

TESSITURE INTERTESTUALI.
MEMORIE LETTERARIE IN *NUBOSIDAD VARIABLE*
DI CARMEN MARTÍN GAITE

Se nos pasó la hora de la merienda, sin darnos cuenta, hablando de Peter Pan, de Sherezade y de muchos otros amigos comunes. Y fue como si aquel día los narradores de los árboles hubieran madrugado y se fueran descolgando de las ramas para sentarse a nuestro alrededor a medida que los íbamos nombrando: Andersen, Lewis Carroll, Stevenson, Collodi, Elena Fortún, Daniel Defoe, Perrault, Julio Verne, Salgari¹.

1. *I magazzini della memoria*

Se è vero che ogni opera vive all'interno di una catena ininterrotta di testi, con i quali stabilisce al contempo rapporti di influenza e di imitazione, il gusto per la citazione intertestuale varia, *sa va sans dire*, di autore in autore e di opera in opera, come variano anche il grado di consapevolezza, esplicitazione e accettazione delle citazioni presenti, che vede da un lato il compiacimento del *pastiche* erudito e dall'altro quel senso pervasivo di «indebitamento con la tradizione» di chi, come scrive Harold Bloom, sopraffatto dalla presenza dei modelli, teme di non trovare più una lingua propria².

L'inclinazione ad assimilare nei propri scritti ipotesti di varia natura si va precisando come una caratteristica saliente della scrittura di Carmen Martín Gaité almeno a partire da *Retabílas*, che già rivelava, come opportunamente segnalato³, un considerevole apporto di materiale intertestuale di natura estremamente eterogenea, destinato a diventare elemento strutturante in quello che a tutt'oggi è considerato il suo capolavoro: *El cuarto de atrás*⁴.

¹ Cfr. C. Martín Gaité, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 290.

² Cfr. H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

³ Cfr. M. Escartín Gual, *Noticias de Carmen Martín Gaité y «Retabílas»*, in C. Martín Gaité, *Retabílas*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 169-232, pp. 197-198 e pp. 217-232.

⁴ Cfr. A. Pineda Cachero, «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1ª parte): literatura versus propaganda» e Id., «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos», entrambi in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr_cmg.htm

Nubosidad variable, il romanzo al quale la scrittrice di Salamanca deve certamente la notorietà fuori del suo paese e in particolare in Italia⁵, si presenta come uno scambio epistolare tra due amiche d'infanzia, Mariana e Sofía che, tornate ad incontrarsi dopo molti anni di lontananza, decidono di ridare vita ad un'antica consuetudine: scrivere di sé all'altra seguendo un attento rituale.

A pesar de los años que hace que no te escribo una carta, no he olvidado el ritual a que siempre nos ateníamos. Lo primero de todo, ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato, ya sea local cerrado o al aire libre. Luego, dar noticia un poco detallada de ese lugar, igual que se describe previamente el escenario donde va a desarrollarse un texto teatral, es de día, en primer término sofá, por el lateral derecha puerta que da al jardín, lo que sea, para que el destinatario de la carta se oriente y pueda meterse en situación desde el principio. Son pautas que sugeriste tú – lo recordarás –, como marcabas, casi sin que se diera uno cuenta, las reglas de todos los juegos⁶.

Quest'incipiente comunicazione epistolare si trasforma poi in una sorta di doppio diario personale. Infatti, a parte la prima lettera di Sofía (che costituisce il primo capitolo) e la risposta di Mariana (che occupa il secondo), le due amiche si scambieranno il resto delle epistole-diario solo nelle ultime pagine del libro, esattamente nell'epilogo, ed è a questo punto che il lettore comprende che sono proprio queste lettere a costituire il romanzo che ha tra le mani:

De una carpeta, mal cerrada, se escapó un folio y salió volando en remolinos. Paquito, que escoltaba el grupo, dejó en el suelo una bandeja con tazas y vasos que traía, y salió corriendo por las escaleras que bajaban a la playa en persecución de aquel papel fugitivo, azotado por la lluvia.

Lo repescó bastante sucio ya y mojadísimo, al borde del último escalón, tras dos intentos fallidos de ponerle el pie encima.

Estaba recién escrito y la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía (p. 291).

Il contenuto delle lettere-diario verte sulla quotidianità presente delle due donne e sul loro passato, tanto quello condiviso, che si arricchisce così dei due punti vista, come di quello vissuto in assenza dell'altra. Nel racconto di una vita, la citazione intertestuale, molto spesso accu-

⁵ Cfr. M. Vittoria Calvi, «La recepción italiana de Carmen Martín Gaité», in *Espéculo. Revista de estudios literarios*.

⁶ Cfr. Martín Gaité, *Nubosidad variable*, p. 20. D'ora in poi si citerà sempre da questa edizione dell'opera, indicando solo il numero della pagina tra parentesi tonde a fine citazione.

ratamente svelata nell'indicazione esplicita della fonte, è una presenza insistita con una tipologia di ampio respiro. Riferimenti alla letteratura, persino *abiblia*, alla musica, alla pittura, al cinema, accompagnano i ricordi di Sofía e Mariana, entrando a far parte di una memoria recuperata e consegnata all'altra.

L'impossibilità di distinguere l'evocazione delle esperienze di vita narrate dalle due protagoniste dalle reminiscenze culturali che si intrecciano ad esse viene a costituire lo specifico di uno stile narrativo e di una poetica gaitiani in cui la presenza intertestuale come memoria letteraria, filmica, musicale diventa a tutto diritto dato esperienziale, elemento costitutivo e formativo della biografia del personaggio. Come ha detto Calvino: «Le letture e le esperienze della vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse»⁷.

Alcune indicazioni preziose sul modo di intendere il rapporto della propria scrittura con la citazione intertestuale e dunque con la tradizione letteraria vengono fornite da Carmen Martín Gaité in quella lunga meditazione intorno a letteratura e oralità che è *El cuento de nunca acabar*. La riflessione dal significativo titolo *El antiplagio* prende il via da un caso particolare che riguarda le affinità profonde che Carmen Martín Gaité riscontra tra il proprio universo narrativo e quello della scrittrice italiana Natalia Ginzburg. Ma poi l'osservazione si fa più generale per chiarire la propria idea sulle relazioni che legano un testo a un altro, prescelto come modello:

Yo no puedo, aunque quiera, copiar a Natalia Ginzburg. Coincidimos a veces, eso sí; somos amigas, aunque no nos conocamos, y nuestras manos pueden rozarse, porque escogemos por la misma zona de las muchas donde se cría material de cuento. *Cualquiera de las voces que se te quedaron enredadas en la trastienda de la memoria irá siempre contigo, resonará dentro de la tuya. Eso no es robar ni copiar, es tejer lo ajeno con lo tuyo, dar albergue en la propia a la memoria de otro; «haced esto en memoria de mí».* Solo se apodera de algo aquel que no lo ama, que se siente deslumbrado de lejos por un brillo que le parece prestigioso, pero que no se arrima al calor de la hoguera. Sólo copia ese⁸.

È abbastanza chiaro da queste parole come Carmen Martín Gaité sia perfettamente consapevole della dinamica intertestuale che governa i propri scritti e la difenda come scelta personale e creativa di trasformazione e di rielaborazione di un materiale previo in enunciati nuovi,

⁷ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Firenze, Editori Riuniti, 1964, p. 66.

⁸ Cfr. C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste, 1983, p. 318.

frutto di un incontro fecondo e innovativo. Sulla necessità o meno di rendere sempre esplicita la relazione con gli altri testi utilizzati, la scrittrice renderà ancora più chiaro il senso di questa interazione:

¿Esmaltar el propio texto con citas de autores? No hace falta. De sobra sabe uno lo que le debe a cada cual, y le da las gracias en sus oraciones a estos préstamos que le han fecundado. *Pero el guiso es de uno*; si viene a cuento, se declaran los ingredientes, pero no tiene por qué sentirse uno en la obligación de hacerlo⁹.

«Tessitura» di memorie proprie e altrui, «pietanza» dai molti ingredienti è, perciò, per Carmen Martín Gaité l'opera letteraria, sempre debitrice nei confronti della tradizione, che però modula con voce propria.

La lista che segue, che si riferisce alla sola intertestualità letteraria, dà ragione dell'ampia configurazione delle citazioni presenti: Carlos Arniches, James Matthew Barrie, Roland Barthes, Georges Bataille, Charles Baudelaire, Gustavo Adolfo Bécquer, la *Bibbia*, Emily Brontë, Lewis Carroll, Anton Čechov, Miguel de Cervantes, Agatha Christie, Carlo Collodi, Rubén Darío, Daniel Defoe, Arthur Conan Doyle, Eça de Queirós, William Faulkner, Gustave Flaubert, Elena Fortún, Federico García Lorca, Garcilaso de la Vega, Natalia Ginzburg, Luis de Góngora, Hermann Hesse, Patricia Highsmith, Carmen de Icaza, Enrique Jardiel Poncela, Franz Kafka, Carmen Laforet, Antonio Machado, Manuel Machado, Jorge Manrique, Katherine Mansfield, *Le Mille e una notte*, Ovidio, Charles Perrault, Fernando Pessoa, Francesco Petrarca, Edgar Allan Poe, *Poema del mio Cid*, Ruth Rendell, Emilio Salgari, Jean Paul Sartre, William Shakespeare, Robert Louis Stevenson, Rabindranath Tagore, Lev Tolstoj, Ramón María del Valle-Inclán, Jules Verne, Gil Vicente.

All'interno di questo abbondante materiale intertestuale, alcune voci ricorrono in modo più costante e più elaborata è la modalità di appropriazione e di manipolazione del testo citato. Esse sono perciò più funzionali ad un'analisi del senso che lega il nostro ipertesto agli ipotesti sottesi¹⁰. In quest'ambito svolgono certamente un ruolo rilevante i romanzi di Emily Brontë, *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847) e di Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* (1963).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Secondo, ovviamente, la terminologia di G. Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

2. «*Cime tempestose*»: una cornice testuale

Come Virginia Woolf, Carmen Martín Gaité dedicò un intero saggio al romanzo di Emily Brontë, *Wuthering Heights* (*Cime tempestose*), saggio pubblicato dapprima come prologo della sua traduzione *Cumbres borrascosas*¹¹ e poi riedito col titolo *La fascinación del mal* nella raccolta di articoli *Agua pasada*¹². E tanto Emily Brontë come Virginia Woolf, accompagnate da Jane Austen, George Eliot, Carmen Laforet, Natalia Ginzburg, Katherine Mansfield ecc., entrarono spesso a far parte delle riflessioni gaitiane intorno alla letteratura femminile e alle problematiche della scrittura di genere.

Cime tempestose partecipa della materia viva della narrazione sin dalle prime battute di *Nubosidad variable*. Con una modalità d'esordio che è consuetudine nella scrittura di Carmen Martín Gaité, Sofía apre l'opera raccontando un sogno, nel quale lei e Mariana, sdraiate su un prato, guardano le nuvole dopo essere forse scampate a un inseguimento:

Me acordé de que había soñado con Mariana León. Estábamos tumbadas en el campo mirando las nubes; antes habían pasado otras muchas cosas no muy placenteras, creo que me perseguían porque estaba implicada en un atentado, y es posible que allí encima de las hierbas se lo estuviera contando a Mariana, aunque no estoy segura, ni tampoco de que ella viniera conmigo cuando lo de la persecución (p. 11)¹³.

Poche pagine oltre, quel sogno torna a profilarsi in modo più definito nella mente di Sofía, alla quale sembra di riconoscere nel paesaggio onirico attraversato dalle due protagoniste in fuga le lande sinistre e desolate delle paludi di Gimmerton, *the Moor*, vicine alla residenza di *Wuthering Heights*, del romanzo della Brontë. Ecco come si inserisce il riferimento a *Cime tempestose* all'interno della diegesi narrativa:

[Eduardo] Había acabado de anudarse la corbata, y con la punta de su zapato empujó la novela que consoló mi insomnio y que se había caído abierta al suelo. Me dormí cuando la señora Dean empieza a sospechar que Heathcliff ha vuelto a merodear como una sombra amenazadora por la Granja de los tordos.

¹¹ E. Brontë, *Cumbres borrascosas*, Barcelona, Brughera, 1984; poi Barcelona, Círculo de lectores, 1987. Cfr. anche Virginia Woolf, *Jane Eyre* e *Wuthering Heights*, in Id., *The Common Reader* (1925), New York, Harcourt, 1953, pp. 159-165.

¹² C. Martín Gaité, *La fascinación del mal*, in Id., *Agua pasada* (artículos, prólogos y discursos), Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 113-121.

¹³ Sul tema del sogno, cfr. anche l'*incipit* di *El cuarto de atrás* e la dinamica onirica in *El balneario*.

– ¿No comprendes – dijo Eduardo – que seguir leyendo *Cumbres borrascosas* es quedarse enquistada?

Me aburría romper una lanza en favor de Emily Brontë, y me pareció más prudente no decir nada, porque además acababa de tener una fulminante revelación que casi se convirtió en certeza: el paisaje al que nos habíamos escapado Mariana y yo era el de los pantanos de Gimmerton (p. 17).

L'allusione a una lettura amata (*que consoló mi insomnio*) si trova a segnare la modalità di due relazioni: Sofía–Mariana e Sofía–Eduardo, per sancire da un lato la rinascita di un'amicizia e dall'altro la fine di un amore. Il libro caduto a terra aperto e nel quale Eduardo inciampa si colloca dunque al crocevia di tre esistenze: misura l'empatia e la durata di un sodalizio interrotto ma non svanito con l'amica, che torna a essere solidale compagna seppure per ora solamente di fughe oniriche, e si fa metafora invece dell'inesorabile distanza intima e sentimentale di un matrimonio infelice.

«Mi ero addormentata quando la signora Dean comincia a sospettare che Heathcliff abbia ripreso a vagare come un'ombra minacciosa intorno a Thrushcross Grange», scrive Sofía rievocando le peregrinazioni dello sventurato e satanico inquilino di *Wuthering Heights* intorno alla signorile magione di Catherine e collegando il potente paesaggio della brughiera di Gimmerton alle immagini del sogno appena svanito. Sofía tornerà sul tema e arriverà ad attribuire al sogno un carattere profetico e a Emily Brontë e *Wuthering Heights* la funzione di un aiutante magico:

La noche antes de encontrarnos en la exposición de Gregorio habíamos estado juntas en los pantanos de Gimmerton, o sea que fue Emily Brontë la que nos avisó de que a las pocas horas íbamos a volver a juntarnos de verdad, aunque tú no le das siquiera esa interpretación (p. 182).

Il commento infastidito di Eduardo: «¿No comprendes [...] que seguir leyendo *Cumbres borrascosas* es quedarse enquistada?», sancisce una distanza oramai incolmabile per la coppia, l'uno incarnazione dello *yuppismo* e del pragmatismo esasperato di tanta borghesia rampante degli anni Ottanta¹⁴, l'altra volta allo scavo introspettivo di ricostruzione di un'identità perduta.

Quella terra aspra e desolata (*los pantanos de Gimmerton*) è per Sofía metafora essa stessa del legame che unisce Catherine a Heathcliff,

¹⁴ «La verdad es que a Eduardo la fiebre por ganar más dinero a costa de lo que fuera se le declaró muy pronto y vino a invadir con sospechosa celeridad el terreno de sus ideales políticos, a un ritmo tal que cuando me quise dar cuenta, ya la nueva obsesión los había desplazado por completo» (p. 201).

il trovatello nero e sporco che Hareton Earnshaw ha raccolto e portato a casa con sé e che riecheggia nel suo stesso nome (rupe della brughiera) le qualità di una natura rocciosa, insidiosa e selvaggia. *Wuthering Heights* è la storia di un paesaggio, quello della tempestosa brughiera del North Yorkshire inglese e di una passione d'amore che, come quel paesaggio, si rivela indomita, violenta e ossessiva, e che lega i due protagonisti Catherine e Heathcliff malgrado loro stessi. In *La fascinación del mal*, Carmen Martín Gaité scrive a proposito di questa relazione:

El amor infantil entre Catherine y Heathcliff está basado en una complicidad de sus rebeldías, el deseo compartido de ruptura con las normas de la moral vigente. A través de cuyo ejercicio comprenden la apasionada necesidad que sienten uno de otro¹⁵.

Mariana, nel leggere la lettera di Sofía, coglie subito l'importanza dell'evocazione di quel paesaggio, presagio di una prossima riconciliazione, e sa che non è solo un richiamo a un mondo condiviso di letture e di identificazioni, ma anche l'invito a riallacciare il filo interrotto con quella giovinezza che le ha viste partecipi di progetti e di sogni e che racchiudeva per ambedue il vero senso di sé. Con il suo ricordo commosso, Mariana sembra accettare l'invito:

Decias tú que cuando fuéramos mayores y ganaríamos algo de dinero teníamos que hacer un viaje las dos juntas a Yorkshire, en mayo, para visitar la tumba de Emily Brontë, para reconocer el paisaje de *Cumbres borrascosas*, y rodar por una pendiente tapizada de hierba. Veo que sigues leyendo esa novela y me conmueve, te la debes saber de memoria. A mi también ahora me han entrado ganas de releerla. Pero no te escribo para hablarte del talento literario de Emily Brontë, sino del tuyo (p. 28).

La coppia Catherine–Heathcliff diventa metafora di una complicità perduta e ritrovata, a partire dalla quale è possibile volgere al mondo uno sguardo leggero e divertito, nonostante la condizione di smarrimento in cui versano le due protagoniste adulte, perché si può di nuovo contare sull'altra:

¡Qué risa si estuvieras aquí! Me dirías: «Anda, no pongas cara de detective, vamos a meternos de puntillas en ese vestíbulo tan lujoso. ¿Te das cuenta de lo bien que suena la música y de los brillantes que son las baldosas? Y tú como un golfillo, con el borde de los vaqueros mojado. Vamos a jugar a ser Heathcliff y Katherine cuando se metieron de noche en el jardín de la Granja de los Tordos y se auparon

¹⁵ Martín Gaité, *La fascinación del mal*, p. 118. Riflessioni sul romanzo della Brontë si trovano anche in C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Debolsillo, 2003, pp. 700-702.

al alféizar de una ventana para fisgar desde fuera el salón de los Linton (p. 228).

Catherine-Heathcliff stanno a rappresentare quella «simbiosis de adolescencia» (p. 61), sentimento assoluto di comunanza che è l'amicizia tra due esseri ancora in formazione, al quale Mariana si riferisce con un ricordo carico di nostalgia. Nella storia delle due donne, infatti, quando la complicità lascerà posto alla solitudine e alle differenze, perché «crecer es empezar a separarse de los demás, claro, reconocer esta distancia y aceptarla»¹⁶, anche il riferimento ai due amanti cambierà di segno. Mariana vestirà i panni di Edgar Linton, «el enclenque señorito que habitaba en la vecina Granja de los Tordos [...] que jamás va a hacer olvidar a Catherine a su audaz y rebelde compañero de juegos»¹⁷, e riconoscerà con dolore in Sofía e Guillermo le due nuove reincarnazioni degli amanti della brughiera.

Esta noche os envidio retrospectivamente y pienso que solamente la ceguera y la soberbia me han podido hacer creer a veces que necesitabais de mi absolución. ¡Qué tontería! Ni Catherine ni Heathcliff necesitaron nunca que los perdonara el mesurado Linton (p. 109).

L'allusione ai personaggi del romanzo che Carmen Martín Gaité definisce «capolavoro della letteratura romantica universale»¹⁸ serve alle due protagoniste anche per 'orientare' chi legge sulle caratteristiche umane di un incontro, per fornirne un ritratto accessibile. È il caso di Brigida / Ellen (Nelly) Dean, la governante di Thrushcross Grange, una delle voci narranti di *Wuthering Heights*:

Ayer tarde, antes de llamarla por teléfono, estuve hablando con Brígida, que vive en la parte de abajo como una sombra, y a la que yo llamo para mis adentros la señora Dean. Supongo que con esta referencia a *Cumbres borrascosas* ya te habrás orientado. Siempre tiene que volver a salir Emily Brontë. Ya la comparé con la señora Dean hace tres años, cuando me abrió por primera vez la puerta de esta casa, y me dijo, con lágrimas en los ojos, que ya nadie quería pisar por aquí [...] (p. 100).

Come anche di Higinio, che per il suo diderio di riscatto sociale è paragonato a una versione di Heathcliff in scala minore:

Ahora, según cuenta Eduardo, tiene más del que ellos tuvieron nunca. Una version *light* de Heathcliff, porque no creo que ninguna de las vaporosas sombras femeninas que acechó desde el jardín llegara a morir de amor por él ni a suspirar siquiera (p. 279).

¹⁶ Ivi, p. 57.

¹⁷ Martín Gaité, *La fascinación del mal*, p.118.

¹⁸ Martín Gaité, *La fascinación del mal*, p. 113.

L'ultimo riferimento al romanzo della Brontë chiude circolarmente *Nubosidad Variable* e svela il senso di questa presenza insistita e diffusa lungo tutto il corso della narrazione. È Mariana nella sua ultima lettera che costituisce il capitolo XVI, il penultimo del libro, dal titolo *Petición de socorro* a proporre la stesura di una doppia autobiografia attraverso l'intreccio di memoria vissuta e di memoria intertestuale, perché l'una riceva luce e significato dall'altra. Il lettore scoprirà poi che questo proposito, in realtà, è un desiderio già realizzato se proprio *Nubosidad variable*, il libro che ha tra le mani, assume questa configurazione:

Ojalá te llegaran estas palabras locas y afiladas a arañar los cristales de este refugio raro en el que te acurrucas, y reconocieras mis lágrimas en las gotas de lluvia que azotan las ventanas, porque al menos aquí ha empezado a llover, quién pudiera tener delante y copiarlo para ti aquel pasaje de *Cumbres borrascosas* que tanto te gustaba, está casi al principio, cuando el rostro de Catherine niña se asoma en una noche de tormenta al cuarto abuhardillado que fue suyo y donde se ha quedado a dormir Lockwood, y a través del cristal subitamente roto él aferra sus dedos fantasmales y comprende aterrado que, aunque tal vez en sueños, ha rozado una historia de la que ya jamás se podrá desprender, la que luego investiga por conducto de la señora Dean y nos cuenta a nosotros, pero sobre todo a ti. Copiar para ti, Sofía, incorporados al jeroglífico general de nuestras vidas presentes y pasadas, trozos de esta novela que aún alumbra tus sueños, sería otro canal abierto entre tú y yo, tal como somos hoy, puente aéreo tendido entre nuestros recuerdos, miedos y decepciones, conjuro para convocar la respuesta que con tanto afán espero: – ¿Me has llamado, Mariana? ¿Qué querías? (pp. 315-316).

L'episodio di *Cime tempestose* evocato in questo paragrafo e varie volte ricordato dalla scrittrice e che, assieme ad altri passaggi dell'opera, contribuisce a conferire al romanzo della Brontë una natura ambigua e misteriosa tanto da averlo fatto ascrivere da taluni critici al genere gotico, stabilisce sin dall'inizio della narrazione una sovrapposizione tra elementi reali ed incidenti sovranaturali, che risulteranno irrisolti nel corso della storia. In questo caso, Lockwood, uno dei due narratori dell'opera assieme a Nelly Dean, gentiluomo londinese in cerca di solitudine e riposo nell'insospitale contrada dello Yorkshire, affitta la casa del Pettiroso, ove avevano dimorato infelicemente Catherine e Edgar Linton, e qui in una notte di tempesta, forse suggestionato dai racconti di Nelly o forse in sogno, assiste all'immagine spettrale della piccola Linton:

Questa volta ricordavo di trovarmi nella cabina di quercia, e sentivo distintamente il vento impetuoso, e la neve che turbinava; sentivo anche il ramo d'abete ripetere il rumore molesto e mi rendevo conto di quale fosse l'effettiva causa: ma tale era il fastidio che decisi di metterlo a tacere, se era possibile; al che, così ho

creduto, mi sono alzato e ho tentato di aprire la finestra. Il gancio era saldato nell'asola, una circostanza di cui mi ero accorto da sveglio, ma dimenticata. – Devo fermarlo comunque!– ho borbottato sfondando il vetro con il pugno e protendendo un braccio per afferrare il ramo importuno: ma le mie dita si sono strette intorno a una manina gelata! [...]

– Chi sei? – ho domandato strattonando per liberarmi.

– Catherine Linton, – ha risposto rabbrivendo. [...] Sono tornata a casa, mi ero persa nella brughiera!¹⁹

L'importanza della rievocazione di questo specifico passo nonché il renderlo particolarmente caro a Sofía, secondo quanto testimonia l'amica Mariana, trascende l'aspetto puramente diegetico di *Nubosidad variable* per investire anche problematiche di più ampia portata, che si configurano come riflessioni metatestuali, in quella peculiare direzione più volte sperimentata dalla Gaité sin dalle sue primissime esperienze giovanili e poi emblematicamente sintetizzata in *El cuarto de atrás*. La predilezione a coniugare realismo e fantastico si rivela uno specifico anche della narratrice spagnola, che pur avendo mosso i suoi primi passi nella scrittura neorealistica, come gran parte della sua generazione, avverte sin da subito le strettoie di un'opzione narrativa che non tenga conto anche di una dimensione irrazionale o non strettamente verosimile degli eventi narrati.

Margini di una poetica dell'ambiguità investono, infatti, anche *Nubosidad variable* (seppure in proporzione minore rispetto a *El balneario*, *Retablas* e *El cuarto de atrás*), proprio a partire dal sogno-presagio *de los pantanos de Gimmerton*, lasciando aperti scenari evocativi non del tutto riconducibili in termini di verosimiglianza.

In questo senso se la scelta di *Cime tempestose* getta luce su problematiche relative agli intrecci narrativi, essa si rivela significativa anche su questioni più di fondo, inerenti ad esempio la scelta di un genere narrativo, che pur esorbitando dagli ambiti di un realismo *strictu sensu*, non si configura come fantastico, ma del fantastico va saggiando le diverse opzioni. In un certo senso la predilezione della scrittrice per questo classico della letteratura inglese va letta anche come la sintonia di un'opzione stilistica che Emily Brontë perseguì, forse, inconsapevolmente e che Carmen Martín Gaité, invece, andò progressivamente precisando come ideale di scrittura narrativa.

¹⁹ E. Brontë, *Cime tempestose*, traduzione di Paola Brusasco, Roma, La Repubblica, 2004, p. 32.

3. *Lessico familiare: «il mormorio della quotidianità»*

Di segno molto diverso si configura la dinamica intertestuale che lega *Nubosidad variable* al romanzo di Natalia Ginzburg: *Lessico familiare*. L'opera con la quale la scrittrice italiana vinse il premio Strega nel 1963 compare infatti a tutto titolo solo una volta, a poche pagine dall'esordio:

Sentí una extraña sacudida y nuestros ojos se encontraron un segundo, como pájaros asustados. Los suyos, más precavidos, levantaron el vuelo inmediatamente. Ir de pordiojera es una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg «léxico familiar». Fue acuñada por el mismo Eduardo y en su versión primera, de hace unos treinta años, «ir de pordiojera» equivalía a actitud independiente, no tenía la menor connotación peyorativa, todo lo contrario. A él entonces le gustaba mi disponibilidad inmediata, mi forma de vestirme, de moverme y de dar una opinión contra corriente [...]; una vez me contó que cuando me estaba esperando y me veía venir a lo lejos, decía para sus adentros: «mi pordio, allí viene mi pordio». O sea, que «ir de pordiojera» llegó a desembocar en una especie de piropo; yo era «la pordio», y me encantaba serlo. Ahora la expresión, evidentemente, se había vaciado de aquella carga semántica (p. 18).

Anche in questo caso alcuni articoli chiariscono il senso di un sodalizio letterario vissuto dalla scrittrice spagnola con trasporto e ammirazione. «Acabo de enterarme de la muerte de Natalia Ginzburg y me pongo a escribir estas líneas invadida por una emoción híbrida que participa de la pena ante la pérdida de un ser tan afín y familiar como ella»²⁰. *Ser tan afín y familiar*, che Carmen Martín Gaité tentò per ben tre volte di avvicinare: «Yo he amado muchos años en silencio a Natalia Ginzburg. Tentativas de acercarme a ella he tenido tres. Y las tres fracasadas»²¹ e il cui stile viene deliberatamente assimilato al proprio:

Me quedo en una palabra, con la nostalgia de haber sido amiga de Natalia Ginzburg, o de que ella, al menos, hubiera llegado a saber lo amiga suya que me sentía yo, la cantidad de veces que he citado en mis conversaciones frases suyas o de sus personajes. *Hasta que punto, en fin, para usar su propia terminología, se había ido incorporando al mío su "léxico familiar"*²².

Chi ha letto i romanzi di Natalia Ginzburg non fatica a riconoscere le molte zone di convergenza tematica e stilistica con la scrittura della più

²⁰ C. Martín Gaité, «Homenaje a Natalia Ginzburg», in *ABC*, 9 de octubre de 1991, poi in Id., *Agua pasada*, pp. 348-354, p. 348.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* Il corsivo è mio.

giovane amica spagnola. Ma ancora una volta è la stessa Carmen Martín Gaité che, occupandosi di rendere palese lo specifico della scrittura ginzburgiana, chiarirà il senso di un'appropriazione stilistica consapevolmente perseguita. Già nel 1991, in un articolo pubblicato in «Saber leer» dal significativo titolo *El murmullo de lo cotidiano*, la scrittrice salmantina dedicava alla Ginzburg alcune pagine di attenta e partecipata analisi. Ripercorrendo con la memoria le tappe di un'amicizia vissuta *in absentia* e nata sin dalla lettura della raccolta di saggi *Le piccole virtù* (1962) nella traduzione spagnola di Alianza Editorial²³, Carmen Marín Gaité enuclea alcuni tratti della poetica dell'autrice di *Lessico familiare* che potrebbero molto bene definire il proprio personale discorso: il taglio autobiografico della scrittura, la centralità dell'istituzione familiare unita a una sua connaturata problematicità che la rende «mezcla explosiva de crueldad, ternura e ironía»²⁴, la dimensione temporale svincolata dalla misura cronologica²⁵, e soprattutto l'assunzione poetica di un lessico che, riscattato alla contingenza del quotidiano, assurga al contempo a identificazione di gruppo e a voce universale²⁶.

Se già in *Entre visillos* si delineava la propensione gaitiana a caratterizzare i personaggi attraverso un linguaggio ricco di coloriture gergali²⁷, la deliberata rievocazione della memoria attraverso un recupero lessicale che «se immortaliza y se mantiene indemne en el recuerdo»²⁸ ed è capace di «reflorece nuevamente al ser evocado»²⁹ entra a far parte della materia narrativa in *Retahílas*, non a caso romanzo dell'oralità, sin dal titolo che, giustificato in epigrafe, veniva chiarito come risorsa dialettale e al contempo personale:

De la voz «retahíla» dice el Diccionario de la Real Academia Española: RETAHÍLA: «Serie de muchas cosas que están, suceden o se mencionan por su orden».

Y el Diccionario crítico-etimológico de J. Corominas: RETAHÍLA: «Derivado de *bilo*; el primer componente es dudoso; quizás se trate de un cultismo sacado del plural *recta fila* = hileras rectas».

²³ Madrid, 1966.

²⁴ C. Martín Gaité, «El murmullo de lo cotidiano», in *Saber leer*, junio-julio 1991, poi in Id., *Agua pasada*, pp. 205-208, p. 208.

²⁵ Ivi, p. 207.

²⁶ Su *Lessico familiare* v. anche la recensione che la stessa Carmen Martín Gaité fece della traduzione spagnola a cura di Mercedes Corral, Madrid, Trieste, 1989, in *Abc Literario*, 10 de junio de 1989, ora in Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, pp. 560-563.

²⁷ Cfr. M. Seco, *La lengua coloquial: Entre visillos, de Carmen Martín Gaité*, in Aa.Vv., *El comentario de texto*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 361-379.

²⁸ Martín Gaité, *El murmullo de lo cotidiano*, p. 207.

²⁹ *Ibid.*

Yo debo añadir a tan acreditados testimonios el sentido figurado de «perorata», «monserga» o «rollo» – como ahora se suele decir – con que he oído emplear esta palabra desde niña en Salamanca³⁰.

E sempre in *Retabílas* la scrittrice aveva ben chiarito il posto occupato dal linguaggio nel creare un vincolo intimo e irripetibile tra le persone:

... de cualquier amistad o de cualquier amor lo verdaderamente inherente y particular es el lenguaje que crea según va discurrendo, mejor dicho el lenguaje es la relación misma porque al inventarse se configura el amor sobre él, igual que no se puede separar el caudal de un río de su cauce, tú y yo ahora, ¿por qué nos sentimos cerca?, pues porque hablamos de una determinada manera, hemos creado lenguaje común, ¿sí o no?³¹

È, però, con *Nubosidad variable* che la stilizzazione di un linguaggio quotidiano e familiare, luogo identitario e deposito di memoria, prende corpo e diventa risorsa diegetica. In un passo memorabile del suo romanzo, Natalia Ginzburg aveva ben chiarito il senso profondo di un'operazione molto lontana dalla semplice rievocazione nostalgica e di maniera. La ricreazione letteraria di un idioletto familiare, destinato a fissare il vissuto intimo di un piccolo gruppo, riscatta il tempo del ricordo dal definitivo oblio e rende universale e poetico un linguaggio nato per pochi e misterioso invece ai più.

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: «Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico», per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi, o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio di una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo³².

Come scrive Cesare Garboli «*Lessico familiare* è un insieme di ricordi promossi dal sopravvivere nella memoria di parole, espressioni, modi di dire [...] ricordi che non sanno morire [e] che generano per

³⁰ C. Martín Gaité, *Retabílas*, Barcelona, Destino, 2000, s.n.

³¹ *Ibid.*, pp. 186-187.

³² N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1999, p. 21.

via di associazioni volontarie una storia»³³. Carmen Martín Gaité recepisce la lezione e, seppure con modalità molto più sfumate rispetto alla Ginzburg che fa del lessico familiare la struttura portante del suo capolavoro, articola la narrazione intorno ad alcuni stilemi, depositi di memorie familiari e amicali condivise: «burro flautista»³⁴; «pared de mampostería»³⁵; «atra»³⁶; «el refu»³⁷; «el relato a perdigonadas»³⁸; «el c.d.l.»³⁹, «copiomanuense inferior», «apuntodoctus» e «apuntosaurios»⁴⁰; «El Escorial»⁴¹; «desendemoniarse», «desbrujar»⁴².

Alcune locuzioni ricorrono nel testo come una sorta di ritornello, marcando le cadenze di una relazione che ha creato un suo territorio linguistico, e attraversano trasversalmente la diegesi come un monito costante, un sottosenso cui fare sempre riferimento. La più importate

³³ C. Garboli, *Introduzione*, in Ginzburg, *Lessico familiare*, pp. V-XIX, p. V.

³⁴ «Cuando Eduardo empezó a ganar más dinero y nos mudamos a esta casa, nuestros hijos eran pequeños – Encarna nueve años, Lorenzo ocho y Amelia dos, creo – y a los vecinos de séptimo le pusieron de mote “la familia del burro flautista”, porque el chico mayor se pasaba las horas muertas tocando el clarinete en su cuarto» (p. 12).

³⁵ «Los chicos hablan poco de él cuando voy a verlos, pero le llaman “pared de mampostería”, no sé si por las obras que siempre está inventando, por el pelo tan pegado o porque él mismo se ha convertido en una especie de pared que no deja resquicios para que se cuele ningún problema de los que no se pueden zanjar a base de dinero» (p. 15).

³⁶ «Dicen “atra” por atravesado, ya lo sé de otras veces» (p. 19).

³⁷ «[...] y además le pago un fijo al mes para que vaya a adecentar un poco el apartamento donde viven Lorenzo y Encarna, que responde en léxico familiar, al mote de “refugio para tortugas” [...]. Me telefoneaba desde el refugio o “refu”, como lo llama ella, que tiene al apócope» (p. 42).

³⁸ «Tiene la costumbre – bastante generalizada, por otra parte – de entrar en materia sin ponerle a uno en antecedentes, en plan “relato a perdigonadas”, como Mariana y yo llamábamos en tiempos a este tipo de narraciones donde se ignoran los puntos cardinales del interlocutor y su falta de información previa sobre el asunto, generalmente conflictivo, que le disparan sin más preámbulo» (p. 42).

³⁹ «Cuando ella vivía allí sola, después de morir papá y dividir en dos la casa, lo llamábamos el “c.d.l.”, cuarto derecha de Lagasca, creo que el nombre se lo puso Lorenzo» (p. 44).

⁴⁰ «Durante el bachillerato, Mariana y yo – que siempre estábamos jugando a cosas – habíamos inventado una era de la cultura rudimentaria que bautizamos con el nombre “copiomanuense inferior”, cuyos individuos vivían obsesionados por la consecución del apunte ajeno, como fuente primordial de subsistencia. [...] Pero el gozo frente a aquella nomenclatura de “apuntodoctus” y “apuntosaurios”, y la risa cuando hacíamos una tira nueva o nos la mandábamos de pupitre a pupitre, eso no lo puede compartir Encarna, por mucho que nos queramos, ni nadie en el mundo más que Mariana» (p. 232).

⁴¹ «Me arregló un cuarto de baño. Mis hijos lo llaman El Escorial. Al cuarto de baño, quiero decir» (p. 81).

⁴² «Y se ríe. Que es lo que yo quería, verla desendemoniarse. “Pero no era ‘desendemoniar’ lo que decía Amelia” – puntualiza –, era ‘desbrujar’, una palabra todavía más rara, y la sigue usando, me la había dicho al despedirse, que me desbruje» (pp. 161-163).

fra queste, perché funge da *leitmotiv* dell'intera opera e assurge a una sorta di filosofia di vita (una 'filosofia de la sorpresa'⁴³), è una frase che Sofía aveva appuntato in gioventù in uno dei suoi *cuadernos de todo*: «La sorpresa es una liebre, y el que sale de caza nunca la verá dormir en el erial». Questa massima che, come ci avverte la traduttrice italiana in una nota a piè di pagina, si riferisce al proverbio *Donde menos se piensa salta la liebre*⁴⁴, appare nelle prime pagine di *Nubosidad variable* come una sorta di formula di riconoscimento, elemento portante di quel 'codice segreto' che è il linguaggio intimo e allusivo tra due esseri umani:

Seguían quedando en el cielo unos leves resplandores de luz primaveral. «La sorpresa es una liebre, y el que sale de caza nunca la verá dormir en el erial». Esto lo escribí en uno de mis diarios de juventud. Lo que no sabía es que no era yo sola quien recordaba la frase y que al poco rato alguien me iba a saludar citándola textualmente. Quién podía imaginarse que después de los años mil, en ese lugar rebusante de famosos iba a encontrarme contigo, lo que son las cosas, con Mariana León en persona (p. 19).

La rinascita di un codice linguistico dimenticato suggella il rinsaldarsi di un vincolo affettivo alla luce del recupero di quanto di identitario e di sovversivo questa frase racchiude: la possibilità che la vita, contro ogni tentativo di stigmatizzare ruoli e progetti, si presenti imprevedibile e, contro il conformismo borghese di cui risultano vittime le due protagoniste adulte, riservi possibilità nuove e inattese. A partire da questa formula rinnovata nel dialogo delle due donne al momento del loro inatteso ritrovamento, i pensieri di Sofía e Mariana torneranno sui contenuti di una metafora che si andrà chiarendo per successive approssimazioni, senza mai esaurirne del tutto la dimensione concettuale; in modo che neanche il linguaggio contraddica il senso dell'analogia proposta, imbrigliando in concetti definitivi una nuova, improvvisa e fiduciosa visione del mondo, come ben si deduce da alcune successive riutilizzazioni del detto popolare: «Estaba viviendo un amor de epifanía, de los que surgen como liebre en el erial, te aportan una esperanza provisional de resurrección y consiguen dar un mentís a los espejos más despiadados» (p. 92); «La sorpresa es una liebre, desafía la luz de lo impreciso» (p. 328).

⁴³ I. Torre Fica, *Discurso femenino del autodescubrimiento en «Nubosidad variable»*, in *Espéculo. Revista de estudios literarios*.

⁴⁴ C. Martín Gaité, *Nuvolosità variabile*, trad. it. a c. di Michela Finassi Parolo, Firenze, Giunti, 2002, p. 19.

Ecco allora che di fronte al desiderio di Mariana di un luogo più adatto all'incontro inatteso e salvifico per entrambe, Sofía circostanzia meglio il senso di un enunciato carico di apertura, fiducia e ottimismo:

Me da rabia que al cabo de los años nos hubiéramos tenido que volver a encontrar en un sitio tan poco apropiado, y te lo dije. Pero tú no estabas de acuerdo. Me miraste, con un dedo en alto: «Te pillé Mariana, atente a lo que me has dicho antes: La sorpesa es una liebre. Los que salen de caza nunca la verán dormir en el erial; ¿no has dicho eso? No sería una mera cita culta». Y luego me preguntaste con tono divertido: «¿O es que tú habías salido de caza?». Me quedé desconcertada, ya tenías tú, como siempre, las riendas del juego en tus manos, las claves del acertijo. Te miré y estabas sonriendo. ¿Qué querías decir?; no, yo no había salido de caza [...]. «Entonces, si no has salido de caza, no se busca, se encuentra. Y nos hemos encontrado con este sitio. Se desvanecerá si lo rechazamos. Es el adecuado porque es éste, Mariana, el sitio donde la liebre duerme en el erial, o sea donde está agazapada, esperándonos, la sorpresa» (p. 31).

Poche pagine oltre l'immagine della lepre bianca ricompare iconograficamente in un *collage* di Sofía, dal titolo «Gente en un cóctel»: «Simboliza la sorpresa» spiega Sofía alla figlia Amelia che, fatta irruzione nella stanza appena tornata da un viaggio, trova la madre alle prese con colori, forbici e colla⁴⁵. La relazione madre / figlia testimoniata da un secondo e diverso gergo interpersonale («las cosas se pudren metidas en un cajón, tú lo dices siempre»⁴⁶) insiste sull'ermeneutica dell'immagine. «Quale sorpresa», domanda Amelia incuriosita. «Non so, il fatto che tu sia arrivata ora, per esempio», spiega Sofía che poi aggiunge «La sorpresa, in generale». Ma in realtà la somiglianza che Amelia riscontra tra la *liebre* e il coniglio bianco di *Alice nel Paese delle Meraviglie* aggiunge ulteriori informazioni sull'ambito semantico della metafora, almeno per l'allusione a un mondo fantastico debitore di uno sguardo infantile, fecondo e libero da costrizioni e sovrastrutture ideologiche. Madre e figlia, a questo punto, possono dare il via a un dialogo ludico e leggero:

Pero también puede ser un homenaje a Lewis Carroll. No se me había ocurrido. Si quieres, le ponemos chaleco. Mira, se puede hacer con esta cartulina de rayas verdes y rojas. ¿Qué tal?, ¿se lo ponemos?

Amelia se echó a reír y me abrazó por el cuello (p. 36).

La stessa Mariana aveva fatto riferimento alla necessità di rivivere una dimensione infantile e immaginaria per accedere ai sensi riposti nel

⁴⁵ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, pp. 35-36.

⁴⁶ Il corsivo è mio.

richiamo di Sofía ad attenersi alla lettera del suo motto: «Y ahí es donde ya me di cuenta de que si quería seguir tu arrebatado verbal necesitaba recuperar cierta fe infantil que tú no has perdido y yo sí» (p. 31). A quella dimensione infantile leggherà, in una successiva riflessione, la metafora della lepre «me refugiaba en el recuerdo de nuestras primeras lecturas clandestinas, cuando a todos los jardines de cuento me introducías tú de la mano, y la sorpresa era una liebre blanca» (p. 216).

Il collage verrà a costituire la copertina del quaderno destinato a Mariana e nel quale Sofía raccoglierà i propri ricordi, in attesa di incontrarla, costituendo così la strada maestra da seguire nella scrittura verso l'altra, per riannodare i fili interrotti di un legame vivificatore:

[Mi cuaderno] es de argollas, tamaño folio, rayado, con las tapas negras. Bastante caro, tiene muy buen papel. Lo he comprado en Muñagorri antes de venir aquí [...]. En la primera página he pegado el collage de la liebre blanca, aunque está por rematar (p. 77).

Nubosidad variable, che risulta riprodurre, almeno per la parte che riguarda Sofía, proprio quel quaderno dalla copertina nera illustrato con l'immagine della lepre acquattata nel campo e in attesa di saltare fuori quando meno ce lo si aspetta, viene a costituire la memoria di un tempo trascorso, ma non 'perduto', se sarà possibile per le due protagoniste riscattare la propria infanzia, e quel tanto di capacità ludica e creativa che essa porta con sé, per salvarsi dalle pastoie di una vita anonima. Anche su questo tema, sarà Mariana a tradurre concettualmente un pensiero cui Sofía allude invece solo per via metaforica:

A partir de los treinta años, a la gente se le van borrando de la cara los rastros de la infancia; se produce una especie de anquilosamiento de la espontaneidad que se refleja en la forma de estar, en los gestos. Sobre ese tema hay muchos estudios y además yo lo compruebo a diario por mi trabajo. Enseguida me doy cuenta de cuándo se puede rescatar algo de la infancia de una persona y cuándo no hay manera. Los pacientes del segundo grupo son los más duros de pelar (p. 29).

E se «la liebre en el erial», oltre ad aprire il diario di Sofía, costituisce anche uno dei suoi primi tentativi poetici, come Mariana dirà altrove, si può forse concludere che la possibilità di ricontattare l'infanzia per riscattarla dall'oblio della maturità abbia come suo veicolo privilegiato l'esercizio della scrittura:

«Acaríciate con el aire, está lleno de ángeles», es una frase tuya Sofía, de la que tal vez no te acuerdes. Pertenece, como la de la liebre en el erial, a tus primeros intentos de conquistar territorio poético (p. 131).

Il recupero di un idioletto familiare e amicale si inserisce dunque per Carmen Martín Gaité, come per la Ginzburg, nella volontà di dare spazio letterario a una sostanza linguistica personale e collettiva, salvando così insieme alle «parole per dirlo», le immagini, le persone e la storia che il «lessico familiare» porta con sé.

3. *Realtà e immaginario narrativo: l'intertestualità abiblia*

Se in *Nubosidad variable* la pratica della scrittura viene a costituire un elemento integrante della diegesi narrativa nel configurarsi come una sorta di romanzo epistolare o di diario a due mani, la riflessione metaletteraria e metanarrativa scandisce assiduamente il discorso delle due protagoniste, soprattutto relativamente al senso e alla funzione della scrittura come dimensione esistenziale. Già dall'epigrafe, tratta dal prologo a *La città e la casa* di Natalia Ginzburg, la scrittura assume a pratica identitaria: strumento di recupero e ricostituzione del sé attraverso la ricomposizione di frammenti dispersi: «Devo dire che, scrivendo romanzi, ho sempre avuto la sensazione d'averne in mano degli specchi rotti, e tuttavia sempre speravo di poter ricomporre finalmente uno specchio intiero»; frase riformulata da Carmen Martín Gaité all'interno del romanzo: «No me salen más que cuentos incompletos, y los voy uniendo como puedo, pero quedan cachitos para dar y tomar» (p. 305). Teresa Iris Giovacchini giunge ad affermare che la stessa struttura del romanzo gaitiano corrisponde a un'operazione di messa a punto di frammenti, una sorta di collage scritturale derivato dalla giustapposizione delle lettere-diario di Sofía e Mariana⁴⁷.

Alla scrittura come pratica identitaria, si aggiunge il motivo della scrittura come rifugio e come cura contro la malattia del vivere: «Acepté mi streap-tease solitario y comprendí que no tengo más refugio que el de la escritura» (p. 139), afferma Mariana; «...tenía que ponerme a escribir; ése era el único refugio posible» (p. 161), conclude anche Sofía che poco oltre aggiungerà: «Yo no puedo dejar de escribir, es lo único que me cura» (p. 301). Si scrive anche per chiarire dei nodi comuni («Los escribo para ella, por gusto y porque le pueden ayudar a entender cosas que a las dos nos atañen»), per sopravvivere nell'attesa dell'altro⁴⁸, per abitare la

⁴⁷ T.I. Giovacchini, «Espejo e interlocución en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité», in *Letras*, 31-32, 1995, pp. 61-77.

⁴⁸ «Vivir la espera. Era la retórica imperante de nuestra juventud. Poner los cimientos

solitudine cui l'uomo sembra costantemente esposto⁴⁹.

In questo senso, *Nubosidad variable* rappresenta certamente un punto di svolta nella poetica dell'autrice. Se *Retabílas* incarna, a tutti gli effetti, la massima espressione della scelta dell'oralità come principale e più autentica modalità narrativa, seppure non senza la contraddizione di affidare tale indicazione proprio alla pagina scritta, in *Nubosidad variable* la scrittura viene a surclassare prepotentemente il parlato e si impone come viatico elettivo per l'espressione di sé, in un dialogo silenzioso e a distanza con l'altro e non più in una conversazione *in presentia*⁵⁰. Mariana definisce bene questa diversa entità comunicativa:

Te decía que mi patria es la escritura. Algún día te invitaré a visitarla. Como cuando de niñas nos leíamos nuestros respectivos diarios. Pero el gozo de inventarla y las fatigas para cultivarla son míos, sólo míos [...]. Nos visitaremos, sí, algún día. Tú vendrás a mi país y yo al tuyo, y cada cual mirará el de la otra con ojos de extranjero, aunque conciente de que lo que reflejen será recogido ávidamente por los otros ojos al acecho (pp. 143-144).

Nell'impresa di definire un territorio interiore sempre *in fieri*, ma decisivo nel disegnare, seppure provvisoriamente, i confini e le qualità del soggetto enunciante molte sono le osservazioni sulle qualità di una scrittura efficace.

Gli assi argomentativi riguardano le modalità della rappresentazione e il suo statuto di verosimiglianza. Se scrivere viene a coincidere in

de un deseo y alimentarlo para que dure [...]. Yo he deseado pocas cosas con la fuerza con que deseo en este momento volver a ver a Mariana [...] y poderle decir: "Mira, te he traído de regalo este cuaderno"; así que me gozo en irlo llenando despacio, esmerándome en la letra. Eso es como estar ya con ella también ahora según lo escribo, un anticipo de felicidad que conjura la muerte del tiempo» (p. 76).

⁴⁹ «Con que al fin y al cabo, Sofía, compañerita que fuiste de mi alma, por más vuelta que le demos, todo es soledad. Y dejar constancia de ello, quebrar las barreras que me impedían decirlo abiertamente, me permite avanzar con más holgura por un territorio que defino al elegirlo, a medida que lo palpo y lo exploro, lo cual supone explorarme a mí misma, que buena falta me hace. Porque ese territorio se revela y toma cuerpo en la escritura. Mejor dicho, es la escritura misma tal como va segregándose y echando corteza, plasmándose con los perfiles que la mirada descubre y trasiega en palabra; con ella engendro mi patria indiscutible, aunque sujeta a mudanza. Mi patria escabrosa y recóndita, siempre esperando por mí. Riachuelos por cuya corriente huyen los peces rojos del pretérito imperfecto, montañas dentadas del gerundio, cuevas arriba flanqueadas por signos de admiración y puntos suspensivos, angostos desfiladeros donde se hila la oración compuesta, árboles frondosos de adjetivos o desnudos de ellos, praderas atisbadas en sueños y a las que sólo se llega por el puente inestable del condicional» (p. 130).

⁵⁰ Cfr. A.M. García, *Silence in the Novels of Carmen Martín Gaité*, New York, Peter Lang, 2000.

qualche modo con una dimensione più consapevole del vivere, molte delle sue regole vanno desunte dalla vita stessa:

Me pide perdón por sus continuas interrupciones y yo le digo que todo en esta vida es interrupción, que no se afane tanto en separar las cosas una de otras, porque todas bullen al mismo tiempo, por mucho empeño que pongamos en evitarlo, lo banal mezclado con lo grave, lo presente con lo pasado, lo necesario con lo azaroso [...]. Por eso es tan difícil escribir una novela (p. 158).

Tuttavia, affinché l'organizzazione del *récit* non diventi caotica, è opportuno adottare alcune accortezze. Definire il genere all'interno del quale strutturare il racconto, ad esempio:

Te aviso, eso sí, que voy a cambiar de estilo, ya que me has dado carta blanca para que elija libremente. El epistolar lo dejo en reserva, porque nunca se sabe si hará falta volver a hechar mano de él para algún adorno (p. 150);

stabilire delle circostanze di luogo che accolgano, come una cornice narrativa, la narrazione proposta: «Si se tambalea la historia es porque no me pongo a ordenarla dentro del marco de su decoración»; organizzare l'intreccio scegliendo l'ordine e il numero degli eventi che comporranno la diegesi:

Luego te contaré ese cuento del traje rojo si viene al caso, aunque de repente son tantas las historias que se me agolpan pidiendo turno para salir a flote que no sé por dónde voy a empezar (p. 148).

Oppure optare per una narrazione ricca di digressioni: «Creo, con poco margen de duda, que le ha tocado el turno a la historia de Guillerme, aunque salga en revoltijo con todas las que puede llevar adheridas» (p. 150).

La consuetudine ad accompagnare alla narrazione la riflessione sul suo codice «ostentando la sua condizione di artificio»⁵¹ si è andata precisando con gli anni come una caratteristica saliente dell'opera gaitiana, secondo una formula che vede sulla scena testuale un personaggio, che è al contempo un narratore, alle prese con le problematiche che presiedono la creazione letteraria⁵².

⁵¹ La citazione è desunta da G. Sobejano, «Novela y metanovela en España», in *Ínsula*, 512-513, 989, pp. 4-6, p. 4, che nel definire cosa sia la metanarrazione scrive: «Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginario en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela».

⁵² Sulla dimensione metanarrativa della scrittura gaitiana v. D. Villanueva, «La novela irónica de Carmen Martín Gaité», in *Camp de l'arpa*, 23-24, 1975, pp. 35-36; L. Buchanan,

È in questa direzione che la letteratura di Carmen Martín Gaité diventa metaletteratura: attraverso le riflessioni delle voci narranti, l'autrice consegna al lettore, più o meno esplicitamente, la sua personale teoria del romanzo⁵³. E, se nella letteratura critica un posto di rilievo viene occupato dall'analisi di *El cuarto de atrás*, in cui il gioco riflessivo e allusivo ad altri testi viene a strutturare la medesima realtà narrativa⁵⁴, *Nubosidad variable*, storia di un romanzo a quattro mani, si colloca certamente nel punto algido della riflessione gaitiana sulla scrittura, anche perché l'intertestualità vi investe un aspetto del tutto peculiare, quello della citazione *abiblia*. Si è scritto che, mediante l'intertestualità «traspaiono le linee di filiazione culturale al termine delle quali [...] un testo assume in parte come suo componente la lingua di un al-

«La novela como vanto a la palabra», in *Ínsula*, 396-397, 1979, p. 13; K.M. Glenn, «Communication in the works of Carmen Martín Gaité», in *Romance Notes*, 19, 1979, pp. 277-283; B. Matamoro, «Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, 1979, pp. 581-605; J. Palley, «El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité», in *Ínsula*, 404-405, 1980, p. 22; J. Brown Lipman, «A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*, in *Anales de la literatura española contemporánea*, 6, 981, pp. 13-20; *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, ed. M. Servodidio e M. Welles, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983; G. Navaja, «El diálogo y el yo en *Retablos* de Carmen Martín Gaité», in *Hispanic Review*, 53, 1985, pp. 25-39; J. Brown Lipman, *Secrets from the Back Room: the fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University, 1987; M.V. Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago, 1990; Giovacchini, *Espejo e interlocución en «Nubosidad variable» de Carmen Martín Gaité*; N. Cruz-Cámara, «*Nubosidad variable*: escritura, evasión y ruptura», in *Hispanófila*, 126, 1999, pp. 15-24; B. Ciplijauskaité, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Orto, 2000; García, *Silence in the Novels of Carmen Martín Gaité*, cit.; B. Staccioli, *I labirinti de «El cuarto de atrás» di Carmen Martín Gaité*, in *Raccontare nel Novecento spagnolo*, ed. M.A. Roca Mussons, Firenze, Alinea, 2000; L. Rollón-Collazo, *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas femeninas y ¡Hola!*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002. Per uno stato generale della questione v. F. Paolini, *Il castello, il labirinto, lo specchio: la riflessione metaletteraria nei romanzi di Carmen Martín Gaité (1963-1992)*, Tesi di laurea inedita, Facoltà di Scienze Umanistiche, La Sapienza, Università di Roma, Anno Accademico 2004-2005.

⁵³ Nel tentativo di restringere il campo della *metafiction*, denominazione utilizzata per la prima volta dalla critica americana degli anni Settanta, e di adattarlo al proprio contesto narrativo, la critica ispanica ha proposto diverse soluzioni. Sobejano, nel suo *Novela y meta-novela en España*, recepisce i termini di *novela* «autoconsciente», «autoreflexiva», «autoreferenzial», «autogenerativa» e propone anche «autotemática», «escritural», «escrptiva» ed «ensimismada».

⁵⁴ Oltre ai titoli già segnalati, vedi nello specifico: R. Spires, «Intertextuality in *El cuarto de atrás*», in *From Fiction to Metafiction*, pp. 139-148; K.M. Glenn, «*El cuarto de atrás*: Literature as juego and the self-reflexive text», in *From Fiction to Metafiction*, pp. 149-159; M. Trambaioli, «Ironia, parodia e pastiche nel *Cuarto de atrás* di Carmen Martín Gaité», in *Rivista di Filologia e letterature ispaniche*, II, 1999, pp. 183-206.

tro testo»⁵⁵, nel caso dell'intertestualità *abiblia*, sottocategoria del più vasto genere degli *pseudobiblia* o *mirabiblia*, il funzionamento, l'uso e le finalità della menzione di un eventuale ipotesto precedente a quello che lo cita rispondono evidentemente a necessità gnoseologiche diverse e indubbiamente di maggiore complessità ermeneutica.

Quando con *pseudobiblia*, infatti, si intendano nel loro complesso quei libri a vario titolo non esistenti e dunque immaginari⁵⁶, seguendo i suggerimenti di Domenico Cammarota, al loro interno si possono distinguere sottocategorie specifiche: i libri che sono esistiti ma che a tutt'oggi risultano smarriti; i libri che non sono mai esistiti, ma che potrebbero esistere (per ricostruzione apocrifa); i libri che esistono, ma risultano irreperibili; i libri che esisteranno, ma che per ora non esistono compiutamente (lavori in corso o in fase di progettazione) e, infine, quei libri scritti da personaggi dei romanzi che lo scrittore inglese Max Beerbohm definisce *Biblia Abiblia*: «ignored in the catalogue of any library, not one of them lurking in any uttermost cavern under the reading-room of the British Museum, none of them ever printed even for private circulation»⁵⁷.

In *Nubosidad variable* il ricorso agli *abiblia* fa parte di una pratica diffusa e investe problematiche relative tanto alla poetica della scrittura quanto allo statuto dei personaggi se, come si è già fatto osservare, non è dato poco rilevante ai fini di questo discorso che sia Mariana che Sofía ricorrano alla scrittura come modalità comunicativa e si rivelino nelle ultime battute del romanzo le coautrici di *Nubosidad variable*. Nel caso di Sofía, poi, l'inclinazione alla scrittura letteraria risulta essere non solo

⁵⁵ C. Segre, *Testo letterario, interpretazione, storia*, in *Letteratura italiana*, ed. A. Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 21-140, p. 83.

⁵⁶ La bibliografia relativa agli *pseudobiblia* e alle «biblioteche immaginarie» è vastissima. Oggi oltre agli studi oramai classici (G. Brunet, *Essai sur les bibliothèques imaginaires*, Paris, Imprimerie de Ch. Lahure et Cie., 1851; G. Fumagalli, *Delle Biblioteche Immaginarie e dei libri che non esistono*, Milano, Tip. Lombardi, 1892; J. Webster Spargo, *Imaginary books and libraries, an essay in lighter vein*, Chicago, Caxton Club, 1952; W. Hart Blumenthal, *Imaginary Books and Phantom Libraries*, Philadelphia, George S. MacManus Company, 1966), si può contare su due strumenti di indubbia importanza: A. Serrai, *Cataloghi fantastici*, in *Storia della bibliografia*, Roma, Bulzoni, 1993, vol. IV, pp. 272-280 e P. Albani e P. della Bella, *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*, con prefazione di M. Scognamiglio, Bologna, Zanichelli, 2003. Per la presenza degli *pseudobiblia* nella letteratura spagnola vedi il recente intervento di S. de Merich, «Libri perduti, falsi e inesistenti: gli *pseudobiblia* da *Don Quijote de La Mancha* a *La Sombra del Viento*», in *Critica del testo*, IX, 1-2, 2006, pp. 429-453, con bibliografia annessa.

⁵⁷ M. Beerbohm, *Books within Books*, in Aa.Vv., *And Even Now (Essays)*, London, William Heinemann, 1920, pp. 101-118.

un dono precoce, ma anche uno strumento di trasfigurazione esperienziale. «Por favor Sofía, sigue por donde sea, porque a todo lo que tocas le sacas jugo, lo más sórdido y rutinario lo conviertes en literatura» (p. 33), la esorta Mariana, ricordando all'amica i primi grati tentativi «di conquistare territorio poetico» e una vocazione a lungo sottaciuta. La riscrittura in chiave narrativa del proprio percorso autobiografico accompagna, almeno nelle intenzioni, il suo racconto a Mariana. Raccontare di sé perseguendo un'intenzione letteraria non disgiunta da riflessioni metanarrative significa, per Sofía, fare ordine e interpretare gli eventi che hanno segnato la propria vicenda biografica per dotarli di un senso compiuto. La narrazione viene a configurarsi come uno strumento essenziale per riorganizzare il proprio vissuto seguendo un disegno coerente, per ricollocare al giusto posto, secondo un'immagine ricorrente nella letteratura gaitiana, le tessere di un collage esistenziale complesso e contraddittorio. Accingersi a trasformare la propria vita in materia narrativa obbliga chi narra a strutturare il personale profilo esistenziale secondo un disegno euristico perché, se non è possibile cancellare le esperienze dolorose, è possibile almeno comprenderle. In questo fecondo esercizio di riscrittura di sé, si aprono alla mente di chi si dispone a narrare molteplici alternative: sta al narratore scegliere il punto di vista più propizio e la modalità più adeguata. Il progressivo tentativo di Sofía di fare luce su un evento chiave della propria adolescenza, un reciproco e fatale tradimento che sancirà la separazione delle due amiche e con essa il loro definitivo «congedarsi dall'infanzia» (p. 249), rende bene la complessità della riflessione autobiografica:

Tengo que hacer un ejercicio de redacción sobre aquel viaje mío a Brighton, se podría titular «Reencuentro con Guillermo en la estación Victoria», bueno, ya no sé la de temas que tengo apuntados para seguir con los deberes, se me salen por las orejas (p. 74).

La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero, como una novela rosa perfectamente ininteligible e inocua. Se merece otro tratamiento que iré inventando, porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebras y sus *trompe l'œil*. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología (pp. 152-153).

«Reencuentro con Guillermo en la estación Victoria», la verdad es que ése debía ser el capítulo primero, empezar por ahí la novela. Yo cargada de bultos, preguntando por los horarios de tren para Brighton, y aquel tropezón con un hombre alto y desconocido, en cuyos brazos casi caí» (p. 173).

Nel tentativo di ricomporre «los cachitos» di una storia molto articolata (p. 380) riflette Sofía più avanti, commentando e avviando, in

chiusura, all'interpretazione principale dell'intera operazione narrativa come celebrazione di una diegesi del sé affidata alla scrittura e alle sue regole, l'unico discrimine insanabile tra narrarsi e vivere, l'unico miracolo che neanche la scrittura può compiere nella trasformazione della propria biografia in letteratura sta nell'esito finale, nella possibilità di sostituire il lieto fine alle molteplici soluzioni se non infelici, per lo meno complesse, articolate e sofferte: «El único final un poco feliz de estos cuentos incompletos será el de podérselos entregar algún día a alguien que sonría entre lágrimas al recibirlos» (p. 305).

All'esercizio di scrittura narrativa si alterna il cenno ad alcune prove poetiche che Sofía offre, con tanto di titolo, contesto esistenziale e quella che potrebbe essere definita la sua personale fenomenologia dell'atto creativo:

No daba por cancelada ninguna etapa, pero sí decidí crecer a mi manera. No fui a ninguna fiesta, quería recibir yo sola el año nuevo. Y aquella noche me senté a escribir. Era la primera vez que no lo hacía por darle gusto a Mariana o al profesor de Literatura, sino por necesidad imperiosa, porque no tenía otro camino. Seguirlo era cuestión de vida o muerte. Y supe también que era un camino escarpado, pero que me gustaba ser capaz de subirlo, y que lo iba a subir yo sola. [...] En los meses que siguieron, dejé de inventar historias sentimentales de final más o menos feliz para anotar mis sensaciones de una forma más o menos inmediata y descarnada. Me salían aforismos y poemas dedicados a mi misma. Con tinta roja los de la hora de cierta euforia. Con tinta negra aquellos en que gritaba mi impotencia para expresar lo que me oprimía. A los de tinta roja volvía en mis horas bajas y me servían de cierto consuelo. [...] Cuando me encerraba con mis libros en casa o en un rincón de la biblioteca del Ateneo, la necesidad de explorar aquel vacío en que me había sumido la ausencia de Mariana arrasaba mis propósitos de estudio y desembocaba en balbuceos poéticos a través de los cuales me parecía estar tocando la entraña del mundo. Interrogaciones urgentes lanzadas al vacío, intercaladas como descargas eléctricas en las páginas de todos mis cuadernos de clase, entre fechas de batallas, de inventos, de revoluciones culturales, de muertes de reyes y nacimientos de santos y poetas, de conmemoraciones, de pestes y naufragios. A aquel mar revuelto echaba mis poemas, como flores de una ofrenda anacrónica. Y a veces los fechaba también.

Hay uno del 27 de febrero titulado «Deshielo». Lo escribí por la mañana. Aquella tarde conocí a Guillermo (pp. 209-210)⁵⁸.

A volte si trascrive anche qualche verso:

⁵⁸ Su *Deshielo*, Sofía torna poco oltre: «Me cundió poco el estudio aquel domingo. Y tampoco escribí nada de fuste, excepto un poema corto titulado "Deshielo", que no está mal. Habla de las ansias con que un alma entumecida otea la llegada de la primavera, como el avance de un ejército enarbolando teas ardientes. Me salió de un tirón (p. 239).

También he escrito en ese cuadernito auxiliar un poema, «la casa del mirador», inspirado en nuestra interpretación infantil del dibujo cambiante de las nubes. La casa que Mariana niña veía reflejada en ellas va mudando poco a poco de perfil dentro del poema hasta convertirse en esta que de adulta me describe, una casa incorporada ya para siempre a la mía, a pesar de no haber entrado en ella, igual que mi discurso se engarza con el suyo, aunque cada cual lleve su camino, y ni ella ni yo sepamos siquiera si van a encontrarse, ni cuándo.

«Eran nuestros sueños divergentes / como ahora también nuestras vidas...». Sigue Sofía, aunque sea en endecasílabos (p. 196).

Sofía non è l'unico personaggio di *Nubosidad variable* ad essersi avventurato in territorio letterario. Anche la figlia Encarna consegna alla scrittura le sue personali inquietudini. I *Racconti dell'ombra* vengono a costituire il terreno comune dove madre e figlia si riconoscono e si ritrovano, sia sul fronte esistenziale sia su quello creativo:

No encontré las fotos del verano en Suances, como era de esperar, pero en cambio apareció un cuaderno rayado con tapas de hule que me llamó la atención, «Cuentos sombríos», leí en la primera página. Tenía escritas muy pocas, del puño y letra de Encarna; ella siempre empieza los cuadernos y nunca los termina. [...] Cogí, pues, el cuaderno de tapas de hule, apagué la luz del trastero, crucé el pasillo con pasos furtivos y me fui a tumbar vestida encima de la cama turca de Amelia, no sin haber cerrado la puerta cuidadosamente, y dispuesta a devorarme aquel cuento sombrío. Porque resultó ser sólo uno, Y, aunque no tenía más de quince páginas, con ser uno sobraba.

No digo por su calidad literaria, realmente asombrosa, sino por el estremecimiento que me produjo comparar mis poemas de esa edad, traspasados por la añoranza de un amor ideal, con el tono escarnado y siniestro de «Exilio sin retorno», el único cuento sombrío y posiblemente incompleto que aparece escrito en letra rápida y pocas tachaduras en el cuaderno de tapa de hule.

Del racconto *Exilio sin retorno* Sofía offre una sinopsi dettagliata. La storia che vi si narra traspone a livello finzionale il vissuto di una relazione parentale critica. La lettura di Sofía si configura, perciò, come un'ulteriore presa di coscienza di uno stato di crisi che coinvolge questa volta l'intero nucleo familiare. L'adolescente Eloy, alterego di Encarna, Icaro dalle ali spezzate, volta le spalle all'ipocrisia:

Eloy, un muchacho de catorce años, viaja con sus padres, a través de un paisaje yermo y deshabitado, en un coche lujoso que conduce su padre, pero que va adornado con coronas de crisantemos, como si se tratara de una carroza fúnebre. Desde el asiento trasero, donde va tumbado y haciéndose el dormido, el adolescente, a quien se describe como Ícaro con las alas rotas, imagina un accidente mortal del cual él saliera ileso. La descripción detallada del ficticio accidente, acompañada del testimonio que, al levantamiento de los cadáveres, el juez requiere el único superviviente, se alterna con el diálogo real que el padre y la madre mantienen en el

asiento delantero. A la quinta página, era tal la opresión que sentía en el pecho que me quité las gafas y tuve que descansar un rato. Al hilo de esa conversación matrimonial, tan inútil, embotada y cruel como todas la que yo mantengo con Eduardo, Encarna – desdoblada en Ícaro sin alas – reflexiona sobre las tendencias antagónicas que se albergan en su cerebro: por una parte el deseo de examinarlo y entenderlo todo, y por otra la adhesión a creencias caducas cuyo abandono supondría el abandono del paraíso. [...] Aun a sabiendas de que liberarse de los lazos familiares significará emprender un exilio sin retorno, decide renunciar a la mentira (p. 304).

Se la componente argomentale degli *abiblia* si configura spesso come un secondo intreccio narrativo che traspone a livello metaforico i contenuti del romanzo, la discussione emozionata intorno ai principi del fare letterario costituisce ancora una preziosa fonte di informazioni sulla concezione poetica di Carmen Martín Gaité all'epoca di *Nubosidad variable*:

Y de pronto, nos ponemos a hablar de problemas de elaboración literaria, de coincidencias, metáforas, principios y finales [...]. Parece como si no hubiéramos hablado de otra cosa en la vida. Y aprovechando una pausa de las pocas que surgen se lo comento, y ella salta muy seria que, claro, ¿de qué me extraño?, ¿es que hemos hablado de otra cosa en la vida?, que me acuerde sin ir más lejos, para no complicar el argumento con adornos nuevos, del verano en Suances («citado más arriba», añade, señalando risueña el cuaderno negro), a ver si aquello no eran discusiones rigurosas sobre literatura.

– Yo estoy muy contenta – me dice pronto –, porque me van a publicar un libro de cuentos.

– ¿De verdad? Pero bueno, ¿y cómo no me lo habías dicho antes, por favor? [...]

– ¡Tendrás cara de exigirme un antes y un después, mamá, con todos estos cachitos por el aire y por el suelo! Retales más bien, ¿no te parece?, hilos, botones, imperdibles y carretes vacíos, «trampantojos de costura», como diría la yaya, porque todo es coser [...].

Después de ese «exilio sin retorno», o que parecía no tenerlo, hemos vuelto a encontrarnos aquí mi niña y yo. Seguro que los cuentos de ahora no son tan tristes. [...] Le pregunto por el título de su libro y me dice que tenía varios [...] el que le ha parecido mejor es *Persistencia de la memoria*, y que han pensado que podría llevar en la portada una reproducción del cuadro de Dalí (p. 383).

Chi conosce la narrativa e la riflessione saggistica di Carmen Martín Gaité ritrova in questo passaggio una delle immagini più efficaci e più amate dalla scrittrice salmantina per riferirsi alla costruzione di un intreccio narrativo legato a una temporalità interiore, piuttosto che a un ordinamento strettamente cronologico. La metafora del cucito, insieme a quella del collage e dello specchio, rimanda a un'operazione di rias-

semblaggio di un insieme eterogeneo di eventi secondo un disegno soggettivo percepito come più veritiero di quello offerto dal semplice susseguirsi di un 'prima' e un 'poi'.

La riflessione sulla *dispositio* ha accompagnato la narrativa di Carmen Martín Gaité sin dalle prime prove. Tralasciando *Entre visillos*, romanzo degli esordi e unico contributo della scrittrice alla poetica neorealista, già in *Ritmo lento* il problema del come 'narrarsi' all'altro determinava una fitta serie di considerazioni del suo protagonista, David Fuentes. Lo scavo psicologico di questo personaggio procedeva con salti analettici e prolettici legati al libero flusso dei pensieri, congeniale a un'idea di organizzazione del racconto, ove gli eventi scorressero liberamente, seguendo circostanze emotive piuttosto che esterne:

Y con esto ponemos rumbo hacia el quid de la cuestión, aunque persiguiendo ese quid perdamos muchas veces el hilo de la historia, que es, en el fondo, lo que menos interesa.

Ma è con *Retabílas* che, a partire dallo stesso titolo, il «filo» dei ricordi viene a strutturare il meccanismo che regola l'andamento narrativo. Attraverso un particolare uso dell'anadiplosi i discorsi di Eulalia e del nipote Germán – ognuno lungo lo spazio di un capitolo – vengono a costituire un tessuto linguistico comune.

La metafora del filo e dell'intrecciarsi riappare in *El cuarto de atrás* come principio ordinatore di un materiale narrativo estremamente vario. La necessità di tenere insieme memorie personali, digressioni storiche e fughe in dimensioni oniriche fa riflettere l'autrice sull'importanza di mantenere insieme alla varietà dell'azione anche la sua unità, pena la dispersione argomentativa. Tuttavia, questa volta, «perder el hilo» diventa possibilità non solo temuta ma anche feconda per un romanzo concepito come coacervo di generi diversi: «Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo»⁵⁹.

In *El cuento de nunca acabar* l'associazione tra le due attività, narrare e cucire, viene chiaramente esplicitata: «Ponerse a contar es como ponerse a coser. "Para las labores – decía mi madre – hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre con paciencia". Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos»⁶⁰. È un'indicazione di metodo quella che si

⁵⁹ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, p. 32.

⁶⁰ Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, p. 30.

intende dare ed è questa che trova eco nelle parole di Sofía in *Nubosidad*. «Todo consiste en seguir escribiendo despacito, puntada a puntada» (p. 121).

Se è vero che *Nubosidad variable* è «abilmente intessuto di autobiografismo»⁶¹ come molta parte della narrativa gaitiana, emerge molto chiaramente, da quanto detto, come la scrittrice salmantina presti a Sofía e Mariana la sua voce e le sue personali preoccupazioni artistiche, in un disegno testuale ricco di riflessioni sulla narrativa. Già José Teruel nel prologo di *Tirando del hilo*, la raccolta di articoli della scrittrice pubblicata postuma nel 2006, faceva notare come Mariana ripeta alla lettera alcune riflessioni che Carmen Martín Gaité aveva già consegnato alla letteratura critica:

Pero sobre todo, como dechado de relación anticipadora, quisiera destacar los coincidentes comentarios de la autora y uno de sus personajes de ficción, Mariana León, sobre un mismo libro: el *Diario* de Katherine Mansfield. En el artículo de *Diario 16*, fechado el 30 de julio de 1979 y titulado *Las coartadas de la inercia*, leemos: «Sus palabras nos transmiten, desnudas de retórica, como los quejidos de un enfermo, la añoranza de lo infinito y el dolor de debatirse en vano contra las ligaduras de un cuerpo que se entiende como cárcel». Y en el capítulo décimo de la novela publicada en 1992 se vuelven a cruzar casi las mismas palabras: «Las víctimas del bacilo de Koch [...] se morían soñando otras laderas y un amor más perenne, debatiéndose en vano contra esa añoranza de infinito y las ligaduras de un cuerpo entendido como cárcel»⁶².

A partire dalla constatazione di questa coincidenza tra scrittura narrativa e saggistica, la domanda che, in seconda istanza, si impone all'indagine critica è se anche le citazioni *abiblia* possano concorrere, fuori del panorama finzionale, a completare, almeno in sede progettuale, una visione a tutto tondo della sua produzione letteraria gaitiana. Costituiscono i *Cuentos sombríos* e *Persistencia de la memoria* un progetto da assegnare alle prime incursioni letterarie della giovane Carmen, recuperate in sede narrativa dalla scrittrice più matura? Sono *Deshielo* e *La casa del mirador* composizioni giovanili salvate dall'oblio grazie all'artificio diegetico dell'intertestualità *abiblia*?

In un suo importante articolo del 1969, Carmen Martín Gaité descrive bene i primi tentativi poetici suoi e di un'intera generazione,

⁶¹ Cfr. E. Pittarello, «Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable* e altre incertezze», in *Rassegna Iberistica*, 46, 1993, pp. 87-92, p. 92.

⁶² J. Teruel, *Carmen Martín Gaité, articulista*, in Martín Gaité, *Tirando del hilo*, pp. 19-36, p. 25.

quella degli anni Cinquanta: «Todos escribíamos versos entonces: eran versos de cuchicheo íntimo para ser leídos en casa. Hablaban preferentemente de congijas del ánimo, de preocupaciones metafísicas. [...]»⁶³. Nel 1976, presso la casa editrice Hiperión, Jesús Munárriz pubblica la prima raccolta poetica gaitiana dal titolo *A rachas*, in cui raccoglie le poesie giovanili della scrittrice, alcune già pubblicate sulle riviste «Trabajos y días» e «Revista española», altre inedite. Munárriz spiega bene il difficile compito di mettere insieme un materiale per lo più disperso:

Carmen Martín Gaité no pensó nunca en publicar sus poemas. Ella escribía, de vez en cuando, unos versos, motivada generalmente por algo o alguien, y si no iban a parar directamente al cajón o a la papelera, se los enviaba a sus destinatarios, cuando los había, sin molestarse siquiera en hacer copias.[...] No creía que llegaran a una docena en total los que podía recolectar hurgando por aquí y por allá entre sus papeles⁶⁴.

Dopo *A rachas* vedranno la luce altre due raccolte poetiche, *Después de todo. Poesía a rachas* e *Poemas*, raccolta postuma ove compaiono testi inediti e corretti⁶⁵. La pubblicazione dei *Cuadernos de todo* rivela, poi, come la scrittura poetica di Carmen Martín Gaité continuò ad accompagnare la scrittrice negli anni, come un'occupazione intima e costante⁶⁶. Che Carmen Martín Gaité amasse tornare sui suoi scritti in successive meditazioni ed includerli come argomento di discussione all'interno delle sue opere è testimoniato abbondantemente nel suo romanzo-saggio *El cuarto de atrás*, ove la memoria storica e personale dell'autrice si arricchisce di lunghe digressioni critiche sulla propria produzione letteraria.

Per ora la questione rimane aperta almeno sino a che, dall'archivio ancora tutto da esplorare della scrittrice, questi tentativi narrativi e poetici affidati da lei ai diari di Mariana e Sofía non rivelino una loro concreta natura di inediti seppure frammentari. Se questo dovesse avvenire, si vedrebbe ulteriormente confermata l'idea che l'opera di Car-

⁶³ C. Martín Gaité, *Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa* (1969), in Id., *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 35-51, p. 37.

⁶⁴ J. Munárriz, *Nota editorial*, in C. Martín Gaité, *A rachas*, Madrid, Hiperión, 1976.

⁶⁵ C. Martín Gaité, *Después de todo, poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993; C. Martín Gaité, *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés. Sulla poesia di Carmen Martín Gaité v. D. Rago, «*A rachas*» di Carmen Martín Gaité. *Un'analisi testuale*, Tesi di laurea triennale, Facoltà di scienze umanistiche, Anno Accademico, 2004-2005.

⁶⁶ Le pagine dei suoi diari pubblicate postume nella raccolta *Cuadernos de todo*, registrano anche alcuni componimenti poetici, cfr. pp. 486, 587, 725, 772.

men Martín Gaité, ben oltre le classificazioni di genere, risulti «un tejido coherente y progresivo, con piezas magistralmente hiladas y en el que ningún hilo de la trama puede verse como indiferente o superfluo»⁶⁷.

Elisabetta Sarmati
La Sapienza, Università di Roma

⁶⁷ J. Teruel, *Carmen Martín Gaité, articulista*, in Martín Gaité, *Tirando del hilo*, p. 21.