

La soledad era esto di Juan José Millás, l'universo femminile e la metamorfosi

Luigi Contadini
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ABSTRACT

In this article I examine *La soledad era esto* by Juan José Millás. The novel, that could be called a "feminine novel", can be read as a process of reconciliation of the protagonist, Elena Rincón, with her recently deceased mother. One of the main themes is the process of metamorphosis of the protagonist who, through the breaking of the social and cultural patterns in which she felt trapped despite herself, becomes aware of the ambivalence of her body in its relationship with the world. Following an initial state of bewilderment and anguish, Elena gradually regains a faint hope, opening herself to the possibility of rebirth out of what had been left her from a life without meaning.

Keywords: contemporary fiction, perception, symmetry, metamorphosis, body.

In questo saggio si prendono in esame alcuni temi e alcuni procedimenti narrativi de *La soledad era esto* di Juan José Millás, romanzo al femminile che può essere letto anche come un percorso di riconciliazione della protagonista Elena Rincón con la madre appena scomparsa. Uno dei temi principali dell'opera è il processo di metamorfosi della protagonista tramite la rottura degli schemi sociali e culturali in cui si sente, suo malgrado, collocata, scoprendo l'ambivalenza del corpo nello scambio col mondo. Da uno stato di smarrimento e di angoscia iniziale, a poco a poco, Elena accede a una tenue speranza, predisponendosi ad una possibilità di rinascita a partire dai residui di un'esistenza insensata.

Parole Chiave: narrativa contemporanea, percezione, simmetria, metamorfosi, corpo.

Introduzione

La soledad era esto (premio Nadal 1990) di Juan José Millás è forse uno dei romanzi più suggestivi e significativi dell'autore e il primo, della sua ormai corposa bibliografia, scritto al femminile poiché vede una donna protagonista, Elena Rincón, le cui vicende vengono narrate, nella prima parte, da un narratore eterodiegetico, ma focalizzato internamente, costantemente collocato sul mondo emotivo e percettivo della protagonista; mentre, nella seconda parte, l'istanza narrativa diventa in prima persona poiché è la stessa protagonista che prende in mano le redini del racconto parlando direttamente di sé attraverso la forma metadiegetica del diario. Oltre alle due narrazioni principali, il romanzo è arricchito da altre voci narrative nella forma di testo trascritto: il diario della madre di Elena che la protagonista ritrova casualmente in un armadio; i rapporti che il detective con una certa regolarità recapita a Elena senza conoscere, però, l'identità del suo committente.

Il tema principale dell'opera è il percorso di metamorfosi della protagonista che, partendo da uno stato di angoscia e di alienazione, riesce a rompere le simmetrie, come modo di pensare prodotto della logica, e gli schemi sociali in cui si trova ad essere suo malgrado collocata scoprendo l'aspetto simbolico della realtà, rifiutando la visione schematica del succedersi delle generazioni. La varietà delle voci che si alternano (e dei relativi punti di vista) crea una dinamica enunciativa che consente alla protagonista di nominarsi e di essere nominata, di assumere la propria frammentazione e di vedersi come altra da sé. Diverse descrizioni e movimenti diegetici, sono intimamente riferiti alle modalità percettive e includono spesso un elemento deformante che viola la logica. La percezione, infatti, sempre legata all'emozione (poiché significa cogliere il mondo prima di ogni giudizio), risulta fondamentale affinché Elena possa compiere quel percorso che la porta all'accettazione del proprio corpo in continua metamorfosi e in continuo scambio col mondo.

Anche in questo caso, com'è consuetudine in Millás, la protagonista viene rappresentata inizialmente come un personaggio destrutturato, che gira sovente a vuoto su se stesso, impossibilitato a percepire la vita come un fluire armonico, un susseguirsi coerente e riconoscibile di gesti e sensazioni, ma che a poco a poco, secondo una modalità che invece è più rara in Millás, accede ad una tenue speranza, predisponendosi ad una possibilità di rinascita.

Si delinea, dunque, un processo di sottrazione, di decostruzione degli schemi della consuetudine, delle sovrastrutture della logica, a beneficio di un'attività percettiva e simbolica che conduce anche alla rottura delle dicotomie

uomo / donna; soggetto / oggetto; cielo / terra con cui la nostra tradizione culturale è orientata ad interpretare la realtà¹.

In virtù della relazione di Elena con il marito, è possibile ricondurre le vicende narrate all'ambito delle questioni di genere e al tema dell'emancipazione della donna. L'opera di Millás, in effetti, presenta una riflessione al femminile sulle relazioni sociali, su condizionamenti e stereotipi e sulla possibilità di trasgredirli. Elena si confronta con un modello patriarcale ancora vigente, mascherato nella forma dalle evoluzioni socioeconomiche degli anni '80, ma in cui i ruoli di marito / moglie incarnano sovente proprio quelli di soggetto / oggetto assunti in anticipo, in maniera statica e spesso inconsapevole.

I due coniugi appartengono ad una classe sociale benestante che non è più coinvolta nelle questioni urgenti legate alla ricerca del lavoro o al reperimento dei beni basilari per la sussistenza. Sono personaggi, Elena e il marito, che vengono colti in un momento storico in cui l'approdo ad uno stato di benessere, come riflesso di un processo nazionale, è qualcosa di ormai acquisito. La Spagna della fine degli anni '80, infatti, vive un momento di euforia economica e sociale che culminerà nel 1992 con la realizzazione di grandi eventi internazionali che si celebrano nello stesso anno nel territorio spagnolo: Olimpiadi di Barcellona, Expo di Sevilla, Madrid capitale europea della Cultura, celebrazioni per il quinto centenario della scoperta dell'America. Questo stato di benessere fa da sfondo agli avvenimenti e permette all'autore di dirigere le proprie attenzioni all'ambito fenomenologico. Elena, nel suo percorso di metamorfosi, si troverà ad allontanarsi in maniera sempre più decisa dal marito, imprenditore vincente legato alla politica che ha approfittato del processo di crescita economica, a volte incontrollata, vissuta in quel periodo dalla Spagna, per arricchirsi in maniera torbida e acquisire una posizione sociale e un'attitudine che era proprio quella contro cui combatteva egli stesso da ragazzo insieme a tanti della sua generazione.

Il corpo e le emozioni

Il romanzo inizia con la morte della madre di Elena, già malata da tempo e con la quale la protagonista aveva una relazione molto conflittuale.

¹ Infatti, come afferma Montefoschi, già in un primo momento il femminile coincide con l'oscurità originaria, che chiamiamo inconscio, con l'oggetto della conoscenza e con l'oggetto dei bisogni –è la madre che appaga i bisogni del figlio- mentre il maschile viene a coincidere con il soggetto della conoscenza, il soggetto dei bisogni e la luce della coscienza. Quindi l'uomo si identifica con il maschile ovvero con il soggetto laddove la donna resta identificata con il femminile e l'oggetto. E proprio questa antinomia soggetto / oggetto, continua Montefoschi, è quella che l'uomo riporta in tutte le esperienze successive che fa del reale, reale che appunto viene interpretato in termini antinomici (Montefoschi, 1982, pp. 34-35).

Inaspettatamente, in seguito a questo avvenimento, Elena avverte che qualcosa che le concerne profondamente sta cambiando dentro di lei, anche se ancora non riesce a focalizzarla: “supo que algo que le concernía especialmente estaba sucediendo desde el día anterior, aunque ella ignorase el contenido del suceso y el modo en que podría afectar a su existencia” (Millás, 1990, p. 22). E, infatti, proprio la notte successiva alla scomparsa della madre, Elena «Se levantó y notó una sensación de plenitud corporal que le produjo alguna extrañeza. Quizá durante la noche le había sucedido algo de lo que no era consciente que se traducía ahora en un optimismo corporal no previsto para un día de luto» (p. 20).

Ma il processo di metamorfosi appare fin da subito complesso e tormentato. Anche in questo romanzo, come accade spesso nei testi di Millás, è possibile riconoscere rappresentazioni dell'attività emotiva dei personaggi riferita a zone precise del territorio corporale. La percezione di Elena, per gran parte dell'opera, si concentra specialmente nell'intestino in cui si manifesta uno stato di disagio e di sofferenza che sembra non avere fine. L'angoscia di Elena, dunque, ha una collocazione anatomica precisa e la possibilità di essere spostata: “la bola de angustia no descendió hacia el recto, pese a los esfuerzos de Elena por expulsarla de su cuerpo” (Millás, 1990, p. 31); “un movimiento intestinal que desplazó unos centímetros la angustia” (p. 43); “sintió que el miedo hacía estragos otra vez en el área de su cuerpo dominada por los intestinos” (p. 57).

Tali procedimenti metaforici illustrano fenomeni spesso presenti nella narrativa di Millás: ciò che è immateriale viene sistematicamente ricondotto a proprietà organiche e il luogo in cui si realizza questo passaggio è il corpo, non più definito scientificamente², ma inteso come territorio di scambio, luogo a partire dal quale si conosce il mondo. Ciò determina una coincidenza tra tutto ciò che è tradizionalmente ideale, immateriale e concettuale (emozioni, sentimenti, sensazioni, idee, immagini, ecc.) ed il corpo inteso come organismo vivente concreto e pre-concettuale (Contadini, 2002, p. 130). L'emozione, infatti, non è un'inferenza derivata, come la filosofia di stampo cartesiano ci ha abituati ad intenderla, ma una percezione immediata che non si ottiene dalla coordinazione delle leggi fisiche. L'unità che queste esprimono è un'unità di correlazione, mentre l'unità della percezione è un'unità di senso che non scaturisce da leggi, ma dal rapporto ambivalente del corpo col mondo (Galimberti, 1983, p. 45). Il corpo dunque viene rappresentato come un linguaggio che si esprime a partire da sé (*ivi*, pp. 20-21, 25), svincolato dal binomio corpo-anima, o corpo-psiche, con cui lo si conosce nella nostra civiltà. Per questo il corpo non appare mai come

² “Anatomia e fisiologia sono condannate in partenza a non capire niente del corpo, perché lo concepiscono semplicemente come una modalità particolare della morte”; “A differenza del cadavere raccolto nel suo *in sé*, il corpo è subito *fuori di sé*, aperto al mondo, proteso sulle cose” (Galimberti, 1983, pp. 47, 67).

oggetto razionalmente definibile, ma come un territorio ambivalente, che può essere contemporaneamente molte cose o nessuna di esse. L'ambivalenza viola il principio di identità e di non contraddizione, fondamenti del nostro modo di conoscere la realtà.

Se l'apparato digerente è per lungo tempo il centro principale della percezione della protagonista, verso la fine del romanzo, grazie all'immagine di sé che ottiene anche tramite la scrittura altrui, Elena intuisce la possibilità di rivelarsi non solo con le viscere, ma anche attraverso la pelle e i muscoli, parti del corpo fino a quel momento rimaste escluse dalle esperienze sensibili:

ha comenzado a apetecerme cuidarme un poco más. Se trata todavía de un proyecto lejano, de una intuición, según la cual estaría en el camino de descubrir un modo distinto de relación con el propio cuerpo y con sus partes. Mi madre, por lo que he visto en sus diarios, sólo era capaz de hablar con las vísceras: a mí, sin embargo, me gustan más la piel y los músculos que se dibujan debajo de ella (p. 166).

Il rapporto con l'acqua, elemento primario, favorisce tale novità:

Ayer subí a darme un baño en la piscina del hotel y noté que mis músculos respondían al estímulo del agua. Fue como recuperar una dimensión antigua y olvidada del cuerpo. Cuando regresé a la habitación, estaba cansada físicamente y ello me produjo un gran placer, pues hacía años que no conocía este tipo de cansancio. (p. 165)

L'io del personaggio, dunque, non è altro che quella porzione di corpo in costante trasformazione che in quell'attimo viene intuita. Solo in quella rivelazione simbolica si riconoscono il proprio corpo e le cose del mondo, poiché non vi è un corpo *in sé* o un mondo *in sé*, già dato e pre-costituito, da cui prendere le mosse per attuare i processi di conoscenza. Alla tradizionale relazione anima-corpo si sostituisce quella corpo-mondo, dove al corpo è riconosciuta un'originaria apertura e intenzionalità al mondo³.

Dedicato alla madre

³ Solo tramite una percezione di carattere fenomenologico, sostiene Merleau-Ponty, scevra quindi da ogni riferimento di ordine logico, si è in grado di intuire la natura del rapporto tra il soggetto e la realtà. L'individuo in sé, infatti, non è riconoscibile poiché non è mai un dato acquisito, ma si manifesta esclusivamente nella relazione con il mondo. Ed è il corpo che rivela "tanto il soggetto percipiente quanto il mondo percepito" (Merleau-Ponty, 1965, p. 119).

Il romanzo è dedicato dall'autore alla madre scomparsa ("A la memoria de Cándida García", p. 7) e in più occasioni Millás ha dichiarato che l'opera può anche essere letta come un percorso di riconciliazione tra una figlia e sua madre⁴ e che è facile ricondurre ad alcuni aspetti della sua stessa biografia. Elena, totalmente distaccata dalla madre al momento della sua morte ("para Elena su madre estaba muerta desde hacía mucho tiempo", p. 14), ciò che più teme è il destino di doverle assomigliare, ma ponendosi rispetto a lei in una posizione antitetica, e quindi simmetrica, rischia di replicarne modi, atteggiamenti, pensieri. Dalla vecchia abitazione materna Elena eredita l'orologio a pendolo e la poltrona dove la madre era solita sedersi. Nel soggiorno del suo appartamento la protagonista ricomponi i due oggetti nella stessa posizione, ma la loro presenza le risulta a tratti minacciosa e inquietante. La porta d'ingresso al soggiorno diventa una vera e propria "frontera del terror" (p. 57) che i primi tempi Elena non si azzarda ad attraversare.

Solo verso la fine del romanzo la protagonista comprende che ciò che la spaventava non era tanto la possibilità di vedere la madre morta di nuovo seduta in quella poltrona, quanto l'idea che lei stessa, occupandone il posto, avrebbe potuto diventare come sua madre, in virtù del ruolo di tramite tra la defunta e i suoi gli oggetti preferiti:

comprendió oscuramente que su miedo de los días pasados no provenía de la posibilidad de encontrarse con su madre en la butaca, sino de convertirse ella misma en su propia madre atraída por aquel conjunto en el que ella, en aquellos momentos, actuaba de cópula o unión (p. 85).

In questo caso, dunque, non sono solo gli oggetti a costituire un legame tra il mondo dei morti e quello dei vivi, tra il presente e il passato, ma è la stessa Elena che teme di avere la funzione di unione tra la defunta e quegli oggetti a cui era tanto affezionata. Lo scopo di Elena, invece, è quello di rompere le simmetrie, e quindi anche di sottrarsi al ruolo di fulcro tra elementi speculari, non per disconoscere la figura della madre, ma anzi per riuscire ad apprezzarne alcuni aspetti che fino ad allora le erano sfuggiti e allo stesso tempo per riscontrare, senza astio, le molteplici differenze.

Il confine temuto, dunque, inizialmente insuperabile, si rivela limite transitabile, canale di connessione, che schiude un orizzonte di possibilità e può mettere in relazione vivi e morti⁵. Nel prosieguo del romanzo, infatti, quella

⁴ Afferma lo stesso autore: "La soledad era esto trata precisamente de un proceso de reconciliación con la madre a lo largo del cual ésta deviene en metáfora de la realidad" (Millás, 1998, p. 12).

⁵ "mundo no es sólo lo que aparece sino también lo que aparece en el modo de replegarse y reposar en sí. Eso que no aparece no es exterior al habla o al decir [...] el espacio en cual vivos y muertos, hombres y dioses, pueden, precariamente, comunicarse, en radical disimetría [...] es ese

poltrona che incuteva così tanta paura diventerà il luogo prediletto di Elena nel quale potrà continuare a leggere il diario della madre e scrivere il proprio.

Elena, il sogno, il marito

Il narratore, nella prima parte del libro, racconta un sogno di Elena che è lo stesso che la protagonista aveva fatto durante la sua infanzia. Stando in una spiaggia, insieme alla madre, fa delle buche nella sabbia. In una di queste trova una moneta che per lei rappresenta un tesoro. La prende ammirata e, consapevole di trovarsi all'interno di un sogno, la stringe forte nella mano destra con la sicurezza che non sarebbe sparita al risveglio se fosse riuscita a mantenere il pugno ben chiuso. Al risveglio, però, nella mano stretta non c'è niente.

Ma Elena ricorda che da bambina, il giorno dopo aver fatto quel sogno, aveva scavato diverse buche sulla sabbia e in una di quelle aveva trovato veramente una moneta. Tale episodio aveva rappresentato la realizzazione di un sogno e aveva determinato in maniera irrevocabile la sua vita perché la protagonista era cresciuta e diventata adulta con la ferma convinzione che i sogni sono realizzabili: "Aquel episodio, que constituía la realización de un sueño, había determinado su vida, pues –al contrario que sus hermanos- siempre había creído que la realización de un deseo, de cualquier deseo, era posible" (pp. 63-64).

Elena, dunque, ricordando l'episodio dell'infanzia, marca la differenza tra sé e i suoi fratelli, incapaci, a suo parere, di predisporre all'accadere di eventi inaspettati e sorprendenti. Ma è soprattutto rispetto al marito Enrique che Elena inizia a sentirsi sempre più estranea. Ad un certo punto, durante una conversazione tra i due, il marito dichiara che egli *vuole* essere volgare perché desidera essere felice (p. 70). Elena, sorpresa da quell'affermazione, prende le distanze raccontando a Enrique il sogno avuto da bambina e la scoperta, l'indomani, della moneta nella sabbia. Per questo motivo Elena sostiene di non essere una donna volgare, perché non si è mai sottomessa alle regole rigide della realtà e ha sempre creduto che i sogni siano realizzabili: "Esta noche he descubierto por qué no soy vulgar [...] Por eso no me he sometido, como mis hermanos, porque todavía creo que los sueños son realizables" (p. 70). Elena non recede dalle sue convinzioni e dai suoi ideali nonostante la scoperta successiva, tramite la lettura del diario della madre, che quella moneta nella sabbia l'aveva nascosta la stessa madre (p. 129), la quale, in tal modo, mostra di aver avuto una certa influenza in quella predisposizione speciale di Elena a non rassegnarsi alla volgarità: "Todavía no sé si la revelación debe ponerme triste o excitarme,

espacio medianero, fronterizo, hermenéutico y simbólico al que se llama aquí espacio del gozne o del límite" (Trías, 1991, pp. 299-300).

porque si bien es cierto que aquel hallazgo constituyó una mentira, no es menos cierto que alguien en quien su propia madre realizó un sueño de ese tamaño está obligada a buscar un destino diferente” (p. 130).

Nell’ambito del generale percorso di metamorfosi avviene un chiaro processo di emancipazione da parte della protagonista sia nei confronti del marito, e dell’ambito dominante del maschile che egli rappresenta, sia nei confronti di quella parte del mondo femminile che ha accettato passivamente di farne parte, per esempio la sorella e persino la figlia.

A questo proposito, Elena esprime con chiarezza la necessità di smarcarsi, nonostante il suo stato di fragilità, da un sistema rigido e schematico che ormai non le appartiene. La consapevolezza di avere, in quanto donna, un ruolo e una missione da svolgere in questa vita la spinge a ribaltare le gerarchie imposte dalla tradizione, alla quale molte donne si sono adattate sacrificando all’efficienza, alla previsione e al progetto, la libertà del proprio corpo e delle proprie emozioni. Elena invece è convinta che credere nei sogni sia un aspetto fondamentale dell’esistenza umana.

Per confermare ancora quelle differenze sostanziali che caratterizzano il suo mondo emotivo da quello del marito, è significativo l’episodio riguardante *La metamorfosi* di Kafka. Il noto testo dello scrittore praghese viene citato fin dall’epigrafe e costituisce un punto di riferimento nel percorso di trasformazione compiuto da Elena. Se Gregor Samsa si tramuta da essere umano a insetto mostruoso, il percorso di Elena è inverso. Riconosce il suo corpo e il suo essere donna dopo essere stata per lunghi anni, e non sempre consapevolmente, una specie di mostro: “pensó que durante los últimos años también ella había sido un raro insecto que, al contrario del de Kafka, comenzaba a recuperar su antigua imagen antes de morir” (p. 99). Inoltre, il testo di Kafka, in passato, aveva accomunato Elena e il suo futuro sposo, entrambi, in quell’epoca, carichi di ideali e di spirito rivoluzionario. Ma ora tutto è profondamente cambiato: le prospettive, i progetti, i desideri, la visione politica, le relazioni di potere. Per questo Elena si sorprende nell’apprendere che il marito sta leggendo di nuovo *La metamorfosi*. La spiegazione di Enrique, però, è totalmente sconcertante e deludente:

-Pensé hace poco que siempre la había leído desde el lado de la víctima y decidí hacer una lectura desde el otro lado, intentando ponerme en el punto de vista de los padres del insecto, de su jefe, de su hermana. [...] comprendí que, en otro tiempo, siempre que hablábamos de la lucha de clase lo hacíamos desde el punto de vista de los perdedores. Sin embargo, y, personalmente, había ido ganando esa lucha en los últimos años, pero todavía hablaba como si viviera en un barrio periférico. Entonces decidí reconvertirme (pp. 86-87).

Questa visione “alternativa” che Enrique manifesta rispetto al passato rappresenta in maniera evidente la rinuncia a ogni ideale, alla possibilità delle trasformazioni e soprattutto la rinuncia a percepire il corpo e le sue emozioni come apertura di senso nei confronti del mondo e degli altri. E conferma, infine, un’idea della vita e dell’esistenza basata su un generale criterio economicistico, che è dunque tecnico e progettuale, e che mette in secondo piano gli interessi umani e l’ambito delle emozioni. I tormenti interiori di Elena, dunque, sempre meno disposta a rinunciare alle sue autentiche esigenze in cambio di sicurezza e di benessere, non sono contemplati in questa visione (cfr. Irigaray, 1980, p. 120).

Lo strappo compiuto da Enrique disinganna profondamente la moglie perché ravvisa in questa modalità di comportamento un tradimento dell’antico modo di stare insieme: “Elena [...] miró a Enrique como si se tratara de reconocerle o como si buscara en su rostro algún rasgo de una imagen perdida. Finalmente dijo: -Eres un cínico” (p. 87).

Il detective e la soggettività

Ad un certo punto Elena, sospettosa di possibili tradimenti da parte del marito, decide di assumere anonimamente un detective per farlo pedinare, ma gli adulteri di Enrique (che lo stesso detective certifica) finiscono ben presto per annoiarla, così Elena decide di utilizzare tale risorsa per sé, incaricando il detective di seguirla e diventando lei stessa oggetto dell’investigazione.

È suggestiva e maliziosa la dinamica dei punti di vista che viene messa in atto tra i due personaggi. Il detective redige i suoi rapporti cercando, come gli viene richiesto dalla protagonista, di essere il più possibile soggettivo, anche se, per ragioni professionali, non può conoscere personalmente l’oggetto delle sue indagini: “—falta la voz de un narrador personal, de un ser humano que opine sobre lo que oye o ve [...] se trata de eso, de ser subjetivos, tremendamente subjetivos” (pp. 82-83).

Elena, d’altro canto, nel suo diario, che occupa la seconda parte del romanzo, tentando di comprendere le proprie emozioni, rielabora spesso le parole del detective. Ciò l’aiuta a dimostrare che ciò che ha fatto è veramente avvenuto e allo stesso tempo a confrontarsi con un altro punto di vista: “demuestra que hice lo que hice y no otra cosa” (p. 109). La provvisoria stabilità che ne deriva, però, dipende essenzialmente dal fatto che il detective si impegna, in quanto narratore, ad entrare a far parte dei resoconti che scrive (ma sarebbe meglio dire: delle storie che racconta), diventando dunque omodiegetico: “Como al detective le he encargado ser muy subjetivo, dice cosas de mí que yo ignoraba y eso, además de divertirme mucho, me reconstruye un poco, me articula, me

devuelve una imagen unitaria y sólida de mí misma” (p. 109)⁶. Qui Elena manifesta la percezione di un sé narrabile che desidera il racconto di ciò che è e di ciò che fa, in modo tale che la sua vita lasci una traccia, che la sua unicità si lasci dietro una storia (Cavarero, 1997, p. 75). E i soli a poter assolvere questo compito sono la madre defunta, tramite il suo diario, e il detective, tramite i suoi rapporti sempre più soggettivi, prima che la stessa protagonista inizi a scrivere la propria storia (cfr. Braidotti, 2002, p. 100).

L’obbligo alla soggettività da parte del detective comporta un suo pieno coinvolgimento nelle vicende del romanzo: la personalità e la storia che ne risultano rivelano una compromissione politica e sociale inaspettata che influisce nella dinamica delle relazioni e dei punti di vista che la protagonista intrattiene in questa fase così delicata della sua vita. Egli si scopre come l’opposto del marito di Elena, l’uomo che ha pedinato inizialmente e sul quale era stato chiamato a stendere una relazione, che contenesse anche impressioni soggettive. Se Enrique, che ha giocato in gioventù alla rivoluzione, è diventato un uomo vincente e di successo, il detective si considera un fallito che è costretto a svolgere un lavoro di ripiego per non essere riuscito ad affermarsi come criminologo:

me he colocado frente a un hombre, Enrique Acosta, que en muchas cosas es mi negativo, mi contrario. [...] jugó a la revolución en su momento y después, como tantos otros, se fue adaptando poco a poco a sus necesidades gastronómicas y sexuales. [...] Son unos cabrones, unos hijos de puta, y Enrique Acosta es el mayor de todos ellos, mi enemigo (pp. 91-92-93).

Elena, allontanandosi progressivamente dal marito inizierà a provare interesse nei confronti dello sconfitto che rappresenta colui che è rimasto al margine della corsa sfrenata e torbida alla ricchezza, probabilmente perché incapace di quel cinismo e di quella arroganza che la stessa Elena riconosce nel marito Enrique come prerogative indispensabili per ottenere rapidamente successo economico e riconoscimento sociale. Il detective, inoltre, contraddice non solo l’idea dell’uomo risoluto, determinato e trionfante, che finisce per travolgere spesso le libertà e le sensibilità degli altri, ma anche un tipo di società destinata ad accentuare il suo orientamento economicistico ed efficientistico. Questo tipo di uomo femminile, attento alle relazioni e alla propria e altrui debolezza, capace di riconoscere la propria rabbia e le proprie disillusioni, è quello che in maniera ancora vaga Elena si accorge di prediligere.

Il rischio di dire “io”

⁶ A questo proposito l’autore sostiene che: “Los escritos del detective constituyen una variante rudimentaria del historial clínico que actúan de transición entre la biografía y la autobiografía, entre la primera y la tercera persona” (Millás, 1996, p. 18).

Il passaggio dalla narrazione in terza persona alla narrazione in prima persona, che caratterizza la seconda parte del romanzo, può lasciare intendere, a prima vista, il raggiungimento, da parte della protagonista, di una situazione di controllo e di dominio sulle proprie vicende, una capacità di gestione degli stati d'animo e degli accadimenti della propria vita. In effetti, ci viene spiegato più volte che Elena sceglie di diventare narratrice di se stessa, tramite l'utilizzo della forma diaristica, perché capisce di trovarsi "en el principio de algo que no [sabe] definir, pero que se resume en la impresión de haber tomado las riendas de [su] vida" (p. 107). Ma ciò non segnala un'identità più forte del soggetto del racconto, non si tratta di un'esaltazione dell'*io* che, finalmente senza mediazioni, è capace di narrare la propria storia in maniera autonoma⁷.

Più che una conquista è un'esigenza improrogabile, la rinuncia all'illusione di un'identità piena, unita e sempre riconoscibile (chi scrive di sé scrive sempre di un altro da sé). Dire "io" dunque è il frutto di una specie di distacco da sé, di un superamento di una certa aderenza con se stessi. La conquista dell'*io* non è necessariamente un ritorno a sé e presenza di sé, assunzione convenuta della soggettività, ma può essere l'esatto contrario: l'esperienza difficile d'un rapporto con se stesso vissuto come distanza e decentramento. Inoltre, l'alternanza, in uno stesso romanzo, del rapporto *io-io* e di quello *io-egli* fa vacillare le isotopie che regolano tradizionalmente la lettura del testo narrativo, a cominciare dall'identità del soggetto (Pezzotta, 1990, p. 402). La particolarissima relazione col detective, poi, un altro *io*, ma che possa parlare di Elena in terza persona, contribuisce a questa strategia di decentramento e alla scoperta dell'alterità. In tutta la letteratura di Millás emerge una continua tensione tra prima e terza persona, sia come scelta dominante di un romanzo sia come dinamica interna ad esso.

Elena sente l'esigenza di un narratore personale perché è consapevole che la sua capacità di conoscere il mondo è venuta meno. I punti di riferimento che prima la legavano razionalmente alla realtà hanno subito uno spostamento irrimediabile e si è quindi dissolta la possibilità di organizzazione del mondo secondo le tradizionali categorie e simmetrie. La morte della madre ne è l'occasione, la gamba sinistra non depilata la rappresentazione corporale: "Elena estaba depilándose las piernas en el cuarto de baño cuando sonó el teléfono y le comunicaron que su madre acababa de morir. [...] renunció a depilarse la pierna izquierda" (pp. 13-14).

La protagonista, dunque, assumendo l'istanza del racconto, manifesta consapevolezza della possibilità di una nuova vita, dopo avere svelato l'inganno

⁷ Dice l'autore: "Ella necesita montarse una identidad con materiales propios y en ese momento es cuando a ella le viene pequeña la voz de la tercera persona" (Rosenberg, 1996, p. 156).

di quella passata. Attraverso il percorso che va dall'*egli* (la non-persona), all'*io*, si vede come *altra* nella sua stessa scrittura.

Una vita di successo

Enrique durante il corso del romanzo mostra un'attenzione all'ambito economico che lo pone in una condizione di differenza e di contrasto con la moglie. Elena, d'altro canto, pur beneficiando di una comodità e di un benessere che le procurano i soldi del marito, non rinuncia a credere che gli aspetti fondamentali della vita, il senso dell'esistenza, si trovino al di fuori dei processi economici che spesso inglobano anche le relazioni affettive e la loro progettualità.

Dice Elena al marito: “-Hay cosas [...] que no guardan relación con el dinero. Tú y yo hemos vivido de esas cosas en otros tiempos” (p. 160). Ma l'idea che la vita possa essere vissuta prescindendo da questioni di denaro, non è contemplata dal marito Enrique che così infatti risponde: “-Mira, Elena, en esa época teníamos impulsos, pero carecíamos de ideas. Y ahora tengo ideas, estoy lleno de ideas que se alimentan con el dinero o con los atributos del dinero y no pienso renunciar a ellas porque son mi razón de ser” (p. 160).

Le idee alimentate dal denaro o dai suoi attributi sono, quindi, la ragione d'essere di Enrique: non si tratta di un mero attaccamento ai soldi, ma di qualcosa di più profondo e complesso, è una piena partecipazione a quello stile di vita in cui l'etica diventa il progetto finalizzato al risultato, l'efficacia si trasforma nell'unico criterio di verità e la previsione acquisisce il compito di anticipare il futuro a partire dalla sua connessione con il presente, in modo che l'effetto corrisponda alla causa. Ciò è al centro delle scelte e dell'orientamento di quella parte di società a cui Enrique aderisce. Tutto questo suppone un affidarsi alle facoltà razionali a scapito di quelle emotive per poter essere all'altezza della cultura oggettivata nelle cose (Galimberti, 1999, pp. 38-46). Il mondo della razionalità e dell'efficienza rappresenta il domino e la potenza, caratteristiche tradizionalmente attribuite alla sfera maschile (*ivi*, p. 36).

Ma a tale impostazione economicistica delle relazioni e del futuro vengono sacrificati aspetti dell'esistenza a cui Elena non può più rinunciare: la percezione del corpo come territorio ambivalente, il riconoscimento delle emozioni e dell'alterità. Ciò le consente di “escapar de las cárceles en las que suelen caer las mujeres, en general, y en la que estaba destinada a mí, en particular” (p. 171).

Nonostante l'epoca in cui il testo viene pubblicato sia decisamente favorevole all'economia spagnola e alla sua affermazione culturale anche in ambito internazionale, al di sotto dell'inarrestabile processo generale di miglioramento delle condizioni di vita, il romanzo illustra apertamente come la questione della liberazione della donna in Spagna (che d'altronde riflette le

problematiche anche di altri paesi) sia in realtà un problema complesso e pieno di contraddizioni.

In effetti, nei primissimi decenni della democrazia la discriminazione sessuale, che proveniva da una disuguaglianza storica, costituiva un dato acquisito sia dagli uomini sia dalle donne, nonostante formalmente e costituzionalmente fosse stata abolita (Monleón, 1995, pp. 5-6). In tal modo, la libertà recente e ancora fragile della donna rischiava (e il rischio è ancora presente) di essere assorbita all'interno di una generale visione efficientistica che ne avviliava le istanze fondamentali.

Metamorfosi

Dice ad un certo punto la protagonista: “Mercedes no ha advertido aún que es mujer y que esa condición implica un mandato al que tarde o temprano hay que enfrentarse si queremos que vivir continúe mereciendo la pena” (p. 180). È particolarmente significativo che Elena faccia queste affermazioni sapendo che la figlia Mercedes è incinta. Essere donna, dunque, comporta una responsabilità che va al di là delle differenze biologiche e della capacità di procreare in cui la differenza sessuale è risolta nella differenza genitale. La caratteristica più importante della donna, tradizionalmente esclusa dall'ordine sociale e ridotta ad immaginario della realtà costituita (Galimberti, 1983, pp. 186-195), è quella molto più singolare e difficile di rinascere ad un orizzonte di senso partendo dai brandelli di un'esistenza insensata.

Questa è la vera virtù della donna e la sua responsabilità, il suo compito, la sua fatica: non lasciarsi relegare in un ruolo che replica surrettiziamente, al di sotto delle maschere dell'emancipazione (che è in realtà subordinata al progresso, all'economia e allo status sociale), un modello formato da simmetrie e schemi. Il ruolo della donna è proprio quello di scompigliare tale modello, mettendone in evidenza le rigidità, le assurdità e le incongruenze.

Man mano che il romanzo avanza Elena acquista sempre maggior consapevolezza riguardo il processo di metamorfosi che sta vivendo, come asserisce nella parte finale del romanzo in cui paragona se stessa, nello stato in cui si trovava in precedenza, ad un manichino:

Ahora era una mujer que había tomado las riendas de su vida, aun cuando no supiera bien cómo manejarlas muy bien, mientras que el recuerdo que tengo de entonces es el de una mujer cuyos movimientos dependían de un impulso ajeno a su voluntad, como si fuera un autómatas, un artefacto viviente manejado por la mano invisible de un mecánico (p. 174).

Nell'ultimo capitolo Elena completa il processo di metamorfosi: "Soy otra" (p. 179). Il rapporto con gli oggetti e con l'ambiente che la circonda è cambiato radicalmente e la protagonista, che si è ormai emancipata dall'ambito delle costrizioni in cui si trovava suo malgrado collocata, non sembra più avere paura del futuro. L'ambiente che Elena abita viene vissuto come un prolungamento del corpo, un luogo in cui può finalmente sentirsi accolta: "Me muevo en el apartamento como si llevara años encerrada en él. Percibo sus paredes, su cuarto de baño, sus muebles, como una prolongación de mí y no como mis enemigos" (pp. 179-180).

Elena, in pace con se stessa, vive con una sorta di eccitazione la presenza di uno spazio aperto di fronte a sé: "Estoy bien, en paz conmigo misma y algo excitada por saber qué será de mi vida en los próximos años, cómo envejeceré, cómo nombraré lo que me atañe. [...] El tictac del reloj de péndulo es apacible como el vértigo del vacío al que se abre mi futuro. Tenemos la vida por delante, ya no hay prisa" (pp. 180-181).

Il futuro, dunque, diventa un territorio colmo di sorprese e l'atteggiamento che Elena assume è quello di un'aspettativa libera dal pre-giudizio sulle cose. Oramai non c'è più alcuna fretta di conquistare oggetti, raggiungere posizioni definite o riempire di contenuti il tempo che verrà. Il vuoto, dunque, e non la ricostruzione della propria identità, è ciò che le procura vertigini di felicità e di tranquillità.

Ciò che compie Elena in questo percorso di metamorfosi, dunque, è un processo di sottrazione, di rinuncia al giudizio su se stessa e sugli altri, rinuncia a voler prevedere e catalogare gli spazi del futuro e delle relazioni. Per questo motivo risulta forse incongruente parlare di ricostruzione di personalità o di identità, come a volte la critica si è espressa. Si tratta piuttosto di una presa d'atto di una frammentarietà costitutiva o di una diluizione irrimediabile dell'identità ("Ahora que no tengo coordenadas, que he perdido todos los puntos de referencia", p. 172).

La seguente affermazione della protagonista è particolarmente significativa, ecco cosa rimane dell'"identità forte" di derivazione cartesiana che costituisce il modello condiviso della nostra civiltà: "A veces pienso que la identidad es algo precario, que se puede caer de uno como el pelo que se desprende cuando nos lavamos la cabeza y desaparece por el sumidero de la bañera en direcciones que ignoramos" (p. 154). L'identità è un fluido informe che da un momento all'altro può scivolare via e scomparire senza che i protagonisti se ne accorgano o se ne preoccupino troppo. Materia posticcia, dunque, ingombrante e fastidiosa, la cui presenza, imposta dalla tradizione, più non dice delle tensioni e delle problematiche che gli esseri umani sono destinati a vivere.

La protagonista si predispone, dunque, all'ascolto del proprio corpo (cfr. Irigaray, 1989, p. 101). Da questa postura si dipanerà un tessuto, come un filo

sottile, tra Elena e i suoi affetti, a partire dalla figlia, nonostante la freddezza e la conflittualità che fino a quel momento hanno caratterizzato la loro relazione: “si mi metamorfosis se consuma, mi hija y yo quedaremos unidas por un hilo invisible, un hilo orgánico a partir del cual, tal vez se empieza a construir un tejido nuevo” (p. 145). Tessere la tela, fin dall’antichità, è una prerogativa del genere femminile il quale, da sempre relegato a pratiche domestiche apparentemente di secondaria importanza, ha appreso l’attività manuale della tessitura e allo stesso tempo l’attività orale del racconto:

Da sempre, l’attitudine per il particolare fa di esse delle narratrici eccellenti. Ricacciate, come Penelope, nelle stanze dei telai, sin dai tempi antichi esse hanno intessuto trame per le fila del racconto. Hanno appunto *intessuto* storie, lasciandosi così incautamente strappare la metafora del *textum* dai letterati di professione. Antica o moderna, la loro arte si ispira a una saggia ripugnanza per l’astratto universale e consegue a una pratica quotidiana dove il racconto è esistenza, relazione e attenzione (Cavarero, 1997, p. 73).

Ecco allora che Elena può rinascere da se stessa, dai frammenti di un’esistenza insensata, non per ricomporsi o ricostruire un’identità, ma per accettare la sua frammentarietà costitutiva, confidando nell’ambivalenza del corpo e nelle sue possibilità di aprirsi al mondo (cfr. Braidotti, 2003, p. 95). La sua rinascita sarà una rinascita di senso, a differenza della nascita a cui si predispone la figlia in attesa di dare alla luce un figlio, che non è altro, per Elena, che una ripetizione meccanica di ciò che ha visto fare agli altri:

En los próximos meses, su bulto [si riferisce alla gravidanza della figlia Mercedes] y el mío crecerán de forma paralela, pero el mío, aquel a través del cual me naceré, crece hacia la posibilidad de una vida nueva, diferente, mientras que el suyo crece hacia la repetición mecánica de lo que ha visto hacer en otros (p. 180).

A conferma di ciò, nelle ultime righe del romanzo avviene la diluizione simbolica, nella percezione di Elena, delle dicotomie tradizionali della nostra cultura: non più contrapposizione tra terra e cielo, corpo e anima, Dio e il diavolo. Elena intuisce, immersa nella luce accecante che entra improvvisamente dalla finestra, che da lì a poco prenderà corpo una figura bella come il diavolo e pacifica e dolce come la divinità:

De súbito, el sol se ha colocado de tal modo que no me deja ver. Por el ventanal entra una luz cegadora y blanca como la del cuarto de baño de un hotel. En medio de esa luz, muy pronto, irá corporeizándose una forma oscura y bella como la del diablo, pero apacible y dulce como la de la divinidad (p. 181).

Nell'ambito di una generale concezione nichilista che investe molta parte della narrativa di Millás e porta i personaggi a scoprire la loro solitudine e la loro alienazione, l'autore concede un margine di possibilità alle protagoniste donne. Scoprendo l'inganno della realtà manifesta e il lato oscuro dell'esistenza, esse dal non senso possono sperare di rinascere.

Bibliografia

- BRAIDOTTI, Rosi. *Nuovi soggetti nomadi*. Roma, Luca Sossella, 2002.
- BRAIDOTTI, Rosi. *In metamorfosi: verso una materialità del divenire*. Milano, Feltrinelli, 2003.
- CAVARERO, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano, Feltrinelli, 1997.
- CIXOUS, Hélène., "Il riso della Medusa", in Baccolini, R.; Fabi, M. G. *Critiche femministe e teorie letterarie*. Bologna, CLUEB, 1997.
- CONTADINI, Luigi. *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*. Rimini, Panozzo, 2002.
- GALIMBERTI, Umberto. *Il corpo*. Milano, Feltrinelli, 1983.
- GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e techne*. Milano, Feltrinelli, 1999.
- GIOVANNINI, Maria Alessandra. *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Napoli, Il Torcoliere, 2012.
- IMPERIALE, Stefania. "Espacio y metamorfosis en La soledad era esto de Juan José Millás", in *La vitesse des signes*, Roma, Aracne, 2013.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum: l'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- IRIGARAY, Luce. *Sessi e genealogie*. Milano, La Tartaruga, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia della percezione* (1945). Milano, Il Saggiatore, 1965.
- MILLÁS, Juan José. *La soledad era esto*. Barcelona, Destino, 1990.
- MILLÁS, Juan José. "El síndrome de Antón". Introduzione a *Trilogía de la soledad: El desorden de tu nombre, La soledad era esto, Volver a casa*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- MILLÁS, Juan José. "Paredes membranosas", Introducción a *Tres novelas cortas: Cerbero son las sombras, Letra muerta, Papel mojado*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- MONLEÓN, José. (coord.) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal, 1995.
- MONTEFOSCHI, Silvia. "Il recupero del femminile e la psicoanalisi", in AA.VV. *Il vuoto e il pieno. Psichiatria e psicoanalisi di fronte al disagio femminile*, Firenze, Centro di Documentazione Donna, 1982.
- PEZZOTTA, Alberto. "Il racconto omodiegetico in terza persona". *Strumenti Critici*. n. 64, 1990. (pp. 397-405).

- PRÓSPERI, Germán. *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Santa Fe, UNL, 2013.
- ROSENBERG, John R. "Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. v. 21, n. 1-2, 1996. (pp. 143-160).
- TRÍAS, Eugenio. *Lógica del límite*. Barcelona, Destino, 1991.

Luigi Contadini insegna Letteratura Spagnola all'Università di Bologna. Si occupa principalmente di narrativa contemporanea, della letteratura del trauma e di temi del Settecento.

Contatto: luigi.contadini@unibo.it

Recibido: 21/03/2017

Aceptado: 21/04/2017