

MENESTEOS, MARINERO DE ABRIL DI MARÍA TERESA LEÓN O IL MITO DELLA NOSTALGIA

Laura Silvestri*

Il romanzo

È già da qualche anno che si è cominciata a riconoscere l'importanza di María Teresa León (Logroño, 1903 - Madrid, 1988), per troppo tempo oscurata dalla fama del marito Rafael Alberti. Non solo si è riscattata la sua opera, ma anche il suo impegno politico prima, durante e dopo la guerra civile.

Segretaria dell'Alianza de Intelectuales Antifascistas, aiutò in tutti i modi la causa repubblicana, come pure la difesa dell'arte e della cultura. Basti dire che organizzò *Las guerrillas del teatro*, spettacoli che venivano portati al fronte per intrattenere i soldati, contribuì in maniera decisiva a mettere in salvo le opere del Museo del Prado e anche quando, alla fine del conflitto, fu costretta a rifugiarsi prima a Parigi, poi in Argentina e infine a Roma, continuò il suo attivismo civile, parlando alla radio e scrivendo articoli. In Spagna tornerà solo nel 1977, già con i sintomi dell'Alzheimer.

Così, una delle più prolifiche e brillanti scrittrici del Novecento spagnolo passò gli ultimi anni della sua vita nel silenzio e nell'oblio della malattia. Per fortuna, quasi lo avesse presentito, lasciò le sue memorie in uno dei suoi libri più belli, *Memoria de la melancolía*, considerato il testo chiave della sua opera e una delle migliori espressioni della letteratura dell'esilio (cfr. tra gli altri: Marrast, Pope, Torres Nebrera, Estébanez Gil, Roses, Álvarez de Armas).

Tuttavia, seppure il dolore per la lontananza dalla patria sia al centro di gran parte dei testi di María Teresa León, è in *Menesteos, marinero de abril* (1965) che questo tema si trasforma in un vero e proprio mito, consustanziale alla vita e all'opera dell'autrice¹. Ma andiamo con ordine.

* Università di Roma 'Tor Vergata'.

¹ Come osserva Carla Perugini (83): «el texto ha sido unánimemente juzgado, a pesar de su ambientación legendaria, como fuertemente inmerso en las circunstancias históricas y existenciales de los exiliados españoles, en sus sentimientos de desarraigo y extrañeza».

Menesteo è il leggendario re di Atene che partecipò alla guerra di Troia e che, essendo stato il suo trono usurpato, non aveva potuto tornare in patria; aveva quindi vagato fino a giungere in Spagna, alla foce del fiume Creso (l'attuale Guadalete) dove aveva fondato il Puerto de Menesteos, chiamato oggi Puerto de Santa María, nella baia di Cadice, città natale di Alberti. Per questo, in *Ora marítima*, il poeta (che aveva preso questo titolo dall'opera in cui Avieno descrive la Spagna preromana) gli ha dedicato la poesia *Menesteos, fundador y adivino* (Perugini, *Rafael Alberti tra due sponde*). E per questo il libro si apre con la dedica «a Rafael Alberti, de Puerto de Menesteos» (León 31), a cui seguono, come epigrafi, citazioni di Avieno, Omero, Strabone e dello stesso Alberti, riferite a Menesteo².

Nel ricostruire la vita di questo personaggio, di cui si sa ben poco, Maria Teresa León lo immagina, dopo la guerra di Troia, desideroso di prendere il mare per seguire le orme di Enea. Descrive dunque il suo viaggio, o meglio il suo sbarco, dato che la storia comincia su una spiaggia, teatro di un amplesso tra il protagonista e una vergine consacrata a una dea (forse la stessa Venere-Afrodite). Ma ancor prima di dire il suo nome, la fanciulla scompare e di lei rimane solo il nastro verde che le adornava i capelli. Da questo momento, perciò, ritrovarla diventa il motivo conduttore del romanzo e lo scopo della vita di Menesteo.

La ricerca

Fin dall'inizio, però, il suo inseguimento si risolve in una serie di amare delusioni. Ogni volta che crede di averla raggiunta, la ragazza si rivela un miraggio, una chimera sorta dal gioco delle luci della natura («Le parece ver el cuerpo nacarado de la muchacha en los charquitos que deja la resaca y aprovechan las nubes como espejo», 40) o semplicemente dal desiderio di Menesteo. E a mano a mano che lei diventa una meta irraggiungibile, lui si allontana sempre più da se stesso e dal proprio passato: «Luego echa a correr hacia cualquier punto, pues se ha dado cuenta, de pronto, que él ya casi no existe, pues va errante sin compañero, y está solo sin navío y es menos que una hoja de las que balancea el otoño» (42). Non a caso, per descrivere il suo senso di smarrimento, la voce narrante crea una similitudine («Diez años de su vida se le han convertido en

² Meno i cinquantanove versi di Alberti e la citazione di Avieno che segue immediatamente la dedica, tutte le altre epigrafi sono introdotte da un titolo; quella di Omero: *Menesteos, héroe y caudillo de la Iliada* e le due di Strabone: *Menesteos, navegante después de la caída de Troya* e *Menesteos en la bahía gaditana*.

huidizo lagarto, difícil de atrapar», 44) che rimanda alla metamorfosi del nastro verde in una serpe velenosa che ‘fatalmente’ ridurrà il protagonista in fin di vita:

Bajo la abarca derecha, quejándose, se hallaba una joya de esmeraldas montunas, quejándose con un diminuto llanto mortecino.

– Tú aquí – balbuceó Menesteos ¿Por qué has venido a buscarme? Si eres el resto de la cinta de su pelo, sabrás conducirme ante ella. Yo te sigo. [...]

Poco a poco el sol se fue trasponiendo, dejándole una larga sombra a las espaldas mientras la cinta viva, enfilando todos los silencios, se detenía de cuando en cuando entre las piedras [...]. Alcanzó un remanso y entre el palor de la orilla vio, abandonada, la cinta de su amiga [...]. Y tendió la mano para acariciarla. La joya montuna, sin entender sus intenciones, picó profundamente [...] Menesteos comenzó a reconocer dentro de sí el camino de la ponzoña. Lentamente se iban adormeciendo los extremos de su cuerpo. Pretendió beber en el arroyo pero cayó dentro de sus aguas (106-108).

In effetti, per Menesteos l'incontro con la ragazza è stato come un veleno che, cancellando a poco a poco dalla sua mente paesaggi, abitudini, voci e presenze, lo rende straniero a tutto, alienandolo persino da se stesso. Per questo, a chi gli chiede chi sia e da dove venga, risponde:

[...] el muerto te está hablando. Sé que los hombres mueren por aquello che desean locamente, así yo sufrí la calamidad de desear a una criatura a quien desaté su cinturón para que mis manos recurrieran su cuerpo. E hice como el alfarero hace con sus jarros o el espadero con sus espadas. Yo me maté de amor, por eso te dije que había matado a un hombre. Yo fui el abandonado de la vida y como tal decidí llegar al reino de los muertos y llevar hasta el infierno mi infierno y entregar a los difuntos mi cadáver (122).

Senza più speranze, né ricordi si reca quindi nell'Ade, «la silla del olvido» (116), «el hogar de los difuntos» (126), «la región del cero absoluto, del lugar del después, región donde los ríos del olvido llevan a los que fallecen» (145), per trovare nel regno dei morti ciò che non ha potuto avere nella vita. E il suo sogno si avvera, grazie al rifiuto che egli oppone all'invito del giovane ‘che gli fa da guida’ a cancellare ogni traccia di memoria:

– No puedo olvidar. Dios, o lo que seas ¿me entiendes? No puedo traicionar mi papel de hombre, jugando a cara o cruz, aunque me ofrezcas todas esas respuestas que traen desvelados a los sabios. Yo no lo soy. Apenas si busco por la playa a una muchacha o niña de placer salida del primer asombro en mis brazos viriles. ¿Está o no está por aquí? ¿Yo no la quería como madre de mi descendencia pues ella era el enceguedor amor. ¿Qué voy a hacer ahora si la olvido en esta cueva o cáscara final donde todo se desvanece? (130).

Così, aggrappato al ricordo della ragazza, e al lancinante dolore per la sua perdita, riesce a farla rivivere dentro di sé:

Luego... Le acometió un terror absoluto, fuera de toda medida. Llevó su mano al pecho para contener el caudal de su sangre que seguía corriendo su camino mortal y encontró dentro su corazón. No dudó en levantarlo. Dentro de él la muchacha solar resplandecía sin eclipse. ¡Qué hermosa era en los dedos del marinero de abril! Todas la perfecciones se habían agrupado. ¿Es que así es la sonrisa de la espuma? ¿Puede de una piel fluir tanta preciosa luz? (131).

La fanciulla ricreata dal suo cuore, molto probabilmente la stessa dea a cui era votata, e che Menesteo non osa guardare per «miedo a chocar contra su mejilla y que se le disolviese en espuma» (133), lo prende per mano e lo riporta alla vita:

¡Qué asombro! Volvían a tener nombre los colores y los trinos. Volvía a llamarse zumbido el vuelo de la abeja. Retiraba su cuerpo del roce de los árboles. Su olfato se abría de par en par, multiplicándose con los mil llamamientos de las flores. Todos los beneficios de la luz y el sonido los recibía arrodillado y corriendo. Apretaban sus manos el aire. Estaba vivo. Fundía todo en él, lo amalgamaba, lo absorbía. Ahora sí que eso era nacer (134).

Questa rinascita, proprio perché avvenuta grazie alla realizzazione di un sogno, lo fa vivere una pienezza mai provata prima, una fusione tellurica con la natura in un paradiso che credeva inesistente:

Lejos, palpitaba en el horizonte el mar. Todo se presentaba envuelto en vaho azul, ese cendal que alza los calores del verano para proteger los nidos y parecía que cantaba alguien en algún escondido repliegue del vergel y que riesen sin saber hacia dónde [...]. Menesteos sentía que sus pies ya no necesitaban sandalias para unirse a la tierra (133-135).

Ma gli restituisce anche la memoria e, con la memoria, gli echi della lunga guerra combattuta nel passato: il rumore degli zoccoli dei cavalli, lo strepito delle armi, l'incubo delle minacce:

Los caballos ciñeron el anillo del vergel. Algo perseguían tenaces y violentos. Pateaban la tierra del naranjal sin importarles las sagradas flores que nevaban su asombro. Aullaban [...] Menesteos buscó un refugio con la vista ¿Dónde guarecerse? ¿Hacia dónde huir de la guerra, ese traje escarlata de los hombres? Y otra vez se sintió dentro del estruendo olvidado, otra vez la sangre tomó el puesto del vino de las jarras, otra vez enmudeció la alegría (136).

Al pensiero della guerra, la ragazza sparisce e l'eden si trasforma in un deserto nel quale improvvisamente appare un puledro (altra metamorfosi della fanciulla amata) che lo porterà di nuovo sulla spiaggia in cui è cominciata la sua avventura. Vorrebbe raccontarla, ma nessuno gli presta attenzione. Nessuno gli crede. Nessuno si accorge della sua presenza. Di conseguenza, di nuovo alieno a tutto ciò che lo circonda, non gli rimane altro che tornare in patria:

Sí, debe regresar porque los hombres se sienten extranjeros fuera de los lugares de su infancia, desandar hacia los recuerdos... Y el marinero de abril deseó ardientemente que la aventura de su destierro de amor concluyese, porque le había tocado en el hombro la vejez (150).

Le navi che lo avevano condotto fino a lì sono però scomparse e nessuno conosce la sorte dei suoi compagni. Si riduce così a vagare come un mendicante, dimentico di tutto. Si prepara allora a morire, non prima però di constatare «que entre sus dedos florecían de nuevo los recuerdos» (163). Costruisce quindi la propria tomba che sarà anche il tempio della dea, attorno al quale sorgerà il Porto di Menesteo:

Menesteos, conductor de carros veloces, paladín en Troya, marinero de abril que había olvidado hasta su deseo de regresar a la Hélade en las naves cóncavas de velamen rojizo, sin rival sobre el mar vinoso, no respondía ya. La diosa había apoyado sus labios sobre el marinero de abril y cuando el prodigio se desvaneció, el héroe dejó caer su rostro sobre la tierra, muerto [...] ¡Pronto, un himno, un sacrificio, alguien que grave el nombre de este puerto! ¡Pronto, cinceladores para adornar las piedras traídas hasta la marina de los montes donde están los metales! ¡Pronto, un destino para cada trozo de tierra consagrada a que los hombres planten sus casas, su amor, su progenie, su patria...! ¿Amor? ¿Puerto Amor? ¿Puerto Afrodita? ¿Estrella de la tarde? ¿Puerto arena? ¿Espuma? ¿Puerto niña perdida? ¿Puerto sol del oeste? ¿Puerto...

Dicen que Cronos deslizó sus miradas de reloj divino. Pasaron las generaciones y una tarde un geógrafo descubrió la piedra fundamental de esta historia: PUERTO DE MENESTEOS (164-165).

Il mito

Il riferimento a Strabone riporta il racconto delle vicissitudini di Menesteo alle epigrafi iniziali da cui ha preso il via e di cui sembra offrirsi come il prolungamento. O meglio: come una sorta di ripetizione. Già dal titolo, infatti, *Menesteos, marinero de abril* si presenta come una formula celebrativa che, se da un lato si pone sulla stessa linea dei titoli che accompagnano le citazioni di

Omero e Strabone (*Menesteos, héroe y caudillo de la Iliada*, *Menesteos, navegante después de la caída de Troya* e *Menesteo en la bahía gaditana*), dall'altro se ne discosta sensibilmente. Mentre i titoli delle citazioni esaltano le qualità e le caratteristiche 'oggettive' (nel senso di facilmente comprensibili e comunque verificabili) del protagonista, quello dell'autrice utilizza un'immagine criptica che bisogna decodificare, come avviene nel mito. E nella poesia. Non per nulla c'è chi ha interpretato il sintagma 'marinero de abril' come un chiaro riferimento al famoso 'marinero en tierra' di Rafael Alberti:

Menesteos – la segunda parte del título de la novela 'marinero de abril' ahora se justifica – renace a una ilusión, a una renovada 'edad dorada' en un lugar (erial inhóspito en los términos reales) en el que todo se siente renacer en él, desde su mirada anhelante y amorosa. [...] De alguna manera – y eso es lo que sirve de base compositiva al primer libro de Rafael Alberti, su 'primer destierro', el ser arrancado del mar y conducido a la ciudad – Menesteos, el buen conductor de naves por el Mediterráneo de la Hélade, es ahora otra vez el marino anclado a una tierra, a quién le cuadraría muy bien aquellos versos del poemilla treinta y tres del primer libro albertiano: "Nací para ser marino/ y no para ser clavado/ en el tronco de este árbol" (Torres Nebrera. "Introducción": 23).

Possiamo senza dubbio condividere questa interpretazione (tanto più che anche in altre occasioni l'autrice si era ispirata all'opera del marito³), senza però tralasciare il fatto che il romanzo non termina con la scoperta di Strabone, ma prosegue con questa clausola:

¿Menesteos? Otros abrieron muchos libros antes de encontrarlo. ¿Menesteos Erectiada, hijo de Peteo, descendiente de Erecteo, rey? Y por qué no. Pero ya aquel puerto ya no se llamaba de ese modo y nadie hizo caso al fundador, conductor de carros veloces, paladín en Troya, marinero de abril, enamorado... Y nadie lo vio reírse, escondido entre los granitos de la arena salada de las playas del sur español, límite de la gracia divina, litorales para el amor, espuma de Venus (165).

Mostrando che Menesteo continua a esistere al di là di quanto sanno coloro che ne hanno parlato prima di lei («Y nadie lo vio reírse»), è come se María Teresa León volesse riaffermare il proprio diritto autoriale sul mito che ne racconta le imprese⁴. Dico riaffermare perché il processo di auto attribuzione

³ Come ad esempio è accaduto con la raccolta di racconti *Rosa fría patinadora de la luna* il cui titolo riprende quello di un sonetto di Alberti.

⁴ La precisazione della voce narrante assomiglia a una di quelle chiuse di cui parla Lavagetto (20). Quella cioè in cui l'autore o l'autrice: «[g]uarda nel futuro dei personaggi da cui ha già preso congedo: si proietta oltre la sua giurisdizione, ed è l'ultima, l'estrema e sotto certi

è cominciato ancor prima dell'inizio del romanzo. E precisamente nel susseguirsi delle epigrafi. Con la ripetizione delle formule celebrative l'autrice ha infatti creato un rituale, elemento imprescindibile alla fondazione del mito (Detienne). E il fatto che i versi di Alberti non vengano accompagnati da alcun titolo, come succede per le altre epigrafi, e siano posti immediatamente prima di *Menesteo, marinero de abril*, quasi ne fossero la fonte, conferma che «solo quando il rito è scomparso la favola nata per difenderlo trova la propria autonomia e, nello stesso tempo, rivela al fondo la presenza di un rituale» (Detienne 349). Ciò significa che María Teresa León riconosce al marito la fondazione del mito di Menesteo, dato che è lui per primo a parlarne usando il metalinguaggio della poesia⁵, ma nello stesso tempo rivendica quel mito per se stessa, creandone una nuova versione: quella, appunto, del «marinero de abril, enamorado» affermata nelle ultime righe del romanzo.

In questo modo, se nei versi di Alberti l'eroe è l'incarnazione dell'infanzia, del luogo d'origine sempre anelato e mai dimenticato⁶, nel romanzo di María Teresa León egli diventa anche il simbolo del desiderio, quel sentimento che, sorto da una mancanza radicale, si rinnova continuamente per dare senso alla vita⁷. L'originale invenzione della scrittrice consiste infatti nell'aver trasformato il dolore per l'impossibilità del ritorno (suo, di Menesteo e di tutti gli esuli spagnoli) nel desiderio d'amore che rinvia non solo a una perenne frustrazione,

aspetti la più impudente delle finzioni, con un clamoroso e forse il meno credibile dei suoi trucchi di realtà, con un'abolizione fittizia della finzione. Non sono personaggi di carta, non sono gruppi di parole perché la loro esistenza dura oltre il confine del libro, che si riduce a una sanzione solo apparente».

⁵ «Il valore significante del rituale sembra relegato negli strumenti e nei gesti: è *paralinguaggio*. Il mito si manifesta invece come un *metalinguaggio*: esso fa un uso 'forte' del discorso, ma situando le opposizioni significanti che gli sono proprie su un grado di complessità più alto di quello richiesto dalla lingua quando funziona per fini profani» (Detienne 351).

⁶ Si vedano, ad esempio, i versi della prima e dell'ultima strofa «[...] Supe de ti, primero, en esas noches/ en que los maternales arrullos van poblando/ el tardo sueño niño de pórticos azules [...] Celebremos en alto, frente a la mar redonda,/ con una copa clara llena de mediodía,/ tu retorno a las playas y puertos familiares,/ los que en una mañana brotamos de tu escudo» (34 e 36). Per Perugini (*Menesteos* 87) invece: «[d]e la evocación albertiana sale la imagen de un héroe divino, numen tutelar de la bahía, acompañado por Venus y Eros, sabio y magnánimo, pero también fuerte e invencible, conductor de carros veloces en los campos de batalla y de naves en el mar».

⁷ «[...] l'etimologia della parola 'desiderio' deriva dallo stare sotto il cielo a osservare le stelle in un atteggiamento di attesa e di ricerca della via. *Sidera* significa infatti, in latino, stelle. Mentre il *de* privativo indica l'impossibilità di seguire la rotta segnalata dalle stelle e, dunque, una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di nostalgia, di lontananza, ma anche l'avvertimento positivo della mancanza di ciò che è necessario alla vita, l'attesa e la ricerca della propria stella» (Recalcati 17).

«ma anche alla fertilità della generazione, alla soddisfazione del riconoscimento, all'esistenza di un orizzonte che è speranza, avvenire, frutto, realizzazione, visione, sogno, comunione senza promessa di liberazione, singolarità, dono, possibilità» (Recalcati 17).

Tra nostalgia e desiderio

L'incontro di Menesteo con la ragazza ha tutte le caratteristiche dell'«innamoramento primario», l'evento inatteso e sorprendente che muove il desiderio, spossessando il soggetto della propria volontà e del governo sicuro di se stesso⁸. E infatti il sentimento assoluto e disperato che egli prova per lei è una forza in eccesso che lo sovrasta e decentra. Per questo, la voce narrante afferma: «Un ansia incontenible oprime al marinero de abril, y lo que comenzó relampagueándole un deseo, se vuelve una opresión que lo esclaviza» (León 45).

Tuttavia, c'è da dire che in una delle tante allucinazioni, in cui Menesteo crede di ravvisare la fanciulla, le si rivolge con queste parole: «Te sigo, porque sospecho que mi patria estará allí donde te encuentre» (82). Ne deriva che ciò che sente per lei è molto simile alla nostalgia, la malattia dell'esule che non riesce a staccarsi dal passato e si consuma sognandone il recupero (Prete). Passato, bisogna ricordare, che si riduce al momento dell'incontro in quanto tutto il resto è cancellato. Di qui che egli si chieda: «¿Por qué el amor nos despojará de todo menos de su sed?» (93).

Preso dal «pegajoso sudor de los recuerdos» (54), si sente che «lo habían convertido en una raíz junto a un muro y trepaba sin llegar nunca, herido por las piedras que le impedían ver el otro lado» (54). Poiché la nostalgia è regressiva e tende a ripetere il già vissuto, ecco che Menesteo si avvita su se stesso e, incatenato al ricordo di ciò che ha perduto, si vede costretto a risalire verso uno stadio sempre più anteriore. Quello stadio cioè «in cui il desiderio non doveva tener conto dell'ostacolo esterno e non era condannato a differire il proprio appagamento» (Starobinski 116-117). In altre parole, ciò che Menesteo sembra voler recuperare con il ritrovamento della fanciulla sono le proprie radici, per-

⁸ Se vogliamo parlare di desiderio in senso stretto, dobbiamo parlare di desiderio inconscio che non viene dall'io, non è un atto di volontà, non appartiene al soggetto. «L'esperienza del desiderio è infatti un'esperienza di perdita di padronanza, di vertigine, di qualcosa che si dà a me stesso come 'più forte' della mia volontà. Il desiderio in quanto forza che mi supera non è qualcosa che 'io' posso governare, non è a mia disposizione, a disposizione del mio Io. Il desiderio viene all'esperienza come qualcosa che turba il mio Io e tutte le sue convinzioni consolidate» (Recalcati 27).

ché solo tornando alle origini può sperare di salvarsi, riscattando quella parte di sé che, rimasta legata all'oggetto d'amore scomparso, si è persa con esso.

Il passaggio attraverso l'Ade, sembrerebbe rispondere proprio all'esigenza di salvarsi dalla minaccia di vedere disintegrata la propria identità. È qui infatti che egli sente di aver raggiunto il luogo appagante e accogliente degli inizi:

[...] llegar la aurora que le lamió mansamente las mejillas con sus sensillez diaria. Sintió ascender hasta sus olfatos los viejos olores familiares, desde el de los cabritos hasta el de los quesos redondeados por las manos maternas, hasta el de las algas derivando... Sintió las puntas de los dedos coronadas de diminutos ojos y en ellos todas las sensaciones vividas ante, y escuchó la llamada del deber, de la música, de la voz humana repitiendo los ecos. ¿Hacia dónde regresaba? Qué naves del retorno había aparejado? Los vientos ya no eran turbulentos ni el oleaje embravecido obligaba a suplicar a Poseidón, el dios atareado de las ondas, que descansase sus manos duras, castigadoras de tritones. Fluían mansos los céfiros en manadas iguales y ya no había en la vida del marinero de abril nubes amenazantes ni rompientes bramadoras ni era necesario esquivar los torbellinos. Está en el cero del tiempo (127).

Solo nell'annullamento del tempo e della differenza che l'Ade presuppone c'è la possibilità di soddisfare immediatamente il desiderio. Di qui che egli riesca a far riapparire la fanciulla, realizzando il proprio sogno.

Il senso di beatitudine e armonia che ne consegue è però effimero in quanto il richiamo nostalgico del passato gli ripropone non solo la realtà già compiuta e predeterminata della guerra: («¿Por qué de nuevo el enloquecimiento de las batallas? Es que no se podrá saborear la miel sin un pago tan alto?», 136), ma anche la riflessione sulla sua 'necessità': «solamente en sueños recordaba una voz de mujer diciéndole: ¿Qué se nos ha perdido en Troya para hacerle la guerra? Allá Menelao con sus cuernos» (94). Così, alla profonda ferita dell'esilio, se ne aggiungono altre, non meno brucianti, come la delusione derivante dalla constatazione che la guerra di Troia, per la quale molti compagni hanno perso la vita e altrettanti sono costretti all'esilio, ubbidiva più a torbide ragioni economiche che non alla romantica causa di nome Elena («supo que aquella ciudad de torre bermejas se levantaba ante las ambiciones comerciales de los griegos, deteniéndolas», 43-44).

Sì potrebbe pensare allora che la seconda parte del titolo, 'marinero de abril', oltre a rammentare il 'marinero en tierra' del poeta, possa rinviare anche al celebre *incipit* di *The Waste Land* (1922)⁹:

⁹ Molti sono infatti i richiami letterari del testo. Primi fra tutti quelli che riguardano le leggende di Bécquer, al quale peraltro la scrittrice ha dedicato una delle sue biografie romanzate (*El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer [una vida de pobreza y pasión]*, 1946; *Don*

April is the cruelest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain (Eliot 22).

Anche per Menesteo il mondo è una terra desolata, resa ancor più opprimente e angosciata dall'amore, un sentimento crudele perché confonde memoria e desiderio. Perché, da un lato, spinge a tornare verso un'origine inaccessibile mentre, dall'altro, porta a cercare ciò che, non essendo mai stato proprio, mai lo sarà.

Non è un caso, infatti, che il luogo deputato a rappresentare l'origine, il punto da cui tutto avrebbe dovuto avere inizio, sia l'inferno¹⁰ del quale peraltro il protagonista dice «es el pobre cascarón de un sueño, una almeja vacía, un cuento para noches de invierno: nada» (145). Quasi a voler sottolineare il carattere inospitale e inesistente dell'origine¹¹, da cui deriva una conseguenza

Rodrigo Díaz de Vivar el Cid Campeador, 1954; *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes*, 1960; *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, 1978). La ricerca della misteriosa fanciulla da parte di Menesteo ha infatti molti punti in comune con *El rayo de luna*, una delle più famose leggende del poeta sivigliano, nella quale Manrique impazzisce, dopo essersi reso conto che la donna inseguita per tanto tempo è solo un effetto del chiaro di luna. Ma ci sono riferimenti anche a *Los ojos verdes* (Menesteo che cade nel ruscello a causa del morso del serpente ricorda il protagonista di questa leggenda che annega per raggiungere un'ondina che lo ha stregato) e a *El monte de las ánimas* (il nastro della fanciulla, che tante disgrazie porterà a Menesteo, rimanda alla fascia azzurra smarrita da Beatriz, per recuperare la quale il suo innamorato muore). Per non parlare del richiamo alle rondini («'Golondrinas', murmuró sin saber qué decía al mirar el cielo [...]» 53) che rimandano a una delle più celebri *Rimas* di Bécquer, *Volverán las oscuras golondrinas*, in cui si ribadisce l'impossibilità di ripetere un'esperienza, in quanto il tempo in cui quell'esperienza è avvenuta non è più lo stesso. D'altro canto, non si può non riconoscere nel viaggio agli Inferi di Menesteo il mito di Orfeo ed Euridice, anche se nel romanzo è l'eroe ad essere salvato dall'eroina e non viceversa.

¹⁰ Chiamato anche «el huevo de la vida» (128).

¹¹ «L'inizio o l'origine non sono tali che a cose fatte. Questo significa che non c'è accesso immediato – o neutrale o sprovvisto di presupposti – all'origine, giacché l'origine come tale è proprio ciò che non si potrà mai vivere in modo diretto, né percepire 'in carne e ossa': l'origine l'afferriamo soltanto attraverso le sue filiazioni. In se stessa l'origine non ha senso alcuno e può acquisire solo quello che le sarà conferito a posteriori, allorché verrà valorizzata questa o quella direzione, questo o quell'orientamento d'uno sviluppo d'eventi che ne risultano derivati. E così facendo, solo posteriormente le si attribuisce uno statuto d'antiorità che l'origine in se stessa non poteva avere: come sarebbe potuta risultare 'anteriore' a ciò che ancora non c'era?» (Ciaramelli 82). D'altra parte: «L'insorgenza del desiderio è paradossalmente, al tempo stesso, *originaria* perché non motivata da alcun soddisfacimento primitivo, e *derivata o indiretta*, perché inevitabilmente rinvia al desiderabile che provoca e

tanto paradossale quanto incontestabile. Ovvero che «si può perdere quel che non s'è mai posseduto» (Ciaramelli 76).

Nella sua nostalgia, infatti, Menesteo si strugge per la fanciulla della cui esistenza solo lui è certo. Come a voler suggerire che prima della mancanza da cui nasce il suo desiderio con c'è stato alcun incontro amoroso, alcuna unità, alcuna presenza piena. D'altro canto, per rendere conto del desiderio non è necessario postulare una felicità veramente goduta (o una patria pienamente ospitale¹²). Anzi. Il desiderio è tanto più ardente quanto meno riguarda esperienze già vissute; esso non tende al conosciuto e familiare in quanto la sua molla è la tensione al nuovo, all'inedito, a ciò che deve essere inventato e costruito.

Inventata e costruita è la dea che Menesteo ricrea nell'Ade¹³, come inventata e costruita è la fanciulla che gli appare di nuovo prima della morte:

– ¿Estás aquí muchacha? – No te molestan los caracoles triturados por la pleamar o la pinza del cangrejo buscando tu dedo más chico? ¿Has llegado andando? Déjame tenderte a secar, pues aún traes espuma de la leche de tu madre. Así te cubro poco a poco con mi propia piel para que el viento marino no te enfríe. Ríete, para que ondules como el oleaje. ¿Eres arena niña o niña de arena? ¡Ay, qué buen arrenal para correr caballo, amor! Te tendo, te clavo, te voy a anclar, voy a detener tu silencio con el silencio de mi boca. Amor, niña, sonrisa, nacimiento, burbuja de la vida, tendal de sueños, protección, asombro, pestañas de alga, jarra porosa, sed de mi ser... ¿Por qué te huíste de mí, marinero de tu barca, patrón de tu boca? Ahora te quedas porque te enareno, te cubro, te dejo sepultada para siempre, sin fin del hombre, suplicio, esclavitud... (163-164).

Ciò significa che la forza dirompente del desiderio (e della nostalgia che si è riversata in esso) si manifesta nel suo carattere mitopoietico¹⁴, nella sua straordinaria fecondità immaginativa, perché è attraverso l'immaginazione che si può creare ciò che ancora non esiste, né ancora si conosce.

fa emergere il desiderio. Senza l'inaccessibilità immediata dell'origine non vi sarebbe (insorgenza del) desiderio» (77).

¹² Anche per l'autrice non c'è un paradiso, un luogo benefico delle origini a cui tornare. O meglio: anche il suo è un paradiso trasformato in inferno: «Durante treinta años suspiramos por nuestro paraíso perdido, un paraíso nuestro, único, especial. Un paraíso de casas rotas y techos desplomados. Un paraíso de calles deshechas, de muertos sin enterrar. Un paraíso de muros derruidos, de torres caídas y campos devastados» (León. *Memoria de la melancolía*: 29-30).

¹³ Non a caso la definisce «sacada de mi propio inferno» (139).

¹⁴ Non c'è quindi da stupirsi se Octavio Paz (81) definisce la poesia «deseo en acto».

Bibliografia citata

- Álvarez de Armas, Olga (ed.). *María Teresa León. Memoria de la hermosura*. Madrid: Fundación Autor. 2005.
- Ciaramelli, Fabio. *La distruzione del desiderio*. Bari: Dedalo. 2000.
- Detienne, Marcel. "Mito/rito". *Enciclopedia*. Torino: Einaudi. 1978: 348-363 s.v.
- Eliot, Thomas Stearns. *La terra desolata*, testo inglese a fronte. Introduzione di Czesław Miłosz. Ed. e traduzione Angelo Tonelli. Milano: Feltrinelli. 2004.
- Estébanez Gil, Juan Carlos. *María Teresa León. Escritura, compromiso y memoria*. Valladolid: Instituto Castellano-Leonés de la Lengua. 2003.
- Lavagetto, Mario. "La fine dopo la fine". *La Torre di Babele* (numero dedicato a "La fine del testo"), 5 (2007-2008): 11-22.
- León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Madrid: Losada. 1975.
- . *Menesteos, marinero de abril*. Edición, introducción y anotación de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Bercimuel. 2011.
- Marrast, Robert. *La obra del exilio de María Teresa León: novela y autobiografía. Homenaje a María Teresa León*. Madrid: Universidad Complutense. 1990: 75-87.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.
- Perugini, Carla. "Rafael Alberti tra due sponde. Ripensando a *Ora marítima*". Elena Guagliano (ed.). *Incontri e 'Disincontri' tra Europa e America. Encuentros y Desencuentros entre Europa y América*. Salerno: Centro Studi Americanistici, "Circolo Amerindiano". 2009: 111-115.
- . "Menesteos, el antihéroe de María Teresa León". José Manuel Losada Goya - Marta Guirao Ochoa (eds.). *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Actas del Congreso Internacional "Mito y subversion en la novela contemporánea", Madrid, Universidad Complutense (9-11 marzo 2011). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 2012: 81-91.
- Pope, Randolph D. *La autobiografía del exilio: el ser previamente preocupado de Rafael Alberti y María Teresa León*. José María Naharro Calderón (ed.). *El exilio de las Españas de 1939 (¿A dónde fue la canción?)*. Barcelona: Antrophos. 1991: 369-378.
- Prete, Antonio (ed.). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Cortina. 1992.
- Recalcati, Massimo. *Ritratti del desiderio*. Milano: Cortina. 2012.
- Roses, Joaquín (ed.). *María Teresa León, compromiso y melancolía*. Córdoba: Diputación de Córdoba. 2004.
- Starobinsky, Jean. "Il concetto di nostalgia". Antonio Prete (ed.). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Cortina. 1992: 115-126.
- Torres Nebrera, Gregorio. *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*. Madrid: Ediciones de la Torre. 1996.
- . "Introducción". María Teresa León. *Menesteos, marinero de abril*. Madrid: Bercimuel. 2011: 9-28.