

Giovanna Fiordaliso

Mito e storia in *Medusa* (2012) di Ricardo Menéndez Salmón

MYTH AND HISTORY IN *MEDUSA* (2012)

BY RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Abstract: Published in 2012, *Medusa* is the fifth novel by Ricardo Menéndez Salmón, a young Asturian author and an important novelist in the panorama of contemporary Spanish literature. Although the novel plot would seem quite simple – a PhD candidate is writing a thesis on the iconography of evil in the 20th century and ends up reconstructing the biography of Prohaska, a young German who, thanks to his passion for drawing and photography, becomes a propagandist of the Nazi regime – the work results from a complex stratification of different genres and levels of reading, such as the narration of the main historical events in the 20th century; the reflections about existence and the characteristics of human nature; the value of the written word, literature and art as a manifestation and expression of a reality in which time and its passage are essential, captured and therefore communicated to catch the essence of memory and its legacy.

Keywords: Contemporary Spanish Novel; Ricardo Menéndez Salmón; *Medusa*; Memory; 20th Century History.

GIOVANNA FIORDALISO

Università della Tuscia, Italia
g.fiordaliso@unitus.it

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.22

Nel panorama della narrativa spagnola attuale, Ricardo Menéndez Salmón, giovane autore asturiano nato a Gijón nel 1971, è un nome ormai riconosciuto come una delle voci più acute e profonde, con alle spalle una solida produzione che ha già ottenuto notevoli successi sia di pubblico sia di critica¹.

Sebbene cominci la sua attività come scrittore, dopo essere stato editore e critico letterario, a partire dal 1999 pubblicando raccolte di racconti, saranno i romanzi che vedono la luce qualche anno più tardi a consacrarlo al successo: *La ofensa*, nel 2007, ambientato durante la seconda guerra mondiale, ha suscitato così grande clamore in Spagna da essere definito il caso letterario dell'anno; sempre del 2007 è la raccolta di racconti *Gritar*, a cui segue *Derrumbe*, scelto da *El País* come il miglior romanzo di lingua spagnola del 2008 pubblicato da un autore non ancora quarantenne. Del 2009 è invece *El corrector*, romanzo che ricostruisce l'attentato dell'11 marzo del 2004 a Madrid e che, come afferma lo stesso autore, è un racconto sulle numerose paure che tormentano le società contemporanee. Questi tre romanzi costituiscono quella che è stata definita dalla critica la trilogia del male, una vera saga dell'orrore che

mette in scena le varie forme del terrore dei nostri tempi, con un'attenzione particolare riservata alla storia e alle sue conseguenze nei destini individuali.

Sulla stessa linea di pensiero, e di narrazione, si colloca *Medusa*, che Menéndez Salmón pubblica a due anni di distanza dal suo quarto romanzo, *La luz es más antigua que el amor*, del 2010², e che può essere già inquadrato come una sintesi e un approfondimento di quanto sperimentato nelle opere precedenti³. Vengono infatti qui riproposti aspetti e inquietudini ormai costanti nella sua scrittura, legati al tema del bene e del male, dell'esistenza umana, del senso della parola scritta e del ruolo dell'artista nella società contemporanea, con un'ottica e un approfondimento strettamente filosofici, in dialogo con altri autori, pensatori e artisti, esplicitamente citati o indirettamente inclusi nel tessuto testuale.

La trama del romanzo è semplice: si tratta della biografia di Karl Gustav Friedrich Prohaska, un giovane tedesco che, grazie alla sua passione per il disegno e la fotografia, diventa propagandista del regime nazista.

Aprire il libro una sequenza iniziale in cui un narratore in prima persona – la cui figura richiama per molti aspetti lo stesso Ricardo Menéndez Salmón – è alle prese con una tesi di dottorato sull'iconografia del male nel XX secolo: racconta perciò di aver visto un cortometraggio realizzato nel campo di concentramento di Kovno, in Lituania. Il filmato ci viene descritto nei particolari: dura solo tre minuti e ventisette secondi, la telecamera è posizionata in alto e riprende sempre la stessa scena, ovvero una fila di prigionieri fermi sulla sinistra, un muro e due membri del corpo

di Stahlecker, il nefando *Einsatzgruppe A*. Il prigioniero cammina verso il muro, uno degli assassini gli spara alla tempia e l'altro ritira il cadavere; col prigioniero successivo si inverte l'ordine di chi spara e di chi raccoglie il cadavere, il tutto svolto con monotonia, come in una catena di montaggio, tanto che, dice il narratore,

la secuencia era tan demoniaca en su reiterada simplicidad que por un instante el espectador sentía la tentación de pensar que *era siempre el mismo prisionero* quien moría ante sus ojos. Sólo la alternancia de los verdugos y las distintas formas de desplomarse de los cuerpos informaban de que la acción no era un bucle perpetuo⁴.

Ma, continua il narratore, l'aspetto più terrificante è che il filmato rappresenti una sequenza di scene colte *in medias res*, giacché la prima immagine era sicuramente preceduta da altre esecuzioni e l'ultima “no cerraba el ciclo de la muerte”: la pellicola è perciò solo una piccolissima e brevissima rappresentazione di una “mecanización implacable y aviesa del arte de matar”⁵.

Chiude il silenzioso cortometraggio la frase: *Prohaska me fecit*.

A questa breve sequenza iniziale segue quindi la ricostruzione della vita di Prohaska, frutto del lavoro di ricerca di questo narratore che si fa da parte per ricomparire con i suoi commenti, soprattutto nella seconda parte del libro.

La biografia è strutturata infatti in due parti, entrambe dal titolo *Trabajos y días de Prohaska*: nella prima, che ha inizio nel 1914, viene narrata la nascita, l'infanzia, il contesto familiare in cui Prohaska cresce, segnato dalla perdita del padre durante

la prima guerra mondiale e dall'ossessione per una madre che non lo ha mai amato; si ricostruiscono la sua formazione, l'interesse e la passione per il disegno, le immagini, il colore; l'incontro con Heidi, che diventerà poi sua moglie; l'amicizia con Jacob Stelenski, ebreo; la morte del figlio Baruch. Questa prima parte della vita di Prohaska si ferma al 1945 per raccontare dunque le fasi della sua esistenza che lo hanno portato a diventare l'artista a servizio della propaganda nazista.

A questa segue una seconda parte, che include gli anni compresi tra il 1945 e il 1962: finita la Seconda guerra mondiale, Prohaska e Heidi lasciano la Germania, viaggiano in Spagna, in Centro e in Sud America, in Giappone, paesi nei quali Prohaska continua a lavorare dipingendo, fotografando e filmando. Grazie all'iniziativa dell'amico Stelenski, le sue creazioni vengono diffuse e riscuotono un notevole successo, tanto che Prohaska diventerà per questo un artista famoso. Le ultime pagine di questa seconda parte arrivano infine a raccontare la morte di Prohaska, avvenuta nell'estate del 1962: in mancanza di notizie certe, il narratore prova a immaginare come possa essere avvenuto l'addio dell'artista dal mondo.

L'opera si chiude con una sequenza finale, dal titolo *Anagnórisis en Florencia*.

Oltre a farci conoscere la vita e la personalità del soggetto scelto come protagonista delle sue ricerche, il narratore descrive le sue opere, che può elencare e commentare grazie al contributo del migliore amico di Prohaska, Stelenski: *Al dictado de un Dios cruel*, *Carta a los futuros homicidas*, *Los ojos vacíos*, *Veintiuno de Varsovia*, *Carnet de un escrutador*, *Museo de la infancia perdida*, *Llagas de Hiroshima* sono alcuni dei titoli

a cui si fa riferimento nel corso della scrittura⁶. E da Stelenski il narratore riceve un'informazione aggiuntiva, che qualifica come paradossale: sebbene Prohaska abbia dipinto, filmato, fotografato, e anche scritto tutto ciò che ha visto nel corso del tempo e nei vari luoghi in cui si è trovato a vivere, non esiste nessuna immagine, dipinto, fotografia che lo raffiguri. Nessuno sa che aspetto abbia avuto, tranne chi lo ha conosciuto di persona e ha direttamente interrogato con lui: "un hombre que lo vio todo pero a quien nadie logró ver"⁷. Lungo tutto il romanzo, il narratore insiste più volte su questa condizione: il mistero intorno a una tale figura muove infatti la sua curiosità, la cui azione all'interno del testo è fondamentale per arrivare poi all'agnizione finale.

Basti per il momento sottolineare che tutto ciò rende *Medusa* un'opera ibrida e alquanto singolare: un romanzo breve, in linea con i precedenti, ma anche un saggio filosofico e una falsa biografia, un testo di difficile classificazione, la cui lettura e interpretazione richiedono uno sforzo aggiuntivo per andare a coglierne la specificità, al di là della continuità – già sottolineata dalla critica – con le altre pagine dell'autore e con i modelli che sono la sua fonte di ispirazione, oltre che di confronto⁸.

Intrecci di vite

La stesura della biografia avviene dunque grazie all'iniziativa e all'impegno del narratore, che lavora gomito a gomito con Stelenski: da lui riceve le opere di Prohaska, i suoi disegni, le pagine delle sue memorie, spesso e volentieri sottolineate o annotate dallo stesso Stelenski, a cui si aggiungono le parole di Prohaska, che Stelenski riferisce al narratore o che

il narratore stesso cita dalle lettere che i due amici si sono scambiati nel corso degli anni. La biografia diventa quindi un lavoro a sei mani, un dialogo a tre, solo in parte in differita, in cui si intrecciano punti di vista, sguardi, prospettive diverse.

In primo piano, protagonisti assoluti, quelli di Prohaska: i suoi occhi vedono e rappresentano, scelgono e testimoniano. Al suo fianco, Stelenski, una sorta di archivio in carne ed ossa, il fedele amico, che ha con lui una solida relazione, nonostante i tempi e le conseguenze che possiamo immaginare, negli anni del nazismo e delle deportazioni nei campi di concentramento: troviamo, per esempio, entrambi insieme a Dachau. Prohaska, intento a lavorare a servizio del regime nazista, riconoscerà in uno dei prigionieri proprio Stelenski e chiederà perciò di avere un assistente che possa aiutarlo a svolgere il suo lavoro: potrà in questo modo avere l'amico al suo fianco, salvandolo da un destino segnato, e potrà così poi ritrovarlo una volta terminata la guerra, durante l'esilio di Prohaska in Spagna.

Figura *super partes*, il narratore si trova a distanza di anni ad avere tra le mani una quantità di materiale con cui fare i conti per ricostruire la Storia insieme alla storia: "de un lado, la vida; del otro, la obra. Ambas a menudo se rozan, pero en muchas ocasiones discurren sin tocarse, como cursos de agua que se precipitaran hacia mares distintos".

Il percorso di ricerca che il narratore realizza andando a scoprire chi è Prohaska solleva in lui, e di conseguenza in noi lettori, molti interrogativi:

¿Se puede defender la obra de alguien que filmó ejecuciones con tiros en la sien, ahorcamientos de niños de

ocho años, vivisecciones en embrazadas, inmersiones en tanques de agua helada o amputaciones sin anestesia para investigar los umbrales del dolor, y que hizo todo esto sin emitir una queja? ¿Puede haber piedad, comprensión, afecto para alguien que, como el ojo divino, se conformó con dejar al libre albedrío de los demás las consecuencias de sus actos¹⁰?

Dalle parole di Stelenski giunge un tentativo di giustificazione nei confronti dell'amico e dell'artista: "Juzgar, permitirse un juicio, lo condenaba a la parálisis. El argumento es de Stelenski, empeñado en buscar una salida al dilema que la vida de su amigo plantea: ¿cómo amar a un hombre que no solo estuvo del lado del Monstruo, sino que, consciente y fielmente, alimentó su imaginario?"¹¹.

Insieme alla biografia di Prohaska leggiamo perciò anche un'altra storia: il formarsi di una relazione, quella tra l'artista e il suo studioso, e i conseguenti cambiamenti nella coscienza individuale poiché questa prima persona che indaga e studia la vita di Prohaska stabilisce con lui un legame alquanto ambiguo e contraddittorio.

È ben consapevole di essere affascinato dall'oggetto del suo studio perché "cualquiera que intersecte en la trayectoria de una persona tan singular como Prohaska corre el riesgo, o asume el beneficio, de pasar de la historia a la Historia. Para después, claro está, una vez satisfecho el encuentro, regresar de la Historia a la historia"¹².

Questo andirivieni non può che attirare lo studioso poiché il suo lavoro lo porta a confrontarsi con un personaggio del quale ammira le opere ma per il quale

prova allo stesso tempo sdegno e riprovazione: Prohaska, “este forense del horror, este notario de la sevicia”¹³, “documentarista del Reich, el *voyeur* de Dachau, el escrutador de la muerte”¹⁴ vede e testimonia senza mai prendere posizione, senza mai dare giudizi. Un artista primitivo, lo definisce il narratore, che recupera e concretizza la più antica funzione del suo mestiere: “mostrar el mundo tal y como sucede, no tal y como desearíamos que fuera ni tal y como soñamos que debería ser”¹⁵.

I disegni, le fotografie, i filmati di Prohaska sono sì una testimonianza, ma anche – e soprattutto – il veicolo e il canale di una comunicazione che, seppure in differita, metteranno in dialogo non solo Prohaska e questo narratore, ma anche eventi storici e luoghi significativi, solo apparentemente lontani:

Desde 1994, cuando visioné la película de Kovno, hasta la redacción de este texto, han transcurrido más de quince años. Pronto dos décadas de rumia fecunda y, a la vez, estéril acerca de la personalidad de un hombre. Pronto dos décadas de diálogo con un tertulio que me hablaba desde sus pinturas, fotografías y películas. [...] Ha viajado conmigo. [...] Prohaska me ha acompañado veinticuatro horas al día, durante casi veinte años, hasta vivir dentro de mí los capítulos del horror que él no pudo llegar a ver: el genocidio en Ruanda, la guerra en Chechenia, la Segunda Intifada, los atentados de septiembre del 2001 en Estados Unidos, los estragos de los dioses y las banderas, la anciana pero siempre renovada ambición de la furia humana¹⁶.

L'enunciazione è continuamente sottoposta a scarti nel discorso: dall'atto di memoria si passa all'interpretazione, o al commento, dell'immagine (foto, dipinto o filmato che siano) che il narratore ha tra le mani, e da cui sviluppa il suo pensiero. Il discorso si fa *ekphrasis*: l'immagine si anima, la memoria continua a lavorare avvicinando il passato al presente e l'immagine si trasforma così in una narrazione molteplice e drammatica.

Foto e scrittura, immagini e parole sono perciò continuamente le une al fianco delle altre, le une al servizio delle altre per portare le due vite, quella del biografo e quella del biografato, l'una davanti all'altra, al di là del tempo e dello spazio. Il libro che noi leggiamo, al cui interno si narra la storia di questo personaggio ambiguo e affascinante, è perciò caratterizzato da una rete di relazioni – quella tra Prohaska e il narratore che ha deciso di studiarne la vita; quella tra Prohaska e Jakob Stelenski; quella tra il narratore e Stelenski stesso – che abbraccia epoche, tempi e luoghi diversi, tra esperienze e ricordi, tra la memoria come esperienza individuale, privata e interiore, e la sua caratterizzazione come fenomeno sociale, collettivo, pubblico.

La traiettoria biografica di Prohaska si colloca infatti nel contesto dei principali eventi del XX secolo, secondo un meccanismo che i lettori degli altri romanzi di Ricardo Menéndez Salmón già conoscono: la storia ufficiale si unisce e si confonde con la piccola storia quotidiana, spicciola, quella dei tanti personaggi che si muovono nelle pagine di questi testi, i cui temi centrali sono la riflessione sull'esistenza umana nel tempo, la considerazione delle potenzialità di ogni ruolo, privato e pubblico, antico e nuovo, legati inestricabilmente alla

tematica dell'infelicità umana e del male di vivere.

Se, come afferma Calvo Revilla, si tratta di un modo con cui coinvolgere il lettore

en el juego entre la verosimilitud y la ficción para suscitar su sentido crítico e invitarle a la reflexión no solo sobre el drama que ha desempeñado la razón ilustrada en la modernidad y sobre su persistencia mientras perdure la dominación del hombre sobre el hombre, sino también sobre el sentido de la obra de arte tras el holocausto¹⁷.

è al contempo una strategia compositiva con la quale rompere le frontiere tra i generi per impostare una riflessione sull'esistenza che tenga conto del significato attribuito alla conoscenza, e alla conseguente consapevolezza che caratterizza l'essere umano.

La Storia e la storia

Non è sicuramente un tema nuovo, quello del rapporto tra la storia ufficiale e la storia individuale, e delle sue conseguenze nei destini degli uomini. Un tema che diventa centrale in questo romanzo grazie alle molte domande che il narratore esprime commentando, annotando, chiosando le opere di Prohaska, che sono oggetto di contemplazione in quanto opere d'arte e al contempo soggetti parlanti davanti agli occhi del narratore, capace di intuire e quindi di scoprire.

L'attenzione si sposta perciò adesso su un altro aspetto, costante lungo tutto il libro, affrontato attraverso il filo rosso del dubbio: se le parole e il lavoro di Prohaska

portano il narratore ad affermare che “mostrar resulta infinitamente más poderoso que decir”¹⁸; se, continua il narratore, “las imágenes nos dan las cosas, pero nos las dan en tanto que pérdida. Ahí radica la patética verdad de la imagen. La imagen está siempre por algo que fue, pero que ya no es”¹⁹, l'artista ne è consapevole e ciò nonostante si impegna a restituire “la desnudez del mundo”²⁰ libero dal giudizio e dall'obbligo di interpretare. Questo è ciò che fa Prohaska perché, scrive in *Al dictado de un dios cruel*, “la insatisfacción del hombre, su ansia implacable de razones, es la que exige que alguien la interprete. Ahí – concluye el contemplador del Reich – en la funesta manía de explicar, se esconde el origen de nuestro concepto de culpa”²¹.

Orore, violenza, responsabilità, colpa: comincia ad allargarsi l'orizzonte su cui riflettere, e con cui misurarsi. Ed è lì che ci porta l'esperienza di Prohaska.

Se, ancora, “todo cabe en la lente de Prohaska”²² è perché la sua vocazione coincide con il suo obiettivo: poter dire semplicemente “yo estuve allí”²³.

“Ubicuo como el ángel de Klee, que contempla con sus alas desplegadas las circunstancias del derrumbe de las obras humanas, ansioso por volar y a la vez cautivo del vendaval de la Historia, Prohaska está presente donde el acontecimiento se hace signo, síntoma, metodología del desastre”²⁴, inerme dinnanzi alla “prosa del mundo, su fealdad irrefutable, el hecho de que, junto al asombro y la maravilla, habiten el pelo y la mierda, el fango y el pus, el moco y la viscera”²⁵. Un'altra immagine viene qui evocata, in questo caso un'immagine reale, e soprattutto un altro commento viene chiamato in causa, quello di Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, a

proposito di ubiquità, non tanto spaziale quanto temporale:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenerli, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso che si è impigliato nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo²⁶.

In linea con quanto afferma Calvo Revilla,

Como el Ángel de la Historia, Prohaska fue testigo de las dimensiones gigantescas que asumió una catástrofe [...] y fue arrastrado inexorablemente hacia la plasmación repetitiva de las destructivas hecatombes que fue contemplando a lo largo de su existencia. [...] Prohaska hizo del horror el eje de su existencia, decidió no apartar su mirada de la realidad, por atroz que esta fuera [...] y deambuló impasible hacia la búsqueda obsesiva, revulsiva y recurrente de la maldad y hacia su representación especular estética, ya fuera con el pincel, con la palabra o

con la cámara. No siguió el consejo que el francés Fustel de Coulanges dio al historiador para revivir una época: olvidar lo sucedido, según recoge Benjamin en la mencionada Tesis VII, sino que consagró su actividad a plasmar la memoria del mundo²⁷.

Alla luce di tutto ciò, entro questo continuo dialogo tra immagini e parole proprie e altrui, la posizione e l'atteggiamento del narratore nei confronti di Prohaska subiscono un cambiamento: trovandosi a confronto con questo "immenso palimpsesto cultural"²⁸ che è la traiettoria e l'opera completa di Prohaska, per quanto il narratore affermi che "es imposible no apiadarse de Prohaska y no sentir asco ante él. Experimentar devoción y a la vez repugnancia por su trabajo. Compadecerlo y, al mismo tiempo, denigrarlo. Admirar sus logros como artista y dudar de sus bondades como hombre"²⁹, riconoscendo "la estatura de Prohaska, su magisterio feroz y a la vez frío, esa voluntad de máquina destinada a memorizar cuanto la rodea: intacta, metódica, precisa"³⁰, ammette di

experimentar un estremecimiento, como cuando se abandona un país donde se ha sido feliz y al que sabemos que nunca regresaremos. O como cuando, con un beso y sin palabras, decimos adiós para siempre a alguien a quien hemos amado, junto a cuyo cuerpo hemos comido, hemos dormido, hemos soñado, hemos gozado y celebrado la vida y la muerte, alguien a cuyo lado hemos sentido que el mundo, a la postre, a pesar de los pesares, poseía una razón, un sentido, un para qué³¹.

L'agnizione

Ci troviamo così dinnanzi a un percorso dinamico che si realizza lungo le pagine del libro che abbiamo tra le mani e che culmina nella sequenza finale, dal titolo, lo ricordiamo, *Anagnórisis en Florencia*.

Il recupero della Storia, la sua narrazione in relazione alla biografia di un artista come Prohaska, ricostruita per coglierne le peculiarità e le eventuali conseguenze nell'attualità da cui il narratore lavora e scrive, sono in fondo solo un pretesto.

Sia che si documenti la barbarie dei campi di concentramento, o le conseguenze della guerra – di qualsiasi guerra – come quella spagnola del 1936-1939, o, ancora, gli effetti della bomba atomica, e potremmo aggiungerne molti altri arrivando fino all'attentato del 2001 alle torri gemelle, tutto concorre a porsi domande sull'esistenza e sull'umanità: domande, afferma il narratore, “acerca de mí mismo, de mis convicciones y anhelos, de mis miedos y de mi precio como hombre bondadoso o malvado, intentando rastrear en sus gestos mi propia inarmonía, mi absoluta falta de criterios decisivos para discriminar lo contingente de lo necesario, mi animalidad absurda y pusilánime”³².

Le domande si spostano dall'esterno – come accettare e giustificare tanta violenza, tanto orrore, tanta barbarie immortali e rappresentati in immagini e pagine pensati come documenti-verità?; che ruolo ha l'artista in tutto questo?, e così via – all'interno, entro i confini dell'animo umano, nelle sue pieghe. E la conoscenza che la storia fornisce acquista un senso là dove diventa consapevolezza, in questo caso grazie alle immagini, alle parole, al lavoro dell'artista.

L'arte interviene infatti “como testimonio, [...] como testamento, [...] como notario: espectral, transparente, antipedagógico”³³ dinnanzi al mistero dell'esistenza, di qualsiasi vita, che è sempre inspiegabile, al di là di ogni razionalità o logica:

Desentrañar la verdad de una vida es una batalla perdida desde el inicio. Aspirar a revelar el entramado causal que organiza una existencia es como intentar llenar un cubo sin fondo: el agua se derrama fuera. Todo “por qué” es inútil. La esterilidad en las respuestas no es la excepción, sino la norma. La vida de Prohaska, como la mía propia, su perseguidor, su escrutador, su vigía, resulta inajenable de los hechos que la conforman. El problema es que tampoco esos hechos responden a una red comprensible, sino que apenas satisfacen una voluntad superior, inmanente pero irracional, indescribible. Prohaska se tendió en la cama de su alemanidad porque ya se la encontró hecha; Prohaska se tendió en la cama de su orfandad porque ya se la encontró hecha; Prohaska se tendió en la cama del masacre de Kovno porque ya se la encontró hecha. Nacer alemán en 1914, carecer de progenitor al nacer y encontrarse en Lituania en 1941 no son circunstancias que se eligen. Suceden, y eso basta. El resto es interpretación; es decir, hipótesis³⁴.

Di fronte al caos e al disordine, può esserci una strada: è necessario un passo ulteriore e qui entra il gioco il mito.

“Existen dos arcanos: el Mito y la Historia. La aspiración de todo Mito es pasar a formar parte de la Historia; la

aspiración de toda Historia es alcanzar el grado de inteligibilidad del Mito. Mito e Historia se necesitan en virtud de lo que respectivamente adolecen³⁵: questo è l'incipit di *Medusa*. Lungo tutto il libro più volte si fa riferimento alla relazione tra il Mito e la Storia, anche riferendosi a Prohaska come mito, enigma, mistero.

Dall'incipit, spostiamoci a questo punto a considerare la sequenza finale del romanzo: *Anagnórisis en Florencia*. Il narratore si trova al museo degli Uffizi, contemplando la *Medusa* di Caravaggio. Terminato il suo lavoro su Prohaska, avviene qui l'agnizione, ancora una volta veicolata dalle immagini, grazie al confronto tra il quadro di Caravaggio e l'ultima opera di Prohaska, datata 1962, dal titolo *Medusa*.

Opera considerata marginale e poco significativa, "otro trabajo anecdótico en la contabilidad del artista, pura rutina de un copista disciplinado"³⁶, che tuttavia richiede ulteriore attenzione perché, continua il narratore, "tras destripar los trabajos y días de Prohaska semejante análisis parece débil e insatisfactorio"³⁷. Occorre dunque andare a fondo. Il confronto tra i due dipinti porta il narratore a cogliere una differenza fondamentale: nel quadro di Caravaggio, gli occhi della Medusa sono immortalati nel momento esatto in cui si vede riflessa nello scudo di Perseo mentre

lo que la Medusa de Prohaska está mirando es un rostro humano, el rostro de un hombre que Prohaska pintó en los ojos del monstruo. Lo que la Medusa de Prohaska está mirando, para pasmo de los espectadores de este ejemplo postrero del talento de un artista singularísimo y esquivo, es la figura reflejada con sumo detalle

en sus pupilas sin sosiego; sí, lo que la Medusa de Prohaska está mirando es la cabeza calva, la barba pálida, el rostro ya maduro de un hombre anodino, sin rasgos memorables, un hombre entre la multitud, el rostro de un burócrata del mal, el testamento hecho carne de alguien más allá de la culpa y del remordimiento³⁸.

Ecco, dunque, l'unica immagine di Prohaska, paradossoso, enigma, mito.

La rappresentazione di sé avviene recuperando la figura mitologica di Medusa, che affascina e paralizza, che l'artista utilizza a suo piacimento per consegnargli la sua immagine, dando forma e consistenza a quell'"istante en que el tiempo se detiene, algo que acaso exprese de forma íntima el objetivo de todo artista que trabaja con imágenes: no tanto constatar el fluir del tiempo, cuanto cifrar su solidificación, la conversión del instante en eternidad, la cancelación del tiempo mediante el paradójico expediente de su captura"³⁹.

L'agnizione, intesa – d'accordo con Boitani – sia come rivelazione sia come riconoscimento⁴⁰, completa il percorso del narratore e gli dà un senso: nel dipinto il narratore individua infatti l'unica immagine esistente di Prohaska, si trova davanti agli occhi il volto di chi lo ha accompagnato per anni e anni in questa ricerca sul male e sulla violenza, sull'orrore e sulla barbarie. Vede gli occhi di chi ha fotografato, filmato, dipinto tutto questo.

Il percorso che ha compiuto gli permette di conoscere e di scoprire, rendendo l'opera non una materia inerte, o una struttura statica, bensì un soggetto che interagisce con il suo autore e con il suo

osservatore-lettore. L'agnizione è quindi motivo di *gnosis*, di conoscenza, ma anche e soprattutto il momento culminante della *gnorisis*: è un processo, il farsi, il costruirsi della conoscenza, che tuttavia non ha un valore assoluto, né una valenza solo ed esclusivamente positiva. Ed è su questo aspetto che si sintetizza la cifra artistica di *Medusa* di Menéndez Salmón, che da questo punto di vista si allontana da quanto proposto nelle precedenti esperienze dell'autore.

Sebbene l'azione ci proietti in un'atmosfera di riconoscimento, le parole, le immagini e i relativi silenzi ci rimandano a un livello più profondo, in cui la certezza della conoscenza è radicalmente compromessa e in cui prevale semmai l'ambiguità: per questo motivo alla storia si affianca il mito, che non è una sua antitesi, bensì, per dirla con Blumenberg, "una delle forme costanti di articolazione della sua autocoscienza"⁴¹ capace di unire infinito e caducità, possibile e reale, logica e storia.

Se nella sua riproposizione del rapporto tra diversi tipi di "storia" il romanzo ci mette di fronte al conflitto tra le varie modalità di conoscenza, conflitto che si unisce – o si completa – con il dibattito sulla verità, sulla saggezza, sull'arte, sull'etica, l'agnizione finale sintetizza il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza, reso possibile dall'incrocio di sguardi e di punti di vista, dalla prossimità tra il mito e la storia: l'opera rilancia cioè il mito dandogli forza storica.

Andando oltre quella cesura interposta tra un passato oscuro – rappresentato dalla vita e dall'opera di Prohaska – e una vita – quella del narratore – iniziata in un periodo che di quel passato ha solo tracce di memoria, si stabilisce un rapporto dialettico tra lo scorrere del tempo e della vita,

congelati nelle immagini, ma non solo. Per far fronte a una realtà troppo potente, dopo aver espresso dubbi e domande e nel tentativo di venirne a capo trovandosi inerme di fronte alla qualità inquietante del mondo, in questo riconoscimento di umanità il narratore acquista una nuova consapevolezza in virtù di e grazie al mistero rappresentato dalla vita e dall'opera di Prohaska, che adesso possiede e conosce fino in fondo.

Il rifiuto dell'artista di autorappresentarsi e la scelta di farlo poi un'unica e definitiva volta ci portano perciò a riflettere sul legame tra il tema della pietrificazione e il problema filosofico dell'individualità umana, del relativismo e della ricerca di identità e verità⁴². Il mito di Medusa, infatti, insieme inavvicinabile e insopportabile⁴³, non solo combina l'effetto affascinante insieme a quello paralizzante, ma tira in ballo anche la riflessione sulla natura finita e limitata dell'essere umano, vittima del caos, del disordine, del tempo che passa inesorabilmente, in bilico tra il bisogno di storia e l'esperienza della storia, e sui suoi conseguenti desideri e aspirazioni di eternità, o immortalità.

Oltre all'azione svolta dal soggetto, oltre al guardare, c'è l'oggetto che viene osservato, la realtà empirica, la "preda", volendo mettere a frutto le parole di Cesare⁴⁴, una realtà che Prohaska ha sperimentato in quanto dolore, violenza, orrore, morte. Di fronte a tutto ciò si può scegliere di non guardare, di tacere, di dimenticare. Oppure si può decidere, come fa Prohaska, di raccontare. "Perversione generalizzata": così Grivel definisce l'atteggiamento di chi fotografa⁴⁵. Può darsi.

Prohaska ha scelto di raccontare con ogni tipo di immagine finché ha potuto, finché gli è stato possibile, fin quando non

ha deciso di consegnare il suo volto allo sguardo del mostro, allo sguardo di Medusa. Perché ciò che Prohaska ha vissuto, e ciò che ha comunicato nella sua opera, significa che sapere, conoscere possono essere un peso e la conoscenza non è un bene di per sé.

Il passaggio dalla conoscenza alla consapevolezza è dunque più che mai necessario e qui interviene l'artista: dinnanzi al mistero dell'essere umano, capace di stupore e di meraviglia, di bellezza e di amore, ma anche, all'estremo opposto, di violenza, di orrore e di morte, l'arte, nel senso metafisico, come rimedio, difesa, protezione, resta una possibilità, una via di conoscenza, di liberazione, di vita.

Non una soluzione, né tanto meno una spiegazione o un'interpretazione di senso, però sì una possibilità per acquisire consapevolezza, per farsi carico di un sapere in alcuni casi fin troppo pesante, o scomodo, ma comunque da cogliere e trasmettere in quanto cifra dell'esistenza, da immortalare al di là del caos, del dolore, della morte.

Leggiamo in filigrana un dialogo con Nietzsche e *La nascita della tragedia*: tra Apollo e Dioniso, tra arte e scienza, tra sogno ed ebbrezza, entro l'essenza – anche pessimistica e dolorosa – dell'essere umano, teso tra la brama di conoscenza insaziabile e ottimistica, da una parte, e la rassegnazione tragica e il bisogno di arte, dall'altra. Se infatti, seguendo Nietzsche, il mito è

“esempio unico di una universalità e di una verità che hanno lo sguardo fisso sull'infinito”⁴⁶, l'essenza intima delle cose si rivela nell'arte poiché solo in questo modo, come fenomeno estetico, l'esistenza del mondo è giustificata, dinnanzi a un

Dio-artista assolutamente non curante e immorale, che nel costruire come nel distruggere, nel bene come nel male, vuole sperimentare un uguale piacere e dispotismo, e che, creando mondi, si libera dall'*oppressione* della pienezza e della *sovrabbondanza*, dalla *sofferenza* dei contrasti in lui compresi⁴⁷.

Ma il dialogo è anche con Benjamin, a cui ho già fatto riferimento, e di Benjamin è l'epigrafe scelta per *Medusa*, dalle *Tesi di filosofia della storia*: “il patrimonio culturale non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie”⁴⁸.

Siamo comunque di fronte a una perdita, ma con questa nuova consapevolezza, il mito e la storia, come leggiamo ancora una volta nell'incipit di *Medusa*, sono gli strumenti che “rescatan al hombre del sentido. Porque Mito e Historia trabajan con el lenguaje, y el lenguaje del Mito que conspira para ser Historia y el lenguaje de la Historia que anhela convertirse en Mito son el instrumento que hace tolerable el desconcierto sobre el que la humanidad discurre”⁴⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Aub, Max, *Josep Torres Campalans*, México, Aguilar, 1970.
 Benjamin, Walter, *Tesi della filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2014.
 Boitani, Piero, *Il genio di migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*, Bologna, il Mulino, 1999.
 Boitani, Piero, *Riconoscere è un Dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014.
 Blumenberg, Hans, *Elaborazione del mito*, Bologna, il Mulino, 1979.

- Revilla, Ana Calvo, "La mirada desmitificadora de la Gorgona de Prohaska: Medusa, de Ricardo Menéndez Salmón", in *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 4, n. 1, 2016, pp. 159-175.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della Medusa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Consuegra, Cristina, "Entrevista a Ricardo Menéndez Salmón. No hay literatura sin memoria", in *Microrevista*, <https://microrevista.com/entrevista-a-ricardo-menendez-salmon/>, 2013.
- Fiordaliso, Giovanna, "Arte, mito e historia en dos obras de Ricardo Menéndez Salmón", in *Lingue e Linguaggi*, n. 13, 2015, pp. 185-197.
- García, Marie-Thérèse, "Ricardo Menéndez Salmón", in Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto*, Université de Caen, Collection Liminaires, Berne, Peter Lang, 2012, pp. 383-404.
- Grivel, Charles, *La Rassemblance-photo*, in Idem e Hubertus von Amelunxen, "Photolittérature", *Revue de Science Humaines*, vol. 81, n. 210, 1988.
- Guijarro Lasheras, Rodrigo, "El silencio y la Segunda Guerra Mundial en la narrativa de Ricardo Menéndez Salmón", in *Revista de Filología Románica*, vol. 34, n. 1, 2017, pp. 167-175.
- López López, Carmen María, "Entre ojos culpables y miradas impunes: la ambivalencia moral del artista en *Medusa* de Ricardo Menéndez Salmón", in *Itinerarios*, n. 29, 2019, pp. 353-369.
- Menéndez Salmón, Ricardo, *Medusa*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- Mollard, Nicolas, "Texto e imagen en las novelas de Ricardo Menéndez Salmón (2001-2010)", in *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 3, 2012, pp. 249-273.
- Mori, Moisés, "Ricardo Menéndez Salmón: La literatura es un intento de derrotar el tiempo", <http://www.biblioasturias.com/ricardo-menendez-salmon-la-literatura-es-un-intento-de-derrotar-al-tiempo/>, 2012. Ultima consultazione: 28 giugno 2022.
- Nietzsche, Friedrich, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1989.
- Pozuelo Yvancos, José María, "*Medusa*, una quest de Menéndez Salmón", in *El Cultural*, 28 settembre 2012, <http://www.abc.es/20120924/cultura-cultural/abci-cultural-medusa-menendezsalmon-201209241207.html>. Ultima consultazione: 7 giugno 2022.
- Pozuelo Yvancos, José María, "Ricardo Menéndez Salmón y su 'trilogía del mal'", in *Novela española del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 393-402.

NOTE

1. Ricordiamo in particolare alcuni tra i premi ricevuti, quali il premio della Crítica de Asturias, il premio della Crítica della Feria del Libro di Bilbao, il Juan Rulfo, il premio Cálamo. Cfr. a questo proposito i lavori di Marie-Thérèse García, Rodrigo Guijarro Lasheras, Carmen María López López, José María Pozuelo Yvancos, riportati in bibliografia.
2. Cfr. Ana Calvo Revilla, "La mirada desmitificadora de la Gorgona de Prohaska: *Medusa*, de Ricardo Menéndez Salmón", in *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 4, n. 1, 2016, pp. 159-175; Cristina Consuegra, "Entrevista a Ricardo Menéndez Salmón. No hay literatura sin memoria", in *Microrevista*, 2013; Giovanna Fiordaliso, "Arte, mito e historia en dos obras de Ricardo Menéndez Salmón", in *Lingue e Linguaggi*, n. 13, 2015, pp. 185-197; Nicolas Mollard, "Texto e imagen en las novelas de Ricardo Menéndez Salmón (2001-2010)", in *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 3, 2012, pp. 249-273.
3. Definendo sé stesso "no como autor de libro sino de obra", Ricardo Menéndez Salmón afferma la sua identità di narratore proponendo temi costanti e in dialogo tra le sue opere, tanto che Pozuelo Yvancos ha parlato di "una pentalogía" (José María Pozuelo Yvancos, "*Medusa*, una quest de Menéndez Salmón", in *El Cultural*, 28 settembre 2012).
4. Ricardo Menéndez Salmón, *Medusa*, Barcelona, Seix Barral, 2012, p. 13. Il corsivo si trova nel testo originale.
5. *Ibidem*, p. 14.

6. Come ha affermato in svariate occasioni lo stesso Ricardo Menéndez Salmón, la figura di Prohaska non si ispira a nessun personaggio storico, così come di pura invenzione sono le sue creazioni, menzionate nel testo e oggetto di osservazione da parte del narratore. Da questo punto di vista, non manca chi ha sottolineato il legame tra questa biografia e quella di Jusep Torres Campalans di Max Aub, pubblicata nel 1958 (Cfr. Ana Calvo Revilla, *Op. cit.*, p. 162). E al contempo leggiamo che: “En *La luz es más antigua que el amor* el escritor asturiano contaba la historia del pintor Adriano de Robertis, y muchos fueron los lectores que, tras acabar el libro, teclearon en Google este nombre en busca de sus cuadros. Pero sólo encontraron referencias a Menéndez Salmón y su novela, ya que tanto el artista como los cuadros a los que se refería eran totalmente inventados. Lo mismo le ocurrirá esta vez a quien busque en internet las obras de Prohaska: sólo obtendrán referencias a *Medusa* (“y a un futbolista austriaco de los setenta, que también se llama así”, añade Salmón); cfr. Moisés Mori, “Ricardo Menéndez Salmón: La literatura es una intento de derrotar el tiempo”, 2012.
7. Ricardo Menéndez Salmón, *Op. cit.*, p. 19.
8. Cfr. a questo proposito in particolare i lavori di José María Pozuelo Yvancos e Marie-Thérèse García.
9. Ricardo Menéndez Salmón, *Op. cit.*, p. 100.
10. *Ibidem*, p. 66.
11. *Ibidem*.
12. *Ibidem*, p. 39.
13. *Ibidem*, p. 69.
14. *Ibidem*, p. 137.
15. *Ibidem*, p. 71.
16. *Ibidem*, pp. 137-138.
17. Ana Calvo Revilla, *Op. cit.*, p. 171.
18. Ricardo Menéndez Salmón, *Op. cit.*, p. 74.
19. *Ibidem*, p. 122. Il corsivo è presente nel testo originale.
20. *Ibidem*, p. 66.
21. *Ibidem*, pp. 66-67.
22. *Ibidem*, p. 62.
23. *Ibidem*, p. 101.
24. *Ibidem*, p. 67.
25. *Ibidem*, p. 70.
26. Walter Benjamin, *Tesi della filosofia della storia*, p. 80, Torino, Einaudi, 2014, pp. 75-86.
27. Ana Calvo Revilla, *Op. cit.*, p. 161.
28. Ricardo Menéndez Salmón, *Op. cit.*, p. 109.
29. *Ibidem*, p. 137.
30. *Ibidem*, p. 138.
31. *Ibidem*, p. 139.
32. *Ibidem*, pp. 98-99.
33. *Ibidem*, p. 19.
34. *Ibidem*, pp. 97-98.
35. *Ibidem*, p. 11.
36. *Ibidem*, p. 150.
37. *Ibidem*.
38. *Ibidem*, pp. 151-152.
39. *Ibidem*, p. 151.
40. Cfr. Piero Boitani, *Il genio di migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*, Bologna, Il Mulino, 1999; *Riconoscere è un Dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi, 2014.
41. Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 16.

42. Tutto il romanzo, tra l'altro, è intriso di riferimenti filosofici a Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche, tra gli altri.
43. Cfr. Hans Blumenberg, *Op. cit.*, pp. 38-39.
44. Cfr. Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
45. Charles Grivel, *La Rassemblance-photo*, in Idem e Hubertus von Amelunxen, "Photolittérature", *Revue de Science Humaines*, vol. 81, n. 210, 1988, p. 25.
46. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1989, p. 115.
47. *Ibidem*, p. 9.
48. Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 79.
49. Ricardo Menéndez Salmón, *Op. cit.*, pp. 11-12.