DIGILEC Revista Internacional de Lenguas y Culturas

Digilec 2 (2015), pp. 40-48

Fecha de recepción: 19/06/2015
Fecha de aceptación: 02/09/2015
DOI: https://doi.org/10.17979/digilec.2015.2.0.1902

e-ISSN: 2386-6691

REALE E IMMAGINARIO NELLA SCRITTURA ROMANZESCA DI ALFREDO CONDE

REAL AND IMAGINARY IN ALFREDO CONDE'S NARRATIVE

Dianella GAMBINI*
Università per Stranieri di Perugia (Italia)

Resumen
Alfredo Conde es un escritor profundamente impactado por el hecho de que nació y se crio en Galicia, y Galicia impregna todas sus obras. Este marco geográfico es la base para comprender su narrativa y su continua mezcla real e imaginaria como entidades fluidas, como sucede en su tierra natal. Parte de la mitopóyesis de Alfredo Conde es que la historia se recupera no para servir a una máquina narrativa autobiográfica, sino con el fin de explorar la epistemología posmoderna que opera en un mundo cuya lengua carece de una palabra reveladora y donde una palabra vale para todo.

Palabras clave: Alfredo Conde; Galicia; narrativa; postmodernismo; imaginación

Abstract
Alfredo Conde is a writer profoundly impacted by the fact that he was born and raised in Galicia, Galicianness impregnating all his works. This geographic framework is the basis for understanding his narrative and his continuous intermingling real and immaginary as fluid entities, as it happens in his homeland. Part of the mythopoiesis of Alfredo Conde is that History is recovered not to serve an autobiographical self-referencing narrative machine, but to explore the postmodern episteme that operates in a world whose language is lacking a revelation word and a word fits from every side.

Key Words: Alfredo Conde; Galicia; narrative, postmodernism, imagination.

* Università per Stranieri di Perugia (Italia). Email: dianella.gambini@unistrapg.it

Il recente libro di Giuliano Soria *Alfredo Conde, i miti della terra "galega"* (prologo di A. Conde, intr. di Dianella Gambini, Roma, Ed. Nuova Cultura, 2015) è dedicato a due opere di un autore di punta nella rinascita della prosa letteraria galega, il cui talento è stato sottolineato da importanti riconoscimenti di critica e di pubblico in patria e all'estero[1].

Il primo romanzo analizzato, *Breixo,* del 1981, ha ottenuto in quell'anno il Premio da Crítica Literaria de Galicia e il Premio de la Crítica Literaria Española. Il secondo, *Xa vai o Griffón no vento* (1984), si è aggiudicato il Premio Blanco Amor 1984; nel 1986 l'autotraduzione castigliana *El Griffón* ha ricevuto il Premio Nacional de la Crítica e il Premio Nacional de Narrativa, ambito riconoscimento per la prima volta assegnato a un autore che scrive in galego; tradotto in italiano da G. Tavani, *Il Grifone* ha valso al romanziere il Premio Grinzane Cavour 1990 per la narrativa straniera.

Come rileva Soria, nella dialettica identitaria regionale/nazionale risiede una chiave essenziale per comprendere la cifra umana e artistica di Conde, la cui *galeguidade* è il fulcro e il filtro del suo sguardo sul mondo: «una vita e una scrittura sempre impegnate nella ricerca di un equilibrio tra le rivendicazioni patriottiche, l'identificazione con la propria "terra" e l'amore per una pluralità fatta di cosmopolitismo, libertà e cultura, intesa quest'ultima nella sua accezione migliore: l'universalità e con essa l'umanesimo» (p. 15).

Scrittore dalle molteplici esperienze, Conde ha saggiato tutti i generi letterari costruendo un universo che sfugge a un inquadramento entro rigidi confini definitori giacché è parte e specchio di quella che J.-F. Lyotard chiama «condizione postmoderna», ossia lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti in conseguenza della delegittimazione dei grandi racconti: «métarécits de la modernité» li chiama il pensatore francese[2]. Con tale espressione egli designa tutte quelle letture finalistiche ed escatologiche che considera illusoriamente unitarie dell'uomo e della storia (Illuminismo, Idealismo, Marxismo, Capitalismo, Cristianesimo); visioni generali entro le quali la modernità ha inscritto e interpretato i saperi e i discorsi particolari, le vicende umane, le scelte etiche, gli accadimenti dei fatti; grandi sintesi teoriche orientate a fornire una legittimazione del pensare o dell'agire in termini di progresso e di emancipazione.

Nel nostro tempo - in cui la pluralità che struttura il reale è avvertita come indeterminatezza irriducibile e i suoi frammenti non riescono ad essere riordinati nemmeno dalla scienza e dalla filosofia[3] - il racconto non può più essere una storia lineare

---

[1] Nel 2015 ha vinto il "Premio de novela Ateneo-Ciudad de Valladolidid" con il romanzo *El Beato.*

[2] Cfr. LYOTARD, J.-F., *La condition postmoderne. Rapportsur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

[3] Clemente Sparaco definisce questa condizione «nichilismo postmoderno» e ne distingue tre risvolti: teoretico, morale e tecnico: «La filosofia contemporanea condivide la descrizione di Nietzsche e riflette sulla perdita di verità, la *fine dei valori*, la *morte di Dio*, la *crisi della ragione*. Al grande racconto (all'ideologia) sostituisce una pluralità di narrazioni il cui senso e la cui logica non sono più garantiti da un'idea di fondo o da una verità in qualche modo esterna. Il fatto è che, dopo Nietzsche, il pensiero occidentale è come esploso, frantumandosi e differenziandosi secondo direzioni e approcci diversi. La visione moderna del mondo è andata in pezzi e si sono moltiplicate le prospettive e i punti di riferimento, secondo cui guardare, intendere e dire. Nel mondo postmoderno, pertanto, non pare più pensabile una teoria capace di mettere insieme parti che non sono più ricomponibili né pare proponibile, a livello etico, riferirsi a valori incondizionati. Dominano una pluralità di linguaggi ormai difficilmente riconducibili ad unità» (*Il Nichilismo nostro contemporaneo,* http://mondodomani.org/dialegesthai/cs03.htm).

e il romanzo ha perduto la tradizionale identità di epopea borghese, di prosa della vita reale fornita di un solido senso.

W. Krysinsky osserva che, soprattutto a partire dagli anni 80 del Novecento, la forma del romanzo mostra uno spazio letterario denso e ricco di pratiche discorsive, fra cui spiccano per significatività le «tattiche molecolari» e il «gioco di prospettive»[4]. Se queste, da una parte, sono vettori di una realtà sempre più irriducibile a un'immagine ubiqua e assoluta, dall'altra sono l'indice del perfezionamento del romanzo, che dimostra la sua operatività discorsiva nella misura in cui la complessità del reale impone a questo genere di finzione il ricorso a forme sempre più sottili ed adeguatamente funzionali.

L'osservazione di Krysinsky si coniuga con la riflessione che G. Benvenuti sviluppa sul romanzo "neostorico" della postmodernità partendo dal riconoscimento della sfiducia nei metaracconti e nelle legittimazioni onnicomprensive e totalizzanti:

«Il romanzo nasce dalla tensione tra la volontà di non abbandonare la via di un principio formale ordinatore, di non arrendersi a una arbitraria frammentarietà, e la consapevolezza che ogni forma di totalità artistica non è che una possibile, congetturale, potenziale, e pertanto provvisoria, modalità di attribuire senso, di in-formare il caos-mondo»[5].

Il postmoderno non abdica all'impegno volto a trovare un senso alla realtà e non smette di intendere la letteratura come accesso alla conoscenza, ma certamente non può più negare la conoscenza come molteplicità: il progetto artistico, nella sua compiutezza formale, è un'opera capace di comporre insieme codici differenti e saperi diversi - umanistici, scientifici, esperienziali - «in una visione plurima e sfaccettata del mondo»[6],

---

[4]Traggo dal suo articolo *Il bilancio di un genere: le dinamiche e le finalità del romanzo nel XX secolo tra modernità e postmodernismo* (in *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri.* Atti del XVIII Convegno Associazione Ispanisti Italiani, t. I, Roma, Bulzoni ed.,1999, pp. 13-30) una serie di citazioni utili a spiegare le due dinamiche che hanno caratterizzato la scrittura del romanzo dagli anni 80 dello scorso secolo: «Si possono chiamare "tattiche molecolari" alcune pratiche romanzesche, cioè forme minimali dei processi creativi del romanzo, che problematizzano i materiali romanzeschi intesi come assunzione delle soggettività, come economia irregolare del desiderio e come ordinamento dell'enunciazione romanzesca attraverso gli elementi minimali come la parola, il tema, il tono, la voce, il ritmo, la visione, il punto di vista» (p.18); la «dialettica tra le unità minimali del testo, vale a dire parole, immagini, metafore e il progetto specifico di ogni romanzo [...] potrebbe essere interpretata come convergenza delle tattiche e della strategia che possiamo definire come ricerca della totalità» (p. 22); «Le tattiche molecolari trasformano il romanzo nella misura in cui esso manifesta una grande malleabilità strutturale. Il romanzo diventa sempre di più un tessuto testuale aperto in cui entrano le molecole verbali, tematiche e strutturali. Tuttavia l'entropia del genere romanzesco e un disordine apparente non distruggono il romanzo. Al contrario il romanzo ritrova sempre la sua stabilità e guadagna sempre di più in intensità» (p. 24); Il dispositivo delle molteplicità delle prospettive e delle identità vale a produrre «un effetto dialettico e conoscitivo (p. es. shock tra l'inganno e il disinganno, tra l'illusione e la disillusione) (p. 24): "Il gioco di prospettive è un insieme di punti di vista che volontariamente rende ambiguo il processo semiotico del romanzo, vale a dire il senso dei suoi segni posizionati nel dispositivo topologico e discorsivo» (p. 19). E prendendo ad esempio il modo in cui Saramago struttura il discorso: «I dialoghi, i monologhi, le descrizioni vengono integrati in modo da creare un testo che gioca, da un lato, sulla molteplicità e sulla ricchezza dei fenomeni, pensieri, creazioni, e, dall'altro lato, sull'immaterialità del mondo, del sogno e del mito» (p. 26).

[5] Benvenuti, G., *Riscrivere la storia: modi e tecniche del romanzo "neostorico" italiano contemporaneo, in Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia*, a cura di P. Favilli, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 96.

[6] Già I. Calvino (in ideale dialogo con U. Eco di *Opera aperta*) commentava: «Da quando la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo. [...] Chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture,

nell'esercizio di una razionalità che ricerca la verità in forma plurale e antitotalizzante e di una polimorfia dei giochi linguistici che mette in luce la possibilità di letture polisense.

Se il reale s'identifica con la molteplicità delle prospettive da cui gli uomini guardano ad esso, raccontare significa più che mai giocare sull'ermeneutica multipla dei punti di vista e delle loro maschere linguistiche. E così l'autore, accanto ai personaggi e alla loro esperienza verbalizzata, pone, anch'essa parte in causa, la composita soggettività del narratore, che, a mo' di direttore d'orchestra, si sforza di «organare il groviglio conoscitivo» (C. E. Gadda) e punta sulla polifonia delle voci e la varietà degli stili.

Questo vale anche per l'ottica dell'esperienza romanzesca quale la concepisce Alfredo Conde, che si avvale degli elementi della sua cultura ricca e ampia per approfondire i problemi interni alla ricerca di narratore e all'idea di romanzo come atto di conoscenza e instaurazione di un rapporto con la complessità del fenomeno umano, definito in *Breixo* «*un milagro químico que sueña*».

Appare dunque felice l'idea di Soria di scegliere i due romanzi come campioni rappresentativi dell'aderenza dell'opera di Conde all'orizzonte estetico e alla temperie culturale postmoderna.

Nel primo romanzo, i soggetti della catena narrativa concorrono a tratteggiare il ritratto di un inetto galego che ha illustri antecedenti nella letteratura di Gončarov e Svevo. Affetto da un enfisema causato dal fumo, Breixo è in realtà impedito a vivere da altri mali: dentro di lui galleggia un senso di noia indefinibile, un'indolenza assoluta («*cansancio estructural*») che lo rende incline alla riflessività e al sogno[7] e incapace di una realizzazione attiva. Debole di volontà, insoddisfatto ma irresoluto, cade nella trappola costruita da se stesso, invischiato nella palude della sua interiorità che lo schiaccia e gli impedisce un rapporto operoso e cordiale con la realtà che lo circonda. Questa condizione interna emerge dal narrato attraverso il ricordo e l'introspezione, che servono a ripercorrere la vita e a riflettere sull'incidenza di ataviche memorie collettive della terra d'origine nelle stratificazioni della coscienza fino al loro perdersi nell'inconscio.

La vicenda inizia un giorno qualunque quando Breixo, affondato in un fiacco dormiveglia, riflette sulla propria esistenza raccontandosi ad Aya, donna del desiderio inappagabile, vicina e lontana, intima e distante, la cui figura ha i contorni di un'esperienza a carattere maieutico dai tratti spaesanti, onirici. Narrando oggi i fatti di ieri, il protagonista scardina spesso l'ordine temporale in quanto gli accadimenti o gli atteggiamenti psicologici non si presentano univoci ma sfaccettati, con una contaminazione di passato e presente e una varietà di punti di vista e di valutazioni che s'intersecano e sono dovute ai mutamenti che quei ricordi hanno assunto alla luce dei

---

d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili» (*Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 120).

[7] La critica letteraria ha dedicato numerosi studi al sogno narrato per la centralità che l'attività onirica ha ritrovato tra neuroscienze, psicoterapie e cultura postmoderna. A tale attività, infatti, sono attribuite funzioni e dati significativi della coscienza e dell'esistenza contemporanea. Nel sogno letterario gli scrittori falsano i meccanismi della psiche nelle sue finzioni oniriche: per questo si distingue il "lavoro onirico" dal "verosimile onirico", ossia il "sogno vero" dal "sogno raccontato" (cfr. Piemonti, A. - Polacco, M., *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001).

ripensamenti e delle esperienze posteriori. Anche l'universo oggettuale, per quanto minuziosamente descritto, non ha nulla di documentario, ma è un fondale già filtrato e fatto proprio dall'animo di Breixo, patrimonio della fantasia, scandito dal tempo interiore. Questa realtà non solo noi la vediamo nel suo fluire, nel suo farsi, ma non assume una forma definitiva in quanto l'accumulo dei ricordi e delle luci a posteriori proiettate su di essa non ne permette la cristallizzazione. Ecco l'espediente grazie al quale può infrangersi un'altra barriera, quella fra le dimensioni della realtà e della fantasia, dove avviene il risarcimento delle frustrazioni. Immaturo e infantile, a disagio nella vita pratica, ribelle (solo) intellettualmente alle convenzioni, Breixo si difende dagli urti dell'esistenza e dalle alienanti mistificazioni della società interpretando la realtà alla luce del suo sogno e trovando il proprio spazio nella libertà di una disincantata consapevolezza critica, un'analisi senza sconti del mondo e di sé che non finisce mai - a volte scanzonata, altre ironicamente amara. Al termine del romanzo, spinto dal bisogno di non sentirsi solo (emblematica l'immagine onanistica), finisce per sposare Xenara, la donna con cui è andato a vivere. Confida in una soluzione di facile contentatura per imbellettare la routine coniugale: ingrandire la figura della compagna con tratti di fantasia: «*tendría que conformarla en su imaginación para luego moldearla en la diaria relación, en el común esfuerzo de soportarse el uno al otro*».

Dal narrato si evince che è fondata sull'egoismo dell'impotenza la mossa asciuttamente pragmatica del matrimonio proprio mentre la realtà ambientale è sottoposta alla divorante passione di giudicarla ed evaderne. Da antieroe consapevole di esserlo, Breixo cede alla prosa del reale sperando di trovare una forma di appagamento nella «*soledad solidaria*» della vita di coppia, nella morbidezza senza passione di corpi addomesticati al quotidiano, ancorati a schemi sociali rassicuranti. Calcolo lucido che non dà risultato. Il compromesso per mettersi al riparo dal male di vivere non basta a salvarlo, soprattutto da se stesso. Quando Aya, inopinatamente, bussa alla porta di casa e Xenara le apre, egli la accoglie come prima usava fare. La giovane figura femminile assume un chiaro valore simbolico: serve a mettere in luce quella dimensione di inettitudine per la quale Breixo è una vittima della sua psicologia tortuosa e tentennante, dei ripensamenti, i soprassalti e le contraddizioni della volontà che producono lo scarto tra propositi e azioni reali. D'altronde l'inetto è tale nella misura in cui non riesce a esserlo, per così dire, pacificamente, una volta per tutte. Al sogno non rinuncia, ma della realtà non può fare a meno avendo, questa, una funzione ritmica di rispecchiamento del proprio io malato di inestricabile doppiezza. Per Breixo, la poesia che il sogno crea ha vita quanto la realtà, anzi, *è* addirittura la sua possibilità di stare al mondo.

Come altre opere di Conde, questo romanzo ha chiavi di lettura seducenti. Nella vicenda possiamo cogliere l'aderenza del protagonista all'immagine disincantata e situazionale dell'uomo della «modernità liquida» (Z. Bauman). In un'epoca in cui *gli dei sono finiti* e al loro posto sono subentrati i problemi di una quotidianità schiacciata sul contingente, senza più attese di redenzione né nuove fedi, senza entusiasmi e stupori né sicurezze e valori fermi, l'individuo si percepisce alla mercé di forze indefinibili e inafferrabili all'interno e fuori di se stesso, a tal punto disorientanti da vanificare la sua identità. Pare allora legittimo domandarsi se il personaggio di Breixo, che i fantasmi e le fantasticherie vanno trasformando in una figura di sogno, non realizzi il modello di

quell'antropologia nichilista contemporanea che ha finito per negare finanche che l'uomo abbia una qualche consistenza ontologica[8]. A muovere da questo presupposto, ci sembra che Conde si senta legittimato a rovesciare l'inizio del racconto per farlo coincidere con il suo epilogo, creando una sorta di circolarità e continuità della storia, che rimane aperta.

Se in *Breixo* lo scrittore si misura con la situazione frammentata e dialettica della coscienza e dell'autocoscienza contemporanea, ne *El Griffón* si confronta con il genere del metaromanzo. La quotidianità dell'ambiente domestico come luogo stabile d'introspezione cede la scena a visioni di vita storica e sociale ricche di figuratività, situate in tempi e spazi lontani, incastonate in brumose geografie nordiche o illuminate dalla fulgida solarità mediterranea, mentre la Galizia è il punto di partenza, di snodo e di arrivo delle vicende parallele e congiunte di un erudito inquisitore cinquecentesco, che finirà inquisito, e di un moderno docente universitario carico di frustrazione per un blocco della creatività letteraria. Personaggi - il Visitatore del Sant'Uffizio e il Professore Visitante all'Università di Aix-en-Provence - mirabilmente impressi con lo stesso sigillo: «Entrambi sono galeghi, entrambi felicemente inchiodati a una stessa identità di luoghi, di lingua, di modi, di tenace professione di una diversità orgogliosamente esibita. Entrambi vedono nel rapporto con la donna una sorta di complessa e definitiva risposta all'inquietudine esistenziale»[9].

Conde spiazza il lettore mettendolo davanti a una storia dove i due protagonisti e il loro autore agiscono su piani paralleli e comunicanti, varcando i confini con una naturalezza intrigante e surreale all'interno della struttura romanzesca adottata: capitoli dispari dedicati al professore nostro contemporaneo, attardato su idee e atteggiamenti sessantotteschi sostanzialmente nichilistici; capitoli pari riservati all'inquirente postridentino, accorto tessitore di trame per favorire nell'ombra la diffusione delle nuove idee maturate nell'Europa del secondo Cinquecento.

La metanarrazione è una tecnica che esige grande abilità in quanto facilmente espone chi l'esercita all'accusa di algido alchimista di una letteratura priva di referente; è un gioco che può scadere nella stucchevolezza in mano a uno scrittore meno dotato e scaltro di Conde. La regola è costante: non sono i personaggi a spostare la loro condizione, ma è l'autore a farsi personaggio con loro, infilandosi nella trama che sta scrivendo. In queste triangolazioni e giochi di specchi, Conde padroneggia il ruolo creativo generando un *alter ego,* un'istanza autoriale invisibile, potente e vagante, che inserisce nella vicenda in forma di elemento cogente: il nobile Sieur Griffon. Mezzo leone e mezza aquila/anguilla, la sfuggente presenza percorre acque e cieli e attraversa secoli per creare connessioni e comunicazioni fra le due figure. È a suo modo un *medium* che prende il posto dell'autore animando due esseri spenti con la forza della suggestione che si sprigiona dall'intensità della parola: resuscita la vena isterilita del Visitante agendo con

[8] Il compimento rigoroso di questa istanza umana chiusa in sé, svuotata di domanda teoretica e, quindi, etica, si concretizza in un soggetto che si conforma al corso degli eventi più che cercare di indirizzarlo, portato a valutare in termini utilitaristici l'occasione che si presenta senza adeguatamente chiedersi se ciò che sembra utile lo sia veramente e se corrisponda a quanto profondamente desidera. In tal senso, *Breixo* si fa racconto di portata ben più ampia di una storia biografica: abbraccia la condizione precaria e sconnessa in cui l'uomo oggi deve interagire con gli altri e, una volta imparate le regole, dimostrare di avere capito il trucco, di conoscere bene l'ingranaggio in cui accetta di vivere o, forse, di sopravvivere.

[9] Dal testo di G. Tavani nella quarta di copertina di Conde, A., *Il Grifone*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

potenza maieutica sulla sua fantasia narrativa mediante misteriosi impulsi provenienti da oggetti e realtà di cui l'esistenza del Visitatore è stata come intessuta e in cui questi ha depositato un po' della sua vita[10]. Grazie a tale operazione, le vicende del protagonista moderno e di quello antico finiranno per collabire. La rigenerazione artistica del professore consente di richiamare alla vita un personaggio, quello dell'inquisitore «che urge, che vuole ad ogni costo uscire da un oblio plurisecolare, da una storia segreta [...] occultata da re Filippo»[11], il quale lo ha fatto suppliziare per aver salvaguardato la circolazione dei libri messi all'Indice, invece di proibirla.

Centro del discorso romanzesco è sempre l'uomo e il suo problematico, misterioso rapporto con gli altri e con i "fatti", siano essi interni (la coscienza) o esterni (la storia, il mondo). Ma si fa presto a riconoscere, sotto l'involucro della vicenda, un aspetto nucleare importante che pertiene alla sostanza della letteratura: la nozione di realtà. Nelle ultime decadi, in conseguenza della fioritura di metaromanzi e di nuove forme di narrazione che aumentano al massimo il loro grado informativo, ha acquistato centralità nel dibattito culturale la questione del carattere finzionale della narrazione romanzesca, soprattutto quando ad essere implicata è la materia storica[12].

Sul rapporto tra narrazione storiografica e narrazione romanzesca si sono espressi anche recentemente scrittori (J. Cercas, R. Saviano) e critici. Da quest'ultimo fronte, R. Palombo Mosca osserva: «Essa [la narrazione romanzesca] non dev'essere *ancilla historiae* ma ripensando la storia da una prospettiva diversa, prettamente romanzesca - come ha scritto J. M. Coetze, secondo i suoi "paradigmi e miti" - il romanzo "demitizza la storia" mostrando come essa non sia la realtà, ma solo uno dei discorsi possibili su di essa. Anche quando parte da fatti oggettivi (cioè verificabili) la narrazione romanzesca è quindi sempre antagonista, poiché fornisce un'interpretazione non solo più complessa, ma essenzialmente diversa da quella vulgata o capziosamente messa in circolo dal potere. Inoltre: la verità cercata dal romanzo non è (non può essere) una verità semplicemente fattuale: scopo della narrazione romanzesca è, infatti, svelare le connessioni nascoste tra i fatti e un universale umano»[13].

Oltre a sottolineare la forza di penetrazione e intelligenza dello sguardo poetico, capace di oltrepassare i contorni definiti dalla storia ufficiale, il discorso del critico rimarca il fatto che l'arcano della letteratura risiede nella formalizzazione estetica, nello scarto di linguaggio, nella costruzione artificiale e artificiosa. Solo a queste condizioni può dispiegarsi tutto il potenziale "politico", addirittura eversivo, dell'arte, come mostra

---

[10] Il Grifone, mitica creatura dell'aria e dell'acqua, nel suo essere simbolo dell'insistenza vitale e creativa dell'arte, richiama alla mente le immagini con cui Durs Grünbein, lo scrittore vissuto nell'opprimente grigiore della DDR, definisce la poesia. «Essa è la traccia che rimane nel tempo, la fonte della memoria culturale che non si esaurisce mai del tutto: talvolta può sembrare che si sia prosciugata, e invece, celata alla vista, prosegue il suo cammino sotterraneo per sgorgare di nuovo più pura e trascinante; oppure può restare bloccata e imprigionata dai ghiacci dell'inverno, ma solo temporaneamente, fino al successivo, inevitabile disgelo» (Tiezzi, S., *La lirica di Durs Grünbein: una via d'acqua tra poesia e scienza*, http://core.ac.uk/download/pdf/14701632.pdf).

[11] Tavani, G., *Introduzione*, in CONDE, A., *op. cit.*, p. X.

[12] Cfr. Solinas, G., La critica tra dialogo e conflitto. Conversazioni con Romano Luperini, in "Paragrafo", 4 (2008), p. 9-27.

[13] Palombo Mosca, R., *L'invenzione del vero, Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014, p. 13.

la strategia che elabora Conde per rappresentare le istanze e le inquietudini di una società e offrire un'interpretazione della realtà per mezzo della trasfigurazione letteraria[14]. In effetti *El Griffón* è la storia di voci personali e collettive spente da forze interne o imbavagliate da pressioni eteronome che hanno ansia di riguadagnare la parola. Sono quelle dei due protagonisti e, in sottofondo, di un piccolo paese senza stato - la Galizia - privo di autonomia decisionale, oppresso dai meccanismi di una macrostoria decisa dal potere in Castiglia e, tuttavia, instancabilmente percorso da sotterranee correnti di libertà e di sfida contro la negazione vitale.

Della sua terra Conde ha da sempre raccolto e trasmesso i fremiti di libertà, gli affanni identitari, il secolare dolore, con un impegno di denuncia forte e costante. Ed è proprio quest'aspetto a rendere peculiare la lettura sincronica del diacronico che il suo metaromanzo predica rispetto alla messinscena simultanea di fenomeni storici distanti nel tempo e nello spazio che ha luogo in tanta produzione narrativa del genere. «La [...] mancanza di prospettiva storica nei nostri rapporti con la Storia pubblica» - ha ricordato F. Jameson[15] - dipende dal fatto che la coscienza postmoderna, nella civiltà atomizzata, è disorientata rispetto al tempo e allo spazio, sicché anche nell'espressione letteraria sostituisce alla profondità la superficie: «il passato e il futuro si schiacciano sul presente, l'esperienza della temporalità, della memoria e delle sue intermittenze, l'aspirazione utopica vengono sostituite da rappresentazioni della crisi della temporalità e della storicità, accompagnate da uno storicismo onnipresente, onnivoro e quasi libidico, che lavora a ridurre il passato a museo di fotografie e raccolta di ritagli di immagini e simulacri»[16].

---

[14] Sulla questione del rapporto fra realtà e letteratura, cfr. Auerbach, E., *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Torino, Einaudi, 1956, pietra miliare anche per le più recenti analisi dedicate al romanzo moderno e alle opere-mondo per rifondare i paradigmi di realismo, i quali debbono ormai confrontarsi con la pervasività del modello reticolare e insieme con la capacità di ogni individuo di connettere esperienze variegate (biologiche-inconsce, biografiche-consce, naturali-culturali...) attraverso una fusione cognitivamente ricca e densa. Della copiosissima bibliografia, citiamo alcuni recenti, significativi titoli: Bertoni, F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007;. Mazzoni, G., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011; Casadei, A., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011; Damasio, A., *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, trad. it. di I. C. Blum, Milano, Adelphi, 2012; De Caro, M. - Ferraris, M. (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012; Moretti, F., *The Bourgeois. Between History and Literature*, London-New York, Verso, 2013; Tinè, G., *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci, 2013.

[15] Jameson, F., Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism, in Studies, 29 (1984), p. 58.

[16] Cesarani, R., *Raccontare il post-moderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 142.

Lo scrittore Roberto Cescon osserva: «A dire il vero, in ogni epoca possono esserci momenti di crisi, come quelli che hanno caratterizzato la modernità, nei quali si mette in discussione il passato, perché ci si accorge che il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta. Dopo che l'avanguardia tenta di sfigurarlo concentrandosi su innovazione e rottura, arriva il momento in cui si riconosce che il passato deve essere rivisitato con ironia, in modo non innocente, col risultato che esso viene esplorato con criteri "estetici", cioè mediante citazioni e collage, i quali rendono tutto sincronico e schiacciato in un perpetuo presente, come un museo di immagini da combinare in modo arbitrario e da "consumare" con nostalgia. La prima conseguenza di questa concezione liquida del passato è che il romanzo postmoderno tende a manipolare generi e forme tradizionali, facendone però un uso necrofilo, ossia il recupero si accompagna in qualche modo alla loro estinzione, poiché diventano gusci vuoti da assemblare con ironia. Gli stessi confini tra i generi tendono a sfumare, di modo che la *non fiction*, il giornalismo e la *graphic novel* trovano diritto di cittadinanza nelle opere narrative, rendendo il canone più permeabile, in quello che sembra essere ormai un processo irreversibile di lunga durata» (*Il postmoderno letterario è tutta colpa dell'herpes zoster*, http://www.leomajor.pn.it/blog/tag/conversazioni-sul-postmoderno/)

Nella creazione di Conde, invece, lo ieri e l'oggi formano un organismo vivo e compatto di elementi socio-storici e culturali eterogenei, un amalgama in cui i sedimenti del passato vanno decifrati, riusati e trasferiti al futuro lettore per stimolarne e dinamizzarne le tensioni conoscitive, etiche, civili. La letteratura appare qui connotata da una volontà "politicamente" orientata; non si consegna alla società dei simulacri né rinuncia a intendersi come accesso alla conoscenza pur riconoscendo, postmodernamente, che solo la pluralità delle voci (segni e parole/discorsi vicini e lontani) è la garanzia di una verità non parziale.

Anche questo è il senso della mitopoiesi di Conde: la storia viene recuperata non per dar vita a una macchina narrativa autoreferenziale ma per esplorare l'episteme postmoderna operante in un mondo alla cui lingua mancano la Parola rivelativa e la "parola che squadri da ogni lato" di montaliana memoria.