



La casa dei Buendía: dalla “primitiva construcción” alla “crisis de senilidad”

The Buendía house: from the “primitiva construcción” to the “crisis de senilidad”

Antonio Gargano

Università di Napoli Federico II, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 123-156 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 11).

SOMMARIO | ABSTRACT

A partire dalla teoria orlandiana della formazione di compromesso, il saggio indaga il capolavoro di Gabriel García Márquez articolandolo in quattro fasi narrative, tutte raccolte intorno alla casa dei Buendía come spazio gravitazionale del romanzo. L'analisi dà conto delle diverse funzioni, e delle rifunionalizzazioni, che la casa dei Buendía acquisisce nel tempo, con l'avvicinarsi delle diverse generazioni dei suoi abitanti, in ragione anche dei processi evolutivi che investono la dimensione storica del testo. Diversamente da quanto ci si potrebbe attendere, la dialettica civiltà vs. natura che permea la narrazione non si risolve in direzione di una nostalgia dello stato di natura, risalente alla fase più primitiva della ‘casa’, bensì nel suo opposto, nel desiderio e nella nostalgia, nel presente storicamente più vicino e apparentemente progredito, di una civiltà primigenia che solo la categoria di formazione di compromesso può far affiorare. | Starting from Orland's theory of compromise-formation, the essay investigates Gabriel García Márquez's masterpiece by articulating it in four narrative phases, all gathered around the Buendías' house as the gravitational space of the novel. The analysis explores the different functions, and the refunctionalizations, that the house of the Buendía acquires over time, with the succession of the different generations of its inhabitants, also due to the evolutionary processes that affect the historical dimension of the text. Contrary to what one might expect, the dialectic of civilization vs. nature that permeates the narrative is not resolved in the direction of a nostalgia for the state of nature, dating back to the most primitive phase of the ‘home’, but in its opposite, in the desire and nostalgia, in the historically closer and apparently advanced present, of a primitive civilization that only the category of compromise formation can bring to the surface.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Cent'anni di solitudine, tema della casa, oggetti desueti, civiltà vs natura, formazione di compromesso | *One Hundred Years of Solitude*, Home Theme, Obsolete Objects, Civilization vs Nature, Compromise-formation

¹ È nel bell'*Epilogo* dell'ultimo libro di Moretti dove trovo designato e giustificato, ad un tempo, il tema che intendo trattare. Molti ricorderanno che, nel contrapporre le due grandi categorie del tempo e dello spazio, Moretti suggerisce, per il romanzo novecentesco, una divisione tra il genere narrativo della "saga familiare", che privilegia il "taglio in lunghezza", e quello epico dell'"opera-mondo", in cui un favore maggiore è invece concesso al "taglio in larghezza", finendo per dedurne che nel primo dei due tipi, esattamente al contrario di quanto si verifica nel secondo, a una "storia... più lunga" non può corrispondere che uno "spazio più angusto".

È come un grande zoom: dal mondo allo Stato-nazione alla città alla casa. Spazi sempre meglio delimitati: sempre più piccoli, e omogenei. E una casa, naturalmente, c'è anche in *Cent'anni di solitudine*: la casa dei Buendía, che dura, come quella dei Buddenbrook, un secolo intero, e non si sposta mai da Macondo (Moretti 1994: 223).

Dalle riflessioni dello studioso alle confessioni dell'autore, il passo è a volte meno lungo di quanto si sia disposti ad ammettere:

Il mio ricordo più vivo e costante non è delle persone, ma proprio della casa di Aracataca dove vivevo con i miei nonni

è la frase d'apertura della lunga intervista che García Márquez concesse all'amico scrittore Plinio Mendoza, e che questi raccolse nel libro intitolato *Odor di guayaba* (Mendoza 1983: 18). Dove, alcune decine di pagine più avanti, possiamo anche leggere la seguente risposta a proposito della voce in base alla quale il nostro romanziere avrebbe cominciato a scrivere *Cent'anni di solitudine* all'età di diciotto anni:

Sì – s'affretta a replicare García Márquez – si chiamava *La casa* perché pensavo che tutta la storia dovesse svolgersi nella casa dei Buendía (Mendoza 1983: 91).

Gli fa fede un breve frammento di non più di un paio di pagine pubblicato nel periodico *Crónica* del giugno del '50 col titolo *La casa de los Buendía (apuntes para una novela)*, dove è dato già di ritrovare una minuziosa descrizione della casa, e a cui seguirono altri "brani isolati" o "appunti" che videro la luce ne *El Heraldo* tra il '50 e il '52, anno quest'ultimo nel quale, in un nuovo articolo intitolato *Autocrítica*, García Márquez annunciava il romanzo *La casa*,

el novelón de setecientas páginas que pienso terminar antes de dos años¹.

Non due ma ben quindici anni necessitò l'autore per acquisire "l'esperienza, il respiro e i mezzi tecnici per scrivere un'opera del genere" (Mendoza 1983: 91-92), che, quando fu proposta al pubblico nel 1967, si presentava con la metà esatta delle pagine annunciate, e colla vecchia denominazione che nel frattempo aveva ceduto il passo al titolo con cui oggi conosciamo il capolavoro, e nel quale l'originaria indicazione spaziale faceva posto a quella – forse già iperbolica nel numero – temporale.

Ammettiamo, allora, che le considerazioni di un acuto interprete, unite alle confessioni autobiografiche dell'autore e agli argomenti della filologia testuale, concorrono tutte insieme a confortare la scelta di chi ha creduto di trovare nella casa, intesa come spazio fisico, il tema che, pur garantendo l'essenziale fedeltà al soggetto del nostro incontro, promette altresì di costituire una buona chiave di lettura dell'intero romanzo.

È, dunque, alla casa del romanzo che rivolgerò l'attenzione, non prima comunque di aver brevemente ricordato che la storia dei Buendía e di Macondo si articola in quattro fasi narrative, per illustrare le quali prenderò in prestito i supremi sommari che Francesco Orlando ci offre nelle cinque dense pagine consacrate al romanzo nel suo libro su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Al pregio dell'estrema sintesi, essi uniscono quello, altrettanto prezioso, di fornire una prima inequivocabile indicazione di senso. Dopo la prima delle quattro fasi, dove "José Arcadio Buendía esercita l'entusiasmo, l'ottimismo e la stravaganza d'un don Chisciotte progressista", il romanzo prosegue con una seconda fase che, "in un'ironia meno allegra", introduce "l'approssimazione politica al progresso", per discendere poi alla terza quando, con la colonizzazione dei bananieri americani, "il progresso viene di sua iniziativa a Macondo", e concludersi con la quarta, nella quale "la pioggia di quasi cinque anni [...] avvia [...] il regresso della civiltà" (Orlando 1993: 465 e 468).

L'analisi del tema prescelto sarà condotta, pertanto, sulla falsariga di questa quadripartizione, e poggerà sull'esame di otto passi, preliminarmente selezionati dalle prime tre fasi narrative, a cui si aggiungerà una sintetica analisi della parte finale della quarta. È forse superfluo aggiungere che, avendo il tema ben altra estensione, l'esclusione di alcuni suoi momenti e aspetti pur decisivi è il prezzo che si è dovuto pagare alla decisione di seguirne lo sviluppo da un capo all'altro del romanzo.

2.1 Il lettore s’imbatte nella casa dei Buendía fin dal primo capitolo, alla metà del quale trova la descrizione di quella che poche decine di pagine dopo sarà denominata “la prima costruzione”:

Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza. Tenía una salita amplia y bien iluminada, un comedor en forma de terraza con flores de colores alegres, dos dormitorios, un patio con un castaño gigantesco, un huerto bien plantado y un corral donde vivían en comunidad pacífica los chivos, los cerdos y las gallinas. Los únicos animales prohibidos no sólo en la casa, sino en todo el poblado, eran los gallos de pelea. [...] Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca (García Márquez, ed. 1969: 15)².

Di dimensioni piuttosto limitate e di presenza alquanto modesta, la casa si caratterizza principalmente per l’armonia di proporzioni tra le parti interne edificate, destinate ad abitazione, e quelle esterne su cui domina ancora la natura; una natura, beninteso, controllata dall’attività umana che si esercita nella coltivazione dei vegetali e nell’allevamento degli animali domestici, con l’unica significativa eccezione dei galli, banditi non solo da casa Buendía ma dall’intero villaggio. Ai tre ambienti che compongono l’area fabbricata: salottino, sala da pranzo e doppia camera da letto, fa riscontro l’enumerazione, anch’essa trimembre, degli elementi da cui è formata la zona naturale: patio, orto e aia. D’altro canto, le stesse parti edificate sono presentate ancora come molto grezze, dando l’impressione che esse conservino pur sempre un forte legame con la natura esterna. In tal senso, il salottino doveva esibire delle aperture molto ampie per risultare così “ben illuminato”, come il testo precisa; e la sala da pranzo aveva addirittura la forma di “terrazza con flores de colores alegres”. Ma grezzi erano soprattutto i pavimenti della casa, il cui materiale non andava oltre la terra battuta, nonché i muri delle stanze che erano fatti “de barro sin encalar”. Una menzione particolare merita il mobilio perfettamente a tono col carattere parecchio primitivo della casa. Tra i mobili, tutti “rústicos” e propriamente fatti in casa, spiccano le cassapanche, alle quali la vecchiaia non impedisce di esalare un “tibio olor de albahaca”.

Quest’armonia di natura e civiltà, che è tanto il frutto d’una sapienza originaria quanto l’indice d’un’impressionante povertà non meno

primordiale, è comunque destinata ad essere superata nel breve spazio di due capitoli.

Tra la fine del terzo capitolo e l'inizio del quarto, difatti, si collocano il racconto della costruzione della “nuova casa” e quello del ballo d'inaugurazione, con due passi che considererò congiuntamente, nonostante la forte cesura di fine capitolo:

Úrsula se dio cuenta de pronto que la casa se había llenado de gente, que sus hijos estaban a punto de casarse y tener hijos, que se verían obligados a dispersarse por falta de espacio. Entonces sacó el dinero acumulado en largos años de dura labor, adquirió compromisos con sus clientes, y emprendió la ampliación de la casa. Dispuso que se construyera una sala formal para las visitas, otra más cómoda y fresca para el uso diario, un comedor para una mesa de doce puestos donde se sentara la familia con todos sus invitados; nueve dormitorios con ventanas hacia el patio y un largo corredor protegido del resplandor del mediodía por un jardín de rosas, con un pasamanos para poner macetas de helechos y tiestos de begonias. Dispuso ensanchar la cocina para construir dos hornos, destruir el viejo granero donde Pilar Ternera le leyó el porvenir a José Arcadio, y construir otro dos veces más grande para que nunca faltaran los alimentos en la casa. Dispuso construir en el patio, a la sombra del castaño, un baño para las mujeres y otro para los hombres, y al fondo una caballeriza grande, un gallinero alambrado, un establo de ordeña y una pajarera abierta a los cuatro vientos para que se instalaran a su gusto los pájaros sin rumbo. Seguida por docenas de albañiles y carpinteros, como si hubiera contraído la fiebre alucinante de su esposo, Úrsula ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de sus límites. La primitiva construcción de los fundadores se llenó de herramientas y materiales, de obreros agobiados por el sudor, que le pedían a todo el mundo el favor de no estorbar, sin pensar que eran ellos quienes estorbaban, exasperados por el talego de huesos humanos que los perseguía por todas partes con su sordo cascabeleo. En aquella incomodidad, respirando cal viva y melaza de alquitrán, nadie entendió muy bien cómo fue surgiendo de las entrañas de la tierra no sólo la casa más grande que habría nunca en el pueblo, sino la más hospitalaria y fresca que hubo jamás en el ámbito de la ciénaga.

[...]

La casa nueva, blanca como una paloma, fue estrenada con un baile. Úrsula había concebido aquella idea desde la tarde en que vio a Rebeca

y Amaranta convertidas en adolescentes, y casi puede decirse que el principal motivo de la construcción fue el deseo de procurar a las muchachas un lugar digno donde recibir las visitas. Para que nada restara esplendor a ese propósito, trabajó como un galeote mientras se ejecutaban las reformas, de modo que antes de que estuvieran terminadas había encargado costosos menesteres para la decoración y el servicio, y el invento maravilloso que había de suscitar el asombro del pueblo y el júbilo de la juventud: la pianola. La llevaron a pedazos, empacada en varios cajones que fueron descargados junto con los muebles vieneses, la cristalería de Bohemia, la vajilla de la compañía de las Indias, los manteles de Holanda y una rica variedad de lámparas y palmatorias, y floreros, paramentos y tapices. La casa importadora envió por su cuenta un experto italiano, Pietro Crespi, para que armara y afinara la pianola, instruyera a los compradores en su manejo y los enseñara a bailar la música de moda impresa en seis rollos de papel. [...] Una mañana, sin abrir la puerta, sin convocar a ningún testigo del milagro, colocó el primer rollo en la pianola, y el martilleo atormentador y el estrépito constante de los listones de madera cesaron en un silencio de asombro, ante el orden y la limpieza de la música. Todos se precipitaron a la sala. José Arcadio Buendía pareció fulminado no por la belleza de la melodía, sino por el tecleo autónomo de la pianola, e instaló en la sala la cámara de Melquíades con la esperanza de obtener el daguerrotipo del ejecutante invisible. [...] Mientras Úrsula y las muchachas desempacaban muebles, pulían las vajillas y colgaban cuadros de doncellas en barcas cargadas de rosas, infundiendo un soplo de vida nueva a los espacios pelados que construyeron los albañiles, José Arcadio Buendía renunció a la persecución de la imagen de Dios, convencido de su inexistencia, y destripó la pianola para descifrar su magia secreta (García Márquez, ed. 1969: 53-54; 58-60)³.

La “laboriosità” di Úrsula, da cui nel brano precedente dipendeva esclusivamente la pulizia della “primitiva costruzione”, frutta il capitale col quale è possibile intraprendere la nuova costruzione: *grande, ospitalaria e fresca*, com’è definita alla fine del primo dei due passi considerati. In essa si realizza un’aspirazione triplice: all’espansione dello spazio edificato; al carattere non più grezzo, bensì finemente elaborato, dei prodotti; e, infine, alla socialità.

La duplicazione e – addirittura – la moltiplicazione degli ambienti non sono in funzione della sola proliferazione familiare, ma risultano finalizzate anche alla liberazione dal bisogno alimentare, come appare

nell'ingrandimento della cucina e del vecchio granaio, entrambi imposti dalla preoccupazione che “nunca faltaran los alimentos en la casa”, e al raggiungimento di un maggiore conforto, che si compie nella difesa dall'eccesso di calore e luce naturali, come provano l'esistenza di una delle due sale, “más cómoda y fresca para el uso diario”, e quella del porticato “protegido del resplandor del mediodía”. Mondo vegetale e animale continuano ad avere un posto nella casa. Eppure, riguardo al primo, nel giardino di rose, nei vasi di felci e testi di begonie scorgiamo solo fiori e piante ornamentali. Quanto al secondo, in luogo dell'antica aia dove “vivían en comunidad pacífica” varie specie di animali, si trovano ora spazi autonomi e organizzati: scuderia, pollaio, stalla e uccelliera. In quest'ultima riconosciamo, ironicamente trasferita all'universo dei volatili, quell'esigenza di socialità insorta negli abitanti umani della casa: l'uccelliera – leggiamo – era “abierta a los cuatro vientos para que se instalaran a su gusto los pájaros sin rumbo”.

La voglia di socialità, già percepibile nel riferimento a quella delle due sale “formal para las visitas”, nonché agli “invitados” a proposito della capienza del tavolo da pranzo, sfocia, all'inizio del quarto capitolo, in un atto di vera e propria mondanità col ballo d'inaugurazione, per il quale “Úrsula hizo una lista severa de los invitados”, dove rientrarono esclusivamente i discendenti dei fondatori di Macondo. Quanto sia mutata la situazione anche per quel che riguarda il grado d'elaborazione dei prodotti, rispetto al carattere grezzo e rustico della primitiva casa e dei suoi mobili, è facile comprendere fin dai “costosos menesteres para la decoración y el servicio” che l'instancabile Úrsula ha ordinato per il ballo già prima che le radicali riforme edilizie fossero terminate. Ma è ricorrendo all'elenco dei mobili e suppellettili che ci si renderà conto del livello di elevata raffinatezza e costosa ricercatezza, a cui la famiglia è ora in grado di aspirare. Vi troviamo, difatti,

muebles vieneses, [...] cristalería di Bohemia, [...] vajilla de la Compañía de las Indias, [...] manteles de Holanda y [...] una rica variedad de lámparas y palmatorias, y floreros, paramentos y tapices

dove il pregio del marchio di fabbrica, per lo più estero, ha ormai sostituito la precisazione, infinitamente più modesta, a proposito di quei “rústicos muebles de madera construidos por ellos mismos”, sui quali aveva indugiato il passo tratto dal primo capitolo, come, del resto, l'odore “a resinas y a cal húmeda” della nuova costruzione ha la meglio “sul ‘tibio olor de albahaca’ che esalavano le vecchie cassapanche.

Tra l'eccitante attività dell'allestimento, l'allegria confusione dei preparativi, i "sobresaltos y correndillas" della vigilia, il lettore scoprirà – con sorpresa almeno pari a quella che dovettero provare gli abitanti della casa – il grado di funzionalità dei sofisticati oggetti provenienti dall'esterno, come quando "las nuevas lámparas de alquitrán se encendieron en la fecha y a la hora prevista" (García Márquez, ed. 1969: 60)⁴. Ma – più di tutto – resterà estasiato dinanzi alla pianola, l'oggetto che, nel riassumere in sé le prerogative della novità, può essere assunto a emblema della recente costruzione.

Esaminare l'episodio della pianola avrebbe forse richiesto più spazio di quanto avrei potuto ragionevolmente dedicargli, se a soccorrermi non fosse intervenuto quel capitolo finale del menzionato libro di Orlando sulla "sorte letteraria degli oggetti propizi e funzionali" (Orlando 1993: 506-07), dove l'autore scopre in due brevi frasi del *Chisciotte* "una sintesi geniale, di tratti più duraturi di quanto non si penserebbe nel caratterizzare il rapporto tra letteratura e funzionale". Difatti, uno di quei tratti, il "senso sorprendente del nuovo", si ritrova nel sentimento misto di stupore e gioia intensa con cui viene accolta la pianola: "el invento maravilloso que había de suscitar el asombro" nel quale, qualche linea più sotto, la famiglia ascolta la musica del primo rullo infilato nello strumento. Né manca, in verità, l'altro tratto, "il ricorso dal nuovo al noto", col soprannaturale "come termine preferenziale del confronto", che – nel nostro caso – è di tipo sia religioso che magico. Alla prima musica uscita dal "tecleo autónomo de la pianola", José Arcadio si affrettò a collocare nel salotto "la cámara de Melquíades con la esperanza de obtener el daguerrotipo del ejecutante invisible". Ma nei giorni successivi, approssimandosi la data del ballo d'inaugurazione, lo stesso José Arcadio, deluso dal precedente tentativo andato a vuoto, "renunció a la persecución de la imagen de Dios", senza però riuscire a resistere alla tentazione di sventrare "la pianola para descifrar la magia secreta".

Possiamo concludere che la "nueva casa" non solo rappresenta una conquista di civiltà per i Buendía, ma come tale è presentata anche al lettore che non può non condividere, almeno in parte, quella "fiebre alucinante" che anima Úrsula quando mette mano all'opera, e che lei stessa sembra – non a caso – aver contratto dal marito, votato sì a più sterili imprese, ma non meno entusiastiche ed esaltanti. Insomma, nei riferimenti testuali alla frenetica attività della madre e sposa, al lavoro e al "sudor" delle "docenas de albañiles y carpinteros", e perfino alla moltitudine "de herramientas y materiales", c'è tutta l'euforia per quanto, nuovo

e funzionale, venne a riscattare i Buendía da una condizione di stento, di disagio e di individuale isolamento. Prova ne è che nell'intero passo del terzo capitolo, che per ben quattro volte ricorre al verbo *construir* contro l'unica occorrenza del verbo contrario, c'è appena traccia di quanto, con la demolizione, è destinato a scomparire. La sola volta che il testo concede qualcosa al senso di perdita e al passato è quando afferma che, per far posto al nuovo granaio, si dovette “destruir el viejo [...] donde Pilar Ternera le leyó el porvenir a José Arcadio”, e non è senza ironia che a cadere in rovine per primo sia proprio il luogo della rivelazione del futuro, com'è del resto ironico che il primo morto di Macondo sia quel Melquíades che ne profetizzò la storia con cent'anni d'anticipo.

2.2 Nella seconda fase narrativa, la casa dei Buendía rimane maggiormente sullo sfondo. Vi spunta comunque, anche se molto timidamente, un motivo affatto nuovo. Nelle poche rapide allusioni alle “polverose” e “ammuffite bambole di Remedios”, o agli “antiquati e polverosi oggetti dei tempi di Melquíades” che Úrsula rinviene nella cassapanca dove fruga alla ricerca di una vecchia “ballerina a molla”, e ancora “allo spettro della pianola insudariata con un lenzuolo bianco” (García Márquez, ed. 1969: 121, 150, 134, 147)⁵; in tali allusioni – dicevo – va facendosi strada poco a poco il motivo dello scorrere del tempo, da cui prende origine un passato che la casa e i suoi oggetti racchiudono. In ogni caso, si tratta sempre di riferimenti così velati da promettere più di quanto in realtà dicano, con un'unica eccezione che si colloca alla fine del ciclo delle guerre civili. Nell'ultimo dei quattro capitoli che compongono questa fase, c'imbatiamo in un passo che contiene la descrizione dei “*minúsculos y desgarradores daños*” che il tempo ha prodotto nella casa durante l'assenza del colonnello: scrostature sui muri, ragnatele negli angoli, polvere sui fiori, tarli nelle travi, muffa nei serramenti:

No percibió los minúsculos y desgarradores destrozos que el tiempo había hecho en la casa, y que después de una ausencia tan prolongada habrían parecido un desastre a cualquier hombre que conservara vivos sus recuerdos. No le dolieron las peladuras de cal en las paredes, ni los sucios algodones de telaraña en los rincones, ni el polvo de las begonias, ni las nervaduras del comején en las vigas, ni el musgo de los quicios, ni ninguna de las trampas insidiosas que le tendía la nostalgia (García Márquez, ed. 1969: 151)⁶.

Eppure, non è senz'amara ironia che, nell'unico passo che indugi sui danni del tempo, il narratore abbia scelto di adottare il punto di vista

di un personaggio che, avendo subito una sorta di morte interiore, è incapace di percepire quei danni e, pertanto, non può neppure dolersene. Le due frasi di cui il brano si compone sono entrambe negative: “No percibió [...] No le dolieron”, come se, in questa fase del romanzo la nostalgia potesse fare capolino nel testo al solo scopo di essere negata; in ultima posizione, nell’elenco dei danni del tempo, compaiono difatti le “trampas insidiosas que le tendía la nostalgia”, nelle quali il colonnello non può cadere come chiunque sia cieco al passato⁷.

2.3 Nei due capitoli centrali: il decimo e l’undecimo, sono i personaggi di Aureliano Segundo e Fernanda del Carpio, la coppia di sposi che, in luogo di rappresentare un principio di unità, sembra ironicamente incarnare l’idea di un conflitto inconciliabile; sono essi – dicevo – a risultare determinanti nell’ulteriore sviluppo del tema della casa. “Prosperità delirante” e “glorificazione dello scialo” sono le note dominanti di Aureliano Segundo, sulle quali si costruisce anche l’episodio in cui, dando sfogo al traboccante umore, decide di tappezzare la casa “di dentro e di fuori, e da sotto in su, con biglietti da un peso”:

un día en que Aureliano Segundo amaneció con el humor rebosado, apareció con un cajón de dinero, una lata de engrudo y una brocha, y cantando a voz en cuello las viejas canciones de Francisco el Hombre, empapeló la casa por dentro y por fuera, y de arriba abajo, con billetes de un peso. La antigua mansión, pintada de blanco desde los tiempos en que llevaron la pianola, adquirió el aspecto equívoco de una mezquita. En medio del alboroto de la familia, del escándalo de Úrsula, del júbilo del pueblo que abarrotó la calle para presenciar la glorificación del despilfarro, Aureliano Segundo terminó por empapelar desde la fachada hasta la cocina, inclusive los baños y dormitorios, y arrojó los billetes sobrantes en el patio (García Márquez, ed. 1969: 167-68)⁸.

La mansione dei Buendía finisce così per acquisire “l’aspetto equivoco di una moschea”, nella quale le tessere dei preziosi mosaici siano state sostituite dalle banconote, e dove la nuova divinità a cui tributare il culto consista nell’onnipotente denaro che di lì a poco, con l’arrivo della compagnia dei bananieri americani, imporrà la sua inesorabile legge all’intera Macondo.

Poiché il lettore ricorderà che in difesa del colore bianco della casa si era combattuta la lotta contro il primo rappresentante del governo centrale, don Apolinar Moscote, a favore dei principi di libertà

e autodeterminazione, così come, qualche tempo dopo, al colore rosso era stata legata la battaglia liberale, il gesto capriccioso di Aureliano Segundo si carica di un significato simbolico, in virtù del quale nelle banconote di cui la casa si copre è possibile ravvisare l'avvento di una nuova realtà e un mutato ordine di valori, all'interno dei quali il denaro svolge un ruolo dominante. Il valore del gesto non sfugge all'anziana Úrsula, nella quale, di fronte alla bizzarria del pronipote, vediamo sorgere per la prima volta un sentimento di consapevole rimpianto per la passata povertà, accompagnato da un timore, più o meno giustificato, per il castigo che potrebbe attenderli nell'aldilà: “‘Dios mío’, suplicaba. ‘Háznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no sea que en la otra vida nos vayas a cobrar esta dilapidación’” (García Márquez, ed. 1969: 168)⁹. Ed è significativo che a protestare contro l'originale discendente, al quale rimprovera di dilapidare il denaro con la stessa facilità con cui l'ha prodigiosamente guadagnato, sia proprio colei che con la sua laboriosità, intraprendenza e instancabile attività ha contribuito maggiormente a cavar fuori la famiglia dall'originario stato di necessità. L'occasionale nostalgia del passato di Úrsula non ha nulla a che vedere con l'atteggiamento di chi, per nascita ed educazione, è stata sempre abituata a guardare indietro, com'è il caso di Fernanda del Carpio, l'ereditiera della nobiltà spagnola della Conquista, e la sposa che Aureliano Segundo è andato tenacemente a cercare nella regione degli altipiani, oltre la *sierra* a suo tempo attraversata da José Arcadio Buendía per fondare Macondo, e che finalmente ha trovato nella “città lugubre” e “sconosciuta dove tutte le campane suonano a morto”. Preso posto nella casa dei Buendía, incurante dell'ostilità che le riserva la famiglia, e favorita dalla costante assenza del marito tornato all'amante, Fernanda non rinuncia “alla volontà di imporre gli usi dei suoi maggiori” (García Márquez, ed. 1969: 178, 181, 183)¹⁰.

Terminó con la costumbre de comer en la cocina, y cuando cada quien tenía hambre, e impuso la obligación de hacerlo a horas exactas en la mesa grande del comedor arreglada con manteles de lino, y con los candelabros y el servicio de plata. La solemnidad de un acto que Úrsula había considerado siempre como el más sencillo de la vida cotidiana creó un ambiente de estiramiento contra el cual se rebeló primero que nadie el callado José Arcadio Segundo. Pero la costumbre se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos, que muy pronto circuló el rumor de que los Buendía no se sentaban a la mesa como los otros mortales, sino que habían convertido el acto de comer

en una misa mayor. Hasta las supersticiones de Úrsula, surgidas más bien de la inspiración momentánea que de la tradición, entraron en conflicto con las que Fernanda heredó de sus padres, y que estaban perfectamente definidas y catalogadas para cada ocasión. Mientras Úrsula disfrutó del dominio pleno de sus facultades, subsistieron algunos de los antiguos hábitos y la vida de la familia conservó una cierta influencia de sus corazonadas, pero cuando perdió la vista y el peso de los años la relegó a un rincón, el círculo de rigidez iniciado por Fernanda desde el momento en que llegó, terminó por cerrarse completamente, y nadie más que ella determinó el destino de la familia. El negocio de repostería y animalitos de caramelo, que Santa Sofía de la Piedad mantenía por voluntad de Úrsula, era considerado por Fernanda como una actividad indigna, y no tardó en liquidarlo. Las puertas de la casa, abiertas de par en par desde el amanecer hasta la hora de acostarse, fueron cerradas durante la siesta, con el pretexto de que el sol recalentaba los dormitorios, y finalmente se cerraron para siempre. El ramo de sábila y el pan que estaban colgados en el dintel desde los tiempos de la fundación fueron reemplazados por un nicho del Corazón de Jesús [...]. Con ellos [los últimos desperdicios del patrimonio señorial] se construyó en el dormitorio de los niños un altar con santos de tamaño natural, cuyos ojos de vidrio les imprimían una inquietante apariencia de vida y cuyas ropas de paño artísticamente bordadas eran mejores que las usadas jamás por ningún habitante de Macondo. Poco a poco, el esplendor funerario de la antigua y helada mansión se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía (García Márquez, ed. 1969: 183-85)¹¹.

Nel passo, vediamo come Fernanda, col suo maniacale attaccamento alla tradizione, finirà coll'imporre le regole della più rigida convenzionalità, capaci di convertire anche l'atto più semplice e quotidiano come il mangiare in un rito solenne simile alla messa cantata; con la sua radicata antipatia nei confronti di ogni attività produttiva finalizzata a una qualche forma di profitto, ostacolerà, fino a liquidarla, la modesta industria di pasticceria e di animaletti di caramello, fondata da Úrsula e poi ereditata da Santa Sofía de la Piedad; infine, e soprattutto, con la sua professione di una religiosità intollerante verso le altrui credenze, farà in modo che la casa si chiuda sempre di più su se stessa, riducendo al minimo indispensabile la comunicazione con l'esterno, e col risultato finale che "poco a poco, el esplendor funerario de la antigua y helada mansión [degli avi] se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía". Quando "el círculo

de rigidez” imposto da Fernanda si sarà chiuso del tutto, a restarne fuori, sospinte in un passato sempre più lontano saranno “los antiguos hábitos” che avevano una volta contrassegnato la vita familiare di casa Buendía, improntandola di semplicità nelle azioni quotidiane, di dignità nel lavoro e della libera ispirazione nelle credenze.

Luogo consacrato al culto del nuovo dio denaro o freddo sepolcro destinato alla custodia del cadavere di un nobile passato: sono questi i due poli tra i quali oscillerà, d’ora in poi, la casa dei Buendía, a seconda che su di essa s’imponga la legge di Aureliano Segundo o quella di sua moglie Fernanda, come alternativamente accadrà nella terza fase narrativa, per la quale posso perciò limitarmi al breve commento di un paio di passi tratti dai capitoli dodicesimo e tredicesimo.

Col primo siamo all’inizio della terza fase, quando sono passati appena otto mesi dalla prima visita di Mr. Herbert, eppure tale è l’affluenza dei forestieri e talmente radicali sono le trasformazioni subite dal paese che ogni giorno “los antiguos habitantes de Macondo se levantaban temprano a conocer su propio pueblo” (García Márquez, ed. 1969: 198)¹².

Aureliano Segundo, en cambio, no cabía de contento con la avalancha de forasteros. La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales, y fue preciso agregar dormitorios en el patio, ensanchar el comedor y cambiar la antigua mesa por una de dieciséis puestos, con nuevas vajillas y servicios, y aun así hubo que establecer turnos para almorzar. Fernanda tuvo que atragantarse sus escrúpulos y atender como a reyes a invitados de la más perversa condición, que embarraban con sus botas el corredor, se orinaban en el jardín, extendían sus petates en cualquier parte para hacer la siesta, y hablaban sin fijarse en susceptibilidades de damas ni remilgos de caballeros. Amaranta se escandalizó de tal modo con la invasión de la plebe, que volvió a comer en la cocina como en los viejos tiempos. El coronel Aureliano Buendía, persuadido de que la mayoría de quienes entraban a saludarlo en el taller no lo hacían por simpatía o estimación, sino por la curiosidad de conocer una reliquia histórica, un fósil de museo, optó por encerrarse con tranca y no se le volvió a ver sino en muy escasas ocasiones sentado en la puerta de la calle.

Úrsula, en cambio, aún en los tiempos en que ya arrastraba los pies y caminaba tanteando en las paredes, experimentaba un alborozo pueril cuando se aproximaba la llegada del tren. “Hay que hacer carne y pescado”, ordenaba a las cuatro cocineras, que se afanaban por estar a tiempo bajo

la imperturbable dirección de Santa Sofía de la Piedad. “Hay que hacer de todo – insistía – porque nunca se sabe qué quieren comer los forasteros”. El tren llegaba a la hora de más calor. Al almuerzo, la casa trepidaba con un alboroto de mercado, y los sudorosos comensales, que ni siquiera sabían quiénes eran sus anfitriones, irrumpían mientras las cocineras tropezaban entre sí con las enormes ollas de sopa, los calderos de carnes, las bangañas de legumbres, las bateas de arroz, y repartían con cucharones inagotables los toneles de limonada. Era tal el desorden, que Fernanda se exasperaba con la idea de que muchos comían dos veces, y en más de una ocasión quiso desahogarse en improperios de verdulera porque algún comensal confundido le pedía la cuenta (García Márquez, ed. 1969: 198-99)¹³.

La casa dei Buendía si è, dunque, convertita in una specie di locanda che Aureliano Segundo tiene aperta a tutti, indistintamente. Il brano può essere accostato, per contrasto, a quello del ballo d'inaugurazione della “nuova casa”, all'inizio del quarto capitolo. Solo che ora l'unicità di quel momento mondano è sostituita dalla ripetitività della scena, ogni volta che “se aproximaba la llegada del tren” che portava in casa degli “huéspedes desconocidos”, i quali “ni siquiera sabían quiénes eran sus anfitriones”, in contrapposizione alla “lista severa de los invitados” preparata da Úrsula per il ballo, a cui furono chiamati a partecipare soltanto “los descendientes de los fundadores”. Ma, oltre alla paradossale estraneità degli invitati, è la loro eterogeneità, la volgarità dei comportamenti, l'indiscrezione nei riguardi dei padroni di casa, l’“alboroto de mercado” nel quale qualcuno dei “sudorosos comensales” arrivava a chiedere il conto, inducendo così perfino la costumata Fernanda a “improperios de verdulera”; sono tutte queste cose insieme ad allontanare le chiassose abbuffate attuali da quel primo ballo in cui

la casa se abrió, todavía olorosa a resinas y a cal húmeda, y los hijos y nietos de los fundadores conocieron el corredor de los helechos y las begonias, los aposentos silenciosos, el jardín saturado por la fragancia de las rosas, y se reunieron en la sala de visitas frente al invento desconocido que había sido cubierto con una sábana blanca (García Márquez, ed. 1969: 60)¹⁴.

Ma già nel capitolo successivo, il tredicesimo, una volta che Fernanda è riuscita ad “imporre le sue leggi”, la selezione dei commensali e l'imposizione delle “rígidas normas que le inculcaron sus padres” fanno della casa “un reducto de costumbres revenidas”:

En la casa siguieron recibiendo invitados a almorzar, y en realidad no se restableció la antigua rutina mientras no se fue, años después, la compañía bananera. Sin embargo, hubo cambios radicales en el tradicional sentido de hospitalidad, porque entonces era Fernanda quien imponía sus leyes. Con Úrsula relegada a las tinieblas, y con Amaranta abstraída en la labor del sudario, la antigua aprendiz de reina tuvo libertad para seleccionar a los comensales e imponerles las rígidas normas que le inculcaron sus padres. Su severidad hizo de la casa un reducto de costumbres revenidas, en un pueblo convulsionado por la vulgaridad con que los forasteros despilfarraban sus fáciles fortunas. Para ella, sin más vueltas, la gente de bien era la que no tenía nada que ver con la compañía bananera. Hasta José Arcadio Segundo, su cuñado, fue víctima de su celo discriminatorio, porque en el embullamiento de la primera hora volvió a rematar sus estupendos gallos de pelea y se empleó de capataz en la compañía bananera.

“Que no vuelva a pisar este hogar – dijo Fernanda –, mientras tenga la sarna de los forasteros” (García Márquez, ed. 1969: 217)¹⁵.

E ancora di più, qualche pagina più avanti, la casa, a cui si riconosce ormai il solo attributo della tristezza, finisce per essere “cada vez más parecida a la mansión colonial de sus padres” (García Márquez, ed. 1969: 221)¹⁶, che, per chi ne ricorda la descrizione, non può che essere assimilata allo spazio buio e silenzioso della tomba.

Poiché avevano assunto a emblema della “nuova casa” la pianola, non sorprenderà che, nella mutata situazione, essa sarà dimenticata, e al suo posto suoneranno non uno, ma due strumenti: da un lato, la fisarmonica di Aureliano Segundo, disprezzata da Úrsula come un “instrumento propio de los vagabundos herederos de Francisco el Hombre”, e non a caso legato a un’attività economica come la lotteria; dall’altro, il clavicembalo che Fernanda apprese a suonare al tempo della sua educazione in convento, dove “hasta las monjas [lo] consideraban como un fósil de museo” (García Márquez, ed. 1969: 164 e 231)¹⁷.

2.4 Negli ultimi cinque capitoli, che contengono la quarta fase narrativa, alla casa è concesso uno spazio notevolmente maggiore che nei capitoli precedenti. Dall’abbandono di Macondo da parte della compagnia bananiera fino alla sua distruzione ad opera della “collera dell’uragano biblico”, si estende un’unica epoca di progressivo decadimento, durante la quale i tre momenti, in cui la casa è lasciata in balia della natura devastatrice, si avvicendano

con altrettanti tentativi di restauro ad opera dei membri superstiti della famiglia, appartenenti a generazioni diverse. Prima è la pioggia di quasi cinque anni a ridurre Macondo in rovine, e a provocare “los numerosos desperfectos de la casa” dei Buendía, a cui porrà di nuovo rimedio l’ultracentenaria Úrsula, da tempo cieca, eppure così vitale da nutrire per l’occasione una “fiebre de restauración”, che ricorda quella “fiebre alucinante” in preda alla quale, all’inizio del romanzo, aveva messo mano alla costruzione della casa (García Márquez, ed. 1969: 267)¹⁸. Poi, alla sua morte, la casa, dopo essere ricaduta nell’abbandono, “se precipitó de la noche a la mañana en una crisis de senilidad” (García Márquez, ed. 1969: 303)¹⁹, a contrastare la quale rimane la sola Santa Sofía de la Piedad, finché, arresasi alla “prepotenza della natura”, con un gesto simile a quello della signora McNab in *To the Lighthouse*, abbandona la casa al suo destino²⁰. Ma prima che questo si compia, ci saranno ancora due tentativi di ridarle la vita, ad opera entrambi dei discendenti di ritorno dall’Europa: il primo, parziale e sconcertante, di José Arcadio che “convirtió la casa en un paraíso decadente”²¹; il secondo, più radicale e apparentemente votato al successo, di Amaranta Úrsula che sembra restituirle “el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola” (García Márquez, ed. 1969: 318)²².

Poiché nello spazio a disposizione non mi è possibile di considerare tutti gli episodi in questione, mi soffermerò sulle dieci pagine finali del romanzo, dove la casa precipita in un processo distruttivo, da cui non uscirà. La distruzione avanza sul doppio fronte dato dall’equazione tra una passione devastante, che si consuma tra gli ultimi due superstiti della stirpe annientandoli, e una natura devastatrice, che s’impadronisce della casa riducendola in rovina. Dopo la partenza di Gastone – il marito di lei – per l’Europa, Aureliano e Amaranta Úrsula si abbandonano a una “pasión insensata, desquiciante”, la cui irragionevolezza è pari solo al tempo durante il quale essa è stata soffocata: “cuando se vieron solos en la casa sucumbieron en el delirio de los amores atrasados” (García Márquez, ed. 1969: 340)²³. Il piacere assoluto di cui godono (“eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra”)²⁴ è pagato al prezzo di una regressione che si spinge fino all’annientamento. Il quale comincia con l’isolamento, conseguenza della reclusione nella casa, continua col venir meno del senso di realtà, e termina con la crisi del principio d’individualità.

A mano a mano che la passione progredisce, la natura prende il sopravvento sulla casa e i suoi solitari abitanti, i quali non oppongono alcuna resistenza al crescente stato di rovina. Un sottile e implicito parallelismo

è istituito tra il “delirio de los amores atrasados”, a cui soccombono gli amanti, e la “fame preistorica”, che le formiche saziano con “las made-ras de la casa”²⁵; trattandosi, in entrambi casi, di impulsi che, dopo essere stati a lungo impediti, emergono con la “prepotenza della natura” liberata all’improvviso. Del tutto esplicito è, in cambio, il confronto dei guasti provocati dall’attività delle formiche con quelli, ben più gravi, occasionati dai giochi erotici:

En poco tiempo hicieron más estragos que las hormigas coloradas: destrozaron los muebles de la sala, rasgaron con sus locuras la hamaca que había resistido a los tristes amores de campamento del coronel Aureliano Buendía, y destriparon los colchones y los vaciaron en los pisos para sofocarse en tempestades de algodón²⁶.

Ancora qualche riga più avanti, troviamo il paragone col quale gli amanti sono degradati a livello animale: *se lamieron como perros*, rischiando di esser preda di “un torrente de hormigas carniceras que se disponían a devorarlos vivos” (García Márquez, ed. 1969: 342)²⁷; sorte quest’ultima a cui non sfuggirà il frutto del loro amore, come Aureliano legge nell’epigrafe dei manoscritti di Melquíades che, in una sola linea, riassume l’intera storia della famiglia: “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (García Márquez, ed. 1969: 349)²⁸. Quando, con la gravidanza di Amaranta Úrsula, gli amanti, che già “estaban tan identificados que preferían la muerte a la separación” (García Márquez, ed. 1969: 342)²⁹, “se iban convirtiendo en un ser único”, parallelamente lo spazio abitativo – quello che poteva dirsi sottratto alla “voracidad de la naturaleza” – si era ridotto al minimo, appena all’essenziale:

desde el dormitorio de Fernanda, donde vislumbraron los encantos del amor sedentario, hasta el principio del corredor, donde Amaranta Úrsula se sentaba a tejer botitas y sombreritos de recién nacido (García Márquez, ed. 1969: 345)³⁰.

Tutto il resto della casa si era arreso all’“asedio tenaz de la destrucción”, essendosi convertito in una “selva doméstica”, dove ben presto, nelle notti d’amore, in aggiunta ai rumori degli animali e dei vegetali in crescita, era possibile udire il “tráfago de los muertos” (García Márquez, ed. 1969: 345-46)³¹.

3. Fin qui l'analisi dei pochi passi che ho potuto prendere in considerazione dalle tre prime fasi narrative del romanzo, più un'affrettata sintesi della quarta, nel tentativo di ricostruire il tema della casa, pur con le parzialità e con le vere e proprie omissioni, da me dichiarate all'inizio. Mi chiedo ora fino a che punto sia riuscito a rendere chiaro il filo sotteso all'intera ricostruzione. Nel breve spazio, di cui ancora dispongo, intendo rendere esplicito quel filo, cominciando col mettere in risalto il netto contrasto tra parte iniziale e finale del romanzo.

Nella prima fase narrativa, abbiamo visto come la trasformazione della "primitiva costruzione" nella "nuova casa" segni il passaggio da uno stato d'armonia – ancora molto precario – di natura e civiltà a uno maggiormente avanzato, dov'è conquistato un livello più progredito di civiltà. Detto con estrema chiarezza, ciò significa che nell'opposizione tra civiltà e natura, che vige in questa parte del romanzo, è il primo termine della coppia a caricarsi di segno positivo, a costituire cioè il termine euforico, mentre la natura si presenta come il termine negativo e disforico. Poiché è inteso che i due termini coesistono sempre nello stesso spazio testuale, vale a dire che ognuno di essi vive, anche *in absentia*, del proprio rapporto oppositivo con l'altro, posso senz'altro fare esplicito riferimento a quel modello logico-antilogico della formazione di compromesso, di cui – per l'ambito letterario – siamo debitori alla proposta teorica e alla pratica più che ventennali di Francesco Orlando, e la cui struttura verticale si formalizza graficamente, come ha suggerito lo stesso Orlando, in forma di frazione simbolica: repressione *su* represso³². Nel nostro caso, che ricordo essere limitato alla prima delle quattro fasi narrative del romanzo, non c'è alcun dubbio che il posto del numeratore sia occupato dalla "natura", che vi compare perciò in qualità di istanza repressiva, mentre al denominatore si colloca la "civiltà" progressiva, che è pertanto presente in funzione di istanza repressa.

Può sembrare paradossale che la "civiltà" in questa prima parte del romanzo sia rappresentata come forma non della repressione ma del represso, col risultato di rovesciare i termini di una dialettica che proprio il padre della psicanalisi ha contribuito a fondare. Mosso dal doppio interrogativo sul destino della religione e su quello della felicità umana nello sviluppo della civiltà, Freud aveva descritto quest'ultima come "somma delle realizzazioni e degli ordinamenti che differenziano la nostra vita da quella dei nostri progenitori animali e che servono a due scopi: a proteggere l'umanità dalla natura e a regolare le relazioni degli uomini tra loro"

(Freud, ed. 1978: 580); una definizione che, nel privilegiare l'aspetto materiale, gli si era rivelata ben presto insufficiente, perché lasciava completamente nell'ombra un aspetto non meno essenziale, quei "sacrifici pulsionali" (Freud, ed. 1978: 437) al prezzo dei quali l'uomo si era sottratto alla bestialità, e che inducevano Freud a concludere: che "ogni civiltà poggia sulla coercizione al lavoro e sulla rinuncia pulsionale"; e ancora, che "se la civiltà impone sacrifici tanto grandi non solo alla sessualità ma anche all'aggressività dell'uomo, intendiamo meglio perché l'uomo stenti a trovare in essa la sua felicità" (Freud, ed. 1978: 440 e 602). Che per la prima parte del romanzo si sia ipotizzato un represso così poco trasgressivo da coincidere con la volontà umana tesa al raggiungimento delle conquiste civili, e – conseguentemente – una repressione che s'identifica con le pulsioni il cui soddisfacimento si oppone agli interessi della civiltà, merita forse una spiegazione, che non potrà non coinvolgere tre diversi piani: teorico, testuale, storico.

Sul piano della teoria, a giustificare nell'opera letteraria la presenza di un represso conscio e razionale, sarebbe sufficiente il richiamo all'ultimo capitolo contenuto nel più teorico dei citati libri di Orlando, dove scopo dichiarato dell'autore è quello "di arricchire e di precisare la casistica del ritorno del represso come contenuto in letteratura" (Orlando 1993: 76), e dove, accanto a un represso *inconscio*, il lettore troverà descritto ed esemplificato un represso *conscio*, e poi – via via sempre più in alto lungo la scala della coscienza – *accettato*, *propugnato*, e addirittura *autorizzato* "sebbene non da tutti i codici di comportamento". È, tuttavia, nella revisione del pensiero freudiano compiuta da Ignacio Matte Blanco il quale, senza nulla concedere alle manifestazioni dell'arte e della letteratura, ha sottoposto il concetto di inconscio a una ridefinizione che prescinde dalla qualità della coscienza, e tiene conto esclusivamente dello statuto formale logico, o meglio *antilogico*, dal momento che tutte le caratteristiche del "cosiddetto inconscio" sono da considerarsi espressione dei due principi: di *generalizzazione* e di *simmetria* (Matte Blanco, ed. 1981 e Matte Blanco, ed. 1995); è in tale revisione – dicevo – che lo studioso di letteratura trova la più rigorosa giustificazione per una doppia rinuncia, che investe sia il concetto di inconscio che quello di irrazionalità.

Ma, a dispetto delle giustificazioni teoriche addotte, nel nostro caso specifico vien fatto di chiedersi se ha ancora senso conservare il nome di "represso" per un contenuto, il cui carattere trasgressivo si è a tal punto ridotto da farlo piuttosto coincidere con ciò che, nella dialettica freudiana, svolge esattamente la funzione opposta: la prescrizione evolutiva.

La risposta non può che essere affermativa, se dal piano teorico passiamo a quello testuale.

Nei suoi primi capitoli, il romanzo propone al lettore una regressione nel tempo, nientemeno che alla fase originaria della civiltà umana, durante la quale – potremmo dire – la condizione di *Unglück in der Natur* doveva necessariamente sopravanzare quella di *Unbehagen in der Kultur* (Freud, ed. 1978: 555)³³. È questa l'unica trasgressione che soprintende all'intera prima parte del romanzo. Ma, dal momento che mette in questione l'ordine temporale, attentando così al doppio principio: d'irreversibilità del tempo e di realtà, essa vale da sola – per il lettore – a trasformare in represso le legittime aspirazioni di civiltà, di cui i personaggi sono portatori³⁴.

Sul piano testuale, spetta all'esotismo del romanzo la funzione di veicolo della trasgressione: la distanza geografica tra Macondo, come estrema periferia della civiltà, e un centro, da cui giungono a Macondo gli echi della civiltà, è riducibile alla distanza temporale tra le due fasi: iniziale e culminante, nelle quali si lascia racchiudere la storia della civiltà occidentale³⁵.

Per tali ragioni, posso solo in parte condividere quanto afferma Moretti nell'*Epilogo*, da cui queste note hanno preso l'avvio, e cioè che: “a differenza della *Marcia di Radetzky*, in *Cent'anni di solitudine* non si rimpiange la certezza di concerti sempre uguali: se nostalgia c'è, è *nostalgia del disordine*” (Moretti 1994: 227). Non nego che l'affermazione ben si adatti al confronto tra i due romanzi; sostengo, invece, che se non v'è alcun dubbio che la *nostalgia del disordine* presieda alla parte finale del romanzo – come subito vedremo –, alla parte iniziale di esso meglio converrebbe la formula opposta: un *desiderio d'ordine*, a cui – pur con qualche sforzo – potrebbe essere ricondotta la frazione simbolica proposta.

Se ora, come avevo annunciato, saltiamo di colpo alla fine del romanzo, non è difficile rendersi conto che la stessa frazione simbolica presiede anche alla quarta ed ultima fase narrativa, dove però si è rovesciata nel suo esatto contrario, con la civiltà che costituisce il momento repressivo e la natura regressiva che funge da ritorno del represso, e dove troviamo anche ripristinata quella dialettica che Freud aveva così mirabilmente illustrato nei due menzionati scritti della sua ultima maturità. Tant'è vero che se dovessi provarmi ad esporre il senso della parte finale del romanzo, sostituendo alla frazione simbolica una spiegazione discorsiva, non troverei di meglio che ricorrere a uno splendido passo col quale, nel primo di quegli scritti, Freud commenta i seducenti vantaggi che seguirebbero all'abolizione delle proibizioni imposte dalla civiltà:

Ma come sarebbe ingrato, e soprattutto miope, mirare all'abolizione della civiltà! Ciò che poi rimarrebbe sarebbe lo stato di natura, ed esso sarebbe di gran lunga più gravoso da sopportare. È vero, la natura non esigerebbe da noi alcuna restrizione pulsionale, ci lascerebbe liberi; ma essa ha il suo modo particolarmente efficace di raffrenarci: ci annienta freddamente, crudelmente, in maniera che a noi appare cieca, servendosi, se mai, proprio delle occasioni del nostro soddisfacimento. A causa di questi pericoli, con cui la natura ci minaccia, ci siamo uniti e abbiamo creato la civiltà, che deve anche, fra l'altro, rendere possibile la nostra vita associata. Il compito principale della civiltà, la sua propria ragion d'essere, è appunto di difenderci contro la natura (Freud, ed. 1978: 445).

Perfino nella traduzione, la pagina di Freud riesce a conservare la tensione stilistica in cui sfocia il contrasto tra la voglia di non più sacrificare le nostre pulsioni e la paura dei pericoli ai quali, così facendo, ci esporremmo; lo stesso contrasto che riempie di sé l'ultima parte del romanzo, dove un'*occasione di soddisfacimento*, la più allettante – forse – che all'uomo possa offrirsi, è anche alla base dell'*annientamento* della casa e di Macondo.

Vorrei sottolineare che quanto ho appena proposto, circa il rovesciamento della frazione nel passaggio dalla prima alla quarta fase narrativa, concorda, sostanzialmente, con un luogo comune degli studi su *Cent'anni di solitudine*, quello della struttura circolare del romanzo, su cui si è costantemente insistito fin dal pionieristico e – a mio parere – insuperato lavoro di Mario Vargas Llosa, dove leggiamo:

Quell'incessante sfilata che è tutto il libro [...] è circolare: gli esseri, oggetti e fatti che costituiscono la realtà fittizia si ripetono di modo che finiscono col dare un'impressione d'infinito, di moltiplicazione senza fine, come le immagini che si restituiscono l'un l'altro due specchi (Vargas Llosa 1971: 599)

a patto – aggiungo – di accettare senza riserve il paragone con gli specchi, fino a includervi l'elemento dell'immagine rovesciata.

Ma, sul *rovesciamento*, c'è almeno un altro problema a cui è impossibile non accennare: al ripristino della dialettica freudiana che si verifica nella quarta fase narrativa, questa aggiunge una nuova trasgressione della categoria temporale, di cui è ora messa in questione non più l'irreversibilità, bensì l'estensione. Di fatto, nei *cent'anni* del titolo, che equivalgono alla durata della storia di Macondo, si condensa l'intera storia della civiltà occidentale, il che permette al lettore – nella misura in cui s'identifica

con quel protagonista collettivo che è la famiglia Buendía – ciò che a nessun uomo sarebbe consentito dalla realtà: abbracciare in un'unica esperienza il risultato dell'attività di un numero sterminatamente grande di generazioni umane. Un romanzo che sceglie di parlare *all'uomo* della matura civiltà occidentale, parlando *di* una comunità che ne è ai margini, può sembrare un nuovo paradosso. Nulla di più sbagliato, perché la doppia trasgressione temporale che presiede all'intero romanzo, si giustifica solo in rapporto a una situazione storica ben determinata, la quale – a sua volta – consiste in quel processo di *accelerazione* che ha caratterizzato la più recente storia dei paesi latino-americani, e che Moretti ha messo bene in luce nel romanzo di García Márquez: “*Cent’anni di solitudine* racconta [...] la storia di una ‘incorporazione’: di una comunità isolata che viene presa nel sistema-mondo moderno, e ne riceve un’inattesa, violentissima accelerazione” (Moretti 1994: 229). Con ciò, può dirsi confermata la regola secondo la quale il valore estetico di un’opera letteraria dipende dal rapporto col suo contesto di storia; e, contemporaneamente, posso ritenere che la nostra spiegazione si sia completata di quel piano storico, a cui avevo annunciato di voler accennare insieme agli altri due: teorico e testuale.

Ma – ci si chiederà – cosa succede nella parte centrale del romanzo, che è rimasta esclusa dalla spiegazione? Con metafora fotografica, si potrebbe dire che questa parte fornisce i fotogrammi mancanti, capaci di restituire l'intera sequenza del movimento implicita nell'idea di rovesciamento. Fuor di metafora, si dirà che l'intervallo tra la prima e la quarta fase narrativa, ossia tra una condizione di *Unglück in der Natur* e una di *Unbehagen in der Kultur*, tra *desiderio d'ordine* e *nostalgia del disordine*, è riempito dalla storia, o meglio: dall'incremento di repressione che il processo storico d'incivilimento inevitabilmente comporta, e che sarebbe un errore sottovalutare: “è impossibile ignorare in quale misura la civiltà sia costruita sulla rinuncia pulsionale, quanto abbia come presupposto il non soddisfacimento (repressione, rimozione o che altro?) di potenti pulsioni” (Freud, ed. 1978: 587). In *Cien años de soledad*, le due fasi narrative centrali, attraverso il racconto del progresso politico, prima, e della modernizzazione economica, poi, concorrono alla tematizzazione della crescita storica della repressione, per effetto della quale si produce il rovesciamento, e il desiderio di civiltà si ritorce nel suo contrario. Ne risulta, pertanto, che, mentre nelle fasi narrative estreme il conflitto è di ordine antropologico, in quanto a fronteggiarsi sono direttamente civiltà e natura, nelle due fasi centrali la tensione risulta interna

al processo storico, nel senso che essa si realizza tra momenti storici diversi del processo di civiltà. Tenterò di spiegarmi brevemente.

Nella seconda fase narrativa, dove il tema della casa compare meno che altrove, abbiamo visto affiorare per la prima volta nel romanzo un atteggiamento nostalgico: i brevi riferimenti alle bambole “polverose” e “ammuffite”, agli oggetti “antiquati e polverosi”, allo “spettro della pianola” e perfino ai “minuscoli e laceranti danni” della casa introducono una fugace nota di rimpianto per il tempo passato, quello di Remedios, di Melquíades e della “nuova casa”. È, tuttavia, nella terza fase narrativa, dove la casa dei Buendía recupera una maggiore centralità attraverso la doppia e alternativa immagine della coppia di sposi, che il rimpianto per le condizioni di civiltà del passato acquista il carattere di un più deciso rifiuto nei confronti della civiltà del presente. È qui, insomma, che la civiltà, da valore che era stato, finisce col trasformarsi in disvalore. È vero che la casa-moschea o locanda di Aureliano Segundo si oppone alla casa-sepolcro di Fernanda, nella stessa misura in cui l’incondizionata adesione alla nuova civiltà, che s’identifica con l’accumulo e lo spreco di ricchezze, si contrappone al regressivo attaccamento a una civiltà superata, che si esaurisce nel rigido sistema di inutili convenzioni; ma è altrettanto vero che l’una e l’altra coincidono almeno in un elemento: nel loro comune contrasto con la “nuova casa”, e tanto più con la “primitiva costruzione”, entrambe fanno rimpiangere le “antiche abitudini”, espressione con cui possiamo riassumere la fase originaria della civiltà di Macondo. Volendo, perciò, ancora una volta ricorrere alla frazione, nella cui grafica è simbolicamente rappresentata la logica della formazione di compromesso, al numeratore e denominatore di essa non troveremo più natura e civiltà, ma fasi diverse, rispettivamente più o meno progredite, della stessa civiltà.

Si potrà decidere di privilegiare la frattura tra le due metà del romanzo, o, al contrario, propendere per la progressione dalla prima alla quarta fase narrativa; ne va della struttura circolare o lineare del romanzo. È superfluo aggiungere che, da parte mia, ritengo che, più che scegliere, il romanzo le lascia coesistere entrambe, tanto più se dietro di esse siamo pronti a cogliere una concezione ciclica o lineare del tempo che – com’è noto – è un’altra delle grandi questioni del romanzo.

NOTE

- 1 Il frammento *La casa de los Buendía*. (*Apuntes para una novela*), pubblicato in “Crónica”, n. 6, Barranquilla, 3-VI-1950: 8-9, è ora raccolto, come appendice, in García Márquez, ed. 1981: 621-23. Per una rassegna completa dei “brani isolati” o “appunti” pubblicati ne “El Heraldo”, cfr. Joset 1984: 28 nn. 35-8. L’articolo *Autocrítica*, pubblicato in “El Espectador. Magazin Dominical”, Bogotá, 30-III-1952: 15, è ora raccolto in García Márquez, ed. 1981: 513-15: “il romanzone di settecento pagine che penso di finire entro due anni” (515).
- 2 Uso la trad. ital. di Enrico Cicogna, data in Márquez, ed. 1987, vol. I: 570-71: “Dato che la sua casa era stata fin dal primo momento la migliore del villaggio, le altre furono sistemate a sua immagine e somiglianza. C’era un salotto ampio e ben illuminato, una sala da pranzo fatta a terrazza con una fioritura dai colori vivaci, due camere da letto, un patio con un gigantesco castagno, un orto ben coltivato e un cortiletto dove vivevano in pacifica comunità i capri, i porci e le galline. Gli unici animali proibiti non soltanto nella casa, ma anche in tutto il villaggio, erano i galli da combattimento. [...] Grazie a lei, i pavimenti di terra battuta, i muri di argilla non intonacati, i rustici mobili di legno che essi stessi avevano costruito erano sempre puliti, e le vecchie cassapanche dove si conservava la roba esalavano un tiepido odore di basilico”.
- 3 “Ursula si rese improvvisamente conto che la casa si era riempita di gente, che i suoi figli erano sul punto di sposarsi e di avere figli, e che sarebbero stati costretti a disperdersi per mancanza di spazio. Allora prese il denaro accumulato durante lunghi anni di duro lavoro, contrasse debiti coi suoi clienti, e intraprese l’ampliamento della casa. Ordinò che si costruisse un salotto buono per le visite, un altro salotto più comodo e fresco per l’uso quotidiano, una sala da pranzo con un tavolo da dodici dove la famiglia potesse sedersi con tutti i suoi invitati; nove camere da letto con finestre verso il patio e un lungo porticato protetto dalla luminosità del mezzogiorno da un giardino di rose, con una balaustra per mettervi vasi di felci e testì di begonie. Ordinò di ampliare la cucina per potervi costruire due forni, di abbattere il vecchio granaio dove Pilar Ternera aveva letto l’avvenire a José Arcadio e di costruirne un altro due volte più grande in modo che in casa non mancasse mai il cibo. Ordinò la costruzione nel patio, all’ombra del castagno, di un bagno per le donne e di un altro per gli uomini, e in fondo una scuderia grande, un pollaio cintato, una stalla da mungitura e una uccelleria aperta ai quattro venti perché potessero sostarvi a loro piacimento gli uccelli senza meta. Seguita da dozzine di muratori e di carpentieri, come se avesse contratto il delirio febbrile di suo marito, Ursula stabiliva la posizione della luce e il comportamento del calore, e distribuiva lo spazio senza il minimo senso dei suoi limiti. La primitiva costruzione dei fondatori si riempì di utensili e di materiale, di operai affranti di sudore, che chiedevano a tutti il favore di non intralciare, senza pensare

che erano loro quelli che intralciavano, esasperati dal sacco di ossa umane che li perseguitava dappertutto col suo sordo sonagliare. In mezzo a quei disagi, respirando calce viva e melassa di catrame, nessuno capì molto bene come fece a sorgere dalle viscere della terra non soltanto la casa più grande che ci sarebbe mai stata al villaggio, ma anche la più ospitale e fresca che ci fu mai nel giro della palude” (616-17). “La casa nuova, bianca come una colomba, fu inaugurata con un ballo. Ursula aveva concepito quell’idea fin dal pomeriggio in cui aveva visto Rebeca e Amaranta trasformate in adolescenti, e si può quasi dire che il principale motivo della costruzione fosse il desiderio di fornire alle ragazze un luogo degno dove potessero ricevere le visite. Desiderosa che nulla togliesse lustro a quel proposito, lavorò come un galeotto mentre si realizzavano le riforme, di modo che prima che fossero terminate aveva ordinato costosi accessori per la decorazione e il servizio, e l’invenzione meravigliosa che avrebbe suscitato lo stupore del villaggio e la gioia dei giovani: la pianola. La portarono smontata, imballata in parecchie casse che furono scaricate insieme ai mobili viennesi, alla cristalleria di Boemia, al vasellame della Compagnia delle Indie, alle tovaglie d’Olanda e a un ricco assortimento di lampade e bugie, e vasi da fiori, ornamenti e arazzi. La casa importatrice mandò a sue spese un esperto italiano, Pietro Crespi, con l’incarico di montare e di accordare la pianola, di far imparare ai suoi compratori a manovrarla e di insegnare loro a ballare la musica di moda perforata su sei rulli di carta. [...] Un mattino, senza aprire la porta, senza convocare alcun testimone del miracolo, fece funzionare il primo rullo nella pianola, e il martellare assordante e lo strepito continuo dei listoni di legname cessarono in un silenzio di stupore, al cospetto dell’ordine e del nitore della musica. Tutti si precipitarono nel salotto. José Arcadio Buendía parve fulminato non dalla bellezza della melodia, ma dal tasteggio autonomo della pianola, e collocò nel salotto la macchina fotografica di Melquíades con la speranza di ottenere il dagherrotipo dell’esecutore invisibile. [...] Mentre Ursula e le ragazze sballavano i mobili, lucidavano il vasellame e appendevano quadri di donzelle su barche cariche di rose, infondendo un soffio di nuova vita agli spazi spogli che avevano costruito i muratori, José Arcadio Buendía rinunciò alla persecuzione dell’immagine di Dio, convinto della sua inesistenza, e sventrò la pianola per decifrarne la magia segreta” (622-24).

4 “soprasalti e andirivieni [...] le nuove lampade a catrame si accesero alla data e all’ora prevista” (264).

5 Cfr. traduzione in García Márquez, ed. 1987: 699, 736, 716, 732.

6 “Non avvertì i minuscoli e laceranti danni che il tempo aveva fatto nella casa, e che dopo un’assenza così prolungata sarebbero sembrati un disastro a qualsiasi uomo che avesse conservato vivi i propri ricordi. Non gli dolsero né le scrostature della calce dei muri, né i sudici bioccoli di ragnatele negli angoli, né la polvere delle begonie, né le nervature del tarlo nelle travi,

né la muffa dei serramenti, e nessuna delle trappole insidiose che gli tendeva la nostalgia” (737).

- 7 Dopo averci detto della guarigione del colonnello dal tentato suicidio, che ne farà un sopravvissuto, recluso nel suo antico laboratorio a fare e disfare pesciolini d’oro, il capitolo si chiude con un passo dove i danni del tempo trovano nella “vitalità” di Ursula l’antidoto che provvederà a “ringiovanire la casa” con opere di ripulitura e restauro, alla fine delle quali “la musica della pianola tornò a rallegrare la casa”. Dalla musica del passato, nel cuore di Amaranta, che è non meno “appassito” di quello del fratello, anche se non ancora pietrificato, spunterà un ricordo, e con esso un sentimento, foss’anche di “rancore”, che il tempo ha contribuito a pulire e purificare: “Con una vitalidad que parecía imposible a sus años, Ursula había vuelto a rejuvenecer la casa. [...] La hizo lavar y pintar, cambiar los muebles, restauró el jardín y sembró flores nuevas, y abrió puertras y ventanas para que entrara hasta los dormitorios la deslumbrante claridad del verano. [...] La música de la pianola volvió a alegrar la casa” (157). “Con una vitalità che sembra impossibile con tutti i suoi anni, Ursula aveva ancora una volta fatto ringiovanire la casa. [...] La fece lavare e ridipingere, cambiò i mobili, restaurò il giardino e seminò i fiori nuovi, e aprì porte e finestre perché entrasse fin nelle stanze l’abbagliante chiarore dell’estate. [...] La musica della pianola tornò a rallegrare la casa” (745).
- 8 “un giorno in cui si era svegliato di umore smargiasso, Aureliano Secondo comparve con una cassa di denaro, un secchio di colla e un pennello, e, cantando a squarciagola le vecchie canzoni di Francisco el Hombre, tappezzò la casa di dentro e di fuori, e da sotto in su, con biglietti da un peso. L’antica magione, dipinta di bianco fin dai tempi in cui portarono la pianola, acquistò l’aspetto ambiguo di una moschea. In mezzo allo scompiglio della famiglia, allo scandalo di Ursula, al giubilo del popolo che invase la strada per assistere alla glorificazione dello scialo, Aureliano Secondo finì per tappezzare la casa dalla facciata alla cucina, compresi cessi e stanze da letto, e gettò nel patio i biglietti che avanzavano” (757-78).
- 9 ““Dio mio’ pregava. ‘Facci poveri come eravamo quando abbiamo fondato questo villaggio, che non ti venga in mente nell’altra vita di rifarti su di noi di questo sperpero”” (758).
- 10 Cfr. García Márquez, ed. 1987: 770, 773, 776.
- 11 “Fece smettere l’abitudine di mangiare in cucina e all’ora che uno aveva fame, e impose l’obbligo di farlo a ore esatte sul tavolo grande della sala da pranzo apparecchiato con tovaglie di lino, e coi candelabri e il servizio d’argento. La solennità di un atto che Ursula aveva sempre considerato come il più semplice della vita quotidiana creò una situazione di stecchita compunzione contro la quale il primo a ribellarsi fu il sottomesso José Arcadio Secondo. Ma l’abitudine si impose, così come quella di recitare il rosario

prima di cena, e richiamò talmente l'attenzione dei vicini, che ben presto circolò la voce che i Buendía non si mettevano a tavola come gli altri mortali, ma che avevano convertito l'atto di mangiare in una messa cantata. Perfino le superstizioni di Ursula, nate piuttosto dall'ispirazione del momento che dalla tradizione, entrarono in conflitto con quelle che Fernanda aveva ereditato dai suoi genitori, e che erano perfettamente definite e catalogate per ogni occasione. Fintanto che Ursula usufruì del pieno dominio delle sue facoltà, si conservarono alcune delle antiche abitudini e la vita della famiglia continuò a subire l'influsso dei suoi colpi di testa, ma quando perse la vista e il peso degli anni la confinò in un angolo, il cerchio di rigidità iniziato da Fernanda dal momento in cui era arrivata finì per chiudersi completamente, e nessuno più di lei determinò il destino della famiglia. L'industria di pasticceria e di animaletti di caramello, che Santa Sofia de la Piedad continuava per volontà di Ursula, era considerata da Fernanda come un'attività indegna, e non tardò a liquidarla. Le porte della casa, spalancate dallo spuntare del giorno fino all'ora di andare a dormire, furono chiuse durante la siesta, col pretesto che il sole riscaldava le stanze da letto, e alla fine si chiusero per sempre. Il fascio di aloe e il pane appesi sull'architrave fin dai tempi della fondazione furono sostituiti da un'immagine del Cuore di Gesù [...]. Con essi [gli ultimi resti del patrimonio avito] si costruì nella stanza da letto dei bambini un altare con santi a grandezza naturale, ai quali gli occhi di vetro imprimevano una inquietante parvenza di vita e le cui vesti di panno artisticamente ricamate erano migliori di quelle mai usate da nessun abitante di Macondo. A poco a poco, lo splendore funerario dell'antica e gelata magione si andò trasferendo nella luminosa casa dei Buendía" (776-78).

- 12 "i vecchi abitanti di Macondo si levavano di buon'ora per esplorare il loro stesso villaggio" (793).
- 13 "Aureliano Secondo, invece, non stava nella pelle per la contentezza che gli procurava la valanga di forestieri. La casa si riempì improvvisamente di ospiti sconosciuti, di imbattibili sgavazzatori mondiali, e fu necessario aggiungere stanze da letto nel patio, allargare la sala da pranzo e sostituire il vecchio tavolo con un altro da sedici, con nuovo vasellame e servizi, e anche così si dovettero stabilire turni per mangiare. Fernanda dovette trangugiarsi i suoi scrupoli e servire come altrettanti re certi invitati della più perversa condizione, che infangavano con gli stivali il porticato, orinavano in giardino, e dovunque stendevano le loro stuoie per fare la siesta, e parlavano senza far caso né a suscettibilità di dame né a smancerie di cavalieri. Amaranta si scandalizzò così tanto per l'invasione della plebe, che tornò a mangiare in cucina come ai vecchi tempi. Il colonnello Aureliano Buendía, persuaso che la maggior parte di coloro che entravano nel laboratorio per salutarlo non lo facessero per simpatia o per stima, ma solo per la curiosità di conoscere una reliquia storica, un fossile da museo, decise di sbarrarsi nella stanza

e non lo si rivide più, tranne in rarissime occasioni, seduto sulla porta della strada. Ursula, invece, anche nell'epoca in cui già strascicava i piedi e camminava tastando i muri, provava un'eccitazione puerile a ogni avvicinarsi dell'arrivo del treno. "Bisogna fare carne e pesce" ordinava alle quattro cuoche, che si affannavano per arrivare in tempo sotto la imperturbabile guida di Santa Sofía de la Piedad. "Bisogna fare di tutto" insisteva "perché non si sa mai cosa vogliono mangiare i forestieri". Il treno arrivava nell'ora del calore più intenso. Durante il pranzo la casa trepidava in una confusione da mercato, e i sudati commensali, che non sapevano neppure chi fossero i loro anfitrioni, irrompevano, mentre le cuoche si intralciavano a vicenda con le enormi pentole di zuppa, i calderoni di carne, i catini di legumi, i vassoi di riso, e distribuivano con mestoli inesauribili le tinozze di limonata. Era tale il disordine che Fernanda era esasperata all'idea che molti mangiassero due volte, e in più di una occasione ebbe la tentazione di sfogarsi con impropri da pescivendola perché qualche commensale confuso le chiedeva il conto" (793-94).

- 14 "la casa si aprì, ancora odorosa di resine e di calce umida, e i figli e i nipoti dei fondatori conobbero il porticato delle felci e delle begonie, le stanze silenziose, il giardino saturo della fragranza delle rose, e si riunirono nella sala delle visite davanti all'invenzione sconosciuta che era stata coperta con un lenzuolo" (624).
- 15 "Nella casa continuarono gli inviti a pranzo e a cena, e in realtà non si ristabilirono le antiche abitudini finché non se ne andò, qualche anno dopo, la compagnia bananiera. Tuttavia, ci furono cambiamenti radicali nel tradizionale senso di ospitalità, perché allora era Fernanda ad imporre le sue leggi. Con Ursula relegata nelle tenebre, e con Amaranta assorta nella composizione del sudario, l'antica apprendista regina ebbe mano libera per selezionare i commensali e imporre loro le rigide norme che le avevano inculcato i suoi genitori. La sua severità fece della casa un ridotto di usanze del passato, in un villaggio sconvolto dalla volgarità con la quale i forestieri scialacquavano le loro facili fortune. Per lei, senza tante storie, la gente per bene era quella che non aveva niente a che vedere con la compagnia bananiera. Perfino José Arcadio Secondo, suo cognato, fu vittima del suo zelo discriminatorio, perché nell'entusiasmo della prima ora tornò a vendere al maggior offerente i suoi stupendi galli da combattimento e si impiegò come caposquadra nella compagnia bananiera. 'Che non torni a mettere piede in questa casa' disse Fernanda 'finché avrà la rognà dei forestieri'" (816-17).
- 16 "somigliava sempre di più alla magione coloniale dei suoi padri" (822).
- 17 "strumento adatto ai vagabondi eredi di Francisco el Hombre [...] perfino le suore [lo] consideravano come un fossile da museo" (753 e 834).
- 18 "le numerose magagne della casa" (879). E cfr. la nota precedente.
- 19 "crollò dalla sera alla mattina in una crisi di senilità" (923).
- 20 Si ricorderà che nella parte centrale del romanzo (*Il tempo passa*), splendido

descrizione della casa estiva dei Ramsay precipitata nell'abbandono, la signora McNab, alla cui opera era stato affidato il salvataggio della casa, improvvisamente "sbatté la porta. Girò la chiave, e lasciò la casa chiusa, sprangata, sola", perché "c'era troppo da fare per una donna sola [...] Era troppo lavoro per una donna sola, troppo, troppo" (Woolf, ed. 1993: 149). Un'analoga decisione annuncia Santa Sofía de la Piedad ad Aureliano, dopo gli inutili tentativi di contrastare la "prepotenza della natura" di cui è preda la casa abbandonata: "Me rindo [...] Esta es mucha casa para mis pobres huesos" (ed.: 304). "Mi arrendo [...] questa casa è troppo per le mie povere ossa" (trad.: 924). Sull'importanza della Woolf nella narrativa di García Márquez, si veda quanto dichiara lo stesso autore in Mendoza 1983: 60-61. Per il primo riferimento alla Woolf in uno scritto di García Márquez e la mediazione del cosiddetto "gruppo di Barranquilla", cfr. García Márquez, ed. 1981: 12-13 e 94-95.

- 21 "trasformò la casa in un paradiso artificiale" (942).
- 22 "l'aria di gioventù e di festa che c'era ai tempi della pianola" (942).
- 23 "una passione insensata, scriteriata [...] quando si videro soli nella casa soccombettero al delirio degli amori arretrati" (968-69).
- 24 "erano gli unici esseri felici, e i più felici sulla terra" (968).
- 25 "En el aturdimiento de la pasión. [Amaranta Ursula] vio las hormigas devastando el jardín, saciando su hambre prehistórica en las maderas de la casa, y vio el torrente de lava viva apoderándose otra vez del corredor..." (341). "Nello stordimento della passione, vide le formiche che devastavano il giardino, saziando la loro fame preistorica coi legni della casa, e vide il torrente di lava viva che si impadroniva di nuovo del portico" (696).
- 26 "In poco tempo fecero più stragi delle formiche rosse: schiantarono i mobili del salotto, lacerarono con le loro follie l'amaca che aveva resistito ai tristi amori di accampamento del colonnello Aureliano Buendía, e sventrarono i materassi e li svuotarono per terra per soffocarsi in tempeste di cotone" (969).
- 27 "si leccarono come cani [...] un torrente di formiche carnivore che si accingevano a divorarli vivi" (970).
- 28 "Il primo della stirpe è legato a un albero e l'ultimo se lo stanno mangiando le formiche" (979).
- 29 "si erano così identificati da preferire la morte alla separazione" (971).
- 30 "si andavano convertendo in un essere unico [...] dalla stanza di Fernanda, dove intravidero i fascini dell'amore sedentario, all'inizio della galleria, dove Amaranta Ursula si sedeva a confezionare scarpette e cuffiette da neonato" (974).
- 31 "assedio tenace della distruzione [...] selva domestica [...] traffico dei morti" (974-75).
- 32 Non posso che rimandare all'intero ciclo freudiano, formato dai quattro libri pubblicati presso l'editore Einaudi: Orlando 1971, Orlando 1973, Orlando 1979, Orlando 1982.

- 33 Giova ricordare che “nell’estate del 1929 Freud iniziò a scrivere un libro il cui titolo originario era *Das Unglück in der Kultur*, dove in seguito l’espressione *Unglück* (“infelicità”) fu attenuata in *Unbehagen* (“disagio)””; cfr. *Avvertenza editoriale* a Freud, ed. 1978: 555.
- 34 Problemi teorici, in parte simili a quelli qui posti, sono stati sollevati e risolti da Paduano 1994: 71 e sgg. D’altro canto, è noto che García Márquez ha più volte indicato nell’*Edipo Re* di Sofocle l’opera letteraria da lui preferita e più ammiratione; cfr., per esempio, le dichiarazioni contenute in Mendoza 1983: 58, 108, 146.
- 35 Al fenomeno della diversità di generazioni e culture che convivono a Macondo, Moretti ha applicato il concetto di “contemporaneità del non-contemporaneo” (224); un concetto elaborato da un grande storico, che ben si adatta all’universo rappresentato nel romanzo. Senonché quando – qualche pagina più avanti – Moretti s’interroga sul “ruolo del realismo magico in *Occidente*”, ponendosi cioè il problema del destinatario occidentale del romanzo, è significativo che ricorra al più essenziale dei concetti elaborati da Freud: “la voglia di ‘senso’, di fantasia, di *reincanto* delle società contemporanee [...] può ben trovare sfogo in storie che appartengono a *un’altra cultura*. Specie poi se quella cultura è una perfetta formazione di compromesso: sufficientemente europea (‘latina’) da essere comprensibile – e sufficientemente esotica (‘americana’) da sottrarsi al controllo critico” (234). “Di ciò che è lontano da noi, siamo pronti a credere qualsiasi cosa”: è il finale commento dello studioso, a cui aggiungerei soltanto che ciò è tanto più vero se nella lontananza geografica siamo pronti a riconoscere la lontananza di un passato che – proprio perché tale – ci è ben altrimenti familiare.

BIBLIOGRAFIA

- Freud, Sigmund (ed. 1978), “Il disagio della civiltà (1929)”, trad. it. a cura di E. Sagittario, *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 10: 557-630.
- (ed. 1978), “L’avvenire di un’illusione (1927)”, trad. it. di S. Candreva e E.A. Panaitescu, in *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 10: 431-85.
- García Márquez, Gabriel (1969), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (ed. 1981), *Obra periodística. I. Textos costeros*, a cura di J. Gilard, Madrid, Mondadori España.
- (ed. 1987), *Cent’anni di solitudine*, a cura di Enrico Cicogna, in Id., *Opere*, a cura di R. Campa, introduzione di C. Segre, Milano, Mondadori.

- Joset, Jacques (1984), *Introducción a Gabriel García Márquez, Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra.
- Matte Blanco (ed. 1981), *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Torino, Einaudi.
- (ed. 1995), *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo* (1988), Torino, Einaudi.
- Mendoza, Plinio (1983), *Odor di guayaba. Conversazioni con Gabriel García Márquez*, trad. it. di L. Brizzolara e L. Pranzetti, Milano, Mondadori.
- Moretti, Franco (1984), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- Orlando, Francesco (1971), *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Torino, Einaudi.
- (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- (1979), *Lettura freudiana del "Misanthrope"*, Torino, Einaudi.
- (1982), *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
- (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Paduano, Guido (1994), *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi.
- Vargas Llosa, Mario (1971), *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral.
- Woolf, Virginia (ed. 1993), *Al faro*, tr. it. a cura di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli.

Antonio Gargano, professore emerito di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, è stato accademico corrispondente della *Real Academia Española* e della *Reial Acadèmia de les Bones Lletres*. È stato Coordinatore del Dottorato di Filologia Moderna, poi del Dottorato di Filologia dello stesso Ateneo. È stato *visiting professor* presso l'Universidad de Salamanca e la Sorbonne-Paris III. È stato condirettore della "Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche" e della collana di studi letterari "Sestante" della Salerno editrice. Autore di circa duecento lavori, i suoi studi hanno privilegiato la letteratura spagnola medievale e moderna, con monografie, edizioni e saggi sull'epica medievale, il romanzo sentimentale quattrocentesco, la letteratura dei Re Cattolici e, in particolare, la *Celestina*, la poesia rinascimentale e barocca e, in particolare, Garcilaso de la Vega, il romanzo picaresco con studi ed edizioni del *Lazarillo* e del *Buscón* di Quevedo. Più marginalmente, si è occupato di poesia e romanzo otto-novecenteschi. Recentemente ha pubblicato i seguenti volumi: *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas* (2020), *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación* (2023), *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega* (2023). | Antonio Gargano, Professor Emeritus of Spanish Literature at the University of Naples Federico II, was academic correspondent

of the Real Academia Española and the Reial Acadèmia de les Bones Lletres. He was Coordinator of the Doctorate in Modern Philology, then of the Doctorate in Philology at the same University. He has been a Visiting Professor at the Universidad de Salamanca and the Sorbonne-Paris III. He was co-director of the “Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche” and of the literary studies collection “Sestante” at Salerno editrice. Author of about two hundred works, his studies privileged medieval and modern Spanish literature, with monographs, editions and essays on medieval epics, the fifteenth-century sentimental novel, the literature of the Catholic Monarchs and, in particular, the *Celestina*, Renaissance and Baroque poetry and, in particular, Garcilaso de la Vega, the picaresque novel with studies and editions of the *Lazarillo* and *Buscón* by Quevedo. More marginally, he has dealt with nineteenth- and twentieth-century poetry and novels. He has recently published the following volumes: *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas* (2020), *Del Lazarillo a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación* (2023), *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega* (2023).