

# DOPPIOZERO

---

## Intervista a Javier Marías

Francesca Borrelli

30 Giugno 2018

Nonostante Javier Marías costruisca trame elaborate e persino avvincenti, il suo non è un mondo di fatti bensì di congetture, di tormentate interpretazioni, di ipotesi controfattuali. Quel che accade occupa uno spazio variabile a seconda dei romanzi, ma quanto sarebbe potuto accadere impegna più scrittura, più dedizione dell'autore, e alla fin fine è ciò che rende pregevolmente inconfondibile il suo avanzare verso un climax che non costituisce, patentemente, lo scopo cui tendono i suoi libri. Nell'ultimo, intitolato a una dei due protagonisti, Berta Isla (traduzione di Maria Nicola, Einaudi) le svolte dell'intreccio hanno un ruolo fondamentale; ma, ancora una volta, è ciò che non appare, quel che la superficie dei fatti non evidenzia, a imporsi in primo piano. Già l'incipit del romanzo, che torna con quasi identiche parole nel capitolo conclusivo, dice qualcosa dell'incertezza che colonizza la mente della protagonista: "Per molto tempo non avrebbe saputo dire se suo marito era suo marito... A volte pensava di sì, altre volte di no, e a volte decideva di non pensare e di continuare a vivere la sua vita con quell'uomo che assomigliava a lui..." Non che l'identità del protagonista maschile, Tomás Nevinson, sia in discussione; insondabile è piuttosto la sua aderenza a quel che mostra di sé, a ciò che lascia apparire dall'indistinzione del proprio orizzonte di vita, dove i tempi della sua assenza priva di notizie prevalgono via via su quelli in cui riappare, visibilmente straniato e distante, ma amaramente consegnato al suo segreto: qualcosa che ha scelto nella convinzione che non gli fosse dato scegliere.

Tomás Nevinson è un brillante studente di Oxford, perfettamente in possesso dell'inglese del padre e dello spagnolo della madre, dotato nell'apprendimento delle altre lingue come in ogni virtù mimetica, quando Wheeler, il suo professore di cui si conosce il passato di spia, tenta di convincerlo a arruolarsi nei servizi segreti MI6. Al momento non gli riesce, ma il ragazzo non sembra essere l'arbitro del proprio destino: una doppia manovra centrata su qualcosa di mai avvenuto lo incastrerà per la vita. Il mediatore è un personaggio clinicamente affascinante, l'agente segreto Bertram Tupra, già noto ai lettori di Marías, che lo aveva introdotto nella trama di *Il tuo volto domani*. Intanto Berta – che ha sposato Tomás al tempo stesso con convinzione e ineluttabilità – passa il tempo a aspettarlo nella casa di Madrid, che condividono per pochi periodi l'anno. E mentre lo aspetta, non sa cosa pensare delle sue lunghe assenze, né perché appaia così inquieto quando finalmente ritorna, a scadenze sempre meno ravvicinate. Non a caso il romanzo è intitolato a lei: sua è la sola voce che parla in prima persona, suoi i passaggi mentali più significativi, ma anche le parentesi di azione cariche di suspense, mentre gli anni passano – dal 1969 e il 1995 – e l'unica certezza è l'ineluttabilità dell'attesa.

**In questo romanzo chi agisce, ovvero Tomás Nevinson, lo fa perlopiù nell'ombra, e ciò di cui si rende responsabile, nel bene e nel male, non lo verremo mai a sapere. L'azione di Berta, invece, consiste perlopiù in una lunga attesa, che si sforza di non riempire di congetture, e tuttavia la costringe a lottare con l'ansia. Per questo ha affidato la trama del romanzo a un narratore extradiegetico, estraneo ai fatti, e ha fatto parlare in prima persona solo Berta?**

Dal 1986, quando ho pubblicato *L'uomo sentimentale*, tutti i miei romanzi erano scritti in prima persona, e anche i miei racconti, con una sola eccezione, tanto che non sapevo se sarei stato capace di "tornare" alla terza. Ma, non appena ho cominciato a scrivere in prima persona, come d'abitudine, mi sono reso conto che sarebbe stato impossibile scaricare su Berta la responsabilità di una lunga narrazione: avrebbe dovuto fare troppe congetture e supposizioni, dopo tanti anni trascorsi lontano dal marito Tomás. Ho deciso, perciò, di usare la terza persona per raccontare "qualcosa" della vita di Tomás Nevinson, perlomeno il modo in cui si è ritrovato dentro i fatti che lo hanno coinvolto. Ovviamente, non volevo nemmeno dire troppo, ci sono già abbastanza romanzi di avventure e "peripezie", non volevo aggiungerne un altro. Per questo ho optato per un'alternanza del punto di vista, a seconda di quello che mi conveniva nei diversi passaggi. Da molto tempo sono convinto che, in un mondo frammentato come quello in cui viviamo e dove non è possibile essere certi neppure delle nostre azioni, affidare un romanzo a un narratore onnisciente risulti più inverosimile. Ma mi sono anche reso conto che la terza persona offre alcuni vantaggi: la possibilità di essere più arbitrari e il non dover giustificare sempre come si è venuti a sapere quel che si sa.

**Fino a un certo punto della sua esperienza di narratore, lei ha detto di trovare troppo straniante affidare l'io del romanzo a un personaggio di sesso diverso dal suo; ma già già negli *Innamoramenti* era la voce di Maria a raccontare. Qui l'immedesimazione nella psiche femminile è ancora più compiuta: quando e come ha risolto, da un punto di vista narrativo, questa distanza?**

Beh, immagino che il precedente di *Gli innamoramenti* mi abbia "allenato" un po', è ovvio. Oggi non provo più quella insicurezza iniziale sperimentata allora. Del resto, sono sufficienti l'osservazione e l'immaginazione. Ho osservato molte donne intelligenti che ho avuto accanto; poi interviene l'immaginazione. Come dissi già quando pubblicai *Gli innamoramenti*, nel 2001, uomini e donne non sono così diversi, per quanto riguarda il compito di farne il narratore o la narratrice di un romanzo: devono comunque raccontare, osservare, riflettere, descrivere.

**Quando lei introduce Berta al lettore la descrive come una ragazza sicura di sé, destinata a un ruolo protagonista, capace "di far credere a tutti che la cosa peggiore che potesse capitare loro era di perderla...". Ma alla fine del romanzo, nel ricapitolare la sua esistenza, Berta si rende conto che non è il vuoto lasciato da Tomás a averla fatta soffrire di più, bensì la propria irrilevanza nella vita di lui: "Quanto poco ho contato per te – dice – Che ruolo insignificante ho avuto". È stata la prima volta, forse, che ha affrontato in modo così centrale questo problema, vero?**

A dirla tutta non lo so. Ora che me lo fa notare, penso che María Dolz, la protagonista e narratrice di *Gli innamoramenti*, provi qualcosa di simile nei confronti dell'uomo che ama, Díaz-Varela. E in un certo senso Eduardo Muriel, uno dei personaggi principali di *Così ha inizio il male*, scopre quanto poco importino le sue decisioni alla moglie, Beatriz Noguera, che l'ha ingannato per trattenerlo accanto a sé. L'irrilevanza nella vita dell'altro si manifesta in molti modi: anche nel fatto che qualcuno non tenga conto dei nostri desideri e sentimenti pur di raggiungere il proprio obiettivo, sebbene l'obiettivo si limiti all'averci accanto, com'è il caso di Beatriz e Muriel. Almeno in parte, tutto ciò riguarda la scoperta di un rapporto *utilitaristico* da parte dell'altro.

**JAVIER MARÍAS**  
**GLI INNAMORAMENTI**



**EINAUDI**

**Wheeler, il professore che sarà il responsabile più o meno diretto dell'arruolamento di Tomás nei servizi segreti, ha una concezione hobbesiana della vita: "Ci sono sempre vaste porzioni dell'umanità che cercano di danneggiarne altre, o di strappare loro qualcosa, regnano sempre il rancore e la discordia, e quando non regnano si preparano e stanno in agguato. Quando non c'è la guerra c'è la sua minaccia..." E la sua sfiducia nelle risorse della legge è radicale: "Chiunque può finire un carcere per un capriccio". Queste convinzioni sono anche le sue?**

Immagino di dividerle in parte. Guardi, non scriverei quel che dice Wheeler nei miei articoli, perché anche se spesso non sembra, in quella sede mi sento obbligato a essere più ottimista che nei romanzi. Non si può rovinare la colazione ai lettori ogni domenica. Si crede o si finge di credere, sia pure fino a un certo punto, che le cose possano migliorare, almeno nel concreto, a breve termine. Altrimenti, perché prendersi la briga di esprimere opinioni ogni settimana? Si segnala quello che ci sembra stupido, sbagliato, ingiusto, pericoloso, con il proposito di influire *un poco* sull'immediato presente. Nei romanzi invece non è Javier Marías a parlare, ma i personaggi (compresi il narratore o la narratrice), e in questo territorio fittizio si può essere più pessimisti e più brutali, sapendo che il lettore saprà di trovarsi in una finzione. Nei romanzi si è più sinceri: compete al lettore pensare: "Questo è vero, ma non lo è, perché siamo in un romanzo e parlano persone che non esistono né sono esistite". D'altra parte è anche vero che uno come Wheeler, membro dei Servizi Segreti durante la guerra, non può pensarla diversamente.

**Lei ha trasferito in questo libro personaggi che già comparivano nella trilogia intitolata *Il tuo volto domani*. Lì Jaime Deza veniva sfruttato da un misterioso centro di spionaggio inglese grazie alla capacità di indovinare dalla faccia di una persona il suo comportamento futuro; qui, invece, Tomás viene arruolato grazie alla sua straordinaria conoscenza delle lingue e alle sue virtù mimetiche. In entrambi i libri torna il loro "capo", Bertram Tupra, uno spregiudicato agente dei servizi. Qual è lo spirito con cui è andato a ripescare queste sue "creature", e cosa cerca, principalmente, di ottenere nella costruzione dei suoi personaggi?**

Alcuni personaggi indugiano nell'immaginazione dell'autore, che vede in loro più possibilità e sul cui passato o futuro si interroga ancora. E ci sono autori che creano un territorio dove tornano più volte (da Yoknapatawpha di Faulkner a Región di Benet, o a Macondo di García Márquez). I miei confini geografici non sono immaginari, sono soprattutto Madrid, Oxford, Londra. Ma ho un "territorio" di temi e di personaggi che passano da un romanzo all'altro. E anche di immagini e frasi che ricompaiono. Non ci sono misteri.

**Lei mette certamente molta cura nel progettare la trama di ogni suo romanzo, ma alla fin fine questa non è che l'ossatura, lo scheletro. La carne è fatta di lunghe digressioni, delle congetture alle quali i personaggi sono costretti, oppure – come in *Domani nella battaglia pensa a me* – di quel che sarebbe potuto accadere più che di quel che effettivamente accade. E quindi è come se ci fosse un prevalere delle interpretazioni sui fatti, è d'accordo?**

Non spetta a me dire cosa prevale. È vero che non curo troppo le trame, perché queste si aprono il passo da sole, in modo improvvisato o quasi istintivo. Del resto, se conoscessi tutto quanto accadrà nel libro fin dall'inizio non lo scriverei più.

**Spesso nei suoi libri lei ha dato molta importanza, e quindi ha investito molta scrittura, in ciò che *non* si è verificato, nelle opportunità scartate, nelle scelte mancate. Qui, in *Berta Isla*, la situazione si capovolge, ma la filosofia sembra essere la stessa: “Anche quello che esiste, non esiste”, dice Tomás a Berta, tentando di spiegarle la situazione nella quale si trova. L’inafferrabilità delle situazioni sembra essere per lei un grande motore romanzesco, è così?**

Sì, credo che quanto esiste, al tempo stesso non esista, o almeno che arriverà un momento in cui sarà indifferente che sia esistito. Non voglio entrare nella questione contemporanea delle *fake news* e di tutto il resto che è collegato a questi problemi, ma penso che viviamo in un'epoca in cui a molta gente importa sempre meno se le cose, o i fatti, esistano o no. È come se il futuro avesse già invaso il presente.

**Quando Tupra cerca di spiegare a Tomás l’essenza della loro segretezza – “Siamo qualcuno e non siamo nessuno. Ci siamo ma non esistiamo, o esistiamo però non ci siamo...” – conclude così: “Noi siamo come il narratore in terza persona di un romanzo... Non ha nome e non è un personaggio...” Qui Tupra pretende di annullare ogni principio di responsabilità, infatti più tardi dice: noi siamo qualcosa “di analogo a una convenzione”. Cosa intende esattamente?**

Tupra dice quelle frasi in questo senso: apriamo un romanzo, qualcuno comincia a raccontare (se è in terza persona), lo accettiamo come una convenzione, senza chiederci quasi mai chi sia e perché sappia quello che sa e affermi quello che afferma, con quale missione o con quale scopo. Il nome dell'autore è sulla copertina, di solito c'è anche una nota biografica, una foto, spesso una dedica. Fin qui nulla di ingannevole: quell'autore ha scritto il libro. Ma, a partire da un dato momento, accettiamo la convenzione secondo la quale è qualcun altro a essere responsabile di quanto viene detto. È come quando, un tempo, a teatro si alzava il sipario: ci dimenticavamo (più o meno) di sedere in poltrona, di essere arrivati da casa, del taxi che ci aveva portato fino all'ingresso. "Adesso è un'altra cosa", ci dicevamo. A questo, più o meno, si riferisce Tupra quando descrive il proprio compito.

**Nessuno, in questo romanzo, sceglie davvero la propria vita. Non solo Tomás si precipita verso il suo destino senza nemmeno riflettere, come non avesse scelta, quando invece una scelta l’aveva; ma anche il suo matrimonio con Berta sembra iscritto in una necessità ineluttabile. Entrambi si amano, ma come se non potessero farne a meno. Questo fatto di ritrovarsi a essere poco artefici della propria vita coincide con la sua visione dei nostri destini?**

Nella mia visione del mondo e in quella di quasi chiunque abbia un minimo di intelligenza. Crediamo di agire secondo la nostra volontà, almeno nelle società occidentali, ma dalla nascita siamo prigionieri di mille condizionamenti e limitazioni. Ne parlavo molto chiaramente negli *Innamoramenti*. Non sappiamo mai, per esempio, se chi ci ha sposato lo abbia fatto perché eravamo liberi, o disposti a farlo, o perché eravamo il sostituto di qualcuno che in precedenza aveva rifiutato colei, o colui, che ha finito per diventare nostra moglie o nostro marito. E non si tratta solo di questo: verso la fine, Tupra ne parla con Tomás Nevinson e gli dice che l'idea di poter "scegliere" è recentissima, che la maggior parte dell'umanità non lo ha mai fatto, e che in gran parte del mondo le cose stanno ancora così. Scegliere è un miraggio delle società ricche e viziate. La forza di volontà conta, naturalmente, e con essa si ottiene molto, ma a dire il vero questa forza è qualcosa di

molto debole e relativo.

**Molti dei suoi motivi principali ricorrono in vari suoi libri. Per esempio, nell'epilogo di *Tutte le anime* lei scrive: "Crediamo di poter raccontare le nostre vite in maniera più o meno ragionata e precisa, e quando cominciamo ci rendiamo conto che sono affollate di zone d'ombra, di episodi non spiegati e forse inesplicabili, di scelte non compiute, di opportunità mancate, di elementi che ignoriamo perché riguardano gli altri, di cui è ancora più arduo sapere tutto o sapere qualcosa." Da un punto di vista narrativo, come sintetizzerebbe le opportunità che le derivano dal coltivare le zone d'ombra?**

Sono più interessanti, no? E sono quelle che hanno più spazio, che lo crediamo o meno. Le zone d'ombra, e il mistero del tempo, sono i temi principali di qualunque romanzo degno di questo nome, almeno per me. Sono il territorio dell'ambiguità, dell'indecisione, del dilemma, ed è questo, in larga misura, che dà forma alla vita, almeno a quella che interessa me. Una vita piena di certezze, soddisfatta, che non si fa mai domande e crede di aver tutto chiaro, è, di solito, una vita dogmatica, priva del minimo interesse. Per questo sono detestabili i romanzi "a tesi", quelli che racchiudono un "messaggio", quelli educativi, quelli di "denuncia sociale", quelli che mettono la letteratura al servizio di altre cause. L'oggetto della letteratura è quanto c'è di più indecifrabile, è il mondo della contraddizione e del paradosso, del volere e non volere, del sapere e non sapere. Tutti i grandi autori, da Shakespeare a Conrad a Proust, hanno indagato questo mondo.

**Sia i suoi titoli, sia i suoi romanzi hanno spesso al loro interno citazioni letterarie. La ricorrenza è tale da configurarsi come una sua necessità. Di solito, il riferimento è Shakespeare, qui quello più presente è Eliot. Sembra che lei provi un piacere speciale nel riprendere passaggi classici che le sono cari, quasi un piacere da contatto, la volontà di fare tornare a nuova vita un testo della tradizione: un gesto di gratitudine più che un omaggio. Le è mai capitato di costruire un romanzo a partire da una citazione?**

Non sono arrivato fino a questo punto, anche se una volta un critico ha detto che alcune citazioni di classici sembravano esistere solo perché io le scoprii, le sottolineassi, dessi loro nuova vita e nuova profondità nei miei romanzi. Indubbiamente esagerava, ma, se è accaduto me ne rallegro molto. Quelle citazioni non sono un ornamento, fanno parte della trama, si mescolano alle mie parole e ai personaggi, finiscono per diventare parte del romanzo tanto quanto ciò che ho inventato. E poi sì, il mio è ovviamente anche un gesto di gratitudine, proprio perché spesso la letteratura illumina un poco le immense zone d'ombra che attraversiamo. Soffermarsi sulle questioni poste dalla scena di Enrico V di cui parlano Berta e Tomás è un modo per metterla in risalto e, al tempo stesso, mostrare la mia gratitudine a Shakespeare.

**Quando Tom ricompare, oltre vent'anni dopo, e va da Southworth, il suo ex tutor di Oxford per raccontargli quanto della sua vita gli è indispensabile a sapere quel che vuole sapere, il romanzo torna a essere affidato a un narratore in terza persona. Ma man mano che ci si avvicina all'evento cruciale, quello che rivelerà la trappola in cui Tom cadde a suo tempo, è come se il punto di vista si elevasse a dominare il panorama di quanto sta accadendo. È una scena molto efficace, che comunica una grande tensione. Le è costata diverse stesure?**

Non scrivo mai più redazioni, ne scrivo, invece molte di ciascuna pagina, e non passo a quella seguente finché non ho dato per buona la precedente. Ciò che resta nella prima versione del romanzo è per sempre. Nei miei romanzi compaiono a volte personaggi la cui morte è stata decisa subito prima di raccontarla, per esempio. E no, non mi è costato particolarmente scrivere quella scena. È vero, però, che poco prima di arrivarci mi sono concesso tre giorni di sosta per decidere che cosa sarebbe accaduto. C'erano altre possibilità.

Una versione più breve di questa intervista è uscita su "il manifesto"

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

