

La capitale spagnola  
tra narrazione, descrizione  
e argomentazione in *Madrid de corte  
a checa* di Agustín de Foxá  
di Antonella Russo

Y Madrid volvió a ver en su campo amarillo,  
que perfumó el milagro del tiempo medieval  
que en la cruz de su espada le traía el  
Caudillo el milagro glorioso de una  
España imperial.

Emilio Carrere

España que perdimos, no nos pierdas;  
guárdanos en tu frente derrumbada  
conserva en tu costado el hueco vivo  
de nuestra ausencia amarga que un  
día volveremos, más veloces, sobre  
la densa y poderosa espalda de  
este mar, con los brazos ondeantes  
y el latido del mar en la garganta.

Pedro Garfias

### Abstract

*Madrid de corte a checa* is Agustín de Foxá's best known novel: one of the most remarkable examples of Spanish fascist literature during the Civil War. Relying on the most valuable theoretical contributions to the field, this paper focuses on the relationship among description, narration and argumentation in the novel, explored in its formal and ideological implications.

L'insurrezione delle guarnigioni spagnole in Marocco e delle forze che confluirono nel *Movimiento Nacional* si sovrappone fin da subito a un percorso geografico e ideologico preesistente, che va dalle Crociate alla *Reconquista*. Diverse le tappe rilevanti, prodotte dagli incroci tra la Storia e la sua narrazione: dalla fulminea caduta di Siviglia nelle mani di Queipo de Llano alla presa dell'Escorial e alla battaglia dell'Ebro. Lungo il fiume Duero e per i suoi rivoli scorre la contraddittoria retorica della *Nueva y antiquísima España*, Ernesto Giménez Caballero fonda esteticamente *ante*

rem il nuovo Stato ponendovi come simbolo spazio-temporale il Monasterio del Escorial<sup>1</sup>, ma è Madrid lo scenario figurativo per eccellenza in cui il fascismo compone il proprio discorso in opposizione a quello repubblicano. Dal *No pasarán* al *Ya hemos pasado*, la capitale spagnola è il centro della costruzione ideologica della causa ribelle, la cifra di ciò che di minaccioso portano con sé la modernità e il Fronte Nazionale. *Madridgrado* la definisce alla radio Gonzalo Queipo de Llano, contribuendo ad accendere nelle masse il timore di una sovietizzazione della Spagna repubblicana e suggerendo allo scrittore falangista Francisco Camba il titolo di un fortunato romanzo del 1940<sup>2</sup>. All'ambiente incandescente della capitale si ispira Edgar Neville per *Entonces... Novela de la revolución de julio en Madrid* e *Las muchachas de Brunete*, pubblicate sulla rivista "Vértice" e per la successiva *Frente de Madrid* (1941). Stessa scenografia per Tomás Borrás in *Oscuro heroísmo* e *Checas de Madrid* e per gli umoristi Tono e Mihura in *María de la Hoz*, uscita nel 1939 per la serie *La Novela del Sábado*.

All'interno di questo contesto, lo spazio urbano di Madrid si configura come un interstizio ineludibile in cui si danno appuntamento il discorso in movimento della contesa ideologica e lo spazio immobile della retroguardia. In *Madrid de corte a checa* di Agustín de Foxá accade poco di nuovo rispetto agli schemi narrativi e ideologici della letteratura *azul*. Il testo si basa sulla riformulazione di un discorso preesistente, per cui il *déjà-lu*, ciò che è stato già letto e scritto, costituisce una parte importante dell'esperienza creativa e interpretativa. La trama è, in senso proprio, un pre-testo a cui si ricorre senza eccessive pretese di originalità: serve a far muovere l'occhio del lettore dentro una struttura complessa, che è quella urbana e sociale della capitale spagnola durante gli anni della repubblica e della guerra civile. Uno spazio geografico e ideologico all'interno del quale si contrappongono due cartografie: quella democratica e quella ribelle. Più che in altri casi, descrivere non può qui essere copiare dal vero, ma selezionare dei tratti rilevanti e organizzarli in un *récit* che argomenti a favore dell'una o dell'altra fazione: non isomorfismo bensì sintesi di oggetti e percezioni. In questo modo, la descrizione, potenzialmente una crepa nella solida architettura del racconto, diviene capsula articolare della struttura testuale. Mieke Bal l'ha definita «forma retorica *naturale* della narrazione, e quindi del romanzo: una forma che ne fa parte allo stesso titolo del racconto delle azioni»<sup>3</sup>. La rivendicazione è significativa: la prospettiva antropocentrica, costruita intorno al personaggio, aveva consolidato una tradizione di diffidenza o rifiuto verso la cosiddetta *ancilla narrationis*, alimentata in modo più o meno vivace da classicisti, lukácsiani e strutturalisti. Considerata antipoetica e troppo arbitraria, un accumulo di dettagli a probabile scapito della coesione, la descrizione era lontana dall'attirare l'attenzione del critico rigoroso. Genette, pur riconoscendone la necessi-

tà, teneva il descrittivo fuori dalla narrazione, “frontiera del racconto”, suo ornamento o esplicazione<sup>4</sup>. Del resto, la lezione di Lessing nel *Laocoonte* (1776) aveva stabilito con certezza delle differenze di principio tra la temporalità della poesia e la spazialità dell’arte figurativa, confutando l’oraziano *ut pictura poesis* e giustificando l’interesse precipuo della teoria letteraria verso le azioni piuttosto che verso i corpi. In epoca postmoderna, la spettacolarizzazione delle merci e dei consumi, l’esibizione del feticcio e la sua ostentazione in chiave *camp* hanno giustificato l’interesse della critica verso oggetti e immagini. Sul piano teorico e narratologico, l’approccio solido e sistematico agli studi sulla descrizione viene da Philippe Hamon. Con il suo contributo, lo studioso francese, che è specialista di Zola, ha posto al centro del dibattito la dimensione descrittiva in senso assoluto, considerata come processo e indagata nelle sue modalità intrinseche di funzionamento, «un descriptif que l’on s’enforcera de construire en évitant les pièges de l’approche référentielle [...] un descriptif désinféode de son statut serviteur du narratif»<sup>5</sup>.

La narratologia incentrata sulla descrizione si rivela particolarmente adatta per l’analisi di *Madrid de corte a checa*. Con Mieke Bal, riteniamo che la descrizione sia una forma di costruzione di mondi ma non in senso mimetico. La sua tessitura, osservata al rovescio e al riparo dall’illusione realista, permette di studiare e storicizzare i rapporti tra la realtà e la sua rappresentazione simbolica. La descrizione, infatti, è una forma di rappresentazione e «come ogni messa in mostra, ha le caratteristiche dell’*epideiknumai*: chi mostra, mostra anche se stesso, e insieme giudica, promuovendo o condannando da un punto di vista morale o estetico»<sup>6</sup>. Non a caso, nella trattatistica antica le tecniche retoriche della descrizione erano spesso collegate all’epidittica, al discorso in lode o in biasimo di qualcuno. D’altra parte, in termini di parzialità ideologica, come pure Bal ha suggerito, che sia la trama o la descrizione a presentare al lettore certi elementi è poco rilevante. Facendo leva su questa funzione essenziale, non sempre il romanzo ha bisogno di un intreccio significativo né l’argomentazione necessita un meccanismo di premesse, inferenze e conclusioni. Descrivere è già raccontare, perché la storia è nelle cose, nelle modalità attraverso le quali esse sono messe in scena: il dettaglio annuncia la *fabula*. In *Madrid de corte a checa* non sono narrazione e argomentazione a costruire i nuclei vitali del testo: la retorica fascista si costruisce nel romanzo per visioni, blocchi descrittivi essenziali che si inseriscono, all’interno del testo, tra i dialoghi, frequentissimi, dei personaggi<sup>7</sup>. È questa organizzazione strutturale, unita al dialogo di Foxá con la tradizione di Galdós, Baroja e Valle Inclán, a rendere il romanzo diverso dalle *novelas reportajes*, *crónicas* e *novelas testimonio* che, sotto l’impulso del *Servicio de Propaganda* di Burgos, a centinaia circolano in quegli anni nei salotti delle città “liberate” o nei

fossati delle trincee. Documenti socio-culturali più che testi dal valore letterario questi ultimi, romanzo esteticamente apprezzato e progressivamente sdoganato *Madrid de corte a checa*, che qui si prende in considerazione.

L'autore, Agustín de Foxá (1906-1959), è un aristocratico madrilenno, scrittore e giornalista, esponente di primo piano della Falange. Nobiltà, diplomazia, letteratura: questo l'asse fondamentale intorno al quale si sviluppa il suo percorso biografico. Laureatosi in diritto, inizia presto la carriera diplomatica, a Sofia e poi a Bucarest, e collabora con quotidiani e riviste dell'epoca, tra cui la "Gaceta Literaria" e "ABC". Esordisce letterariamente con *La niña de caracol* (1933), raccolta di versi pubblicata da Manuel Altolaguirre, in cui si mescolano l'eredità del modernismo e la vicinanza dell'autore alla temperie delle avanguardie. L'ideologia non è ancora un elemento discriminatorio tra gli intellettuali e Foxá, monarchico, frequenta le stamperie della calle Viriato, accolto positivamente da Luis Cernuda e altri collaboratori della rivista "Héroe". Alla fine del 1933, il 29 ottobre, un incontro emblematico con Luis Buñuel, per strada. Il cineasta lo racconta a Max Aub, che lo riporta in *Conversaciones con Buñuel*, il romanziere lo trasfigura in un episodio di *Madrid de corte a checa*, Javier Cercas lo ricostruisce in un articolo su "El País":

Dos amigos caminan hacia el Palacio de la Prensa, donde se proyecta por vez primera en España *L'âge d'or*, la película de Luis Buñuel. Los dos amigos son Agustín de Foxá y el propio Buñuel. Alguien los aborda: les dice que, a la misma hora en que se proyecta la película en el Palacio de la Prensa, en el Teatro de la Comedia se celebra el primer acto público de un novísimo partido, Falange Española, en el que interviene José Antonio Primo de Rivera. Foxá mira a Buñuel, duda: finalmente decide que cualquier otro día puede ver *L'âge d'or*, pero que el acto de la Comedia es único, así que deja a Buñuel y va al acto de la Comedia<sup>8</sup>.

Crocevia più che decisivo: José Antonio e la Ballena Alegre divengono i nuovi punti di riferimento della biografia e della cartografia ideologica di Foxá. Si inseriscono in un processo di allontanamento dal circolo delle avanguardie, eppure testimoniano anche una certa continuità con il Foxá precedente. La Falange è per lo scrittore il rifugio del monarchico tradizionalista che si vede minacciato dalla modernità e dalla Repubblica. Elitarismo, *tertulias literarias* e felpati saloni d'hotel sono lo sfondo di un'amicizia e ammirazione particolare per José Antonio Primo de Rivera. Poco dopo lo scoppio del conflitto, Foxá è al centro di una complicata trama diplomatica: inviato dal governo legittimo a Bucarest, si rivela una spia al servizio dei ribelli e rientra in Spagna a sostegno manifesto della causa *nacional*. Le raccolte poetiche *El almendro y la espada* (1940) e *Poemas a Italia* (1941) sono, oltre al romanzo oggetto di studio, la testimonianza letteraria di un impegno politico rilevante<sup>9</sup>. Drammaturgo apprezzato – si

pensi a *Cui Ping Sing* (1940) e *Baile en Capitanía* (1944) – il suo apporto al panorama culturale spagnolo è reso evidente anche dalla grande quantità di interventi pubblicati sui maggiori quotidiani e riviste dell'epoca, alcuni dei quali sono stati recentemente recuperati<sup>10</sup>.

Scritto nel 1937 ai tavolini del caffè Novelty di Salamanca, *Madrid de corte a checa* ottiene un successo immediato, apoteosico. Si tratta della prima parte di un ciclo narrativo sulla guerra civile mai portato a termine, concepito a imitazione degli *Episodios Nacionales* di Galdós, ricalcando evidenti aspetti strutturali e stilistici del *Ruedo Ibérico* di Valle Inclán. Proprio al ciclo valleniclanesco – *La corte de los milagros*, *Viva mi dueño* e *Baza de Espadas*, quest'ultima incompiuta – il romanzo deve molti spunti rilevanti. C'è in Foxá la lezione estetica della deformazione esperpentica, lo sfondo storico caricaturizzato, la preferenza per la narrazione come visualizzazione scenica, l'incidenza del dialogo accompagnato da didascalie<sup>11</sup>. La tripartizione del testo risponde a criteri cronologici precisi. *Flores de lis* presenta la fase di disorientamento che precede la fine della monarchia; *Himno de riego* copre il periodo repubblicano; *Hoz y martillo* va dallo scoppio della guerra civile al 1937. A fare da filo conduttore di questo progetto e intrattenere il lettore all'interno del testo-città è una vicenda amorosa piuttosto convenzionale tra il protagonista, José Félix, figlio di un colonnello ma con velleità repubblicane, e Pilar, giovane di nobili origini promessa al burbero ma facoltoso Miguel Solís. La trama d'amore, che potrebbe dare al testo i risvolti melodrammatici di molta letteratura *azul* coeva, non assurge mai pienamente all'attenzione del narratore e pare essere chiamata in causa unicamente per tenere in piedi la struttura del testo: cose che devono accadere per dare visibilità al discorso ideologico dell'autore.

La forma di inserimento della descrizione è tradizionale in un romanzo in cui il narratore è onnisciente e si serve spesso della presenza del protagonista per motivarla strutturalmente. José Félix è presentato al lettore attraverso un esempio canonico di *etopea*, in cui le qualità morali del personaggio sono date alternando descrizione e valutazione:

Era un muchacho de veintidós años, alto, romántico y generoso, que se avergonzaba de su corazón. Porque tenía una inteligencia fina y templada, tentada por la cátedra de Asúa, los filmes rusos, la pintura cubista de Picasso y los periódicos satíricos [...]. Había nacido en el siglo del automóvil y de la deshumanización del Arte y tenía que abandonar a Dios en la sordidez del Ateneo, a la novia en los libros zoológicos de Freud y a la Patria en los Estatutos de Ginebra<sup>12</sup>.

La tecnica foxiana tende a organizzare semanticamente e spazialmente le scene, presentando i personaggi in cornici ben definite, ma allo stesso tempo scompagina profondità ed effetti di superficie, rimarca dettagli scardinando

gerarchie. Sono pennellate, ma paiono costruire una dimensione verticale rispetto all'orizzontalità della visione: incrociano forme, storia e geografia, attraverso uno sguardo rapido, che va e viene dalla apparenza dell'oggetto o del luogo al nucleo di affetti, significati, aneddoti che lo scrittore chirurgicamente gli attribuisce. Così, mentre presenta don Carlos, padre di Pilar, e il suo ambiente seguendo una precisa sequenza percettiva che include sensazioni visive, uditive e olfattive, Foxá divaga seguendo il «viaducto con su aire vertical y velocísimo de suicidas», «patios de vecindad con ropa tendida», e più lontano «el primer campo con papeles de merienda, y la tapia con cipreses de los cementerios polvorientos»<sup>13</sup>. Come la Zaira di Calvino, la Madrid della prima parte, nostalgicamente evocata tra rintocchi di campane e odore modesto di stufati di verdure nei palazzi nobiliari, «non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimento delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole»<sup>14</sup>. È una città che assiste indolente agli ultimi momenti di vita della monarchia, coi caffè letterari pieni ma quasi sospesa nell'agosto opprimente del Pacto de San Sebastián e che si scopre smisurata, strepitante, a partire dall'inverno successivo. Con la fine della *dictablanda* del generale Berenguer e il passaggio all'*almirante* Aznar, cominciano le enumerazioni di Foxá, che qualificano la variegata teoria di un'umanità volubile pronta ad «arrimarse a los buenos»:

Acudían a casa de los vencedores una nube de parásitos y rencorosos, republicanos de “toda la vida”, que unas horas antes habían pordioseado en Gobernación un acta de concejal monárquico, masones durmientes que despertaban de pronto reestrenando en manos y orejas los viejos signos olvidados, estudiantes gafados y pedantes de la FUE, catedráticos krausistas, médicos ensayistas y taciturnos escritores del '98, y toda una turbamulta de grandes fracasados, enfermizos intelectuales de sexualidad mal definida, militares arrojados de los tribunales del Honor, periodistas de “La Voz” y “El Heraldo” y estudiantes que habían perdido todas las oposiciones<sup>15</sup>.

Nelle mani di un narratore che alterna sapientemente dettaglio realista e disforia espressionista, Madrid diviene una *Manhattan Transfer*, meravigliosa e terribile. Rutilante, la città sale, pare in ebollizione, mentre cambiano fisionomia e paesaggio sonoro. La rivoluzione è esemplificata dalla rinegoziazione del sistema centro/aristocrazia-periferia/proletariato. La massa si è staccata dai *mesones* del *barrio* in cui pareva sedimentata e va alla deriva nello spazio urbano delle piazze principali e dei caffè di lusso. Le linee avanguardistiche delle sedie Rolaco-MAC, razionalismo e ferro, ridisegnano il profilo dei bar cittadini in cui la borghesia si muove con grande destrezza, a suon di clacson strombazzanti. Per contrasto, gli aristocratici,

e con loro il protagonista, prolungano le vacanze nelle esclusive cittadine costiere, recitando con annoiata eleganza un presunto dramma dell'esilio, «jugando a los desterrados». Hotel e bar *à la page* invasi da una nobiltà variegata, ambasciatori, e «chicos bien de Madrid», con indosso giacche blu e pantaloni bianchi da spiaggia, champagne freddo e poi «ostras con sabor a perla disuelta y las espaldas desnudas de las muchachas»<sup>16</sup>. Lo sguardo di José Félix, manovrato dal narratore, incrocia ville fastose, verdeggianti campi da golf, musicisti dalle giacche dorate nascosti qua e là tra gli alberi d'alloro. I parametri estetici bello/brutto si presentano in modo perfettamente speculare anche grazie alla particolare articolazione del testo che alterna sequenze contrastanti e descrizioni parallele. Giornali e lettere provenienti da Madrid testimoniano, subito dopo, un mondo antitetico: al fluttuare leggero di mari e vesti si oppongono polvere, odore plebeo di *churros* e morte.

Il ritorno nella capitale di José Félix segna un aumento dell'attenzione del narratore verso le dinamiche cittadine. È lui il *flâneur* che, vagabondando per le strade della città brulicante, si assume il compito di accompagnare il lettore nella geografia urbana e nel romanzo. È ozioso, immaginifico, membro della *café society* e, all'inizio, simpatizzante repubblicano, eppure non può essere un *dandy* compiaciuto che attraversi con neutralità lo scenario cittadino. Gli itinerari del protagonista instaurano una dialettica continua tra gli spazi bianchi del mondo aristocratico e la densità urlante della cartografia repubblicana. La prima veduta dall'alto, a strapiombo, su Madrid si serve della presenza di Ángel, militante comunista e amante di Julia, in precedenza compagna di Pedro Otaño, futuro eroe falangista. La focalizzazione è zero, il momento descrittivo è naturalizzato, giustificato dal *récit* attraverso l'espedito classico del personaggio alla finestra, che, in termini di Hamon, è «élément privilégié de cette thématique postiche»<sup>17</sup>. La nostalgia dello sguardo è verso oggetti, «reliquie, rarità, robaccia» che entrerebbero negli archivi di Francesco Orlando. Sono oggetti inutili, volutamente colti in una trivialità che confina col *kitsch*, eppure significativi degli investimenti ideologici dell'autore. A differenza di quelli analizzati da Orlando, questi non hanno un passato da merci, anzi, sono le antimerci per eccellenza, e proprio per questo lo scrittore se ne dimostra ammaliato: fanno parte di un mondo in cui, secondo la sua *Weltanschauung*, non erano né il denaro né il lavoro a fare le gerarchie. È la nostalgia dell'aristocratico, del *bon vivant* reazionario, che può permettersi di coltivare cose più che oggetti<sup>18</sup>:

Cinco enormes hogueras iluminaban Madrid. Subían rojas, con listones de oro y un humo azul y denso que por su falta de aire se achaparraba sobre los tejados. Caían cenizas. Aquel humo se llevaba años de paciencia frailuna, de ilusión monástica. Con los conventos incendiados volaban las treinta mil fichas de padre Villada,

la colección de mariposas y las cubetas de química de La Flor, aquel cráneo de principio del cuaternario barnizado por el padre Fidel, laboratorios y archivos, los ciervos disecados, los búhos con polillas en las alas, las Vírgenes azules de las congregaciones con las falsas grutas de corcho con verdes bombillas ocultas en los talleres católicos del ICAI<sup>19</sup>.

Un'unica fiamma consuma Madrid e Julia. Entrambe sono perdute per colpa del nemico che ha messo le mani sul corpo della donna proprio nella notte in cui la città viene depredata: assalto doppio. Pedro Otaño, il falangista, era l'evocazione di «paseos en barca por el Retiro, sus risas en los columpios de la verbena», Ángel l'immagine infausta del convento in fiamme, «la Patrona pálida, con las manos extendidas de las que salían unos listones dorados de purpurina imitando los rayos de Sol»<sup>20</sup>. Il disordine è simultaneamente estetico ed etico. Immediata, infatti, è l'associazione tra repubblica, liberazione sessuale ed empietà. Quello che da tutti è conosciuto come *catorce de abril, día de la República* diviene nel romanzo «el día de los instintos sueltos»<sup>21</sup>. A conferma, edicole e venditori ambulanti riversano nello spazio aperto della città pubblicazioni pruriginose o sacrileghe, suffragando e rendendo visibili gli istinti latenti delle masse:

José Félix comprendió que la ciudad evolucionaba; se hacía más chabacana y ruidosa. Había más bares, más taxis, más salones de baile. Se habían borrado de los escaparates las coronas y los escudos de los «Proveedores de la Real Casa» [...] Pululaban carritos con libros usados a la mitad de precio. Volúmenes sexuales, anticoncepcionistas, pornografía pseudocientífica, revuelta con los folletos marxistas, viajes a Rusia llenos de elogios, la *Vida de Jesús*, de Renán, *El Capital*, páginas revolucionarias de Dimitrov. En los quioscos se exhibían las revistas picantes, el “Muchas Gracias” y “El Frailazo”, heredero del viejo anticlericalismo de “El Zurriego”, en un tono más violento. Caricaturas de frailes y monjas, interpretación humorística de la Biblia y biografías desvergonzadas de los santos como un eco, en burla de *El Año Cristiano*<sup>22</sup>.

Quello che Foxá intende (di)mostrare muovendo il suo personaggio da una parte dall'altra della città sono gli stadi di una *débâcle* epocale che si fa improvvisamente evidente nel corpo di Madrid. È *Il tramonto dell'Occidente* della dottrina spengleriana, *La rebelión de las masas* della lezione orteghiana. Luogo di osservazione di una città proteica che ha rotto gli argini, in cui interno ed esterno si sono rovesciati, è la strada. A tal proposito, così si esprimeva Walter Benjamin:

Le strade sono la dimora della collettività. La collettività è un essere perennemente desto, perennemente in movimento, che tra i muri dei palazzi vive, sperimenta, conosce e inventa come gli individui al riparo delle quattro mura di casa loro. [...]



Il *passage* è il loro salotto. In esso, più che altrove, la strada si dà a conoscere come l'*interieur* ammobiliato e vissuto dalle masse<sup>23</sup>.

La massa, «il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi»<sup>24</sup>, è per il protagonista di *Madrid de corte a checa* un flusso a cui mescolarsi per distanziarsene eticamente con disprezzo. In questo senso, vale per lo scrittore spagnolo quello che Benjamin aveva letto in Poe e nella traduzione del suo *L'uomo della folla* di Baudelaire: la massa è «qualcosa di minaccioso»<sup>25</sup>. L'inserimento di questo mondo all'interno del romanzo avviene attraverso quella che Hamon definisce «description ambulatoire, discours de parcours qui n'est souvent qu'un parcours de discours, de tranches anthropologiques ou encyclopédiques à recopier, succession de tableaux descriptifs juxtaposés assumés par un même personnage mobile»<sup>26</sup>. Il mondo urbano dei caffè, delle logge massoniche, delle strade e delle piazze brulicanti diviene così «el personaje central de la novela a partir del cual se construye el discurso ideológico que la articula»<sup>27</sup>.

Lo scrittore ci restituisce l'immagine della nuova classe dirigente mediata da una fotografia, il cui abbaglio, viene specificato, lascia macchie colorate nello sguardo dei soggetti: don Niceto Zamora, soprannominato da allora in avanti *El Botas* per un paio di suoi curiosi stivali, e il nunzio monsignor Tedeschini. Intorno, «enfundados en los fracs recién estrenados», vecchi giacobini e accademici di vario spessore discutono tra loro, la presenza femminile garantita da qualche frequentatrice del Lyceum Club. Gli appuntamenti in parlamento assumono i tratti dei convivii nelle *tabernas*, «barras manchadas de gaseosas, espumas de cerveza, y el rebase de manzanilla» o delle grandi funzioni teatrali, in cui i partecipanti «se trataban todos con el afecto de los actores después de la función. Como Ricardo Calvo, tras hacer el Tenorio, se iba a cenar al café Castilla con don Luis Mejía, al que acababa de atravesar en la escena». Si discute *el Estatuto de Cataluña*, tra «cortinas granates, de un terciopelo cansado»<sup>28</sup> e nicchie impolverate in cui significativamente giacciono abbandonate le statue dei re cattolici, ma i deputati di Foxá paiono presi da altre faccende. Azaña è screditato attraverso prosopografia e *argumentum ad hominem* senza che il discorso politico venga sensatamente posto al centro della questione<sup>29</sup>. Alternando dialoghi brevi e fulminee descrizioni, lo scrittore ci guida attraverso riunioni, prime teatrali – memorabile perché finita in rissa quella di AMGD, tratta dal romanzo omonimo di Ramón Pérez de Ayala – e circoli letterari più o meno famosi dell'epoca. Uno di questi è il café Pombo, storico luogo di incontro nei pressi di Puerta del Sol, in cui Ramón Gómez de la Serna animò per anni una vivace *tertulia* letteraria. Tra i presenti proprio don Ramón, ennesimo ospite di un intertesto letterario che fa del romanzo una delle fonti più vive sul mondo della cultura e dei caffè a Madrid<sup>30</sup>.

La scena tipica della *tertulia* ramoniana non solo viene descritta in presa diretta ma, in un gioco di superfici riflettenti, è rafforzata dall'*ekphrasis* di una tela relativa allo stesso soggetto, che campeggia alle spalle dei presenti. Si tratta di *La tertulia en el café Pombo*, «un cuadro agrío de Solana, chorreando verdes eléctricos, con carnes oscuras de desenterrados, luces de vinagre o madrugada, alcohol y tisis»<sup>31</sup>, in cui, tra gli altri, appaiono Tomás Borrás, Miguel Abril e José Bergamín, ignari delle future contrapposizioni e avvolti da un alone decadente. Nelle prime due parti del romanzo, ambientate tra la fine della monarchia e la proclamazione della repubblica, sono frequenti i richiami al mondo della *bohemia* letteraria. Ramón del Valle Inclán «con sus barbas de padre Tajo, sucio, traslucido y mordaz»<sup>32</sup> è il primo personaggio ad apparire nel romanzo. Le ambientazioni di *Luces de Bohemia* ricorrono nelle tonalità verdazzurre e macilente, nei riverberi del gas «sobre los cafés y el anís tembloroso», nei «licores literarios» che animano velate notturne di giovani intellettuali e perfino nei personaggi del sottobosco: «gentes absurdas», «el poeta Lasso, que colgaba en los nocturnos refugios, piojosos, de méndigos, su altivo escudo nobiliario», «la gitana vendedora de lotería»<sup>33</sup>, eco della valleinclanesca Enriqueta La Pisa Bien – scura e imbrogliona, mezzo giornalista mezzo fioraia – che si disputava con Max Estrella proprio un biglietto della lotteria. Più in generale, è il mondo letterario e culturale dell'epoca a essere ritratto ampiamente, molto spesso con l'obiettivo di delegittimarne protagonisti e tendenze. Particolare attenzione è riservata agli intellettuali di sinistra, ritratti secondo il luogo comune della *gauche divine*. «La República – scrive polemicamente Foxá – había dado categoría social a los escritores»<sup>34</sup>. E aggiunge:

Eran los restos del esnobismo intelectual que había invadido Madrid en los finales de la dictadura [...] Todo conspiraba contra la vieja cultura; Picasso quebraba las líneas intangibles de la pintura con una anarquía de volúmenes y colores. Negros de *smoking* en los escenarios y los intelectuales tomaban partido por Josefina Baker y su falda de plátanos, en su lucha contra la dulzura del vals de Viena. Todo arte exótico, fuera negro, indio o malayo, se admitía con fruición con tal de quebrar la claridad clásica y católica de los viejos museos<sup>35</sup>.

La critica di Foxá è in linea con i principi dell'estetica fascista indicati da Ernesto Giménez Caballero. Il *genio de Occidente*, liberale, umanista, europeo ha dato vita a un'epidemia culturale, che si è estesa dalla *desesperación de la pintura* alle arti sorelle. L'individualismo, la libertà, la superiorità elitaria dell'artista hanno determinato un corto circuito tra l'arte e il pubblico, che ha finito per relegarla, miserabile, in una nicchia. È malata di *señoritisimo*, è frivola. «Cada día desconfiad más de los artistas y poetas puros. O son unos retrogradados, o – lo que es más fácil – unos vividores»,

avvertiva Giménez Caballero<sup>36</sup>. In particolare, lo scontro tra purismo e fascismo avviene su un terreno fondamentale, quello della funzione dell'arte: per Giménez Caballero essa è rivelazione, servizio, propaganda. In perfetta simbiosi con la morale cattolica, l'arte è unione feconda e, allo stesso tempo, rivelazione di una volontà divina. Il suo luogo deputato è il Sinai. Da qui che l'artista, il *vidente*, non possa considerarsi libero. Egli svolge un servizio. Come gli artigiani nel Medioevo, è un portatore di cultura e tradizione, incardinato in un sistema ben definito, che riconosce e sostiene come tale. «Todo artista llevará dentro de sí – siempre – al *cofrade*. En doble sentido, *monacal y gremial*»<sup>37</sup>. Alla modalità aperta e alla possibilità dell'arte liberale, Caballero oppone l'inquadramento e la necessità dell'arte fascista.

Frente a esa tendencia *individualizante, estilística*, de hallar en cada autor, en cada obra, en cada arte, *un estilo específico e intrasferible, un derecho inajenable* nos alzamos los que soñamos en someter de nuevo a artes, individuos y técnicas espirituales a una *disciplina*, a una *jerarquía*<sup>38</sup>.

Sfilano a uno a uno nel romanzo di Foxá i bersagli di questa polemica, “los Homeros rojos”, come li definirà in un suo articolo del 1939, autori di una poesia «químicamente pura, deshumanizada y [que] tenía que concluir en el marxismo, concepto helado, simple esquema intelectual de la vida y el alma del hombre». Quelli di Alberti, Cernuda ed Hernández, continua Foxá, «son unos poemas de laboratorio, sin fuerza ni hermosura, equívocos, cobardes y llorones, donde sólo se habla de la sangre derramada de los niños, donde están ausentes la pasión de la mujer y la alegría de la victoria»<sup>39</sup>. Nel romanzo, il discorso polemico contro la cultura liberale va giustificato. Essendo la denigrazione affidata in gran parte alla descrizione, essa, affinché non interrompa la narrazione, va motivata. *Récit e description* si legittimano a vicenda: si tratta, allo stesso tempo, di rendere percettibili le frontiere tra i due momenti e di naturalizzare il passaggio dall'uno all'altro<sup>40</sup>. Come ha appuntato Mieke Bal, tale «coazione a rendere verosimili le descrizioni inserendole in una cornice narrativa è sintomatica dell'ansia suscitata dalle descrizioni stesse: bisogna contenerle perché sono, per definizione, senza limiti»<sup>41</sup>. Foxá non intende minare questo assunto, per cui il protagonista di *Madrid de corte a checa*, prima di rivelarsi un falangista convinto, deve essere un repubblicano, muoversi liberamente attraverso lo spazio nemico e giustificare strutturalmente la descrizione. Solo così, ad esempio, i quadri picassiani di Ángeles Ortiz possono inserirsi come delle *ekphrasis* all'interno del testo, «pintura ocre y verde de triángulos, conos y siluetas de guitarra, con puntillas de mujer pegadas, mechones de pelo, trozos lijosos de arena y recortes de periódicos»<sup>42</sup>. Un trattamento di favore

all'interno di questa pratica descrittiva della deformazione viene riservato, curiosamente, a Lorca, in cui più volte il protagonista si imbatte nel corso delle sue frequentazioni repubblicane. Siamo nel 1937, in piena guerra civile, Lorca è un nemico, simbolo repubblicano di prima fila, morto ammazzato sulla strada per Fuente Grande. Eppure Foxá rimuove il filtro ideologico e non nasconde il proprio apprezzamento per un Federico profondo, geniale, mentre accompagna i suoi *romances* al piano o recita *Bodas de sangre*:

García Lorca era moreno, aceitunado, de grandes pómulos, gran calavera, cara redonda; tenía una gordura de redondeces y busto combado; presumía de gitano. Era un magnífico poeta. Había sacudido y vareado el romance castellano como un olivo, sacándole frutas nuevas y maravillosas<sup>43</sup>.

Tuttavia sarà un poeta dal verso minore, José Antonio Primo de Rivera, a segnare una svolta nella vita del protagonista. Questi, come Foxá, assiste all'atto ufficiale della fondazione della Falange, in cui il figlio dell'ex ditatore fa appello al potere della poesia e della «dialéctica de las pistolas»<sup>44</sup> per recuperare un presunto nobile destino della patria. L'ammirazione di José Félix verso il circolo falangista è il punto di partenza di un processo di avvicinamento tra personaggio, narratore e autore. Con l'adesione effettiva alla *causa nacional*, il protagonista si rivela un *alter ego* di Foxá. I due arrivano addirittura a incontrarsi in una scena emblematica: entrambi partecipano alla composizione di *Cara al sol*, inno poetico del movimento. José Félix, in silenzio, osserva i presenti: José Antonio, Miquelarena, Bolarque, Haro, Sánchez Mazas, Foxá stesso. Con la conversione, uno degli espedienti tipici del romanzo fascista, lo sguardo del protagonista e del narratore infine coincidono. Quest'ultimo può ora guardare Madrid attraverso gli occhi di José Félix senza prendere le distanze da ciò che costui vede, confidando nella sua piena adesione al discorso ideologico che vuole portare avanti. La sovrapposizione delle categorie di autore, narratore e personaggio, come pure l'oscillazione tra carattere testimoniale e funzionale dell'opera, rafforzano l'esemplarità della lezione ideologica: essa, infatti, è tanto più efficace quanto più si innesca identificazione tra lettore, autore e personaggio e confusione tra verità storica e finzione letteraria<sup>45</sup>.

Nell'ultima parte, *Hoz y martillo*, i toni faziosi si acuiscono. La contesa è entrata nel vivo e Foxá non risparmia al lettore descrizioni cruente, come i dettagli della profanazione della cripta di un convento ad opera dei *rojos* o le grottesche esecuzioni mattutine nella zona di San Isidro a cui accorre un pubblico variegato, con tanto di «puestecillos con toldos blancos donde se vendían azucarillos y copas de anís»<sup>46</sup>. Non solo le strade ma anche le dimore degli aristocratici diventano luoghi ad appannaggio delle masse: la disputa è un atto di appropriazione spaziale. Le perquisizioni nelle case

dei sospetti falangisti si fanno sempre più frequenti. Con un gusto che oggi definiremmo *camp*, il narratore osserva l'accumularsi confuso di oggetti senza più collocazione funzionale e affettiva:

Desde el tribunal se alzaba, casi hasta el techo, un enorme montón con los despojos de los pisos saqueados. Miles de papeles de cartas, revueltos con armas absurdas, gummies de la guerra de África, espadas, pistolones de chispa, escopetas de caza, sables carlistas, espadines de recorte y revólveres de marfil y de nácar. Entre ellos asomaban puntas de tapices o el brazo de marfil de un crucifijo<sup>47</sup>.

Con l'esecuzione di don Cayetano, suocero dell'amico Pedro Oñate e falangista, muore un'intera città, quella Madrid antica «de manuelas y mantón de Manila» in cui i padri degli attuali miliziani «hablaban como en los sainetes, y eran albañiles de blusas blancas, manchadas de yeso, que almorzaban su cocido de fiamblera en compañía de su mujer en los bancos de los jardinillos del Congreso, a la sombra de los leones»<sup>48</sup>. Si tratta della Madrid nostalgicamente rievocata della «bella Iglesia de la Torre Bermeja, desde la cual el Diablo Cojuelo destechó a Madrid y donde se había casado Lope de Vega» quest'ultima trasformata in «centro gastronómico»<sup>49</sup>. Gli itinerari del protagonista e degli altri *camaradas*, come l'amico Pedro Otaño, si fanno intricati. Al cronotopo della strada e alla prospettiva dell'osservatore si sostituisce la modalità chiusa del rifugio, dell'osservato: le superfici si riducono progressivamente dalle strade alle case alle mansarde-nascondigli ai corridoi delle ambasciate, fino alla negazione per antonomasia dello spazio che è la prigione. *Registros, paseos, checas*: la città diviene per il protagonista la «isla en el mar rojo», che di lì a poco darà il titolo a un romanzo filo-franchista di Wenceslao Fernández Florez. Si serrano i margini, si congiungono punti di vista. La descrizione conduce sempre più fuori dal racconto, al mondo. Non è più solo metonimica, fisiognomica rispetto ad esso o all'idea che se ne vuol dare, narrativamente e ideologicamente funzionale, ma metaforica: si muove come la realtà, scalpita, come la guerra. Il disordine delle cose si fa enumerazione eccessiva, ingiustificata, indice di una tensione insoluta, che è ideologica e insieme narrativa, tra ordine e caos. *Madrid de corte a checa* è il romanzo falangista scritto sul filo del decreto di unificazione del 1937, a partire dal quale il movimento fondato da José Antonio si avvia a morire politicamente e a farsi fantasma di sé, *parafernalia* a disposizione del Caudillo. Nel testo, tradizione e rivoluzione, contenimento e straripamento, sono tracce della irrisolta dialettica del falangismo tra ritrazione nostalgica e sovvertimento vitalista<sup>50</sup>.

«Salamanca, settembre 1937»: con questa indicazione cronologica si conclude il romanzo. Lo scrittore avverte nostalgia di Madrid. Il generale Francisco Franco l'avrebbe conquistata un anno e mezzo dopo. I giornali

avrebbero celebrato entusiasti il ritorno all'ordine e Foxá avrebbe contribuito alla creazione e descrizione di un mondo fittizio almeno quanto quello di un romanzo: la *Nueva España*. Il primo aprile del 1939 avrebbe messo fine alle sue peregrinazioni. Sarebbe stata l'altra Spagna a doversi descrivere *in absentia*, a diventare *peregrina*.

## Note

1. Su Giménez Caballero e il contributo all'estetica del fascismo, cfr. *Arte y Estado*, Biblioteca Nueva, Madrid 2009. L'edizione e l'introduzione del saggio sono di E. Selva, autore anche dello studio *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-textos, Valencia 1999.

2. *Da Madrid a Madridgrado. La capital española vista por sus sitiadores (1936-1939)* è anche il titolo di un contributo di José Carlos Mainer nel volume a cura di A. Mechthild, *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Iberoamericana Vervuert, Madrid 1998, pp. 181-98.

3. Cfr. M. Bal, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 189-224, qui p. 189.

4. Cfr., a tal proposito, G. Genette, *Frontiere del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, pp. 271-90.

5. Cfr. P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris 1981, p. 7. Successivamente, il saggio è stato ripubblicato, presso la stessa casa editrice e senza differenze sostanziali, con il titolo *Du Descriptif*.

6. Bal, *Descrizioni*, cit., pp. 210-1.

7. Come fa notare Nil Santiáñez, non ci sono nel testo dichiarazioni esplicite di una contrapposizione ideologica: Foxá «se limita a presentar la transformación de una ciudad y las pretensiones de sus políticos»: N. Santiáñez, *Drieu de la Rochelle y Agustín de Foxá ante la decadencia de Occidente*, in "Ínsula", 641, maggio 2000, p. 18. Anche José Carlos Mainer concorda sulla specificità della descrizione foxiana che si innalza al di sopra di una trama convenzionale e rafforza il discorso ideologico del romanzo. Cfr. J. C. Mainer, *La retórica de la obviada: ideología e intimidad en algunas novelas de guerra*, in *Autour de la guerre d'Espagne*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1993, pp. 79-95.

8. J. Cercas, *La edad de oro*, in "El País", 2 dicembre 2000, reperibile all'indirizzo [http://elpais.com/diario/2000/12/02/catalunya/975722840\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/12/02/catalunya/975722840_850215.html) (ultima consultazione 20 aprile 2012).

9. Per la produzione poetica di Foxá, cfr. *Poesía: antología (1926-1955)*, Renacimiento, Sevilla 2005.

10. Le pubblicazioni periodiche più rilevanti sono in J. Siles (comp.), *Artículos selectos*, Visor, Madrid 2003. A tal proposito, cfr. anche *Historias de ciencia ficción. Relatos, teatro, artículos*, uscita nel 2009 a cura di M. Martín Rodríguez per la casa editrice madrilenia La biblioteca del laberinto. Per un profilo biografico dettagliato si rimanda a L. Sagrera, *Agustín de Foxá y su obra literaria*, Cuadernos de la Escuela Diplomática, Madrid 1967, nonché al più recente lavoro di J. Amat, *Nostalgia, intimidad y aristocracia*, Fundación Banco Santander, Madrid 2010. L'opera completa dello scrittore è stata pubblicata dall'ormai estinta "Prensa Española" in tre volumi tra il 1963 e il 1964.

11. *El Ruedo Ibérico* ereditava una certa teatralità delle opere precedenti: la tecnica consisteva appunto nel creare bozzetti, quadri, quasi indipendenti tra loro, affidando gran parte della narrazione al dialogo. Come sottolinea J. Manuel García de la Torre nella sua *Introducción a El Ruedo Ibérico*, Espasa Calpe, Madrid 2007: «Los personajes actúan como en escena [...] Más que narrar le interesa mostrar» (p. 31). E ancora: «En la narración o en la descripción puede asimismo señalarse un estrecho parentesco con la prosa muta y asindética de la acota-

ción escénica. Desempeña esta un doble papel, ya que además de servir para conferir frecuentemente plasticidad, nos proporciona al tiempo cierta información» (p. 32). Cfr., al proposito, anche P. Salinas, *Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98*, in *Literatura española del siglo XX*, Antigua Librería Robredo, México 1949, specialmente pp. 92-4.

12. A. de Foxá, *Madrid de corte a checa*, El Buey Mudo, Madrid 2009, p. 77.
13. Ivi, p. 19.
14. I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993, p. 11.
15. De Foxá, *Madrid de corte a checa*, cit., p. 77.
16. Ivi, p. 96.
17. Hamon, *Du Descriptif*, cit., p. 188.
18. Faccio qui mia la distinzione tra cose e oggetti teorizzata da R. Bodei in *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009.
19. De Foxá, *Madrid de corte a checa*, cit., p. 92.
20. Ivi, p. 93.
21. E continua: «Nadie pagaba en los tranvías ni en los cafés. Vomitonas en las esquinas, abortos en la Dehesa de la Villa, pellizcos obscenos y el sexo turbio que se enardecía en los apretones», ivi, p. 81.
22. Ivi, pp. 104-15.
23. W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, p. 474.
24. W. Benjamin, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 103.
25. Ivi, p. 106.
26. Hamon, *Du Descriptif*, cit., p. 189.
27. Santiáñez, *Drieu de la Rochelle y Agustín de Foxá*, cit., p. 17.
28. De Foxá, *Madrid de corte a checa*, cit., p. 122.
29. Cfr. ivi, p. 125 «Azaña estaba pálido. Tenía una cara ancha, exangüe, tres verrugas en el carrillo, y unos lentes redondos, bajo las cejas alzadas. Vestía de oscuro [...] Era el símbolo de los mediocres en la hora gloriosa de la revancha. Era el vengador de los cocidos modestos y los pisos de cuarenta duros de los Gutiérrez y González anónimos, cargados de hijos y de envidia, paseando con sus mujeres gordas por el Parque del Oeste, de los boticarios que hablan de la Humanidad con la h mayúscula, de los cafés lóbregos, de los archivos sin luz, de los opositores sin novia, de los fracasados, de los jefes de negociado veraneantes en Cercedilla, de todo un mundo sin paisaje ni *sport*, que olía a brasero, a “Heraldo de Madrid” y a contrato de inquilinato».
30. Su questo aspetto del romanzo, cfr. il contributo di R. Oropesa, “*Madrid de Corte a checa*” (1938) de Agustín de Foxá: la novela falangista, in “*Letras Peninsulares*”, 1, 2005, numero monografico *Bobemios, raros y malditos*, pp. 221-38.
31. De Foxá, *Madrid de corte a checa*, cit., p. 111.
32. Ivi, p. 13.
33. Ivi, p. 112.
34. Ivi, p. 139.
35. Ivi, pp. 139-40.
36. E specificava: «Y creyendo que un café de París pudiera representar toda la *realidad universal*, se quiso hacer un arte *universal, internacional, antitradicionalista y nuevo* de lo que era – una vez más en la historia – la petulante soberbia del «europeo»: esa de inventar la realidad a fuerza de un desdoblamiento del yo» (E. Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Biblioteca Nueva, Madrid 2009, p. 112).
37. Ivi, p. 163.
38. Ivi, pp. 157-8.
39. A. de Foxá, *Los Homeros rojos*, in “*ABC de Madrid*”, 28 maggio 1939, pp. 3-4.
40. Cfr., a tal proposito, Hamon, *Du Descriptif*, cit., pp. 180-223.
41. Bal, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, cit., p. 223.
42. De Foxá, *Madrid de corte a checa*, cit., p. 141. Nello stesso circolo, a declamare versi proletari troviamo Rafael Alberti, accompagnato da Maria Teresa León con «ese espíritu

revolucionario de las niñas románticas educadas entre monjas y que quiere vivir su vida» (p. 142), in un ambiente che assume presto le caratteristiche di un luogo di decadente perditione.

43. Ivi, p. 164.

44. Ivi, p. 161.

45. Per lo studio narratologico di queste categorie nel romanzo della guerra civile, tra testimonianza diretta e *fiction*, cfr. M. B. de Muñoz, *Teoría y métodos narratológicos para el estudio de la novela política de la Guerra Civil Española*, in "Hispania", vol. 77, 4, dicembre 1994, pp. 719-30.

46. De Foxá, *Madrid de corte a checa*, cit., p. 294.

47. Ivi, p. 313.

48. Ivi, p. 339.

49. Ivi, p. 338.

50. Per l'analisi del complesso panorama della letteratura fascista e delle sue contraddizioni interne, tra i vari contributi e oltre a quelli già citati, segnalo qui J. C. Mainer, *Falange y literatura*, Labor, Barcelona 1971; A. Cirici, *La estética del franquismo*, Gustavo Gili, Barcelona 1977; S. Wahnón, *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*, Rodopi, Amsterdam 1998; M. Carbajosa, P. Carbajosa, *La corte literaria de José Antonio*, Crítica, Barcelona 2003; J. Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona 2004; J. Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española*, Akal, Madrid 2008; J. M. Martínez Cachero, *Liras entre lanzas: historia de la literatura "Nacional" en la guerra civil*, Castalia, Madrid 2009.