



## *La finestra aperta ed il gioco dei punti di vista del narratore in Twist di Harkaitz Cano*

di Alberto Maffini

*Twist* di Harkaitz Cano, pubblicato prima in lingua basca nel 2011 e vincitore del premio Euskadi nel 2012, è stato tradotto in lingua spagnola l'anno successivo. Il romanzo tratta del sequestro e dell'occultamento dei corpi di due giovani attivisti baschi nel 1983, analizzando gli strascichi e le ripercussioni che tale sparizione avrebbe poi avuto sul protagonista, amico ma anche delatore, e quindi in un certo senso colpevole della tragica fine dei due. Scopo di questo articolo è ripercorrere la peculiare struttura narrativa del romanzo, ricca di flashback e accostamenti per analogia, per mettere a fuoco alcuni temi chiave delle letterature post dittatoriali, quali 'memoria' e 'colpa', arricchiti in questo caso dal problematico uso che il narratore fa del punto di vista.

L'argomento di *Twist* è tratto da un concreto caso di cronaca: l'assassinio dei due giovani attivisti dell'ETA, Lasa e Zabala, da parte del Gruppo Antiterrorista di Liberazione (GAL), un caso che lasciò una forte impronta sulla società civile basca, per la responsabilità che nell'assassinio ebbero elementi deviati della polizia, con la connivenza di alte cariche dello Stato e dell'Esercito. Le circostanze della morte sono le stesse che ritroviamo nel capitolo introduttivo: due giovani sequestrati, torturati, uccisi



e occultati in un luogo vicino al mar Mediterraneo dopo essere stati ricoperti di calce viva per impedirne il riconoscimento. Nel romanzo, Lasa e Zabala prendono il nome di Soto e Zeberio, con assonanze evidenti, soprattutto nel secondo caso.

*Twist* è composto di otto capitoli principali, ciascuno affidato alla medesima voce narrativa anonima, che può essere fatta corrispondere alla funzione di "enunciatorio" identificata da Greimas: si tratta di un'istanza virtuale, in costruzione, sempre parziale, incompleta e in via di trasformazione, che si può cogliere solo a partire dai frammenti dei discorsi che realizza (Greimas 2007: 102). Attraverso il meccanismo narrativo di "débrayage" ed "embrayage", essa scivola tra un piano narrativo e l'altro, lasciando che il filo conduttore venga a formarsi nel continuo alternarsi di tempi, spazi e personaggi. Questa oscillazione permette di abdicare dall'onniscienza –in modo però fittizio, si pensi alle ambigue avvertenze del primo capitolo: "estate atento, lector, incluso a los rastros más incoherentes" (Cano 2013: 5); "ninguno de nosotros es un narrador tan ampuloso como para presumir de omnisciencia" (Cano 2013: 15)– per includere "modi diversi di interpretare e giudicare il reale, diverse ideologie e scale di valori" (Baldi 2003: 38).

Questo approccio frammentario alla narrazione non è nuovo in Cano: era già stato notato da Anjel Lertxundi a proposito di un precedente romanzo, *El filo de la hierba*, rispetto al quale si trova ad osservare: "Siempre hay dos libros, el que se publica y el que se queda en el camino" (Lertxundi 2006), sottolineando con questa frase la continua perdita di senso che è insita in ogni narrazione, e che ci restituisce sempre una realtà parziale ed imperfetta.

Uno dei simboli maggiormente rappresentativi di questa qualità della scrittura di Cano è proprio la finestra, che dà il titolo a questo articolo; la troviamo infatti, in un frammento che la associa intimamente con l'attività di scrittura, già in *El filo de la hierba*:

El comediante ha pasado semanas escribiendo a máquina. Teclea sentado junto a la ventana, desde muy temprano, a la vera de Marie Ann. No levanta la vista de la máquina de escribir sino para mirar de vez en cuando a través del cristal. Olivier diría que todo cuanto escribe se escurre directamente hacia la ventana, que cada vez que hace girar el rodillo, lo escrito resbala velozmente, no ya al folio sino al cristal de la ventana, sea lo que fuere aquello que escribe, tal vez una hermosa canción (...) Bien pensado, quizá sea a la inversa: el comediante se limita a transcribir aquello que lee a la luz de la ventana, como si escribiera al dictado de alguien, automáticamente. (Cano 2007: 64)

È anche così che si motiva la particolare prospettiva adottata dall'"enunciatorio" in *Twist*: egli infatti concentra la sua visione solo su certi elementi, occultandone altri alla vista, proprio come se stesse guardando attraverso una finestra. La finestra riveste un ruolo di speciale importanza anche per la sua capacità di instaurare un dialogo con i linguaggi del cinema, del fumetto e delle arti visuali, che pure l'autore ha frequentato



assiduamente<sup>1</sup>. In particolare, è doveroso ricordare il poemario *Compro oro* (2011), che per un certo periodo ha mantenuto il titolo provvisorio, mutuato da una delle poesie della raccolta, di *Reconciliación con ventanas* (2002). Anche in poesia la finestra si configura come oggetto problematico e dalla scarsa trasparenza: “Hoy es imposible reconciliarse con las ventanas. Sucias, antipáticas ventanas que nunca se dejan. Nunca se dejan limpiar” (Cano 2002: 97). La finestra viene proposta quasi come ostacolo alla vista, caratterizzandosi più per quello che impedisce di vedere che per quello che lascia filtrare attraverso la sua superficie.

In *Twist* la prima finestra che viene spalancata dallo sguardo e dalla voce del narratore si trova emblematicamente ad illuminare la notte, offrendo poco o nulla alla vista e ponendosi in diretta relazione con gli esordi notturni prototipici di tante altre narrazioni – per avere un riferimento assolutamente pop e di nuovo legato al mondo del *comic*, si pensi alla “Notte buia e tempestosa” di Snoopy nelle sue irresistibili gag letterarie –, con le danze della morte medievali, in cui gli scheletri prendono vita e tornano ad abitare il mondo dei vivi e, attraverso questa immagine, anche con la cronaca degli anni successivi alla fine del regime franchista, in cui l’opinione pubblica spagnola, e soprattutto basca aveva assistito sgomenta al tragico momento della riesumazione dei cadaveri degli oppositori alla dittatura. È Soto che si agita sotto gli strati di calce e degli anni, in cui si trovano mescolati eventi della micro e macrostoria, che situano la vicenda con precisione nell’anno 1983. A lui, prima ancora che al lettore, si rivolge il narratore in un tentativo disperato di giungere a una verità rispetto alla sua fine, attraverso la continua sovrapposizione e accumulo di ciò che sa, o che crede di sapere, sottomettendo alla prova dell’eco ogni nuova informazione faticosamente ottenuta grazie allo scavo nella memoria. È un nuovo impiego della tecnica di *débrayage* ed *embrayage* a cui abbiamo già fatto riferimento: nella ‘memoria’ resiste solo quello che può essere ripetuto, e che nella ripetizione acquista autonomia e senso *per se*, forza evocativa capace di riportare in vita la violenza che un potere arbitrario e autoreferenziale aveva deciso di seppellire, là, sotto la calce, non lontano dal mare. I primi passi incerti dello zombie di Soto indicano già alcuni dei temi chiave del romanzo: l’insondabile forza del destino – Soto non avrebbe dovuto morire in quel modo; la difficoltà nello stabilire confini netti e precisi tra la vita e la morte – attraverso la loro assenza, Soto e Zeberio continuano a vivere, mentre una parte di Diego, il loro fraterno amico, è morta insieme a loro; l’estrema condizione di solitudine a cui è condannato ogni essere umano – solo Soto ha la forza di alzarsi dalla fossa, mentre Zeberio rimane laggiù: l’amicizia non resiste al tempo, non resiste alla morte.

Questo primo capitolo viene così ad essere una specie di prologo e di epilogo al tempo stesso, il grumo irrisolto attorno a cui tutto il resto del romanzo ruota: niente di quanto segue esisterebbe senza il martirio di Soto e Zeberio; la loro sparizione e uscita di scena ha provocato un vuoto di senso sul quale i personaggi principali tentano

---

<sup>1</sup> A tal proposito, si vedano le molteplici esperienze contenute nel *curriculum vitae* dell’autore sulla sua pagina web: <[www.harkaitzcano.com](http://www.harkaitzcano.com)> (03/09/2014).



faticosamente di costruire certezze rassicuranti, invano. La storia di questi continui tentativi e fallimenti è la storia dei sei successivi capitoli.

Il secondo capitolo, "Primeras difuminaciones", tratta delle vicende di Diego Lazkano, amico fraterno di Soto e Zeberio, e si colloca nei Paesi Baschi alcuni mesi prima della morte dei due. I tre amici sono coinvolti nell'allestimento di uno spettacolo teatrale: Diego come attore, Soto come scrittore del libretto, Zeberio come tecnico delle luci. In questa divisione dei ruoli si intravede già la posizione subalterna di Diego rispetto ai due amici e specialmente nei confronti del genio creativo di Soto, ma anche si avverte l'ambizione che Diego ha di crescere nella loro stima e considerazione grazie all'esercizio della funzione di 'memoria' storica; infatti, anche se a lui è affidato un ruolo insignificante, "se sabe casi toda la obra de memoria" (Cano 2013: 31).

Il primo cambio di focalizzazione parziale, solo una leggera deviazione, avviene tramite l'introduzione del personaggio del padre di Diego Lazkano, Gabriel, con motivo di un attacco di demenza senile all'ufficio postale. Un intermezzo che sembra non avere altra ragione che la vicinanza cronologica, ma che in realtà allude ancora una volta alla fondamentale questione della 'memoria', evidenziando la necessità di isolare e occultare parte dei nostri ricordi, volontariamente o meno, per continuare a vivere, o per cominciare a farlo davvero. È lo stesso Cano a spiegare questo atteggiamento nell'intervista rilasciata a Miguel Llorenci:

¿Qué hacer ante heridas que sabes que no cicatrizarán jamás? Nadie se puede pasar toda la vida asomado al abismo de su herida, pero tampoco dándole la espalda», asegura Cano, que apuesta por «un término medio que permite sobrevivir a víctimas y dar ejemplo a la sociedad». (Llorenci 2013)

In questo ritorno allo scenario iniziale si mettono in luce le tensioni sociali che agitavano quegli anni: i tre amici sono implicati in manifestazioni di dissenso politico che Gloria, la regista dell'opera teatrale, non condivide. Nel frattempo la malattia del padre di Diego peggiora rapidamente, e l'uomo scompare senza far più sapere nulla di sé. La sparizione del padre di Diego e la sparizione dei due amici: l'assenza di tre corpi configura il primo *trait-de-union* della storia.

Nella compagnia teatrale di Gloria, che dopo lo spettacolo abbandonerà il palcoscenico per dedicarsi esclusivamente alle arti plastiche, incontriamo il personaggio di Ana, il nuovo e più grande amore di Diego, con la quale si scambia affetto ed attenzioni in cambio di una precaria stabilità, mentre il gruppo si disgrega poco a poco. In questo clima di disaffezione generale e di abbandono il narratore introduce una riflessione sul tema del cambiamento: forse anche Soto e Zeberio avrebbero preso altre strade, se gliene fosse stato dato il tempo, forse anche la loro amicizia con Diego sarebbe terminata ed i tre si sarebbero separati. Nell'apparentemente tranquillo cronotopo dei Paesi Baschi degli anni '80 vediamo invece i tre amici avvicinarsi sempre di più all'ETA, acquisire dimestichezza con termini legati al terrorismo, e addirittura tentare un paragone tra la propria situazione e quella



delle dittature dell'America Centrale e Meridionale: El Salvador, Guatemala, Uruguay, Cile. È importante riconoscere questa relazione, che permette al romanzo di conquistare nuovi spazi e di suscitare interesse ben oltre i confini dei Paesi Baschi. Come riconosce Cano stesso in un'intervista rilasciata in Argentina:

We are talking about the missing and this is not an unknown topic for many Argentineans, or for Chileans...just the opposite. [...]Now perhaps, it has toned down a bit but in the early 1980s the guerrillas from El Salvador, Nicaragua were also very present in the discourse in the Basque Country. I looked to see what was happening in those places...Maybe taking these realities as mirrors, in the moment, some things taken out of context generated misunderstandings and this also is something that is mentioned in the book. (Otegui 2013)

Questo *misunderstanding* è provato dall'affermazione di Soto approvata da Zeberio: "Todo es una cuestión de escala, de perspectiva y de números" (Cano 2013: 42), un'affermazione che rivela l'incapacità, dettata dalla mancanza di esperienza, di considerare la personale ed assoluta tragicità di una situazione di guerra, in cui ogni individuo è colpito singolarmente, e dove ogni atto di comparazione risulta vuoto e privo di senso, perché incapace di mettere a tacere il senso di 'colpa'.<sup>2</sup>

L'unico personaggio che sembra esente da questo interrogarsi sulla 'colpa' e sulla 'memoria' compare di lì a poco sulla scena: isolato, perché unico in tutto il romanzo a non avere un nome proprio, isolato a causa del suo peculiare aspetto fisico –"El Pelirrojo"–, isolato perché sarà l'unico a non mostrare mai, in nessun momento, pentimento o debolezza. Sono le azioni del Pelirrojo a mettere in pericolo Diego, Soto e Zeberio, ma per il momento il romanzo smette di seguire i loro passi mentre scendono insieme le scale verso un inferno che assomiglia pericolosamente alle foreste tropicali centroamericane, triste presagio di quello che accadrà in seguito.

Il narratore sceglie infatti di dare una forte discontinuità con quanto presentato fino a quel momento, avanzando con decisione e lasciando molti anni dietro di sé, conducendo il lettore a Barcellona, in un tempo piuttosto vicino al presente, per vedere cosa sarebbe stato di quel gruppo di appassionati di teatro. Sebbene non venga menzionata direttamente da Gloria e Diego, è chiaro come la scomparsa di Soto e Zeberio sia stata l'evento determinante nella loro decisione di lasciare il teatro; il narratore opera in modo analogo ai maestri fiamminghi del '600: vuole portare in scena, attraverso la scelta degli oggetti mostrati, quello che non c'è, inserire l'irrappresentabile – in questo caso l'ipotesi delle vite future di Soto e Zeberio – nel quadro.

Diego si è nutrito per anni di quell'assenza, di quel tabù, e ha potuto farlo perché solo la sparizione ferma il tempo e sottrae la realtà delle cose alla corruzione. C'è un

---

<sup>2</sup> Si tenti un confronto con l'affermazione diametralmente opposta: "Un muerto es una tristeza, un millón de muertos una información" (Todorov 1993: 189).



piacere perverso e inconfessabile nel ripensare continuamente a Soto e Zeberio; loro forniscono a Diego quell'alterità immutabile e necessaria per affermare il proprio Sé. È Inés, la bella Inés a fare da ponte tra passato e presente, stavolta. La ragazza che tanto piaceva a Zeberio negli anni '80, nello spazio di poche pagine e di molti anni, che ci portano oltre la soglia del duemila, viene posseduta carnalmente da Diego. È così che, per la prima volta, il gioco viene allo scoperto. Diego non sta vivendo, ma sono Soto e Zeberio che vivono attraverso di lui. Quel riavvicinamento così aperto e diretto con la sua giovinezza non può rimanere privo di conseguenze: il racconto della tortura di Diego si appiglia alle lenzuola del letto di Inés come un ragno velenoso, pronto a mordere di nuovo, senza che il suo corpo possa elaborare, anche dopo tutto quel tempo, una qualsiasi forma di mitridatizzazione, costringendolo ad abbandonare quel giaciglio come un ladro.

El Salvador, Guatemala, Uruguay, Cile. Cosa resta di quei luoghi, delle pratiche di tortura elaborate dalle dittature dell'America Latina che mai Diego avrebbe pensato di dover subire? Nella finestra che il narratore apre sul momento della tortura di Diego troviamo Fabián e Fabián, i due torturatori che condividono un nome forse criticamente allusivo verso quella società che, prima nella storia, avrebbe svenduto i principi propri della "sinistra" per scendere a patti con il potere. La tortura avviene in maniera asistematica, ed è proprio la mancanza di sistematicità a generare il terrore, a spingere verso la delazione, l'ignobile scambio di informazioni che è in questo caso l'obiettivo dei torturatori. Come osserva anche Pilar Calveiro sulla base della testimonianza di un torturatore: "Mi obligación es obtener rápidamente la información [...] *Hay que hacer hablar al prisionero de alguna forma*" (Calveiro 2004: 36). Calci e pugni, l'uso di aghi sotto le unghie, la minaccia di ricorrere a uno strumento di tortura ancora più terribile, il *columpio Boger*, la perforazione e bruciatura della pianta dei piedi sono il calvario che Diego deve subire prima di tradire i suoi amici. Il marchio di infamia di quella confessione è sufficiente a far desiderare a Diego la morte, ma il suo tentativo di suicidio fallito non è altro che una nuova, sottile tortura fatta alla sua persona, prima dell'ultimo degradante regalo.

Il ritorno al tempo presente ed il nuovo incontro con una donna, Idoia, il primo amore di Diego, fugacemente intravista all'inizio del romanzo mentre la loro storia giovanile era agli sgoccioli, offre l'opportunità di una confessione, di una nuova liberazione. Entrambi avevano condiviso il dramma di Soto e Zeberio, ancora una volta. Sono le figure degli amici morti ad unirli, più dei tumori dei loro rispettivi genitori, più delle preoccupazioni intellettuali. Idoia riprende il testimone di "amante dal passato" da Inés, continuando quella confessione iniziata tra lenzuola emblematicamente bianche e diventando per qualche tempo la compagna di vita di Diego, il quale riesce in apparenza a raccontare tutto, anche l'ultimo sopruso, l'incisione con un coltello della parola "chibato", cioè spione, sulla sua schiena, atroce errore ortografico incluso. Eppure la confessione ancora una volta non è totale; Diego non dice di essersi appropriato delle copie carbone degli scritti di Soto, ed in questo





modo conferma la propria condizione di isolamento, uno dei motivi che porteranno al fallimento della sua relazione con Idoia.

Il terzo capitolo adotta un nuovo spazio narrativo, già evocato da un titolo fortemente significativo: *"Legis Silva"*. Si torna nelle foreste del Centroamerica per scoprire che quelle stesse foreste esistono e si nascondono anche nelle pieghe della democrazia, dello Stato, della legge. Si rivive il sequestro di un ingegnere da parte dell'ETA, se ne ripercorrono gli attimi decisivi, mentre lo spazio del romanzo si contrae, adattandosi alle anguste dimensioni di una cella. Anche i sensi sperimentano questo cambiamento: meno spazio alla vista, più attenzione a tatto e udito. Il sequestrato ha necessità di mantenere un ordine mentale per non impazzire, per combattere le sue nemiche più persistenti: le formiche. Sono loro, in qualità di comune nemico, che gli permettono di stringere un rapporto particolare con il suo custode, solo uno degli svariati che si alternano nei turni di guardia.

Un cambio brusco di prospettiva introduce nel racconto il giovane Aguirre Sesma, mediatore volontario tra famiglie, ETA e Stato nella risoluzione dei continui sequestri. L'azione abbandona la penisola iberica per trasferirsi fuori, in Francia, in un'Europa ed in un mondo che capirebbe ancora meno la sospensione della logica imposta dal pagamento del riscatto. Cano sembra scommettere sulla possibilità, attraverso la frammentazione del discorso e la presentazione di punti di vista parziali, di giungere ad una neutralità del narrato rispetto alla materia trattata, evitando l'applicazione nel suo romanzo di clichés moralisti ed una divisione troppo netta tra buoni e cattivi. Aguirre Sesma si muove con scaltrezza in un mondo sotterraneo e parallelo, ma non è esente da errori, né da *colpe*. Le colpe che ha anche Diego Lazkano.

È Diego infatti il custode dell'ingegnere sequestrato, colui che cerca in tutti i modi di aiutarlo a sconfiggere la presenza delle formiche, assicurandolo. Ancora una volta, la lingua tradisce l'ipocrisia della situazione: in una mescolanza di euskera e spagnolo, Lazkano lo invita: *"Dale una pasara con esto"* (Cano 2013: 80), vergognandosi immediatamente dell'errore commesso. Questa frase, che tornerà ripetutamente nei momenti di maggiore concitazione del romanzo, indica l'impossibilità di confinare la violenza, di introdurla nel quadro di una normalità tranquillizzante. Così come non aveva senso realizzare nella stessa serata una rappresentazione teatrale in euskera ed un'altra in spagnolo, anche in questo caso emerge la fragilità del soggetto che parla, che si piega a codici eterodiretti, credendo che aggrappandosi all'una o all'altra identità possa incontrare una qualche forma di coerenza. La questione della lingua ottiene un importante riconoscimento in un'altra intervista di Cano, dove riconosce che *"hay un stress lingüístico que se debería solucionar por la generosidad de las dos partes, ya que hay un duelo lingüístico, lo cual es un desprecio por las dos partes"* (Velasco Oliaga 2014). Questa tensione e mancanza di coerenza si manifesta però in maniera drammaticamente lacerante quando l'ingegnere viene sacrificato dal Pelirrojo, spedendo Diego Lazkano in esilio ad Anglet, svegliando bruscamente quella cella di terrore dal torpore in cui sembrava immersa.



Il ritorno a Sesma avviene con un intervallo di trent'anni. Lazkano ha deciso di rivolgersi a lui, avvocato ormai sessantenne, per ottenere giustizia e riaprire il caso di Soto e Zeberio. Il confronto dialettico tra i due serve a portare alla luce le motivazioni profonde che stanno alla base di una simile richiesta. Il primo problema riguarda la definizione del *diritto*. Questo non è altro che un metodo, privo di qualsiasi valore etico o morale. Utilizzandolo nella maniera corretta si possono raggiungere gli scopi prefissati, che Lazkano tace, lasciando intendere come anche la giustizia, nel suo caso, sia una parola piuttosto vuota e priva di significato. La risposta piace a Sesma, che dà il proprio benestare per seguire il caso.

Il tempo si riavvolge nuovamente su se stesso, mantenendo una continuità attraverso il personaggio di Sesma che assiste al funerale dell'ingegnere. Il tentativo di mediazione è fallito, e la chiesa piena di membri del PSOE armati fino ai denti è la miglior testimonianza possibile di questo fallimento. In embrione, nel breve dialogo tra Sesma e Fontecha, è riportata la possibilità di un'altra storia: se ETA non avesse ucciso a sangue freddo, se i politici si fossero comportati in un altro modo... Ma il filo della storia è solo uno, e non si muove in mondi paralleli creati dalle ipotesi. Si divincola solamente tra passato e presente, tra un personaggio e l'altro, trasferendo il proprio pesante carico di interrogativi senza risposta.

Il Sesma presente invece non si accontenta del silenzio; esige una risposta da Lazkano, chiede di sapere cosa lo spinga a scoperchiare la tomba di Soto e Zeberio e calarvisi dentro. Rifiuta l'anelito di giustizia come motivazione valida e sufficiente per qualsiasi sforzo, e lascia che un'abbondante dose di cognac faciliti la confessione: emerge così la verità: è il tradimento, la coscienza della propria *colpa*, e un disperato tentativo di metterla a tacere l'unica motivazione che spinge Lazkano.

Il nuovo flashback che segue, in cui Sesma viene intervistato dalla piuma affilata di Julio Virado, costituisce un ennesimo momento di riflessione politica. Tra i nuclei più rilevanti di questa intervista si ritrova la necessità di una sospensione della legge in caso di sequestro, la liceità della richiesta di compenso in operazioni di mediazione, l'inadeguatezza di un inasprimento delle pene come risposta contro gli atti di terrorismo. Ognuna delle frasi di Sesma si caratterizza per una grande abilità dialettica, che permette di vedere in ogni situazione l'altro lato della medaglia, anche quando l'opinione contraria viene apertamente avversata: "Yo no estoy de acuerdo, pero ambas opiniones son lícitas" (Cano 2013: 91).

L'incontro con le famiglie a cui Sesma costringe Lazkano per chiedere la loro autorizzazione a procedere con le indagini ha effetti devastanti. Il breve colloquio con i famigliari di Soto svela discretamente la menzogna di voler cercare di prolungare l'esistenza di chi non c'è più utilizzandone i ricordi in modo distorto, ma più ancora è la casa di Zeberio, traboccante di vitalità, e per nulla interessata a 'ricordare', a far vacillare Diego, e con lui il lettore. Per continuare a vivere a volte è necessario dimenticare, ma Diego Lazkano non sta vivendo: lui è lo zombie rimasto vivo dalla notte del tradimento, il suicida che non è riuscito a morire. Il compleanno di Sesma, la





confessione di Vargas, la scoperta delle ossa mettono in moto la macchina processuale: possono arrivare a colpire persone importanti, come Javier Fontecha, delegato del Governo in quella epoca. Sesma lavora per intrecciare una rete argomentativa inattaccabile, riportando Lazkano in quei luoghi, a quei giorni, avvisandolo che i loro avversari avrebbero giocato sporco, attaccandolo con ogni mezzo per farlo desistere. Lazkano crede di non avere nulla da temere, si sente pronto a testimoniare in tribunale, eppure non apparirà. Il suo punto debole finirà comunque per essere scoperto.

Il capitolo seguente, "Hilo de hilos", affronta una prospettiva ideologicamente diversa, insolita in un testo della *memoria*, addentrandosi nella psiche dei mandanti e degli esecutori materiali dell'assassinio di Soto e Zeberio. L'inizio si colloca in un *locus amoenus*, a rappresentare un perfetto contrasto con le atrocità che i giocatori di una tranquilla partita a tennis stanno apparecchiando. Ancora una volta, è la lingua la prima delatrice, che segnala la perversione e l'assurdità delle azioni che verranno compiute di lì a poco. "Pocos pero finos, como en botica"<sup>3</sup> (Cano 2013: 115); così definisce Mesa al suo sottoposto Vargas gli uomini che porteranno a termine l'operazione. Eppure, *in botica* si prende solitamente quello che capita, senza stare troppo a sottilizzare. Le differenze, le attitudini personali vengono eliminate nel momento in cui ci si consegna alla barbarie.

Mesa prosegue nel suo lavoro di preparazione, parlamentando con Javier Fontecha, il delegato del Governo, portandolo ad ispezionare un lugubre palazzotto, lo stesso che poche pagine prima sembrava un'oasi di tranquillità e benessere. Grazie a questa giustapposizione degli stessi elementi, ritratti ora in modo confortante, ora in modo disturbante, il tranquillo pomeriggio che Mesa trascorre con le figlie si trasforma in qualcosa di inquietante. Sotto l'acqua si nascondono cose che ignoriamo, e quando queste escono alla superficie, la differenza tra la salvezza e la condanna a volte può essere tanto labile quanto la punta più o meno affilata di una matita.

Assistiamo velocemente ai preparativi per il sequestro, in particolar modo al contatto con i portoghesi che si occuperanno delle operazioni di manovalanza. È da sottolineare lo scarso interesse del narratore per i dettagli più tecnici, mentre sono le motivazioni dietro di esse quelle che spaventano, che spalancano lo sguardo sull'abisso dell'uomo. Come nota anche Senabre nell'acuta analisi con cui presenta il romanzo,

Cano ha pretendido, sin rebajar los hechos repulsivos del secuestro y el asesinato, centrarse más bien en cuestiones psicológicas. De manera especial, las que afectan a Lazkano, [...] Pero también otros personajes se debaten en esta moral confusa, a veces provocada por las dudas ante los límites del terrorismo. (Senabre 2014)

---

<sup>3</sup> L'espressione proverbiale originale, "De todo, como en botica", significa in realtà l'esatto contrario.



Così le azioni di Javier Fontecha vengono giustificate dal suo sogno ambizioso di diventare *candidato*, ergendosi al di sopra delle miserie della politica locale, mentre Mesa interpreta, anche nell'esercizio della propria professione militare, il ruolo di *pater familias*; ma riusciranno questi alibi a mantenersi credibili e soddisfacenti a distanza di anni?

Per saperlo è necessario arrivare al presente, quando il sogno di Fontecha di diventare candidato dopo una lunga e tormentata gavetta sta finalmente per compiersi, e quando Vargas, in questo caso *alter ego* di Mesa, decide di fare visita al fratello rimasto al paese per tracciare il bilancio di una vita a suo avviso esemplare. Le persone a loro più vicine non comprendono queste scelte: Patricia, la compagna di Fontecha, non condivide la sua ansia di diventare candidato, ed anzi se ne prende gioco, mentre il fratello di Vargas lo disconosce, gettandogli in faccia il fatto di essersi macchiato le mani di sangue. Ad entrambi viene data un'ultima possibilità: Fontecha la spreca malamente poiché non retrocede dal proprio intento, anzi inizia una nuova relazione con Belén, la sua segretaria, che lo condurrà alla disfatta politica, mentre Vargas si incammina verso un'improbabile redenzione accettando la penitenza che il parroco nel sacramento della Confessione aveva richiesto da lui: rivelare alle famiglie di Soto e Zeberio dove fossero nascosti i resti dei loro figli. Attraverso le vicende parallele del mandante del delitto e dei suoi esecutori materiali quindi il narratore sembra suggerire che non esista una reale differenza tra di essi, o al limite che essa radichi più nelle rispettive ambizioni e strumenti interpretativi piuttosto che in una qualche distinzione di *colpa*.

Il quinto capitolo, "*Paper requiem*", è quello meno legato, almeno apparentemente, alla vicenda di Soto e Zeberio. Si configura come un continuo gioco di scambi tra la prospettiva di Fede Epelde, editore, ed Idoia Erro, giornalista e antica fiamma di Diego Lazkano. La retinopatia del vorace ed intrattabile lettore ed il senso di stanchezza ed inadeguatezza verso il proprio lavoro della giornalista e *speaker* radio li accomunano in una sensazione di vuoto e mancanza che incombe nelle loro vite: per Fede una vita senza libri non è degna di essere vissuta, così come per Idoia una vita che non porti ben distinguibile il tratto della propria individualità, della propria voce. I due riescono a trovare, grazie alla mediazione di Diego, una soluzione ai propri problemi in un fruttuoso sodalizio professionale: Idoia diverrà la lettrice ufficiale di Fede, ricomponendo un precario equilibrio che verrà nuovamente distrutto dagli strascichi della scomparsa di Soto e Zeberio.

Attraverso un breve flashback, che rompe l'unità di un capitolo altrimenti composto da eventi ordinati cronologicamente, apprendiamo come Fede fosse entrato in possesso, attraverso il Pelirrojo, vero attore diabolico del romanzo, della cartellina color salmone in cui si nascondeva l'inconfessabile segreto di Diego Lazkano: aver plagiato l'opera del suo amico Soto. La discussione che segue è uno dei punti chiave del romanzo: Diego Lazkano deve la sua carriera di scrittore alla profanazione di quanto Soto aveva copiato a carta carbone e abbandonato nella casa di Anglet.



Difende la propria opera proponendo debolmente l'idea che questo atto sia stato in realtà un omaggio, mentre Fede svela la reale consistenza di quello che Diego ha fatto durante tutti quegli anni: "vivir a sus expensas" (Cano 2013: 179). Qualche tempo dopo, qualcuno farà irruzione nell'ufficio di Fede, portando via la cartelletta color salmone che conteneva il suo segreto.

Il sesto capitolo, "Ready Made", si focalizza sull'amicizia tra Lazkano e Gloria, sul senso di *colpa* che entrambi condividono, e a cui provano a dare una risposta attraverso l'arte contemporanea, comunque abbondantemente presente in tutto il romanzo, fin dall'epigrafe introduttiva di Beuys, incentrata sul paradossale limbo che l'artista aveva sperimentato, sospeso tra la vita e la morte, la stessa sospensione che i personaggi affronteranno poi nel romanzo. Gloria difende l'arte come via di espiazione attraverso l'esempio di Robert Lewis, il copilota dell'Enola Gay divenuto poi scultore, mentre Diego pragmaticamente afferma come nessuna delle sue opere sia comunque riuscita a cambiare la storia. È una lotta tra vitalismo e fatalismo che viene condotta senza esclusione di colpi: Gloria difende l'idea che attraverso l'arte si possa raggiungere un qualche tipo di conoscenza superiore, mentre Diego rifiuta la possibilità di abbandonarsi ad una simile illusione. Anche in questo caso, è Cano stesso a riconoscere l'importanza di questo motivo nel suo romanzo:

Muchos de los personajes son normalmente bastante desquiciados o no han cumplido sus expectativas, ya sean de juventud, laborales, ideológicas, incluso revolucionarias si se quiere, y sí que hay ese componente de huida hacia adelante con más o menos desesperación. Hay algo quizá de eso relacionado con si es posible el arte como catarsis, si sirve para algo. (Rivas: 2013)

La vicenda si sposta da Barcellona a San Sebastián per presentare l'incontro con il padre di Gloria, un vecchio nostalgico franchista. L'introduzione di questo personaggio ha lo stesso effetto nella vicenda dell'apparizione dell'enorme ritratto di Franco di sua proprietà; qualcosa che si vorrebbe evitare di considerare, ma con cui volenti o nolenti bisogna scendere a patti. Il signor Furmica svolge una funzione fondamentale nel romanzo: introduce la riflessione su Čechov che riporterà Gloria e Diego all'antica passione del teatro, mentre parla con nostalgia del nazismo, attribuendo al movimento hitleriano quelle caratteristiche di ordine ed efficienza che sono la scusa ricorrente per giustificare ogni atrocità. Ancora una volta, la lingua è spia di questa ipocrisia: il signor Furmica non dice una sola parola in euskera, una lingua non degna di un uomo di mondo come lui, eppure alla fine offre a Gloria e Diego un po' di *etxekoa*, una specie di liquore casereccio. Chi recita una parte, per quanto possa essere convincente, prima o poi si tradirà. L'attenzione al mondo dell'arte che percorre tutto il capitolo permette al narratore di cominciare a delineare il senso globale dell'opera, approfondendo il legame esistente tra Joseph Beuys, l'artista che abbiamo già visto sospeso tra la vita e la morte, e Diego Lazkano, che vive la



propria vita richiamandosi costantemente all'esempio di Soto e Zeberio, i suoi due amici morti.

I problemi di Gloria con la giustizia per spaccio di droga costringono i due amici a chiedere l'aiuto economico del signor Furmica, che accetta a una condizione: la rappresentazione di *Plátonov*, l'opera prima rinnegata da Čechov. Prima di lasciarsi convincere però Diego incontra Javier Fontecha a Barcellona: in cambio del ritiro della testimonianza contro di lui nel processo gli offre informazioni su suo padre, che Diego credeva scomparso. Di fronte a questo doppio ricatto non può fare altro che accettare.

"Los mundos sumergidos", ultimo dei capitoli ambientati nella contemporaneità, inizia con l'incontro tra Diego e suo padre, in Messico. Qui Gabriel Lazkano ha ricominciato una nuova vita, sotto il nome di Juan, ma anche con il soprannome di Bicho, legato al suo aspetto e alla sua professione di disinfestatore: certe abitudini, certe parti di noi stessi, non spariscono, anche a distanza di anni e migliaia di chilometri. Il confronto tra i due è pieno di asprezza e di rancore: in particolare, Diego è terrorizzato dalla possibilità di aver ereditato le abitudini di suo padre, quella tendenza sfacciata a mentire per difendere se stesso e la propria immagine. Ricominciare da zero è l'idea che Gabriel Lazkano difende entusiasticamente: forse anche a Diego sarebbe piaciuto dimenticarsi finalmente di Soto e Zeberio, ma purtroppo, non era possibile. I suoi passi lo portano sempre alle stesse scelte dettate dalla codardia, come ricorda il *refrain* più presente di tutta l'opera: "El riesgo de despeñarte y la certeza de que tendrás ocasión de volver a hacerlo" (Cano 2013: 45, 54, 99, 140, 292). L'unica via d'uscita è raccontare, raccontare tutto finalmente:

Fagocitarse a sí mismo y no dejar tras de sí sino la piel mudada de la serpiente. No ocultar ninguna infamia. Escribir aquel libro y curarse. Hay quien llama redención a eso, como si utilizar una palabra u otra importase. Tienen ustedes razón: sí que importa. (Cano 2013: 236)

Prima di compiere l'ultimo passo però è necessario che Diego incontri nuovamente la miseria interiore che lo divora nel personaggio di *Plátonov*, così simile a lui. Mentre traduce il libretto vede la sua vita intersecarsi con la letteratura; in quella specie di don Giovanni moralmente disprezzabile ma non privo di fascino avverte le sue stesse fragilità, ma anche la sua stessa strana grandezza, che gli aveva permesso di mantenersi a galla negli anni dell'esilio volontario a Lille. *Plátonov* serve a Diego come campo di allenamento per affrontare i suoi fantasmi: Ana, la donna che più di tutte aveva amato e che era stato costretto a lasciare mentre la sua cellula dormiente si risvegliava, è seduta di fianco a lui durante la sera della prima. Con tutte le sue forze, Diego evita qualsiasi contatto che avrebbe potuto preludere a un riconoscimento, accettando il percorso che il destino aveva preparato per lui. Ancora maggiore è lo shock quando sul palcoscenico riconosce, nei panni di Venguerovich, Fabián, uno dei suoi antichi aguzzini.



Il flashback temporale che riconduce alla morte del padre di Gloria serve a Diego per recuperare la determinazione necessaria a chiudere con il suo passato. La frase "Los objetos nos sobrevivirán" (Cano 2013: 206) poteva anche essere vera; eppure persino gli oggetti, i fetidi cimeli nazifascisti, potevano essere distrutti. È l'obiettivo della performance *Ratas* di Gloria, densa di significato in quanto "el tapiz franquista que devoran las ratas escandaliza y se erige en santo y seña de lo narrado al resumir en un límite, la galería donde se expone, la tormenta de la Historia y el colapso de su acción" (Corominas 2013). È in questo momento di climax e di liberazione che si produce finalmente l'incontro tra Diego ed il suo torturatore. Ignaro, Roberto, questo il vero nome del suo aguzzino, gli viene presentato da Gloria. Come restituirgli tutto il dolore provato in quegli anni? Come fargli provare il disprezzo ed il rancore per la sua miserabile vita? Diego Lazkano scarta immediatamente la possibilità di ricorrere alla violenza. Meglio inchiodarlo in un confronto verbale, far apparire, all'interno di una conversazione casuale, il suo antico soprannome: Fabián. Non si produce nessun riconoscimento specifico, però: Diego per quel torturatore non era stato che uno qualsiasi tra decine di altri torturati, e questo è forse ancora più terribile. Roberto può solo riconsiderare il proprio passato in una maniera opaca e indistinta, avvertendo comunque il peso della *colpa* crescere dentro di sé, al punto da non riuscire più a sostenere lo sguardo di Diego, che finalmente ha avuto la sua vendetta, perfettamente inutile.

L'ultimo capitolo, "Los tres amigos", si colloca in un tempo precedente rispetto a tutti i fatti narrati nel romanzo fino a quel momento. È una specie di omaggio *ex post* all'amicizia tra Lazkano, Soto e Zeberio. La rappresentazione perfetta e nitida, in contrasto con i ricordi confusi dell'aguzzino, dei loro momenti gioiosi, ricchi degli scherzi salaci che gli amici si rivolgono l'un l'altro. Anche qui affiorano inevitabilmente però tinte più cupe, come la prova di una pratica di tortura cilena, di fronte alla quale Soto si ribella: "¡esto no es Chile!", ricevendo immediatamente l'oscuro ammonimento di Zeberio: "Eso es lo que tú crees" (Cano 2013: 265); o come le riflessioni che impegnano Lazkano sullo strano destino di morire giovani. Questi presagi si concretizzano fino a prendere corpo, trasportando di nuovo gli amici scomparsi al luogo della loro tortura, al luogo della loro fine. Come combattere la disperazione dunque? Unicamente con il ricordo: potente, inarrestabile, pieno di vita. L'episodio della memorabile partita a calcio contro quattro giovani francesi sulla spiaggia di Bidart, così come la disastrosa gita in montagna conclusa con la visione accecante dell'alba hanno la stessa funzione: contrapporre all'inquietudine ed al mal di vivere la consapevolezza di aver vissuto insieme istanti di felicità assoluta.

In una finestra aperta, senza tende, non si può isolare ciò che viene offerto allo sguardo. È questa la scelta coerente di un narratore che evita di dare un ordine facilmente traducibile in una trasmissione tranquillizzante di senso, e che si limita invece a "tagliare", scegliendo lo scorcio di volta in volta più adatto, spostandosi attraverso tempi, luoghi e personaggi. Unica cifra comune al romanzo rimane il senso



acuto di disperazione che si eleva da ciascun punto di vista, corrispettivo narratologico della finestra, di fronte alla quale appare oltremodo invitante la tentazione di distogliere finalmente lo sguardo e inabissarsi nell'ignoranza. Ma è solo affacciandosi comunque, resistendo alla tentazione di sottrarci al bombardamento di rimorsi che la 'colpa' e la 'memoria' continuamente ci propongono, che si può sperare di raggiungere finalmente un momento di illuminazione e rimanere così, nonostante tutto, aggrappati alla vita.

#### BIBLIOGRAFIA

Baldi G., 2003, *Narratologia e critica*, Liguori, Napoli.

Calveiro P., 2004, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.

Cano, H., 2002, *Reconciliación con ventanas*, *Thélème*, 17, 95-101.

Cano, H., 2007, *El filo de la hierba*, Roca, Barcelona.

Cano H., 2011, *Compro oro*, Huacanamo, Barcelona.

Cano H., [2011] 2013, *Twist*, traduzione al castellano de G. Markuleta, Seix Barral, Barcelona.

Corominas i Julián J., *Twist de Harkaitz Cano en literaturas*, in «Blog del escritor Jordi Corominas i Julián», 21 giugno 2013, <<http://corominasijulian.blogspot.it/2013/06/twist-de-harkaitz-cano-en-literaturas.html>> (03/02/2014).

Greimas, A. J., Courtés J., 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Mondadori, Milano.

Lertxundi A., "Anjel Lertxundi presenta El filo de la hierba de Harkaitz Cano", in «Pedradas», <<http://www.javierortiz.net/voz/iturri/anjel-lertxundi-presenta-el-filo-de-la-hierba-de-harkaitz-cano>> (29/03/2006).

Llorenci M., *Se publica en castellano la novela de Harkaitz Cano 'Twist'*, *Premio Euskadi*, in «Diario Vasco», 19 febbraio 2013, <<http://www.diariovasco.com/v/20130219/cultura/publica-castellano-novela-harkaitz-20130219.html>> (03/02/2014).

Otegui S., "Twist can be easily understood; the issue of the missing is no surprise to any Argentinean", in «Euskalkultura.com», 10 luglio 2013, <[http://www.euskalkultura.com/news/201ctwist-can-be-easily-understood-the-issue-of-the-missing-is-no-surprise-to-any-argentinean201d/?language\\_sync=1](http://www.euskalkultura.com/news/201ctwist-can-be-easily-understood-the-issue-of-the-missing-is-no-surprise-to-any-argentinean201d/?language_sync=1)> (03/02/2014).

Rivas J., "Una de las labores de la literatura es adelantarse a la verdad notarial", in «El País», 16 marzo 2013, <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/16/paisvasco/1363390444\\_972167.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/16/paisvasco/1363390444_972167.html)> (03/02/2014).

Senabre R., *Twist*, in «El Cultural», 3 maggio 2013, <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/32742/Twist](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/32742/Twist)> (03/02/2014).





Velasco Oliaga J., Entrevista con Harkaitz Cano, autor de "Twist", in «Todoliteratura.es», 19 julio 2014, <<http://www.todoliteratura.es/noticia/6974/ENTREVISTAS/Entrevista-con-Harkaitz-Cano-autor-de-Twist.html>> (03/02/2014).

Todorov T., 1993, *Frente al límite*, Siglo XXI, México.

Velasco Oliaga J., Entrevista con Harkaitz Cano, autor de "Twist", in «Todoliteratura.es», 19 julio 2014, <<http://www.todoliteratura.es/noticia/6974/ENTREVISTAS/Entrevista-con-Harkaitz-Cano-autor-de-Twist.html>> (03/02/2014).

---

**Alberto Maffini** è dottorando in Lingue, Letterature e Culture Straniere con specializzazione in Lingua Spagnola. Si è occupato in particolare di letteratura spagnola di fine XIX-inizio XX secolo, cercando di coniugare in un rapporto fecondo studi letterari ed analisi linguistica. Sono attualmente in corso di stampa i suoi articoli dedicati ai romanzi di Galdós come «*La sombra*» come *juego de perspectiva entre dos narradores opuestos* e *La serie di Torquemada come percorso formativo del lettore galdosiano*.

[alberto.maffini@unimi.it](mailto:alberto.maffini@unimi.it)