per riferire la sua vicenda (Martínez Rico la definisce come una vera e propria «novela implícita»⁵⁶ dentro il romanzo), una vicenda che effettivamente appare come il nucleo di un possibile libro parallelo, e di cui qui di seguito riportiamo alcuni passaggi cruciali:

Nunca supe si Teseo se llamaba así o lo suyo era también un mote [...]. A Teseo le veía yo desde mi infancia, por las esquinas de la ciudad, grande y viejo (siempre había sido igual de viejo), *morado de frío* o *congestivo* y *apopléjico*, acechando a las niñas, *exhibicionista* y *sórdido*, con grandes abrigos negros de piel (tuvo una época dorada) o paseando solitario.

Teseo era pintor, un pintor que durante su juventud había ganado algunos premios importantes, oficiales, en las exposiciones nacionales de Madrid, y al que en la prensa de la ciudad se le daba ya tratamiento de gloria nacional. Pero Teseo [...] no tuvo suerte o no tuvo fuerza (a la fuerza se le suele llamar suerte y viceversa) y al final optó, o le “optaron”, por quedarse en nuestra pequeña ciudad, como pintor de moda entre las clases altas, haciendo retratos elegantes a las damas y a sus hijos, pues lo que mejor le salían eran los niños y las niñas [...]. Parece que llegó, incluso a abusos o intentos de abuso con una niña rubia, de nueve años, hija de unos nobles de la ciudad, que estaba posando para él con un gatito en el regazo. De modo que Teseo *fue siendo marginado por aquellas clases privilegiada e implacables*, y se quedó sin la gran gloria nacional y sin la pequeña gloria local⁵⁷.

Il personaggio di Teseo – un vero e proprio «maldito», così come il narratore stesso lo definisce – sembra realmente uscito dalla penna attenta di Valle-Inclán sul mondo *bohémien*, ed è a nostro avviso, per respiro narrativo e per forza creativa, uno dei migliori ritratti secondari realizzati da Francisco Umbral nel corso di tutta la sua carriera narrativa. La sua storia si intreccia con quella di un violinista, Empédocles, altro personaggio vecchio, emarginato, completamente fuori dagli schemi convenzionali di quella società di provincia e anch'egli provvisto di un nome fortemente evocativo (nel libro ve ne sono diversi, da Diótima a

⁵⁶ EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *La obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)*, cit., p. 213.

⁵⁷ FRANCISCO UMBRAL, *Las ninfas*, cit., pp. 170-171.

Cristo-Teodorito, da María Antonieta a Miguel San Julián fino a Víctor Inmaculado, tanto che l'onomastica de *Las ninfas* meriterebbe uno studio a parte). Empédocles è, secondo le parole del narratore, «otro misterio [...], otra *devaluación* de la realidad»⁵⁸, e a differenza di Teseo, la sua presenza è disseminata in gran parte del romanzo, nel quale assolve la funzione di moderno *gracioso*. La sua dimensione di teatralità è sottolineata dal ritratto che, a un certo punto del testo, ne fa il narratore:

Empédocles tenía los ojos claros, acuosos, caídos, como *en un llanto congelado y permanente*, y la nariz un poco deshecha por el alcohol, grande, y la boca también deshecha y caída, e incluso yo creo que tenía las orejas un poco más bajas del sitio normal [...], de modo que todo *su rostro daba una sensación de llanto de teatro, de máscara que hace la mueca* de llorar sin llorar⁵⁹.

Le diverse citazioni dal testo a cui finora si è fatto riferimento contribuiscono a dimostrare come, pur nella consueta tendenza della prosa umbraliana all'enumerazione, ci sia ne *Las ninfas* una maggiore presenza dell'ipotassi, un aspetto che dopotutto si era ritrovato anche in non pochi passaggi di *Mortal y rosa* ma che qui è il segno probabile di uno sforzo da parte di Umbral di controllare con una sorprendente disciplina da romanziere il libero fluire delle immagini che solitamente la sua scrittura fino ad allora aveva generato. Ad ogni modo, nell'una come nell'altra modalità sintattica possibile, nel comico come nel tragico, nella digressione come nel ritmo narrativo, la scrittura di Umbral non abbandona quasi mai, nel libro, una sua potente vena lirica, una vena che aveva finora attraversato molte se non tutte le opere del suo primo decennio di attività ma che con *Mortal y rosa* era giunta ad un impiego più radicale e più compiuto. *Las ninfas* in questo senso, pur tenendo conto delle grandi differenze col libro precedente, si inserisce perfettamente in questa linea creativa, ovvero quella di una «novela lírica de impulso poemático», di cui parla, come abbiamo visto, Santos Sanz Villanueva per riferirsi a entrambi

⁵⁸ *Ivi*, p. 155 (corsivo mio).

⁵⁹ *Ivi*, p. 145.

i testi. E su questo stesso tracciato, appaiono assai pertinenti le riflessioni di Darío Villanueva che, proprio in riferimento a libri come *Las ninfas* e *Mortal y rosa*, può affermare che «el yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso»⁶⁰ per concludere che, in merito a questi testi di Francisco Umbral, non esiste «otro referente *más claro* para la novela *lírica española* de la posguerra que su propia obra»⁶¹. Il romanzo lirico umbraliano sabota, infrange e ridefinisce le forme della narrazione in Spagna negli anni Settanta spingendo così la letteratura del proprio Paese, come pochi altri scrittori del suo tempo riescono a fare, a riflettere su sé stessa e a ricercare nuove e più originali e artisticamente compiute modalità espressive.

⁶⁰ DARÍO VILLANUEVA, *La novela lírica de Francisco Umbral* in AA.VV., *Umbral y su tiempo*, cit., p. 159.

⁶¹ *Ivi*, p. 176 (corsivo mio).





Capitolo Quinto

Narrazioni, cronache, diari, memorie e biografie

*Las europeas, Retrato de un joven malvado,
Las españolas e altro*

In questo saggio sono rimasti inevitabilmente esclusi quei testi del primo decennio di produzione umbraliana nei quali non è possibile scorgere una palese, pur se complessa e discutibile, modalità narrativa, e su alcuni di essi è opportuno soffermarsi brevemente per sviluppare delle considerazioni critiche. È inoltre rimasto escluso finora, in ogni caso, quello che in apparenza si può definire come un romanzo *tout court*, romanzo che lo scrittore pubblica nel 1970 per la prestigiosa Editorial Andorra (fondata appena tre anni prima e con sede nell'omonimo principato) e che si intitola *Las europeas*. Il libro, che supera ampiamente le duecento pagine e che è introdotto da un ampio prologo di José Domingo, viene inserito nella collana "Valira" che appena qualche mese prima aveva avuto il merito di ristampare un prezioso romanzo di Ramón Gómez de la Serna, *La Nardo*¹, e che annoverava nel suo recente catalogo di narrativa l'allora recentissimo premio Nobel guatemalteco (1967) Miguel Ángel Asturias col suo testo più famoso, *El señor Presidente*. L'edizione de *Las europeas* recava in copertina, sotto il titolo, la frase «La novela erótica de Francisco Umbral» sottolineando pertanto sia la natura romanzesca del libro sia la sua vena in qualche misura licenziosa, elementi che

¹ Dei molti romanzi di Ramón, per il quale, come detto, la critica incluso lo stesso Umbral ha sottolineato la difficile individuazione di una vera e propria strategia narrativa, *La Nardo*, pubblicato a Madrid nel 1930 è probabilmente il testo nel quale i palinsesti romanzeschi sono più evidenti, come dimostra lo studio di Augusto Guarino *Attesa, aspettative, azione nei personaggi femminili di Ramón Gómez de la Serna* presente nel volume *Penelope e le altre* (pp. 105-120), che raccoglie i contributi del XXXIII Convegno Internazionale di Americanistica, tenutosi a Salerno nel maggio del 2011 e pubblicato (a cura di Rosa Maria Grillo) dalla casa editrice Oèdipus (Salerno/Milano) nel 2012.



avrebbero dovuto entrambi attrarre un ampio pubblico di lettori. Tuttavia il libro non ebbe una grande circolazione, e di certo non fece parlare di sé quanto invece avrebbe fatto, di lì a qualche mese, *El Giocondo* che, come detto, fu il primo, vero successo editoriale di Francisco Umbral in Spagna.

Ad ogni modo *Las europeas* è un libro piuttosto interessante sotto diversi aspetti, soprattutto in relazione al discorso critico che abbiamo finora compiuto. Il primo interesse è fornito dalla presenza di un elemento davvero insolito nella traiettoria narrativa dello scrittore: il libro non ha una collocazione spaziale fissa ma ben cinque luoghi diversi della narrazione, tanti quante sono le donne («las europeas», appunto) con cui di volta in volta si relaziona l'io narrante, in una struttura di romanzo effettivamente suddivisa in cinque parti piuttosto autonome fra di loro ma corredate di alcuni riferimenti finali che contribuiscono opportunamente a marcare una linea di racconto unitaria. Riguardo alla sua singolare struttura, Ana María Navales scrive:

Técnica moderna de entretajido de pequeños relatos, que aún no hemos llamado novela – aunque pudiéramos hacerlo – porque es algo vago, sin género en el que concretarlo, que no es ni novela, ni ensayo, ni poema, ni relatos breves².

Il testo si apre con una ambientazione costiera che risulta realmente assai curiosa per un autore che, come abbiamo visto finora, si muove abitualmente fra la provincia della Vecchia Castiglia e la capitale europea, Madrid, che è in assoluto più distante dal mare: occorre pertanto osservare con attenzione la modalità con cui Umbral sceglie di tematizzare questo spazio inconsueto che costituisce lo scenario della prima delle cinque vicende di cui il libro si compone. Vediamo quindi l'incipit de *Las europeas*:

Agosto era *una confusión de mar y mujer desnuda*. Por la mañana, puros todavía de la inocencia del sueño, íbamos al *mar como a un cielo en vida*. El mar le ponía al verano un zócalo profundo y vivo. El mar era *la*

² ANA MARÍA NAVALES, *Los comienzos literarios de Francisco Umbral* in AA.VV., *Francisco Umbral y su tiempo*, cit., p. 141.

gran negación, el «no» sucesivo de cada golpe de agua a nuestras alegrías y nuestras prisas, a nuestras fiestas y nuestro ocio, a todo aquel pavoneo soleado de las vacaciones elegantes. El mar debiera ser esa cosa *elemental y salvaje, grande y pura*, que borrara de un manotazo tanta vanidad de un día [...]. Porque el mar está ahí como en el primer día de la creación, es *el absoluto* con que medir nuestra ambición siempre corta y mediocre³.

Come avviene per lo spazio metropolitano di Madrid, che nella narrativa umbraliana è capace di stabilire un'interazione diretta o finanche un "dialogo" coi personaggi che si muovono sulla sua superficie, il mare pervade e stimola la riflessione dell'io narrante, spingendolo a un processo di formazione intellettuale e contribuendo, fra l'altro, a conferire al tono del testo un iniziale e felice lirismo che, in ogni caso, nel corso delle pagine perderà di intensità ed efficacia a vantaggio di una maggiore attenzione all'intreccio narrativo. *Las europeas*, comunque, tende a rifugiarsi spesso nella digressione come del resto fanno numerosi altri lavori coevi di Umbral, ma è di certo degno di nota che sia proprio per questo libro del 1970 che appena due anni più tardi un critico attento alla narrativa umbraliana come Santos Sanz Villanueva giunga a scrivere, in un volume che analizzava il romanzo spagnolo fra il 1950 e il 1970, quanto segue:

[...] En esta novela me parece que se encuentra la base de lo que puede ser el futuro de la auténtica novela de Francisco Umbral. Una novela bien escrita, atenta al momento actual y de corte intelectual. Efectivamente, lo mejor de *Las Europeas* está en esas oportunas digresiones y reflexiones que van surgiendo al hilo de la narración. Comentarios no con el tono del ensayo filosófico, sino perfectamente engarzados con la "historia". Nuestra novela, de siempre, ha sido impotente para una línea intelectual, tan rica en otros sitios. Y, salvo Pérez de Ayala, apenas hay un novelista español que merezca esta consideración. Umbral puede ser ese alguien que haga esa novela que entre nosotros prácticamente no existe. Francisco Umbral, creo, a pesar de poseer una pluma ágil y una gran capacidad imaginativa, no ha encontrado todavía su camino y éste podría ser el de su última novela⁴.

³ FRANCISCO UMBRAL, *Las europeas*, Editorial Andorra, 1970, pp. 8-9 (corsivo mio).

⁴ SANTOS SANZ VILLANUEVA, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid 1972, p. 186 (corsivo mio).

Non abbiamo concreti riscontri sulle reazioni dell'autore al giudizio del prestigioso critico, ma è un dato di fatto che negli anni successivi la scrittura di Umbral rafforzi ancora di più lo spazio della digressione, come testimoniato da libri quali *Mortal y rosa* e *Las ninfas*. Eppure Sanz Villanueva rileva anche come tali elementi di digressione sappiano evitare il tono puramente filosofico ed essere «perfectamente engarzados con la "historia"». Insomma, *Las europeas* viene qui visto come uno snodo significativo nella traiettoria letteraria non soltanto di Umbral ma della stessa narrativa spagnola degli anni Settanta. Ma va detto che dopotutto ciò che caratterizza il romanzo in questione è pure riscontrabile in romanzi antecedenti il 1970: mi riferisco a *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, a *Travesía de Madrid* e finanche, pur se in termini più ridotti, a *Balada de gamberros*, testi nei quali il lettore ha modo di imbattersi in un più o meno frequente rallentamento dell'intreccio, in ripetute glosse delle azioni dei personaggi e in diversi spazi di digressione, nei quali l'io narrante si sofferma, in forma più o meno diretta, e talvolta oscillando fra il punto di vista individuale e collettivo, su determinati aspetti in qualche modo funzionali alla narrazione stessa. Un altro elemento che richiama l'attenzione di Sanz Villanueva relativamente a *Las europeas* è il respiro cosmopolita che Umbral prova a conferire al libro, questa sorta di continuo confronto di un giovane spagnolo con il mondo esterno, l'Europa appunto, incarnata nel libro dalla nazionalità delle cinque giovani co-protagoniste, un'olandese, una francese, una tedesca, una norvegese e un'inglese, ciascuna di esse con la propria personale storia di dolore, di fuga, di spasmodica ricerca della felicità, e ciascuna inevitabilmente destinata al fallimento. Il continente con il quale l'io narrante stabilisce questo confronto è pertanto una società avanzata e progredita riconducibile all'Europa del nord, un territorio composito ma comunque accomunato dalla liberalità dei costumi, dall'emancipazione femminile e dallo sguardo incuriosito e sorpreso verso un Paese, la Spagna, che a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta è ancora sotto una dittatura cominciata trent'anni prima, ma che adesso si è ormai aperta inevita-

bilmente, e definitivamente, al turismo internazionale di massa. Lo sguardo esterno sulla società spagnola, d'altronde, spinge lo stesso protagonista maschile a provare a sintonizzarsi su quella modalità di sguardo, che nel caso della ragazza norvegese Bodil ha le forme qui descritte:

Bodil miraba la *alegría meridional*, la vida desnuda y confusa de las gentes de mi tierra, y en sus ojos inteligentes había *ironía y admiración*.

Era la *mirada conmisericordiosa de Europa sobre una tribu oscura y alegre*. Quería yo mirar a mi gente con esa misma mirada, pero no sé si lo conseguía⁵.

Il co-protagonismo delle cinque donne, nel libro, è in ogni caso attenuato dal fatto che i loro pensieri e le loro sensazioni – come si può osservare nel passo appena citato – vengano riferite al lettore esclusivamente attraverso la voce del narratore, che pertanto priva il testo di un registro del dialogo potenzialmente assai ricco per privilegiare quella tendenza alla glossa dell'azione che abbiamo visto essere assai ricorrente nell'Umbral narratore di quegli anni e che favorisce, di fatto, la spinta alla digressione. Il dialogo è infatti – tranne che in un paio di occasioni – completamente assente nel libro, e l'io narrante si frappone costantemente fra il lettore e i personaggi, assumendo su di sé la responsabilità di interpretare fatti, pensieri ed emozioni e riferirli a colui che legge la storia. Talvolta il narratore stesso sottolinea come certe osservazioni siano il frutto di sue supposizioni o interpretazioni, come in questo passaggio riferito alla ragazza inglese Childe e alla fine della loro breve ma intensa relazione sentimentale:

Childe necesitaba ver mi rostro ahogado flotando en la superficie de la consciencia, girando sin sentido en las aguas, para comprender que aquel amor del verano estaba muerto. *Quizá*, con mi quietud, con su silencio, con su lenta escritura, con su amor sonámbulo, con sus horas ante el balcón, ante la ciudad y su cielo triste, lo que hacía era esperar; dejar que la flor concreta y dura de la realidad se abriese a flor de agua – loto doloroso –, *para tener una certidumbre concreta* en su vida y marcharse. Ella no sabía que estaba esperando. *Creía* que meditaba, *creía* que deliberaba consigo

⁵ FRANCISCO UMBRAL, *Las europeas*, Editorial Andorra, 1970, p. 176 (corsivo mio).

misma, como creemos siempre en tales casos. Pero no hacía sino entretener la espera, la vigilia del parto terrible, de la verdad evidente que alumbraría en su momento, sólo en su momento⁶.

Nel racconto dell'esplorazione dell'universo femminile, nella rappresentazione del contatto carnale con l'altro sesso (pur negli anni della censura franchista), nella necessità espressiva di Umbral di rappresentare i suoi personaggi femminili attraverso la voce maschile dell'io narrante e, infine, in quella stessa spinta alla digressione e al lirismo, è piuttosto facile intravedere la lezione di Henry Miller e la sua idea di romanzo-fiume, ovvero di un testo nel quale si accumulano eventi e sensazioni e la cui narrazione viene appunto orientata da un narratore-protagonista che tende a rallentare l'azione, a ritagliarsi spazi di riflessione personale, a demolire la tradizionale impalcatura romanzesca. La scrittura milleriana è di certo uno dei punti di riferimento maggiori per il primo Umbral, e lo è sicuramente per *Las europeas* in cui tuttavia lo scrittore assume, quantomeno dal punto di vista della struttura del plot, un approccio meno radicale, scelta probabilmente dovuta alla sua iniziale ricerca di spazio e di affermazione nel mare magnum della narrativa spagnola di quegli anni.

Ad ogni modo, la costante centralità del mondo femminile nell'opera umbraliana (una centralità sempre filtrata dall'invasione del narratore) è assai evidente fin da alcuni titoli che Umbral pubblica in questi anni e il cui percorso, all'interno dello spazio cronologico che ci siamo imposti per questo studio si chiude idealmente con *Las ninfas*: aggettivi sostantivati in forma plurale e preceduti dall'articolo determinativo come a voler circoscrivere una precisa categoria femminile. Prima de *Las europeas* era infatti uscita per l'editore Azur di Almería (siamo nell'anno 1969) una raccolta di dieci racconti intitolata *Las vírgenes* che si concentrava su figure di giovanissime donne che entrano in contatto con l'universo del desiderio maschile e i cui nuclei tematici (il mondo urbano madrilen⁷, la provincia di Valladolid, l'esplo-

⁶ *Ivi*, pp. 236-237 (corsivo mio).

⁷ Uno dei racconti contenuti nella raccolta è proprio *Amar en Madrid*, che è di fatto

razione della sessualità femminile attraverso il punto di vista del narratore protagonista, la civiltà dell'immagine) costituiranno la base per alcune sue successive opere narrative. La forma racconto costituirà per lo scrittore, fin dagli esordi degli anni Cinquanta con l'apparizione di alcuni di questi su riviste quali «La Estafeta Literaria» e «El español» o quotidiani come «El Norte de Castilla» per ben cinque anni diretto da Miguel Delibes, un vero e proprio laboratorio stilistico e tematico, lo spazio entro il quale meglio si sviluppa la costante ricerca espressiva dell'autore, soprattutto nei primi anni di carriera letteraria. Insomma, riprendendo le parole di Bénédicte de Buron-Brun, quella del racconto è di fatto «la quintaesencia de la obra umbraliana»⁸, il genere nel quale si ritrovano tutti gli elementi presenti nella sua narrativa più propriamente romanzesca.

A *Las europeas* seguirà, nel maggio del 1974, un ampio volume (quasi quattrocento pagine) dal grande formato e dal taglio progettuale decisamente non narrativo intitolato *Las españolas*, apparso nella collana della Editorial Planeta «Espejo de España»⁹, fondata e diretta da Rafael Borràs: si tratta di un libro corredato da una ricchissima galleria di immagini – fotografie, collage, riproduzioni di quadri celebri – e nel quale la vena ironica e corrosiva di Umbral, libera da ogni esigenza di creare una traccia narrativa, può muoversi nelle direzioni più diverse, in una misura pari o addirittura più libera rispetto ai suoi quotidiani articoli sui giornali a cui collaborava. *Las españolas* è infatti il testo nel quale lo scrittore può divertirsi a prendere in giro luoghi comuni, pregiudizi e paure della vecchia Spagna (come del resto aveva fatto, in forme più contenute con il pamphlet del 1973 *Carta abierta a*

anche il primo capitolo di *Si hubiéramos sabido que el amor era eso*, come abbiamo già riferito in precedenza.

⁸ Bénédicte de Buron-Brun, *Prólogo a FRANCISCO UMBRAL, Treinta cuentos y una balada*, cit., p. 26.

⁹ La collana aveva l'obiettivo dichiarato, come indicato dalle note di copertina, di fornire «una aportación a la tarea de esclarecimiento de las complejas realidades peninsulares de toda índole – humanas, históricas, políticas, sociológicas, económicas – que nos conforman individual y colectivamente».

*una chica progre*¹⁰) attraverso una serie di ben sessantacinque capitoli, ciascuno di essi dedicato ad una precisa tipologia di donna spagnola, classificata così come l'opinione pubblica tende ad incasellarla: «Las del altar», dedicato a coloro che sono alla ricerca di un buon matrimonio, «Las zoológicas», per quelle che portano in giro il cane, «Las de pantalón vaquero», per le donne che seguono la moda statunitense, fino a giungere a «Las Amazonas», «Las escotadas», «Las fatales», e via dicendo. A dispetto della sua chiara impostazione, il libro ha tuttavia di tanto in tanto una spinta al racconto nei passaggi nei quali si tendono a sacrificare osservazioni di carattere generale per lasciare spazio a storie individuali, di donne e di uomini, storie che vengono offerte al lettore in una forma ibrida, sospesa fra letteratura e giornalismo di costume, una forma che dopotutto non è troppo lontana da quella che verrà ideata da Truman Capote nel suo celebre *Music for Chameleons*, libro che il noto scrittore americano pubblicherà nel 1980. Alcune pagine, poi, soprattutto quelle dedicate a figure femminili della tradizione spagnola, hanno il tono e il respiro del *memoir*, tanto che avrebbero potuto trovarsi in un libro come *Memorias de un niño de derechas*. Riporto qui di seguito un brano del capitolo intitolato «Las asistentas», nel quale si intravedono, fra l'altro, degli spunti di natura sociale piuttosto interessanti, se consideriamo che si è di fatto ancora sotto una dittatura e che il libro, nella sua prima edizione, stampato in undicimila copie, intendeva rivolgersi a un pubblico di lettori piuttosto ampio:

Las asistentas venían de los barrios últimos de la ciudad, mujeres generalmente viudas, maduras, o con el marido parado, y barrían, fregaban, cosían, planchaban, se llenaban de la autoridad que les daba su oficio y, por

¹⁰ Il libro, apparso nella collana "Carta Abierta" delle Ediciones 99 di Madrid (lo stesso che due anni più tardi gli pubblicherà *Cabecitas locas, boquitas pintadas y corazones solitarios*), rappresenta in sostanza una sorta di anticipazione dei contenuti de *Las españolas* nella misura in cui esso si sofferma a riflettere su quella che la società del tempo ritiene una precisa categoria femminile, la ragazza dalle idee progressiste pronta a combattere per i propri diritti e la propria emancipazione sociale. A differenza del volume del 1974, questo testo nella sua forma di lettera aperta stabilisce un tono più diretto e di conseguenza una concessione ai registri del parlato e all'invenzione linguistica di cui *Las españolas* risulta privo.

unas horas, eran las grandes matriarcas del hogar [...]; las asistentas nos meten en casa un turbión de suburbio, un jirón de extrarradio, un viento activo y popular, y se van, a media tarde, dejándolo todo ordenado, limpio, planchado, como una revolución social que hubiera pasado por nuestra casa con buenas intenciones.

Mi abuela tenía la manía de que las asistentas le robaban cosas, de que se llevaban los cubiertos de plata y las sábanas de hilo. Yo no creo que se llevasen nada, pero, en todo caso, estaban en su derecho, pues si la tierra debe ser del que la trabaja, la plata, igualmente, debiera ser de la que la limpia¹¹.

Precede di circa sei mesi la pubblicazione de *Las españolas* un altro libro che si muove fra generi diversi e che ha giustamente attirato la curiosità e l'interesse di molti studiosi dell'opera di Umbral: mi riferisco a *Retrato de un joven malvado. Memorias prematuras*, testo che viene pubblicato nel novembre 1973 per i tipi della casa editrice Destino e che, secondo le parole di Anna Caballé, «se hunde en la espiral de una confesión brutal sobre la experiencia del fracaso y el surgimiento de la nada como estructura última y definitiva del yo»¹². Il volume può essere visto come una prosecuzione ideale di *Memorias de un niño de derechas* (uscito nell'aprile dell'anno precedente) e, al tempo stesso, come una sorta di percorso parallelo rispetto a un libro dal taglio prevalentemente narrativo come *Los males sagrados*, scritto e pubblicato in quegli stessi mesi del 1973, mesi che come sappiamo furono particolarmente duri per lo scrittore a causa dell'aggravarsi della malattia di suo figlio. Nel libro, il cui titolo richiama apertamente il *Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce, Umbral si propone di ricostruire, a suo modo, gli anni più recenti della sua vita, sostanzialmente dall'approdo definitivo a Madrid avvenuto nel 1959 fino al tempo stesso della redazione del testo. La parola «memorias», contenuta nel sottotitolo, rivela un approccio di sguardo relativamente distante rispetto ai fatti narrati, benché essi siano palesemente più prossimi rispetto ai ricordi di infanzia e adolescenza sviluppati in *Memorias de un niño de derechas*. Um-

¹¹ FRANCISCO UMBRAL, *Las españolas*, Editorial Planeta, Barcellona, 1974, p. 258.

¹² ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, cit., p. 209.

bral inserisce provocatoriamente nel sottotitolo l'aggettivo «pre-maturas», come a voler sottolineare una volontà di osservazione “postuma”, disincantata – e per lunghi tratti dolente – rispetto a quegli anni di fondamentale formazione intellettuale, anni nei quali di fatto prenderà corpo la sua personale poetica e di conseguenza la sua produzione letteraria e, parallelamente, andrà a radicalizzarsi quel via via più profondo malessere esistenziale determinato dal confronto con il mondo esterno.

Il racconto di questi anni, nel libro, non viene riportato in maniera cronologica, come del resto c'è da aspettarsi da uno scrittore come Umbral: l'epoca madrilenà appare come un tutt'uno, e il lettore vi viene condotto senza alcun riferimento temporale (i vari capitoli sono privi di titoli e di date) muovendosi pertanto dentro uno spazio imprecisato del tempo che comprende poco meno di due decenni. Riguardo a questo aspetto Eduardo Martínez Rico scrive:

Umbral intenta dar la sensación de que cuando habla en pasado en realidad lo está haciendo en presente, de que cuando escribe sobre aquel tiempo lo está volviendo a vivir, y que sus opiniones de ahora son las de antes. Acaba logrando que el Madrid de finales de los cincuenta, principios de los sesenta, el Madrid interior que lleva en la mente desde entonces, sea revivido por su voluntad de rememoración. Y consigue esto, entre otras cosas, gracias a la indeterminación temporal que imprime a su relato. *Retrato de un joven malvado* es un libro de memorias *primo-hermano* del anterior *Memorias de un niño de derechas*, la continuación en el relato de su vida, del Madrid que ha visto y del período de la Historia de España que él ha presenciado. En principio, estas nuevas memorias se superponen a las páginas finales de las anteriores. En *Memorias de un niño de derechas* se hablaba, al final, de Madrid, del sueño de Madrid¹³.

Anche in questo testo, inoltre, come si è già rilevato per *Memorias de un niño de derechas*, il «nosotros» prevale decisamente sul «yo», una scelta che dopotutto qui finisce col sorprendere molto di più che per il testo del 1972, nel quale lo scrittore si

¹³ EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *La obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)*, cit., p. 161.

proponeva in qualche misura di rendersi il portavoce di una generazione di bambini e adolescenti che, con lui, viveva sulla propria pelle l'esperienza degli anni della *posguerra*. In *Retrato de un joven malvado* l'impiego della prima persona plurale produce, nel lettore e nello studioso di Umbral, un certo disorientamento nella misura in cui esso riguarda, in diverse occasioni, la stessa riflessione dell'autore sulla ricerca di uno stile, di una voce espressiva individuale, insomma su quella interiorizzazione della propria esperienza personale che permeerà costantemente la sua produzione successiva, e che aveva comunque caratterizzato quella realizzata fino al 1973. Ecco un passaggio che al riguardo appare piuttosto esemplificativo:

Un estilo es como una armadura en cuanto que *te defiende, te aísla, te personaliza*. Pero hay que evitar en él la rigidez de la armadura. Una vez que se ha conseguido un estilo, lo que *hay que hacer* es violarle a cada paso, faltar a él, traicionarle, para que no llegue al amaneramiento y la monotonía. Un buen estilo es un traje demasiado nuevo. Hay que arrugarlo e incluso hacerle algunos rotos. En eso *estábamos*¹⁴.

Siamo in presenza di un palese sforzo, da parte dello scrittore, di tracciare le linee di una generazione artistica, di portare su di sé la responsabilità di dare ad essa una voce, di lasciare al lettore del suo tempo la traccia di una ricerca letteraria che fosse al tempo stesso personale e collettiva. Eppure nel libro non ci sono nomi propri ma soltanto categorie assai generiche («el poeta», «el grafómano», «el académico»), come a voler suggerire un'universalità o a tratteggiare una sorta di simbolico microcosmo culturale che potesse fare in modo che la Spagna e la stessa Madrid giungessero a incarnare in qualche misura una stagione di cambiamento che riguardasse l'intera comunità letteraria internazionale. L'insistenza su questa voce collettiva di racconto contribuisce poi a produrre un ulteriore, e diverso, effetto di disorientamento nel momento in cui nel testo si fa spazio la voce personale dello scrittore, che conduce il lettore dentro le corde

¹⁴ FRANCISCO UMBRAL, *Retrato de un joven malvado. Memorias prematuras*, Destino, Madrid, 1973, p. 164 (corsivo mio).

più intime della propria individualità svelando, a mo' di confessione, la sostanza dolente del proprio stare al mondo, in termini di grande efficacia lirica:

Mi cuerda última era la tristeza, mi metal más secreto, mi bordón, y el mundo, para mí, empezaba a consistir en tristeza. Tristeza de todo, tristeza de nada, la pura pena de no saber por qué, como dijo el otro.

La tristeza. Por debajo de la revolución, de la risa, de la emoción, del lirismo, del sexo y de la ira estaba la tristeza, el mundo esmerilado de penas sin sentido, *el caminar penoso de la vida*, el eterno retorno de los domingos y las fiestas de guardar¹⁵.

È inoltre degna di approfondimento la riflessione sulla scelta dell'aggettivo *malvado* presente nel titolo, che riprende in maniera piuttosto palese il *maldito* riferito al testo dedicato a García Lorca, ovvero *Lorca poeta maldito* (editorial Biblioteca Nueva), pubblicato a Madrid nel 1968. Per comprendere il senso più profondo che conduce Umbral all'uso dei due aggettivi, è fondamentale rifarsi a ciò che lo stesso scrittore afferma nelle pagine finali del suo libro sul poeta granadino:

Para mí, un hombre maldito no es un hombre malo [...] sino un hombre que ha tomado conciencia profunda del mal en la existencia mediante la angustia de la gratuidad, confundida con la angustia misma de la libertad, y que da lugar a todos los procesos sucesivos de la angustia, hasta la angustia del mal, que no es temerle, ni evitarle, ni siquiera ejercerle, sino, simplemente, *conocerle*¹⁶.

Il giovane narratore-protagonista del *Retrato*, così come il poeta immortalato nelle pagine del libro del 1968, è di fatto posseduto da una sorta di «conciencia de la perversidad [...], por una secreta inteligencia de los impulsos más poderosos y crueles de la vida»¹⁷, e pertanto condannato alla scrittura «perpetua», a quella continua, inevitabile e finanche necessaria auto-flagellazione dell'io di cui avrebbe parlato lo stesso Capote

¹⁵ *Ivi*, p. 171 (corsivo mio).

¹⁶ FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito* [1968], Planeta, Barcellona, 2012, p. 283 (corsivo dell'autore).

¹⁷ ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, cit., p. 241.

nelle pagine iniziali *Music for Chameleons*¹⁸. Il confronto fra i due testi umbraliani risulta fondamentale in un discorso che voglia tener conto delle intromissioni narrative anche in lavori almeno apparentemente più saggistici, quale dovrebbe essere un libro come *Lorca, poeta maldito*. In questo testo, come avviene per altre monografie biografiche¹⁹, si assiste a un vero e proprio processo di vampirizzazione che fa sì che il biografo scelga il biografato «por afinidad, pero más, sobre todo, por un deseo de apropiación e intercambio: absorber parte de su sustancia y transferirle parte de la propia; fundirse con él»²⁰, come scrive Javier Villán nel riferirsi ad un'altra monografia, quella dedicata a Valle-Inclán. Umbral si muove agevolmente, e in maniera assolutamente personale, tra le forme del saggio critico e la necessità di una scrittura biografica che sveli al lettore l'essenza più nascosta della vita di un artista, uno sforzo non troppo dissimile da quello che egli compie su se stesso nel corso della sua ampia traiettoria letteraria dominata da un continuo rapportarsi dell'io al mondo esterno.

Ritengo sia assai pertinente parlare di «biografías fingidas» per riferirci a questi lavori monografici, prendendo a prestito la definizione che Umbral stesso aveva brillantemente coniato per definire i lavori del suo “predecessore” Ramón Gómez de la Serna sul conto di autori quali Quevedo, Azorín, Edgar Allan Poe, lo stesso Valle-Inclán e altri²¹. Il fatto stesso che Umbral, come

¹⁸ Mi riferisco al celebre incipit del testo di Capote: «When God hands you a gift he also hands you a whip; and the whip is intended solely for self-flagellation» (Truman Capote, *Music for Chameleons: New Writings by Truman Capote*, Random House, New York, 1980, p. 9).

¹⁹ Le monografie sono complessivamente sette se comprendiamo anche quella dedicata a Lord Byron e pubblicata nel 1969, per la quale Umbral dichiarò, in una circostanza, di averla semplicemente tradotta da un saggio francese del 1930 realizzato da André Maurois (*Essai sur Byron*). Le altre sono quella dedicata a Larra (1965), a Lorca (1968), a Delibes (1970), a Ramón (1978), a Valle-Inclán (1998), sul quale aveva già scritto, nel 1968, un primo testo riproposto con alcune modifiche e integrazioni trent'anni dopo, e a Cela (2002).

²⁰ JAVIER VILLÁN, *Botines blancos, bufanda roja*. Prologo a *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué* [1998], Planeta, Barcellona, 2012, p. 16.

²¹ Se estendiamo il numero delle monografie biografiche anche ad artisti figurativi quali Goya, Picasso, El Greco e Velázquez, saranno quattordici – tenendo conto solo

Ramón, restituisca all'autore biografato una originale, inedita luce artistica ed esistenziale, contribuisce a rendere questi suoi lavori molto più narrativi e finzionali di quanto il genere a cui dovrebbero appartenere farebbe pensare. Il libro su Lorca, molto più di quello su Larra nel quale lo scrittore sceglie un approccio critico più prudente e rigoroso anche in virtù del fatto che si tratta di un libro pubblicato nell'anno del suo esordio letterario²², va esattamente in questa direzione, prendendo possesso di uno spazio ibrido che conduce Umbral a personalizzare, ricreare, inventare il suo García Lorca. A tre anni dal suo debutto, egli ha già assunto il coraggio di esplorare quegli ambiti spuri della scrittura che avverte come più consoni alle proprie necessità espressive. Di conseguenza l'incontro con il *poeta maldito* morto fucilato dai falangisti trent'anni prima non può che creare quella fusione di cui ci parla Villán, e produrre pagine di grande partecipazione in cui vengono apertamente superati i confini del saggio critico tradizionale al punto che, nelle stesse pagine di *Lorca, poeta maldito*, l'autore fa più volte riferimento al suo lavoro definendolo «libro», mentre la parola «ensayo» non ricorre affatto nel testo. Ecco qui di seguito un valido esempio dell'impostazione che il libro possiede:

De Lorca podría decirse lo que de Milton dijo William Blake: «Es, sin saberlo, un gran poeta del partido del diablo». *Sin saberlo, porque Lorca no anduvo nunca complicado, que se sepa, en las ingenuas mascaradas de las misas negras y las rosas-cruz. Toda esa liturgia, todo ese satanismo pueril – practicado muchas veces por clérigos desviados – en que son ricos los siglos XVIII e XIX, especialmente en Inglaterra, Irlanda, etcétera, nos hace hoy sonreír como lo que es: una concupiscencia con plena conciencia de pecado, una broma de beatos encerrados con el solo juguete del pecado dentro*

dei volumi che ebbero una pubblicazione a sé stante – i testi in cui Ramón si cimenta in quelle che Umbral definisce appunto come «biografías fingidas».

²² Il libro venne pubblicato nel maggio del 1965. Il maggior rigore critico, rispetto alle monografie biografiche successive, viene sottolineato ed esibito fin dalle note di copertina dell'edizione Alfaguara, nelle quali si può leggere che «*Larra, Anatomía de un dandy* supone uno de lo más serios empeños realizados hasta la fecha para entender y explicarla personalidad genial del gran español [...]. En una línea rigurosa de pensamiento, Umbral se ha dejado sumir en el alma apasionante de Larra, obteniendo de ella una teoría y una visión ciertamente originales».

del ámbito estrecho de lo dogmático. *Algo así, como los niños que juegan a ser malos en el cuarto de los trastos*, a escondidas del padre y de la madre, pero con la presencia de ambos gravitando penosamente sobre ellos²³.

Oltre ad avere il merito di consentire al lettore spagnolo del suo tempo di entrare in maniera più profonda nell'universo creativo di un poeta che negli anni del franchismo (e il libro di Umbral, giova ripeterlo, è del 1968) era ancora percepito attraverso dei logori cliché di «ave llena de colorido para quien la vida era una permanente y desenfadada fiesta»²⁴, come sottolinea Ian Gibson, il *Lorca* di Umbral si muove negli ambiti più intimi e segreti della personalità di un biografato a cui viene data in prestito la stessa carne del biografo. Questo genera, come si può facilmente notare nel passaggio sopra riportato, una scrittura capace di oscillare fra diversi registri espressivi e passare rapidamente da riferimenti storico-letterari a vivide descrizioni di un'infanzia filtrata attraverso ricordi e percezioni che sembrano provenire dagli anni *vallisoletani* dell'autore ancor più che da quelli andalusi di Lorca: la costante presenza del peccato, l'istituzione familiare da delegittimare, il gioco come atto di ribellione collettiva sono tutti elementi che appartengono ai romanzi della "regressione prospettica" di cui si è parlato in precedenza, il segno indelebile di una insubordinazione giovanile che Umbral vuole ritrovare nel personaggio dell'adolescente Federico nella sua progressiva presa di coscienza dell'esistenza della «angustia del mal». Pur non raggiungendo il livello estremo di simbiosi che avverrà dieci anni dopo nel libro dedicato alla figura di Ramón, *Lorca, poeta maldito* resta in ogni caso una delle testimonianze più utili a dimostrare come nel primo decennio di attività letteraria di Umbral vi sia, a dispetto di una forma apparentemente riconducibile a un genere stabilito, la presenza costante, proficua e sempre originalissima di una voce narrativa che tende a infrangere schemi, canoni e strutture riconosciute per indagare, con esiti spesso ammirevoli, i molteplici percorsi espressivi della modernità.

²³ FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito* cit., p. 92 (corsivo mio).

²⁴ IAN GIBSON, *Prólogo* a Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito* cit., p. 14.



Foto di España Suárez Umbral gentilmente concessa all'Autore.

Bibliografía esencial su Francisco Umbral

Monografie:

- EMILIO ARNAO, *Umbral o el contradiós*, Rilke, Madrid, 2011.
- ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- BERNARDO J. GÓMEZ CALDERÓN, *Ladrón de fuego. La obra en prensa de Francisco Umbral*, Asociación para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, Málaga, 2004.
- MARIO MACTAS, *Las perversiones de Francisco Umbral*, Anjana Ediciones, Madrid, 1984.
- EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *La obra narrativa de Francisco Umbral (1965-2001)*, Tesi di dottorato, Università Complutense di Madrid, 2000.
- EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *Umbral. Vida, obra y pecados – Conversaciones*, Foca ediciones, Madrid, 2001.
- EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *Umbral. Las verdades de un mentiroso ilustre [2003]*, Imágica ediciones, Madrid, 2017.
- VALERIA SCORPIONI, *Per una lettura di F. Umbral*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 1989.
- ANTONIO TORRES CARNERERO, *La poética de Francisco Umbral*, Sevilla, Paddilla Libros Editores y Libreros, 2003.
- JAVIER VILLÁN, *Francisco Umbral, la escritura absoluta. Creación, vida y diccionario*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.

Volumi collettanei monografici:

AA.VV., *Francisco Umbral: la escritura perpetua*, «Revista Ínsula», n. 581, Espasa, Barcellona, 1995.

AA.VV., «Revista Intramuros. Especial Francisco Umbral», n. 32, año XV, Grupo Intramuros, Madrid, 2010.

AA.VV., «Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada» Homenaje a Francisco Umbral, Monográfico I, 2017, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

CARLOS X. ARDAVÍN (a cura di), *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, Gijón, Llibros del Pexe, 2003.

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN (a cura di), *Francisco Umbral: Una identidad plural*, Pau Cedex - Université de Pau et des Pays d'Adour, Utriusque Vasconiae, 2009.

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN (a cura di), *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Renacimiento, Valencina de la Concepción (Siviglia), 2014.

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN (a cura di), *Francisco Umbral. Verdades y contraverdades del cuarto poder*, Renacimiento, Valencina de la Concepción (Siviglia), 2015.

MARÍA PILAR CELMA (a cura di), *Nuestros premios Cervantes. Francisco Umbral*, Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003.

JOSÉ IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ (a cura di), *Los placeres literarios. Francisco Umbral como lector*, Madrid, Fundación Francisco Umbral, 2013.

ÁNGEL ANTONIO HERRERA (a cura di), *Francisco Umbral*, Grupo Libro 88, Madrid, 1991.

SANTOS SANZ VILLANUEVA (a cura di), *Francisco Umbral y su tiempo*, Fundación Francisco Umbral, Valladolid, 2008.

Contributi in rivista:

MANUEL ALBERCA, *Umbral en su elipse barroca* in «Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos», n. 4, Universidad de Barcelona, pp. 21-35.

ALMA AMELL, *Umbral y Larra. Anatomía de dos dandis* in «Cuadernos para

- la Investigación de la Literatura Hispánica», n. 12, Fundación Universitaria Española, Seminario Menéndez Pelayo, Madrid, 1990, pp. 149-155.
- ANDRÉS AMORÓS, *El género de Mortal y rosa y el Diario de un snob* in «La Estafeta Literaria», n. 616, Madrid, 1977, pp. 4-7.
- ANNA CABALLÉ, *Francisco Umbral: Los comienzos de un escritor* in «Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos», n. 4, Universidad de Barcelona, 1999, pp. 9-20.
- JEAN-PIERRE CASTELLANI, *Francisco Umbral ou la création simultanée* in «Les langues néo-latines», CCLVII, Parigi, 1986, pp. 53-60.
- JEAN-PIERRE CASTELLANI, *El yo en las columnas periodísticas de Francisco Umbral* in «Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos», n. 4, Universidad de Barcelona, 1999, pp. 51-59.
- GLADYS CRESCIONI NEGGERS, *Francisco Umbral, más allá del periodismo* in «La Estafeta Literaria», n. 563, Madrid, 1975, pp. 19-21.
- JOSÉ FRADEJAS LEBRERO, *Juan Ramón Jiménez y Francisco Umbral* in «Revista de la Universidad Complutense», vol. 26, n. 108, Madrid, 1977, pp. 89-95.
- MIGUEL GARCÍA-POSADA, *Estructura y sentido de leyenda del César visionario* in «Barcarola», n. 39, Albacete, 1992.
- MARIANA GENOUD DE FORCADE, *Una vuelta alrededor del yo: Francisco Umbral* in «Revista de Literaturas Modernas», n. 28, Universidad Nacional de Cuyo, 1995, pp. 115-123.
- MARIANA GENOUD DE FORCADE, *Francisco Umbral: de la transgresión al canon* in «Revista de Literaturas Modernas», n. 31, Universidad Nacional de Cuyo, 2001, pp. 113-127.
- EDUARDO HARO-TECGLEN, *Umbral: defensa de la escritura* in «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 450, Madrid, 1987.
- EDUARDO MARTÍNEZ RICO, *Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral* in «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», n. 19, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 149-164.
- ANTONIO DEL MORAL FERNÁNDEZ, *Umbral: Spleen de Madrid* in *Madrid en sus literaturas, de los clásicos a la modernidad*, «Leer», año XXIII, Luglio-Agosto 2007, pp. 58-62.

MARCO OTTAIANO, «*Biografías fingidas*». *Francisco Umbral y la herencia de Ramón* in «*Revista de Occidente*» n° 432, Mayo 2017, Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón, pp. 81-93.

PEDRO ROCAMORA, *Francisco Umbral o la invención de Madrid* in «*Arbor*», vol. 118, n. 462, Madrid, 1984, pp. 53-57.

P. J. SMITH, *Francisco Umbral's Chronicle of Distinction* in «*MLN*», n. 113, John Hopkins University Press, Baltimora, 1998, pp. 324-338.

EDUARDO TIJERAS, *Umbral, la convulsión de las palabras* in «*Cuadernos Hispanoamericanos*», n. 442, Madrid, 1987, pp. 152-154.

Contributi in volume:

JEAN-PIERRE CASTELLANI, *Francisco Umbral y el (nuevo) mundo* in Victorino Polo García (a cura di), *El Encuentro. Literatura de dos mundos*, Colección Carabelas, Murcia, 1993, pp. 357-370.

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, «Cómo ser sublime sin interrupción»: *La desacralización de los referentes clásicos en Las ninfas de Francisco Umbral* in Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto, Carla Perugini (a cura di), *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Cz), 2007, pp. 171-190.

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, *Obra abierta y mensaje literal. A propósito de las columnas de Umbral* in Giuseppe Bellini (a cura di), *Actas del séptimo congreso de la Asociación internacional de los hispanistas*, vol. 1, Bulzoni, Roma, pp. 41-49.

BERNARDO J. GÓMEZ CALDERÓN, *Periodismo de opinión durante el tardo franquismo. El caso de Francisco Umbral* in AA.VV., *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación, 2002.

ANA MARÍA NAVALES, *Francisco Umbral* in Id., *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*, Fundamentos, Madrid, 1974, pp. 213-290.

MARCO OTTAIANO, *La Madrid di Francisco Umbral: verso un'idea di (post) modernità* in Id., *Madrid, romanzo urbano. Topografie letterarie nella novela spagnola contemporanea*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 2013, pp. 30-33.

Ringraziamenti

Questo libro non avrebbe mai visto la luce senza l'incoraggiamento e il sostegno di España Suárez Umbral – e, con lei, di Lola Moreno Moral – che hanno fin da subito manifestato grande interesse per il mio lavoro, rifornendomi di indispensabili materiali bibliografici, e aprendomi le porte della Fondazione Umbral e finanche della *Dacha*, la residenza privata dello scrittore a Majadahonda, il luogo nel quale, negli ultimi trent'anni di attività, nasceva la sua opera. Rivolgo un sentito ringraziamento al professor Francisco Rico che ha voluto onorare questo mio lavoro, e la memoria stessa di Francisco Umbral, con la sua prefazione. Ringrazio inoltre Bénédicte de Buron-Brun per l'enorme generosità intellettuale manifestata nei miei confronti, e anche per aver riaperto, con passione e competenza, un proficuo filone di studi su Francisco Umbral dopo la sua scomparsa. Altro importante punto di riferimento in questi mesi è stato Eduardo Martínez Rico, il cui lavoro su Umbral, unito alle nostre animate conversazioni al Café Gijón, sono stati fondamentali per questo volume. Non posso non ringraziare inoltre José Vicente Quirante Rives, David Trueba, Manuel Vicent, José Luis García Sánchez, Ioana Zlotescu, Fernando Rodríguez Lafuente, Gabriela Ybarra, David García Martín, ovvero gli illustri amici con cui, a Madrid, ho avuto modo di parlare di Umbral, della sua influenza e ricezione in Spagna, e di alcuni aspetti della sua personalità, per quelli fra loro che avevano avuto l'opportunità di conoscerlo e frequentarlo.

Devo poi ringraziare Augusto Guarino, che per primo mi ha spinto a intraprendere questo studio, e che non ha mai fatto mancare, come per il mio primo libro, suggerimenti preziosi: senza

il suo fondamentale approccio di studio a Ramón Gómez de la Serna, rivolto all'individuazione dei palinsesti narrativi, questo stesso libro su Umbral non avrebbe avuto ragione di esistere. A Napoli ho avuto modo di parlare di Umbral e della sua ricezione anche con Encarnación Sánchez García, Luisa Castro e Isabel Clara Lorda Vidal alle quali sono molto grato. Estendo la mia gratitudine a Guido Cappelli e Assunta Claudia Scotto di Carlo, con i quali ho condiviso impressioni di lettura che sono risultate assai importanti per lo sviluppo del mio lavoro, e alla Biblioteca dell'Instituto Cervantes di Napoli per avermi concesso pazientemente infiniti prolungamenti di prestiti librari.

Ringrazio infine Laura Cannavacciuolo, ispanista suo malgrado.

Napoli, 15 novembre 2018

Indice dei nomi

- Adorno Theodor, 21
Alberca Manuel, 140
Aldecoa Ignacio, 22n, 142
Almodóvar Pedro, 82
Alvar Carlos, 17n
Amell Alma, 140
Amorós Andrés, 141
Aparicio Nevado Felipe, 103n
Ardavín Carlos X., 140
Arnao Emilio, 139
Asturias Miguel Ángel, 123
Azorín (Trinidad Martínez Ruiz José Augusto), 135
- Balla Andrés, 71n
Balzac Honoré de, 96, 99
Barrero Pérez Óscar, 64n
Barthes Roland, 76, 77n
Battistini Andrea, 101, 101n
Baudelaire Charles, 99, 112, 115
Beccaria Gian Luigi, 32, 33, 33n
Bellido Navarro Pilar, 67n
Bellini Giuseppe, 142
Berardinelli Alfonso, 21, 21n
Blake William, 136
Borràs Rafael, 129
Bottin Béatrice, 85n
Buron-Brun Bénédicte de, 43n, 67n, 70n, 86n, 94n, 104n, 108n, 115n, 129, 129n, 140, 143
- Caballé Anna, 21, 21n, 27n, 49n, 55, 55n, 70n, 82, 82n, 86, 86n, 103, 103n, 110n, 131, 131n, 134n, 139, 141
Caballero Bonald José Manuel, 101, 101n
Calvino Italo, 20
Cannavacciuolo Laura, 144
Capote Truman, 21, 44, 130, 134, 135n
Cappelli Guido, 144
Castellani Jean-Pierre, 141, 142
Caudet Francisco, 72n
Cela Camilo José, 26, 27, 60, 61, 63n, 82, 135n
Celma María Pilar, 140
Ceserani Remo, 76, 77n,
Crescioni Neggers Gladys, 141
- D'Agostino Maria, 115n, 142
De Benedetto Alfonsina, 115n, 142
Delibes Miguel, 18, 22n, 82, 82n, 104n, 129, 135n, 142
del Moral Rafael, 61, 61n
del Moral Fernández Antonio, 141
Díez Fernández José Ignacio, 66n, 140
Domingo José, 76n, 123
Dos Passos John, 21, 40, 44, 65, 66n, 68, 91
Dueñas Lorente José Domingo, 104n

- Eden Robert Anthony, 37, 41
- Fernández Molina Antonio, 104n
- Ferreras Juan Ignacio, 19n, 20, 20n
- Flores Lola, 9, 18, 109n
- Ford Glenn, 42
- Forest Philippe, 101, 102n
- Fradejas Lebrero José, 141
- Franco y Bahamonde Francisco, 17, 110
- Freud Sigmund, 99
- Gadda Carlo Emilio, 20
- García Lorca Federico, 18, 27, 84, 84n, 134, 134n, 135, 135n, 136, 137, 137n
- García Martín David, 143
- García-Posada Miguel, 50n, 94, 95, 95n, 96, 98, 105, 105n, 141
- García Sanchez José Luis, 143
- Garcilaso de la Vega, 11
- Garrido Gallardo Miguel Ángel, 142
- Genette Gérard, 29, 29n
- Genoud de Forcade Mariana, 141
- Gibson Ian, 137, 137n
- Gil-Albarellos Susana, 79n
- Gil Casado Pablo, 61n
- Gimferrer Pere, 52n
- Gómez Calderón Bernardo J., 139, 142
- Gómez de la Serna Ramón, 20, 22, 22n, 39, 60, 63n, 75, 123, 123n, 135, 144
- González Ariza Fernando, 43n
- Goya Francisco José de, 135n
- Goytisolo Juan, 16n
- Grant Cary, 42
- Greco El (Domínikos Theotokópoulos), 135n
- Grillo Rosa Maria, 123n
- Guarino Augusto, 2, 123n, 143
- Guerra Garrido Raúl, 71n
- Guillén Nicolás, 99
- Gutiérrez Fernando, 85n
- Gutiérrez Mellado Manuel, 11
- Haley Bill, 31, 31n
- Haro-Tecglen Eduardo, 141
- Harvey David, 47, 48n
- Heidegger Martin, 21, 46
- Herrera Ángel Antonio, 140
- Hermida Jesús, 22n
- Huxley Aldous, 21
- Kerouac Jack, 21, 34, 35, 44, 45n
- Kierkegaard Søren, 21, 70
- Jutglar Antoni, 43
- Langa Pizarro M. Mar, 41, 41n
- Larra Mariano José, 18, 27, 135, 136, 136n, 140
- Lattuada Alberto, 43n
- Lejeune Philippe, 38, 38n
- Llamazares Julio, 63n
- Lope de Vega, 63n
- Lorda Vidal Isabel Clara, 144
- Luis Leopoldo de, 49
- Mactas Mario, 139
- Mailer Norman, 21
- Mainer José Carlos, 16, 17n
- Mangano Silvana, 43n
- Marco Joaquín, 21, 21n
- Marseguerra Claudia, 94n
- Martínez Rico Eduardo, 23, 24n, 66n, 75, 75n, 109, 109n, 110, 111n, 114, 115n, 119, 119n, 132, 132n, 139, 141, 143
- Martín Gaité Carmen, 48
- Martín-Santos Luis, 19, 55, 60, 60n, 61
- Matute Ana María, 63n, 104n
- Mazzacurati Giancarlo, 66, 66n, 68
- Mayo Alfredo, 41
- Menasché Marcelo, 85n

- Miláns del Bosch Jaime, 11
Miller Henry, 21, 23, 34, 35, 35n, 44,
66n, 128
Milton John, 136
Miró Gabriel, 25
Moix Terenci, 82, 82n
Moreno Moral Lola, 143
- Navales Ana María, 63n, 69n, 74n, 83,
83n, 85n, 124, 124n, 142
Navarro Rosa, 17n
Neruda Pablo, 99
Nieto Jurado Jesús, 116n
Nietzsche Friedrich, 99
- Otamendi Joaquín, 79n
Ottaiano Marco, 3, 4, 12, 22n, 142
- Palacios Antonio, 79n
Pedrós Ramón, 37, 37n, 38
Pérez Galdós Benito, 60, 53n
Pérez Martínez Ana María, 48
Perugini Carla, 115n, 142
Pittarello Elide, 2, 20, 20n, 21, 48,
48n
Poe Edgar Allan, 135
Polo García Victorino, 142
Presley Elvis, 31, 31n
Profeti Maria Grazia, 20n, 48n,
Proust Marcel, 66n, 84, 99
- Quevedo Francisco de, 63n, 135
Quirante Rives José Vicente, 143
Quiroga Plá José María, 85n
- Rico Francisco, 5, 13, 19, 19n, 143
Robles Pazos José, 65n
Rocamora Pedro, 142
Rodríguez Lafuente Fernando, 143
- Sacristán José, 110n
Salinas Pedro, 85n, 94, 94n, 99
Sánchez Ferlosio Rafael, 22n, 35, 104n
- Sánchez García Encarnación, 144
Sánchez Mazas Rafael, 104n
Saramago José, 63n
Scotto di Carlo Assunta Claudia, 144
Sender Ramón, 104n
Smith P.J., 142
Soldevila Durante Ignacio, 67n
- Tejero Molina Antonio, 11
Tijeras Eduardo, 70n, 142
Torres Carnerero Antonio, 139
Trovajoli Armando, 43n
Trueba David, 110n, 143
Tusquets Esther, 48
- Umbral Suárez Garrido María
España, 14, 15n, 46, 138, 143
Unamuno Miguel de, 99
Urrutia Alejandro, 48
- Valle-Inclán Ramón María del, 18,
20, 63n, 72, 72n, 85n, 119, 135,
135n
Vallejo César, 99
Velázquez Diego Rodríguez de Silva
y, 135n
Vergés Josep, 110, 110n
Vicent Manuel, 63n, 143
Villanueva Darío, 50, 50n, 121, 121n
Villanueva Santos Sanz, 60n, 64n, 97,
97n, 120, 125, 125n, 126, 140
Villena Luis Antonio de, 82
Viñals Carole, 108, 108n
- Woolf Virginia, 96
- Ybarra Gabriela, 143
Ynduráin Domingo, 19, 19n, 20, 43n
- Zlotescu Ioana, 143



Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2019

