Il corpo *del* testo, il corpo *nel* testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás

ANTONELLA RUSSO
Università degli Studi di Salerno

> Creo que comprendí de súbito que la escritura es un cuerpo lleno de órganos de todas las medidas, quizá por eso antiguamente los libros se encuadrenaban en piel. Decidí entonces que yo necesitaba un cuerpo de aquel tipo, y que debía, pues, ponerme a escribir en seguida para colocar mis riñones y mi hígado y mi corazón fuera de mí, sobre una hoja de papel que debidamente encuadernada junto a otras diera lugar al surgimiento de una anatomía fisiológica y patológica. Necesitaba esa anatomía antes de ir colcando otras cosas y decidí que la levantaría sobre el papel del estado para que tuviera mucho cuerpo.
>
> La escritura es un cuerpo complejo, aunque vertebrado en torno a una obsesión o dos, como la vida.
>
> Juan José Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible.*

In principio fu *Cerbero son las sombras*. A seguire *Papel Mojado*, *Letra muerta*, la *Trilogía de la Soledad*, via via, fino ai più recenti romanzi neofantastici. La scrittura, per un politropo come Juan José Millás, nasce e resta elemento fondante e costante, capriccioso ma devoto compagno di partenze, battaglie, ritorni e nostalgiche anabasi. Molto si è detto di questa caratteristica postmoderna della letteratura, che spesso riflette su sé stessa, si cita, si propone come vero *leit motiv* di un'opera. Gonzalo Sobejano (1987), in un suo studio dedicato proprio allo scrittore valenziano, sostiene che "las mejores novelas españolas contemporáneas tienden a unir íntimamente la escritura de una aventura con la aventura del acto mismo de escribir".

In Millás, la manipolazione del corpo del testo, a tratti anche violenta, è evidente: smontato dall'interno, l'artefatto è un fantoccio che raccoglie in giro i propri pezzi e li assembla al momento, sbaglia le giunture, incastra un braccio lì dove era una gamba. Come se nel bel mezzo di una sintesi cubista i segmenti atti a ricostituire la forma venissero improvvisamente scambiati, andassero perduti, ritrovati, anarchicamente reintegrati. Tuttavia la natura illusoria ed effimera della *ficción* non è certo una scoperta millasiana o post-moderna. L'intera storia del romanzo in quanto genere si dipana, in realtà, tra due poli, oscillando tra un'esigenza di rispecchiamento della realtà, di *mimesis* pura, e la consapevolezza di non essere altro che l'elaborazione di un artificio. Il *Chisciotte,* primo grande romanzo del cosiddetto "filone europeo occidentale"[1], proprio mentre si colloca alle origini del romanzo moderno,

[1] La critica anglosassone, basti pensare al Watt di *Le origini del romanzo borghese,* ha teso ad affermare la rilevanza del *novel* inglese, da Defoe a Fielding, nel processo di fondazione del romanzo, relegando il *Don Chisciotte* a opera isolata e "premoderna", che ha svolto semplicemente ruolo preparatorio nella storia del genere. A ripercorrere le tappe di questa *destronización* e confutarne gli argomenti vi è, tra gli altri, un interessante saggio di J. Ramón Resina, 2002.

Antonella RUSSO, "Il corpo *del* testo, il corpo *nel* testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 171-185.

instaurando il modello realistico, è già anti-modello, parodia di sé stesso, metaletteratura[2]. Fin dall'inizio della seconda parte, l' *hidalgo* viene a sapere dal baccelliere Carrasco che "andaba ya en libros [...] con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*" e Sancho è costretto a farsi "cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió". E già un secolo prima, quasi nell'anonimato, Francisco Delicado si faceva personaggio della sua *Lozana Andaluza,* incontrando direttamente i protagonisti della vicenda, informandosi sulle loro condizioni e finendo addirittura per essere invitato a pranzo a casa della *puta cordobesa* (Perugini, 2003). Senza arrivare a negare, dunque, la novità che risiede nella programmatica messa in scena della scrittura che caratterizza il romanzo postmoderno, si dovrà d'altra parte tenere a mente che, fin dalle prime prove, il romanzo, proprio come un bambino, si guarda già allo specchio e, mentre gioca con la sua immagine riflessa, si ri-conosce. Prende coscienza di sé e si mostra al lettore come artefatto, che accoglie al suo interno altri artefatti. Il corpo del testo, alla pari di quello umano, è in Millás puntualmente denudato e reso visibile nelle sue strutture essenziali, talora in un intento di narcisitica celebrazione talaltra per segnalare la profonda crisi in cui sia l'uomo che il testo si trovano a brancicare. Allo strappo del testo, infatti, corrisponde la lacerazione del tessuto connettivo umano: emiplegico, distratto, irreale, il corpo sceglie di ricucirsi e ristrutturarsi in un testo smantellato e a sua volta rabberciato.

Tutto comincia da un nero scantinato madrileno, dove l'anonimo protagonista dell'opera prima di Millas si è rifugiato dopo essere scappato di casa. Qui prende forma la sua "confesión infernalmente desolada" (Sobejano, 1996), dolorosa ricostruzione degli avvenimenti che sono seguiti al trasferimento della sua innominata famiglia dall'originaria città costiera alla periferia madrilena di fine anni quaranta.

Un esordio inaspettato per il giovane Juan José, allora impiegato in Iberia, un romanzo epistolare, il suo, per niente acerbo e, anzi, frutto già succoso che contiene *in nuce* molti dei grumi tematici intorno ai quali si coagula tutta la narrativa del Millás maturo: memoria, solitudine, alienazione, compulsione. Perlustrare dolorosamente e con rassegnazione il tumultuoso universo dei ricordi, scandagliarlo con la feroce acribia di chi cerca nel passato la conferma tanto precoce quanto inevitabile di un *fracaso* futuro: questa l'operazione angosciante a cui il protagonista-narratore di *Cerbero* si dedica continuamente. Per iscritto. In una lunga lettera indirizzata al padre e mai spedita, nella quale l'intento iniziale della *carta de amor* si presta a *coups de pinceu* decisi, ora da *cuento de horror,* ora da romanzo di de-formazione, ora da *novela de la posguerra.*

"Papeles que cada día crecen" (Millás, 1975: 81), le memorie del protagonista di *Cerbero* impongono fin dall'inizio la scrittura quale *ubi consistam* della narrativa di Millás. Il processo di articolazione del testo è già qui pienamente autocosciente, con riferimenti puntuali alle tappe del suo svolgimento da parte del narratore, che arriva a paragonare simbioticamente l'espansione del racconto-confessione all' inevitabile processo di crescita e degenerazione dell'uomo:

> Pues ya ves cómo los ciclos se cumplen y las generaciones se suceden sin que llegue a nuestros sentidos otro olor que no sea el de la descomposición misma de la ruina que nos viene trabajando […] También del mismo modo podríamos hablar de estos papeles que cada día crecen, y en su crecer van perdiendo el sentido y la utilidad que yo les había asignado, pues lo que quiso ser un ardid para recuperarte de de manera distinta a como nos tuvimos, ya no es más que un monólogo sin pudor, en el que lo inconfesable inunda de principio a fin cada hoja de papel, como un pozo negro que se desborda llegando con su mal olor hasta los límites del ambiente que me vive. (Millás, 1975: 81)

[2] Come sottolinea Linda Hutcheon (1980: 5), "For Aristotele, diegesis was part of mimesis. Cervantes too saw this, and neatly demonstrated that in the novel form the narrative act itself is, for the reader, part of the action".

ISSN: 1594-378X

Più volte il filo della narrazione è volutamente interrotto, lasciando spazio a lunghe riflessioni sulla desolata condizione della *ex-sistentia* umana, per poi essere riannodato nelle sue estremità lì dove era stato reciso, in un' aperta messa in scena dei meccanismi che regolano il processo di scrittura:

> Pero cojo de nuevo el hilo de la historia, pues no quisiera darte antes del tiempo los datos del presente que me han colocado en esta situación en la que el transcurrir del tiempo ocupa el lugar que en la vida de los otros ocupan los hechos cotidianos. Y así recuerdo que desperté aquel día. (Millás, 1975: 83)

Forte è anche la tentazione di abbandonare il proprio lavoro: "renunciar a lo escrito y comenzar de nuevo"(Millás, 1975:154). Tuttavia, la scrittura prende ben presto il sopravvento ed il protagonista di *Cerbero* giunge ad un punto in cui non può smettere di raccontarsi, pena l'abbattersi sul mondo di qualche terribile calamità: "En las últimas hora no he parado de escribirte, padre. Temo que al dejar el lápiz suceda una catástrofe. Además, esto ha crecido ya lo suficiente como para frenarlo ahora"(Millás, 1975: 190).

La liberazione finale dal vortice del testo arriva contestualmente alla condanna definitiva, quando il protagonista sente avvicinarsi le voci dei nemici ed è costretto ad arrendersi senza poter opporre resistenza: "enseguida voy a ser atrapado en las redes de quienes me persiguen"(Millás, 1975: 191). Poche righe prima, la lettera al padre si era conclusa in modo perfettamente circolare, con la ripetizione della formula iniziale: "Querido padre: es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad. Ya conoces el resto"(Millás, 1975: 190).

Il protagonista di *Cerbero son las sombras* è il primo di una lunga stirpe di personaggi millasiani che, per mestiere o per velleità, costruiscono e si ricostruiscono nel testo. In *Letra muerta*, quinto romanzo dell'autore, la narrazione è affidata al livoroso *hermano Turis*. Reclutato da una fantomatica setta eversiva per una missione speciale all'interno di un monastero, questi scopre troppo tardi di essere invece finito in un tranello: la *Orden* non è altro che un'appendice della Chiesa stessa, incaricata di cooptare con l'inganno ministri del culto. In bilico tra la necessità di con-fondersi alla comunità e l'appassito desiderio di ribellarsi, Turis redige il suo accurato *informe*. *Letra muerta,* sì, ma non così tanto da sottrarsi all'attenzione meticolosa del suo autore. Nonostante consideri che i suoi quaderni non abbiano un destinatario all'infuori di sé stesso, Turis, infatti, si preoccupa di come articolare "la recuperación de esta letra muerta, más muerta ahora que nunca":

> Tengo la impresión de estar resultando algo confuso, pero no por eso dejo de hablar de mí o de lo que me pasa. Lo que quería decir es que o bien actúo o bien reflexiono; lo que me resulta difícil es hacer las dos cosas al mismo tiempo (Millás, 1983a: 98-99).

Ma la consapevolezza del narratore va oltre. Egli è pienamente cosciente di essere e, contemporaneamente, doversi costruire nel racconto, arrivando a percepire come problema la differenza temporale, l'angolo di sfasamento, con cui la scrittura raggiunge la vita:

> He escrito ya un cuaderno de letra pequeña y apretada. Trabajo con un bolígrafo negro, de trazo grueso, que bajo la presión de mis dedos hace pequeños surcos en el colchón de hojas encuadernadas. Sobre estos surcos se deposita la tinta negra en una operación que es simultánea, aunque por razones de incapacidad he de narrarla de forma sucesiva (Millás, 1983a: 62).

Tuttavia è con *Papel mojado* che Millás, inaugurando per altri versi una nuova fase della sua scrittura, mette apertamente il lettore di fronte ai meccanismi di articolazione del testo e alle sue possibilità di manipolazione. Il romanzo si presenta come un giallo da manuale: il *gacetillero* Manolo García Urbina rivede a distanza di molti anni l'amico Luis Mary, amato e odiato termine di paragone intorno a cui ha costruito gran parte della sua giovinezza. Un mese più tardi, una telefonata notturna di Teresa, la donna contesa dai due amici, lo avvisa della morte dell'uomo. Un suicidio che, però, ha tutta l'aria di nascondere qualcosa. È così che prende il via l'indagine di Manolo G. e, insieme ad essa, inizia a strutturarsi quel *papel mojado* che altro non è se non il testo che questi si propone di scrivere per raccontare i particolari della vicenda e che noi stessi leggiamo. Luis Mary è sempre stato, secondo l'amico, un tipico *personaje de novela* e, in questo modo, finisce per diventarlo sul ser

> Lo voy a meter en una novela; en ésta que ahora mismo, en esta tarde de otoño, comienzo con un ritmo febril [...] Y la voy a escribir por dos razones. Primera: porque sospecho que mi amigo Luis Mary no se suicidó, sino que fue asesinado por alguna razón que me propongo descubrir. Segunda: porque si en el curso de esta investigación me llegara a ocurrir algo desagradable, la policía podría encontrar en estos papeles alguna pista de importancia para capturar al doble asesino. (Millás, 1983b: 9-10)

Da parte sua, Manolo Ge è perfettamente cosciente di essere l'autore ed il personaggio di un poliziesco e si cala perfettamente nella parte[3]. Quando il gioco diviene troppo duro per continuare a gestirlo da solo e l' *informe* difficile da redigere, Manolo Ge si rivolge alla polizia e consegna nelle mani dell'ispettore Bértolo Cárdenas la "novela a medias que él debería ayudarme a terminar"(Millás, 1983b: 101) La risoluzione dell'enigma è affidata proprio a quest'ultimo: il *coup de théâtre* con cui rivelerà il nome dell'assassino non sconvolgerà solo i personaggi ma l'assetto stesso del racconto. Il "vero" autore del romanzo-resoconto, infatti, non è Manolo Ge ma il defunto Luis Mary: nello stesso momento in cui scopre l'identità dell' assassino, l'ispettore-critico letterario riscrive i termini del paradigma scrittore-narratore-personaggio:

> Usted necesitaba que su amigo se muriera, no ya para escribir una novela, sino para ser alguien simplemente. No abundaré en esa idea que está presente a lo largo de todo el relato. Sin embargo, el azar le hizo un favor gracias al cual descubrió que, si su amigo moría, ni siquiera necesitaría escribir esta novela, porque ya estaba escrita. Se lo diré de otro modo: esta novela en la que usted y yo hablamos ahora mismo fue escrita por su amigo Luis María Ruiz. (Millás, 1983b: 136)

È singolare che la scoperta dell'assassino avvenga proprio attraverso la lettura dell'*informe* in cui, con la perizia del critico letterario, l'ispettore ritrova degli indizi a carico del colpevole. Prima di essere ucciso da Manolo, Luis Mary aveva già concluso il romanzo, quello stesso in cui ora, come sottolinea l'ispettore, "nos encontramos usted y yo en una comisaría de Madrid"(Millás, 1983b: 137), ponendo sé stesso nei panni del personaggio-morto e l'amico in quelli del protagonista-narratore- assassino. Un carcere di cellulosa dovrebbe attendere il nostro Manolo G., ma la *ficcionalidad* scoperta del testo prevede per lui una pena diversa: "irá de una novela a otra como un Caín imaginario, despojado de la realidad y de sus

[3] Sono continui i riferimenti a come dovrebbe comportarsi il protagonista per aderire al modello romanzesco in cui "si sta scrivendo". Come nel precedente *Visión del ahogado*, Millás torna a riflettere sui materiali che costituiscono l'identità di intere generazioni di spagnoli in quegli anni: in particolare sul cinema americano, la musica latinoamericana e certa letteratura "nazionalpopolare" che promuovono dei veri e propri modelli di comportamento sociale ed amoroso.

ISSN: 1594-378X

adherencias"(Millás, 1983b: 138). Del resto, anche la carriera professionale dell'ispettore Cárdenas è agli sgoccioli e termina con questo capitolo.

In *Papel mojado*, la scrittura di Millás è ormai onnivora, avida divoratrice dell'agilità tipica del romanzo giallo ma anche partecipe del dibattito contemporaneo sulla autoreferenzialità dell'artefatto letterario. L'uso parodico dei moduli narrativi del poliziesco, infatti, ha il sapore di postmoderna messa in discussione del genere, che funziona qui come *molde,* struttura portante della trama ma allo stesso tempo pretesto per la problematizzazione di temi che vanno al di là di essa. L'*anagnorisis* finale non rappresenta semplicemente la soluzione del *murder mistery* ma colloca il romanzo su un piano diverso, ponendo al centro della riflessione il tema della scrittura e della *autoría*, vero movente del delitto e fondamentale preoccupazione in questa fase della narrativa millasiana. Lungi dall'essere morto, come profetizzava Roland Barthes (1968), l'autore-scrittore è qui presenza viva, quasi ipertrofica, che si proietta sul testo nelle sue varie possibilità. Moltiplicato e letteraturizzato, in un gioco di rimandi labirintici che risponde alla volontà di riflettere sulle modalità stesse della scrittura, questi diviene personaggio a tutti gli effetti. Nel caso di *Papel mojado*, non solo si sdoppia ma si fa letteralmente in tre, dimostrando, per dirla con Adorno (1979 [1974]: 42), di voler deliberatamente "ferire la forma", prendendo le distanze dalla "menzogna dell'esposizione".

Con il successivo *El desorden de tu nombre*, Millás affonda definitivamente il bisturi nel corpo complesso della scrittura, incurante di mostrare le viscere non sempre limpide e i meccanismi, a volte perversi, che la governano. Qui il romanzo non si limita a "specchiarsi" per prendere coscienza di sé ma finisce per innamorarsi della propria immagine restituita: è Narciso ed insieme Eco, segno visivo riflesso ma anche *imago vocis* che si riverbera a più livelli nel testo. Spesso frettolosamente archiviato con la mortificante etichetta di *novela light*, il sesto romanzo di Millás, al di là della prosaica vicenda del triangolo amoroso, è il risultato di un'articolata *variatio* sui temi della scrittura e della *autoría.* Il protagonista, Julio Orgaz, è un quarantenne qualunque con all'attivo una carriera dirigenziale in una casa editrice madrilena e una serie di confuse vicende sentimentali. Divorziato ormai da anni e deciso ad impersonare il ruolo del padre assente, frequenta con regolarità uno psichiatra, Carlos Rodó, e finisce per avere inconsapevolmente (ma non troppo) una relazione segreta con la moglie di quest'ultimo.

Un salario sufficiente ed un certo riconoscimento sociale non apportano il piacere che ci si aspettava: incaricato per lavoro di valutare le qualità del giovane scrittore Orlando Azcárate, Julio si rende conto che "triunfar, tal vez, era escribir" (Millás, 1986: 62) e che, invece, i suoi continui avanzamenti di carriera non hanno fatto altro che distoglierlo da questo proposito. Il suo progetto è ardito: "escribir una novela donde lo que ocurre y lo que no ocurre se articulen formando un solo cuerpo" (Millás, 1986: 63).

Julio, in realtà, è uno scrittore del tutto anomalo: le sue storie prendono forma esclusivamente nel pensiero, anche se egli le considera *novelas* a tutti gli effetti:

> para mí poseen cierto grado de existencia, como si, una vez pensadas, comenzaran a desarrollarse a espaldas de mi voluntad, o como si alguien estuviera escribiéndolas por indicación mía en ese otro lugar que yace oculto bajo los sucesos de la vida diaria. (Millás, 1986: 136)

La trovata metaletteraria di Millás è arguta: Julio non è solo il protagonista della vicenda, ma anche il suo autore immaginario, che si diverte a proiettare fuori da sé, a oggettivare su una sagoma fittizia, il proprio ideale dell'io, con tutte le aspirazioni che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto compiersi. Ma fino a che punto l'uomo seduto al tavolino di casa Orgaz è solo una rappresentazione di Julio? Non sarà che Millás, ad un certo punto, decide di farsi personaggio, entra nella diegesi e si compiace di scriverglielo lui il romanzo? Chissà. Siamo dentro un meccanismo di rifrazioni imperfette, in cui i confini tra la cosa in sé e

la sua rappresentazione, tra il personaggio e lo scrittore, non sono così netti[4]. Come due immagini situate ciascuna di fronte alla lastra di uno specchio girevole, rischiano di scambiarsi la facciata e finire l'uno nella posizione dell'altro:

> A veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho mismo de escribir [...] Ese escritor es el que sabe las cosas que yo ignoro, pero que me conciernen. Y, en consecuencia, es el único ser capaz de articular estos aspectos parciales dentro de un cuadro más significativo. Por otra parte, pienso que la relación entre ese escritor y yo puede invertirse en cualquier momento [...] A lo mejor un día me levanto y comienzo a ocupar su sitio en mi mesa de trabajo y narro cómo nuestro sujeto se despierta y se lava los dientes y le da de comer a su canario, y cómo luego atraviesa la jornada entre la eficacia profesional y las intrigas del despacho. Y cómo, en fin, se defiende del terrorismo de la existencia cotidiana leyendo novelas de otros y perpetrando maravillosos adulterios, con los que entra en contacto con el mundo de los desaparecidos, de los muertos. (Millás, 1986: 65-66)

Ancor più che in *Papel mojado*, la scrittura è, in *El desorden de tu nombre,* materia d'intreccio, in misura finanche maggiore rispetto alla trama di *amor y muerte* che coinvolge lo psicanalista, sua moglie e Julio. Il tema si riempie di carne e sangue, dando vita al secondo triangolo del romanzo, i cui protagonisti sono tre scrittori. Al centro, o meglio, sul lato più lungo, si colloca naturalmente Julio, "el que nos escribe, el que nos narra" (Millás, 1986: 74), protagonista e allo stesso tempo autore immaginario (ma non troppo) del romanzo che leggiamo. Accanto a lui, due personaggi che rappresentano al tempo stesso due possibilità, due modi di vivere la scrittura. Ricardo Mella è un vecchio compagno di studi che indossa moderne giacche stropicciate e vive nel lusso accanto a sua moglie, grazie alla sua attività di giornalista e romanziere di successo. L'essenziale, l'abisso della scrittura? "Yo escribo novelas de aventura en las que salen abismos y acantilados y desfiladeros, pero eso otro que dices tú no lo he usado nunca" (Millás, 1986: 157).

Orlando Azcárate, invece, è un giovane e sprezzante scrittore di talento, autore della raccolta di racconti *La vida en el armario*, che Julio è chiamato a valutare per decidere su un' eventuale pubblicazione da parte della casa editrice in cui lavora. L'invidia nei confronti di quest'ultimo fa sì che Orlando si trasformi in un vero e proprio induttore: dopo averli apertamente stroncati tacciandoli di frivolezza e banalità, Julio legge a Laura alcuni racconti del giovane, spacciandoli per suoi e, infine, prende spunto dai motivi che presentano - *éxito, adulterio, asesinato*- per scrivere qualcosa di molto più complesso: un romanzo, questo romanzo.

> Necesitaba un desagravio, una satisfacción. Entonces observó su mesa de trabajo y se imaginó escribiendo esa novela que Orlando Azcárate habí llamado vaudeville. Cuando el paciente advierte que se ha enamorado de la mujer de su psicoanalista decide matarlo con la complicidad de ella. Es un crimen sencillo y verosímil. Lo asesina durante una sesión y su mujer se encarga de hacer desaparecer su historial en el fichero. No era un vaudeville, era una historia dura, apasionante, que ya empezaba a resolverse en su cabeza. ¿Qué mejor venganza que escribir una buena novela? (Millás, 1986: 104)

La rivalità tra i due scrittori è anche, come sottolinea acutamente Sobejano (1992: 320), una lotta tra due generi letterari, una "pugna que a lo largo de la obra se entabla entre el cuento

[4] In un'intervista in cui gli si chiede apertamente "¿Quién escribe esta novela?", Millás risponde: "Nunca sabemos quén escribe una novela. Sabemos quién es el instrumento, y apenas conocemos al narrador. El instrumento es el escritor. En narrador es un sujeto simpre ambiguo, incluso en aquellas ocasiones en que el punto de vista está muy claro. Pero nunca sabemos quién escribe una novela". Cfr. J. M. Marco, 1988: 25

ISSN: 1594-378X

y la novela"[5]. Sull'asse primario della *fabula,* si innestano man mano i riassunti di nove racconti, sei dei quali sono di Orlando Azcárate, gli altri di Julio. Il romanzo, che ha sempre avuto il vizio del cannibalismo, li ingurgita e li ingloba tutti: *El desorden de tu nombre* si trasforma in *cuento de cuentos.*

Ora, il lettore poco avveduto sarà libero di leggere questa rivalità come un avvincente ma marginale elemento di contorno, un'espansione rispetto al nucleo dell'azione. La *sencillez compleja* del romanzo lo consente. Ma una lettura attenta del testo trasformerà l'interpretazione in un vero e proprio *rompecabezas*. Un cubo di Rubik. Ogni storia, ogni personaggio, ne richiama un altro, come i quadratini identici per forma e colore del famoso gioco. Tutto è pensato secondo una logica quasi matematica. Un ordine perfetto che Millás si è divertito prima a fare e poi disfare: ne sistemiamo uno e ne resta fuori un altro.

In quest'ottica, non solo il testo, ma anche i suoi componenti minimi, anche il linguaggio diviene un'architettura da scomporre e ricomporre: è possibile rompere la catena grafica ed intimare nuove combinazioni alle parole o inaudite successioni alle lettere. Il disordine del nome a cui allude il titolo non si riferisce, infatti, unicamente alla sovrapposizione Laura-Teresa. Il cognome di quest'ultima, Zagro, costituisce un palindromo perfetto di quello di Julio, Orgaz. La prima sillaba di Orlando e di Azcárate danno quasi Orgaz. E non sfugge neanche l'assonanza tra Carlos Rodó e Ricardo Mella. Laura, poi, in alcune pagine del suo diario che vengono riportate nel testo, usa lettere e parole come i mattoncini di plastica delle costruzioni: le incastra tra loro e si diverte a creare anagrammi e *blends:*

> En realidad he abierto el diario para anotar que la mezcla de amor y sexo da semor y axo; la de Príncipe de Vergara Vércipe de Pringara; la de Julio mío, milio Juo; la de tumor maligno, mamor tuligno; la de tumor benigno, bemor tuligno; la de amor secreto, semor acreto [...] Si consiguiera escribir con alguna disciplina creo que podría tejer y entretejer las palabras con la misma habilidad con la que entremezclo la lana o el perlé. (Millás, 1986: 95-96)

L'evoluzione stessa del romanzo sembra essere il risultato di un processo combinatorio, in cui Julio pone apertamente il problema di "come continuare", prospettando quattro diverse soluzioni, corrispondenti ad altrettante possibili conclusioni da incastrare nella struttura già messa in piedi.

Il finale si gioca sul filo inquivocabile della metafinzione che rimette circolarmente all'inizio, modificando bruscamente l'orizzonte d'attesa del lettore e costringendolo a rivedere i confini tra realtà e finzione, verosimiglianza e spudorata trasgressione della convenzione. In un aperto omaggio al *topos* del manoscritto ritrovato, per Julio basta un pensiero al romanzo immaginario di cui è creatura e creatore, ed è fatta. *Incipit* ed *explicit* si chiudono l'uno dentro l'altro:

> Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente, y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre.* (Millás, 1986: 188)

[5] Il tema della tensione fra generi narrativi in Millás richiederebbe un trattamento a sé. Lo scrittore stesso sottolinea l'acume della riflessione di Sobejano. Cfr. P. Cabañas, 1998, p. 114: "La fantasía que uno tiene siempre es que un libro de cuentos sea una novela secreta, del mismo modo que la fantasía respecto a la novela es que sea un conjunto de cuentos, que es lo que, en alguna medida, es *El desorden de tu nombre* y que está algo presente también en *Tonto.* Estas tensiones entre ambas categorías las explicó muy bien Sobejano en un artículo sobre *El desorden*, en el que habla del duelo existente en esa obra entre cuento y novela. Esa especie de tensión entre un género y otro me interesa cada día más".

Undici giorni e una notte per intrecciare e portare a compimento i due assi fondamentali del romanzo: le vicende del trio amoroso Julio- Laura- Carlos e la silenziosa avventura della scrittura di cui è protagonista l' uomo misterioso seduto al tavolino di casa Orgaz. Da un lato gli ingredienti di un buon vaudeville, dall'altro il gioco metaletterario, non del tutto inedito, del romanzo che sembra farsi da sé[6]. Il processo di scrittura del romanzo è messo in moto dalla lettura di una serie di racconti altrui, con i quali il protagonista-scrittore si propone di competere, dando vita a un' opera il cui progetto viene ampiamente discusso in privato e con i personaggi, finché l' intero processo- il narratore impersonale extradiegetico, la lettura dei racconti dell'altro autore, la scrittura del romanzo, le riflessioni e i dialoghi sul processo di composizione- finisce per essere la sostanza del romanzo che compriamo e leggiamo con il titolo di *El desorden de tu nombre.* Un bricolage letterario che si serve di materiali cata-rinfrangenti, intessendo originalità, metanarratività, pluralismo e intertestualità, in una serie di *mise en abyme* di modelli di rappresentazione e scrittura della realtà.

Nei successivi romanzi della *Trilogía de la soledad*, la scrittura costituisce sempre una trama soggiacente e quasi mai secondaria. Costruiti su precisi giochi di simmetrie in cui lo scrittore si diverte ad inserire sempre un elemento che *no encaja*, questi testi tendono ad unire le vicende dei protagonisti alle peripezie della scrittura: l'artefatto si avvita su sé stesso, si riflette, si guarda allo specchio orgoglioso, rimirando estasiato le cicatrici e i punti di sutura. "Escribo ergo sum"sembra essere il motto dei protagonisti di *La soledad era esto* e *Volver a casa* . La *sencillez compleja* si conferma il *modus scribendi* per eccellenza e scivola con delicatezza sulle storie di *des/adecuación urbana*, di cui sono protagonisti rispettivamente la quarantenne Elena Rincón e i due gemelli Juan e José. La morte improvvisa della madre della protagonista diviene in *La Soledad era esto* il punto di partenza di un processo di autoanalisi profonda e di autocritica personale, sociale e comportamentale. In principio, ovviamente, vi è la *pars destruens*. Scandagliare. Individuare la natura del fondale. Intervenire. Una poltrona, un pendolo e un diario: questi a gli unici mezzi per ritornare alle radici di sé, ricomporre i frammenti di un'identità deflagrata o forse mai esistita che, in ogni caso, aveva trovato nell'abitudine, nella ripetizione di certi modelli, la sensazione di una certa coerenza interna. Questi anche gli strumenti per recuperare *post mortem* un legame madre-figlia che in vita è stato ciecamente rinnegato. La lettura del diario della madre evidenzierà molti punti in cui le esistenze, i pensieri, le speranze delle due donne arrivano a toccarsi: i malesseri fisici, la somatizzazione dell'ansia, i rapporti complicati di entrambe con figli e mariti. E le ossessioni. La riconciliazione, dunque, può passare solo attraverso la lettura del diario. Il rapporto madre-figlia trova nel tramite della scrittura un varco attraverso il quale ricostruirsi, anche se *in absentia*. A questo punto, la protagonista può recidere definitivamente il cavo che la tiene legata alla sicura ma fittizia realtà che la circonda e sperimentare serenamente l'angoscia della libertà. Per Elena, si prospetta ora *la pars construens*. La sua deve essere, e sarà, una vera e

[6] Tra gli esempi più vicini e certamente noti a Millás, vi è senza dubbio *El Cuarto de atrás* di Carmen Martín Gaite. In entrambi i casi, assistiamo ad un uso frequente di segnali inequivocabili della metafinzione, primo fra tutti il topico del manoscritto ritrovato sul finale che, lungi dal chiudere il testo, rimette circolarmente all'incipit, modificando bruscamente l'orizzonte di attesa del lettore e costringendolo a rivedere i confini tra realtà e finzione. Nell'uno come nell'altro, poi, la scrittura nasce da una promessa: per il narratore-personaggio della Gaite, quella di scrivere una *novela fantástica* che sia allo stesso tempo testimonianza degli anni della *posguerra;* per il protagonista di Millás, quella di trasferire finalmente sulla pagina il romanzo di una vita i cui episodi vanno prendendo corpo giorno dopo giorno nella mente. Lo strumento sarà in entrambi i casi l'intervento di uno o più interlocutori: "el hombre vestido de negro" che sollecita attraverso il dialogo le memorie della narratrice e le varie figure di scrittore che circondano Julio Orgaz, i cui testi si trasformano in sostanza catalizzatrice, che interviene nel processo di scrittura favorendone il funzionamento.

ISSN: 1594-378X

propria trasformazione. Anzi, a voler chiamare le cose con il proprio nome, una metamorfosi[7]. Un cambio nella struttura stessa del romanzo renderà ancor più pregnante questo passaggio: la figura del narratore onnisciente, che aveva condotto il racconto, scompare per lasciare spazio alla protagonista che diviene personaggio e narratore della storia. È quasi un atto di insubordinazione. Elena non si lascia più scrivere. È lei ora a gestire il discorso:

> Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán a los cuarenta y tres años [...] Me encuentro en el principio de algo que no sé definir, pero que se resume en la impresión de haber tomados las riendas de mi vida. Es cierto que aún ignoro cómo se gobiernan y que tampoco sé en qué dirección las utilizaré cuando aprenda a manejarlas. (Millás, 1990a: 107)

E lo strumento le viene proprio dalla madre. È la lingua della madre. Le sue stesse parole. Colei che ci genera ci insegna allo stesso tempo a mettere al mondo il mondo, attraverso il linguaggio: corpo e parola hanno la medesima matrice. È per questo che Elena può, con un unico gesto, appropriarsi contestualmente della propria voce e del proprio corpo. Creare da sé il discorso su di sé. Sottrarre il corpo (soma) al destino di martoriato campo di battaglia per i conflitti della mente (psyche). Un trattamento psicosomatico, insomma. Ma il diario di Elena non ha solo una funzione analgesica. Esso è anche dialogo, colloquio, confronto continuo con il testo materno. Con la madre. Il rapporto im-mediato madre-figlia si è rivelato impossibile. La mediazione della scrittura, invece, concilia frammenti della vita di entrambe, ricomponendoli in due disegni separati ma terribilmente simili, e instaura attraverso i diari una forma di comunicazione anomala, sì, differita, ma pur sempre efficace. Come già accadeva in *Cerbero son las sombras*, la scrittura è chiamata a fare da protesi, ad arrivare lì dove l'esperienza diretta, la vita, fallisce. In *Volver a casa* essa è il tramite necessario di una singolare metamorfosi: il ritorno a sé stessi di due gemelli, Juan e José, che si sono scambiati identità e destino. *Volver a casa* è l'ennesima storia di Millás che si scrive mentre accade: José ne è l'autore e l'orchestratore. Ha preso l'identità di suo fratello Juan e si è impossessato anche della sua capacità di percepire e descrivere il lato anomalo delle cose. Eppure sembra non esserne soddisfatto: lungi dal rappresentare motivo di soddisfazione, la scrittura, per José, si configura piuttosto come una "maldición que curiosamente produce algunas envidias" (Millás, 1990b: 193). No, non sarà di certo la bellezza della letteratura a salvare il mondo. Bisogna invertire lo scambio, tornare a sé stessi, *volver a casa,* appunto. Ed ecco allora l'*escamotage* della fuga. Juan si precipita a Madrid per far fronte alla situazione, ma tra i due non ci sarà alcun incontro, alcun dialogo. Solo lettere. Anche qui, come in *La soledad era esto,* deve compiersi una metamorfosi ed è indispensabile che a mediare vi sia la scrittura. Ancora una volta essa è costretta a protendersi, andando da un lato all'altro di due corpi che non possono incontrarsi, per scongiurare la perturbante- *unheimlich*, è il caso di dirlo- esperienza di vedere il "propio territorio corporal fuera de sí, encarnado en otro" (Millás, 1990b: 165)[8].

Anche in questo caso centrale è il personaggio dello scrittore: l'intero romanzo, infatti, risulta frutto della penna di uno dei suoi protagonisti, José, che agisce nei confronti di suo fatello come uno spietato narratore onnisciente:

> Esta novela es mía; la he diseñado yo, la estoy escribiendo yo y tú no eres más que el protagonista; o sea, un personaje de mierda, que debe limitarse a seguir dócilmente las indicaciones de su narrador. A lo mejor te has creído esa tontería que suelen decir los novelistas de que los personajes

7 Non a caso, Enrique, suo marito, è alle prese con la rilettura del famoso capolavoro di Kafka , anche se dal punto di vista opposto. E, del resto, basterebbe leggere la lunga citazione dello scrittore ceco, riportata da Millás nel paratesto, per vedere confermata ancora una volta la nota filiazione kafkiana dell'autore.

8 Riguardo al motivo inquietante del sosia si veda S. Freud, *Il Perturbante*, in *Opere*, Vol 9, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 81-114.

> se le escapan de las manos y empiezan a actuar por su cuenta. Es mentira [...] Cuando un personaje no se comporta con docilidad se elimina y punto [...] No hagas llamadas que no están previstas ni movimientos capaces de destabilizar la acción porque te fulmino en un par de capítulos. Como soy tolerante, te permito que la novela la titules tú. Me dicen que quieres llamarla Volver a casa. Es un mal título, los infinitivos no quedan bien en las portadas de los libros, pero estoy dispuesto a darte ese capricho. Al fin y al cabo, se trata de mi última novela y la estoy levantando sin pasión, sin ganas. (Millás, 1990b: 171-172)

Il finale della storia, però, viene volutamente lasciato in sospeso:

> Por mi parte considero que esta novela está acabada y, además, tiene un final feliz, si se trataba de eso: tú vuelves a tu identidad; yo a la mía, y la cadena reposa en lugar neutral. Todos contentos. Si decides continuarla por tu cuenta, procura no alargarla demasiado. Vivimos en la época de lo breve. Como suele decirse, un anuncio de televisión, nos narra una historia en veinte segundos. ¿Quién va a leerse quinientas páginas para disfrutar de una historieta si el televisor nos da cien en una tarde? ((Millás, 1990b: 223)

Nei personaggi soli e disincantati della *Trilogía de la soledad,* l'identità e la realtà appaiono come un insieme frammentato di esperienze, un fascio di impressioni- direbbe Hume- talmente diffuse da potersi disperdere in qualunque momento. Turis, Manolo, Luis Mary, Julio, Elena, Juan, José: tutti con in mano un "bolígrafo negro de punta fina"[9], tentano disperatamente di ricordare chi sono stati e capire chi sono. Sperimentano meccanismi complessi: si costruiscono scrivendo e si rappresentano metafinzionalmente mentre lo fanno, perché "el sujeto se transforma en su propio objeto de conocimiento a través del auto-inscripción" (Ruz Velasco, 1999: web). Sopra di loro, chi li concepisce, fa altrettanto. Si inscrive nel testo centinaia di volte, affacciandosi tra le manie di Elena, le frustrazioni di Julio, le fluttuazioni di Juan e José. Sono tutte riscritture di sé, di un Millás che ricerca una spiegazione per traumi, fissazioni, tormenti. L'intrigo, il *mythos,* il raccontare ed il raccontarsi, è la cura perfetta, la protesi migliore da applicare alle mutilazioni di senso, alla carenza di segnali e direzioni[10]: "trasforma gli eventi *in* storia [...], da una semplice successione ricava una configurazione" (Ricoeur, 1986: 109-110).

Analoga necessità di scriversi ed iscriversi da qualche parte è avvertita dal rapsodico protagonista di *Tonto, muerto, bastardo e invisible*: ordinarsi come le parole su di una pagina, incatenare segni grafici l'uno dopo l'altro, ricomporre organi e discorso in un unico corpo: l'onnipresente e proteiforme corpo del testo. Le fibre dell'identità dei personaggi si sottraggono così al centrifughismo, le membra commutabili trovano finalmente posto. Come i filamenti di una trama, si riannodano e si ricompattano in una prospettiva teleologica: alla fine, nella scrittura, tutto acquista un fine.

Scrivere per guarire, per sradicare i pericolosi arbusti del tormento, trasferire alla pagina timori e nevrosi. Il precipitato della scrittura millasiana è un sedimento di ossessioni che si coagulano attorno a particelle di testo. Il corpo del testo diviene il luogo delle ossessioni, il luogo del corpo stesso, che è *pesadilla* ricorrente di Millas, metafora di tutte le cose ma anche campo semantico prinicipale a cui attinge la sua scrittura tutta biologica. Esso, infatti, è l'unico strumento gnoseologico nelle mani del personaggio millasiano: sfiorando il sensismo, le

[9] "Trabajaba con un bolígrafo Bic, de los de punta fina", dice Millás, riferendosi a suoi esordi. Cfr. J.J. Millás, "El cuerpo del delito", consultabile alla pagina web *www.elcultural.es.*

[10] Così Millás a Pilar Cabañas: " Yo he constatado, hablando con otros colegas, que muchos escritores - no digo todos pero por lo menos aquellos a los que más cercano me encuentro- tienen una cosa en común, y es que han sufrido una pérdida, una ruptura, una herida - real o imaginaria, es lo mismo- en una época remota. Y, en ese sentido, la escritura es como un tejido que intenta aproximar los dos bordes de la herida". (Cabañas, 1998: 116).

ISSN: 1594-378X

percezioni somatiche sono le uniche cose chiare e distinte attraverso le quali può passare la conoscenza del mondo. Nei romanzi e nei racconti di Millas, *lo de dentro*, il corpo, è chiamato continuamente ad essere misura di *lo de fuera,* il mondo. Armadi, case, strade, intere città non sono altro che forme sulle quali proiettare la presenza ossessiva del corpo.

Gli stessi personaggi di Millás devono sottostare continuamente ai capricci della propria materialità. Apatia, ipocondria, somatizzazione sono i fastidi comuni a quasi tutte le creature dello scrittore. Innumerevoli mancamenti e soprattutto, *rarezas intestinales,* accompagnano, ad esempio, la progressiva demolizione e ricostruzione di Elena Rincón attraverso la scrittura:

> Esa noche tuvo un cólico y al día siguiente se levantó agotada. Su marido se había ido a trabajar. Desayunó en la cocina, se fumó un canuto y volvió a acostarse [...] No consiguió dormir, pese al cansancio y a los efectos relajantes del hachís, porque una sucesión de imágenes – fuera de su control – comenzó a desfilar por su cabeza. Se trataba de imágenes desprovistas de pensamiento o reflexión, pero algo había en ellas capaz de provocar una angustia excesiva cuyos efectos tendían a concentrarse en el vientre [...] Finalmente, cuando la angustia llegó a resultar insoportable, se incorporó y puso los pies en el suelo. Entonces notó que le faltaba el aire y comenzó a sudar a la vez que sus miembros se aflojaban; un instante después perdió el miedo e inmediatamente se quedó sin conocimiento (Millás, 1990a: 27-28)

Da *Cerbero* a *Tonto,* il corpo del testo e il corpo nel testo si impongono l'uno quale strumento necessario di ri-significazione e ri-generazione, l'altro quale palindromica e inveterata ossessione. La scrittura è tutto ciò che resta a Turis, tutto ciò che vorrebbe Julio, lo strumento di guarigione di Elena, la cura suggerita al protagonista di *Volver a casa:*

> Te liberas del sufrimiento y de la locura escribiendo. Al escribir, colocas la locura fuera de ti. Luego la imprimen, la encuadernan, y le ponen un precio. Pero creo que llevas mucho tiempo sin publicar, sin escribir.
> - Cuatro años respondió Juan de un modo automático, como si respondiera a otro que habitaba su cuerpo.
> Cuatro años- repitió Beatriz- Es mucho tiempo sin escribir. Tus fantasmas no tienen vía de escape y han empezado a devorarte. Has de ponerte a escribir urgentemente. (Millás, 1990b: 196)

Lo stesso Millás in un suo articolo scrive:

> La escritura es [...] una actividad apasionante que permite a quien la practica cambiar de sitio a su locura y venderla, debitamente encuadernada, obteniendo como beneficio adicional repulsas unánimes, adhesiones inquebrantables, o simple indiferencia. (Millás, 1989: 143)

Numerosi racconti nascono così, molti romanzi si modellano su questa precisa esigenza di scacciare nevrosi e manie, come lo stesso Millás afferma:

> Pues yo no sé muy bien qué es una obsesión, pero sería una especie de nudo que uno se ve impedido a desatar. La vida, en cierto modo, consiste en esto, en desatar nudos. Además, uno no tiene muchas obsesiones. Cada uno tenemos una o dos, y luego algunas segundarias. Y, realmente, a lo que te dedicas es a deshacer ese nudo, con la única seguridad de que no lo vas a deshacer, de que vas a pasarte toda la vida en ello, porque cuando ya parece que has llegado a la zona central se complica y va por otro lado. Seguramente, si se analiza mi obra, habrá en ella tres o cuatro nudos, siempre los mismos, vistos desde perspectivas diferentes. (Cabañas, 1998: 108)

Più di ogni altra sua opera, è la raccolta di racconti *Ella imagina* che esemplifica al meglio il rapporto scrittura-ossessioni. Le storie che hanno per protagonista Vicente Holgado si

configurano come un viaggio attraverso le più assurde e tipiche manie dei personaggi millasiani, tirate fuori dal cassetto dove l'autore le custodiva:

> Es un catálogo, sí. He hecho una recopilación, quizá para librarme de ellas, porque mientras tienes las obsesiones en el cajón, todavía tienen la tentación de plagiarte a ti mismo, pero publicándolas dejan de pertenecerte, viven su vida. Tengo la impresión de que las manías de los espacios huecos quedan liquidadas con este libro. (Mora, 1994)

Julio Cortázar, ispiratore della poetica del racconto di Millás e delle atmosfere iperreali che dominano i suoi ultimi romanzi, confessa di essersi sorpreso anch'egli a scrivere obbedendo inconsapevolmente alla necessità di liberarsi da incubi o fobie, trasferendole dal proprio corpo a quello del testo:

> Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola. (Cortázar, 1969)

Caso emblematico è quello di "Circe": dopo aver dato corpo al racconto, lo scrittore argentino scopre di aver liquidato una fissazione che lo accompagnava da mesi, da quando, a causa di un principio di esaurimento nervoso, aveva cominciato a temere che nel cibo potessero nascondersi degli insetti. La scrittura, almeno per lui e a suo dire, ha operato come terapia.

> Muchos de esos cuentos- incluso puedo señalar uno concretamente- representan una especie de autopsicoanálisis. El caso concreto es el de Circe, donde una muchacha procaz asquea a sus novios ofreciéndole bombones rellenos de cucarachas. Cuando escribí ese cuento pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando todos los exámenes uno tras otro. En esa época hice toda la carrera en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave –no se me ocurrió ir al médico- pero sumamente desagradable porque me asaltaban diversas fobias cada cual más absurda. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente el temor de encontrar moscas o insectos en la comida. Comida, por lo demás, preparada en mi casa y a la que yo le tenía plena confianza. Pero una vez y otra me sorprendía a mí mismo en el acto de escarbar con el tenedor antes de cada bocado. Eso me dio la idea del cuento, la idea de un alimento inmundo. Y cuando lo escribí, por cierto que sin proponérmelo por cura, descubrí que había obrado como un exorcismo porque me curé inmediatamente. Supongo que otros cuentos están en la misma línea. (Harss, 1966 : 269-270)

Anche il famoso racconto "Carta a una señorita en París" è un esempio di quel "percorso [...] che va dal dato autobiografico nel senso della sofferenza nevrotica all'esorcismo letterario, alla scrittura" (Gentile, 1993: 235). Ma come funziona il meccanismo di precipitazione per cui la sostanza solida delle ossessioni finisce sul fondo del testo? Quali sono le tappe che scandiscono il processo di scrittura curativa?

Fare letteratura presuppone certamente una certa dose di mestiere, di tecnica. In varie occasioni, Millás racconta come scrive: con infaticabile regolarità moraviana, siede al tavolo da

ISSN: 1594-378X

lavoro tutti i giorni, al mattino, quando il mondo dorme, fino a *media mañana*. Con la burocratica precisione di un ex-amministrativo di Iberia, come un impiegato della scrittura. Eppure non è così che ci si libera dalle ossessioni. Cortázar ci aveva messo in guardia:

> Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*. (Cortázar, 1969)

Solo la forza di un'altra ossessione, di una possessione superiore, permette allo scrittore di liberarsi della mania, da quel "coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras"(Cortázar, 1969). È la possessione della scrittura, l'invasamento derivante da un pagano *enthousiasmòs*, che si traduce nell'impossibilità da parte di Millás di sottrarsi alla necessità di scrivere:

> En numerosas ocasiones he fantaseado sobre la posibilidad de no escribir, sobre la dicha de no haber escrito [...] Es problemático hablar de las relaciones de uno mismo con la literatura, porque no son relaciones buscadas, sino impuestas. El escribir guarda más relación con el area de la necesidad que con la de la voluntad, porque en ese acto se satisface una deuda no contraída, se cancela un compromiso no firmado y se restituye algo que jamás se tomó. (Millás, 1989: 187)

L'imporsi della scrittura si accompagna spesso ad un senso di rifiuto, che il soggetto somatizza in una serie di disturbi fisici, alibi che la mente trasferisce al corpo nella speranza di sottrarsi al vincolo. Ma lasciare il lavoro incompiuto, contro la volontà superiore della scrittura, determina lo scatenarsi di una serie di sintomi ancor più fastidiosi:

> Así, por ejemplo, no es raro que una horas antes de ponerse uno a escribir aparezcan neuralgias oculares o jaquecas capaces de alterar gravemente el funcionamiento de unos de los dos hemisferios cerebrales. Pero lo más frecuente es que en el momento de sentarse frente a la cuartilla el escritor sienta algo así como un clavo grande de madera a la altura del paquete intestinal [...] Naturalmente, esta y otras coartadas de semejante índole no son sino vulgares excusas para no hacer aquello que se desea sobre todas las cosas: escribir. La prueba está en que el cuadro sintomático brevemente descrito desaparece de inmediato cuando uno toma la decisión de dejar la novela o el relato que tiene entre las manos para el día siguiente. Como contropartida, tal decisión suele ir acompañada por un fuerte sentimiento de culpa que genera, a su vez, angustia y trastornos de sueño. (Millás, 1989: 188-189)

Nel racconto *Ella imagina*, il povero Vicente Holgado, impossibilitato a guardare oltre "las paredes de la novela" nella quale finiscono le sue manie e che, a sua volta, lo divora da dentro come una metastasi, è costretto a ricorrere alla chirurgia per estirparsi quel *bulto* che altro non è se non una metafora della *novela*. Dal narratore di *Cerbero* al protagonista di *Tonto*, passando per Juan-José in *Volver a casa*, la scrittura è in Millás al centro di una singolare aporia: strumento di ricostruzione di sé, di catarsi ed affrancamento dalle proprie ossessioni, prima fra tutte la mania del corpo, essa è anche, come lo scrittore stesso afferma in relazione a sé, "el síntoma por excelencia", la compulsione primaria. È un paradosso di paradossi: come il bisturi artigianale del padre di Millás, "la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas"

(Millás, 2007: 8), cura di ogni ossessione, iperonimo di ogni malattia. La scrittura confina con la morte, con il morto. È il fantasma del re di Danimarca: una volta finiti nella sua rete, si rischia di impazzire imprigionati dai lacci con cui cerca di tenerci legati a sé. Come quello di Amleto, il nostro tempo è "out of joint"(Atto I, Scena V). Lo scrittore e il principe danese sono chiamati alla stessa missione: rimetterlo in sesto. Minacciati con la medesima ostinazione dal morto e dalla scrittura, non hanno che da tracciare un segno: nel testo o nel corpo, con la penna o col pugnale.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (1979 [1974]) "Standort des Erzählers im Zeitgenössischen Roman" in *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, citato dalla trad. it. "La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo" in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino.

BARTHES, Roland (1968) "La morte dell'autore" in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

CABAÑAS, Pilar (1998) "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580, Ottobre.

CORTÁZAR, Julio (1969) "Del cuento corto y sus alrededores", *Último round*, México, Siglo XXI.

—— (1976) *Los relatos,* Madrid, Alianza.

—— (1994) *I racconti,* a c. di E. Franco, Torino, Einaudi-Gallimard.

GENTILE, Giuseppe (1993) "Tra 10 e 11 coniglietti. Carta a una señorita en París di J. Cortázar", in P. Cabibbo, a c. di, *Sulla Soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, Roma, Il Calamo.

HARSS, Luis (1966) "Julio Cortázar o la cachetada metafísica" in *Los nuestros,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 250-300.

HUTCHEON, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox,* London, Routledge.

MARCO, José María (1988) "En fin... Entrevista con Juan José Millás", *Quimera*, 81, Settembre.

MILLÁS, Juan José (1975) *Cerbero son las sombras*, Madrid, Legasa.

—— (1983a) *Letra muerta*, Madrid, Alfaguara.

—— (1983b) *Papel mojado*, Madrid, Alfaguara.

—— (1986) *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara.

—— (1989) "Literatura y necesidad", *Revista de Occidente*, 98-99, Luglio-Agosto.

—— (1990a)*: La soledad era esto*, Barcelona, Destino.

—— (1990b) *Volver a casa*, Madrid, Alfaguara.

—— (1994) *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara.

—— (1995) *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara.

—— (2007) *El mundo*, Barcelona, Planeta.

MORA, Miguel (1994) "Millás contra los mitos", *El País*, 2 Aprile.

ISSN: 1594-378X

PERUGINI, Carla (2003) "Francisco Delicado, *personaggio* della Lozana Andaluza", *Cervantes*, 4, I.

RESINA, Juan Ramón (2002) "Breve vita felice del romanzo in Spagna" in F. Moretti, *Il romanzo*, Vol. III, *Storia e Geografia*, Torino, Einaudi.

RICO, Francisco, dir. (1992) *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, *Los nuevos nombres*, Barcelona, Crítica.

—— (2000) *Historia y crítica de la literatura española*, Vol 9.1, *Los nuevos nombres (1975-2000)*, *Primer suplemento*, Barcelona, Crítica.

RICOEUR, Paul (1986) *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book.

RUZ VELASCO, David (1999) "La soledad era esto y la postmodernidad. El sujeto escriptivo, el sueño mimético y la antípoda", *Espéculo*, 11, http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/millas.html (20 ottobre 2009)

SOBEJANO, Gonzalo (1985) "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula*, 464-465, Luglio-Agosto.

—— (1987) "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" en *Nuevos y Novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los sesenta*. Eds. Ricardo Landeria y Luis T. González-del-Valle, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 195-215, qui citato da F. Rico, dir. 1992: 318-321.

—— (1988) "*El Desorden de tu nombre* de Juan José Millás", *Ínsula*, 504, Dicembre,

—— (1989) "Novela y metanovela en España", *Ínsula,* 512-513, Agosto- Settembre.

—— (1990) "*La Soledad era esto* de Juan José Millás", *Ínsula*, 525, Settembre.

—— (1995) "Sueños de identidad", *El País,* 18 Febbraio.

—— (1995): "Mudanzas del ser y no ser", *Ínsula*, 582-583, Giugno-Luglio.

—— (1996): "Novelistas de 1950 al final del siglo", *Ínsula*, 598-590, Gennaio-Febbraio.