

José Ramón Fernández

# La terra

con testo originale a fronte

*studio e traduzione di*  
Enrico Di Pastena

***vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)***



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

- © Copyright del testo originale: José Ramón Fernández
- © Copyright dell'introduzione: Enrico Di Pastena
- © Copyright della traduzione: Enrico Di Pastena

© Copyright 2016  
Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674588-0  
ISSN 2532-1307

# Introduzione

*el olvido  
es una de las formas de la memoria*  
Jorge Luis Borges

Nato a Madrid nel luglio 1962, José Ramón Fernández si è cimentato inizialmente nella narrativa e successivamente ha privilegiato in modo deciso la scrittura per la scena. Ha composto, in autonomia o in collaborazione, oltre trenta opere teatrali, molte delle quali pubblicate e allestite in Spagna dagli anni Novanta in poi. L'autore condivide il contesto e in parte il percorso di un gruppo di drammaturghi nati negli anni Sessanta e che hanno cominciato a scrivere negli ultimi lustri del Novecento.<sup>1</sup> Si tratta di una cerchia che convive proficuamente con altre generazioni più mature e che si è avvalsa degli stimoli offerti dall'apertura cosmopolita avvenuta nel paese dopo il franchismo e dal superamento delle pastoie politico-culturali che il regime aveva imposto alla società. In comune i suoi membri hanno gli stessi maestri (Parra, Alonso de Santos, Sanchis Sinisterra, Cabal, Caballero...), referenti internazionali (tra cui, Koltès, Mamet, Shepard, Heiner Müller, Vinaver, Vassiliev, Kantor, Mnouchkine...),<sup>2</sup> ambiti di esercizio della scrittura e di allestimento degli spettacoli, in un dialogo spesso alimentato mediante il contatto personale e che, tuttavia, non stempera invariabilmente in estetiche coincidenti.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> La manifestazione di una coscienza di appartenenza emerge già in Fernández, «La delicadeza de un mendigo ingrato», pp. 12-15. E si veda «Demonios compartidos», pp. 47 ss.

<sup>2</sup> Cfr. quanto afferma lo stesso autore nell'intervista a Gabriele [2009: 239]. E si veda più in generale Oliva [2004: 322].

<sup>3</sup> Sulla piena consapevolezza di questa generica ascrizione, si vedano le parole

La dimensione extranazionale si esplicita in Fernández attraverso un ampio spettro di letture, gli ammiccamenti contenuti nella sua produzione e le versioni di opere altrui, senza che questo abbia comportato l'oblio di referenti nazionali, come Valle-Inclán, García Lorca e Max Aub, resi manifesti anche attraverso gli adattamenti realizzati.

Come altri compagni di viaggio, José Ramón Fernández ha frequentato laboratori di scrittura e deve a quello tenuto nel 1992 a Madrid dall'autore e psichiatra Marco Antonio de la Parra presso l'emblematico Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas un importante momento di formazione e confronto, da cui discenderà la creazione de *El Astillero* ('Il cantiere navale'), un collettivo di cui Fernández è stato tra i fondatori e che si è rivelato significativo nel percorso artistico di più di un drammaturgo.<sup>4</sup>

Prima di soffermarmi su *La terra* (*La tierra* nell'originale) metterò in rilievo, di una produzione già vasta e attraversata da alcune costanti tematiche e formali, solo alcune *pièces* che reputo più rappresentative della visione teatrale di Fernández, ricordando qualche esempio tra quelle scritte in collaborazione, come *Le mani* (*Las manos*), prima articolazione della *Trilogia della gioventù* (*Trilogía de la juventud*),<sup>5</sup> e accompagnandola con qualche campionatura di suoi testi brevi. Nel corpus dell'autore spiccano temi come la memoria (individuale e storica) e la morte, il male di vivere, la guerra, la dimensione onirica... I suoi testi si distinguono per un linguaggio che tende ad acquisire venature poetiche, per l'uso di indicazioni di scena estese e spesso non meramente denotative, il ricorso a monologhi sostanziosi, l'inclinazione a caratterizzare i personaggi attraverso il registro linguistico o

del drammaturgo in «*Demonios compartidos*», pp. 57-59. In precedenza, si veda anche «*Fe de vida*», nonché quanto segnalato nella già citata intervista a Gabriele [2009: 238-239], in realtà del 2004.

<sup>4</sup> Tra i tratti più salienti, *El Astillero* presenta la formulazione di un'estetica assai segnata dall'etica e la prassi della scrittura in collaborazione. Sugli orientamenti complessivi dell'*Astillero*, si veda Ambrosi [2012].

<sup>5</sup> Composta con Yolanda Pallín e Javier García Yagüe, e insignita del Premio Ojo Crítico e del Premio Max al miglior testo in lingua spagnola del 2002.

le peculiarità idiomatiche; la convivenza di elementi naturali e soprannaturali; artifici di distanziamento e accenti di metateatralità; l'attenzione alla dimensione musicale della parola e alla musica, che viene evocata o diventa presenza materiale; l'intenzione critica.<sup>6</sup> Più in generale, ritengo si colga nel teatro di Fernández una predilezione per storie intime e vicende dotate di una certa familiarità, non troppo distanti dalla vita dello spettatore, per quanto disseminate nella loro elaborazione di frequenti rimandi letterari. Si tratta di un drammaturgo segnato da preoccupazioni morali più che moralista e sensibile all'osservazione dei conflitti interiori e sociali.

Tra le opere che manifestano sin dall'esordio un'attenzione al degrado socioambientale del proprio paese, *Per bruciare la memoria* (*Para quemar la memoria*, Premio Calderón de la Barca nel 1993, pubblicata per la prima volta l'anno successivo) alimentava con un impianto solo apparentemente realista uno dei temi cari all'autore, la memoria e il suo rovescio, e metteva a fuoco, attraverso la relazione conflittuale tra i vari membri di una famiglia governata da un costruttore-speculatore, le contraddizioni del recente passato collettivo. Secondo il forte nesso istituito tra vicenda individuale e dimensione pubblica, la malattia terminale di Alberto Monte – imprenditore dispotico e un tempo rampante – trova il suo corrispettivo nel male che affligge gli edifici da lui mal costruiti durante la febbre speculativa degli anni precedenti, e dunque l'imminente cedimento del patriarca prelude al crollo delle case, alla caduta del suo impero e forse anche al tramonto delle fortune del clan. Non potrebbe risaltare maggiormente il contrasto tra la fastosità delle grandi opere ostentata dalla Spagna negli anni, tra il 1992 e il 1993, in cui il testo viene scritto e i recessi oscuri di un'attività immobiliare giocata sulle collusioni politiche, sull'arricchimento famelico, su un operare fraudolento e irresponsabile. Lo spettatore si misura con una vicenda paradigmatica dei primi anni Novanta, quando diviene evidente fino a che punto una democrazia ancora giovane sia esposta alla

<sup>6</sup> Cfr. Pérez-Rasilla [2004] e Checa Puerta [2006].

depredazione di un affarismo senza scrupoli le cui radici affondano nel periodo franchista. Alcuni romanzi di Rafael Chirbes hanno illustrato in modo efficace la ricorrente speculazione immobiliare nel paese e la decomposizione morale che ne è seguita.<sup>7</sup> La critica si è cimentata nel collegare alle vicende evocate nomi concreti, come quello del finanziere Mario Conde,<sup>8</sup> forse echeggiato fonicamente nel protagonista Monte, investito di un nome parlante, oppure dinastie attraversate dalla tragedia, come i “nostri” Agnelli, ai quali pure Fernández pensò, stando a quanto mi ha confidato in una conversazione. È comunque evidente che quanto viene drammatizzato ha a che vedere meno con una figura concreta che con un sistema politico-economico e una concezione delle cose. Il magnate anziano che restituisce fuggacemente un senso alla propria esistenza solo attraverso il recupero dei miti del ciclismo accarezzati durante l’infanzia, mi pare attivi anche il ricordo di *Quarto potere*: nel film l’aggancio a quanto di più autentico racchiuda il tempo sospeso in cui tutto è possibile è dato da Rosebud, lo slittino di Kane; in *Per bruciare la memoria* il legame viene fornito dai nomi dei ciclisti d’antan e dalle loro immagini collezionate nelle figurine della fanciullezza. Si instaura così una opposizione tra il mondo idealizzato di un eroico agonismo sportivo e le ipocrisie della vita adulta, e si ha una conferma di quanto il linguaggio e i contenuti del cinema alimentino, più o meno direttamente, la scrittura dei nuovi drammaturghi, non solo spagnoli. Sulle violente tensioni interne al nucleo familiare, sulle dinamiche di esclusione e sugli odi sordi si impongono il conflitto paterno-filiale e la conclusiva presa di distanza di Carlos, il figlio che non intende perpetuare l’impero del clan e rinuncia all’eredità che gli viene proposta. Una eredità che si immagina destinata alle fiamme, appiccate dal fido aiutante di Monte, Emilio, in un gesto che intende occultare le responsabilità più che purificare il passato e che simbolicamente potrebbe

<sup>7</sup> Si vedano in particolare l’impietoso *Crematorio*, del 2007, e in merito alle conseguenze della bolla immobiliare anche *Sulla sponda* (*En la orilla* nell’originale), del 2013.

<sup>8</sup> Lo ricorda Heras [2000: 12], che richiama anche il nome di Jesús Gil y Gil.

alludere alle diffuse dimenticanze della Transizione.<sup>9</sup> Le parole finali di Alberto Monte sono inequivocabili: «Quello che resta dovrebbe ripartire dalla cenere» (p. 161), quasi che, nel ricordo dell'araba fenice, nella Spagna del disincanto risorgere fosse possibile solo dopo che sia stata fatta la cenere e siano state riazzerate persistenti anomalie. Ma se Carlos rinuncia al calice avvelenato, nelle sue vene scorre una nefasta eredità biologica che chiama metaforicamente in causa una tradizione storica nazionale fatta di divisioni ed è evocatrice della tragica stirpe di Laio.

*La terra*, l'opera che qui propongo al lettore, venne edita per la prima volta nel 1998. Rappresenta in qualche modo il lavoro della iniziale consacrazione di Fernández e uno dei suoi testi più stimolanti e al contempo uno dei più amati dallo stesso drammaturgo. Ambientata, come il contiguo *Le mani*, in una comunità rurale, la *pièce* gravita attorno all'uccisione di un malcapitato da parte di un gruppo di uomini, senza una fondata motivazione (se mai può esservene una), e all'occultamento del suo cadavere finché, nove anni dopo l'accaduto, uno degli assassini, Miguel, stravolto dagli eventi e consumato dal senso di colpa, non fa in modo che riaffiori il corpo della vittima e con esso la verità. Nel frattempo, l'uomo ha dovuto misurarsi con il fallimento dei propri sogni di gloria e di riscatto sociale, incentrati sulla possibilità, ormai frustrata, di diventare un torero. Non è difficile notare che la *corrida*, intesa nelle sue forme più nobili e certo distanti dalla prassi che ne forniscono i personaggi de *La terra*, svolge la funzione edificante che aveva il ciclismo nella precedente *Per bruciare la memoria*. E come in questa, lo vedremo, una vicenda che ha in apparenza una portata localistica può legittimamente e più comprensivamente essere letta anche come una critica all'incapacità o alla scarsa volontà da parte della società spagnola di guardare alle realtà scomode del proprio passato, simboleggiando di nuovo le disattenzioni degli anni della Transizione e quasi precorrendo, con quella vittima che giace malamente sepolta e

<sup>9</sup> Cfr. Pérez-Rasilla [2004: 38]. Coco [2004: 142] sottolinea da parte sua il potere «purificatore [del fuoco] che spazza via la memoria di tutto quello che è stato».

viene poi restituita alla luce, le esumazioni di vittime della Guerra civile e delle ritorsioni ad essa seguite che si sono intensificate dall'anno 2000 in Spagna.

Dopo *Per bruciare la memoria*, la percezione dell'infanzia come epoca dorata, assieme all'idea, presente ne *La terra*, che si può essere morti in vita, tornano in *Nina*, terminata nella primavera del 2003 e premiata con il Lope de Vega nello stesso anno.<sup>10</sup> L'opera si incentra sul ritorno momentaneo nel natio paese costiero di una giovane attrice, che a soli ventisei anni sente che la sua esistenza, disseminata di occasioni mancate, è sul punto di naufragare definitivamente. La giovane deciderà infine di lasciare il luogo per non farvi più ritorno, in quello che sembra un timido segnale di rinascita interiore. Il tema conradiano della gioventù irrimediabilmente perduta e dell'invisibile linea d'ombra che suppone l'ingresso nell'età adulta, in *Nina* viene calato in ciò che in modo opportuno un commentatore ha inquadrato in un più generale ritorno al realismo borghese (Pérez Rasilla 2006). Questa donna che si è smarrita nel labirinto delle sue illusioni è parente stretta di altre figure femminili che popolano il teatro di Fernández (su tutte ricordo la María de *La terra*) e che testimoniano al contempo la necessità e l'impossibilità del fare ritorno. Il nome della protagonista è il più macroscopico dei collegamenti a *Il gabbiano* di un testo che molto deve anche all'O'Neill di *Lungo viaggio verso la notte*.<sup>11</sup> Non è difficile ravvisare innumerevoli e ulteriori echi del dialogo che Fernández intesse in particolare con Čechov, alcuni macroscopici, altri meno espliciti.<sup>12</sup> Tuttavia, per quanto, parafrasando le parole dello stesso Fernández, Nina faccia ritorno da dove termina *Il gabbiano*, il finale della *pièce*

<sup>10</sup> Pubblicata per la prima volta sulla rivista *Estreno* nell'autunno del 2004, poi diffusa online, quindi, in versione rinnovata, edita da Teatro español nel 2006 e infine, in formato elettronico, da Caos Editorial, *Nina* ha conosciuto traduzioni in francese, inglese, polacco e serbo. Dell'allestimento presso il Teatro Español di Madrid, cfr. le recensioni di Ruggeri Marchetti [2006] e di Materna [2007].

<sup>11</sup> Lo ricorda lo stesso drammaturgo in «Verías el infierno», p. 80. Si veda inoltre Pérez-Rasilla [2006: 42].

<sup>12</sup> Sul rapporto con *Il gabbiano* cechoviano cfr. Pallín [2004], Pérez-Rasilla [2006: 40-42], Materna [2007: 91-92] e Serrano Baixauli [2009].



non si arresta al riapprodo all'apatia iniziale che di solito si impone nell'autore russo dopo che un turbamento ne ha scosso le creature. E, nel caso del drammaturgo spagnolo, si tratta di uno scioglimento coerente con lo sguardo comprensivo che, nell'arco temporale di una sola notte e nell'unico spazio della *ball* di un piccolo hotel, viene rivolto a figure per le quali il ricordo di ciò che sono state o avrebbero voluto essere, pesa più di quel che sono (cfr. Checa 2006: 64). *Nina* è un dramma intimista, segnato dallo smarrimento esistenziale dei personaggi, «una storia di persone poco fortunate»,<sup>13</sup> edificata sulla perdita delle illusioni e sull'insinuarsi della possibilità di un loro pur stentato recupero. Parla allo spettatore «della grandezza della miseria umana», come ha suggerito Yolanda Pallín [2004: 16].

Possiede un respiro più ampio *L'alveare scientifico o Il caffè di Negrín* (*La colmena científica o El café de Negrín*), scritta in pochi mesi su commissione per celebrare il centenario della nascita della madrilenia Residencia de Estudiantes, fondata nel 1910 sulla scia dei valori diffusi dall'Istituto di Libero Insegnamento (la Institución Libre de Enseñanza). La Residenza, un centro amato dalla intelligentsia liberale del paese e promotore di un concetto di cultura dagli orizzonti ampi, nutrito di libertà e tolleranza, nel segno del laicismo, della europeizzazione e del cosmopolitismo, fu dalla sua creazione un luogo di incontro e di lavoro per figure di spicco del sapere umanistico e scientifico della Spagna. La sua storia corale viene esplorata nel testo attraverso il vincolo privilegiato tra un maestro e un allievo d'eccezione, rispettivamente il medico e statista Juan Negrín e Severo Ochoa, ultimo Nobel spagnolo per la scienza nel 1959, così vicini per la comune dedizione alla medicina e al contempo così lontani per il diverso atteggiamento dinanzi alla dimensione politica delle loro esperienze (Negrín fu presidente del governo della Seconda repubblica dal 1937 al 1945, dunque anche in esilio; Ochoa, terminata la Guerra civile, preferì proseguire le sue ricerche negli Stati Uniti).

<sup>13</sup> Cfr. Fernández, «Verías el inferno», p. 78. Qui e nei casi non diversamente segnalati in bibliografia, la traduzione è mia.

La trama s'incentra sul lasso di tempo che intercorre tra il 1925 e il 1936, osservato nel 1946, attraverso i ricordi del poeta José Moreno Villa, che si trova ormai in Messico, destinazione notoriamente privilegiata dall'esilio repubblicano. La *pièce*, che ha valso a Fernández il Premio Nacional nel 2011, si apre e si chiude con un abbraccio tra Ochoa e Negrín; in mezzo, l'iniziale ammirazione del giovane Ochoa e il suo successivo disincanto nei riguardi di Negrín, nonché il protagonismo del caffè, forte e aromatico, da quest'ultimo preparato alla maniera canaria nei laboratori dell'Istituto di Fisiologia e in grado di attrarre altri ospiti della Residenza di cui lo scorrere degli anni avrebbe consacrato la fama. Il meticoloso percorso di documentazione effettuato dal drammaturgo prima di dare avvio alla scrittura de *L'alveare scientifico* rende del tutto consapevoli le licenze che l'autore si concede rispetto alla realtà storica e non soffoca il principale merito dell'opera:<sup>14</sup> aver captato lo spirito della Residenza, persino nel buonumore e nell'umorismo della sua quotidianità (sfaccettatura ben restituita nell'allestimento di Ernesto Caballero). Si è così evitato quasi sempre il pericolo della mera illustrazione di quadri di ambiente o la preconfezionata celebrazione ideologica dei valori propugnati dall'istituzione, per quanto francamente condivisibili essi siano. Inoltre, Fernández riesce a intessere, d'un sol tratto, le vicende della residenza nell'ordito di una storia assai più articolata: Moreno Villa, ormai lontano dal suo paese, riecheggia le parole del *morisco* Ricote («Dovunque andiamo, piangiamo per la Spagna», *Don Chisciotte*, II, liv, p. 329) ed esilii tra loro distanti secoli divengono in questo modo parte di una comune vicenda di amputazione subita dalla nazione. Nel periodo franchista, del resto, l'auditorium della Residenza venne trasformato in chiesa.

<sup>14</sup> Licenze verosimili come l'immaginato incontro tra M.me Curie e Unamuno, la conoscenza diretta tra Ochoa e Ramón y Cajal, la presenza della pedagoga Justa Freire nel laboratorio di Negrín (cfr. Centro Dramático Nacional, *La colmena científica o El café de Negrín*, «Cuaderno pedagógico», pp. 13-14). Tra il materiale documentario consultato dall'autore spicca per particolarità l'album dei disegni di Natalita, la figlia del primo direttore della Residenza, Alberto Jiménez Fraud.

La terra

Un teniente americano se dirigía aquel día a unas cuantas decenas de mujeres, de adolescentes de ambos sexos, de ancianos alemanes de la ciudad de Weimar. Las mujeres llevaban vestidos de primavera de vivos colores. El oficial hablaba con voz neutra, implacable. Explicaba el funcionamiento del horno crematorio, daba las cifras de la mortalidad en Buchenwald. Recordaba a los civiles de Weimar que habían vivido, indiferentes o cómplices, durante más de siete años, bajo los humos del crematorio.

«Vuestra hermosa ciudad – les decía –, tan limpia, tan peripuesta, rebosante de recuerdos culturales, corazón de la Alemania clásica e ilustrada, habrá vivido en medio del humo de los crematorios nazis, ¡con toda la buena conciencia del mundo!».

Las mujeres – un buen número de ellas – no podían contener las lágrimas, imploraban perdón con gestos teatrales. Algunas llevaban la actuación hasta hacer amagos de encontrarse mal. Los adolescentes se encerraban en un silencio desesperado. Los ancianos miraban hacia otro lado, negándose ostensiblemente a oír lo que fuera.

Jorge Semprún, *La escritura o la vida*

Un tenente americano si rivolgeva quel giorno ad alcune decine di donne, di adolescenti di entrambi i sessi e di vecchi tedeschi della città di Weimar. Le donne portavano vestiti primaverili dai colori vivaci. L'ufficiale parlava con una voce neutra, implacabile. Spiegava il funzionamento del forno crematorio, forniva le cifre della mortalità a Buchenwald. E ricordava ai civili di Weimar che, per più di sette anni, avevano vissuto, indifferenti o complici, sotto i fumi del crematoio.

«La vostra cittadina», diceva loro, «così linda e graziosa, ricca di memorie culturali, cuore della Germania classica e illuminata, avrà vissuto nel fumo dei crematoi nazisti in pace con la propria coscienza!».

Le donne – buona parte di loro almeno – non riuscivano a trattenere le lacrime, imploravano il perdono con gesti teatrali. Alcune portavano la recita fino al punto di dar mostra di sentirsi male. Gli adolescenti si muravano in un silenzio disperato. I vecchi guardavano altrove, non volendo visibilmente sentir nulla.

Jorge Semprún, *La scrittura o la vita*

Esta es una historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto. Esta historia ocurre ahora, pero está cargada por lo que ocurrió antes, hace nueve años. Por la tierra caminan María; Pilar, su madre; Miguel, su hermano; Fernando, su tío; Juan, hijo de Miguel y de Mercedes, que nació después de lo que pasó; Mercedes, la prima Mercedes que fue la novia y ahora es la mujer de Miguel y la madre de Juan. Pozo, que ahora está muerto, estaba vivo entonces. Juan, marido de Pilar, estaba muerto ya entonces, y ahora sigue muerto y fuma sentado en su piedra y habla con Pilar algunas tardes. También están los muchachos que ensayan la ceremonia y algunos peones que trabajan en la tierra con los tractores. A veces hay un galgo que duerme la siesta en cualquier parte.

Questa è una storia di terra e cielo. Il cielo ha nascosto la pioggia perché la terra ha nascosto il viso di un ragazzo morto. Questa storia accade adesso, ma sopporta il peso di quello che è accaduto prima, nove anni fa. Sulla terra camminano María; Pilar, sua madre; Miguel, suo fratello; Fernando, suo zio; Juan, figlio di Miguel e di Mercedes, che è nato dopo quello che è successo; Mercedes, la cugina Mercedes, che è stata la fidanzata e adesso è la moglie di Miguel e la madre di Juan. Pozo, che adesso è morto, allora era vivo. Juan, marito di Pilar, era morto già allora e adesso continua a essere morto e fuma seduto sulla sua pietra e certe sere parla con Pilar. Ci sono anche i ragazzi che fanno le prove della cerimonia e alcuni braccianti che lavorano la terra con i trattori. A volte c'è un levriero che fa la siesta dove capita.

1

Antes

Una estancia oscura y grande, excavada en la roca. Algún objeto recuerda un antiguo uso industrial, pero ahora solo sirve para almacenar aperos, trozos de máquinas, restos del naufragio de la tierra. Humedad. Vaho. Un grupo de personas con sayales oscuros, las cabezas cubiertas con capuchones, manejan largos palos con un ritmo ceremonial, palos gruesos como remos que superan la estatura del más alto. Uno de ellos, con movimientos sutiles y precisos, dirige las acciones de los demás. Un joven los mira desde un rincón. En su expresión puede más la indiferencia del sirviente que el asombro del espectador. Después de determinados movimientos, golpean el suelo de una forma rítmica cinco, seis veces, buscando la precisión de un único sonido sobre el suelo de madera. Repiten la misma acción y se detienen. Se oye la voz del que dirige: «Otra vez».



1

Prima

Un ricovero buio e grande, scavato nella roccia. Qualche oggetto ricorda l'uso industriale che se n'è fatto in altri tempi, ma adesso lo spazio serve solo a custodire attrezzi agricoli, pezzi di macchinari, resti del naufragio della terra. Umidità. Vapore. Un gruppo di persone con tuniche scure, le teste coperte dai cappucci, muove lunghi pali a un ritmo rituale, pali grandi come remi che superano la statura del più alto. Uno di loro, con movimenti leggeri e precisi, dirige le azioni degli altri. Un giovane li osserva da un angolo. Nella sua espressione pesa più l'indifferenza del servo che la meraviglia dello spettatore. Dopo determinati movimenti, gli uomini colpiscono il pavimento in modo ritmico cinque, sei volte, cercando l'esattezza di un unico suono sul pavimento di legno. Ripetono gli stessi passi e si fermano. Si sente la voce di quello che li dirige: «Ancòra una volta».

2

Ahora

A esta hora de la tarde, el tiempo se detiene a esperar.

Silencio. El balcón está abierto y una brisa muy tenue mueve apenas un visillo que ha perdido la blancura. Es una habitación sin uso concreto. Está en la parte más alta de la casa. Algo así como un cuarto para un hijo que no se llegó a tener. Hay un par de sillas, una mesa grande, inadecuada para el tamaño de la habitación, un baúl, algún objeto arrumbado, tal vez un instrumento de música. No es un desván. Todo está limpio.

María entra en el cuarto. Se mueve sin rumbo, como buscando algo que la pueda reconocer. María puede tener unos treinta años. Pasa la mano por algún objeto. Mercedes entra llevando una gran cesta de ropa blanca, que deja sobre la mesa. Mercedes es pocos años más joven que María. Es dura, físicamente fuerte. Su pelo pajizo va recogido en un moño hecho sin mirar. Su aspecto ofrece el descuido de quien no para un instante. Sin embargo, en ningún momento parece cansada.

Mercedes ofrece a María la punta de una sábana. ¿Me ayudas?

Las mujeres cogen una sábana por sus esquinas y la doblan.

No se les ha quitado el apresto.

María va a unir las dos esquinas de la sábana. Mercedes la corrige.

Así no, por debajo.

Doblan otra sábana en silencio. Mercedes coloca las sábanas cuidadosamente. María, mientras tanto, se apoya en la pared que da al balcón y mira hacia fuera. Hay una mujer sentada abajo, junto al huerto. Una mujer mayor, con el pelo gris, la piel renegrada, las manos tristes. Es Pilar, la madre de María y suegra de Mercedes. Pilar parece estar mirando hacia el balcón.

2

Adesso

A quest'ora del pomeriggio, il tempo si ferma ad aspettare.

Silenzio. Il balcone è aperto e una brezza leggerissima agita appena una tendina che ha perso il suo nitore. È una stanza priva di un uso specifico. Si trova nella parte più alta della casa. Una sorta di camera per un figlio che non è mai arrivato. Ci sono un paio di sedie, un tavolo grande, inadatto alle dimensioni della stanza, un baule, qualche oggetto abbandonato, forse uno strumento musicale. Non è una soffitta. Tutto è in ordine.

María entra nella camera. Si muove senza una meta, come alla ricerca di qualcosa che la possa riconoscere. María potrà avere una trentina d'anni. Passa la mano su qualche oggetto. Mercedes entra con una grande cesta di biancheria, che depone sul tavolo. Mercedes è di pochi anni più giovane di María. È dura, fisicamente forte. I suoi capelli biondo paglia sono raccolti in una crocchia fatta alla meno peggio. Il suo aspetto mostra la trascuratezza di chi non si ferma un attimo. Eppure non sembra mai stanca.

Mercedes offre a María l'orlo di un lenzuolo. Mi aiuti?

Le donne afferrano il lenzuolo dai bordi e lo piegano.

Non ha perso l'appretto.

María fa per unire i due bordi del lenzuolo. Mercedes la corregge.

Non così, da sotto.

Piegano un altro lenzuolo in silenzio. Mercedes sistema le lenzuola scrupolosamente. María, nel frattempo, si appoggia alla parete che dà sul balcone e guarda fuori. C'è una donna seduta sotto, vicino all'orto. Una donna anziana, dai capelli grigi, la pelle ingiallita, le mani tristi. È Pilar, la madre di María e la suocera di Mercedes. Pilar sembra stia guardando verso il balcone.

Mercedes dobla piezas más pequeñas.

Mercedes dice hay que bajar dos mantas.

María toca el cerrojo de un arcón. Está cerrado.

Desde que te fuiste.

¿También come ahí? ¿Nunca entra en casa?

Solo a dormir. Duerme sentada, en el sillón de tu padre.

Nos está mirando.

Hace años que no ve.

A María le empieza a doler el tiempo.

Está muy vieja.

Mercedes mira a María. María sigue mirando hacia fuera; se va percatando de la herrumbre del columpio, de los árboles talados en la alameda, de las casas nuevas. La invade poco a poco una profunda sensación de desamparo. Mercedes vuelve a su labor. Coge la cesta vacía y se despide.

¿Vas a echarte un rato antes de comer?

No lo sé.

Mercedes trata de dominar su pelo pajizo con una pinza; deja la cesta en el suelo. Se acerca a María.

Prima. Deja un beso en su cuello.

Ya estás en casa.

Mercedes piega capi più piccoli.

Mercedes dice bisogna portar giù un paio di coperte.

María tocca il chiavistello di un cassone. È chiuso.

Da quando te ne sei andata.

Ci mangia pure, là? Non entra mai in casa?

Solo per dormire. Dorme seduta, sulla poltrona di tuo padre.

Ci sta guardando.

Sono anni che non ci vede.

A María comincia a far male il tempo.

Quant'è invecchiata.

Mercedes guarda María. María continua a guardare fuori; si avvede gradualmente della ruggine dell'altalena, degli alberi tagliati nel pioppeto, delle case nuove. La invade poco a poco una profonda sensazione di abbandono. Mercedes torna alla sua occupazione. Prende la cesta vuota e si accomiata.

Ti stendi un po' prima di mangiare?

Non lo so.

Mercedes cerca di contenere i suoi capelli biondo paglia con una molletta; depone la cesta a terra. Si avvicina a María.

Cugina. Le imprime un bacio sul collo.

Sei di nuovo a casa.

# Indice

Introduzione	
<i>Enrico Di Pastena</i>	5
Bibliografia	45
José Ramón Fernández. <i>La terra</i>	
<i>La tierra</i>	56
<i>La terra</i>	57

Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di dicembre 2016