

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Facultad de Filología

Departamento de Filología Moderna



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS

**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

1218 ~ 2018

Claves de lectura para la novela de Melania G. Mazzucco (1996-2016):

La Tintoretta o la recuperación de la memoria del personaje femenino

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

José Luis Espinosa Sales

Dirigida por:

Dr. D. Vicente González Martín

Salamanca, 2018

Al profesor D. Joaquín Espinosa Carbonell, mi padre.

Le habría gustado esta historia de hijas y padres,

de personajes en busca de autor.

Índice de contenido

INTRODUCCIÓN.....	3
I. LA MUJER DEL MAGMA Y LA PALABRA:	9
PERFIL BIOGRÁFICO Y OBRA DE MELANIA G. MAZZUCCO.....	9
I.1 Magma, épica y realismo: una perspectiva crítica.....	13
I.2 La novela en Mazzucco.....	19
I.3 Constantes de la narrativa de Mazzucco.....	23
I.3.1. El trabajo documental.....	26
I.3.2 La arquitectura narrativa.....	27
I.3.3 La polifonía.....	28
I.3.4 El paratexto.....	29
I.3.5 Las líneas temáticas.....	30
I.3.6 El personaje femenino.....	31
I.4 El elemento binario.....	33
II. DIEZ MUJERES EN BUSCA DE AUTORA: BREVE HISTORIA DEL PERSONAJE FEMENINO EN LA NOVELA DE MAZZUCCO.....	37
II.1 Brigitte Zébé, <i>Io sono con te. Storia di Brigitte</i> (2016).....	41
II.2. Eva Gagliardi, <i>Sei come sei</i> (2013).....	45
II.3. Manuela Paris, <i>Limbo</i> (2012).....	49
II.4. Emma Tempesta (y Maja Fioravanti), <i>Un giorno perfetto</i> (2005).....	53
II.5. Luisa Sanacore (y la divina Alma), <i>La camera di Baltus</i> (1998).....	59
II.6. Annemarie Schwarzenbach, <i>Lei così amata</i> (2000).....	63
II.7. Vita, <i>Vita</i> (2003).....	67
II.8. Norma Boncompagni (y Medusa), <i>Il bacio della Medusa</i> (1996).....	71
III. MARIETTA ROBUSTI, LA TINTORETTA: MEMORIA, FICCIÓN E HISTORIA EN <i>LA LUNGA ATTESA DELL'ANGELO</i> (2008).....	77
III.1 Génesis de la obra.....	79
III.2 Voz narrativa, estructura y argumento.....	83
III.3 Caracterización de los personajes.....	109
III.3.1. Jacomo Robusti, Tintoretto.....	110
III.3.2. Marietta Robusti, La Tintoretta.....	112
III.3.3. Faustina Episcopi.....	115
III.3.4. Cornelia.....	118
III.3.5. Marco Episcopi, Zifra.....	120
III.3.6. Domenico Robusti.....	122
III.3.7. Marco Robusti.....	125
III.3.8. Gerolima y Lucrezia Robusti.....	128
III.3.9. Giovanni Battista Robusti, Zuane.....	130
III.3.10. Ottavia y Laura Robusti.....	131

III.4 El contexto social e histórico de la novela: la Venecia del <i>Cinquecento</i>	135
III.5. Temas de la novela.....	143
III.5.1. <i>Mi sono messo al mondo da me</i> :	
Tintoretto, el arte y la profesión	144
III.5.2. <i>La fama è una calamita</i> :	
Nombre, prestigio y alrededores.....	151
III.5.3. <i>Il vecchio Saturno ha divorato un altro figlio</i> :	
La familia como reflejo de su tiempo	160
III.5.4. <i>Mi dispiace tanto per lei</i> :	
De la educación al rol social femenino.....	166
III.5.4.a. El cuerpo femenino.....	171
III.5.4.b. La ubicación social.....	178
III.5.4.c. La cuestión del matrimonio.....	180
III.5.4.d. La educación femenina y el libre albedrío.....	191
III.6. Un tratado sobre la memoria.....	209
IV. CONCLUSIONES.....	215
V. BIBLIOGRAFÍA.....	225
A. Obra narrativa de Melania G. Mazzucco.....	225
B. Obra ensayística de Melania G. Mazzucco.....	226
C. Estudios sobre la autora.....	227
D. Bibliografía general.....	232
E. Artículos de interés sobre la recepción de Mazzucco en España.....	233
F. Enlaces a entrevistas de interés.....	234
UNA QUALUNQUE MATTINA ROMANA	
Conversazione con Melania G. Mazzucco.....	237
AGRADECIMIENTOS.....	261

*La memoria amplifica, distorce, è onirica, creativa:
condensa, sposta, slitta, modifica, elabora, inventa.*

*I fatti più dolorosi vengono taciuti,
i fatti minimi ingranditi fino a diventare epici,
i più grandi ridotti a dimensioni familiari.*

*Nei ricordi privati una guerra mondiale può occupare lo stesso spazio
di una faida per una borsa dell'acqua calda prestata e mai restituita,
una rissa da strada diventare una battaglia con morti e feriti,
un viaggio di pochi mesi un'epopea di dieci anni.*

*Così mi sono detta che se la memoria è sfrenatamente libera,
la scrittura doveva esserlo altrettanto.*

(Mazzucco, 2014: 461)

INTRODUCCIÓN

La escritura ocupa el hueco en el que se mueve libremente la memoria, se cuela entre sus pliegues e intenta reconstruir todo aquello que el olvido ha dejado atrás. Este es el concepto que podría resumir la obra narrativa de Melania G. Mazzucco y la poética sobre la que está construida, que van a ser el objeto de estudio del presente trabajo.

El objetivo de este trabajo es, principalmente, ofrecer una visión crítica de conjunto sobre la producción novelística de Mazzucco, autora italiana contemporánea que ha ido destacando a lo largo de sus más de veinte años de trayectoria como una de las voces más interesantes del panorama de la narrativa actual. Tal y como se indica en el título de esta monografía, la finalidad última es facilitar unas claves de lectura a la novela de la escritora —en sentido amplio—, formada por un total de nueve obras que abarcan hasta el momento un período de dos décadas, de 1996 a 2016 y que conforman, por lo tanto, el corpus en el que este estudio se va a centrar.

En segundo lugar, es necesario destacar la doble vertiente de Mazzucco como investigadora y ensayista, además de escritora de ficción. La autora es una suerte de arqueóloga de la palabra que basa toda su creación novelística en sus exhaustivas investigaciones bibliográficas. De ahí la decisión de analizar en profundidad como ejemplo paradigmático el planteamiento realizado en la recuperación de la figura de Marietta Robusti, la Tintoretta, pintora veneciana del siglo XVII cuyas huellas han sido borradas –o dispersadas, cuanto menos– por el paso del tiempo. Se hará desde una lectura crítica de la novela que este personaje histórico inspiró, *La lunga attesa dell'angelo* (2008), a la luz del volumen histórico–biográfico que originó la investigación de varios lustros llevada a cabo por la autora, con el fin de recomponer las piezas del rompecabezas que planteaban Marietta, su vida y su tiempo, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*. (2009). Mazzucco es, pues, una intelectual de nuestro tiempo que se ha dedicado también a otras cuestiones como el estudio del arte pictórico, convirtiéndose en una de las mayores especialistas en la figura del pintor veneciano Tintoretto, por no hablar de sus aportaciones en el campo del análisis y la crítica narrativa. Todo ello, por una parte, ha nutrido a su propia obra y ha producido, por otra, textos sobre la novela como concepto y sobre el hecho mismo de la escritura que resultan fundamentales, huelga decir muy útiles, para descifrar su pensamiento. Son textos clave de la producción mazzucchiana que van a tener, por lo tanto, una gran presencia en este acercamiento centrado, de cualquier forma, en su corpus novelístico.

En tercer y último lugar, Mazzucco es una autora sobre la que la crítica se ha ocupado con interés en estos veinte años que separan la publicación de su primera novela, *Il bacio della Medusa* en 1996, de *Io sono con te. Storia di Brigitte*, la que cierra por ahora su conjunto narrativo, que es, a la vez, el conjunto tomado aquí en consideración. Su nombre, además, aparece ya en la selección de autoras y autores contemporáneos de algunos volúmenes de referencia que han ido actualizando sus contenidos hasta la producción narrativa de los primeros años del nuevo milenio, como los de Asor Rosa (2009, 2015), Dardano (2008) o Tellini (2017), además de estudios y artículos fundamentales publicados en estos años en diferentes revistas de investigación y divulgación. En lo que respecta al mundo académico, la escritora se ha asomado también al contexto universitario, apareciendo estudios sobre aspectos puntuales en diferentes publicaciones y congresos de italianística; sin embargo, aún son muy pocos los ensayos monográficos dedicados a Mazzucco, con una única tesis doctoral publicada por Rebecca Wright en 1997 sobre su primera novela y algunos trabajos de especialización universitaria, de obligada consulta (Debenedetti 2005, Nicotra 2010, Faggian 2017). En esta línea se quiere ubicar el presente estudio, abriendo, en cierto modo, también en el ámbito del

italianismo hispánico, un camino para el análisis de la autora que evidencie su importancia como voz narrativa y pensadora de esta Italia a caballo entre milenios.

La extrema contemporaneidad del objeto de estudio puede suponer algún problema en cuestiones metodológicas, siendo la autora una pluma a veces inesperada o de difícil clasificación que huye, en cualquier caso, del encasillamiento fácil. Sin embargo, el corpus crítico y académico que se ha ido forjando en estos últimos años sobre la obra, además de la solidez que existe en la consistente producción de la escritora, permiten trazar unas líneas maestras que faciliten las mencionadas claves de lectura, que deberían ser válidas, a tenor de los proyectos en los que la autora se encuentra trabajando en la actualidad, incluso para futuras obras, aunque la misión de este trabajo no sea, de ningún modo, predecir el futuro, sino evidenciar más bien la vigencia del pasado reciente. Por otra parte, la naturaleza comunicativa y de gran conversadora de Melania Mazzucco, su implicación personal con lectores y filólogos de todo el mundo y su generosidad al compartir las reflexiones que la han llevado a escribir una historia u otra, o incluso a releerla a la luz del tiempo, hacen de ella un objeto de investigación de una coherencia interna destacable. Esos mismos rasgos de su perfil autoral, la voluntad de transparencia de sus propias lecturas o interpretaciones, junto a su deseo de hacer viajar a sus libros, de hacerlos llegar, en definitiva, al máximo número posible de lectores, la han convertido en una presencia regular en los medios de comunicación, no solo como articulista en prensa escrita sino también en multitud de entrevistas o proyectos audiovisuales.

Por todo lo aquí expuesto, este trabajo pretende, en primer lugar, dialogar con la crítica que se ha ocupado ya de introducir a Mazzucco en la genealogía de la novela italiana y en el mapa de una generación de difícil definición; en segundo lugar, arrojar luz sobre la poética de la autora y los elementos que la conforman y, en tercer lugar y ante todo, dejarla hablar a ella a través de sus propios textos, narrativos –*La lunga attesa dell'angelo*, fundamentalmente– y ensayísticos. Respecto a estos últimos, además del volumen que complementa la recién mencionada novela, se han escogido algunos artículos de capital interés para la interpretación del conjunto de la obra que han ido apareciendo, bien en diferentes publicaciones literarias, bien como introducciones o epílogos a reediciones de sus propios títulos. Para hacer más visible esta faceta ensayística y crítica también sobre su propia obra, se ha decidido utilizar la cursiva para las citas de todos los textos de la autora que no forman parte de ninguna de sus nueve novelas, mientras las citas de textos narrativos aparecerán en redonda.

Con el objetivo de llegar a buen puerto, el presente estudio se ha dividido en tres capítulos que consisten en una introducción a la figura y la obra de Mazzucco en el marco

crítico de su generación, el primero; un viaje en el tiempo a través de sus novelas de la mano de las mujeres que las protagonizan, el segundo; y por último, un análisis monográfico de todos esos elementos recurrentes que forman la poética mazzucchiana a partir de la propuesta que supone el díptico dedicado a Marietta Tintoretta.

El primer capítulo plantea algunas cuestiones biográficas sobre Melania Mazzucco y quiere ser una interpretación inicial de su obra a la luz de algunos conceptos generales planteados por estudiosos de referencia (epígrafe I.1) . Se introducirá la posible pertenencia a una determinada generación literaria o el concepto del magma, cuestiones ambas enunciadas muy lúcidamente por Alberto Asor Rosa, cuyo estudio servirá también como modelo de análisis sobre los elementos presentes en la literatura italiana contemporánea que tienen más peso específico en la narrativa de esta autora. Por otro lado, en la panorámica sobre el pensamiento literario del capítulo, aparecerán cuestiones que han ocupado a la crítica como la nueva épica narrativa proclamada por el proyecto colectivo Wu Ming y algunas contrapropuestas que se dirigen hacia una definición de la novela de finales del siglo XX y principio del XXI como nuevo realismo.

Los epígrafes I.2 y I.3 van a centrarse en un estudio sobre el concepto de la novela y un acercamiento a las constantes que configuran la novela en Mazzucco: el trabajo documental, la arquitectura narrativa, la polifonía, los elementos paratextuales, las líneas temáticas generales y el protagonismo del personaje femenino, que será el elemento que hará las veces de hilo conductor del siguiente capítulo. La primera parte de este trabajo se cierra en el epígrafe I.4 con una lectura sobre la importancia de lo que aquí se ha querido llamar “el elemento binario”, es decir, las relaciones de dualidad que se producen en la obra de la autora: el planteamiento complementario que presentan muchos textos y las líneas que conectan unas historia a otras.

El segundo capítulo es un recorrido sucinto por todas y cada una de las novelas publicadas por Mazzucco hasta la fecha, que va a servir de introducción a su vez para el análisis en profundidad de la novela escogida como núcleo de la presente investigación. De este modo, se plantea una nueva perspectiva de la producción de la autora poniendo en el centro de la atención a todas las mujeres que protagonizan los textos y que, de alguna manera, han originado la propia producción textual: Brigitte, Eva, Manuela, Emma y Maja, Luisa y Alma, Annemarie, Vita y Norma y Medusa van a ser, como se acaba de mencionar, el hilo conductor de las ocho breves reseñas que pretenden poner sobre la mesa las cuestiones fundamentales de las ocho novelas de las que son el elemento principal. Aunque habrá ocasión de conocerlas en profundidad, cabe señalar aquí que el orden elegido para el comentario de los textos es una

cronología inversa; es decir, el capítulo en cuestión quiere ser una crónica del personaje femenino atendiendo a la cronología de estas mujeres y no de la publicación de los textos que protagonizan. Por un lado, es una manera de reescribir la historia del personaje femenino mazzucchiano, empezando por el más reciente que es, también, el más contemporáneo, y rebobinando para acabar con la Tintoretta en el capítulo sucesivo. Por otro lado, en este concepto de la cronología inversa hay también algo de homenaje a la presencia constante de la cuestión temporal en la obra de la autora y a su gusto por el juego con el tiempo, histórico y de la narración.

El tercer capítulo, por lo tanto, se centra exclusivamente en la figura de Marietta Robusti y en los dos textos de Mazzucco dedicados, principalmente, a ella y a su padre Jacomo, Tintoretto, pero también al resto de la familia, a la República de Venecia y a su legado artístico. Para ello, se comenzará con una reflexión sobre la génesis de esta *opera magna* en forma de díptico (epígrafe III.1) para ir después al análisis de la estructura y la voz narrativa de *La lunga attesa dell'angelo* (III.2), haciendo hincapié en el juego temporal de la narración a través del breve comentario de la organización del argumento a lo largo de los quince capítulos que estructuran el material narrativo. A partir de aquí, se han querido leer, a modo de comparación, ambos planos de la historia, la ficción narrativa y el ensayo biográfico, como si de las dos caras de un negativo fotográfico se tratase –permítase el préstamo de esta simbología ya utilizada por la autora, como se verá–. El objetivo último es analizar ambas dimensiones, la histórica y la imaginativa, de los doce personajes principales de la obra –la galería es incluso más extensa– (III.3) y el contexto social e histórico en el que vivieron, la Venecia del *Cinquecento*, para intentar descubrir los mecanismos de la narración en Mazzucco. El epígrafe III.5 es un análisis temático de la novela, dividido en cuatro grandes asuntos: el arte y la profesión, el nombre y el prestigio, la familia, y el rol social de la mujer. El capítulo se cierra con un pequeño tratado sobre la memoria como elemento aglutinador de las vicisitudes, biográficas pero también narrativas, de todos estos personajes.

Para el análisis de los textos no se ha utilizado un modelo concreto; la metodología ha sido una lectura crítica de todo el corpus de la autora y de la correspondiente bibliografía. En el caso de los dos textos principales, *La lunga attesa dell'angelo* y *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, se ha hecho una lectura comparativa para descifrar los componentes históricos más importantes y la relectura narrativa que la propia autora hace de ellos, con la finalidad última de poner en evidencia las líneas maestras de la escritura de Mazzucco y las constantes de una obra que tiene en este díptico, quizá, su ejemplo más significativo.

Finalmente, hay un aspecto crucial en el desarrollo del presente trabajo que no se ha mencionado hasta ahora y es el diálogo constante con la autora. Esta aproximación al universo narrativo de Mazzucco nace allá por el año 2005 tras la publicación de *Un giorno perfetto*, su quinta novela, que se convertiría en parte de mi investigación para la memoria de los cursos de doctorado. Tras una primera presentación del libro en Bolonia en la que tuve la oportunidad de intercambiar un saludo con ella, nos reencontramos tiempo después con ocasión de la presentación de la edición española de la citada novela. Desde ese momento, hace más de diez años, y hasta ahora, he podido intercambiar correos electrónicos con Melania Mazzucco y establecer un fructífero diálogo compartiendo también momentos de reflexión sobre su trabajo bajo el mismo techo, tanto en España como en Italia. De la confianza que ella puso en mí y la madurez que ha ido adquiriendo el discurso que hemos compartido a lo largo de los años, ha nacido la entrevista que aparece como apéndice a esta investigación, que quiere ser, desde la fidelidad a esa conversación que tuvo lugar el 6 de abril de 2018 –transcrita aquí casi palabra por palabra– una conclusión en la que la autora dijese su opinión sobre las cuestiones tratadas a lo largo del trabajo.

Estas próximas páginas aparecerán inevitablemente impregnadas de ideas que han recorrido esas conversaciones. Muchas de ellas han sido escritas también por la autora o por estudiosos que han hecho sus aportaciones sobre ella, convirtiéndose para mí también en un punto de referencia importantísimo. Sin embargo, y dentro del rigor académico que un ensayo como este requiere, me he permitido usar la libertad de mi propia memoria en algún momento en el que me podía servir para enriquecer esta visión panorámica y también analítica sobre la obra de Melania G. Mazzucco. La autora defiende la libertad del acto creativo en la reconstrucción de la memoria, *sfrenatamente libera*, con una voz legitimada por la rigurosidad que existe en su trabajo con el material histórico y narrativo. Este trabajo pretende ser, en definitiva, un modesto homenaje a Mazzucco desde la misma rigurosidad y creatividad que caracterizan a la escritora y, en última instancia, una obra útil para quien, a partir de ahora, quiera acercarse a su importante producción.

I. LA MUJER DEL MAGMA Y LA PALABRA:

PERFIL BIOGRÁFICO Y OBRA DE MELANIA G. MAZZUCCO

Melania Gaia Mazzucco nació en Roma en octubre de 1966, en el seno de una familia que ella misma ha definido en más de una ocasión como tradicional y singular a la vez. Creció rodeada de libros y fue una ávida lectora desde bien pequeña. A pesar de la relación conflictiva que confiesa haber tenido siempre con la institución académica –fruto de un alto grado de autoexigencia –, decide matricularse en la Università La Sapienza de Roma para estudiar «Lettere e Filosofia» y licenciarse posteriormente en «Storia della Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea». No lo hizo con la intención de dedicarse a la escritura necesariamente, siendo consciente de la dificultad que el ejercicio profesional de la misma encerraba por la experiencia y el ejemplo de su padre, escritor de profesión.

No existen más datos sobre la vida de Melania que los que ella misma ha querido ir compartiendo a lo largo de los años en diferentes entrevistas—incluida la que de manera muy generosa ofreció especialmente para este trabajo— y, sobre todo, a través de sus textos. Uno de los más significativos al respecto es el pequeño ensayo que cierra la reedición de 2007 para la editorial Rizzoli de su primera novela, *Il bacio della Medusa*, publicada originalmente en 1996 por Baldini & Castoldi. «Parole verdi sullo schermo grigio»¹, que así se llama este breve texto en referencia al viejo ordenador en el que se fue gestando esta *opera prima*, contiene mucho de la escritora en ciernes que de bien joven ya era Melania G. Mazzucco y de la importancia, en esos años de su vida, de su padre, prematuramente desaparecido.

¹ A partir de ahora, se hará referencia a este texto con las siglas PV.

Ero cresciuta respirando quell'atmosfera indefinibile, e però per me massimamente drammatica, che circonda gli scrittori. Tutti gli scrittori –abbiano avuto la fortuna di essere riconosciuti in vita o la disgrazia di consumarsi nell'attesa di un pubblico. Atmosfera magica, esaltante e insieme opprimente, nella quale il piacere di scrivere, la necessità assoluta – vitale – di scrivere, si unisce alla sofferenza di non poterne vivere, di doverne addirittura morire.
(PV: 476)

Roberto Mazzucco fue, en efecto, un importante comediógrafo e historiador del teatro forjado en la escritura gracias a las pequeñas salas teatrales y cabarets del Trastevere en los que se hacía sátira sociopolítica. Desde los años cincuenta escribió, además, guiones para la radio y la televisión italiana; en muchos casos, para producciones de temática histórica y documental, como *Napoleone a Sant'Elena*, que se emitió originalmente en la RAI entre octubre y noviembre de 1973, y *Lo scandalo della Banca Romana*, miniserie estrenada en 1977. Escribió una única novela, *I sicari di Trastevere*, en la que reconstruye a modo de ficción un caso de la crónica negra de finales del siglo XIX, que tuvo lugar en el conocido barrio romano y que conmocionó a la opinión pública de la época.

Esta decisión narrativa de Mazzucco padre abriría un camino que su hija ha recorrido profusamente en su propia obra literaria. Sin embargo, cuando la *tesi di laurea* aún era un obstáculo ante el que la joven había pensado tirar la toalla, decide matricularse en el Centro Sperimentale di cinematografia de Roma para seguir su formación y, de alguna manera, los pasos de su padre. Ganó su primer dinero vendiendo *soggetti*, historias que otros convertirían después en guiones y escribió un primer texto, *Seval*, una breve historia que hizo leer a su padre, para dejarla caer más tarde en el olvido.

Melania G. Mazzucco se licenció finalmente y en 1991, dos años después del fallecimiento de su progenitor, recibe la llamada de un editor que intentaba dar con una tal Melania, autora de un relato titulado *Seval*, que Roberto Mazzucco le había hecho llegar algunos años antes sin proporcionar más datos. El texto se publicó en 1992, tal y como había sido escrito años antes, en la revista *Nuovi argomenti*, horrorizando a la propia autora, que vivía un momento de dificultad con respecto a su propia identidad y al hecho mismo de la escritura, entre otras razones, por el efecto que le produjo la confesión de su padre, el mismo día en que murió, de la intención que tenía de publicar una segunda novela bajo seudónimo. El texto en cuestión nunca pudo ver la luz y la hija ni siquiera encontró rastro de este proyecto entre los papeles del padre.

Quando, giorni dopo, con mia madre mettemmo ordine tra le sue carte, non trovai il progetto del romanzo della rinascita. E io avevo ascoltato distrattamente la trama. Non la ricordavo più. In quel momento, per me, la scrittura era qualcosa di mortale. Era la Medusa. Pensavo che non avrei mai trovato il coraggio di affrontarla. (PV: 477)

Sin embargo, bien por la sucesión de hechos que habían llevado a la publicación de ese primer relato, bien por una necesidad íntima de la que no era todavía del todo consciente, Melania Mazzucco empieza a escribir –sin detenerse, sin saber muy bien hacia dónde iba y sin intención siquiera de compartirla con nadie– la primera, extensísima versión de la novela que supondría su debut profesional.

Una primera versión del manuscrito circuló por diferentes manos editoriales sin éxito. De este modo, Mazzucco sigue aceptando algunos encargos y en 1995 empieza a trabajar, gracias a una amiga, para la prestigiosa Enciclopedia Treccani. Este hecho, junto a las versiones posteriores que irán surgiendo de *Il bacio della Medusa* hasta encontrar su forma definitiva, es un momento clave para entender cómo nace, en cierto modo, la narrativa mazzucchiana. Lo cuenta la propia autora en el artículo «La contesa con l’ombra»², título que da ya una idea bastante gráfica de cierta poética narrativa y que escribió en 2005 para el *Bollettino di Italianistica*.

Vivo di parole da una ventina d’anni. Ho cominciato emendando i refusi di articoli scientifici su soggetti vagamente ripugnanti destinati a essere pubblicati da riviste come “Il dermatologo”, “Il ginecologo”, “Il nefrologo”. Ho continuato riassumendo per una prestigiosa enciclopedia biografie di scrittori, registi e attrici dimenticati da secoli, scegliendo insieme ad altri redattori quali di questi personaggi meritavano di essere trasmessi alla posterità e quali andavano invece cancellati e assassinati –come un personaggio di Pirella. E a un tratto ho cominciato a scrivere quelle “biografie” io stessa, e lo faccio ancora. (CO: 171)

En enero de 1996 llega a las librerías italianas *Il bacio della Medusa*, en la versión definitiva en la que finalmente creyó la editorial Baldini & Castoldi, y Mazzucco es finalista, con su *opera prima*, del importante premio Strega, que ganará siete años después con su cuarta narración larga, *Vita*. De esa primera novela han pasado veintidós años y han nacido desde entonces ocho novelas más –alguna de ellas con su propia versión cinematográfica– ensayos, guiones, textos teatrales, artículos, críticas de arte, experiencias docentes y demás quehaceres, haciendo de ella una de las intelectuales contemporáneas de mayor peso en el ámbito cultural italiano del nuevo milenio.

2 A partir de ahora, se hará referencia a este texto con las siglas CO.

I.1 Magma, épica y realismo: una perspectiva crítica

El año de la publicación de *Il bacio della Medusa* el premio Strega cumple cincuenta años. Medio siglo marcando tendencias y gustos literarios de los italianos y siendo, sobre todo, el mejor escaparate de las grandes editoriales, como ocurre con los premios que tienen este tipo de impacto mediático. Para la ocasión, tal y como dice el artículo de «La Repubblica» que reseña la entrega de aquella edición, “per i suoi cinquant’anni lo Strega ha deciso di darsi una spolverata di nuovo” (Pasti, 1996). Efectivamente, por primera vez, son candidatos al premio dos novelistas primerizos, Melania G. Mazzucco y el ganador del premio, Alessandro Barbero, y cuatro de los cinco finalistas son escritores nacidos entre 1959 y 1966. Es, sin duda, una decisión inicialmente comercial y quizá anecdótica en lo que al premio se refiere, si no resultara significativa, por otro lado, en términos de crítica literaria: está naciendo la generación no-generación o, utilizando la definición –más acertada– del profesor, crítico y especialista en literatura italiana contemporánea Alberto Asor Rosa, *gli esploratori del magma*.

El crítico romano, para el ensayo *Scrittori e massa* (2015), que acompaña y complementa la reedición de su clásico texto *Scrittori e popolo* (1965), hace un pequeño estudio de campo en el mundo editorial sobre la producción de estos escritores que representan a la nueva sociedad de masas para descubrir que, en las dos décadas que van de mediados de los años noventa y hasta el año 2015, se publican unos mil títulos de entre doscientos ochenta y

trescientos nuevos narradores nacidos de 1960 en adelante. “Una massa di scrittori”, no solo por la cantidad de ellos, sino, sobre todo, porque la característica que los une es la casi total ausencia de un elemento común.

¿Cuáles son las consecuencias que se derivan de este estudio crítico? Dos, fundamentalmente. Sobre la primera de ellas, Asor Rosa se pronuncia de manera contundente:

La prima è che la polverizzazione delle tendenze e delle identità trova una colossale conferma. L’ho già detto, ma lo ripeto. Ognuno va per proprio conto. Le linee di sutura e di confronto indubbiamente esistono (...): ma sono, come dire (almeno nella grande maggioranza dei casi), *a posteriori*. Non precedono e determinano; ma seguono e scaturiscono, sulla base di processi che non sempre sono governati dai singoli autori (...). Teoricamente parlando, occorrerebbe scrivere un singolo saggio per ognuno degli scrittori contemplati; un saggio complessivo rischia di perdere gli elementi piú essenziali del discorso (...). (Asor Rosa, 2015: 379)

La segunda de ellas, a la que el pensador y teórico dedica un punto y aparte, es la impotencia –o desinterés– de la crítica ante esta masa informe de escritores que empezaron a crear en el ocaso del pasado milenio, con el trasfondo de ciertas líneas de pensamiento social –o de la ausencia del mismo, se podría decir –. Esta situación se da como consecuencia de la falta de referentes culturales claros, de unos procesos de escritura y producción dictados inevitablemente por las nuevas tecnologías en las que los textos se originan y, sobre todo, de unas tendencias y gustos del mercado que van a crear un nuevo canon que, ante la miope disgregación crítica, se va a normalizar principalmente a través de las listas y clasificaciones de los más vendidos.

Este nuevo canon impuesto por las listas de *best sellers* –que tienen sin duda una utilidad comercial y también de difusión cultural– no indican necesariamente, sin embargo, ni los textos más leídos ni los más representativos de un momento social o cultural. Son, sencillamente, los libros más vendidos, lo cual sí refleja, irremediabilmente, un panorama social de lectores que, ante la desbordante posibilidad de elección a la que se enfrentan, optan las más de las veces por un páramo de propuestas literarias de consumo más o menos fácil que se sostienen poco más allá de la moda. La disolución de tendencias narrativas y la impotencia de la crítica literaria son, al mismo tiempo y en definitiva, causa y efecto de la realidad individualista de estos narradores. Específicamente, de la generación de escritores nacidos en la década de los sesenta, bautizados, como ya se ha mencionado, *gli esploratori del magma* por Asor Rosa, que insiste:

Qualche osservazione di massima si può cominciare a fare. Ognuno di loro, come ormai abbiamo ripetuto a sazietà, racconta storie che difficilmente hanno tratti comuni con quelle di tutti gli altri. Domina dunque un atomismo individualistico, che fa riferimento peraltro –ma, direi, senza alcuna connessione necessitante – a tratti specifici dell’Italia contemporanea (l’Irpinia isolata e desolata di Arminio, la Ciociaria povera ed emigrante e la Roma piccolo–borghese e borghese di Mazzucco, la Sardegna archetipica di Fois, la Caserta piccolo mondo antico di Piccolo, la Prato industrial–operaia di Nesi, la Napoli sfrangiata e protestataria di De Silva e Pascale, la Trieste inedita e consumata di Covacich, ecc. ecc.), senza però che questi arrivino a costruire intorno al protagonista e ai personaggi poco più che un abbozzo di tessuto sociale. (Asor Rosa, 2015: 383).

El capítulo de *Scrittori e massa* dedicado a esta generación, titulado «Raccontare il disagio» (Asor Rosa, 2015: 380–396), establece algunos principios que intentan unir la línea de puntos distantes que dibuja el panorama en el que se ubican estos narradores, con el malestar generacional como eje central. Entre ellos, se encuentran también algunos de los principios literarios de Melania Mazzucco, por supuesto, pero, como se veía en la última cita, centrándose fundamentalmente en *Vita* (2003) y *Un giorno perfetto* (2005), textos cuyos elementos encajan más directamente en esta visión atomista y en los que “il disagio cresce sottoterra”. Son cuestiones que están en la obra de Mazzucco, qué duda cabe, pero que no son, en sentido estricto, la obra de Mazzucco en su totalidad. En este capítulo, Asor Rosa delinea una serie de aspectos comunes a esta generación, ilustrándolos a través de las novelas de autores que van de Sandro Veronesi (1959) hasta Antonio Scurati (1969), pasando por otra figuras de referencia en la actualidad como Margaret Mazzantini (1961), Luigi Guarnieri (1962) o Niccolò Ammaniti, coetáneo de Mazzucco y romano como ella. Esos aspectos van a ser enumerados a continuación de manera muy resumida, introduciendo ya los títulos de la autora romana por el interés que tienen en lo que respecta a su poética narrativa y enunciando brevemente algunas cuestiones en las que se profundizará más adelante. Asor Rosa hace, pues, el planteamiento³ siguiente:

a) La toma de conciencia del trauma y la ruptura con el pasado:

El trauma es la manera que tiene el autor de definir una génesis común a la escritura de esta generación magmática. La falta de referentes recientes en la literatura obliga inicialmente a estos nuevos narradores a volver a los padres de la novela posmoderna para romper después con la tradición e ir cada uno en su propia dirección. Ese recorrido literario se produce, en el caso de Mazzucco, en el paso entre sus dos primeras novelas, *Il bacio della Medusa* (1996) y *La camera di Baltus* (1998), ambas de clara genealogía posmoderna, y la tercera, *Lei così amata* (2000), en la que empiezan a cristalizar las líneas maestras de su poética narrativa.

³ La traducción y edición del planteamiento crítico de Asor Rosa para este apartado son del autor. (N. del A.)

b) El malestar va hacia las profundidades:

En la disgregación estructural y temática que se produce en los autores, Mazzucco profundiza en el malestar en sus trabajos tanto de índole más contemporánea como en las novelas de carácter más histórico, que plantean, en cualquier caso, cuestiones de más amplio espectro. Así, la autora bucea de manera a veces descarnada en las circunstancias y motivaciones de unos personajes que no se encuentran a sí mismos en la vorágine de los tiempos que corren, en el caso de los textos más en sincronía con el lector como *Un giorno perfetto*, *Limbo* (2012), *Sei come sei* (2013) o incluso en la historia contemporánea de *La camera di Baltus*, o que no se ven representados, por otro lado, en el corsé que imponen los tiempos que viven, como sucede a las protagonistas de *La lunga attesa dell'angelo* (2008), *Il bacio della Medusa* o *Lei così amata* (2000).

Gran parte del universo de Mazzucco, a nivel de planteamiento temático y de caracterización de los personajes, reside en el análisis de las circunstancias de estos individuos, del malestar que albergan y de su búsqueda del lugar que ocupan, que los llevará con frecuencia a situaciones marginales y de exilio, cuestión sobre la que se volverá en el próximo capítulo.

c) El malestar entra en la mente y en el sexo, se vuelve cuerpo y alma:

Mazzucco se enfrenta a la tradición de la novela histórica y sale airosa a través de una galería de personajes con gran profundidad psicológica, en cuya representación —especialmente en la del personaje femenino— el cuerpo tiene una capital importancia. Pero el malestar está también en la personificación del paisaje, en el reflejo del lugar como elemento clave de las historias de los personajes. A los personajes de Mazzucco les pasan cosas, y les pasan en lugares. Roma, Venecia o Afganistán, por citar algunos que se repiten, no funcionan solo como marco o telón de fondo de la historia, sino que son parte de la misma.

d) El malestar crece bajo tierra, entra en las fracturas de la (llamada) vida moderna:

Es este el apartado del estudio que el crítico romano dedica a Mazzucco y al viaje de los orígenes del magma a la Italia contemporánea que abre *Vita* y cierra *Un giorno perfetto*, dos novelas consecutivas en la producción de la autora, publicadas a distancia de dos años. La pregunta que Asor Rosa hace y se hace es “Da dove veniamo? Perché siamo fatti come siamo fatti? A tutte queste domande risponde Melania Mazzucco con *Vita* (2003). *Vita*, in un certo senso, precede e determina e al tempo stesso fuoriesce dalla categoria del disagio” (Asor Rosa, 2015: 388). A propósito de *Un giorno perfetto*, que forma con la anterior también una especie de díptico donde lo que en aquella era diacronía, en esta es sincronía y lo que era extenso se

condensa, Asor Rosa añade:

La forza d'urto del passato precipita nel tempo presente con *Un giorno perfetto* (2005), organismo geometricamente strutturato ma nonostante ciò del tutto fluido. Le «storie», di cui abbiamo parlato in precedenza, si concentrano qui nello spazio estremamente solido e percepibile dell'ventiquattr'ore. Per «dire» una tragedia, le unità di tempo e di luogo (in questo caso Roma) sono, com'è noto, essenziali, affinché ne scaturisca l'unità bruciante dell'azione". (Asor Rosa, 2015: 389)

e) El malestar se pulveriza, penetra en el tejido narrativo y lo reduce a fragmentos:

Asor Rosa habla, por lo tanto, de un organismo geoméricamente estructurado que “nonostante ciò” fluye. Geométrica y fluida es la mejor definición que se puede dar de la prosa de Mazzucco, pero es precisamente la estructura narrativa lo que hace que la prosa fluya, la manera de hacer que el magma –aquí, en el sentido de material narrativo– cobre pleno sentido.

f) ¿Otro camino? Informatizar el malestar y devolverlo “popularizado”:

Es oportuno citar aquí –lo hace ya Asor Rosa en la visión panorámica que ocupa este apartado– el intento de concreción de este magma, narrativo y generacional, que hace el colectivo Wu Ming en su proyecto *New Italian Epic*. Publicado en 2009 en la colección «Stile libero» de la editorial Einaudi –colección que, curiosamente, nace en 1996, como *Il bacio della Medusa*, en plena década magmática, una vez más– consiste en una propuesta poética generacional que, exponiéndolo aquí de manera extremadamente resumida, plantea la diferencia entre la cultura de masas y la cultura popular, y el papel de los narradores al respecto. Por otro lado, enuncia una nueva épica de la literatura frente a la tendencia de la novela posmoderna que era, en definitiva, el único espejo en el que los narradores del período de entre milenios –con Mazzucco como uno de los ejemplos paradigmáticos– habían podido mirarse en sus inicios.

Sin embargo, no faltan las voces críticas a este intento, entre las que destaca Carla Benedetti en su artículo «Free Italian Epic», publicado inicialmente en una primera versión en el periódico «L'Espresso» del 12 de marzo de 2009 y cuyo título ya es toda una declaración de intenciones. Su contenido, por otra parte, no lo es menos; Benedetti se pregunta:

E oggi? Finalmente si riconosce che nelle patrie lettere qualcosa succede. Ma poiché in Italia, come nel marketing, non si fa niente senza dare etichette (le etichette piacciono e semplificano il lavoro ai giornali, agli editor e agli stessi critici quando scrivono le storie letterarie), si è posto il problema di come battezzare questo nuovo corso. (Benedetti, 2009)

La respuesta que no tarda en darse es clarificadora a la vez que polémica: en la definición de esta nueva épica planteada por los Wu Ming subyace el dedo reductivo del canon; de una serie de requisitos que esa nueva novela épica debe tener y que coinciden curiosamente, en su opinión, con las características narrativas de los autores que componen el propio colectivo, dejando fuera a colegas y textos contemporáneos que merecen la misma atención.

En esta línea y un año después, 2010, se publica la correspondiente edición del anuario *Tirature*, que edita Il Saggiatore bajo la dirección de Vittorio Spinazzola, con el título *New Italian Realism* (Spinazzola, 2010), en un guiño malicioso pero con una propuesta no necesariamente opuesta, sino más bien complementaria a la de Wu Ming. La intención aquí es ampliar el debate para llevarlo a nuevos horizontes, más inclusivos, por un lado, y que profundicen, por otro, en la idea de un nuevo realismo, más centrado en contar la Italia de hoy en día, sus contradicciones presentes, sin obviar aquellos conflictos del pasado que permanecen en la sociedad, la psicología y la moral y planteándose, quizá, un posible futuro.

Es difícil, por lo tanto, decantarse por un modelo crítico y no tiene sentido tampoco rechazar los intentos aquí mencionados, más que válidos, de dar unidad a la producción narrativa italiana de los últimos veinte años, con el objetivo de empezar a releerla desde la perspectiva crítica que ofrece el tiempo. Es valiosísima, en definitiva, la reflexión sobre *il disagio* de Asor Rosa utilizada en estas páginas para empezar a entender algo de lo que es la novela mazzucchiana y que nos hace plantearnos si, en este magma narrativo, no podría existir una combinación de elementos que va del realismo a lo épico y viceversa. Es en ese trayecto de ida y vuelta donde, quizá, mejor se podría colocar la producción novelística de la autora.

I.2 La novela en Mazzucco

Melania Mazzucco es una escritora en el más amplio sentido de la palabra, con una obra que comprende textos de los más diversos géneros y tipologías. Forma todo parte de una idea de la palabra y de una visión del mundo que, sin embargo, tienen en la novela su forma más pura y completa. La poética narrativa de la autora romana se condensa en todas y cada una de las nueve novelas que configuran su producción en el período comprendido entre 1996 y 2016 en el que se enmarca el presente ensayo, que pretende ir adentrándose en las características principales del conjunto de esta obra, de lo más general hacia lo más específico, de la visión global al acercamiento al texto. Como dice Guido Mazzoni en su estudio sobre la novela, “il romanzo è il genere della particolarità” y en esa particularidad es donde Mazzucco puede moverse con mayor libertad, donde la palabra de la autora cobra su más profundo significado, surgiendo así los elementos esenciales de su poética.

Il romanzo è il genere della particolarità: esprime un piano dell'essere che, per secoli, le altre formazioni discorsive hanno ignorato o colto a fatica. Anche quando l'invenzione della fotografia e del cinema ha consentito di rappresentare l'apparenza sensibile attraverso i *media* dell'immagine e del suono, il romanzo ha conservato la supremazia nella mimesi della vita interna e dei rapporti, e le forze che li attraversano. Raccontare qualsiasi cosa in qualsiasi modo significa affermare la centralità degli individui singolari, riproducendone i modi d'essere oggettivi, immaginandone i modi d'essere soggettivi e seguendo la dispersione minuta, anomica di ciò che esiste. (Mazzoni, 2011: 366)

Si hay algo que destaca ya desde un primer vistazo a la propuesta de Mazzucco es, efectivamente, su atención al detalle. No solo en lo que se refiere a la documentación que está detrás del texto, sino también en lo que concierne a la voz narrativa. La idea de novela en la autora romana es la del espacio vacío que deja la memoria y que la palabra, por lo tanto, recubre, completa o reinventa. Sin embargo, la palabra, que es inevitablemente la de su creadora, se divide en tantas voces como son necesarias para la propia historia y sus personajes.

Fin dall'inizio, senza sapere perché –forse spinta dalla necessità di illuminare l'oggetto e di postulare la mia assenza – ho scelto un tipo di narrazione che esigeva non uno scrittore demiurgo od onnisciente, e nemmeno un investigatore e un testimone distaccato. Esigeva una specie di occhio. Tuttavia non l'occhio disumano e reificante della narrativa della generazione dei padri. Al contrario, un occhio avido, partecipe e coinvolto: impressionabile come una pellicola fotografica. Occhio insieme miope e astigmatico, che per vedere ha bisogno ora di usare il binocolo ora il microscopio. Avevo tentato di creare una scrittura stereoscopica – l'unica che mi pareva capace di restituire la complessità delle cose, deponendole, in una specie di democrazia della paratassi, con la stessa attenzione sulla pagina: una scrittura che assorbisse e restituisse le azioni dei personaggi ma anche le voci di sottofondo, i dialoghi ma anche i rumori di un mondo, i colori e le interferenze, l'attimo vissuto e i ricordi, l'andirivieni nella memoria e nel tempo fino al presente della parola. (CO: 175)

Se trata de la novela como género abierto, citando a Laura Di Nicola, que en su estudio centrado en *Lei così amata* habla de una “contaminazione delle varie forme narrative” (Di Nicola, 2012: 104) con elementos que van de la novela histórica a la novela psicológica y de la biografía a la novela social, pasando también por la novela realista e incluso policíaca o de investigación. Todos ellos, elementos que están en la totalidad de la obra de Mazzucco.

También Mazzoni se detiene en la forma de narrar en su análisis sobre el valor de la *particolarità* en el género, que encuadra, desde la generalización que pretende, aspectos muy concretos que son adecuados a la producción novelística mazzucchiana.

Ma esiste anche un terzo aspetto della particolarità: oltre a raccontare qualsiasi cosa, i romanzi raccontano in qualsiasi modo. Mentre nella cultura classica o classicistica lo stile è fissato a priori dalle convenzioni, mentre la voce epica sa già di cosa parlare e quale forma adottare, i romanzieri non sono spalleggiati da alcuna norma collettiva che vincoli la scelta delle storie o del modo di narrarle. Nell'infinita varietà degli esseri, nella disseminazione delle storie reali o possibili, l'autore sceglie alcune vicende che, per la comunità cui appartiene, sono uguali a tante altre e le mette in una forma che si può anche immaginare diversa. In ogni romanzo aleggiano molti punti di vista e la possibilità teorica di raccontare le cose in un'altra maniera; e questo perché si ammette che ogni persona, in teoria, abbia il diritto di rappresentare il mondo secondo il proprio angolo percettivo ed etico. (Mazzoni, 2011: 367)

En este sentido es en el que la definición de nueva épica, aun en la relectura del colectivo Wu Ming, resulta efectivamente reductiva. En Mazzucco, el estilo y la voz narrativa no están, como dice Mazzoni, preestablecidos por las convenciones, sino que nacen de la necesidad de la historia y de los personajes cuyas circunstancias la autora quiere contar.

La producción novelística de Mazzucco hasta el momento comprende un total de nueve títulos, publicados, ya se ha dicho, entre 1996 y 2016. Tras su debut para Baldini & Castoldi con *Il bacio della Medusa*, publica en 1998 *La camera di Baltus*. En el año 2000 ve la luz *Lei così amata*, primer volumen de su fructífera relación con la editorial Rizzoli, que llegará a su cénit en 2003 con el premio Strega para *Vita* y la publicación, en 2005, de *Un giorno perfetto*; tres años después, tras más de una década de gestación, nace *La lunga attesa dell'angelo*. En 2012 surge un nuevo cambio editorial y se inicia la actual relación de la autora con la editorial Einaudi, para quien se estrena con *Limbo*, además de reeditar varias de sus obras anteriores. En 2013 publica *Sei come sei* para la colección «Stile libero» y, finalmente, en 2016, *Io sono con te. Storia di Brigitte*, que cierra la obra de la autora a día de hoy y, por lo tanto, también el período que se ha tomado en consideración para este estudio.

Además de las novelas, es importante tener en consideración algunos textos críticos de Mazzucco por dos motivos: por un lado, por la visión poliédrica que resulta fundamental para descifrar su escritura y, por otro, por la importancia que estos tienen en algunas de sus novelas. Se trata, principalmente, de la edición y traducción en 2007 de *La gabbia dei falconi* de Annemarie Schwarzenbach, personaje protagonista de *Lei così amata*. El volumen se cierra con otro texto importante a modo de epílogo titulado «Il romanzo impossibile di Annemarie Schwarzenbach», en el que la escritora narra su exhaustivo trabajo sobre la autora suiza. Por otro lado, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (2009), retoma todo el material acumulado por la autora en sus años de estudio sobre Tintoretto para la escritura de *La lunga attesa dell'angelo* y lo convierte en la biografía más importante del pintor veneciano y su familia, en un diálogo con la novela que centrará el capítulo III de este estudio.

En este sentido, cabe citar también la publicación en 2014 de *Il museo del mondo*, que recoge los cincuenta y dos textos publicados por la autora en la columna homónima que tuvo en el diario «*La Repubblica*», y que se cierra, no casualmente, con *La Presentazione di Maria al Tempio*, la tela de Tintoretto en la iglesia de la Madonna dell'Orto de Venecia que originó todo el trabajo de Mazzucco sobre el renacimiento italiano.

I.3 Constantes de la narrativa de Mazzucco

Aunque la crítica, como se decía previamente, ha vivido unos años de desorientación y dificultades para poner orden en el magma narrativo de los últimos veinte años, no son pocas las figuras académicas que se han acercado a los libros de Melania G. Mazzucco como lectores, primero, y como estudiosos, después. En los últimos años han ido surgiendo aportaciones críticas a la obra de Mazzucco centradas, fundamentalmente, en aspectos concretos de novelas analizadas casi siempre de manera individual. Ha habido un cierto interés, sobre todo, por *Vita* y *Un giorno perfetto*, por la importancia de este binomio que cuenta, de alguna forma, la historia de Italia del último siglo y también por la presencia mediática que estas dos obras ofrecieron a la autora.

En este sentido, por lo tanto, son importantes los trabajos de Grazia Nicotra en 2010 y, más recientemente, Giulia Faggian en 2017 que, en sus respectivas *tesi di laurea specialistica*, proponen sendos trabajos monográficos sobre la novela mazzucchiana. Nicotra plantea una primera reflexión sobre las etapas de la obra de Mazzucco, atendiendo a la búsqueda de una forma narrativa por parte de la autora, y divide ese recorrido en tres fases (Nicotra, 2010: II.1): la novela como juego combinatorio, la novela como herramienta de investigación y, finalmente, la novela como memoria de la realidad. Nicotra profundiza, además, en la influencia de la

posmodernidad narrativa y la importancia de las tendencias y los elementos que Mazzucco decide aceptar o rechazar de la tradición literaria italiana. La propia autora reflexiona al respecto recordando las cuestiones que se tuvo que plantear para la narración de su primera novela.

A quel tempo, la mia idea di letteratura era abbastanza post-modernista: nel senso che, da buona studentessa universitaria, accettavo che il romanzo fosse morto nei primi venti anni del Novecento, e che la sua sopravvivenza alla fine del secolo non potesse che essere una sorta di compendio, o riassunto o parodi o riscrittura o falsificazione del romanzo precedente. Da ciò la necessità di svelare il meccanismo al lettore, piazzando nel cuore della finzione il fantasma del Narratore, come un prestigiatore che, mentre incanta coi suoi trucchi, ne scopre anche il segreto. Credevo anche, con Borges, che l'autore non potesse essere che un falsario e un impostore. La mia personale impostura sarebbe stata perciò la seguente: avrei raccontato la storia dei miei personaggi come se avessi ricostruito una storia vera. Avrei usato una tecnica simmetricamente opposta a quella usata da Boccaccio e Manzoni, fondatori della nostra narrativa: i due Grandi, pure in tempi tanto diversi, avevano spacciato per vera la loro storia, come se lo smalzato lettore italiano non potesse dare fiducia alla mera invenzione. Io non avrei spacciato per vera la mia storia, ma l'avrei reso vera attraverso la finzione. (PV: 481)

Efectivamente, esta línea genealógica de la que desciende Mazzucco se encuentra fundamentalmente en su dos primeras novelas, junto a la influencia declarada también de Italo Calvino. Faggian, por su parte, en su análisis sobre «il genere romanzo» (Faggian, 2017: I.3) y siguiendo la línea de Nicotra, propone una clasificación en tres categorías:

- a) La escritura combinatoria: *Il bacio della Medusa, La camera di Baltus*.
- b) La novela histórico-biográfica: *Lei così amata, Vita, La lunga attesa dell'angelo*.
- c) La novela contemporánea: *Un giorno perfetto, Limbo, Sei come sei*.

Son, sin duda, las tres principales realidades narrativas de Mazzucco, pero la clasificación en sí –como la mayoría de las clasificaciones, por otra parte– resulta conflictiva porque el orden en el que las obras han ido llegando a las librerías no responde necesariamente a una decisión premeditada sobre la publicación de las mismas, ya que la autora ha ido sacando a la luz sus textos cuando ha sentido que estaban verdaderamente listos para caminar con sus propios pies. Por otra parte, la génesis de esas obras no se ha producido necesariamente en el mismo orden cronológico de la publicación, habiendo trabajado la autora, incluso, en diferentes materiales contemporáneamente. De hecho, queda fuera de esa clasificación *Io sono con te. Storia di Brigitte*, la última novela de la autora, que contiene elementos de muchas de las anteriores aunque la formulación de estos sea completamente diferente por las características de la historia. Este último trabajo tiene muchos elementos de *Lei così amata* –no deja de ser una

novela histórico-biográfica– siendo, por otra parte, una novela contemporánea e incluso de rabiosa actualidad.

Hay otra observación más aguda en Faggian, que analiza los textos de Mazzucco desde la dicotomía, quizá solo aparente, entre las novelas fruto de la invención narrativa y las novelas que se mueven entre verosimilitud y ficción narrativa. Consideramos este un marco mucho más válido, y la propuesta de nuestro trabajo se origina en el planteamiento de la novela como hábitat del elemento binario, idea sobre la que se profundizará en breve.

En cualquier caso, si bien cada una de las novelas de la autora conforma una unidad literaria de gran complejidad e independiente del resto, no faltan los elementos comunes que, en los veinte años que separan *Il bacio della Medusa* e *Io sono con te. Storia di Brigitte* han ido componiendo la poética mazzucchiana.

Cabe destacar aquí que en Mazzucco no hay nada de premeditación porque, como ella misma ha dicho en más de una ocasión –y como reflexionará en la entrevista que aparece como apéndice a este trabajo –, sus novelas no son proyectos planteados *a tavolino*. Nacen. Sin embargo, no hay nada casual tampoco, aunque esta última sea una constatación *a posteriori*, porque la autora romana trabaja mucho sobre sus textos. Habitualmente, una vez da por finalizada la búsqueda y lectura de materiales que considera necesarios, escribe unas extensísimas primeras versiones de manera bastante intensiva y relativamente rápida, para trabajar, posteriormente, en su propio material, en la estructura de la obra, en la caracterización y la psicología de los personajes y en la lengua, con una atención bastante artesanal a la palabra. En Mazzucco importa lo que se dice y también cómo se dice. De todo este trabajo de replanteamiento de la escritura y de la importancia que la autora da al hecho de que el resultado final sea la novela que ella quería escribir, se pueden deducir algunas constantes que recorren su obra de principio a fin, analizadas a continuación.

I.3.1. El trabajo documental

El documento es un elemento recurrente que, de una manera u otra, aparece en todas las obras de Mazzucco. La propia autora hace ya una declaración retroactiva de intenciones al describir su idea sobre la relación entre realidad y ficción que subyace en el planteamiento de su primera novela.

Al mio scopo, avrei utilizzato ogni tipo di materiale documentario –falso naturalmente, nel senso che lo avrei scritto io stessa: articoli di giornale, diari, lettere, poesie, romanzi, perfino una perizia psichiatrica. Avrei utilizzato ogni tipo di scrittura. Finché alla fine la nozione stessa di vero e falso sarebbe trascinata in una nuova realtà: quella del romanzo stesso. Il romanzo che avreste letto, Il bacio della Medusa, si sarebbe rivelato quello scritto dalla protagonista e nella finzione distrutto dal suo unico lettore: sareste stati voi, dunque, i suoi giudici. Voi avreste deciso se distruggerlo o lasciarlo circolare. (PV: 481)

La utilización de material documental, que en la primera novela sirve a la autora para jugar con la idea de la voz narrativa en oposición, como se citaba antes, a la impostura de los padres de la novela italiana, se convertirá en un elemento fundamental de la narrativa de Mazzucco a partir de *Lei così amata*, su tercera novela, por la importancia de la cuestión biográfica en la reformulación narrativa de la historia y las peripecias de Annemarie Schwarzenbach.

En *Vita*, por su parte, cristalizan muchos de los elementos de las tres anteriores novelas: por un lado, es una novela biográfica; por otro, es la obra de Mazzucco que la crítica más unánimemente ha tildado de novela histórica pero, en definitiva, no deja de ser una combinación de factores en la línea de sus anteriores trabajos. Con una diferencia: el foco mediático que el premio Strega inevitablemente implicaba hace aflorar las voces reticentes con la escritura de la autora, sobre todo las de aquellos que consideran que la literatura debe reflejar el mundo como si de un libro de historia se tratase –dando por sentado, por otra parte, que todos los libros de historia reflejan el mundo tal y como es. Ha habido críticas a la falta de concreción en algunos aspectos, a cierto anacronismo e incluso acusaciones de plagio, a raíz del descubrimiento en esta novela de pasajes calcados de *Guerra y paz* de Lev Tolstoj, en un estudio de Claudia Carmina, de la Universidad de Palermo, sobre el que Mario Baudino se pronuncia de manera contundente en un artículo de 2006 para *La Stampa*.

Existe, sin embargo, una reflexión acertada al respecto –y que vuelve a la cuestión de la posmodernidad literaria– en un artículo de Alexandra Voitenko de marzo de 2006, titulado *Il pregio del plagio*, que se abre con la siguiente reflexión: “Le citazioni «nascoste» da *Guerra e pace* sono tutt’altro che una riproduzione proibita. Costituiscono con tante altre il materiale indispensabile alla creazione artistica postmoderna. *Vita*, vincitore del premio Strega 2003, non

fa eccezione e l'autrice non deve giustificarsi" (Voitenko, 2006). Es de nuevo Mazzucco quien da su versión de la manera que considera más oportuna y en el momento que considera más oportuno, que es, en este caso, los agradecimientos que cierran la edición de *Limbo* (2012).

Le opinioni, gli errori e le invenzioni sono solo miei. Ho sintetizzato passaggi, modificato procedure, alterato il palcoscenico di certi riti. Un romanzo è una costruzione, un'avventura, un'ipotesi. La verosimiglianza mi interessava più della filologia, la possibilità più della cronaca, perciò mi sono presa parecchie libertà. (Mazzucco, 2012: 476)

La documentación, por lo tanto, está también en la narrativa de temática más contemporánea. Mazzucco hace un verdadera labor de investigación con la intención de escribir sobre los malos tratos en el núcleo familiar para *Un giorno perfetto* y sobre la realidad del ejército italiano enviado a supuestas misiones de paz en *Limbo*. En última instancia, *Io sono con te. Storia di Brigitte*, supone una especie de trasunto o actualización a las circunstancias del siglo XXI de la novela sobre Schwarzenbach, contada esta vez desde el otro lado, el de una mujer, Brigitte, que hace el viaje en sentido contrario.

Capítulo aparte merecen *La lunga attesa dell'angelo* y *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, obras de narrativa opuesta y necesariamente complementaria, a las que se dedicará en este trabajo un estudio en profundidad.

I.3.2 La arquitectura narrativa

Gran parte de la capacidad narrativa de Mazzucco radica en su habilidad para organizar el magma narrativo que componen sus novelas. No es gratuita la utilización, de nuevo, de esta palabra con la que acuña Asor Rosa el período literario italiano en el que surge la escritora; es él mismo quien define esta habilidad de la autora en la forma de contar sus historias: "Devo dire che questo molto mi colpisce: la capacità di ricreare una unità tipicamente letteraria là dove siamo di fronte alla disgregazione più totale che si possa immaginare" (Asor Rosa, 2009: 608).

La unidad en la disgregación está en todas las novelas de Mazzucco, desde la estructura que, a modo de sinfonía, organiza el complejo material de su primera novela hasta los veinte capítulos numéricamente organizados en los que narra la historia de Brigitte en la última de ellas. De la misma manera, nace el planteamiento de las veinticuatro horas de la Roma de 2001 en *Un giorno perfetto* y los quince días de fiebre en los que Tintoretto hace balance de su vida, por citar solo un par de ejemplos más aquí, sobre los que habrá ocasión de volver. Muchas de estas estructuras geométricas funcionan, además, de manera circular, gracias, en muchos casos, a los correspondientes prólogos y epílogos que concentran el sentido de las historias, en una perfecta arquitectura que sostiene cada una de las narraciones.

Uno de los elementos más significativos en esta forma mazzucchiana de construir y organizar las historias es el uso de la analepsis, estrategia discursiva tan cercana a la narración audiovisual y que reside en dos principios: por un lado, la formación de la autora en la escritura cinematográfica y, por otro, más importante, en la idea de que la realidad no sucede de forma ordenada ni la memoria trabaja cronológicamente. De ahí la estructura del relato y la necesidad de poner orden que observa Asor Rosa; solo un tradicional narrador omnisciente –y no es el caso de Mazzucco– podría contar una historia en orden cronológico explicando los pormenores del primero al último.

En la geometría estructural de la autora es muy frecuente, como ya se ha dicho, la tendencia a la narración circular con el uso, por lo tanto, de la analepsis. *Lei così amata*, *Vita*, *Un giorno perfetto* o *La lunga attesa dell'angelo*, cada una a su manera, son historias que dan comienzo por un final que hace las veces de introducción, que ejecuta posteriormente un salto hacia atrás para desarrollar el relato y vuelve al final –que era el inicio– en la conclusión de la obra. Las novelas de Mazzucco son, en definitiva, narraciones de cierta vocación cinematográfica, muy visuales en este sentido, aunque la trasposición de estas historias al cine se haya demostrado, curiosamente, de difícil adaptación a través de los ejemplos que existen – *Un giorno perfetto* (Ferzan Ozpetek, 2008), *Limbo* (Lucio Pellegrini, 2015)– y sobre todo de los guiones que han quedado guardados en cajones.

I.3.3 La polifonía

El papel de la voz narrativa y el punto de vista de quien cuenta la historia es, junto a la idea de la perfecta arquitectura narrativa, la cuestión que mejor define la propuesta de Mazzucco, cuyo principio del narrador con “un occhio avido, partecipe e coinvolto: impressionabile come una pellicola fotografica. Occhio insieme miope e astigmatico” se ha citado ya anteriormente. Escritura estereoscópica, la llama la autora, en la que es importante que cada historia –o cada fragmento de la misma, incluso– tenga la voz adecuada. La autora reflexiona en sobre la búsqueda inicial de esa voz durante el trabajo de su primera novela:

Cercavo la mia musica – il mio ritmo. Cercavo, semplicemente, la mia voce – senza sapere se ne avevo, o ne avrei mai avuta, una. Scrivevo, ininterrottamente, per ore – come in trance. È stata come una grande seduta spiritica, nella quale la mia vita è stata centrifugata, rivelata e annientata dalla letteratura.

Il che è in un certo senso da sempre la funzione della letteratura, per chi scrive come per chi legge. Ma è anche il suo contrario: un'alienazione dalla propria vita, un'espropriazione e la sua cancellazione definitiva. Questo, forse, è il prezzo della scrittura: incontrare se stessi, e, insieme, uccidersi. (PV: 486–487)

Las novelas de Mazzucco son, por lo tanto, polifónicas; cuentan con una pluralidad de voces en relación también, de nuevo, a la utilización de diversos materiales. En todas ellas aparecen elementos narrativos que, ora facilitan el desarrollo de la acción, ora profundizan en la psicología y los motivos de la conducta de los personajes. *Il bacio della Medusa* es el primer ejemplo, casi exagerado, de este principio narrativo, que está también en *La camera di Baltus*, que se narra en diferentes momentos históricos y, por lo tanto, por diferentes narradores, en la voz de Tintoretto que hace un repaso de su vida convirtiendo *La lunga attesa dell'angelo* en un falso *memoir*, o en la de Manuela Paris en *Limbo*, que narra sus experiencias de guerra a través de su *homework*, alternándose con la realidad italiana a la que ha sido de nuevo catapultada.

Hay otros dos aspectos importantes en cuanto a la voz. Por un lado, la de la propia autora que, en calidad de investigadora, aparece en *Lei così amata* o en *Vita* entrelazando sus propias vicisitudes documentalistas a la biografía de los personajes, así como se alternan también los episodios de la vida de Brigitte, a la que Mazzucco pone voz en *Io sono con te*, con la evolución de la relación personal entre ambas mujeres, escritora y personaje, que son inicialmente unas desconocidas la una para la otra. Por otro lado, la voz de los personajes a través de sus escritos de índole más personal son también un elemento muy frecuente, con las poesías que Norma dedica a Medusa como primer ejemplo, el trabajo para su clase de Eva Gagliardi que abre *Sei come sei* o el diario en el que Valentina Buonocore le dedica a su padre «La canzone del masochista» en *Un giorno perfetto*.

I.3.4 El paratexto

Otra de las constantes que conforman la riqueza de las novelas de Mazzucco es la utilización significativa de los elementos paratextuales que, junto a la arquitectura y la polifonía narrativas, dotan a cada obra de un significado amplio, sutil y a la vez complejo. De alguna manera, se puede leer entre líneas mucho de lo que la autora quiere expresar, de cuáles son sus referentes o del punto de partida de cada novela en la selección que hace de citas para introducir las diferentes partes o capítulos de sus obras e incluso de los versos que inspiran los títulos de las mismas.

De esta manera, por un lado, encontramos títulos prestados de versos de Rainer Maria Rilke (*Lei così amata*) o de Sylvia Plath (*La lunga attesa dell'angelo*), del Libro de Isaías (*Io sono con te*) o de una canción de Lou Reed (*Un giorno perfetto*). Todos ellos, aunque puedan parecer ajenos a la historia, al período o a los personajes que la obra desgrana, crean un hilo invisible con todos los elementos que la conforman.

Por otro lado, de una forma o de otra, todas las novelas se abren o se cierran con una cita, un poema o una canción. En algunos casos, cada parte de la obra se introduce con una frase que da sentido al conjunto narrativo, a la arquitectura, llevándola en algunos casos a un nivel más. Ocurre incluso, como en la última novela publicada por la autora, en cada capítulo, haciendo de la columna vertebral del relato un componente más del mismo.

I.3.5 Las líneas temáticas

Llegados a este punto, hay que reflexionar sobre los temas de los que escribe Melania Mazzucco: ¿de qué hablan sus novelas?

La totalidad de la producción novelística de la autora romana es un gran estudio sobre el tiempo: el pasado y el presente se dan la mano en el conjunto narrativo en una reflexión sobre el paso del tiempo, que mira al futuro y analiza las huellas borradas por el olvido y la importancia de la memoria en la historia, en una profunda poética de la re-construcción. Cabe añadir incluso que este conjunto narrativo es, por lo tanto y sobre todo, una historia de la memoria, una *contesa con l'ombra*, citando el artículo de la propia autora, elemento originario y aglutinador al mismo tiempo de cada historia y de todas ellas entre sí.

Por otro lado, e independientemente de la trama que se desarrolla en las líneas argumentales o incluso de lo anecdótico que cada historia tiene, existen una serie de temas que no solo aparecen en todas las novelas sino que, a la luz de estos veinte años de escritura, se puede decir que han constituido la columna vertebral la propuesta narrativa de la autora. Se podría afirmar que la obra de Mazzucco es, en este sentido, una gran historia de la familia, como ente orgánico –depositario a su vez de la memoria histórica– y como organización social, con todo lo que eso conlleva, desde la psicología de los personajes hasta el lugar que ocupan en su en su núcleo sociohistórico, en su entorno más próximo y, en definitiva, en sus propias vidas. De aquí nacen otros temas fundamentales en la obra de la autora como la figura paterna y materna, la herencia personal y artística o el rechazo a los modelos más o menos impuestos por los progenitores y la sociedad a la que representan. La pertenencia a un lugar aparece también como línea que subyace en muchas de las historias, con ejemplos en los que el contexto geográfico –que sea Roma, Venecia o Afganistán– funciona como un personaje más.

Hay un último aspecto que resulta nuclear. Esta historia de la familia es principalmente la historia de las mujeres en esas familias y en sus entornos, de sus dificultades y sus logros, de la autoafirmación personal y social. De alguna manera, como se verá en el siguiente capítulo, Mazzucco quiere enfocar al personaje que la historia oficial ha mantenido desenfocado y

devolverle el lugar que le pertenece. Lo hará utilizando, principalmente, el significado del cuerpo femenino como metáfora del libre albedrío y de la reafirmación del criterio individual, pero también del deseo y de la locura como únicas vías de fuga. Serán significativas las relaciones que se establecen con otras mujeres en sus entornos pero, sobre todo, con los hombres –padres, hermanos, maridos o amantes– que funcionarán como contrapunto necesario para entender la riqueza de esta historia en femenino.

1.3.6 El personaje femenino

La idea del personaje femenino en Mazzucco nace ya en sus años de estudio y crítica literaria, impulsada por la decepción que le produce “la povertà dei personaggi femminili o dal fatto che i migliori personaggi non entrano nel canone”⁴. Surgen así, en orden de publicación de las novelas que protagonizan, Norma Boncompagni y Medusa (*Il bacio della Medusa*), Luisa Sanacore y la divina Alma (*La camera di Baltus*), Annemarie Schwarzenbach (*Lei così amata*), Vita en la novela homónima, Emma Tempesta y Maja Fioravanti (*Un giorno perfetto*), Marietta Robusti (*La lunga attesa dell’angelo*), Manuela Paris (*Limbo*), Eva Gagliardi (*Sei come sei*) y Brigitte Zebé (*I sono con te. Storia di Brigitte*). Ellas son, en definitiva, no solo las protagonistas sino el origen de esta particular historia mazzucchiana de la mujer, a la que se dedicará el siguiente capítulo de este trabajo. Además, hay en todas estas novelas una enorme galería de personajes femeninos secundarios pero igualmente importantes, entre los que destacan René, la madre de Annemarie Schwarzenbach, y Erika Mann, la hija del premio Nobel Thomas Mann, de quien Schwarzenbach estuvo muy enamorada; Olimpia y Valentina, la madre y la hija de Emma, respectivamente, y Camilla, la hija de Maja; Cornelia, amante de Tintoretto y madre de Marietta, Faustina Episcopi, la mujer de Tintoretto, y las cuatro hijas del matrimonio; Olimpia y Vanessa, la madre y la hermana de Manuela, Teodora, la segunda mujer de su padre; o Francesca, la abogada que se encargará del caso de Brigitte, que inicialmente desconfiada la llamará con un despectivo *petite fille*.

Ninguna de estas mujeres, sean personajes históricamente contrastados o surgidos de la pluma de la autora, son casuales. Todas y cada una de ellas tienen una importancia capital, bien en la diégesis narrativa, bien en el dibujo histórico y social que la novela plasma, bien en la psicología y las actitudes de las protagonistas o, en la mayoría de los casos, en la combinación de todos estos elementos.

4 Extraído de la entrevista concedida *ad hoc* por la autora que cierra este trabajo.

I.4 El elemento binario

Existe, en fin, un último factor destacable y significativo en la obra narrativa de la autora, que en este estudio se ha querido denominar el elemento binario. No es otra cosa que la relación dual entre cuestiones o personajes que forman parte de una novela o, en un visión narrativa más amplia, en las relaciones bidireccionales que se establecen en el interior del conjunto de la obra. El asunto está en la esencia misma de Mazzucco, en su doble vertiente de arqueóloga y escritora, en su doble calidad de ensayista y novelista. A este respecto, y a las fuerzas que se oponen en el acto de la escritura, se refiere ya la autora en su primer planteamiento sobre la búsqueda de una voz narrativa en la creación de su *opera prima*. Es su primer posicionamiento frente a la cuestión binaria.

Perché allora, sedotta dall'idea dello scrittore come falsario e come impostore, convinta dalla lettura di Paul de Man, credevo nell'impersonalità della letteratura, nell'Io trascendentale che parla con una voce a noi stessi sconosciuta, che non corrisponde al nostro Io biografico, e così via. Ma oggi non ci credo più. L'Io trascendentale non è altro che la rivelazione dell'Io biografico – solo depurato delle scorie, ridotto alla sua nuda essenza. Per quel che conta, alla sua unica verità. I miei libri non sono proprio come me, e mi assomigliano, ma sono me. Rileggere oggi Il bacio della Medusa significa finalmente incontrare me stessa a venticinque anni, e insieme scoprire che quella persona non è mai esistita se non nelle pagine di questo libro. Che quel romanzo è stato il mio cimento, e la mia distruzione, il mio specchio e la mia soglia. (PV: 487)

Yo trascendental frente al Yo biográfico. Los libros como reflejo de la persona que los escribe. El cimiento y la destrucción. El espejo y el umbral. Estas palabras verdes sobre pantalla gris son un análisis en primera persona que aportan una visión trascendental, como se ha visto, sobre la totalidad de la obra de Mazzucco.

Si se debe definir en una frase la cuestión del elemento binario en la producción novelística mazzucchiana, no queda más remedio que volver a una idea que subyace en todo el corpus narrativo y crítico: Realidad frente a Ficción. El trabajo de la autora no dista mucho de la esencia misma del texto escrito, la palabra, como otras disciplinas utilizan su propio lenguaje para reformular la realidad y fijarla en la memoria: de la misma manera que reconocemos las figuras de la tradición cristiana por la iconografía y los elementos de los que esta ha dotado a las diferentes figuras, o representamos hoy en día a los dinosaurios de la forma en la que Steven Spielberg los imaginó para sus largometrajes jurásicos –por poner solo dos ejemplos antitéticos que también podrían formar un binomio en la historia del arte– Mazzucco utiliza los espacios vacíos para construir o reconstruir con palabras a sus personajes, y las historias de estos. Para que no caigan en el olvido. O para hacerlos realidad. Lo expresa muy bien en los agradecimientos que cierran *Limbo*.

I Popoli della Terra è stata la mia lettura preferita nel 1974. Tre volte ho organizzato il viaggio in Afghanistan. La prima con la mia amica Francesca, la seconda con Annemarie Schwarzenbach. Entrambe ci sono andate senza di me. L'ultima volta sono arrivata al confine, nel deserto del Balucistan. La strada oltre la torretta della guardia era minata. Non chiedevano visti né permessi. C'era la guerra, di là, e un regime di cui non si sapeva niente. Passavano solo combattenti armati, medici, trafficanti di droga e contrabbandieri. Io contrabbandando parole e sono passata – senza lasciare impronte nella sabbia. Limbo è il mio viaggio.
(Mazzucco, 2012: 476)

De esta manera, se producen entre los elementos de la narración y entre las historias de Mazzucco relaciones premeditadas y otras que son impredecibles y que, simplemente, surgen. Respecto a las primeras, algunos de los ejemplos más evidentes son, en primer lugar, la historia del siglo XX italiano que abre *Vita* y cierra *Un giorno perfetto*, en un diálogo entre diacronía y sincronía narrativa. La autora ha declarado en más de una ocasión su intención, con la creación de *Un giorno perfetto*, de hacer un trabajo opuesto y a la vez complementario a *Vita*, el texto precedente que la había colocado definitivamente en la palestra de la novela histórica italiana. Por un lado, quería desubicar la recepción crítica y dinamitar las expectativas de quien contaba con otro gran texto sobre algún otro período del pasado histórico italiano; lo contrario habría sido un suicidio literario, en opinión de los expertos, y la autora quería desmentir esa visión. Por otro, se trataba también de un planteamiento narrativo opuesto, a modo casi de juego: *Vita*

ocurría en diferentes planos geográficos y temporales que abarcaban un siglo de historia, desde la llegada de los protagonistas a Nueva York en 1903 hasta 2003, año de su publicación. *Un giorno perfetto*, en las antípodas, sucede en una única jornada de mayo de 2001 en Roma, que funciona como auténtico cronotopo y reflejo de la Italia frente al cambio de siglo. Narrativamente, son las dos caras de la misma moneda –el planteamiento narrativo mazzucchiano –, es decir, la extensión temporal frente a la condensación y la realidad frente a la ficción, en un camino al mismo tiempo bidireccional. Los protagonistas de *Vita* son personajes históricos menores que, sin embargo, representan a toda una generación; el ejercicio narrativo al respecto va, por consiguiente, de lo concreto a lo general. En cambio, los protagonistas de *Un giorno perfetto* nacen inspirados por el trabajo de documentación periodística que sobre la realidad contemporánea de Roma hace la autora. El trabajo narrativo, al contrario, va de lo general de cientos de personas reales a lo concreto de la creación de unos personajes que funcionan como metáfora de esa misma sociedad italiana después de cumplir un siglo más de vida.

Otro ejemplo, siguiendo las huellas de *Vita*, es la cuestión migratoria –ya señalada por Faggian en su tesis– en esa especie de viaje de ida y vuelta que conforman, a pesar de las distancias temporales y geográficas, *Vita*, en su narración de la emigración italiana de principios del siglo XX e *Io sono con te. Storia di Brigitte*, en el relato de la crisis de los refugiados de estos primeros años del siglo XXI. De nuevo, más de un siglo después, las circunstancias no han cambiado sensiblemente para quienes se ven obligados a abandonar su lugar de origen en busca de una segunda oportunidad, aunque las razones para ese viaje, en estos dos casos concretos, sean diferentes. Brigitte se encuentra, a su llegada a Roma, con las mismas dificultades que Vita se había encontrado desembarcando en la gran manzana, si no más. Italia, que a principios del siglo XX había enviado a muchos de sus ciudadanos al extranjero a hacer riqueza pasando por todo tipo de penurias, ha olvidado ese sufrimiento que ahora inflige a quien intenta empezar de cero a este lado del mundo. *Vita* e *Io sono con te* se convierten, a distancia y aquí sin factor de premeditación, en dos textos también complementarios para leer la historia del siglo XX italiano.

Esta dualidad, o quizá sería más adecuado llamarla complementariedad dual entre los textos de Mazzucco, está en otros lugares también de la estructura interna de las novelas y en la propia génesis de algunos de los relatos. El ejemplo quizá más paradigmático al respecto es el juego especular entre los dos tiempos principales que se alternan en *La camera di Baltus*, la Italia de los años noventa de Luisa y la época medieval de su *alter ego* Alma, que habitó la misma habitación siglos antes, haciendo funcionar así al espacio concreto como elemento de

encuentro entre las dos épocas. La presencia del *cronos* subyace en mucho de lo que es el asunto binario; también en *Limbo* e *Io sono con te* se producen dos planos temporales, planteamiento que ya estaba, además de en Baltus, en *Vita* y en la forma de reconstruir la biografía de Tintoretto en *La lunga attesa dell'angelo*, ejemplos todos sobre los que se volverá en los próximos capítulos.

Volviendo a la relación invisible que se establece entre los textos de la autora, hay que señalar otros enlaces que residen, sin ir más lejos, en la distancia entre la Roma de buena familia que disecciona a las empleadas del hogar extracomunitarias de *Un giorno perfetto* y la Roma del centro Astalli, con un papel social y civil fundamental en *Io sono con te*, o también en el Afganistán al que huye Annemarie Schwarzenbach y del que vuelve Manuela Paris en *Limbo*, en otro viaje de ida y vuelta de la autora, como ella misma indica en la última cita reproducida unas líneas atrás. Se dan además otras cuestiones, también temáticas, como la transgresión de la mujer vestida de hombre, que identifica la belleza andrógina de Annemarie, el origen salvaje de Medusa, a quien Norma cree niño en su primer encuentro, y define para siempre la leyenda de Marietta Robusti. Se produce asimismo un paralelismo en la búsqueda de la figura del padre de la propia Marietta, que es también la de Eva en *Sei come sei* e incluso en la descripción que Brigitte hace de su huida del Congo, que Mazzucco había imaginado años antes en los viajes de Schwarzenbach, que no deja de ser, en ambas, el mismo viaje pero en direcciones –geográficas y también vitales– diametralmente opuestas.

Por último, y como se decía previamente, el elemento binario es el origen mismo de la producción de la autora porque es, sobre todo, la investigación de la que se nutre para componer y configurar sus novelas. La quintaesencia de esta doble vertiente se produce en la traducción y edición crítica a *La gabbia dei falconi* de Annemarie Schwarzenbach en 2007, con el epílogo «Il romanzo impossibile» que ofrece algunas claves a la lectura de *Lei così amata* y, sobre todo, en la historia de Tintoretto y su descendencia, doblemente escrita por la autora en *La lunga attesa dell'angelo* y en el imponente volumen histórico–biográfico *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, textos ambos que van a centrar el capítulo central del presente ensayo.

II. DIEZ MUJERES EN BUSCA DE AUTORA: BREVE HISTORIA DEL PERSONAJE FEMENINO EN LA NOVELA DE MAZZUCCO

La producción novelística de Melania G. Mazzucco es –ya se ha dicho con anterioridad– un trazado de la memoria del personaje femenino en Occidente y de la búsqueda de sí misma y del lugar que quiere ocupar, que normalmente le es vetado. Un mapa geográfico y también temporal que, en la cronología histórica, tiene su punto de partida en la Venecia del Renacimiento con Marietta Robusti, la Tintoretta, y que recorre todo el siglo XX hasta llegar a estos inicios del siglo XXI con sus nuevos modelos de familia, como el de Eva Gagliardi (*Sei come sei*), y con otros núcleos familiares separados por los conflictos bélicos: el de quien busca en el servicio a la patria su sentido de pertenencia, como Manuela Paris (*Limbo*), o el de quien huye del conflicto con la esperanza de una segunda oportunidad, como Brigitte (*Io sono con te*).

La idea de la autora de poner a la mujer en el centro de su propuesta narrativa se puede leer desde varios puntos de vista: por un lado, desde la voluntad de Mazzucco de crear una historia de la mujer olvidada, para reconstruirla desde la memoria y ofrecerla como modelo a nuevas generaciones; por otro, desde su deseo como lectora de encontrar mujeres que protagonicen historias y que, gracias a esas historias, entren a formar parte del canon literario.

Por último, desde la intención de contar la vida de unos personajes que trascienden sus circunstancias personales, históricas y sociales, bien como forma de autodeterminación, como elemento de transgresión o como simple estrategia de supervivencia. Y, en este sentido, es la mujer la que ha tenido siempre y tiene todavía que enfrentarse a más dificultades y obstáculos que superar para hacer que se oiga su voz.

Hay, en la biografía de Mazzucco, un momento miliar en el que el personaje femenino se asoma, en sus inicios profesionales, planteando una primera necesidad de revisión y de reescritura.

Scrissi dozzine di “soggetti”, trattamenti (diciamo i romanzi per il cinema), sceneggiature, dialoghi. Poiché ero una donna, o almeno così pareva, mi affidavano la revisione di personaggi femminili concepiti da scrittori maschi che ai produttori non parevano credibili. Non lo erano, infatti. Onestamente, non credo di aver fatto molto per migliorarli. Ero alle prime armi.
(PV: 478)

La historia de los personajes de la autora romana es, en definitiva, y como bien señala Grazia Nicotra en su estudio, una historia del *esule*, el personaje marginal, desenfocado, en el exilio; “l’allontanamento, coatto o volontario, dal luogo d’origine, dalla famiglia, dagli affetti, sono le diverse accezioni del termine esilio che provocano nel soggetto che le subisce sentimenti di estraneità, sradicamento, solitudine, ma anche esclusione dalla memoria familiare e collettiva, e quindi dalla storia” (Nicotra, 2011: 359). Es, por lo tanto, la historia de una serie de personajes a quienes el exilio, impuesto por las circunstancias, puede conducir a la ausencia, la evasión o la locura, del exilio autoimpuesto por el rechazo a la propia realidad, del exilio físico, del exilio geográfico forzoso y, en última instancia, del exilio interior de la introspección y el auto-reconocimiento. Todas estas realidades se encuentran en las vidas de las mujeres que forman la columna vertebral de la obra de Mazzucco, que son el núcleo de cada una de sus novelas y que tienen como precursora a Seval, la protagonista de ese primer relato homónimo publicado en la revista *Nuovi argomenti* en 1991, una joven proveniente de una pequeña aldea de Anatolia que abandona su hogar y parte hacia Italia en busca de una falsa promesa de amor y que, ante la incapacidad de sobreponerse a un exilio de ida sin posibilidad de retorno, acabará por encontrar solo la muerte.

A este respecto, Mazzucco publica el 30 de abril de 2011 en «*La Repubblica*» el artículo *Raccontate, donne, la vostra vita o la storia vi dimenticherà*, que es, ya desde su título, toda una declaración de principios, que empieza diciendo: “*Scrivere la vita di una donna – per ricordare un fortunato titolo di Carolyn Heilbrun – è un esercizio di storia, memoria, letteratura e in qualche modo politica*” (Mazzucco, 2011).

La obra de la autora demuestra, pues, una querencia hacia el personaje que la historia oficial hace marginal, invisible, en cierto modo, en sus circunstancias temporales o para la historia posterior. Y es, en definitiva, una historia del personaje que vive en los márgenes: del mundo, de su entorno más próximo o incluso de su propia vida. Este capítulo pretende ser, por lo tanto, un recorrido por la producción novelística de Melania G. Mazzucco a través de las mujeres que han conformado, hasta hoy, en los veinte años que comprenden el período 1996–2016, la historia narrativa de la autora romana, dibujando un perfil general de cada obra desde la experiencia de cada personaje femenino. La historia, en este caso, empieza por el personaje más reciente –tanto en la obra de Mazzucco como en el contexto socio–histórico que ocupa –, Brigitte, para iniciar con ella un viaje hacia atrás en el tiempo que culminará, en el próximo capítulo, con el análisis en profundidad de la figura de Marietta Robusti, la Tintoretta y los dos textos fundamentales que la autora le ha dedicado.

Eroine delle barricate, regine dei salotti, banchiere, infermiere o rivoluzionarie, le donne al centro di queste narrazioni sono apparentate dal silenzio – talvolta censorio – che le ha relegate ai margini della memoria collettiva o fuori di essa. In un paese come l'Italia questi libri hanno qualcosa di necessario. Facendo emergere una trama di esistenze tanto più sommerse quanto più furono pubbliche, essi indicano che da noi il silenzio non è stato infranto e la memoria resta frammentaria. Ma finché non avremo ritrovato le tracce e i nomi di quante, con le loro vite ordinarie o straordinarie, tumultuose o segrete, possono delineare una genealogia nuova, la mappa dell'Italia sarà incompleta. (Mazzucco, 2011).

II.1 Brigitte Zébé, *Io sono con te. Storia di Brigitte* (2016)

Io sono con te. Storia di Brigitte, la novena y última novela de Melania G. Mazzucco hasta la fecha es la única, curiosamente, con la palabra *Storia* en su título. No es casual y resulta significativo, dado el importante elemento documental que contiene la obra, etiquetada por la crítica como doculibro –u obra de docuficción –, en la línea de otros textos de éxito publicados en los últimos años como *Gomorra*, de Roberto Saviano, por citar quizá uno de los más populares y mediáticos. Mazzucco, sin embargo, lejos de sumarse a modas literarias, sigue fiel a la manera en la que ha contado siempre sus historias, adaptándolas al contexto y a las necesidades narrativas particulares de cada una de ellas. Brigitte simplemente cierra, de alguna manera, las dos primeras décadas de historia de la mujer en la obra de la autora romana.

La protagonista de esta historia es Brigitte Zébé, una mujer nacida en Matadi, Congo, viuda, madre de cuatro hijos y profesional acreditada de la salud que gestiona sus dos clínicas privadas. En ellas ayuda a quienes pueden pagarle el servicio y, siempre que le resulta posible, también quien no se lo puede permitir, lo que la ha convertido en una profesional respetada y una persona apreciada en su entorno. Sin embargo, una tarde de noviembre de 2012 ingresan en la clínica donde ella se encuentra siete personas que habían resultado heridas tras las revueltas producidas el día anterior como protesta por las últimas elecciones celebradas. Este será el inicio de la odisea de la joven. Esa misma noche, se presenta en la clínica un coronel del ejército preguntando por los siete heridos, con un cheque de cien mil dólares, una botella de formol y una propuesta: poner siete inyecciones.

Ante la negativa de Brigitte a cometer los homicidios, el militar desaparece. Pasan veinticuatro horas y en la madrugada del día siguiente, la joven enfermera, que duerme en su casa junto a sus hijos, oye aporrear la puerta de su casa: tres civiles y dos militares se la llevan, sin notar, por suerte, la presencia de los niños, que permanecen en casa. No corre la misma suerte su único hermano vivo, que ocupa el piso del otro lado del rellano y, oyendo los gritos, sale a socorrer a su hermana. Muere de un disparo en el acto y se los llevan a los dos, a Brigitte y el cuerpo ya sin vida de su hermano, hacia la selva.

La joven permanece encerrada semanas en una casa en el medio de la nada, a oscuras, junto a otros prisioneros, sufriendo todo tipo de abusos, hasta que consigue escapar gracias a la ayuda de alguien a quien ella había ayudado previamente en su consulta de Matadi. Consigue llegar a Kinshasa y subirse a un avión que no sabe dónde la lleva. La persona que la acompaña la abandona en la estación Termini dándole una única consigna: no volver a pisar su país.

Brigitte pasa sus primeros días entre la estación Termini y un banco de Piazza Venezia, hasta que alguien la nota y la pone en contacto con el Centro Astalli, que se ocupa de recibir a refugiados en Italia y ayudarlos en los diferentes trámites para la solicitud de asilo. Es la única manera de conseguir una nueva oportunidad en este lugar extraño. O de intentarlo, por lo menos.

Io sono con te es, por lo tanto, la historia de Brigitte, de su vida en el Congo, del inicio de su segunda vida en Italia y de su encuentro con la autora, que le ofrece la posibilidad de la palabra, de recuperar la voz para contar su historia. Mazzucco conocía anteriormente la labor del Centro Astalli, que ya le había propuesto poner por escrito alguna de las historias que hasta allí llegaban y le sugieren un encuentro con Brigitte Zébé, que lleva muy poco tiempo en la ciudad y está todavía inmersa en la vorágine que su nueva situación vital conlleva. Esa primera conversación entre ambas abre la novela a modo de prólogo, sin título ni otras indicaciones. Es un inicio desnudo; la historia todavía se debe escribir: ambas mujeres tienen que aprender a entenderse y a conocerse para que la novela sea una realidad. Hay, en esa primera conversación, un momento crucial en el que Brigitte, cristiana y profundamente creyente, pide a Mazzucco confirmación con respecto a un hecho que le han contado. La joven necesita saber, antes de entrar en el relato de su huida, si está en la ciudad de los mismos romanos que mataron a Jesucristo. La respuesta afirmativa de parte de la autora, sorprendida, sienta las bases de una confianza que permitirá reconstruir la historia de la vida, la muerte y el renacimiento de esta mujer, convertida ya en personaje literario.

El título de la novela parafrasea el versículo 10 del capítulo 41 del *Libro de Isaías* –“No temas, que yo estoy contigo; no desmayes, que yo soy tu Dios, que te esfuerzo; siempre te ayudaré, siempre te sustentaré con la diestra de mi mano” –, que abre el texto y que Dios le sugiere a Brigitte, según ella cuenta, en el momento fundamental en el que tiene que empezar a contar su historia a Francesca Napoli, su abogada, la *petite fille*, como ella la llama, de quien inicialmente recela, pensando que una mujer joven no podrá nunca ayudarla a poner remedio a su devastadora situación.

Tras ese primer encuentro narrado por Mazzucco en primera persona se inicia el relato, estructurado en veinte capítulos titulados con la misma numeración consecutiva de los mismos. En la novela se alternan, de esta manera, dos marcos temporales; por un lado, el presente de la protagonista y sus vicisitudes personales, sociales y burocráticas en Roma a los ojos de la autora y, por otro, la historia de Brigitte, de esa vida que se ha esfumado, de sus sufrimientos y de su huida, narrada por la protagonista en primera persona. Es una decisión narrativa valiente la que toma Mazzucco, que decide dar la palabra a una mujer que le cuenta su historia en un francés que, aun correcto, no es siquiera su lengua materna, dando valor a la experiencia vivida por Brigitte y recuperando, al mismo tiempo, la importancia de la transmisión oral en la génesis textual. Las protagonistas de la novela son, por lo tanto, ambas: Brigitte y Melania, dos mujeres en primera persona.

El libro se cierra con un *Post-scriptum*, que es, al mismo tiempo, una dedicatoria y un agradecimiento, pero también, por parte de Mazzucco, una declaración de veracidad de los hechos, casi como si de un manuscrito encontrado se tratase, esa técnica falsaria de la novela moderna que la autora ya utilizó en su primera obra y que aquí pretende legitimar a las narradoras y, sobre todo, a los protagonistas del relato.

La *Storia di Brigitte* es, en sentido amplio, una historia de la inmigración. Cada uno de los capítulos que estructuran el relato se abre con una cita, muy en la línea del gusto mazzucchiano por el uso de epígrafes textuales, de diferentes autores que han escrito sobre el exilio o que lo han sufrido en sus propias carnes. Cvetaeva, Brodskij, Benjamin o Borges son parte integral del texto, y Mazzucco se sirve de ellos al inicio de cada capítulo para recordar que detrás de cada mendigo y sintecho de la estación de Termini hay una persona con su dignidad pateada y con una historia que contar. La historia de Brigitte es, por lo tanto, la historia misma de la humanidad. Este artificio literario de la autora no es, entonces, una muestra de erudición para elevar el tono de su trabajo sino un elemento narrativo más, fundamental, para entroncar a Brigitte con la gran tradición literaria del exilio, en una especie de contraste entre la crudeza del relato y la lírica poética de quien hizo del exilio belleza.

Sustentan esta novela algunos de los grandes temas de la narrativa de la autora romana, que se van asomando a lo largo y ancho de la historia de esta mujer: el personaje femenino que se impone a sus circunstancias, con su cuerpo como mapa y prueba única de las atrocidades sufridas y su profesión como forma de afirmación social, la familia –el abandono, el reencuentro– o el viaje, que cobra aquí también un valor simbólico en la genealogía mazzucchiana tras el viaje al Congo, ya narrado por la autora, que hizo Annemarie Schwarzenbach. En definitiva, el trabajo de reconstrucción biográfica realizado para Annemarie y para Brigitte no dista demasiado; Mazzucco se adelanta aquí al silencio que la historia oficial dedicará a estas personas, contando el relato de una mujer, con nombre y apellido, que es, también y sobre todo, el de muchas mujeres más.

II.2. Eva Gagliardi, *Sei come sei* (2013)

Sei come sei, la octava novela de la autora romana, abría ya paso a un concepto más breve de narración tres años antes de la publicación de *Io sono con te*, y se trata también de una historia contemporánea, de actualidad y de interés social. En este caso, la protagonista, Eva Gagliardi, es una niña de once años, ávida lectora de una madurez poco común para su edad que provoca un accidente entre sus compañeros, empujándola a una huida hacia adelante. Esta situación inicialmente desesperada se convierte en un viaje en busca de sus orígenes. La acción comienza una mañana, durante una salida escolar, cuando se produce una pelea con unos compañeros que se burlaban de ella en el andén de una parada de metro en Milán, y Eva acaba empujando a uno de ellos a las vías en el momento en el que el tren hace su entrada en la estación.

Ante el pánico general que provoca la escena, la reacción espontánea de la niña es desaparecer. Huye corriendo hasta la estación para coger un tren a Roma y, desde allí, intentar llegar hasta Visso, una pequeña localidad montañosa del centro de Italia. La pequeña Gagliardi es hija de una pareja formada por dos hombres, Giose y Christian, concebida en Armenia gracias a un vientre de alquiler. Giose es un músico de pasado glam rock que conoció las mieles del éxito en otra época y perdió posteriormente el favor del público y de la crítica; Christian,

por su parte, fallecido tres años antes en un trágico accidente de moto, era un profesor universitario en Roma de lengua y cultura clásica, especialista en la figura de Dionisio el Exiguo, creador del *Anno Domini* y el sistema de cálculo occidental de los años.

Eva corre, por lo tanto, en busca de Giose, que se ha retirado en una casa en la montaña y al que hace más de un año que no ve. La niña vive con sus tíos desde que, tras el fallecimiento de Christian –que había sido el donante de esperma y, por lo tanto, el padre biológico a efectos legales –, la familia Gagliardi decide hacerse cargo de ella arrebatándosela a su otro progenitor, que hasta ese momento, sin embargo, se había dedicado en cuerpo y alma a su cuidado. Aprovechando el momento de debilidad de Giose, sumido en una profunda depresión tras la pérdida de su pareja, y sabiendo que las leyes no estaban de su parte al no haber relación de consanguinidad, la madre y el hermano de Christian gestionan la acogida por parte de este último, que se llevará a la niña a Milán, primero, y a Bruselas después por un período de tiempo, durante el cual la niña y su padre perderán el contacto.

El accidente que desencadena la búsqueda de sí misma de Eva se produce en el contexto de la reincorporación de la niña, tras el periodo en Bruselas con sus tíos, a la escuela en Italia, un entorno siempre algo hostil en el que Eva se había visto obligada desde bien pequeña a dar explicaciones sobre el motivo por el cual tenía dos padres y, sobre todo, a reaccionar ante la cerrazón de quienes no entienden esa posibilidad. La novela es, pues, el relato de ese viaje real e interior de la joven y del reencuentro entre el padre y la hija, que emprenderán otro viaje de vuelta a Milán, mano a mano, en el que la niña descubrirá sus orígenes y su padre intentará reunir fuerzas para volver a luchar de nuevo por su custodia.

Sei come sei es, más que ninguna otra obra de Mazzucco, una novela sobre el tiempo. El relato se abre con una redacción de la propia Eva, que en más de una ocasión a lo largo de la historia expresará su deseo de ser escritora como su padre Christian, titulada «L'anno zero», en la que la joven reflexiona sobre el valor temporal y la pertenencia a una época, en claro homenaje a las ideas sobre Dionisio el Exiguo que Christian compartía con ella. A partir de aquí, la novela se divide en siete capítulos en los que se narra ese viaje de vuelta en cuatro partes, con otros tres capítulos intercalados que cuentan la historia de amor de Christian y Giose y la concepción y nacimiento de la pequeña Eva. De esta manera, los capítulos pares narran el presente de la joven y los capítulos impares, en cambio, son un juego en tres tiempos –los títulos, «Eclissi», «Concezione», «Gestazione», son significativos– sobre la protohistoria de esta familia y la genealogía de esta nueva Eva. Mazzucco diseña la narración, una vez más, de manera muy meticulosa:

L'anno zero
Sola me ne vo
Eclissi
Le ore disuguali
Concezione
Amico di famiglia
Gestazione
Quel treno per Yuma

Llama la atención la brevedad de la obra. Si se toma como ejemplo cualquiera de los títulos publicados previamente por la autora, la extensión de esta novela llega apenas a la mitad respecto a sus predecesoras. La intención aquí de Mazzucco, por lo tanto, no es recrearse, como hace habitualmente en sus textos, en personajes y circunstancias, sino que pretende más bien ir directa al grano y concentrar las acciones y el ritmo narrativo –que resulta trepidante en algunos momentos– en favor de una reflexión, casi un alegato, sobre estos nuevos modelos de familia y las dificultades a las que se deben enfrentar.

La referencia a la inexistencia del año cero en el calendario cristiano que abre y recorre toda la novela no es, pues, más que una metáfora sobre la futilidad de la vida y lo caprichoso del tiempo, cuya auténtica dimensión es imposible de contener en una unidad de medida. Sobre qué es el pasado y, aún más, qué y quiénes son el futuro. Ese tiempo valioso que la vida vuelve a dar a Eva y a Giose en forma de segunda oportunidad será fundamental para que la joven haga un viaje a sus orígenes y para que su padre haga las paces con el pasado que tanto lo ha maltratado, lo convierta en memoria y se plantee una nueva mirada al futuro junto a la hija que ha vuelto a su encuentro.

La familia está de nuevo en el centro de la escena. Y se trata, en esta ocasión, de un nuevo modelo de familia –de ahí la elección no casual del nombre de Eva, la primera mujer de la humanidad, por parte de sus padres, que se sugería hace un momento. Mazzucco pone sobre la mesa una serie de cuestiones candentes en la sociedad contemporánea –las uniones entre personas del mismo sexo, la paternidad subrogada– para volver a hacer un análisis sobre la percepción y la reacción del entorno social al respecto. Lo hace en una obra que, manteniendo el espíritu de su poética narrativa –la mujer como desencadenante de la acción y garantía de futuro, los planos temporales reflejados en los diferentes capítulos, la polifonía narrativa –, resulta casi una novela de activismo social que pretende abrir el diálogo en una sociedad biempensante que tiene mucho camino por recorrer.

La publicación de este texto no estuvo exenta de polémica, con amenazas a la autora incluidas y denuncias por parte de asociaciones como «Giuristi per la vita», «Pro Vita Onlus» o incluso el grupo de extrema derecha «Lotta studentesca» a centros escolares de Roma que habían seleccionado el texto para la lectura y el debate con sus alumnos. En este contexto, cobraba más relevancia, si cabe, la escena que cierra la novela en la que Eva decide visitar en el hospital al compañero al que ha empujado a las vías y que, aún convaleciente, le pide que sea la primera en escribir su nombre sobre la escayola. Es el inicio de una nueva era. Como dice la única cita que la autora añade al inicio de su texto, “Il loro desiderio è stato esaudito. Che anche voi possiate esaudire il vostro”: es la fórmula que cierra las fábulas en la tradición armenia de la que esta nueva Eva proviene.

II.3. Manuela Paris, *Limbo* (2012)

Limbo, la séptima novela de Mazzucco, forma parte también del conjunto de sus obras contemporáneas y cuenta la historia de Manuela Paris, una joven suboficial del ejército italiano que vuelve una Nochebuena a la casa familiar de Ladispoli, una localidad de la costa lacial italiana, animada por el turismo playero durante la época estival y casi fantasmagórica durante el resto del año. Su regreso es el evento más esperado por la pequeña comunidad que habita la ciudad en los meses fríos del año: Manuela vuelve a casa, ayudándose con unas muletas y con la cabeza rapada dejando las cicatrices en evidencia, tras un período de convalecencia a causa de un atentado sufrido seis meses antes en el frente afgano en el que estaba destinada. Un episodio que le ha dejado graves secuelas, físicas y psicológicas, y del que no consigue recordar nada.

Esa Navidad en casa, lejos de ser una reunión alegre alrededor de la mesa familiar, supone el reencuentro forzoso con todo lo que su vocación militar le había hecho dejar atrás y, lo que es más difícil de aceptar, el abandono, al menos temporal pero no por ello deseado, de la familia que ella había escogido: el ejército.

Manuela regresa, pues, a casa de su madre. En el mismo piso viven también su sobrina pequeña y su hermana, Vanessa, madre soltera que, en las antípodas de Manuela, hace de su capacidad de atracción con el género masculino su mayor virtud. La única intención de la joven militar es recuperarse, siguiendo los consejos de los médicos que la han tratado, con el objetivo

de unirse al frente a la mayor brevedad, ante la evidente incompreensión de su familia. Manuela tiene también un hermano más joven, nacido de la relación entre su padre, ya fallecido, y la segunda mujer de este, al que le une un vínculo especial y que es la única persona que ve en ella un modelo a seguir.

La misma noche de su regreso, cuando la cena ha terminado, los parientes se han ido y el silencio se ha apoderado del ambiente, Manuela sale a fumar al balcón y nota la presencia de un hombre en la que parece ser la única habitación ocupada del Hotel Bellavista, el único edificio que se interpone entre el piso de la familia Paris y el mar. Está fumando también y, en el momento que percibe la mirada escrutadora de Manuela, se esconde de nuevo en su habitación.

La vida de la joven militar transcurre entre la apatía de los grises y monótonos días que cierran el año, sus esfuerzos por recordar lo sucedido, por recuperarse y las pesadillas y ataques de pánico que todavía la visitan en el sueño. El encuentro fortuito a la mañana siguiente en un paseo por la playa con Mattia, el habitante del Hotel Bellavista, produce una sintonía inmediata y da inicio a una relación entre ambos. Por otro lado, y como parte de su proceso de curación, el médico ha recomendado a Manuela que escriba lo que va recordando, sus sensaciones, en una especie de diario. Es una terapia frecuente en pacientes con estrés postraumático y es la línea narrativa que estructura la novela.

La historia de Manuela, tal y como Mazzucco la cuenta, se compone de veintitrés capítulos con dos títulos que se repiten y se alternan. *Limbo* está concebida en dos líneas temporales y narrativas. Por una parte, los capítulos titulados «Live» son un total de catorce y narran la vida de Manuela en su regreso a Ladispoli, su recuperación y la relación sentimental que va surgiendo entre ella y Mattia, marcada por la resistencia de este misterioso personaje masculino a hablar de sí mismo y de las razones que lo han llevado a pasar las fiestas navideñas solo en ese hotel costero. Esta relación se irá haciendo más íntima, a pesar de basarse en el silencio que se cierne sobre quién es Mattia y por qué está allí, y en el poco tiempo que tienen la oportunidad de compartir antes de que él desaparezca sin mediar palabra. Abandona su habitación una noche de principios de año con la única consigna para Manuela de no buscarlo nunca.

Por otra parte, los capítulos bajo el nombre de «Homework» son los ejercicios que la joven intenta escribir como parte de su tratamiento y que narran, por lo tanto, en primera persona, la experiencia militar y vital en Afganistán hasta el momento del atentado. La sucesión paralela de ambos ejes temporales se produce de la siguiente manera:

Live
Live
Homework
Live
Homework
Live
Homework
Live
Homework
Live
Homework
Live
Homework
Live
Homework
Live
Live
Homework
Live
Live
Homework
Live
Live
Rewind
Live

Como se observa en la alternancia de capítulos, la novela se abre con dos apartados dedicados al regreso de la joven a casa, para dar paso a un diálogo constante entre ambos contextos narrativos que, en la segunda parte del relato, vuelven a dar más peso al presente. El penúltimo capítulo, sin embargo, rompe el esquema y, con el título de «Rewind», rebobina, precisamente, bajo la forma de un epistolario, la historia de Mattia, que ha dejado una serie de cartas a Manuela explicándole la muerte de su vida anterior tras ser testigo de un crimen mafioso. Esta nueva voz narrativa, que hasta ese momento no ha aparecido y da un nuevo significado a la relación entre ambos personajes, conforma una especie de epílogo junto al capítulo «Live» que cierra la historia y abre una ventana al futuro.

Limbo es, en definitiva, una novela sobre el amor como fuerza redentora, lo que resulta, en cierto modo, una novedad temática en la producción de la autora. Pero es también, como ella misma dice en los agradecimientos –ya mencionados previamente en este trabajo– su viaje no realizado a Afganistán. Precisamente, a nivel temático, vuelve la idea del viaje, de nuevo, a un país que Annemarie Schwarzenbach visitó y fotografió y al que ahora acuden los jóvenes militares para realizar misiones de supervisión e incluso de recuperación en las que a veces encuentran la muerte.

La novela retoma, en una relectura adaptada a estos nuevos tiempos bélicos, la cuestión del regreso del soldado, de los traumas y de la dificultad de sobrevivir a ellos desde la distancia y la supuesta normalidad de la vida cotidiana, en un paralelismo con la situación también forzada de Mattia, que vive en su propio limbo. El soldado es además, en este caso, una mujer, que vuelve con una serie de marcas emocionales y físicas, con la cabeza rapada y con el aspecto andrógino de quien no se reconoce en su cuerpo. La cuestión de la pertenencia al grupo y de la familia resultan, una vez más, relevantes: el limbo de Manuela es su proceso de curación, pero también es su familia carnal, de la que desea escapar en cuanto le sea posible para volver a la familia que ella ha elegido, a su *squadra*.

En última instancia, la historia de amor entre los dos protagonistas surge porque el encuentro se produce, precisamente, en el limbo que cada uno experimenta, en la espera entre la muerte y la redención –en el sentido de la teología cristiana para el término. Mattia se refiere, en un momento dado, al limbo dantesco, en el que sus habitantes esperan la absolución de un pecado que no han cometido. En otro momento de la historia, la sobrina de Manuela le propone jugar a un nuevo videojuego que se llama limbo, en el que los personajes, tras su muerte, pueden ir al lugar homónimo y volver a comenzar la partida. Tanto Manuela como Mattia lidian, en fin, con las secuelas de una muerte fallida y con la dificultad de imaginar una nueva vida tras ella. Con el esfuerzo que supone empezar una nueva partida aun sabiendo que, como dice el proverbio afgano que abre la novela, “la fine della notte nera è bianca”.

II.4. Emma Tempesta (y Maja Fioravanti), *Un giorno perfetto* (2005)

Un giorno perfetto, el quinto título de la autora romana, es una novela coral que narra la historia de una serie de personajes que representan la Italia contemporánea y de sus vicisitudes a lo largo de las veinticuatro horas del viernes 4 de mayo de 2001, el penúltimo de la campaña electoral que devolverá a Silvio Berlusconi a Palazzo Chigi.

La galería de personajes que componen el relato se estructura en torno a dos núcleos, los Buonocore y los Fioravanti, dos familias que representan dos estratos sociales bien diferentes, unidos por sus relaciones profesionales: Antonio Buonocore, ex-policía, es el hombre de seguridad de confianza de Elio Fioravanti, abogado y miembro saliente del Parlamento al que su partido, la berlusconiana coalición «Casa delle Libertà» ha relegado a hacer campaña en los barrios más difíciles de la periferia romana. Fioravanti tiene un hijo mayor de su primer matrimonio, Aris, que a lo largo de ese día se está preparando para lanzar su primer cóctel molotov contra uno de los locales de McDonald's en Roma, representando al grupo de activismo antiglobalización al que se ha unido con el nombre de Zero. Por otro lado, de su segunda mujer, veinte años más joven, ha tenido una niña, Camilla, que va a la escuela privada a la que Buonocore, a pesar de las diferencias sociales que existen entre ambas familias o precisamente

en un intento de reducir ese margen, ha insistido en matricular a su hijo pequeño, Kevin. Los dos críos van a la misma clase y coincidirán también en la fiesta que la pequeña Fioravanti celebra ese mismo viernes con ocasión de su cumpleaños.

Sin embargo, las verdaderas protagonistas de ese día de mayo romano son las mujeres, de nuevo: Maja Fioravanti, la segunda mujer del político, y sobre todo Emma Tempesta, que acaba de separarse de Buonocore, harta de sufrir sus arranques violentos, y se ha llevado a sus hijos, Kevin y la adolescente Valentina, a casa de su madre.

Emma es una mujer más llamativa que guapa, con ese encanto que hace perder la cabeza a los hombres y que el resto de mujeres considera vulgar. Su apellido ya es una perfecta ilustración del personaje: de carácter explosivo, en su juventud inició una carrera musical como cantante de segunda fila que terminó a causa de los celos de Antonio; se casó y se ha dedicado a criar a sus dos hijos y ser la mujer perfecta de un hombre violento que la ha maltratado casi desde el principio del matrimonio. Tras el último ataque sufrido, convencida de haber estado a punto de morir, decide abandonar el domicilio conyugal para proteger a sus hijos, desatando aún más la ira del padre de los niños bajo forma de falso arrepentimiento. Ha aceptado un trabajo precario en una centralita telefónica en la que están empezando a despedir a las mujeres mayores de treinta años para no depender de su marido que, impotente ante la determinación de ella, la sigue acosando con la intención de reconstruir la familia que, en su óptica patriarcal, ella ha destruido.

Valentina Buonocore, la hija adolescente de Emma y Antonio, es una joven con los problemas típicos de la edad agudizados además por la separación de sus padres y la pérdida de comodidades que eso le ha supuesto. La relación con su madre se ha tensado porque la culpa también de la situación, viendo en su padre un modelo a seguir y, en definitiva, la víctima de los caprichos y veleidades de Emma.

Maja Fioravanti actúa en la novela como la antítesis de Emma, de la que se avergüenza cuando deben coincidir por la relación que tienen sus niños, aunque le unen, incluso sin quererlo, muchas cosas a ella. Abandonó muy joven un prometedor futuro profesional por la atracción que suponía la vida acomodada que un hombre poderoso podía ofrecerle, más que por la que le despertaba el hombre en sí mismo. En ese día de mayo, sus preocupaciones son dos: que la fiesta de cumpleaños de Camilla sea un éxito, ya que acudirán las mujeres de otros hombres influyentes y las elecciones están a la vuelta de la esquina, y por otra parte, encontrar un piso de su gusto al que trasladarse para abandonar a Elio.

Ambas mujeres se mueven, pues, en ejes paralelos con un punto en común: las dos quieren liberarse de un matrimonio que las tiene enjauladas. Existe, sin embargo, una diferencia

fundamental; Maja no parece haber estado nunca enamorada de Elio y está, en cualquier caso, en una situación privilegiada. Emma, por su parte, sigue probablemente enamorada de Antonio, consciente del peligro que corre y de que la suya es una huida hacia adelante en beneficio, principalmente, de sus hijos.

Mazzucco, tras el éxito dos años antes de *Vita*, tenía dos objetivos: publicar una novela radicalmente distinta a su predecesora, ante la sorpresa de editores, primero, y público, después, y que esa novela cerrara, de algún modo, la historia de la Italia del siglo XX que la anterior narraba. Para ello, vuelve a escribir un complejo relato sobre la familia; en este caso, sobre la familia media italiana en el cambio de siglo y la lacra social del maltrato, sobre la reacción de hombres y mujeres a la descomposición social del modelo patriarcal y el nacimiento de nuevos modelos familiares, tan tabú todavía en muchos sectores italianos, y sobre la muerte del futuro a manos del presente que lo origina; el asesinato de la herencia.

Con ese doble fin, la autora romana ofrece una novela social de respiro policíaco que basa su ritmo en la polifonía narrativa; es decir, en el diálogo incesante entre los personajes que se van encontrando a lo largo del día, sumados a otros elementos narrativos como el diario de Valentina o las redacciones de clase de Camilla y Kevin. La historia tiene lugar en el marco de una estructura muy medida, como es habitual en Mazzucco, que se abre y se cierra con el relato de un hecho de crónica negra, bajo el nombre que titula la propia novela, para dar a partir de ahí un salto hacia atrás y contar a lo largo de las veinticuatro horas del día que está acabando a toda esa galería de personajes, sus historias y sus motivaciones. El relato se produce, por lo tanto, en una aristotélica unidad de tiempo que, como señala Ardolino (2017: 184), debe también algo a la serie televisiva estadounidense *24* –no se debe olvidar la formación también cinematográfica de la autora, que crea una obra muy visual, en este sentido.

La novela se divide, pues, en cuatro partes que inician cada una con un epígrafe simbólico: una cita de *Anna Karenina* sobre la infelicidad y la culpa («notte»), un dicho popular sobre la mentira («mattina»), unos versos del poeta ruso Osip Mandelstam sobre el valor de las conquistas personales («pomeriggio») y un fragmento de *Macbeth* sobre el miedo de ser lo que se desea ser («sera»). Pero, sin duda, la cita que abre la obra es la que da un valor más irónicamente macabro a toda la historia. Se trata de una frase de George W. Bush en su discurso sobre el estado de la Unión de 2004 que dice: “La famiglia è il luogo in cui dimorano le speranza del nostro paese, il luogo che fa spuntare le ali ai sogni”. A partir de ahí, la historia se estructura de la siguiente manera:

Un giorno perfetto

NOTTE	MATTINA	POMERIGGIO	SERA
prima ora	settima ora	quattordicesima ora	ventunesima ora
seconda ora	ottava ora	quindicesima ora	ventiduesima ora
terza ora	nona ora	sedicesima ora	ventitreesima ora
cuarta ora	decima ora	diciassettesima ora	ventiquattresima ora
quinta ora	undicesima ora	diciottesima ora	
sesta ora	dodicesima ora	diciannovesima ora	
	trecesima ora	ventesima ora	

Un giorno perfetto

La cita de Bush hijo, junto al prólogo y el epílogo a partir de los que se desarrolla ese día perfecto, evidencian el cinismo de un mundo que se sigue sustentando en un modelo social y familiar que no es válido de por sí y sobre el que la autora quiere reflexionar. Italia sigue siendo uno de los países en los que más mujeres mueren a manos de sus parejas sin que los gobiernos se planteen los verdaderos problemas de fondo a esa situación para erradicarla. Muy al contrario, se tiende a normalizar y a seguir alabando ese modelo en el anidan los verdaderos valores. Esta es la historia de algunas víctimas de la muy extendida mala interpretación de esos valores.

El título, significativo a la vez que descorazonador, está tomado de la canción homónima de Lou Reed, *A perfect day*, que abre y titula el prólogo y el epílogo homónimos. No es casual tampoco que sea una canción la que dé nombre a la novela, ya que la música es un elemento muy presente, como ya ocurría por ejemplo en *Il bacio della Medusa*, y que funciona aquí a la vez como vía de escape y lectura psicológica de los personajes, además de como elemento de contextualización, con algunos de los éxitos italianos del momento que suenan a lo largo del día –la canción que dio a Elisa la victoria del festival de Sanremo de ese mismo año o el primer *tormentone* de Tiziano Ferro –.

Un giorno perfetto es, junto a *Vita*, en ese díptico sobre la Italia del siglo XX que conforman, el título que más éxito ha reportado a la autora romana, en términos de ventas y de presencia mediática. Por ese motivo, es uno de los que más atención ha despertado en la crítica e incluso en la comunidad académica, con trabajos muy interesantes como el que se citaba previamente de Ardolino, pero también Storini (2008), Lucamante (2010), Boillet (2014) o Ippolito (2016). Todos ellos hablan del acercamiento de la autora al *noir*, al *giallo*, y subrayan la contemporaneidad de una propuesta en el fondo híbrida –como lo es la producción novelística de Mazzucco en general– que rompía con las tendencias de la propia autora hasta el momento,

con cierta querencia hacia tiempos pasados.

El tiempo aquí presente es, en definitiva, uno de los conceptos fundamentales de este texto y el hilo conductor que lo une al resto de la producción de la autora. El cuerpo, otra de las constantes, aparece aquí como prueba física del mal funcionamiento social, en la pequeña discapacidad de Kevin Buonocore, que no acaba de encajar ni en el entorno escolar ni en su situación familiar. Y, lo que es más significativo, aparece como símbolo del maltrato en las marcas de Emma que, en sentido más amplio, son las marcas de ese modelo familiar y social disfuncional y defectuoso. Mazzucco lo subraya en una de las actividades en la escuela de Camilla y Kevin, en las que la religiosa que les da clase propone una reflexión a los niños sobre las similitudes entre familia y cuerpo. En esa dualidad, en esa actividad y en las respuestas y reflexiones no mediatizadas de los niños está la clave de esta novela. Los últimos momentos de ese día perfecto, de una crudeza que deja casi sin respiro, escenifican la muerte de ese modelo patriarcal y el pequeño hilo de esperanza que queda, una vez más, en el personaje femenino de la historia como única posible fuerza regeneradora.

II.5. Luisa Sanacore (y la divina Alma), *La camera di Baltus* (1998)

La camera di Baltus, segunda novela publicada por Mazzucco, es un mosaico temporal en el que se entrecruzan tres historias ambientadas en otras tantas épocas históricamente distintas: la del Maestro Enrico, pintor de finales del *Quattrocento*, autor de los frescos que decoran la habitación que da título a la obra; la de Arsenio Ventura, un crítico de arte contemporáneo que, en el año 1992, recibe el encargo de valorar los frescos que han sido descubiertos en las paredes de la habitación; y finalmente la de Baltus, un oficial napoleónico que fue encarcelado en esa misma habitación y que en ella murió, dándole el nombre por el que la posteridad la ha conocido.

Las acciones de los tres ejes temporales diferentes transcurren en el mismo lugar de la región italiana del Piemonte, la fortaleza medieval de Bastia del Garbo, que en el siglo XV tiene como señor al capitán Tristano Boccadiferro y que a finales del siglo XX se encuentra en el centro de una operación de especulación inmobiliaria. El castillo se convierte, de esta manera, en un auténtico cronotopo bajtiniano y estas dos historias que ocupan principalmente la extensión del texto –la del Maestro pintor y la del crítico de arte– componen un díptico que resulta ser, además, un juego especular entre las vicisitudes de Arsenio y las de Enrico, que funciona como un *alter ego* medieval del primero. La novela va alternando el relato de las dificultades de Arsenio en la valoración de la obra pictórica, por una parte y, por otra, la

búsqueda de la inspiración por parte de Enrico para realizar el encargo pictórico que se le ha encomendado para la habitación de la torre del castillo. Ambos hombres tendrán que lidiar con la presencia de las misteriosas mujeres que habitan el castillo en cada período: Luisa Sanacore, por un lado, ex–propietaria del castillo que todavía ocupa y Alma Solaro, por el otro, la divina Alma, cuñada del Capitán Boccadiferro, que vive encerrada en el castillo y se dedica a la vida contemplativa.

Luisa es el último eslabón de una clase social que está desapareciendo y personifica la Italia en plena desintegración económica y moral de principios de los años noventa. Hija de una nobleza venida a menos, Sanacore se ha visto obligada a vender el castillo, aunque sigue habitándolo gracias a la interrupción de las acciones inmobiliarias que su nuevo dueño quiere llevar a cabo, paralizadas por el descubrimiento de los frescos que Arsenio debe estudiar. La incapacidad de habitar su tiempo y de formar parte del mundo exterior la han llevado –como a la mayoría de los personajes femeninos de Mazzucco– a los márgenes de la sociedad: vive prácticamente recluida en el castillo y la droga se ha convertido en su única vía de escape. Las únicas relaciones con hombres que se le conocen son la que inicia con el propio Ventura y la que ha mantenido con Postumo Drago, el controvertido nuevo dueño –dragón guardián– del castillo, que acabará siendo un prófugo de la justicia, buscado por operaciones económicas irregulares.

El personaje de Luisa hace su entrada en escena en la novela casi como una aparición, cuando Arsenio está llegando a la fortaleza en el Bmw que se ha comprado, mero símbolo de un estatus que quiere pero no posee. En la niebla de la noche, ella se materializa en medio de la carretera, obligándolo a esquivarla con una maniobra violenta que, para evitar el impacto, acaba con el coche estrellado. La locura de Luisa resulta, por lo tanto, peligrosa.

Alma, por su parte, es también una especie de aparición. Habita el castillo de Bastia como un espíritu inicialmente invisible al Maestro Enrico. Es la cuñada del capitán y es la hija bastarda –además de predilecta– del Conde Solaro, que la educó en el seno de la familia junto a su hija legítima, y que había acordado un matrimonio para ella con la familia Boccadiferro. Sin embargo, llegado el momento, el capitán elige como esposa a Leonarda, la hija legítima, de la que enviudará, y Alma se ve así rechazada, refugiándose en una vida ascética y de auto reclusión, a pesar de la atracción que ha sentido siempre por ella el capitán. Para los habitantes del castillo, la Divina Alma es un personaje misterioso sobre el que circulan diferentes leyendas, que van del final trágico que encuentran sus amantes a los episodios místicos y arranques de locura que dicen haber presenciado. Alma es, también, una mujer que no habita su tiempo y cuya locura es, por lo tanto, peligrosa. El Maestro Enrico, por su parte, en la soledad

del castillo y ante sus problemas de inspiración creativa, quedará prendado de ella, intentando insistentemente que pose para él, hasta que consiga retratarla y, de esta manera, poseerla.

La divina Alma funciona, pues, como un trasunto narrativo de Luisa Sanacore y podría ser efectivamente un antepasado suyo, que aparece en la novela –ya se ha mencionado– como metáfora de una nobleza italiana decadente, pero también del estigma de la locura femenina transmitida de generación en generación. Es esta una cuestión que aparecía ya en Norma, protagonista de *Il bacio della Medusa*, y que volverá en Annemarie Schwarzenbach, de quien el personaje de Luisa bien podría perfectamente ser precursora.

La camera di Baltus debe mucho a *Il castello dei destini incrociati* de Italo Calvino, obra de 1973 que narra también diferentes historias entrecruzadas en el tiempo y el espacio a partir de las cartas del tarot y las imágenes que estas sugieren. La novela de Mazzucco, por su parte, utiliza la simbología de la composición de los frescos de la habitación y del mosaico inacabado, perdido, reencontrado e imposible de reconstruir. En este sentido, la estructura de la obra se basa precisamente en las cuatro paredes de la habitación del título, identificadas con los cuatro puntos cardinales, que titulan a su vez cada una de las cuatro partes en las que se divide el material narrativo. En estas partes o paredes se entremezclan las vivencias de Arsenio y Luisa y del Maestro Enrico y Alma, en un complejo devenir simbólico alrededor de la habitación, de esta manera:

Parete Est

Danzare nelle tenebre

Parete Nord

I suoi giorni perduti
scendono su di lui
come un velo di nebbia

Parete Sud

La ferita e la gloria

Parete Ovest

Battaglie e sconfitte

Baltus 1797

Llama la atención, en lo que respecta a la estructura, que Mazzucco antepone, de manera excepcional en su producción, el índice al texto, haciendo del primero una puerta de acceso al segundo, y añadiendo un plano del castillo de Bastia del Garbo. Resulta evidente así que esta es una novela sobre la reconstrucción temporal y artística, sobre la relación y el valor del tiempo, sobre la autoría y la interpretación artística y, en definitiva, sobre la búsqueda de la verdad a través del arte. Aparecen en esta obra líneas subrayadas, paráfrasis textuales, citas en latín, fechas, toda una demostración de conocimiento por parte de la autora que forma parte del juego combinatorio que adscribe la novela a la tradición de la posmodernidad. Con todo ello, Mazzucco se vuelve Arsenio en su pasión exegetica por meterse en la piel del otro, por entender el mensaje del pintor, por reconstruir su fresco perdido, por colocar las últimas piezas del puzzle. La autora se abandona a un delirio de crítico de arte, de historiadora, y funde las páginas de ficción con la intervención quirúrgica de los estudiosos de otros tiempos.

Se dan en esta novela, como siempre, dos tintas diferentes en la pluma de Mazzucco, dos pulsiones que se entrelazan en *La camera di Baltus*: la de relatar vivencias de sus personajes de ficción y la del placer de reportar los hechos, de hacer la crónica de personajes históricos del mundo del arte y la cultura de los que ella vive y se nutre. Esta novela resulta ser, a la luz de los años, un primer acercamiento al mundo de la pintura, operación que en *La lunga attesa dell'angelo* llevará a cabo con acrecentada madurez.

Finalmente, en lo que respecta a los elementos paratextuales, aparece al inicio de la novela una única cita de Eugenio Montale sobre la reversibilidad del tiempo, que está en la propia génesis de la obra y dice mucho también sobre la idea de escritura de Mazzucco: “C'è chi vive nel tempo che gli è toccato ignorando che il tempo è reversibile come un nastro di macchina da scrivere. Chi scava nel passato può comprendere che passato e futuro distano appena di un milionesimo di attimo fra loro”.

II.6. Annemarie Schwarzenbach, *Lei così amata* (2000)

Lei così amata, la tercera novela de Mazzucco, es, como ya se ha comentado en ocasiones previas en este mismo trabajo, la historia de la vida y los viajes de Annemarie Schwarzenbach (1908–1942), escritora, periodista y fotógrafa. Este trabajo abre un nuevo filón en su producción, el de la novela biográfica, que seguirán *La lunga attesa dell'angelo* e *Io sono con te* y fue ganador de los premios literarios «Napoli» y «Vittorini» en el año 2000.

Schwarzenbach nació en Suiza, hija de Robert, un industrial que hizo fortuna con la seda y de René, una amante de los caballos de férrea actitud que descendía de la familia Von Bismarck. Annemarie estudió en colegios femeninos privados y se licenció en Historia, decidiendo trasladarse posteriormente a Berlín para alejarse precisamente de su familia, que nunca entendió sus opciones y con la que mantuvo siempre, por ese motivo, una tensa relación a medio camino entre la dependencia afectiva y la necesidad de reafirmación individual. Logró introducirse en los círculos artísticos y literarios de la capital alemana, alimentando así su vocación de escritora, y estrechó lazos con la familia Mann, especialmente con los hijos del premio Nobel, Erika y Klaus, que eran conocidos en esos círculos como los “gemelos terribles” a pesar del año de diferencia de edad que los separaba. Annemarie vivió siempre enamorada de

Erika, a pesar de no ser correspondida, y convirtió a Klaus en un *alter ego*, en el espejo en el que ella se miraba, en el autor independiente que ella aspiraba a ser y que la iniciaría en el consumo de estupefacientes, de los que fue dependiente el resto de su vida.

La relación con la familia Mann, unida a sus decisiones profesionales y vitales, le supondrá un conflicto constante con su propia familia; los Mann y los Schwarzenbach representan en la novela la imagen de las dos Europas escindidas con el auge de los fascismos, que obligó a los Mann a abandonar Alemania, iniciándose también, de esta manera, un período de idas y venidas en la vida de Annemarie que decidió seguirlos, en un primer momento, y se marchó después a Asia durante siete meses. A su regreso a Europa, en 1934, acompañó a Klaus al Congreso de escritores soviéticos y volvió después a Persia, mientras ambas familias rompían definitivamente su relación, obligándola a tomar partido: eligió a los Mann.

Schwarzenbach se casó entonces en Teherán con un diplomático francés, también homosexual, que se enamoró de ella y pensó que la relación podría ser beneficiosa para ambos. El matrimonio fracasó poco tiempo después y Annemarie siguió adelante con sus viajes y sus relaciones tóxicas, intentando reestablecer el contacto con Renée, su madre, y desintoxicarse, al mismo tiempo, de los hermanos Mann y de la morfina. En 1940 fue a visitarlos a Estados Unidos, donde Erika se había instalado, y acabó internada en un manicomio tras el intento de estrangulamiento de una de sus amantes. Consiguió salir del país bajo impedimento de volver y regresó a Suiza, donde nadie la esperaba.

Finalmente, se marchó a África, donde fue acusada de espionaje, y se reencontró con su marido, dándose una nueva oportunidad que se vio interrumpida por la muerte de Annemarie, tan prematura como misteriosa, a causa de una caída.

Lei così amata es, principalmente, una novela sobre las idas y venidas de Annemarie Schwarzenbach, sus viajes y su búsqueda interior a través de ellos. No es, por lo tanto, una novela biográfica en sentido estricto, aunque mucho de lo que ocurre nace de la investigación de Mazzucco sobre el personaje. La autora se encontró con ella, por primera vez, en la autobiografía de Klaus Mann y se la volvió a cruzar como personaje de *La voie cruelle* de Ella Maillart, con quien compartió un viaje a Afganistán en 1939 que se narra en la novela.

Esta pasión común entre ambas escritoras, Mazzucco y Schwarzenbach, por los viajes, por Asia y, en concreto, por Afganistán fue la génesis de la obra narrativa, que inicia exactamente con el relato de la caída y la misteriosa muerte de la autora suiza. La novela empieza, al más puro estilo mazzucchiano, por el final de la historia y se estructura, a partir de ahí, en tres partes de cuatro capítulos cada una, para cerrarse con dos últimos capítulos que

vuelven a los últimos momentos de la vida de Annemarie y funcionan, por lo tanto, como epílogo, trazando una línea temporal desde el inicio de la novela, compuesta así:

La caduta. 7 settembre 1942

PRIMA PARTE	SECONDA PARTE	TERZA PARTE
L'apprendista della vita	Su ogni spiaggia di questo mondo	Io abiterò il mio nome
Una Mercedes bianca	Vagabonda	Hotel Bellevue
Proprietà privata	Un ragazzo di nome Claude	Il ritorno del figliol prodigo
Ciak: si gira	Camminare sull'acqua	Riva del Congo
Un'onda di tenebra	Sanatorium Europa	Ultimo lembo d'Africa

Nelle profonde tenebre
Il ringraziamento

El título de la novela está tomado del inicio del primer verso del poema *Orfeo Euridice Hermes* de Rainer Maria Rilke y cada una de las tres partes en las que se narra el relato de la vida de Annemarie se introduce con un poema que, junto a Rilke, conforman una visión simbólica del personaje, sus vicisitudes personales y su huella en la historia

Annemarie Schwarzenbach representa metafóricamente la fe en la palabra cuando el mundo a su alrededor se desmoronaba. La escritura es el elemento que la separa de su familia, uno de los mayores nudos de incompreensión entre madre e hija, por un lado, y que, por otro, enciende la pasión desmedida y devastadora por los Mann. La palabra es el único aspecto de su vida en el que nunca se traicionará y es significativa, a este respecto, la necesidad de reafirmación autoral que le surge al personaje por rechazo a las consignas que el Congreso de escritores soviéticos planteaba. Pero la novela habla también de la dependencia a lo destructivo, del deseo y de la locura, temas que ya estaban en las dos novelas anteriores de Mazzucco, *Il bacio della Medusa* y *La camera di Baltus*. El personaje de Schwarzenbach es la quintaesencia del sentimiento de no pertenencia y de la huida hacia lo exótico de una generación de intelectuales del período de entreguerras que, gracias a sus posibilidades económicas, intentaron compensar el desencanto de un mundo que iba a la deriva con el descubrimiento de otros mundos, en un momento en el que las circunstancias históricas lo permitían.

Pero Annemarie es también la personificación del personaje en los márgenes: mujer, lesbiana, viajera, escritora, fotógrafa en la década de los años treinta. Una mujer de extraña y andrógina belleza, que parecía un muchacho y que aparece en todas las fotografías vestida de

hombre. La novela reflexiona sobre esa imagen femenina a través del resto de los personajes, en una lectura sobre la cuestión de género que la escritora y viajera suiza plantea en su momento y sobre la representación del cuerpo de la mujer, de nuevo.

En último lugar, surge en la novela otro elemento importante y constante en la producción de Mazzucco que cobra importancia en el conjunto de la obra a partir de la publicación de este texto: la aparición de la autora romana como voz narrativa en primera persona, como parte de la diégesis en la que narra sus investigaciones y descubrimientos en el proceso de reconstrucción del personaje de Schwarzenbach, de sus inquietudes y de sus miedos. Este trabajo se completa siete años después con la traducción y edición, por parte de la autora romana, de *La gabbia dei falconi*, una colección de relatos de la autora suiza, que completa un díptico que es una recuperación de la memoria de una mujer y de una época, como ocurrirá algunos años después con Marietta Robusti, la Tintoretta.

II.7. Vita, *Vita* (2003)

Vita, el cuarto título de la autora romana, ha sido aclamado de manera casi unánime por la crítica desde su publicación como la gran novela de la emigración italiana del siglo XX, y le otorgó finalmente a Mazzucco el premio Strega al que había sido candidata ya con sus dos primeras obras.

La novela narra la historia de Vita y Diamante, dos primos de nueve y doce años de edad, respectivamente, que en 1903 abandonan su hogar en la pedanía de Tufo en Minturno, localidad de la costa lacial italiana, para embarcarse rumbo a Nueva York en busca de un futuro mejor. Viajan llevando poco más equipaje que las esperanzas que sus familias han depositado en ellos: en Nueva York los espera *lo zio* Agnello, el padre de Vita, que lleva unos años viviendo en la ciudad de los rascacielos y labrándose allí un futuro gracias a la frutería que ha conseguido poner en marcha después de años de infames trabajos y que perderá poco después por las presiones de la mafia italiana que operaba ya a principios del siglo pasado en América. Su mujer, Dionisia –la madre de Vita –, rechazada por inmigración debido a un problema de vista causado por su trabajo como escribana en el pueblo, se había visto obligada a volver a Italia. Esta situación, por otra parte, ha permitido a Agnello mantener una relación con otra joven mujer, Lena, también inmigrante, que le ayuda en la gestión de la casa de Prince St. en la que viven. Es ese el apartamento del Lower East side al que llegarán Vita y Diamante, y que

hace las veces de posada para muchos de los italianos que desembarcan en la gran manzana, conformando poco a poco la comunidad de *Little Italy* con la que esa zona de la ciudad ha pasado a la fama. La esperanza de una vida mejor y el choque inicial con ese lugar inhóspito al que llegaban sin casa y sin trabajo es una posibilidad de negocio para Agnello que, haciendo a la gente en su pequeño apartamento, consigue sobrevivir como un personaje a medio camino entre el usurero y el mentor de esta generación trasplantada.

La obra es, por lo tanto, también una novela de formación, de la afirmación de uno mismo ante la adversidad y de la forja del carácter de Vita y de Diamante. En este sentido, es también la historia del descubrimiento del nuevo mundo a los ojos de dos niños, de la retahíla interminable de trabajos a los que Diamante se deberá enfrentar en su deseo de prosperar, casi como si de una novela picaresca se tratase; de la formación de Vita en la casa de su padre, a miles de kilómetros de su madre, y en la escuela de la que huye. Del tiempo que los dos críos pasan juntos, de la complicidad y el reparo que encuentran el uno en el otro. En definitiva, de la incipiente historia de amor entre ellos interrumpida por el destino, que lleva a Vita a establecerse y formar su familia en Nueva York y a Diamante a regresar a Italia diez años después y formar la suya.

En cualquier caso, *Vita* es mucho más que la historia de estos dos jóvenes emigrantes, de sus vicisitudes y desventuras y del momento histórico que simbolizan, sino que es la historia también del regreso a sus orígenes del capitán Dy Mazzucco, hijo de Vita, que en 1944, tras la liberación de Italia, regresa a Tufo buscando sus raíces, dibujadas en la memoria de su madre con la forma y el perfume de los limoneros del campo de Minturno que, tras la guerra, como el resto del pueblo, ha sido totalmente arrasado. El Capitán Mazzucco vuelve a los lugares de la infancia de su madre con la intención de conocer al hombre por quien fue bautizado como Diamante.

Efectivamente, *Vita* es la historia de la familia de la autora, de su abuelo Diamante, de la memoria de los Mazzucco, de las anécdotas transmitidas oralmente y de los desvelos de la escritora romana por comprobar la leyenda de su familia y entender qué episodios se habían dejado fuera del relato y por qué. De esta manera, en un giro muy mazzucchiano, la historia de su familia se convierte en la historia de toda una generación –perdida, en cierto modo– de italianos a los que la literatura nacional tampoco había dado voz. Una vez más, como en toda la producción de la autora, la historia privada se convierte en historia oficial. Y es aquí donde el personaje de Vita adquiere una importancia capital: esta niña desconocida inicialmente por la escritora figura en el registro del transatlántico «Republic» de la compañía naval White Star

Line, en el que su abuelo había viajado a Nueva York de niño, y desaparece a un cierto punto de la leyenda familiar, sin dejar tampoco mucho rastro de su vida además de algunos paquetes para su familia que la autora recuerda haber recibido de una pariente lejana. Este personaje excéntrico, en el sentido más geométrico del término señalado por Stefania Lucamante (2009), se convierte sin embargo en el centro de la atención y en la clave para descifrar la historia que une a los Mazzucco de ambos lados del océano.

Para llevar a cabo esta operación de recuperación de la memoria, Melania Mazzucco, la nieta del protagonista de la historia, crea una estructura para la novela que es, más que nunca, una auténtica pieza de orfebrería narrativa en la que se alternan los planos temporales de los años infantiles de Vita y Diamante en Nueva York, de la llegada de la segunda generación a unas raíces arrasadas por la guerra y, finalmente, de la reconstrucción en el presente de todos los elementos. Mazzucco equilibra las tres narraciones dando un equilibrio vertebral pero a la vez polifónico a la novela de su familia, así:

<i>I miei luoghi deserti</i>

PRIMA PARTE	SECONDA PARTE	TERZA PARTE
<i>La linea del fuoco</i>	<i>La strada di casa</i>	<i>Il filo dell'acqua</i>
Good for father	I miei luoghi deserti	Waterboy
Una gita a New York	Il figlio della Donna albero	Il diritto alla felicità
Welcome to America	Good for father	The track gang
Bad-boys	Ragazza italiana sparita	Le esitazioni di Amleto Atonito
Il fratello americano		Un biglietto per l'Ohio
Il gemello di James Earl Jones		Ragazza italiana sparita
La Mano Nera		La bomba n. 53
Le scarpe nuove di Cesare Cuzzopuoti		Cartolina da New York
Il caso Vita M.		Il mondo dei sogni
Il dono		Il naufragio del Republic
L'ostinato profumo del limone		Il vagabondo di Denver
Buongiorno Bros		Ciò che rimane
La lampada		
La stella bianca		

<i>I miei luoghi deserti</i>
<i>Salvataggio</i>

Como se puede observar, y haciendo honor a la tradición mazzucchiana, la novela se abre con un prólogo titulado «I miei luoghi deserti» que lleva al lector a Tufo en 1944 junto al Capitán Dy Mazzucco. Un capítulo del mismo nombre sirve para cerrar la historia de manera circular y hay un último añadido, a modo de epílogo titulado «Salvataggio», que rinde tributo a la posible historia entre Vita y Diamante. Lo que pudo ser y no fue, lo que sabemos y lo que intuimos. El cuerpo central de la obra se estructura en tres grandes partes desigualmente subdivididas en capítulos, en los que se alternan también los tres planos de la historia –la Nueva York ítaloamericana de principios de siglo, Tufo en 1944 y la investigación de la autora– y sus correspondientes voces narrativas. Mazzucco vuelve como transmisora y también personaje de su propia historia; es la narradora omnisciente de la historia de su familia americana y es la investigadora que realiza las búsquedas oportunas para poner orden y palabras a la memoria. La novela es, una vez más, la combinación de material documental y de la destreza de la autora como cuentacuentos, como esas mujeres de la historia que, depositarias de la memoria familiar, han ido transmitiendo oralmente las epopeyas personales que, a su vez, alguien les había contado previamente. Porque *Vita* tiene algo de cuento de hadas, de fábula, de leyenda, de esas historias precisamente transmitidas de generación en generación en las que Mazzucco ha querido indagar para descubrir la genealogía perdida de su familia y, en cierto modo, encontrarse a sí misma en el personaje de Vita, esta niña vivaz, indomable, personaje marginal del discurso de la memoria familiar, que pudo ser su abuela y que Melania recoge, también, para entender sus orígenes que son, a la vez, los de muchos otros italianos.

Vita es, por lo tanto, una propuesta híbrida, muy en la línea de la escritora. Es una novela histórica, sí, y también familiar, biográfica, de formación, de investigación. El texto abre un acercamiento a la historia familiar silenciada de la Italia del siglo XX que cierra *Un giorno perfetto* y, en cierto modo, también *Sei come sei*; en *Vita*, como dice Lucamante en su estudio, Mazzucco “appropriates the discourse of migration and turns it into a problematic lack of national memory” (Lucamante, 2009). Y, como reza el título del artículo en cuestión, el privilegio de la memoria va a la mujer: la mujer que recuerda y escribe, Melania Mazzucco, y la mujer que del olvido vuelve al recuerdo, Vita.

II.8. Norma Boncompagni (y Medusa), *Il bacio della Medusa* (1996)

Il bacio della Medusa, la novela con la que Melania Mazzucco debutó como narradora para el gran público, cuenta la historia de Norma Boncompagni, una joven de buena familia nacida a finales del siglo XIX que, en octubre de 1905, con apenas veinte años, se casa con el conde Felice Argentero, viudo de cuarenta y cinco años y padre ya de dos hijos fruto de su primer matrimonio. Tras la boda y posterior viaje de novios a París, la pareja se instalará en la casa familiar de los Argentero en Turín; sin embargo, las comodidades de la vida matrimonial en el seno de la nobleza, con el transcurso del tiempo, se convertirán en una cárcel dorada de la que la joven se convertirá en prisionera. Ante el rechazo de su entorno más próximo, que no acaba de entenderla, e incapaz de cumplir con las expectativas que su clase social impone, se enamorará perdidamente de Medusa, una joven que empieza a trabajar a su servicio, con el consecuente escándalo a su alrededor.

Medusa es el apodo de Maddalena, una joven de origen muy humilde, sin educación, prácticamente una salvaje. Su madre muere de parto y la niña es vendida bien pequeña a Peru, un pedófilo que se dedica a comprar y vender crías para utilizarlas a su antojo y sacar de ellas además un beneficio económico. La pequeña volverá tiempo después junto a Mundin, su abuelo, que recorre las calles con sus espectáculos de sombras chinescas y su linterna mágica. Medusa trabajará como ayudante de su abuelo y esos espectáculos la llevarán por primera vez a

la mansión Argentero, donde empezará a trabajar al servicio de Norma algunos años después.

El relato de la vida de Norma inicia en el «Preludio» de la novela con la descripción de la fotografía de su boda con el Conde Argentero que aparece en una crónica de sociedad en el diario local católico *Lo Stendardo*. La primera parte de la historia, a continuación, empieza en el viaje de bodas a París del matrimonio y su posterior regreso a Turín para instalarse, en el caso de la joven, en su nueva casa y su nueva vida. Norma perdió a su madre de pequeña y ha crecido atendiendo a su padre; tras la muerte de este y bajo la protección del único hermano que le queda, decide casarse con el conde, con quien tendrá tres hijos varones y una niña. La frágil salud de esta niña y su prematura muerte desencadena lo que la familia considera sus primeros episodios de histeria, que acabarán, tras la entrada de Medusa en su vida, con la solicitud de anulación del matrimonio por parte del conde y el posterior internamiento de Norma en una institución psiquiátrica.

La historia de Norma y Medusa se produce en torno a tres encuentros significativos: en el primero de ellos, el fotógrafo de la boda del matrimonio Argentero intenta impedir que una niña indigente que pulula por los alrededores se cuele en la foto de la crónica oficial. Esta niña, a la que llaman Madlenin, es alquilada a Peru, su dueño, por siete liras diarias el día siguiente de la boda de Norma. En las páginas siguientes se describe cómo Peru, ese mismo día, desflorará a Medusa en una cama de piedras, mientras Norma mantiene su primer contacto íntimo en París con su marido entre cojines y sábanas perfumadas. Empieza aquí el destino paralelo y antitético de las dos mujeres, que se reencontrarán algún tiempo después en casa de Norma, que ha invitado a Mundin a animar con su linterna mágica una de sus tediosas e interminables tardes encerrada en casa sola.

La visión de esa niña que acompaña al artista callejero sacude a Norma, que la cree inicialmente un niño porque su abuelo le ha cortado la cabellera para venderla. A la pequeña, según él, no la quiere ni el diablo. La suciedad de Medusa hace que Norma se la suba a su habitación para darle un baño, algo que no había hecho nunca, ni siquiera con sus hijos.

En el tercer y definitivo encuentro entre ambas protagonistas, Medusa, con dieciocho años ya, se presenta en la mansión pidiéndole trabajo al conde, interceptando su paso cuando el marido de Norma se dispone a salir a caballo. Medusa ve a Norma y la reconoce, a pesar de que la recordaba más alta, rememorando aquel baño. Es el inicio de la historia de amor entre ambas mujeres, que servirá como argumento para poner en duda la salud mental de Norma, de cuya madre se habían conocido ya episodios similares, y reestablecer así el honor y la nobleza de la familia Argentero.

Il bacio della Medusa es un conjunto de elementos narrativos e históricos que forman un complejo magma textual. Como ya señala Swiderski (2017), la obra se puede leer, dada la influencia evidente de Calvino en la escritura de la autora romana –especialmente en sus dos primeras novelas– como una fábula, aunque contada al revés, donde el clásico final feliz del matrimonio de ensueño es solo el principio del final de la vida de una mujer predestinada al ostracismo por su incapacidad de ceñirse a las normas de la época y por su necesidad de expresar libremente su deseo. Norma es la heroína burguesa que pierde su batalla por el amor y la libertad, silenciada por la sociedad biempensante y la historia oficial.

La obra ha sido leída también en otras claves: desde una perspectiva de género en la tesis doctoral de Rebecca Wright en 1997, apenas un año después de la publicación de la novela, o desde el psicoanálisis que propone Lucamante en su estudio de 2008. Efectivamente, en el marco del juego literario combinatorio propio de la novela posmoderna en la que se integra esta *opera prima*, la obra es un caleidoscopio narrativo y temático perfectamente estructurado que funciona como una sinfonía, con las tres grandes partes que la componen divididas en movimientos:

Preludio

PARTE PRIMA	PARTE SECONDA	PARTE TERZA
PRIMO MOVIMENTO Un viso incompiuto	PRIMO MOVIMENTO La soglia dell'essere	PRIMO MOVIMENTO Una breve pazzia
SECONDO MOVIMENTO Un cielo color di niente	SECONDO MOVIMENTO L'orizzonte delle cose	SECONDO MOVIMENTO Controromanzo
TERZO MOVIMENTO Un fiore di effimera bellezza	TERZO MOVIMENTO Il resto è ciò che accade	
	QUARTO MOVIMENTO La gioia	

Finale
Passi sulla neve

En el juego textual que es esta novela resultan especialmente interesantes las voces narrativas; ya el «Preludio» es una declaración de intenciones de lo que será el resto de la producción de Mazzucco: se trata de una reseña meteorológica del día de la boda de Norma y Felice y la referencia a la crónica de sociedad con la correspondiente foto de la que el fotógrafo intenta que la pequeña Medusa desaparezca. La propia autora –ya se ha mencionado en este trabajo– asemeja la voz del narrador a la película fotográfica, que debe imprimir la imagen de la historia que narra, siendo un canal transmisor del relato y nunca un obstáculo.

En este sentido, esta primera novela de la autora romana es efectivamente germinal de su producción posterior: Norma utiliza la escritura como medio de expresión. Algunos de sus poemas amorosos aparecen adjuntos al informe médico–legal emitido a partir de las pericias psiquiátricas a las que se ha debido someter, y se habla también de una novela escrita por Norma llamada precisamente *Il bacio della Medusa* y destruida por su único lector. La tercera parte de la historia cambia de punto de vista, como poniendo punto y final a la novela y la visión de Norma, y es la voz de Felice la que aparece en el «primo movimento», titulado «Una breve pazzia». El «secondo movimento», en cambio, con el significativo título de «Controromanzo», es una compilación de informes y documentos que, por un lado, presentan la situación en lo que respecta a la salud mental de Norma, ya internada, y por otro, narran la historia de los diferentes personajes que habitan la novela a modo de crónicas biográficas. Es lo que Mazzucco hará en obras posteriores pero, en este caso, nace todo de su inventiva para dar otra versión, documental esta vez, de los hechos narrados. Estos documentos son la muestra de la intención de justificar la enfermedad mental de Norma que, no pudiendo ser médicamente diagnosticada, se define como “hermafroditismo psíquico”.

Il bacio della Medusa es, pues, una novela sobre el deseo como única forma de afirmación personal y sobre la locura como solución social para ubicar a los elementos marginales. Porque Norma y Medusa son, de nuevo, dos personajes femeninos marginales que pertenecen a dos mundos radicalmente diferentes, pero que se encuentran en el lugar del deseo y en la necesidad de la búsqueda y afirmación de su propio cuerpo –el cuerpo, una vez más –, de su ser mujeres. Ya en esta primera propuesta narrativa de Mazzucco los nombres de los personajes principales son muy simbólicos: Norma, que rompe contrariamente las reglas preestablecidas, Felice, que simboliza la infelicidad de su mujer y Medusa, monstruo de la mitología clásica, imagen de la ira femenina, cuyo auténtico nombre es el de la prostituta por excelencia, Maddalena.

Por último, los elementos paratextuales son, ya en esta primera obra, fundamentales para el contexto simbólico de la obra, que se abre con los versos 55–57 del Canto IX del *Inferno* de Dante en los que Virgilio, ante el próximo encuentro con Medusa, sugiere al poeta: “Volgiti ‘n dietro e tien lo viso chiuso; / ché se il Gorgon si mostra e tu ‘l vedessi, / nulla sarebbe di tornar mai suso”. La primera parte de la novela se abre con un aforismo de Giacomo Leopardi sobre el deseo y la segunda con los primeros versos de un soneto de Petrarca sobre el amor y su efecto mortal: es esta la novela de Norma, su versión de la historia. La tercera parte, sin embargo, con el cambio de punto de vista narrativo que plantea, se abre con una cita de Blaise Pascal a

propósito del hombre como recipiente de la verdad, que lo es, por extensión, de todas las versiones oficiales que han acallado a las voces femeninas en el devenir de los siglos:

Qual chimera è dunque l'uomo!
quale novità, quale stranezza, quale caos,
quale soggetto di contraddizione, quale prodigio!
Giudice di tutto, verme vilissimo della terra;
depositario del vero, cloaca d'incertezza e d'errore;
gloria e rifiuto dell'universo.

Mazzucco hace así, a través de la selección de las palabras de Pascal, toda una declaración de principios que recorrerá el conjunto, rico y complejo, de su producción novelística, dando voz a una vasta galería de personajes femeninos en el período que recorre su obra, de 1996, cuando ve la luz precisamente *Il bacio della Medusa*, hasta 2016, cuando publica *Io sono con te. Storia de Brigitte*, su última novela hasta la fecha. Todas estas mujeres, de forma más o menos directa, van a encontrar en las palabras de la autora romana la voz que se les ha estado negando y la posibilidad de contar, por fin, su versión de los hechos. La novela de Melania Mazzucco es, si se permite la referencia al fundamental texto pirandelliano, la historia del personaje –femenino– en busca de autora.

La última de estas mujeres, Marietta Robusti, hija primogénita del pintor veneciano Tintoretto, va a ocupar el próximo capítulo de este trabajo, por el valor artístico y literario que implica la recuperación de esta figura, y por la esencia de la novela que protagoniza, *La lunga attesa dell'angelo*, en la que aparecen, de forma muy significativa, todos los elementos de la poética narrativa mazzucchiana enunciados ya en este capítulo.

La copia del retrato de don Mantio que Marietta aveva realizado per noi
è rimasta nel mio studio.
Quando la guardo mi sembra de rivedere la mia scintilla, quel pomeriggio de giugno,
quando gli ambasciatori lasciarono la mia casa e don Mantio le chiese:
signora, voi che dipingete i ritratti degli altri, non avete paura de essere dimenticata?

(Mazzucco, 2008: 321–322)⁵

III. MARIETTA ROBUSTI, LA TINTORETTA: MEMORIA, FICCIÓN E HISTORIA EN *LA LUNGA ATTESA DELL'ANGELO* (2008)

La lunga attesa dell'angelo fue publicada inicialmente en Italia por la editorial Rizzoli en noviembre de 2008. Es, atendiendo a la cronología de publicaciones de Melania G. Mazzucco, la sexta novela de la autora, y también la que va a centrar estas próximas páginas del presente trabajo monográfico, en el intento de rastrear y analizar en ella los elementos de la obra de la escritora romana enunciados en el capítulo anterior.

La historia se sitúa, en esta ocasión, en la Venecia del *Cinquecento* y es la novelización de la vida del Tintoretto, célebre pintor veneciano del siglo XVI, de sus intentos, sufrimientos y logros profesionales y, sobre todo, de su familia, los Robusti, y los vínculos que sus diferentes miembros establecieron con el artista. El título de la novela proviene de un verso de Sylvia Plath, contenido en la poesía *Black Rook in Rainy Weather*⁶, que cierra el texto a modo de epílogo aportando una sutil simbología sobre la espera, por parte del Maestro veneciano, del regreso –que estructura el relato– de su obra más completa y conseguida: su propia hija Marietta, ya fallecida, el único obsequio del cielo a una vida llena de tribulaciones terrenales.

⁵ Debido al volumen de citas y fragmentos de la novela *La lunga attesa dell'angelo* que se citarán, siendo el eje de este capítulo, la referencia a la misma será a partir de ahora con las siglas LAA, seguidas de la página correspondiente de la edición original de 2008.

⁶ *Cuervo negro en tiempo lluvioso*. N. del A.

Este capítulo tiene, por lo tanto, dos objetivos fundamentales: por un lado, cerrar la historia del personaje femenino en la novela mazzucchiana planteada en el capítulo anterior con la presentación de Marietta Robusti, pretexto y protagonista indiscutible de la obra mencionada; por otro, la intención es hacer un análisis más amplio y en profundidad de la propia novela, *La lunga attesa dell'angelo*, que cumple diez años y es un trabajo muy representativo de la producción de la autora romana desde varios puntos de vista.

¿Pero por qué, entonces, la elección de este texto en el conjunto de la vasta producción de Mazzucco? Este estudio no ha pretendido en ningún momento hacer una clasificación literaria de la obra de la autora, que no sería ni adecuada ni necesariamente significativa. Sin embargo, Marietta Robusti es el primer personaje en la cronología de hechos históricos que enmarca toda la narrativa de la escritora y que, de manera inversa, se ha presentado en el capítulo anterior y, tanto el personaje como la novela que protagoniza, condensan mucho de lo que es la poética narrativa de Melania G. Mazzucco. En este texto concreto, se observan elementos que aparecían ya en novelas previas de la autora y otros que volverán a hacer acto de presencia en su producción posterior. De esta manera, el objetivo del análisis es un acercamiento en profundidad al texto desde su génesis y observando las cuestiones más relevantes de la novela: sinopsis, estructura y voz narrativa, caracterización de los personajes principales, planteamiento del contexto social e histórico –de capital importancia– y desarrollo de los ejes temáticos en torno a los cuales gira la historia. Todo ello haciendo un viaje a través de los pasajes de la narración que se han considerado más significativos. Una vez más, por lo tanto, dejando hablar a la autora.

Existe otro elemento que es, especialmente en esta obra, de capital interés: el uso del material histórico y biográfico en la ficción narrativa. La cuestión, constante en la obra de la autora, cobra en *La lunga attesa dell'angelo* una especial importancia, al narrar las biografías de una serie de personajes reales y de todo un período histórico, cultural y sociológico a partir de las investigaciones que durante más de diez años llevó a cabo Mazzucco. El ingente material que la escritora fue recopilando en el período de gestación de esta novela dio lugar a un segundo volumen, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, un ensayo fundamental publicado un año después, en 2009, que constituye no solo el mejor texto de referencia para entender esta historia, sino que también –y sobre todo– compone junto a ella uno de los dípticos más interesantes, e incluso se podría decir único, de la historia de la literatura italiana reciente.

III.1 Génesis de la obra

En diciembre de 1990, Mazzucco, de visita en Venecia, entra, “quasi per caso” (Mazzucco, M, 2009: 9)⁷, en la iglesia de la Madonna dell’Orto de la ciudad de los canales. La autora confiesa que, en aquel momento, desconocía casi totalmente la figura y el legado artístico del célebre pintor veneciano Jacomo Robusti, famoso como Tintoretto, de cuya obra está poblada la ciudad. La visita a la mencionada iglesia supone el momento miliar en la génesis de la obra cuyo estudio ocupa estas líneas, puesto que empieza todo con el descubrimiento de un cuadro del autor que adorna uno de los altares del templo en cuestión. Se trata de *La Presentazione di Maria al Tempio*, que llama la atención de la autora por dos motivos: en primer lugar, por el tema bíblico que representa, que no forma parte de los evangelios canónicos ni se encuentra fácilmente en la historia de la iconografía cristiana; en segundo lugar, por la figura de la niña que representa a la joven María de Nazaret subiendo las escaleras del templo en el centro de la pintura.

⁷ Debido al volumen de citas y fragmentos del ensayo *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* que aparecerán, la referencia al mismo será a partir de ahora con las siglas SFV, seguidas de la página correspondiente de la edición original de 2009.

Tras unas pesquisas iniciales, Mazzucco descubre que la niña que representa a la párvula María del cuadro de Tintoretto podía tratarse de otra María, Marietta Robusti, la hija primogénita del artista, pintora también a su vez de la que no era excesivamente fácil encontrar huellas antes del estudio mazzucchiano. Esta niña y artista desconocida enciende de inmediato la curiosidad de la autora, que la convertirá, pues, en su objeto de estudio. Pero ocurrirá mucho tiempo después, cuando Mazzucco se topa de nuevo con la figura de Marietta consultando un *Abecedario pittorico* publicado en Nápoles en 1733 mientras investiga sobre otra biografía. La entrada sobre La Tintoretta –como aparece mencionada– dice así:

MARIETTA TENTORETTA VENEZIANA. Figlia e discepola di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto: vestì gran tempo da uomo, seguendo e servendo nei suoi dipinti il padre; erudita nel canto, e nei suoni, era la delizia del Genitore, che la negò alla corte di Massimiliano Imperatore e di Filippo II di Spagna. Nel maneggio poi dei pennelli era sempre in opera per ritratti di Dame e Cavalieri, copiò esattamente l'opera del padre, ed altre ne fece d'invenzione, ma nella sua più florida età invida morte la privò d'anni 30, e dal Padre e dal Marito con pianto amaro fu sepolta in S. Maria dell'Orto l'anno 1590. (SFV: 27)

El autor de este abecedario, Pellegrino Orlandi, cita entre sus textos de referencia a autores como Raffaello Borghini –ya biógrafo de Tintoretto– o Carlo Ridolfi, a quienes se deben las primeras noticias de la existencia de la joven. Ridolfi, autor que tuvo contacto personal con diferentes miembros de la familia Robusti, publicó una biografía de Tintoretto inicialmente en 1642, reeditándola poco después, en 1648, con la incorporación de *Vita di Marietta Tintoretta*, casi como un anexo, una extensión de la vida del famoso pintor veneciano.

Quella biografia posta quasi in appendice a quella del padre – due pagine vibranti, suggestive e colme di ammirazione per la donna precocemente scomparsa – stabilirono per sempre la leggenda di Marietta. I biografi successivi le avrebbero saccheggiate anche testualmente. (SFV: 241)

Se da otra circunstancia que, de alguna forma, entrelaza el destino de ambas mujeres, Marietta y Melania, el personaje y la autora. Existía en Venecia una enfermedad –entre las posibles múltiples infecciones, fiebres o virus a los que se exponían ciudadanos y visitantes de la República y que fueron diezmando la población de la ciudad durante el siglo XVI– que era conocida como el “mal di mazzucco”, quizá porque era el nombre de los primeros portadores que la propagaron a lo largo y ancho de la ciudad y que fue, con toda probabilidad, la enfermedad que se llevó prematuramente a Marietta Robusti, marcando para siempre la vida de su padre y maestro.

Esta coincidencia, junto a las dificultades cada vez mayores con las que la autora se encontraba para indagar en la vida de la joven veneciana, hacen que Mazzucco tome la decisión de dedicarle un libro, dejando de lado las investigaciones que la habían llevado inicialmente a Venecia, en busca de otra artista sobre la que pensaba escribir. Curiosamente, y a pesar de seguir viva en el imaginario colectivo veneciano, la Tintoretta parecía desaparecida de la historia –de su propia historia incluso– tras la figura de Jacomo Robusti. En un primer momento, la intención de la escritora fue dedicarle una biografía que le devolviese la voz y, de alguna manera, el lugar que la historia y la sombra alargada de su padre le habían negado pero, poco a poco, Mazzucco se dará cuenta de que resulta imposible escribir una historia reubicando a Marietta en el centro de la escena, donde nunca estuvo, si no era a través de su padre, que la creó a su imagen y semejanza, primero, para insistir después en que su biografía apareciese junto a la de los artistas importantes de la época –junto a él mismo– contribuyendo así a crear de este modo la leyenda de la Tintoretta. La autora, en definitiva, empieza a tener entre manos el material necesario para componer una nueva novela, *La lunga attesa dell'angelo*.

III.2 Voz narrativa, estructura y argumento

La ingente cantidad de información recogida a lo largo de los años desembocará, finalmente, en una biografía novelada de Jacomo Robusti, Tintoretto, artista y pintor de referencia de la República veneciana que rompió las reglas establecidas –artísticas y sociales– de la sociedad en la que vivió. La obra de Mazzucco es, pues, una ficción muy documentada históricamente entorno a la figura del Maestro que planea hábilmente sobre las contradicciones del personaje –veneciano de su tiempo– y la dualidad que se estableció entre su ímpetu artístico, su búsqueda de la fama y de la trascendencia, por un lado, y su identidad como hombre y como progenitor, por otro. El artista frente al padre, en definitiva. En el núcleo de estas fuerzas a menudo opuestas entre el arte y la vida, la autora dibujará la relación del pintor con el proceso de creación de sus obras y con las personas que lo rodearon a lo largo de los años: su período de formación y aprendizaje, sus ansias de trascendencia artística y el boicot de la profesión de la época, en un extremo, y su gran familia, la educación de sus hijos, sus pulsiones más profundas y la relación con las mujeres de su vida, en el otro extremo. Pero, sobre todo, como un hilo muy fino pero a la vez firme que lo sustenta todo y todo lo recorre, aparecerá Marietta, su hija mayor, dando a Jacomo –el hombre, el padre– y a Tintoretto –el artista– los años que fueron, en palabras del personaje, el verano de su vida⁸.

⁸ Es la definición que Melania G. Mazzucco pone en boca de Jacomo Robusti en el «Settimo giorno di febbre», como se verá más adelante.

Jacomo Robusti murió en su casa veneciana el 31 de mayo de 1594, tras unas fiebres que lo fueron debilitando a lo largo de dos semanas. Es este el punto de partida que Melania G. Mazzucco elige para organizar el material narrativo que compone la novela.

Desde el punto de vista estructural, por lo tanto, el texto se divide externamente en quince capítulos, correspondientes a cada uno de los quince últimos días de vida del Maestro veneciano, datados entre el 17 y el 31 de mayo de 1594 y titulados «Primo giorno di febbre» y así sucesivamente hasta el «Quindicesimo giorno di febbre». Como marco a estos quince capítulos, la autora introduce la voz narrativa en un prólogo, unido a un epílogo, que abren y cierran, de manera circular, la historia del pintor, ambos bajo el nombre de «Exitus». El título de estos dos breves fragmentos que enmarcan la novela hace referencia a la expresión *Exitus Letalis*, que se utilizaba en Medicina como diagnóstico de las enfermedades que acababan por causar la muerte del paciente y añade una lectura *post-mortem* del relato, en referencia a una leyenda oriental que el Maestro recuerda a Marietta leyéndole a sus hermanos en el «Quattordicesimo giorno di febbre», y que vuelve a citar en el momento de su *exitus* final. Según la leyenda en cuestión, el cuerpo debe permanecer insepulto tres días antes de la incineración para poder atravesar los tres reinos que lo separan de la eternidad y evitar, de este modo, que el alma quede encerrada entre los restos del cuerpo. En ese viaje de tres días surge el narrador del relato, un Tintoretto que, a la espera de la redención y la eternidad, retrocede a sus últimos quince días y, de ahí, a los momentos más significativos de su vida.

La voz narrativa que articula los capítulos de la obra, por lo tanto, volviendo así a la dualidad entre el hombre y el artista con la que Mazzucco caracteriza al personaje, puede resumir la novela, de manera muy esquemática, bajo el concepto “Jacomo contado por Tintoretto”, o “Tintoretto contado por Jacomo”, ya que será el propio pintor veneciano quien llevará al lector de la mano por sus circunstancias y vicisitudes personales y profesionales. Narrativamente, por lo tanto, la autora coloca al lector ante una novela confesional ficcionada. Se trata, en definitiva, del relato en primera persona de un hombre creyente que hace un repaso a toda su vida, a la espera de la redención de sus pecados cuando intuye que se acerca el final, para el que, a pesar de todo, lleva años preparándose. Sin embargo, no se trata de un monólogo interior, sino de una conversación –precisamente– entre el artista y Dios, a quien Tintoretto se dirige, a medio camino entre la confesión y la alucinación, en esa especie de memorias para la absolución.

Las confesiones de Tintoretto esperan, de alguna manera, la respuesta de un Dios del que el artista pretende comprensión y perdón, pero que es también el Dios de la Contrarreforma, un Todopoderoso que nunca llega manifestarse en ese sentido, a pesar de la

confianza e intimidad con la que el Maestro se dirige a Él. No es una decisión narrativa casual por parte de Mazzucco, puesto que la iglesia católica y la religión vivieron cambios profundos a lo largo del siglo XVI y la República de Venecia, famosa por las libertades morales de las que los Estados Pontificios carecían, fue víctima también de esos cambios que modificarían inevitablemente las costumbres sociales de la época. La obra de Tintoretto, que transita entre la representación mitológica y el manierismo religioso precursor del barroco es, sin ir más lejos, uno de los mejores ejemplos, a pesar de que la relación del artista con la religión fue, en ese contexto e inicialmente, la de cualquier hombre de bien de la época.

La mia fede era un abito, che indossavo senza averlo veramente scelto. Nasci in un luogo e in un tempo, assorbi le idee e le consuetudini con l'aria che respiri. Non le discuti. In un certo senso, le subisci, comunque le accetti. (LAA: 171)

Sin embargo, se produce a este respecto un punto de inflexión en la vida del personaje. El verdadero diálogo entre el artista y Dios que articula toda la novela tiene su origen en una escena que Tintoretto relata durante el «Quinto giorno di febbre» y tiene que ver con su hija Marietta. Durante la epidemia de peste que asoló Venecia en 1576, la hija del pintor cae enferma y será el motivo del acercamiento íntimo a Dios por parte del Maestro. Y el momento – quizá el único– en el que supedita su condición de artista a la de padre de familia.

Ma tu non mi avevi mai parlato. Io non ti avevo mai parlato. Ti promisi che se tu l'avessi salvata, io avrei rinunciato a lei. L'avrei allontanata da me – per sempre. Ti promisi che se avessi risparmiato la mia famiglia – tutta la mia famiglia – d'ora in poi io avrei dipinto per te. Rimettevo la mia carriera ai tuoi piedi. Potevo diventare finalmente il primo pittore di Venezia? Era stato, fin da bambino, il mio desiderio più grande. Non me ne importava più niente. (LAA: 171)

Marietta no murió a consecuencia de esa epidemia, pero su prematura desaparición algunos años después serán el reproche que el artista hará en más de una ocasión a su interlocutor por considerar que no ha respetado finalmente el pacto propuesto en el fragmento recién citado.

Las interpelaciones a Dios son, en definitiva, una constante a lo largo del relato confesional de Tintoretto, que se dirige al Señor con un cierto nivel de intimidad y haciendo siempre referencia a su omnipotencia, a esa divinidad que todo lo ve, que todo lo oye y que es, por otra parte, una especie de trasunto del Tintoretto mismo, del artista omnipotente cuya profunda esencia se encuentra solo en Dios.

Ciò che vorrei non aver fatto, l'ho pure fatto, e a ciò non esiste rimedio, nemmeno se potessi dimenticarlo. Ma perché dirti tutto questo. Tu lo sai. È in te che forse si cela la strada che porta al fondo di me stesso. (LAA: 286)

Asimismo, el texto funciona como un recuerdo, lúcido pero fragmentario al mismo tiempo; desordenado, a veces elíptico, omisivo y otras de una profusión exuberante. La forma en la que está internamente estructurada la novela responde, pues, a esa dimensión del recuerdo y es, por lo tanto, bastante compleja, ya que hay un constante juego temporal entre el presente febril del narrador y los diferentes momentos de su vida, que articulan su narración confesional. El texto es, pues, un microcosmos caótico de moléculas –de las minúsculas anécdotas a los grandes momentos vitales– que van a ir hilvanando la historia de una gran familia veneciana.

Esas moléculas en las que cada capítulo se divide son, por lo tanto, unidades con valor temático en sí mismas y son, a la vez, fragmentos dispersos temporalmente, pequeñas anécdotas o grandes epopeyas a través de las que el narrador va a ir construyendo el mosaico que conforma su historia. Mazzucco desgrana los grandes y pequeños momentos de la vida de Tintoretto y su familia y los diferentes temas que componen la novela en un orden aparentemente caótico que, en cambio, no carece en absoluto de unidad narrativa. Muy al contrario, y como se decía anteriormente en este trabajo, la escritora romana opta una vez más por una estructura externa muy hermética –una constante en su producción narrativa, como se ha podido comprobar– que encierra todo lo aparentemente desordenado y fragmentario del recuerdo y que no es sino el intento, como señala Asor Rosa (2009), de poner orden en el caos en este nuevo magma.

Cada uno de los quince capítulos que componen la novela tiene, por lo tanto, un hilo conductor. Mazzucco da espacio y voz a una amplia galería de personajes, haciendo de la obra un complejo trabajo de arquitectura narrativa en el que se va reconstruyendo, fragmento a fragmento, a través de las distintas analepsis y saltos temporales, la historia del pintor, de toda su descendencia y de una serie de personajes contemporáneos que tuvieron un peso importante en la vida de la familia Robusti.

El número de fragmentos por capítulo es variable, como lo es la longitud de cada uno pero, para arrojar un poco más de luz a los conceptos expuestos, se va a presentar un acercamiento sucinto al contenido narrativo de la novela a través de su estructura y del juego temporal que esta propone. En primer lugar, se va a delinear un cuadro con los elementos que componen cada capítulo; a continuación, serán comentados individualmente. Se ha decidido diferenciar los dos tiempos del relato utilizando cursiva para todas las analepsis que hará Jacomo Robusti en su narración y la redonda para el presente del personaje en 1594.

Exitus	
--------	--

Giorno di febbre	Contenido principal del capítulo	Fragmentos
Primo (17 maggio)	Las tres mujeres de Jacomo	13
Secondo (18 maggio)	Tintoretto, el artista y el nombre	5
Terzo (19 maggio)	La infancia de Marietta y la simbiosis con su padre	11
Quarto (20 maggio)	La familia y la fe	6
Quinto (21 maggio)	La peste y su sombra alargada	8
Sesto (22 maggio)	Zuane y la simbología de <i>La Deposizione</i>	7
Settimo (23 maggio)	Madurez de Marietta	10
Ottavo (24 maggio)	Marco, némesis de Jacomo	8
Nono (25 maggio)	Marco Augusta y el contrato matrimonial	6
Decimo (26 maggio)	Formación de los hijos en el taller y la otra Tintoretta	7
Undicesimo (27 maggio)	La infeliz serenidad de Marietta	7
Dodicesimo (28 maggio)	La enfermedad de Marietta	6
Tredicesimo (29 maggio)	Dominico y el reconocimiento a los hijos	7
Quattordicesimo (30 maggio)	La muerte y su significado	4
Quindicesimo (31 maggio)	El final de Marietta y la despedida de Jacomo	4

Exitus	
--------	--

Primo giorno di febbre

En el que Jacomo, a modo de introducción, presenta a las tres mujeres de su vida: Cornelia, Faustina y Marietta.

1.1 - “La mia fine è cominciata col suo ritorno, e così doveva essere, poiché era lei l’ospite che stavo aspettando” (LAA:11). Es la frase de Jacomo Robusti que abre el primer fragmento del «Primo giorno di febbre», y que funciona como una introducción alucinatoria del personaje de Marietta –todo da comienzo cuando el Maestro se encuentra con un vestido rojo de terciopelo que perteneció a la joven–, así como del personaje de Dominico, el hijo leal, Faustina, la mujer fiel, y Venecia, la amante apasionada e infiel.

1.2 - Se produce un pequeño salto atrás en el tiempo. La mañana de ese mismo día, el 17 de mayo de 1594, Jacomo pide a sus dos hijos mayores, Dominico y Marco, la preparación del embalaje correspondiente para llevar en góndola a San Giorgio Maggiore *La Deposizione nel sepolcro*, un cuadro significativo que está pendiente de entrega desde hace tiempo. Se ha despertado sudado por una pesadilla en la que un río rojo de sangre se acerca a su casa.

1.3 - Los tres varones Robusti salen de casa. Es un día especialmente caluroso y Dominico se muestra preocupado por la salud de su padre. Marco, en cambio, denota una cierta indiferencia. Jacomo decide dejar a sus hijos e irse caminando por su cuenta en otra dirección.

1.4 - Jacomo llega hasta la iglesia de la Madonna dell'Orto. El Maestro Tintoretto acude cada mañana a este templo, en el que está enterrada su hija Marietta. Se produce un encuentro con otra niña del mismo nombre: se trata de la hija de Zanetta, "l'occhialiera degli Ormesini", que fue, contra la voluntad de su padre, amiga de Marietta Robusti durante algún tiempo.

1.5 - Jacomo vuelve a casa con la intención de ponerse su mejor vestido para celebrar, en secreto, el funeral por su hijo Giovanni (Zuane). Es en ese momento cuando se topa con el vestido rojo de Marietta, la única prenda que ha sobrevivido de la joven gracias a la desobediencia de Nastasio, criado de Jacomo, al que le habían pedido que se deshiciera de la ropa de Marietta tras su muerte, para evitar expolios malintencionados. El Maestro recuerda el baile entre ambos la noche que su hija llevaba ese vestido y se siente inmediatamente indispuerto, no pudiendo ir a San Giorgio a hacer la entrega.

1.6 - El nacimiento de Marietta supone una liberación en la vida de Jacomo, que a sus 36 años seguía luchando –con no pocas dificultades– por labrarse un nombre en el contexto artístico veneciano. Se producen las primeras reflexiones sobre el matrimonio y los hijos, que centrarán buena parte de la obra. Empieza así el salto temporal que inicia su historia personal.

1.7 - Jacomo cuenta el momento en el que conoció a Cornelia, la madre de Marietta, y se describe al personaje y el inicio de la especial relación que tuvieron los amantes. Aparecen las primeras alusiones a las costumbres matrimoniales de la época; Jacomo no se puede casar con Cornelia porque existe un acuerdo matrimonial con su amigo Zifra Episcopi, padre de Faustina, que será su mujer. Se plantean también dudas sobre la hija que tienen, Marietta, que –a ojos de su madre– tiene la desgracia no solo de ser bastarda, sino de ser también mujer.

1.8 - El día de la fiesta de la Asunción del año del nacimiento de Marietta, Jacomo acude al barco de la familia Episcopi para conocer a Faustina, su prometida, que tiene nueve años en ese momento. Su intención es deshacer el acuerdo con su amigo Zifra, que podría encontrar mejores candidatos a marido para su única hija, pero, finalmente, reconoce que es una excelente ocasión para él a nivel social y profesional y sigue adelante con los planes de boda con la joven.

1.9 - Jacomo describe el efecto que Marietta, ya con sus pocos meses de edad, ejerce sobre él y reconoce no haber vuelto a vivir una sensación semejante con ninguno de sus otros hijos.

1.10 - Tres años después, Jacomo tiene aún pendiente un encargo de los padres celestinos de la Madonna dell'Orto. Saliendo de una reunión a este respecto, se produce un encuentro fortuito con Cornelia y la pequeña Marietta, a la que su madre lleva vestida de niño. Jacomo hace una reflexión sobre la dificultad de la conciliación entre su vida pública y privada y decide usar a Cornelia y a Marietta como modelos para la pala del altar de la iglesia. Nace así La Presentazione di Maria al Tempio.

1.11 - El cuadro obtiene un gran éxito y Jacomo llama a su prometida Faustina para enseñárselo, que no muestra un gran aprecio por la obra. La joven, sin embargo y ante el estupor del Maestro, le roba un beso y le confiesa saber de Marietta, demostrando una gran madurez para su edad.

1.12 - Tres años más tarde, Cornelia le anuncia a Jacomo que vuelve a Alemania, su país de origen, y propone a Jacomo que se haga cargo de la pequeña, que ya tiene seis años. Jacomo se opone inicialmente porque está a punto de obtener un contrato en el Palacio Ducal sustituyendo a Tiziano Vecellio y se casará con Faustina poco después. Finalmente accederá y poco después se enterará de que Cornelia ha muerto de sífilis en Venecia.

1.13 - El encuentro entre "le due bambine": Jacomo acoge a Marietta en la casa que está preparando para la llegada de Faustina tras la boda. Será el inicio de la convivencia de este peculiar núcleo familiar.

Secondo giorno di febbre

En el que Jacomo cuenta de las dificultades durante su período de formación artística e inicios profesionales y reflexiona sobre la fama.

2.1 - El 18 de mayo de 1594 se presentan en casa de los Robusti Gerolamo Ott e Hans Jacob König, llamados familiarmente Otto y Kini, dos de los más importantes mecenas de Venecia. Jacomo no quiere abrirles la puerta de su casa, a pesar de la insistencia de Faustina.

2.2 - Otto y Kini llegan acompañados de un conocido que tiene la intención de ser retratado por el maestro Tintoretto, lo que lleva a Jacomo a una reflexión sobre las dificultades técnicas que comporta el retrato.

2.3 - Se produce el salto temporal del capítulo, en el que Jacomo vuelve con la memoria a sus años de infancia, al recuerdo borroso de la casa que compartió con sus padres, sus diez hermanos y sus once hermanas –todos fallecidos ya– y al recuerdo sin embargo nítido de la tintorería de su padre, Battista Robusti, con sus telas y colores, que sirvieron como primer cuaderno de bocetos para el joven Jacomo. Battista enviará a su hijo a estudiar inicialmente dibujo con un pintor de vírgenes griego, que reconocerá poco después tener poco que enseñarle al joven.

2.4 - Jacomo intenta entrar a trabajar en el taller de algunos de los grandes maestros venecianos de la época, demostrando su predilección por Tiziano Vecellio, pero todos, sin excepción, lo rechazarán. Conseguirá trabajar en diferentes talleres sin cobrar, por el simple hecho de poder aprender y practicar. Tiempo después, a través de su amigo Andrea, un tintorero y actor carnavalesco para el que pintaba decorados de escena, conoce a Marco Episcopi, Zifra, que se convertirá en su mentor y suegro. Gracias a Zifra, que era miembro del comité directivo de la Scuola di San Marco, y aprovechando la ausencia de Tiziano, que se encontraba fuera de la ciudad, presenta al comité una tela llamada Il Miracolo dello Schiavo, que es rechazada pero pone a Tintoretto en boca de todos los venecianos. Sin embargo, los gustos caprichosos de los venecianos y el poder de la élite artística –Tiziano, Il Veronese o Bassano– hacen que nadie se atreva a hacerle un encargo y pasará más de un año antes de que pueda volver a trabajar.

2.5 - De nuevo en el presente, Tintoretto se niega a hacer el retrato del conocido que Otto y Kini han llevado a su casa y se niega también a venderles nada del taller, que podría alcanzar un cierto valor teniendo en cuenta la avanzada edad del Maestro. Debido a ello, los mecenas se interesan entonces por la obra de La Tintoretta –Marietta, que aparece con este apodo por primera vez– pero Jacomo tampoco accede, contraviniendo la sugerencia de su hijo Dominico que, ante las necesidades económicas de la familia, ve una buena ocasión de negocio.

Terzo giorno di febbre

En el que Jacomo recuerda la infancia de Marietta, la especial relación que se estableció desde bien pronto con la niña y la cuestión de su educación.

3.1 - Jacomo reflexiona sobre la dualidad entre Faustina y Marietta en lo que a la pintura se refiere: para Faustina es simplemente la profesión de su marido, que le impide atenderla a ella y a sus hijos; Marietta, en cambio, ya desde sus primeros años de vida, pasará sus días jugando y aprendiendo en el taller de su padre.

3.2 - El recuerdo del inicio de Marietta como ayudante del taller de su padre. Jacomo le corta el pelo y la pequeña empezará a vestirse como un niño, algo que su madre ya había hecho con ella, y a hacerse llamar Gabriele, como el arcángel, por decisión paterna. Faustina, horrorizada, acusará a Jacomo de ingrato por no esperar algún año a que su primogénito varón, Dominico, pueda ayudarle en el taller.

3.3 - Padre e hija se convierten en inseparables y es solo el inicio de la simbiosis que se irá produciendo entre ambos a lo largo de sus vidas.

3.4 - Jacomo se lleva a Marietta como ayudante la noche en que se introduce en la Scuola di San Rocco para colocar, con la complicidad de su criado Schila, el cuadro en la sala principal para el que estaba previsto convocar un concurso público, cuyas bases –tema, medidas, preferencias de gusto– Tintoretto había conseguido previamente gracias a un contacto.

3.5 - Jacomo se plantea la educación de Marietta y decide no llevarla a la escuela, enseñándole a escribir con el pincel y las matemáticas a partir de las medidas de los cuadros.

3.6 - Se produce un encontronazo con Zuccari, un pintor rival que acusa a Tintoretto de ladrón

por el episodio de San Rocco, delante de Gabriele–Marietta. Reconocer ante Marietta la ilegalidad e irresponsabilidad de sus actos supone un problema de conciencia que plantea la dualidad entre padre y maestro que representa el personaje de Jacomo.

3.7 - Brevísimos encuentros con Giorgio Vasari un día de marea alta en Rialto. Jacomo lleva a Marietta a hombros para evitarle un resfriado; Vasari va a hombros de su criado y se detiene para reprocharle haberse rodeado de hijos y no de alumnos. Marietta reaccionará criticando la actitud altiva de Vasari y defendiendo a su padre.

3.8 - Primeras reflexiones sobre el deseo sexual que puede despertar Marietta, que se mueve más o menos libremente vestida de niño, como hacían las prostitutas de la época, y sobre la experiencia que supone para una niña que, como tal, estaría ya encerrada en casa esperando el momento de casarse.

3.9 - Reflexiones sobre el talento de Marietta y sus primeros cuadros, a la que su padre está enseñando a pintar con los ojos cerrados y con la que está compartiendo sus ideas e inquietudes sobre el acto de crear. Por otro lado, se produce la primera referencia al erotismo que podría producirle su propia hija, que está creciendo en ese pequeño universo a estrecho contacto con él, a pesar de los celos de Faustina.

3.10 - Una de las pocas veces que Jacomo y Gabriele saldrán de Venecia será para ir a supervisar la colocación de unos cuadros a la residencia del campo de Morosini, un cliente importante en la ciudad. La excitación sexual que produce Marietta en su padre esa noche detonará una forzosa separación entre ambos, ante la incompreensión de la niña, que no entiende la actitud de su padre y piensa haber hecho algo digno de castigo.

3.11 - Jacomo se distancia de Marietta, que seguirá en el taller, y dará continuidad a su trabajo con su primogénito Domenico, que tiene siete años en ese momento y el encargo de su padre de no dejar nunca sola a Marietta.

Quarto giorno di febbre

En el que Jacomo visita a sus otras dos hijas mayores, Gerolima y Lucrezia, novicias en un convento, y reflexiona sobre la fe.

4.1 - En su diálogo con Dios, Jacomo hace presente al Todopoderoso el sacrificio de haberle ofrecido a sus hijas, consagradas a la vida monástica. Sueña con Marietta y su *alter ego* Gabriele e intenta escapar al convento de Sant'Anna, a espaldas de Faustina, para hablar con sus monjas sobre la carnalidad, la muerte y la eternidad. Faustina lo interceptará mientras se prepara y, tras una fuerte discusión, lo acompañará a ver a las jóvenes religiosas.

4.2 - Jacomo hace un breve descripción del monasterio, incidiendo en la decrepitud del lugar, mientras espera la llegada de sus dos hijas mayores, a las que ha ido a visitar. La aparición de Lucrezia, la menor de las dos, todavía novicia del convento, lleva a Jacomo con la memoria al verano de su nacimiento.

4.3 - Lucrezia nace en el agosto de la guerra contra el Impero della Mezzaluna, paréntesis sangrienta a los treinta años de paz ininterrumpida de la República de Venecia; un período de dificultades económicas para los Robusti y para la familia Episcopi debido a una trama política contra el padre de Faustina en la escuela de San Marco. Marietta tiene en ese momento diecisiete años, empieza a sentirse una mujer y a vestirse como tal. Jacomo contratará a Zacchini, el organista de San Giorgio Maggiore, para darle sus primeras clases de música bajo la supervisión de Dominico, que no podrá impedir la atracción de la niña por el maestro de música. El nacimiento de Lucrezia marca, pues, la muerte de Gabriele, que se hará realidad el 19 de octubre de ese año, en la cabalgata que marca el fin de la guerra contra los turcos en Lepanto, organizada por Jacomo para pintar en vivo el cuadro de la victoria que Tiziano parecía no estar demasiado interesado en pintar. Resultará un desastre y acabará con un violento enfrentamiento entre Marietta y su padre, que no acepta la pérdida de la inocencia de la joven.

4.4 - Se vuelve al presente, al encuentro del padre con sus dos hijas. La fe y la búsqueda de la salvación por la intercesión de las dos jóvenes religiosas guían a Jacomo que, sin embargo, ve cómo sus hijas esperan solo que su padre las divierta con sus historias, como siempre ha hecho.

4.5 - *Historia de Suor Perina –Gerolima, primera hija del matrimonio– A pesar de haber demostrado dotes para la pintura, Jacomo ya había elegido a Marietta, así que cuando la niña cumple catorce años hace una solicitud para su ingreso en Sant’Anna. Copia dibujos de su padre con aguja y encaje, lo que hace que sea conocida en el convento como La Tintoretta. Suor Perina representa la obediencia a Dios y a su padre.*

4.6 - Descripción de Lucrezia, la segunda de las hijas religiosas, en referencia a la cultura de los libros en tiempos de Inquisición. Jacomo lleva, a modo de último regalo, un libro de bocetos y dibujos para Suor Perina y *De immenso et innumerabilibus* de Giordano Bruno a Lucrezia, subrayando la inteligencia y ansias de conocimiento de su hija, para escándalo de Faustina. Se hace referencia a Ottavia y Laura, ingresadas también en el convento, a las que su padre no hace llamar ni tiene intención de ver en ese momento.

Quinto giorno di febbre

En el que Jacomo cuenta de los efectos de la peste en Venecia, en su familia y reflexiona sobre la muerte.

5.1 - Jacomo se desmaya en la puerta del convento de Sant’Anna y Faustina llama a un médico amigo, Fabio Glissenti, para que le haga una revisión, produciéndose entre ambos una reflexión filosófico-teológica sobre la vida y la muerte.

Aunque los síntomas lo sugerían, Glissenti descarta la peste, pero será la excusa para volver atrás dieciocho años hasta 1576, año en que la enfermedad golpeó fuertemente a la ciudad de Venecia y a la familia Robusti.

5.2 - *Se establece una línea que une el fatídico día del carnaval que celebraba la victoria de Lepanto y en el que se produce el enfrentamiento entre Jacomo y Marietta al momento, veintiocho meses después, en el que Jacomo ha conseguido comprar la casa Ai Mori, que precederá la llegada de la peste.*

5.3 - *Han pasado, por lo tanto, casi dos años y medio y parece que el peligro de la peste ha pasado cuando Venecia empieza a vaciarse porque la fiebre se está expandiendo, causando estragos en las gentes y la ciudad. Jacomo ha comprado una casa en la llanura de Mestre, pero decide no abandonar Venecia a su suerte en la dificultad del momento.*

5.4 - *La muerte de Tiziano en agosto de 1576 lleva a Jacomo a reflexionar sobre la inmortalidad del arte y del artista.*

5.5 - *Padre Pomponio Vecellio, hijo de Tiziano, llama a Tintoretto a casa de su padre para venderle algún cuadro ante el saqueo que están sufriendo las propiedades del Maestro por parte de los ciudadanos, que se dan ya por muertos a causa de la peste.*

5.6 - *La peste ataca a Ottavia Robusti, la hija menor de la familia, de solo dos años, y su hermana Perina, de tan solo doce, se ofrece a acompañarla al lazaretto, el hospital al que acudían los deshauciados, en las barcas que se usaban con estos fines.*

5.7 - *Marietta enferma de peste y Jacomo remueve cielo y tierra buscando remedios para curarla, atormentado por el sentimiento de culpabilidad que le produce no haber abandonado Venecia. Le promete a Dios que empezará a pintar para Él si salva a la joven.*

5.8 - *Volvemos al año 1594, al quinto día de fiebre, al presente de Jacomo, en el que el artista reprocha a Dios haber roto el pacto, la promesa mutua que se habían hecho. Jacomo quiere morir al pensar en el día en el que murió Marietta, años después, y tiene una especie de alucinación que lo transporta a la casa de Carpenedo –la huida de Venecia a la que nunca se ha atrevido– donde Ottavia, Marietta y Jacometto, su nieto, están vivos y felices.*

Sesto giorno di febbre

En el que Jacomo entrega personalmente su último encargo pictórico como homenaje póstumo a su hijo Zuane.

6.1 - *Jacomo y sus dos hijos mayores, Dominico y Marco, acuden por fin a entregar *La Deposizione nel sepolcro* a la isla de San Giorgio Maggiore. Al llegar, el gondolero no quiere cobrarles el pasaje por lo que la obra de Tintoretto para San Rocco supuso para él, que sobrevivió a la peste.*

Padre e hijos pasean por la iglesia, en un diálogo alterno en el que se reflexiona sobre arte y posteridad. Marco se muestra burlón, como habitualmente, mientras Dominico muestra su admiración por su padre.

6.2 - *Descripción de la capilla para *La Deposizione* y reflexión sobre la muerte.*

6.3 - Esta reflexión le devuelve a Jacomo la memoria de su tercer hijo, ya fallecido, Giovanni Battista –también llamado Zuane– Hace una descripción subrayando la belleza del joven y recuerda la tradición familiar del “barattolo dei desideri” que Faustina y Marietta habían creado, a espaldas de Jacomo, cuando los niños eran pequeños: una vez al año, escribían en un papel aquello que más deseaban en el mundo y lo depositaban en un frasco. Cuando se acercaba la fiesta de la Epifanía, informaban a Jacomo de qué regalo hacía más ilusión a cada uno de sus hijos. Recuerda especialmente la aventura con Zuane a la caza del unicornio, que era el único deseo que el pequeño había depositado en el frasco. Jacomo le concedió el deseo y volvieron ambos felices de la búsqueda del animal mitológico, a pesar del accidente que el niño sufrió y el correspondiente enfado de su madre por la insensatez de Jacomo.

6.4 - Ha pasado un año desde que Jacomo supo de la muerte de Zuane. Sentado en la iglesia, le viene a la mente la pobreza en la que murió, intentando vender dibujos que copiaba de su padre. Lo único que a Jacomo le ha quedado de su hijo es una maleta llena de esos dibujos; nunca han sabido dónde fue enterrado su hijo. *La Deposizione nel sepolcro*, que Tintoretto empezó a pintar el día de la muerte de Marietta, es el funeral y la tumba que Jacomo no pudo dar a su tercer hijo.

6.5 - Nuevas reflexiones de Tintoretto sobre la soledad del artista, rechazado y saboteado constantemente por sus contemporáneos. Ha tenido que engendrar y educar a los artistas que supieran valorarlo; sus propios hijos. Esto le hace recordar el día que Zuane abandonó Venecia, el taller y a su padre en busca de sí mismo y la relación conflictiva que mantuvieron padre e hijo. Jacomo quiso hacer siempre de Zuane un hombre y un artista de bien, mientras él seguía sin encontrar su lugar y buscando sus unicornios.

6.6 - Breve ceremonia de colocación de *La Deposizione nel sepolcro*.

6.7 - Regreso de la isla de San Giorgio bajo un gran temporal. Ante las atenciones de sus hijos, Jacomo sufre una alucinación y cree ver el cuerpo de Marietta flotando en el mar.

Settimo giorno di febbre

En el que Jacomo habla de la madurez personal y artística de Marietta.

7.1 - A casa de los Robusti llega de visita Iseppo, un joven que había trabajado años antes para Marco Steiner, joyero del vecindario, y con el que Marietta había desarrollado una relación casi maternal. El joven está a punto de marcharse a Alemania a trabajar y quiere un recuerdo de La Tintoretta, que Jacomo le negará. El encuentro, sin embargo, servirá a Jacomo para descubrir la fascinación que la ciudad de Augusta había ejercido en su hija; interés que siempre había ocultado a su padre cantándole las grandezas de Venecia.

7.2 - Ese interés recién descubierto lleva a Jacomo a recordar la última conversación que mantuvo con Marietta sobre Augusta, cinco meses después del final de la peste, de la que ella misma se había salvado por poco. En esos meses de 1574, la ciudad era un hervidero de gente celebrando el final de los años más difíciles de la ciudad, cuando llegó la noticia de que el Palacio Ducal había prendido fuego, destruyendo gran parte del patrimonio pictórico del edificio, incluidas las obras que tanto trabajo habían costado a Tintoretto. Recordando el esfuerzo –en horas de trabajo y económico– que le había costado la creación de la Battaglia di Lepanto, que regaló a la República, decide salir en dirección al palacio y Marietta lo acompaña.

7.3 - En pleno incendio en el interior del Palacio Ducal, Jacomo comparte con su hija reflexiones sobre el arte y la pérdida. Marietta se cuelga en la Sala dello Scrutinio, en cuyo techo se encontraba el Giudizio Universale que ella misma había ayudado a su padre a colocar. Todo está calcinado, lo que significa, por otra parte, nuevas oportunidades de trabajo. Es en ese momento en el que Jacomo, consciente de que su hija no podrá pintar nunca para Palacio, le comunica la propuesta del Emperador de Augusta, que la ha llamado a la ciudad imperial a pintar retratos.

Finalmente, Marietta decidirá quedarse en Venecia para pintar junto a su padre un cuadro para las mujeres moribundas del Ospedale degli Incurabili.

7.4 - Volvemos al presente de Jacomo, que comunica a Iseppo que Marietta no dejó testamento y decide, por tanto, no ofrecerle al joven nada de su hija. Iseppo parte hacia Augusta.

7.5 - *Jacomo recuerda cómo conoció al joyero para el que trabajaba Iseppo, Marco Steiner, en casa de su viejo tío Antonio Comín, que cada año reunía a familiares y posibles herederos creyendo estar en el lecho de muerte. Ese año, sin embargo, la intención no era otra que ofrecer una dote para casarse con Marietta, de la que todos los nobles de la ciudad hablaban mal por el desinterés de su padre en desposarla, haciendo un paralelismo con Osdrubaldo, el Rey de Hungría que, según contaba la leyenda, encerró en una torre a su bellísima hija para no mostrarla a los hombres. La princesa acabaría embarazada de su perro de compañía dando a luz a un monstruo con cuerpo de hombre y rostro de can.*

A pesar del disgusto que provoca esta historia en Jacomo, Marietta se opone al casamiento diciendo a su padre que no se le ocurra aceptar ese dinero.

7.6 - *Jacomo recuerda entonces la propuesta que Marietta recibe de parte de Felipe II para ir a España e instalarse en El Escorial como pintora de corte de la Reina Ana de Austria, a través de Jerónimo Sánchez, hermano del pintor de corte, que se encontraba en Venecia estudiando en el taller de Tiziano. A partir de la relación que se establece entre Sánchez y Marietta, en Madrid se había corrido la voz de lo bien que cantaba la joven Tintoretta, lo que causaba mayor curiosidad, si cabe. Pero Marietta declinará también esta propuesta en un acto más de fidelidad a su padre.*

7.7 - *Jacomo comunicará entonces a Marietta su intención de desposarla con Marco Steiner, con la intención de acallar las voces que corrían por la ciudad y en la óptica de conseguir un marido para su hija que le permita seguir desarrollando sus cualidades artísticas y su profesión. Marietta no quiere casarse, pero entiende que el matrimonio no es sino un negocio más y acepta conocer a su futuro marido.*

7.8 - *Las malas lenguas empiezan a poner en la diana a Marietta. Un día que acuden juntos a la iglesia, Jacomo oye el comentario de alguien que lo llama “Cordellina”, en referencia a un personaje conocido en la ciudad, que fue torturado y asesinado en público por aprovecharse carnalmente de su hija que, acusada de cómplice, acabó en la cárcel.*

7.9 - *Jacomo rememora otro episodio de la época en el que Marietta, en un arranque de rebeldía, dice aburrirse con Marco Steiner y confiesa estar perdidamente enamorada de otro hombre. Su padre, presa de los celos, intuye que pueda tratarse de Jerónimo Sánchez por significar la promesa de la huida a España, por un lado, y la complicidad que podía haberse*

creado entre dos artistas crecidos a la sombra de otros dos grandes.

7.10 - En la última noche de Carnaval, recién bajados del barco que les devolvía a casa tras la última fiesta, Jacomo y Marietta son víctimas de un episodio violento con un grupo de hombres que esperan en la puerta de la casa de una prostituta. Intentan propasarse con Marietta, que se defiende de manera muy decidida.

Tras este desagradable incidente, Marietta pide a su padre que acepten ambos la propuesta que había llegado desde Madrid; Jacomo responde con la firme voluntad de casarla con Marco Steiner, a pesar de que la propuesta que hace Marietta le tienta hasta el punto de nublarle la razón por un momento.

Ottavo giorno di febbre

En el que Jacomo reflexiona sobre la educación de los hijos y describe la relación con Marco, su hijo más conflictivo y el que más se le parece.

8.1 - Reflexión inicial sobre Lutero y la Contrarreforma en la que Jacomo hace referencia a sus libros, que Faustina, recién casada, entregó a su confesor. El Maestro intenta encontrar un culpable al dolor del cuerpo y de la mente.

8.2 - A casa de los Robusti llegan los Cohen, unos usureros de la ciudad que quieren saldar una deuda pendiente de Marco, el segundogénito, al que Jacomo ha intentado enseñar siempre a despreciar el dinero. Decide, pues, inicialmente, no hacerse cargo de los problemas económicos del joven.

8.3 - Jacomo inicia una reflexión sobre los hijos, su educación y el ejemplo paterno y empieza a describir su relación con Marco, que de alguna forma representa su gran némesis. Inicia aquí el salto temporal del capítulo, en el que Jacomo recuerda los celos que Marco tenía de sus hermanos mayores, cuando los tres compartían trabajo en el taller de su padre, su rebeldía contestataria y su rechazo a todo lo que era sinónimo de Tintoretto.

8.4 - Recuerdo de las dificultades de Marco aprendiendo en el taller de su padre, que lo tuvo a prueba con dieciséis años copiando, sin éxito, la Presentazione di Maria al Tempio en la iglesia de la Madonna dell'Orto.

8.5 - *Jacomo acaba de terminar las telas mitológicas que la República le había encargado para el Palacio Ducal, en un período de mucho trabajo tras las llamas que habían arrasado con las pinturas del palacio y a causa también de la muerte de Tiziano, cuando Marco provoca un incendio en el taller y el enfrentamiento definitivo con su padre como consecuencia. Marietta intercederá por su hermano, consiguiendo que Jacomo lo perdone.*

8.6 - De nuevo en el octavo día de fiebre, Salomon Cohen le cuenta a Jacomo la fábula de los tres pajaritos sobre la paternidad, consiguiendo que Jacomo se responsabilice finalmente por su hijo y se haga cargo de la deuda.

8.7 - Se produce la conversación final entre Jacomo y Marco, que le echará en cara a su padre haberse vendido al dinero y representar todo aquello que criticaba en quienes lo rechazaron en sus inicios.

8.8 - El capítulo se cierra con una alucinación de Jacomo sobre la pérdida de los hijos.

Nono giorno di febbre

En el que Jacomo celebra una última cena en su casa, donde se plantea la cuestión del matrimonio de sus hijas pequeñas y recuerda la historia de Marco Steiner, viudo de Marietta, presente en la cena.

9.1 - El noveno día de fiebre se celebra la última cena en casa de los Robusti, que tienen previsto partir al día siguiente hacia la casa de campo de Carpenedo para que Jacomo se recupere. Invitan a varios discípulos y amigos y Dominico va a buscar a sus hermanas pequeñas, Ottavia y Laura, al convento de Sant'Anna, para que se despidan de su padre.

Jacomo las describe como dos niñas presumidas, reconociendo no haberles ofrecido nada en su vida; Ottavia se descara afeándole a su padre que no le busque un marido.

9.2 - Ante la sorpresa de Faustina, se presenta en la cena Marco Steiner, ya viudo de Marietta. Jacomo ha pensado ofrecerle a Ottavia, mientras en la mesa se produce una conversación sobre la búsqueda de un marido para Laura, la pequeña de los hijos Robusti.

9.3 - Sigue la cena y la conversación entre Jacomo y Marco, que confiesa tener una relación con una criada, incapaz de volver a encontrar el amor con nadie, especialmente con alguien que

podiese recordarle a Marietta. La ausencia de la joven es el elemento que sigue uniendo a los dos hombres.

9.4 - Jacomo recuerda en ese momento las tratativas contractuales para el matrimonio de Marco y Marietta. Jacomo podía ofrecerle dinero como dote, gracias a su contrato de larga duración con la Scuola di San Rocco y, en cambio, decide ofrecerle la independencia empresarial –por cuestiones de imagen– y el apartamento superior de su casa para que la joven pareja se instale allí a vivir, lo que hará dudar inicialmente al joyero.

9.5 - Marietta y Marco se instalan tras la boda en el piso de arriba. La unión entre padre e hija sigue siendo indisoluble.

9.6 - El taller de Tintoretto sigue viento en popa, atendiendo a muchos encargos que él proyecta y sus ayudantes, Marietta incluida, realizan.

Decimo giorno di febbre

En el que Jacomo cuenta de los períodos de trabajo conjunto en el taller con sus hijos y de la aparición en sus vidas de la otra Tintoretta.

10.1 - El capítulo empieza con una reflexión del propio Jacomo sobre el recuerdo, a modo de introducción de la gran analepsis de la novela –que se extiende hasta el final del capítulo siguiente –, al hacer memoria del encargo que consiguió para pintar seis telas sobre las Storie di Santa Caterina para la iglesia homónima, a la que Jacomo tenía especial cariño porque se encontraba cerca de casa de Cornelia. Jacomo pone a trabajar a Dominico, Marco, Zuane y Marietta en el proyecto, que se lo toman muy en serio para estar a la altura de su padre.

Mientras, Marco Steiner resulta ser el marido que Jacomo quería para garantizar la libertad artística y profesional de Marietta, aunque no ve con buenos ojos que su esposa pase tanto tiempo en el taller rodeada de modelos desnudos para los cuadros. Por este motivo, y contraviniendo las normas de su padre, Marietta decide contratar como modelo para Santa Caterina a Andriana, una prostituta que se hace llamar La Tintoretta.

10.2 - Pequeña introducción al personaje de la otra Tintoretta, que Jacomo ya conocía previamente gracias a Donna Betta, la madame que trabajaba en la zona.

10.3 - Se trata la dualidad entre Marietta como artista y como mujer, dado que todavía no se ha quedado embarazada.

10.4 - Jacomo recuerda haber consultado, preocupado, a un importante médico de la República sobre el hecho de que Marietta no hubiese concebido un hijo todavía. Como padre, se siente culpable de haberla hecho pasar por niño durante su infancia y se cuestiona si esa situación le ha impedido convertirse en una verdadera mujer. El doctor insinuará que Marietta puede estar evitando las relaciones sexuales con su marido o, más probablemente, optando por prácticas que impidan la concepción.

10.5 - El Duque de Mantua le hace un encargo al Maestro y Jacomo emprende el viaje junto a Faustina, en lo que será como una luna de miel veintiún años después de su boda. Allí conciben a Laura, su hija pequeña. A su regreso a Venecia, Jacomo es chantajeado por Andriana la Tintoretta, que le pide dinero a cambio de su discreción.

10.6 - Se produce el encuentro de Jacomo y Andriana, para saldar las cuentas pendientes. Jacomo le da las ganancias de todo un año, por respeto a Faustina y por Marietta, que es la única Tintoretta para él.

10.7 - Poco después, Jacomo viaja con Marietta hasta la zona de Malamocco, engañado con la excusa de acompañarla a comprar materiales con los que enriquecer sus retratos. En realidad, Marietta está traumatizada tras la aparición del cuerpo sin vida de Andriana, con indicios de ahogamiento voluntario y sospecha que su padre pueda tener algo que ver. El capítulo se cierra con una pelea entre ambos, en la que Marietta arrastra a su padre hacia la profundidad del agua, como si quisiera que se ahogasen ambos.

Undicesimo giorno di febbre

En el que Jacomo sigue en el recuerdo de la incompleta e infeliz vida adulta de Marietta.

11.1 - Jacomo continua con el recuerdo de ese año –terrible, en sus propias palabras– al final del cual nace su hija pequeña, Laura, cuando el Maestro ya tiene sesenta y cuatro años.

11.2 - En ese instante, conmovido por el regalo de una nueva hija y sintiéndose culpable por sus pecados, decide ofrecer al Señor a todas sus hijas, siguiendo el ejemplo de Suor Perina, su

hija mayor: Lucrezia, que tiene doce años en ese momento, Ottavia, de ocho, y la recién nacida, a cambio del perdón de Dios. Lucrezia, que no quería ingresar en el convento, es admitida poco después y se escapa a Padua con el pelo corto y vestida de hombre. Quiere estudiar en la universidad, siguiendo las ideas que Marietta le ha inculcado.

11.3 - Aprovechando un período sereno, Jacomo decide empezar a estudiar la Biblia con la ayuda de Padre Vincenzo, un primo de Faustina. Quiere empezar su obra monumental para San Rocco y se ve como San Juan, el discípulo predilecto al que Dios mantiene con vida para que escriba su historia. Tintoretto quiere pintar la historia de la salvación según el evangelio de San Juan, para redimirse de sus pecados.

11.4 - Encuentro de Jacomo y Marietta en el taller, mientras el Maestro trabaja en la Strage degli Innocenti para San Rocco. La joven comparte con su padre dudas sobre su propia capacidad artística, sobre el hecho de si sería realmente alguien en el ámbito profesional si no fuera hija de Tintoretto.

11.5 - Recuerdo de la visita de unos embajadores japoneses que, tras un largo periplo por varios países, tenían intención de presentarse en casa de los Robusti para encargarse de algunos cuadros. Para Marietta, esta visita es una confirmación más de todos los mundos que existen fuera de Venecia.

11.6 - Venecia celebra una fiesta en honor de los embajadores a la que asisten invitados Jacomo y Marietta, que se muestra un poco ausente ante su padre, en la búsqueda constante de su lugar.

11.7 - Jacomo vuelve al presente de la cena en su casa, la víspera del viaje hacia Carpenedo que nunca se producirá. Faustina le ha dado adormidera para que descanse y su hija Ottavia está velando su sueño, hablándole con la esperanza de tener la oportunidad de que su padre la conozca mejor, que la pueda retratar, que vuelva a ser el pintor de escenas alegres que en otro tiempo fue.

Dodicesimo giorno di febbre

En el que Jacomo cuenta del inicio de la enfermedad de Marietta y de las huellas de su paso por el mundo.

12.1 - Jacomo hace una reflexión sobre las huellas que le han quedado de Marietta y la dificultad que supone encontrar su mano en los cuadros cuya técnica estuvo siempre guiada por su padre. Y recuerda la aparición en la vida de Marietta de Donna Jacoma, una pintora de poca importancia e intenciones dudosas a la que Marietta acogió como amiga y confidente.

12.2 - Marietta no se encuentra bien, pero Jacomo está absorto en la creación de su gran obra para San Rocco. Es Faustina la que, preocupada, se encarga de acompañar a Marietta en los paseos que le prescribe el médico y de cuidarla en estos momentos delicados, dejando a un lado las diferencias que existían entre ambas.

En estas circunstancias difíciles –Marietta no muestra interés por nada, su marido pasa largas temporadas en el extranjero por motivos de trabajo– aparece Zanetta, l'occhialera degli Ormesini, con la que Marietta establecerá una estrecha relación. A partir del retrato que le hace, empezarán a encargarle otros trabajos mujeres de dudosa fama en la ciudad, lo que le supondrá un conflicto con su padre.

12.3 - Es el día de los votos de Perina en Sant'Anna, la última reunión de la familia Robusti. Marietta es informada del nacimiento de la hija de su amiga Zanetta y sale corriendo del convento.

12.4 - Jacomo recuerda cómo, molesto por el mal uso del nombre de Tintoretto que Marietta hacía al retratar a esas mujeres de mala fama, pide a Faustina que interceda para que su hija deje de relacionarse con ellas. Y cómo Faustina se niega diciendo que fue Tintoretto quien enseñó a pintar a La Tintoretta.

12.5 - Jacomo se enfrenta finalmente a una conversación al respecto con su hija. Hablan sobre su vida, el arte, la herencia artística, el nombre, la fama. Tintoretto, en un momento de rabia en el fragor de la conversación, deja hablar a su orgullo y dice no considerarla su hija, lo que supone el punto y final de la relación entre ambos.

12.6 - Marietta y Marco abandonan la casa familiar junto a su criada.

Tredicesimo giorno di febbre

En el que da inicio el final de Jacomo, que decide pasar el testigo a su primer hijo varón, el fiel Dominico, y de las veleidades artísticas de éste.

13.1 - En casa de los Robusti se está volviendo a poner en su sitio todo el equipaje preparado para ir a Carpenedo porque Jacomo se encuentra indispuerto. Es el momento en que Faustina intuye que puede ser el final de su marido.

Jacomo se ve reflejado, por primera vez, en su hijo Dominico —que no se le parece, en sus propias palabras— pero en el que le gustaría convertirse para volver a empezar todo de nuevo.

13.2 - De las veleidades poéticas de Dominico. Jacomo recuerda haberle propuesto ir al seminario como única vía para convertirse en escritor, ya que Faustina y él no le podían ofrecer la ayuda económica necesaria, propuesta que aceptó encantado.

Dominico fue siempre muy reservado sobre sus creaciones; decide dedicarse a la poesía en el momento en que Marietta empieza a despuntar en el taller, y será ella la única persona —y a Marco, su marido, en un segundo momento— a la que leerá la mayoría de sus versos.

A pesar de su intento por cederle su lugar en el taller a su hermano Marco, decidirá en el último momento dejarlo todo y permanecer junto a su padre.

13.3 - Dominico insiste en velar el insomnio de su padre esa noche, regalándole una última conversación de padre a hijo.

13.4 - Dominico ha sido siempre el hijo fiel, consciente de su rol de varón primogénito responsable de todo aquello que su padre le pedía, y sigue dándole noticias puntuales a Jacomo sobre Marietta y Marco, intentado interceder para una reconciliación entre padre e hija. Jacomo sigue absorto en la creación del Paradiso, la obra definitiva que quería regalar a la República, pero se acerca un día al edificio donde vive Marietta porque sabe que su hija no se encuentra bien, aunque decide, en última instancia, no dar el paso y se queda fuera.

13.5 - Jacomo entrega finalmente el Paradiso con mucho éxito a la República, que lo cuelga solemnemente en el palacio Ducal, saldando así con Tintoretto deudas pasadas. Sin embargo, al Maestro le queda una sensación de vacío, como si los últimos once años de su vida hubiese estado en una dimensión de la que tiene que salir. No sintiéndose satisfecho con lo conseguido, va en busca de Marietta, a la que encuentra en avanzado estado de gestación pero un poco

alucinada, y decide llevársela a casa.

13.6 - Momento en el que Jacomo pasa oficialmente el relevo a Dominico, que se siente muy honrado de continuar con la obra de su padre y maestro.

13.7 - En una especie de últimas voluntades, Jacomo pide a Dominico que vaya a buscar y a contratar a una niña llamada Andriana cuando él muera y solicita la presencia del notario para poner por escrito todo lo que han hablado esa noche. Dicho esto, vuelven a las poesías de Dominico.

Quattordicesimo giorno di febbre

Sobre el significado de la muerte.

14.1 - Llega a casa Tintoretto el notario Antonio Brinis para redactar y firmar el testamento. Jacomo pide que lo dejen tres días en su cama tras su muerte y que hagan después lo que quieran. Nadie entiende muy bien el porqué de esta petición, que no se ceñía a las costumbres de la época, y él recuerda el libro de viajes que Marietta leía a sus hermanos, en una de cuyas historias se hablaba de un rey muerto al que dejaron tres días antes de encender el fuego para que, como era costumbre entre sus gentes, pudiese atravesar los tres reinos hasta la eternidad y liberando así su alma definitivamente.

14.2 - Jacomo rememora en ese instante el momento de la llegada de su vejez: el nacimiento de Jacometto, su nieto, y el inicio de la despedida de Marietta.

14.3 - La inexplicable muerte de Jacometto, que iba a cumplir un año, en la casa de Carpenedo.

14.4 - Marco, el marido de Marietta, parte hacia Augusta a pasar un tiempo con sus parientes para dejar a Marietta procesar su duelo con los suyos.

Quindicesimo giorno di febbre

En el que Jacomo recibe la visita inesperada de su hijo Marco y coge finalmente de la mano a Marietta, cuyo regreso ha estado esperando desde que la joven murió en sus brazos.

15.1 - En su lecho de muerte, Jacomo describe la reacción de sus allegados ante la despedida inminente. Entre gritos y llantos ha reaparecido también Marco Robusti, el hijo pródigo, lo que recupera la memoria de la isla secreta donde el joven solía esconderse cuando se escapaba con su hermanos Dominico y Marietta, que acabó por descubrirlo.

15.2 - Memoria de los últimos meses de vida de Marietta, en los que Jacomo decidió marcharse a solas con ella a Mantua, aprovechando una invitación mil veces aplazada del Duque.

15.3 - Viaje de vuelta de Mantua a Venecia junto al féretro de Marietta, que será depositado en la iglesia de la Madonna dell'Orto bajo la Presentazione di Maria al Tempio.

15.4 - Muerte de Jacomo, en brazos de su hijo Marco e imaginando a Marietta que llega para llevárselo como hacían los tres hermanos –los tres hijos mayores de Tintoretto– cuando nadaban hacia su isla secreta.

III.3 Caracterización de los personajes

Tratándose, pues, de una novela con un componente histórico fundamental, el reto de la autora en *La lunga attesa dell'angelo* reside en la capacidad de delinear a los personajes por lo que representan, por lo que simbolizan, sin traicionar sus biografías pero sin hacer tampoco de ellas el objetivo principal de la narración. Ahondar en sus psicologías, en definitiva.

En este apartado del trabajo, el objetivo principal es hacer una breve caracterización de las figuras más importantes de la novela, en las que se irá profundizando a medida que son analizados los diferentes aspectos de la obra, de los que estas van a ser el hilo conductor. La doble esencia –creativa y ensayística– de Mazzucco como autora del díptico, aun lejos de pretender un ejercicio didáctico, convierte la lectura de la novela en un proceso de aprendizaje sobre la vida y la psicología de una galería de individuos que nos llevan a entender una época, convirtiéndose así en uno de los textos de referencia sobre la vida del pintor y su familia.

La lunga attesa dell'angelo es, como ya se ha mencionado, la historia de la vida y los recuerdos de Jacomo Robusti, el Tintoretto, contada por él mismo. Jacomo es el protagonista, pero Jacomo existe en relación a todo su entorno y, sobre todo, surge como eje de la novela gracias a la existencia de Marietta, su hija mayor, su mayor creación. Son el verdadero núcleo de toda la narración y no se puede entender la historia de ninguno de estos dos personajes sin la presencia-ausencia del otro.

Tintoretto è noto col nome di Jacopo. Variante anticamente anche veneziana, nel XVI secolo Jacopo era ormai la versione fiorentina (italiana, se si preferisce) del nome, che a Venezia nessuno usava più. Occorre perciò restituirgli il nome con cui lo conoscevano i suoi concittadini, e con cui lui chiamava se stesso: Iacomo, Giacomo oppure Jacomo. Sua figlia Marietta, che mi ha portata a lui, lo chiamava Jacomo – e così lo chiamerò anch'io. (SFV: 37)

III.3.1. Jacomo Robusti, Tintoretto

Jacomo Robusti nasce in Venecia en 1518, hijo de una mujer cuyo nombre no ha sobrevivido al tiempo y de Battista Comin, tintorero de origen bresciano que se cambió el apellido por el apodo que, junto a su hermano Antonio, recibió tras su “robusta” defensa de las puertas de Padua durante el asedio a la ciudad de 1509. Tintoretto, apodo que la ciudad de Venecia le dio por la profesión de su padre y que él tardó en aceptar, se nos presenta, a través de las palabras e imágenes de Melania Mazzucco, como un hombre sin medias tintas, fogoso en el sentido más amplio del término, obsesionado por la pintura, por su trabajo, por el poder de trascendencia del arte; un hombre de su tiempo, buen conocedor de las reglas que imperaban en su época que, al mismo tiempo, rompió cada vez que fue necesario si el fin último era más importante que las formas y la opinión de los demás. Fue un artista, ante todo, un creador, pero también un hombre de familia, que quiso hacer siempre lo que consideraba mejor para los suyos.

La caracterización más significativa del personaje en la novela se produce en el décimo capítulo de la novela, el «Decimo giorno di febbre», cuando Jacomo se define a sí mismo en una analogía con el camello que se encontraba ya en la primera casa veneciana que habitó frente a la iglesia en la que acabarían por yacer sus restos.

Ho sempre avuto simpatia per i cammelli – e li ho dipinti volentieri, anche se non ne ho visto mai uno. C'è un cammello di marmo sulla facciata del palazzo in cui venni ad abitare da giovane, di fronte alla Madonna dell'Orto: quell'animale divenne il mio emblema. Parlando con un mercante persiano della Battriana che era venuto a Venezia per affari, avevo appreso che il cammello è un animale intelligente, un lavoratore instancabile, capace di immense fatiche, di sopportare privazioni indicibili, di rinunciare al superfluo per vivere dell'essenziale. Un animale dominato da un potente istinto sessuale, che traduce in un coito furente e frequente accompagnato da versi di giubilo simili a trombe di guerra, e in una veemente gelosia per le molte femmine di cui si circonda. Inoltre ha una memoria prodigiosa: non dimentica mai un'offesa ed è capace di aspettare vent'anni, ma poi si vendica di colui che lo ha battuto, maltrattato o schernito. E anch'io sono proprio così. Se hanno ragione i filosofi asiatici – come mi ha raccontato una volta Marco Augusta – e ci tocca reincarnarci in altre forme poiché la materia mai cessa di esistere, probabilmente in un'altra vita rinascero cammello. (LAA: 287–288)

A través de esta metáfora del camello, Mazzucco resume la esencia del personaje literario: brillante, con una gran capacidad de esfuerzo, un artista en búsqueda constante de la esencia, de la verdad, y un hombre de fuertes pulsiones sexuales celoso de sus mujeres.

¿Se puede decir que Jacomo Robusti era un hombre ambicioso? Sin duda. Aunque, como la autora explica en su ensayo, “l’ambizione di Jacomo non aveva a che fare col guadagno” (SFV: 169), sino más bien con la esencia misma del arte, con la fama y con la posteridad.

La importancia de la vida profesional y artística de Tintoretto y de cómo ésta influyó en sus relaciones personales se observa en algunas de las primeras reflexiones que el personaje de la novela hace sobre la profesión.

Adesso l’ultimo avvocato, dottore, mercante con cinquanta ducati in borsa considera un affronto non possedere un quadro dipinto da me. Si accaparrano il mio nome come un buono della Zecca. Apprezzo la feroce ironia della vita, Signore. Perché niente è stato facile al figlio del tintore di panni. Per cinquant’anni mi hanno considerato un insolente intruso. Ho cercato il mio maestro come un cane randagio il suo padrone, ma il maestro non mi ha voluto. L’uomo che per me era la pittura stessa – Tiziano – non mi ha mai permesso di avvicinarlo: mi ha respinto, proprio come si scaccia un bastardo, un randagio idrofobo, per paura che il suo morso ci uccida. Così mi sono legato a questo e a quello, seguendo la corrente, cogliendo l’opportunità. Ho avuto troppi maestri, ma i loro insegnamenti discordanti e opposti non si sono elisi in me, al contrario, si sono scontrati, sovrapposti e alla fine confusi come acqua alla confluenza di diversi fiumi. Oggi sono il figlio e l’allievo di me stesso. Mi sono messo al mondo da me. (LAA: 55)

Estas palabras que Mazzucco pone en boca de Jacomo resumen a la perfección la esencia del artista y del personaje. Su deseo de aprender de los mejores y su tener que conformarse, muy al contrario, con quienes quisieron enseñarle; la técnica artística que conjuga estilos y enseñanzas diferentes, que desembocará en un manierismo que en un principio nadie entiende y luego todo el mundo anhela, la educación, el aprendizaje, que marcarán la manera en la que él luego será pintor, maestro y padre y el deseo de crear algo que permanezca para la posteridad.

El rechazo de la profesión de la época, de aquellos artistas a los que admiraba y que le sirvieron como inspiración, marcará la vida y la obra de Tintoretto que, como dice la autora, quiso ser siempre un ciudadano respetable. Sin embargo, sus acciones miradas a la notoriedad que le ofreciera un espacio pictórico en la ciudad, así como sus estrategias no siempre transparentes para obtener trabajos de cierta importancia, no hicieron sino fomentar la antipatía de sus colegas, que de competencia habían pasado a ser rivales.

Avvicinandosi ai quarant'anni, però, Jacomo decise di diventare rispettabile. Da questo momento e fino alla sua morte, ogni sua azione sembra mirata alla realizzazione del sogno di ogni figlio di immigrato: diventare un borghese esemplare, inserito nella buona società della patria adottiva, avere successo ed essere riconosciuto come un cittadino eminente. Ogni sua pittura e ogni azione che farà per assicurarsi la possibilità di dipingere, invece, sembrano sabotare inconsciamente questo progetto inseguito con caparbia e in fondo chimerico come un sogno: in pittura, Tintoretto si comporta da bandito. E come un bandito viene percepito dai suoi contemporanei. Intanto però diventare un cittadino rispettabile, essere accettato nell'ambiente apparentemente austero e devoto delle Scuole, gli era divenuto indispensabile per la carriera – impantanata come si è detto, e nel 1559 giunta a un punto morto. (SFV: 140–141)

Finalmente, la autora utiliza la relación entre Jacomo y su tercer hijo Marco –que fue siempre el más conflictivo, la némesis de su padre– para dibujar en la novela el perfil del anciano Tintoretto, a través de la crítica que el joven le hace sobre su aburguesamiento, su negación de los principios que habían regido su vida, marcando también la educación de sus hijos.

Ti hanno assimilato, addomesticato, ingoiato e digerito – tu che eri un boccone di veleno. Tu che disprezzavi il denaro, ora lo servi. Tu che non hai mai avuto padroni, sei diventato un padrone te stesso, identico in tutto a coloro che volevano incatenarti. Tu che hai scandalizzato i veneziani mercanti e capitalisti perché lavoravi non per denaro ma per tuo piacere, irridendo la loro avidità, ora metti il tuo nome al servizio del profitto. Tu che vivevi a modo tuo, ti sei inchinato alle opinioni del mondo. Tu che eri puro e luminoso come un diamante, ti sei lasciato corrompere dalla fama. Tu che dicevi di servire solo la verità, ora la nascondi dietro il nome di Dio. Ma io i tuoi insegnamenti non li ho dimenticati. (LAA: 256)

Jacomo, en definitiva, irá dándose a conocer, también en este trabajo, a partir de su relación con el resto de personajes de la novela, que son los personajes de su vida. Su familia – su mujer, hijas e hijos– y las pocas personas que creyeron en él, que lo ayudaron en algún momento y establecieron un vínculo con el Maestro.

III.3.2. Marietta Robusti, La Tintoretta

Marietta Robusti nace en Venecia alrededor de 1554, hija del Maestro y de una mujer posiblemente extranjera con la que tuvo una relación previa a su matrimonio. Por algún motivo no del todo conocido, y contraviniendo las costumbres de la época⁹, la niña se crió con su padre, siguiéndolo a todas partes vestida de niño, hecho que ya señala Carlo Ridolfi en su biografía de 1648.

⁹ Mazzucco cuenta que los hijos nacidos fuera del matrimonio eran una constante en la Venecia de la época y no era del todo raro que fueran reconocidos por sus padres. Era menos frecuente, en cambio, que esos niños se incorporaran al seno de las familias canónicas.

Seguramente, y según los datos analizados por la autora, la madre de la niña había establecido un vínculo muy fuerte con Giacomo, lo que hizo que el nacimiento de la criatura fuese una alegría para él. Así se narra en la novela y así lo cuenta la autora también en su ensayo biográfico.

Ma Giacomo non augurò il cancro o il malanno alla levatrice che gli annunciò la nascita di una bambina. Tutto lascia credere che ne fu, invece, felice. La riconobbe, tanto che Marietta poté nei documenti ufficiali definirsi come sua “figliola” e ricevere il suo cognome/soprannome, facendosi chiamare Tintoretta, come tutte le altre sue figlie. L’amore che la madre aveva ispirato a Giacomo passò a Marietta, che rimase sempre la sua preferita. (SFV: 139)

No se debe olvidar, en este punto, la decisión narrativa de Mazzucco en la novela: conocemos a todos los personajes a través de los ojos de Giacomo; son, en cierta medida, la mirada que la autora decide adoptar para convertir en ficción el material biográfico pero, sobre todo, para reencontrarse de nuevo con la Tintoretta en aquellos lugares oscuros en los que la historia la ha abandonado.

Marietta fue, en todos los sentidos, la más importante de las creaciones de Tintoretto.

Aveva talento, Marietta? È una domanda che non mi sono mai posto. E non me la pongo neanche adesso. Disegnava con facilità, copiava rapidamente, sapeva combinare i colori. E da me, il merito ha contato più del sesso. Non m’importa se gli altri giudicano diversamente. Io non sono come gli altri, e nemmeno lei lo era. I miei figli hanno dovuto adeguarsi. Eppure, anche se Marietta continuava a portare i capelli a spazzola e a vestire come un ragazzo, non lo era e non voleva esserlo. Non l’ho mai pensato, né lo hanno pensato gli altri. Ho sempre creduto che non lo avesse pensato nemmeno lei. (LAA: 86)

La cuestión del travestismo en la figura de Marietta, que ya mencionaba Ridolfi, ha sido, sin duda, uno de los elementos que más han contribuido a alimentar la leyenda del personaje. Se sabe, sin embargo –y así lo corrobora Mazzucco en su ensayo– que era una costumbre de las cortesanas de la época que podía resultar especialmente excitante para los hombres, y que la madre de Marietta pudo ser una cortesana de origen alemán, por lo que no es muy descabellado pensar que la niña la viese vestida de hombre en más de una ocasión. En la novela es un elemento fundamental para entender la íntima relación que se establece entre padre e hija, ya que el disfraz permitirá a la niña –rebautizada como Gabriele, el ayudante– seguir a su padre a todas partes. Y, lo que es más importante, permitirá a su padre iniciar la exquisita educación que quiso siempre para Marietta.

Ma Giacomo non voleva certo fare della figlia un maschio (gliene erano presto nati quattro). Al contrario, la donna ideale. Quella che la moglie – nessuna moglie, destinata a cementare i rapporti familiari e alla procreazione – poteva essere. L'amante – insomma. Una donna raffinata e istruita (o almeno capace di simulare di esserlo), abile nel suonare strumenti musicali, cantare madrigali d'amore con "voce da sirena", magari scrivere sonetti e possibilmente anche dipingere (i suoi generosi ammiratori sarebbero stati pronti ad aiutarla a comporli, giurando che fosse una nuova Saffo, o a rifinire i suoi quadri, propagando la fama del suo talento). Insomma, una compagna piacevole, eccitante e stimolante, che gli uomini del suo tempo andavano a cercarsi fra le cortigiane. (SFV: 243)

De lo que existen pocas dudas es de la devoción mutua que Giacomo y Marietta se profesaron siempre, a pesar de las dificultades que la vida y la sociedad les puso, las incomprensiones entre ambos y las decisiones difíciles de aceptar que Giacomo tuvo que tomar en más de una ocasión para plegarse a las convenciones sociales por el bien de su ascenso social pero, sobre todo, del futuro de su creación más valiosa. En la novela, la devoción por Marietta trasluce desde las primeras descripciones que de la etapa infantil de la niña hace su padre.

Il suo spirito mordace mi estasiava. I suoi progressi mi emozionavano come fossero miei. Amavo tutto di lei. La testardaggine, la volontà feroce, il coraggio, l'anticonformismo, la grazia gentile, la vivacità. Anche la sua bellezza fragile, imperfetta. Il suo sorriso incerto, la sua paura di fallire, di deludermi, di mancare la promessa. Quando dipinse il suo primo vero quadro – povere cose inanimate che raffiguravano il nostro pranzo: una pesca, un fritto di minutaglie, due bicchieri e una fetta di pane – non ebbe il coraggio di mostrarmelo. Lo lasciò di notte nel mio studio, ai piedi del cavalletto. Voleva che lo guardassi da solo. E io rimasi a guardarmelo una mattina intera, con gli occhi umidi. A dodici anni, io non avrei saputo dipingere così. (LLA, 87)

Marietta es, en definitiva, la única creación que a Giacomo le hace sentirse todopoderoso. Es su verdadero sueño hecho realidad y la única que le hace plantearse seriamente su responsabilidad como creador, hasta el punto de culpabilizarse del malogramiento de la joven.

L'imperdonabile beatitudine che ho diviso con Marietta, Signore. Ho pagato tutto. Ma vedi, io l'avevo creata, io l'avevo fatta a mia immagine e somiglianza – e adesso lei era come un sogno divenuto vero. Tu conosci la sensazione inebriante, vertiginosa, di aver plasmato dal nulla, dalla materia inerte, una vita – di avere una creatura e di essere il suo Dio. (LAA: 90)

Y es aquí donde radica la importancia del trabajo de Melania G. Mazzucco en la recuperación de Marietta, en el contrasentido de la hija hecha a imagen y semejanza que acaba por fundirse en su creador. Y en la relación de alteridad que se crea entre ambos a través de la cual la historia ha acabado por silenciar, a diferencia de sus hermanos y por supuesto de su padre, a la joven artista.

Ridolfi definisce la primogenita di Tintoretto come le delizie più care del genio suo. La prediletta, insomma. Tintoretto fu l'arbitro assoluto del destino della figlia: l'autore della sua vita. Fu lui a volerla pittrice, fu lui a volerla musicista, fu lui anche a decidere dove e con chi dovesse vivere. La vita di Marietta gli appartiene interamente. Con nessuno degli altri figli si comportò nello stesso modo: del destino delle figlie minori addirittura si disinteressò del tutto. Ridolfi considerava Marietta una pittrice di talento – una delle poche, ma non l'unica del Cinquecento. (SFV: 250)

III.3.3. Faustina Episcopi

Faustina, la mujer de Jacomo, nace en Venecia alrededor de 1545, en el seno de una familia ciudadana – utilizando el término de la época– bien posicionada. Su padre, Marco Episcopi, había estrechado en su juventud lazos con Tintoretto, a quien siempre admiró y apreció, a través de amigos en común que se dedicaban al teatro y las bellas artes. La estima que Episcopi le profesaba llegó al punto de ofrecerle al artista a su única hija como esposa, sin importarles ni el carácter cambiante de Jacomo, ni su precaria situación profesional, ni su pasado amoroso, ni los aproximadamente veinticinco años de edad que lo separaban de la que era todavía una niña.

Jacomo, por su parte, que no entendía por fidelidad más que la que dedicaba a sus lienzos y a sus telas, no tenía ningún otro interés en casarse que no fuera el del ascenso social. Y, en este sentido, es cierto que, como dice Mazzucco, Faustina era la candidata ideal.

La sposa, invece, doveva essere giovanissima: ciò costituiva una garanzia della sua innocenza sessuale e della plasmabilità ai voleri del marito. Tutti i numerosi trattati matrimoniali del Cinquecento concordano in proposito, e il ritratto che fanno della moglie ideale coincide con quello di Faustina. Gli stessi trattati, velati di misoginia, indicano che il matrimonio è una disgrazia inevitabile, obbligatoria per assicurarsi una legittima discendenza: sposando una vergine poco più che adolescente, però, ne venivano sminuiti i rischi. (SFV: 143)

En la reescritura narrativa que la autora hace de todos estos elementos para la novela, el compromiso con Faustina –el acuerdo con su amigo Episcopi, en definitiva– se produce en los primeros años de vida de Marietta, una época que fue, por un lado, muy productiva artísticamente para el Maestro y, por otro, muy plena a nivel afectivo: una relación sin obligaciones con una mujer a la que amaba y una hija que le había brindado una dimensión personal que ni siquiera había imaginado.

Por este motivo, el día que, con motivo de la fiesta de la Asunción, los Episcopi invitan a Jacomo a su barco para que conozca a su joven prometida, el Maestro acude con la intención de deshacer el acuerdo pactado con su amigo Zifra. Sin embargo, Faustina lo conquista inmediatamente.

Quella ragazzina era impertinente, vivace – e graziosa, Signore. Aveva tutto ciò che potevo desiderare in una moglie. Era giovanissima, inesperta: avrei potuto educarla, plasmarla, insegnarle ogni cosa, sottometerla alla mia volontà e al mio carattere – essere suo padre e il suo maestro, il suo signore e la sua legge. Come una pianta giovane, piegarla ad appagare i miei bisogni, a vivere secondo i miei desideri e le mie inclinazioni. Era di buona complessione e ottima salute: mi avrebbe dato figli sani e con un fisico armonioso. E quello che mi offriva – dote, famiglia, relazioni – era esattamente ciò di cui avevo bisogno. Avrei dovuto essere un idiota per rifiutarla. Non dissi niente a suo padre. (LAA: 36)

Efectivamente, Faustina será la esposa perfecta. Y será, a lo largo de la novela, el contrapunto racional a las genialidades del Maestro, demostrando, desde bien pequeña, su madurez al aceptar la idea de convivir desde el primer momento con su esposo y una hija nacida previamente, Marietta.

La relación entre ambas será peculiar a lo largo de la ficción. Al fin y al cabo, cuando se conocen, son dos crías luchando por las atenciones del mismo hombre. Faustina, sin embargo, ante la complejidad que le supone la presencia de Marietta en su vida familiar con Jacomo –que desatenderá repetidamente sus obligaciones ante su descendencia legítima para favorecer a su preferida– decide mantenerse siempre al margen, obligando incluso a su marido a hacerse responsable de los desaciertos de su hija. Será su manera de cumplir eficientemente con su rol de esposa y madre, sin entrometerse en las decisiones de su marido en lo que se refería a la educación de una joven que, a fin de cuentas, no era su hija.

Esto no significa que el personaje de Faustina no tenga o no exprese sus opiniones; muy al contrario, se verá constantemente en la necesidad de legitimarse ante el especial vínculo que une a Marietta con Jacomo.

Faustina, però, non si è mai intromessa in quelle che chiamava le nostre mascherate. Era perfino sollevata di essersi liberata di mia figlia. Preferiva pensare di essere la mia unica donna. (LAA: 86)

La idea que Mazzucco introduce con el concepto de “le mascherate” es especialmente significativa. A Faustina, el hecho de que Marietta acompañe a su padre a todas partes vestida de mozo no le parece solo una locura y una aberración desde el punto de vista de la educación de la niña, sino que es, además, una ofensa para ella como madre de familia, que le ha dado a Jacomo inmediatamente dos hijos varones, aunque suponga, por otra parte, una especie de liberación.

Sin embargo, si hay algo de lo que sí sentirá celos, será de la pintura. La profesión de Jacomo será siempre la amante contra la que no se puede luchar. De alguna manera, Faustina reprochará siempre a Jacomo sus ausencias, su dedicación casi exclusiva al trabajo –ese

pequeño reino del que ella no era parte y que en cambio para Marietta se convertirá en hábitat natural–, mientras ella se encargaba de criar a todos sus hijos y demás obligaciones domésticas. El inicio del «Terzo giorno di febbre» es una reflexión al respecto.

Faustina non si è interessata mai di pittura. I colori puzzano, macchiano, ungono, stingono, rovinano i vestiti, diceva. La tua pelle sa di lacca. Il pennello fa venire i calli alle mani. Stare ore in piedi davanti al cavalletto rattappisce la schiena. Diventerai gobbo, sciancato e cieco. Era gelosa dei miei quadri e del tempo che gli dedicavo. Se la trascuravo troppo a lungo, spalancava la porta dello studio e mi bersagliava con chicchi d'uva o palline di pane. Hai finito? La cena è in tavola, la zuppa è fredda – lamentava, tutta imbronciata, come se io mi stessi divertendo a un gioco da cui la escludevo. (LAA 69)

En cambio, vamos a ver continuas demostraciones de amor de Faustina hacia Jacomo y, lo que quizá es más interesante, de Jacomo hacia Faustina, dado que, a pesar de ciertas actitudes egocéntricas e inevitablemente patriarcales del Maestro –no se puede perder de vista que la historia ocurre en la Venecia del siglo XVI– reconoce siempre el valor de su mujer, de una manera práctica y concreta, pero también afectiva. Mazzucco lo señala en su ensayo biográfico como algo insólito.

Jacomo amava la moglie, più di quanto i veneziani fossero abituati ad amare le proprie. Gli era carissima. Si fidava di lei e ne aveva stima. Anche questo, un fatto piuttosto insolito. Riconobbe a Faustina la virtù della prudentia. Il termine, come ci insegna il fior di virtù, riassume in realtà tre tipi di virtù. La memoria delle cose passate. L'intelligenza: ovvero la capacità di discernere le cose da farsi, il vero dal falso e il bene del male. La previdenza: ovvero la capacità di prevedere i fatti prima che accadano. Cioè Jacomo riconobbe alla moglie non solo quell'insieme di virtù riassumibili nei concetti di modestia, pudore, rassegnazione, umiltà e sottomissione che parevano indispensabili a una donna, ma anche la capacità di governare la casa, e di allevare i figli – che generò subito numerosi, come ci si attendeva da una giovane sposa. In morte, Jacomo affidò a lei – e non a un commissario maschio come per lo più facevano i suoi contemporanei – i propri figli e le proprie figlie. (SFV 165–166)

En todos los pasajes que comparten los personajes de Jacomo y Faustina subyace ese respeto y confianza hacia ella del que habla Mazzucco, indicio también de la modernidad de Jacomo que, a pesar las costumbres de su época, percibe a Faustina como una igual.

Sono sposato con questa donna da trentaquattro anni. Faustina è un pezzo del mio corpo – il mio terzo braccio, il mio secondo cuore. Non posso neanche immaginare cosa sarebbe stata la mia vita se non l'avessi divisa con lei. Lei ha dato ordine ai miei giorni, ha dato uno scopo concreto al mio lavoro, un senso alle mie fatiche, una discendenza al mio nome. (LAA: 112)

Faustina es, en definitiva, la concreción, la realidad, una verdadera compañera y socia. Pero la auténtica declaración de amor, quizá la más sincera en la novela, aparece en el

«Quattordicesimo giorno di febbre», cuando Jacomo se encuentra ya en el lecho de muerte y expresa una solicitud algo excéntrica: permanecer en su cama tres días antes de las exequias para poder hacer su último viaje, como en la leyenda oriental que Marietta leía a sus hermanos y que inspira, como ya se ha mencionado, la estructura narrativa de todo el relato.

Mio marito è diverso, ha cercato di giustificarmi Faustina, non ha mai fatto le cose come le fanno gli altri. Le ha fatte sempre a modo suo. Vuole pure morire, a modo suo. Ho cercato di sorriderle, perché ingiustamente l'ho sospettata – e se non mi ha capito questa donna mi ha accettato, e cos'altro è l'amore. Il fuoco non può stare col fuoco, e lei è stata terra – per le mie follie. Ma forse i muscoli del viso si sono irrigiditi e il mio sorriso Faustina non l'ha colto. (LAA: 380)

El amor es entendimiento. Y Faustina, la tierra en el universo de Jacomo, lo había entendido.

III.3.4. Cornelia

Cornelia, la *tedesca*, es uno de los pocos personajes en la novela reimaginados por la pluma de la autora. En la investigación de Melania Mazzucco aparece un texto fundamental, un documento llamado *Genealogia della Casa Tintoretto*, ofrecido al español Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de El Carpio, figura pública y coleccionista de arte que adquirió en 1682 parte del patrimonio que había quedado en la casa de la familia Robusti.

En este documento, escrito tras la muerte de todos sus protagonistas y que podía, por lo tanto, plantear dudas, hay un fragmento en el que se alude a la madre de Marietta –personaje silenciado en todas las biografías de ambos artistas– y la cuestión del retrato de Marietta y su madre en la *Presentazione di Maria al Tempio*, lo que lleva a la autora a pensar en cierto nivel de fiabilidad del texto.

Marietta dunque era una figlia nata fuori dal matrimonio, da una relazione del giovane maestro con la sua donna – straniera. Il pittore che sarebbe passato alla storia come il più religioso del Cinquecento, cattolico ortodosso, che sulle pareti della Scuola di San Rocco avrebbe offerto la più potente trascrizione pittorica del progetto teologico della Controriforma – aveva per amante una tedesca, forse luterana, come la maggior parte dei tedeschi di Venezia. E ne era innamoratissimo. (SFV: 133–134)

El texto en cuestión sobre el que Mazzucco reflexiona en esta cita tiene algo de fundacional para la novela, puesto que la autora se plantea toda la historia a partir de aquí, imaginando el encuentro entre Jacomo y esta mujer que le dará a su primera hija, su favorita, a la que el personaje del artista describe como una amazona.

Sua madre era alta come un'amazzone. Dovrei dire che era gagliarda come un uomo, e per questo mi piacque. Aveva le spalle larghe e muscolose, il corpo forte di una cavalla, le gambe solide come colonne. Andai a letto con lei due ore dopo averla conosciuta e senza nemmeno averle chiesto il nome. Pensavo che non mi sarebbe importato di saperlo. Pensavo di dovermi alzare dopo mezz'ora, lasciandole tre scudi sul cuscino. Rimasi tutta la notte, e la sentii mandar via un altro uomo che la cercava, e che tempestó di pugni e calci la porta della sua casa. All'alba stavamo ancora lottando, avviluppati fra le lenzuola. (LAA: 27)

Así es como comienza la historia de amor entre Giacomo y Cornelia, una cortesana de origen alemán a la que conoce en la fiesta de los toros de la Contrada San Felice, donde ella acude vestida de hombre, elemento reiterativo en la novela al que se volverá más adelante.

De este encuentro nace, entonces, una historia de amor y el pintor y su amazona mantendrán una relación de varios años. Cornelia, el personaje imaginado por Mazzucco, era una mujer cultivada a la que la vida había llevado a Venecia, donde precisamente su condición de mujer había supuesto el principal obstáculo.

Cornelia era figlia di un tipografo, che purtroppo per lei era morto prima di metterle da parte una dote o trovarle un marito. Per qualche tempo aveva cercato di proseguire l'attività del padre, ma era troppo inesperta, e nel giro di due anni i creditori le avevano strappato tutto. Aveva salvato solo una trentina di libri, e con quelli era emigrata a Venezia – la capitale del libro, come le aveva raccontato suo padre. Sperava di trovare un impiego nella fiorente industria editoriale. C'erano dozzine di stamperie. Ma non ce l'aveva fatta. Era sola, era straniera, era una donna. Una donna, sola, straniera, a Venezia può fare ugualmente fortuna – ma in un altro modo. (LAA: 29–30)

El afecto con el que Giacomo habla de ella responde a un hecho curioso, uno más de la biografía del pintor al que la *Genealogia* citada precedentemente se refería: Tintoretto estuvo enamorado de esa mujer. En la novela, desde el inicio de la relación, se observa una diferencia fundamental entre el vínculo que Giacomo establece con Cornelia y la manera en la que el artista se relacionará con el resto de mujeres de su vida –Faustina, Marietta y sus otras hijas–. Giacomo ama a Cornelia porque no la posee y sabe, además, que las circunstancias sociales no permitirán nunca que la relación se oficialice.

Per molto tempo non parlai di Cornelia con nessuno dei miei amici. Cornelia era un mio segreto e, per questo, la cosa più preziosa che avessi mai posseduto. Anche, e forse soprattutto, perché non era mia. (LAA: 30)

Es también una de las explicaciones que arroja luz sobre la aceptación inicial de la hija de ambos. En la Venecia de la época, cuenta Mazzucco, era muy común tener descendencia ilegítima; lo que no era tan común era reconocerla y acogerla en el seno de la familia buena a ojos de los demás. Giacomo amó a Cornelia y por eso amó a Marietta desde el primer momento;

reconocer, acoger y educar a esa niña era la mayor declaración de amor que Tintoretto podía ofrecer a su *amazzone*.

III.3.5. Marco Episcopi, Zifra

En lo que respecta al reconocimiento de Marietta como hija de Giacomo, otro de los personajes importantes de la novela es Marco Episcopi –conocido en Venecia como Zifra– que ofrecerá a Giacomo a su hija pequeña, Faustina, como esposa.

Episcopi è stato il primo cui ho detto che volevo riconoscere Marietta. Era il mio futuro suocero, ma anche il mio amico Zifra. Mi sarebbe sembrato vile tenerglielo nascosto. Episcopi se ne stupì. Come fai a sapere che è tua figlia? Insinuò. È mia figlia, risposi. (LAA: 118)

Marco Episcopi nació en 1511, hijo de un farmacéutico de origen bresciano, como los Comin-Robusti, y murió prematuramente en 1571, cuando su hija Faustina estaba embarazada de Lucrezia, que sería la sexta de los ocho hijos del matrimonio Robusti de los que se tiene constancia. No siguiendo los pasos de su padre, Episcopi encontró probablemente trabajo en la esfera pública, ascendiendo socialmente y consiguiendo así mejorar el rango de su familia en la sociedad veneciana. Su hija, por lo tanto, había nacido ya ciudadana de Venecia –lo que suponía una garantía social también para Giacomo–.

La lunga attesa dell'angelo lo dibuja como un hombre de leyes y un modelo social a seguir, de ahí su preocupación inicial ante la intención de Giacomo de reconocer a una hija ilegítima. Sin embargo, aceptará la situación, aun con sus reservas, incluso cuando Giacomo le dice que se la lleva a vivir con él poco antes de la boda con Faustina.

Pensavo che si fosse pentito di avermi promesso Faustina e che avrebbe mandato a monte le nozze. Invece Episcopi mi sorprese. Tu sei mio fratello, sospirò. Tua figlia è mia nipote. La famiglia è sacra – anche quando è storta: Dio vede tutto. Si alsciò la barba e disse: non ama veramente la pittura chi non ama anche i pittori. Non abbiamo il diritto di esaltare le opere senza accettare gli artisti. Che Dio vi benedica, Giacomo e Faustina. (LAA: 119)

Zifra es uno de los personajes que más aprecio muestran por Giacomo, su amigo y posterior yerno, al que apoyará siempre. Y no solo en sus decisiones personales o en sus dificultades económicas; será en alguna ocasión un mecenas para Giacomo y es vital su participación, como miembro de la Scuola di San Marco, en la elección de Tintoretto para la creación de la tela *Il miracolo dello schiavo*, que será un momento decisivo en la vida profesional del Maestro.

Sobre la importancia de las “Scuole” en la Venecia del *Cinquecento* y el papel fundamental que tuvieron como escaparate de los grandes maestros de la época, reflexiona también Mazzucco en su ensayo histórico.

Nel 1548 le Scuole Grandi erano cinque (intitolate alla Carità, a San Giovanni Evangelista, alla Misericordia, a San Marco e San Rocco). Gareggiavano fra loro per organizzare processioni e quadri viventi di soggetto religioso, per far costruire ad architetti di grido edifici sontuosi, “alberghi” stupefacenti, che abbellivano coi quadri dei pittori più noti. Tutti i grandi maestri di Venezia avevano lavorato per le Scuole, e proprio attraverso le Scuole si erano fatti conoscere – da Carpaccio ai Vivarini fino a Tiziano. Ottenendo di dipingere il Miracolo dello schiavo Giacomo poteva sperare di iscrivere il proprio nome in quella eletta schiera. (SFV: 102)

El trabajo narrativo de Mazzucco en la caracterización de los personajes se observa en su capacidad constante y, a la vez, sorprendente de resumir el hecho histórico –anécdótico, incluso, en algunos casos– y transformarlo en descripción y psicología de sus protagonistas, a los que utiliza como elementos conductores de su propuesta temática sin traicionar la esencia de cada uno de ellos. La presentación que hace Giacomo de Marco Episcopi, a propósito de la asignación del cuadro en cuestión, es un buen ejemplo de ello.

La mia fortuna forse è stato il mio amico: Marco Episcopi detto Zifra perché, scilinguato, a volte parlava un linguaggio incomprensibile, come cifrato. Strabico, peloso come una capra, lievemente balbuziente e nemmeno ricco di famiglia, anzi figlio di un farmacista ladro e finito in galera per debiti, aveva sposato Gerolima, una donna ricca e bellissima che per di più lo amava, il che gli aveva conferito tra i maschi della sua generazione un indiscutibile prestigio. Molto amico del mio amico Andrea divenne amico mio. Zifra sognava di diventare un importante funzionario dello stato, ma era solo un modesto scrivano. La sua eloquenza claudicante gli permise di far carriera solo nelle Scuole. Lì, però, riuscì. A trentacinque anni era già nel comitato direttivo: ricopriva la terza carica della Scuola di San Marco quando la confraternita cercava un pittore per commissionargli il quadro della sala capitolare – e lui tanto brigò e tanto intrighò che quelli scelsero me. (LAA: 62)

Zifra, a pesar de la entrecortada verborrea con la que Giacomo nos lo introduce, conseguirá poner al Maestro en el mapa del arte veneciano de la época y le dará, a través de su hija, una posición y una descendencia.

III.3.6. Dominico Robusti

Dominico es el hijo primogénito de Jacomo y Faustina y se sabe con exactitud que nació en Venecia el 27 de noviembre de 1560. Se formó en el taller de su padre y fue siempre su ayudante más fiel, heredando a su muerte la *bottega* y, con ella, la responsabilidad de acabar todos los encargos pendientes y mantener a la familia.

Atendiendo a la representación del personaje en la novela, Jacomo se refiere siempre a él como el hijo perfecto, reconociendo siempre su valor artístico y humano, a pesar de no haberse visto nunca reflejado en él. De alguna manera, Tintoretto no ve en él al heredero artístico que habría deseado tener; sin embargo, su actitud realista y práctica, herencia de los Episcopi, garantiza, en definitiva, la continuidad de la obra paterna.

Dominico ha sempre saputo prendermi per il verso giusto. Ha un carattere ostinato e una volontà di ferro. Sento la sua forza. Questo figlio – che pure, fra tutti, è l'unico che ha scelto di vivere come io ho vissuto – non ha preso la mia inquietudine. Ha lo stesso spirito pratico di sua madre e le sue solide certezze. Sento di lasciare in mani ferme tutto quello che ho costruito. Non è poco, forse abbastanza. (LAA: 358)

Parece ser, pues, que ese espíritu práctico que caracteriza al personaje refleja la realidad de un artista que participó en muchos proyectos de su padre y creó también su propia obra, firmada, que aunque no fue del gusto de todos los estudiosos de la época –el mismo Carlo Ridolfi, con quien compartió tiempo y espacios, no alaba sus habilidades pictóricas– denotaba, en cualquier caso, una gran profesión. A todo ello se refiere Mazzucco a propósito del que fue con toda probabilidad el primer encargo que el joven pintor recibió para la iglesia de Sant'Andrea della Zirada.

Non sappiamo se il procuratore del convento o le suore glielo avessero chiesto o se Dominico decise da sé: i suoi primi quadri erano fatti alla maniera del primo Tintoretto. Intimi, semplici, naturalistici, non somigliavano ai teleri visionari e allucinati che il padre vecchio stava dipingendo per la Scuola di San Rocco, ma a quelli che il padre giovane aveva dipinto negli anni Quaranta e Cinquanta. Dominico giovane sentiva più vicino il suo padre coetaneo, le opere che questi aveva realizzato prima della sua nascita. Le opere del pittore poco più che ventenne ottennero un certo consenso. In seguito, gli sarebbe stato rimproverato di aver scelto un'altra strada. (SFV: 553)

El mismo espíritu práctico se encuentra en la opción célibe de Dominico a la cual se refieren biógrafos y estudiosos de la época. El primogénito de la casa Tintoretto nunca se casó y se dedicó siempre al taller y a la familia que su padre había creado, aunque tuvo un hijo con una mujer de la que estuvo muy enamorado –alemana, curiosamente– pero a la que nunca reconoció. Este carácter estoico, a años luz del de su padre, lo refleja Jacomo cuando recuerda

un episodio relacionado con la creación de las *Storie di Santa Caterina*, en las que el Maestro trabajó junto a sus hijos.

A pesar de que Jacomo utilizaba siempre modelos masculinos, Marietta, al mando del encargo, decide contratar a una amiga, Andriana, para posar como Santa Caterina. La joven en cuestión era una prostituta que vivía en los aledaños de la casa Tintoretto, lo que le había hecho ganarse el apelativo, también, de Tintoretta¹⁰.

Salite sulla pedana, signora, disse Domenico, e la Tintoretta sbucò dal paravento e gli passò accanto scondinzolando come una cagna. Le sue bianche poppe ballonzolanti baluginavano nella penombra. E siccome Andriana posava per la Flagellazione, Domenico la legò alla colonna, la mano destra dietro la schiena. Tenete alta la sinistra, le disse tornando a sistemarsi davanti a lei, tenetela come se doveste ammonire i vostri torturatori. Mentre li osservavo, pensai compiaciuto che dopotutto Domenico – il più riluttante dei miei figli a farsi pittore – possedeva le qualità di un vero artista. Era volenteroso e testardo. Ignorava le attrattive di Andriana. Sapeva dominare i suoi istinti e guardare un corpo con a mente e non col cazzo. (LAA: 285)

La verdadera vocación de Domenico, sin embargo, fue la poesía. Y su cómplice, en la historia novelada, fue siempre Marietta, a la que pedirá ayuda bien joven para convencer a Jacomo de que tome a Marco, el hermano que le seguía, como aprendiz en el taller para poder dedicarse él a la escritura.

Domenico escribía constantemente y era a Marietta a quien leía siempre sus poesías. Cuando plantea a sus padres su intención de dedicarse a la escritura, Jacomo le ofrecerá la preparación para acceder al seminario, ya que, no siendo los Robusti una familia noble, era la única manera de poder vivir de sus poesías, o de intentarlo por lo menos. Faustina, en su línea, reaccionará más fríamente ante el temor de no contar con los recursos económicos necesarios para asegurar a su hijo una buena parroquia.

Diventato adolescente e aspirante prete, Marietta cominciò a prenderlo in giro per i suoi modi da gesuita, e Domenico recitava volentieri la parte del predicatore. Le rimproverava con parole infuocate i vestiti da maschio prima, e i modi da femmina libera poi. Lei lo chiamava Hidalgo, il casto Giuseppe, don Ignazio da Loyola, padre Savonarola; lui la chiamava Gabriele, Ganimede, Maddalena, Bettina Capello – una rinomata cortigiana che si vendeva di fronte alla Misericordia. Lei lo provocava a trovare il coraggio di diventare il gemello nascosto, di liberare la passione che covava nelle braci dei suoi versi – lui la invitava a pentirsi delle libertà che si prendeva col mondo e con se stessa, se non voleva bruciare all’Inferno. Adesso mi rendo conto che giocavano, e che era il loro modo di stuzzicarsi e, forse, di amarsi. (LAA: 362)

¹⁰ Sobre este aspecto se volverá más adelante. No considerando a Andriana uno de los personajes principales de la novela, pero sí un elemento temático importante, se analizará en el capítulo correspondiente la figura de esta joven, qué representa, y el hecho de que fuera conocida, de la misma manera que Marietta, como la Tintoretta.

En efecto, la relación entre ambos hermanos es muy estrecha en *La lunga attesa dell'angelo*. Jacomo le pide a su hijo primogénito que se encargue de su hermana mayor cuando esta empieza a desarrollarse, a dejar de ser una *bambina* para convertirse en una *donna* y serán inseparables desde ese momento. Mazzucco imagina una admiración de Dominico por su hermana que superaba ciertos límites; no en vano, la joven había posado como modelo para su hermano, haciéndole descubrir la anatomía femenina, hasta el punto de retratarla en un díptico poco apropiado que, por casualidad, Jacomo descubre y quiere hacer desaparecer de inmediato.

Non dissi al mio buon figlio che avevo visto quel quadro segreto. Ma il fatto stesso che esistesse non mi lasciava dormire. E quando nel mio studio capitò un gentiluomo forestiero e mi disse che cercava un quadro di femmina da mettere nel gabinetto della camera da letto per stimolare la sua virilità glielo vendetti senza esitare. Il forestiero disse che quella donna sensuale sembrava nello stesso momento una cortigiana pronta a farti impazzire di piacere e una vergine pronta a ficcarti un pugnale nel cuore. È esattamente così, dissi. Il forestiero non sapeva chi fosse la modella e certo non immaginava che fosse Marietta. (LAA: 363–364)

Marietta es, por lo tanto, el elemento que hace subir a la superficie al “gemello nascosto” de un Dominico que había rechazado ya entrar en el seminario, negándose así la opción de vivir de sus poesías. Y es, también, la causa del único conflicto que hará peligrar la que hasta ese momento había sido una perfecta relación entre padre e hijo, cuando Dominico descubre que Jacomo ha vendido el cuadro escondido sin su consentimiento.

Padre, disse il mio buon figlio sconvolto, non posso credere che tu abbia in così poca stima la mia amicizia. Restituisci il denaro e dimmi il nome del cliente. Io ti perdonerò. Ma se non lo farai, tra me e te è tutto finito. Non ci sarà nient'altro che formale finzione e ti odierò per sempre. Il denaro glielo restituì, ma gli dissi anche che il forestiero a quel punto doveva aver già lasciato la Repubblica. Dominico lo inseguì fino alle porte di Milano. (LAA: 364)

Este episodio significativo, que muestra a un Dominico distinto del hijo fiel y responsable, del hombre célibe e impasible, nace de otro momento de la vida del joven primogénito Robusti que aparece en la biografía de Carlo Ridolfi y que Mazzucco relata en su ensayo.

Nella giovinezza aveva un'amica, cui non concesse mai di diventare la sua donna. Non conosciamo il suo nome. Però – come già il padre della sua tedesca – ne era “innamoratissimo”. A dar fede dell'aneddoto raccontato da Ridolfi, questa donna fu la modella dei suoi quadri con la Maddalena, e prestò il volto (e il corpo) alle altre suggestive figure femminili che fanno capolino nei quadri della gioventù di Dominico. Il più apprezzato di questi, la Maddalena di Pilsen, è datato 1586. Secondo Ridolfi, Jacomo vendette a un forestiero una Maddalena di mano del figlio. Questi se ne adirò al punto di costringerlo a restituirgli il denaro, e non ebbe pace finché non riebbe il quadro. (SFV: 566)

La reconstrucción ficticia que la autora hace de esta anécdota sirve para delinear mejor no tanto la relación entre los hermanos como la opinión artística que Tintoretto podía tener de su hijo. El Tintoretto de la novela reconoce en ese cuadro, en definitiva, el mejor retrato que se le podía haber hecho a Marietta. O era, quizá, una reacción celosa ante la intimidad que los jóvenes habían podido compartir y que Jacomo se había tenido que negar.

Perché l'hai fatto? mi chiese, ancora scosso, al suo ritorno. Perché tu hai voluto essere un pittore, e non un poeta, risposi. I poeti sono sentimentali, ma i pittori no. I quadri li fanno per venderli, disse Dominico. Ma io no, o non ancora, perché ho solo vent'anni, e a vent'anni un pittore non è un mercenario. E questo quadro l'ho dipinto per me. (LAA: 364)

Sea como fuere, esa visión romántica de los veinte años de Dominico será sustituida por su decisión de hacerse cargo del taller junto a su padre y de ser el cabeza de familia tras la muerte del Maestro. Como relata Mazzucco, su determinación en ese momento crucial –la misma que había demostrado siempre y con la que su padre lo define en la novela– lo llevará a unos primeros años de trabajo fértil en los que paulatinamente Dominico se alejó de la referencia pictórica paterna, creando su propio lenguaje.

Al observar su obra, se advierte un dominio de la profesión que podía hacer pensar en un futuro brillante. Pero fue solamente un destello; no se intuye fácilmente cuáles, pero los objetivos de Dominico Robusti siempre fueron otros.

Ha dipinto per me – e al posto mio – tutti i quadri che in questi ultimi quindici anni io non ho potuto o voluto fare, senza pretendere riconoscimento né gloria. E non ha mai mostrato di rimpiangere la sua decisione. È stato un allievo degno e il figlio ideale, e vorrei essergliene stato grato come meritava. Ha lavorato ogni giorno con impegno e anche, oso dire, passione – quella che deve avere scoperto nel fondo più segreto di sé. Ha continuato a frequentare poeti, e anche preti – a Venezia lo prendono in giro e dicono che nessuno fa ritratti di preti meglio di Dominico Tintoretto – ma ha smesso di considerarsi uno di loro. Se ha fatto tutto questo per me, o per se stesso, non potrò mai saperlo, né davvero me lo chiedo. Lo ha fatto. (LAA: 358)

III.3.7. Marco Robusti

Alla morte di Jacomo, a 33 anni e 6 mesi Dominico fu dunque costretto a diventare il punto di riferimento della famiglia. Sull'aiuto del fratello Marco, che aveva 32 anni, non poté contare. I due non solo non andavano d'accordo, ma avevano avuto durissimi contrasti. Non sappiamo se fossero contrasti artistici, estetici o caratteriali. Dominico per certo non apprezzò mai lo stile di vita del fratello. Al momento di dividere l'eredità, Jacomo temette che i suoi figli si sarebbero combattuti, finendo per distruggere la "casa". Un'eventualità che non dovette sembrargli troppo remota.

Appena due anni prima, nel 1592, i Bassano, l'altra grande dinastia di pittori veneti – i cui capofamiglia, coetanei, si erano conosciuti, osservati e rispettati lungo tutta la vita – si erano dilaniati in una dolorosa lite. (SFV: 556)

Marco es el segundo hijo de Jacomo y Faustina y nace en Venecia el 20 de febrero de 1562. Tanto los documentos biográficos como la novela lo dibujan como el hijo más conflictivo de la prole, como conflictiva fue siempre la relación con su padre, a pesar de ser el vástago con el que Jacomo reconoce identificarse más.

Pero no en todo fueron iguales. Muy al contrario, Jacomo peleó por su independencia desde bien joven, mientras las fuentes confirman que Marco vivía en casa de su padre y dependía económicamente de él cumplidos los treinta años. Y, mientras Jacomo encontró pronto la manera de canalizar su furor interno y convertirlo en historia del arte, de las huellas de Marco no ha quedado prácticamente ninguna constancia.

Marco era una ragazzino divertente e pieno d'ingegno. Ammetto perfino che, nella sua vivacità, nella sua insubordinazione, nella sua ribalderia, riconoscevo qualcosa di me stesso. Invece mi è diventato nemico. La nostra esistenza si è tramutata in una lotta, che non si concluderà con la scomparsa di uno dei contendenti. Marco lotterà contro Domenico come ha lottato contro di me – perché rivede me nel fratello – e non potrò impedirlo. Io sono stato giusto, con questo mio figlio. Ho cercato di essergli d'esempio – e Marco ha cercato di distinguersi, di essermi diverso, e ha finito per diventare il mio più indomito antagonista. (LAA: 239)

De toda la documentación consultada por la autora, se deduce que Tintoretto se preocupó por ofrecer una educación adecuada a todos sus hijos. Marco no fue una excepción y se formó también en el taller familiar, junto a sus hermanos mayores, Domenico y Marietta. Con Domenico, efectivamente, la relación fue siempre difícil porque Marco no veía en él más que la continuación natural de su padre y con Marietta, por otra parte, no se podía competir, aunque todo apunta a que la relación entre ambos fue cordial.

Volviendo a la novela, hay un pasaje en el «Ottavo giorno di febbre» –el capítulo que Mazzucco dedica a la historia de Marco– que ejemplifica el desinterés del joven por la pintura y la necesidad de llamar la atención de su padre. Se produce un incendio en el taller de Tintoretto y acaba por descubrirse que ha sido Marco quien lo ha provocado, lo que desencadenará una reacción furiosa en su padre. Marietta intenta mediar entre ambos y Jacomo le confiesa que no puede perdonarlo. No ya por el incendio, ni por sus apuestas, sus peleas, ni sus amistades dudosas; no puede perdonarle su mediocridad.

Marietta, en cambio, hace de ello su argumento principal: su mediocridad es precisamente el motivo por el que hay que perdonar a Marco.

Di tutti noi, disse Marietta, è il figlio che deve esserti più caro. Affaticarsi nella pittura quando non si ha un briciolo di talento è come cavare sangue da un muro, come seminare nel mare. C'è qualcosa di nobile, un grande amore, in questo, non credi? Marco è un grandissimo sbaglio – le risposi. Sarebbe stato meglio per lui se fosse morto bambino. Ora rimpiangerei il futuro che non

ha avuto. Vuoi dire che se io fossi niente, se io fossi una nullità, uno zero – *nessuno* – non mi vorresti più bene? insinuò lei, arieggiandomi col lembo del drappo che le copriva le spalle, perché il fumo mi faceva tossire. Anima mia, tu sei il mio capolavoro, le risposi. Marietta allora disse che se non potevo perdonarlo per amore di Marco, dovevo farlo per amor suo. Perché lo avrebbe difeso sempre, e se io l'avessi costretta a mentire per aiutarlo, lei avrebbe mentito. E io l'ho perdonato. (LAA: 252)

La vida sin rumbo de este tercer hijo de Tintoretto es una preocupación constante para sus padres. Giacomo lo inscribe en la Scuola di San Rocco, en la que participará inicialmente, aun sin mucho interés. La interpretación, en cambio, es más de su agrado y será parte de diferentes compañías, alimentando así su tendencia a la vida disoluta, a las malas compañías y al conflicto callejero.

Sin embargo, su nombre no aparece asociado a otros artistas, y en Venecia nadie, con la excepción de Tintoretto, pensaba en él como un pintor, casi como si el verdadero objetivo de su vida hubiese sido convertirse en la némesis de su propio padre. Será el único, en definitiva, que se atreverá a poner en tela de juicio la autoridad paterna y artística de Giacomo constantemente, incluso en su lecho de muerte. Ocurre cuando se produce la última conversación entre padre e hijo, en la que Giacomo lo expulsa de su casa, ante el temor de que Faustina y Dominico se vean en dificultades económicas por su culpa tras la muerte del Maestro.

Maestro, ha ribattuto, non mi hai insegnato solo a dipingere, ti sono allievo in ogni cosa. Ho imparato da te a rifiutare l'ipocrisia dei benpensanti. Tu hai dimenticato i tuoi insegnamenti, perché sei diventato come quelli che mi insegnavi a disprezzare. (LAA: 255)

Sin embargo, Giacomo no parece perder la esperanza de recuperar a su hijo y la vuelta algunos días después de Marco para despedirse de su padre, para acompañarlo en su último aliento, reflejan en la novela algo que Mazzucco ya intuye en la documentación consultada; la esperanza de que se comporte mejor con su hermano Dominico y su madre de lo que ha hecho con su padre.

Non sappiamo quale fosse il peccato di Marco Robusti. Che ce ne fosse uno, lo dicono le voci stesse dei genitori. Il padre gli concede l'uso delle cose dell'arte purché "viva in pace e amore" con Dominico, al quale però affida la propria eredità artistica. L'affetto che unisce Giacomo a Dominico è caldo e colmo di orgoglio e gratitudine. Le parole che Giacomo rivolge a Marco invece suonano ancora, quattrocento anni dopo, trepidanti di sfiducia, amare di rimprovero. Ma Giacomo gli lascia aperto uno spiraglio di redenzione. (SFV: 594)

La autora refleja esa última posibilidad de redención que Giacomo quiere ofrecerle a su hijo en la frase que cierra el «Quindicesimo giorno di febbre», cuando Marco, que ha abandonado la casa familiar unos días antes tras la enésima y definitiva disputa con su padre,

vuelve para acompañarlo en su lecho de muerte, le da la mano y el Maestro, ya en el tránsito que lo conduce de nuevo hasta Marietta, concluye su confesión diciendo: “Sono morto tra le braccia del mio figlio più imperfetto e più caro”. (LAA: 412)

III.3.8. Gerolima y Lucrezia Robusti

Jacomo y Faustina tuvieron cuatro hijas, que ocuparon los lugares tercero, sexto, séptimo y octavo de la descendencia del matrimonio. La tradición de la época exigía a las buenas familias consagrar a la hija primogénita a Dios, pero los planes de Jacomo para Marietta eran totalmente diferentes. De esta manera, decidió solicitar el ingreso de sus otras cuatro hijas al convento de Sant’Anna.

En la novela, Mazzucco dedica a las dos mayores, Gerolima y Lucrezia, el «Quarto giorno di febbre» y dedicará a las dos pequeñas, Ottavia y Laura, el «Nono giorno di febbre». Curiosamente, la diferencia de edad entre las primeras –siete años– es mayor que la existía entre Lucrezia y Ottavia, que era de solo tres. Sin embargo, fueron aquellas las únicas que tomaron los votos definitivos, cambiando su nombre como la costumbre exigía y adoptando los de Suor Perina –Gerolima– y suor Ottavia –Lucrezia –. Se cumple así la voluntad de su padre. Tal y como cuenta Mazzucco en su estudio biográfico, han quedado en la memoria colectiva como dos figuras casi imposibles de distinguir, aun siendo muchos los datos sobre sus vidas que han sobrevivido al paso del tiempo.

Suor Perina e suor Ottavia, le figlie monache di Tintoretto, presto sottratte alla vita della famiglia, non hanno lasciato tracce nelle biografie del padre, finendo per diventare figure labili, gemelle e indistinguibili, nella memoria collettiva veneziana. Eppure – a differenza delle altre figlie di Tintoretto – possiamo ricostruirne la vita quasi giorno per giorno. (SFV: 601)

La mayor de todas, Gerolima, que llevaba por nombre el de su abuela materna, nació en Venecia durante la segunda mitad de 1564 e ingresó probablemente en el convento junto a su hermana pequeña en 1581. En la novela, todavía muy joven, muestra cierto interés y algo de habilidad con la pintura, copiando “di nascosto” (LAA: 134) los dibujos de su padre. Jacomo se sorprende, dado que, a diferencia de Marietta, nunca le ha enseñado a pintar.

Quando venne a mostrarmi i suoi disegni, non le dissi che erano buoni (e lo erano), né che erano cattivi. Li appallottolai e li gettai nel camino. Perché io non posso dipingere? Mi chiese, delusa. Perché ognuno ha il suo destino, le risposi. E io ho già tre maschi, non ho bisogno che mia figlia faccia la pittrice. E lei? sussurrò, senza guardarmi. Marietta non ha una madre, non ha nient’altro che me, la pittura è l’unica dote che posso darle. Peccato, mi disse con la voce rotta, ma io farò quello che tu vuoi, papà. Io ti farò sempre onore. (LAA: 135)

Gerolima acepta, pues, su destino y, aun en contra de su voluntad individual, acata con obediencia la decisión de su padre, tomando los votos definitivamente como suor Perina en homenaje al hermano de su madre.

Ma prima di varcare la soglia, con un movimento rapido, mia figlia si voltò. Mi cercò con lo sguardo, per salutarmi. Non riuscivo a vedere nitidamente il suo viso, a causa del fumo denso che si levava dalle torce e dell'incenso che bruciava nelle coppe d'argento. Mi sembrò che sorrisse, Signore. L'avevo eletta alla vera vita, e mi era grata per il privilegio accordato. Poi scomparve dall'altra parte. Gerolima non esisteva più, e adesso mi sembra quasi che non sia mai esistita. Come se quella ragazzina non fosse vissuta che per diventare suor Perina. (LAA: 136)

Lucrezia, la segunda fémina del matrimonio y sexta en orden de descendencia, nació en 1571 y, como ya se ha mencionado previamente, es probable que entrase en el convento de Sant'Anna ya en 1581 junto a su hermana, lo que dificultaría su toma de votos debido a su corta edad.

Spesso i veneziani non mandavano in monastero da sole le figlie, bensì in coppia. Gierolima e Lucrezia entrarono insieme? Poiché la vita della città fu arrestata dalla peste fino all'estate deñ 1577, è legittimo supporre che Gierolima abbia preso l'abito negli anni seguenti. Non sono date casuali nella storia dei Tintoretto. Anzi, sono significativamente contigue alla crisi familiare che sfocia nel matrimonio di Marietta e nella consacrazione di Giacomo al "servicio" della Scuola di San Rocco. Quando Giacomo trova un marito a Marietta, manda in convento l'altra figlia – o tutte e due. Ottavia è ancora troppo piccola, Laura non è ancora nata: la decisione sul suo futuro non è imminente. La prima figlia di Tintoretto – Marietta – è senza volerlo l'arbitra del destino delle sorelle. È anche la loro vita che il padre le regala. (SFV: 612)

En *La lunga attesa dell'angelo*, Mazzucco narra el momento en el que Giacomo le comunica que ha sido admitida también, como su hermana, en el convento de Sant'Anna, decisión que acata con distante agradecimiento para intentar posteriormente una fuga a Padova.

Quando le dissi che in settembre sarebbe entrata in monastero perché mi era stato concesso il privilegio di offrire un'altra figlia al signore Iddio, Lucrezia mi fissò sospettosa, gli occhi scuri mobili come spilli, mi assicurò di essere contenta del grande onore che le concedevo – grazie, padre, grazie, non la finiva più di ringraziarmi – e poi sparì. A cena non si presentò, a notte fonda non era ancora tornata. (LAA: 310)

El episodio del intento de fuga, sobre el que habrá ocasión de volver más adelante, está estrechamente ligado con el modo en que la autora presenta el personaje de Lucrezia en la novela. Lucrezia es la hija estudiosa, intelectual, culta, que ha sacado partido a sus años de clausura dándose a la lectura, lo cual no le resultaba ni siquiera fácil, en un convento en el que, como dicen las palabras que Giacomo cita recordándola, no había biblioteca. En cambio, su padre intentará saciar siempre su voraz apetito de conocimiento facilitándole los títulos que son

difícilmente localizables, en tiempos en los que las lecturas debían ser muy supervisadas, controladas y autorizadas.

Questo monastero trascura le nostre facultà intellettuali e non possiede una biblioteca. Le mie compagne o sono frivole civette troppo stupide per capire il valore di un libro o sono troppo smaniose di far carriera per rischiare di leggere un libro che non sia stato autorizzato dal vicario del Patriarca. Avevo pregato il mio signor padre di procurarmi certi libri. Quando glieli ho chiesti erano freschi di stampa, e tutti gli scienziati di Venezia ne discutevano. Cerco di tenermi aggiornata come posso, ma il sapere progredisce veloce, e la mia ignoranza è deplorabile: le notizie impiegano mesi a valicare i muri di Sant'Anna. (LAA: 138)

El nombre religioso de la joven, que aparece en los documentos correspondientes del convento, debió de ser un homenaje a su hermano Ottavio, que ocupaba el lugar quinto entre los hijos, inmediatamente anterior al suyo, y había fallecido a los cinco años siendo ella muy pequeña. A la séptima hija la bautizaron Ottavia, pero, como reflexiona Mazzucco, Lucrezia debió de pensar que quizá tendría más suerte que ella y se zafaría de los muros de Sant'Anna.

III.3.9. Giovanni Battista Robusti, Zuane

Giovanni Battista, familiarmente abreviado Zuane, fue el cuarto hijo de Jacomo y Faustina y nació en Venecia en 1567. Murió fuera de la ciudad por causas desconocidas a los veintiséis años, en 1593 –un año antes que su padre– lo que produjo en Tintoretto una enorme tristeza que se sumaba al luto por la desaparición de Marietta tres años atrás.

El personaje se presenta como un gran desconocido a lo largo de la novela. Es una figura misteriosa, de hecho, incluso para su padre. Mazzucco lo delinea como un joven tímido y sensible, pero también frágil y en lucha constante contra la imagen que su padre reflejaba.

Non l'ho mai veramente conosciuto. Mio figlio si è barricato contro di me come se fossi un assalitore che voleva espugnarlo e annientarlo. Non mi ha mai discusso: si è nascosto dietro il suo corpo levigato e fragile, e dietro la sua musica. Non ho mai capito cosa cercasse. E perché non potesse essere semplicemente ciò che era: il figlio che amavo. (LAA: 194)

Zuane, por lo tanto, funciona en la novela de una manera similar a Marietta. La autora le dedica el «Sesto giorno di febbre», en el que Jacomo consigue, por fin, llegar a San Giorgio Maggiore acompañado de Dominico y Marco para entregar su *Deposizione nel sepolcro*, que funciona como metáfora del hijo perdido y es el funeral que Tintoretto le ofrece. Se sabe que Dominico y Marco ayudaron a su padre a recuperar los objetos de Zuane tras su muerte, pero no existen muchos documentos sobre su vida.

La vita di Zuan Battista ci sfugge completamente. Possiamo solo ipotizzare che avesse vissuto a Venezia, nella cerchia familiare, fino al dicembre del 1585 – quando appunto, grazie all'intercessione del padre, venne accettato come confratello della Scuola di San Marco col cognato Marco Augusta, col sarto Bortolo di Lorenzo e col sanser Anzolo Girardi. Dal dicembre dell'anno successivo, Domenico si sarebbe dedicato a dipingere i teleri che Tintoretto si era impegnato a realizzare in cambio della loro ammissione. Forse, facendo entrare il giovane Zuan Battista nella Scuola, il padre cercava di aiutarlo a inserirsi nell'ambiente di lavoro, assicurandogli di poter collaborare col fratello. Ma a differenza di Domenico, Zuan Battista non partecipò alle attività della Scuola di San Marco. Anzi, non ci mise neppure piede. (SFV: 477)

Mazzucco confirma que el joven Zuane abandonó Venecia en los años noventa y nunca más volvió. Los recuerdos que Jacomo le dedica en la novela son los de un padre amoroso que nunca entendió a este hijo y es, en definitiva, el pretexto de la autora para ahondar en cuestiones como la paternidad, la educación y la familia, sobre las que se volverá en este trabajo. El regreso último del personaje será, de hecho, en forma de macabro homenaje a Tintoretto, que encuentra entre los pocos objetos que poseía el hijo a su muerte, una serie de dibujos del padre perfectamente copiados, que quizá el joven realizaba para venderlos y poder así mantenerse.

La dedizione di Zuane, così inaspettata, mi commosse. La sua mano non aveva aggiunto nulla al mio. Si era limitato a riprodurlo. Con diligenza. Correttamente. Anzi, più che correttamente. In quei disegni c'era il germoglio timido del talento. Un talento che non ha saputo maturare né liberarsi, né esprimersi mai. Mancato – come la sua vita. Ancora oggi non so capire se Zuane mi ha lasciato quei disegni come un'estrema prova di fedeltà o come il prezzo del tradimento. (LAA: 187–188)

III.3.10. Ottavia y Laura Robusti

Ottavia y Laura son las dos hijas pequeñas del matrimonio Robusti. A diferencia de sus hermanas mayores, se sabe muy poco de sus vidas; quizá, y no deja de ser paradójico, porque abandonaron los muros de Sant'Anna . Paradójico porque la autora ha podido reconstruir con cierta facilidad la vida de las hijas del pintor que perdieron su identidad para fundirse en Cristo y, en cambio, las huellas de las pequeñas, que tuvieron presumiblemente una vida pública más activa, han desaparecido en mayor medida.

Mazzucco considera que nacieron aproximadamente en 1574, la primera de ellas, y en 1584, cuando Jacomo tenía ya sesenta y cinco años, la benjamina de la familia.

Della loro infanzia non sappiamo nulla. Ottavia era bambina quando il padre era impegnato nella pittura dei teleri della Scuola di San Rocco; Laura lo era quando il padre e il fratello Domenico lavoravano al cantiere di Palazzo Ducale: la bottega doveva essere ingombra dei cartoni e dei modelli per le enormi scene di battaglia destinate alle sale del potere. Armature,

corazze, stendardi, scudi, lance, fogli volanti che raffiguravano cavalli e comandanti. Erano quadri che celebravano le virtù militari degli uomini, dipinti da uomini e destinati a essere visti da uomini. Non c'era nulla che potesse affascinare una bimbeta di pochi anni. Né per Ottavia né per Laura, apparentemente, Giacomo trovò molto tempo. Non risulta che abbia dato loro lezioni di disegno o di pittura: e se da adulta Ottavia continuò a circondarsi di pittori, Laura non mostrò mai il minimo interesse artistico. (SFV: 636)

En la novela, Mazzucco las encuadra en las escenas de la última cena que Tintoretto ofrecerá para su familia y amigos en casa y que tiene lugar el «Nono giorno di febbre», aunque los recuerdos se mezclarán también durante el «Undicesimo giorno di febbre». El personaje de Giacomo describe a las jóvenes como dos rebeldes caprichosas y confiesa no haber ejercido de padre con ellas. No al menos en los afectos, como con sus otros hijos, y muy poco en lo que concernía a sus futuros.

*Oltre che fornire il seme che le ha generate, temo di non aver fatto molto per Ottavia e Laura. Mi sono limitato ad assicurarmi che godessero di buona salute, che conoscessero una discreta agiatezza e che ricevessero un'educazione adeguata alla loro nascita..
So cosa vuoi dirmi, Signore. Non ho dato alle figlie della mia vecchiaia le opportunità che ho dato alla figlia dei miei piaceri. Non gli ho insegnato a dipingere – né alla luce né nella tenebra. (LAA: 260)*

Se presentan, pues, como dos jóvenes relativamente apáticas, con poco o ningún interés por la educación que están recibiendo en el convento, por la música, por la naturaleza –así las describe su padre en el noveno capítulo, cuando ambas, en periodo de formación en Sant'Anna, salen del convento para acudir a la cena familiar–. Se observa ya, por lo tanto, un cambio generacional. Las dos jóvenes quieren casarse. Ottavia, incluso, se rebelará contra su padre, considerando un castigo el tener que vivir encerrada tras las paredes del convento.

La musica le deprime. La natura le intristisce. Hanno paura degli animali. Dei fiori si accorgono solo quando li colgono. L'unico essere del creato che le appassiona è il maschio della specie umana. Esaminano come anatomiste ogni esemplare che frequenta il parlatorio del convento e si aspettano che glielo proponga come marito. Ne valutano rendite, posizione sociale, aspetto, carattere, famiglia. Appena tornate a casa, invece di fare compagnia al loro vecchio padre hanno passato la giornata a sbiondarsi i capelli e acconciarli all'ultima moda, formando due rigonfiamenti ai lati della fronte. Come una mezzaluna, dicono loro – come due corna, dico io. (LAA: 261)

Son niñas, por lo tanto, educadas fundamentalmente por su madre, a quien Giacomo dejará la responsabilidad de decidir sobre sus futuros. Ellas no quieren permanecer en Sant'Anna, y es aquí donde se percibe más claramente ese cambio generacional con respecto a sus hermanas mayores, que habían aceptado, contra su propia voluntad, la de su padre. Su máxima aspiración no es otra que casarse bien, como sentencia Laura en la última cena en la

casa familiar.

Mi vorrei sposare un nobile, ha detto ingenuamente mia figlia. E se proprio non mi vuole perché non sono abbastanza ricca, vorrei un marito notaio o avvocato o meglio ancora medico. Così mi curerebbe e io non morirei mai. (LAA: 266)

Efectivamente, ambas jóvenes se casaron, entre los veintitrés y los veinticinco años, una edad avanzada para la época. Fue su hermano Dominico el encargado de encontrarles un marido y lo consiguió entre sus amistades de la Scuola di San Marco, a pesar de que, en ese momento, la familia, que había conseguido saldar las deudas que le quedaban pendientes a Jacomo, no podía ofrecerles una dote como habrían deseado.

Ottavia se casó incluso dos veces, al enviudar de su primer marido, que murió de unas fiebres tras doce años de matrimonio de los que no nació descendencia.

Estas mujeres son, en fin, los dos últimos eslabones de una descendencia profusa y apasionante, que lidió con los vicios y virtudes de un padre que fue también un genio ante el que no debió de resultar fácil posicionarse.

En el análisis de todos estos seres que habitaron el microcosmos de Tintoretto, llaman la atención dos factores: por un lado, la necesidad urgente, en todos ellos, de encontrar su lugar –en la familia, en los afectos, en la profesión–. En la vida, en definitiva, alrededor del Maestro. Por otro, Mazzucco, en su recreación novelística, imprime el carácter de todos ellos con un velo de afecto sincero y admiración hacia Tintoretto, lo que lleva a pensar que, en el imaginario de la autora –ahora mismo una de las mayores expertas del maestro veneciano– Jacomo fue un hombre de corazón, que se hacía querer y que fue, en toda su contradicción, un ser humano transparente.

Sirven para cerrar este capítulo dedicado a los personajes de *La lunga attesa dell'angelo*, las palabras de Ottavia que, tras rebelarse inicialmente a su padre, velará su sueño delirante en una de sus últimas noches de fiebre. Mantendrán una significativa conversación al despertar, en la que Ottavia intentará darse a conocer a Jacomo, animándolo a seguir adelante, a no dejar huérfanas a dos niñas, y reclamando su propio lugar en la familia.

Ci sono successe tante cose tristi, però noi siamo qui, va tutto bene, stiamo bene, anche tu starai bene di nuovo, hai solo un po' di febbre e ti è passata la voglia di mangiare, ma ti tornerà, capito? Non sei così vecchio, e io sono troppo giovane per restare orfana. Non siamo mai stati insieme, non sai niente di me, non mi conosci per niente, vedrai che non ti dispiacerà che sono nata, io ti farò compagnia quando sarai vecchio davvero, sono divertente, le mie zanze fanno ridere tutti, io ti farò tornare il buon umore. (LAA: 327)

III.4 El contexto social e histórico de la novela: la Venecia del *Cinquecento*

Se podría pensar que, en una obra como *La lunga attesa dell'angelo*, la narración de acontecimientos históricos es una de las piezas clave de la novela. Mazzucco, en cambio, no pretende hacer una novela histórica en sentido estricto, en la que esos acontecimientos sean los protagonistas sino, más bien al contrario, quiere restituir en forma de novela algunos de los personajes –Marietta, sobre todo– que la historia oficial ha dejado en los márgenes. Y, por supuesto, qué papel jugó en sus vidas el aspecto social de la época.

El trabajo con el contexto social e histórico de la Venecia del siglo XVI no es muy diferente, por lo tanto, del que la autora romana hace en cualquiera de sus otras obras narrativas. El mismo interés sociológico está en la Nueva York a la que llegan Vita y Diamante en *Vita*, en la Europa de entreguerras por la que transita Annemarie Schwarzenbach en *Lei così amata*, en la Roma de inicios del siglo XXI de *Un giorno perfetto* o en la Afganistán que Manuela Paris experimenta en *Limbo*, solo por recordar algunos.

Pero es el *Cinquecento* veneciano el período que ve nacer, tribular, triunfar y morir a Marietta y a Jacomo, un siglo de Renacimiento, de *Serenissima Repubblica* y también de guerras, de incendios y de algunas de las epidemias de peste peores que se recuerdan en la

ciudad. Todo ello, en el trasfondo de una sociedad efervescente y hedonista que deberá aceptar las normas que impone la Contrarreforma católica.

El propio Jacomo reflexiona sobre el impacto en la costumbre social que el concilio de Trento y la Contrarreforma habían tenido. Ocurre en el momento en que Marietta ha empezado a entablar amistad con cortesanas y mujeres de mala fama en la época, a las que utiliza como modelos en sus retratos, frente a la ira de su padre. Se volverá sobre esta cuestión en el análisis temático de la novela.

Ormai era cambiato tutto. Il Sacro Concilio aveva dettato nuove norme di comportamento – per i preti, ma anche per noi. La riforma dei costumi aveva finito per far apparire inaccettabile ciò che fino a trent'anni prima era comportamento comune di tutti. Quella libertà tanto dolce ora la chiamavano corruzione, immoralità, lussuria. La chiamavano vizio e mancanza di valori. Per la mia generazione è stato quasi naturale, recalcitrando, abituarsi, e perfino diventare paladini di ciò che era il contrario di quanto avevamo creduto: stavamo invecchiando, e le rinunce, destinate a figli e nipoti, parevano meno amare. Certe cose non si facevano più, o meglio si facevano ancora, e si faranno sempre – ma senza clamore, di nascosto, lasciandoti nell'anima un senso di colpa e di vergogna. Il proverbio dice: peccato occultato è mezzo peccato. (LAA: 346)

Tintoretto se convierte así, en la novela, en la personificación de la Venecia del siglo XVI, en su furor juvenil y en su reaccionaria madurez, el mismo camino que el concilio impuso a las costumbres sociales. En todo el aparato contextual que envuelve al relato, y que funciona a modo de pretexto para desarrollar las diferentes líneas temáticas de la obra, así como para dibujar la psicología de los personajes, Venecia no es solo un escenario, sino que se convierte en otro personaje más con su identidad propia para los protagonistas. Venecia y sus costumbres, Venecia y sus salones, Venecia y sus escuelas artísticas, las mismas que darán la espalda a Tintoretto –el hijo de Robusti, el tintorero de paños– hasta que no tengan más remedio que reconocerlo y acogerlo, a pesar de los propios códigos de la ciudad y de la sociedad que la habitaba.

La capital de la República era, en cualquier caso, un centro importantísimo de negocios y cultura, la ciudad con la que todos soñaban y que todos querían conocer. Venecia fue, durante gran parte del *Cinquecento*, un auténtico crisol cultural que recibía a los forasteros con los brazos abiertos.

Gli ambasciatori venuti da un paese tanto lontano suscitarono un interesse parossistico in città. Perché a Venezia si vedono turchi e circassi, tedeschi, fiamminghi e inglesi, danesi, spagnoli e lusitani, armeni e albanesi, schiavoni, croati, bosniaci, morlacchi e tartari, greci, polacchi, ungheresi, persiani, berberi, indiani, mori, neri africani e perfino cinesi – ma gente di Ficenga non se n'era vista mai. Le nostre autorità li ospitarono con magnificenza e li portarono a vedere le bellezze della città – affinché, al loro ritorno in patria, raccontassero della nostra opulenza e volessero diventarci alleati. (LAA: 318–319)

Para la Venecia de la época, eran necesarias las alianzas estratégicas y se daba una gran importancia a la imagen de gran estado que se quería alimentar fuera de sus fronteras. Dicho de otra manera, el noble y el ciudadano veneciano eran unos auténticos maestros en el arte de agasajar a sus invitados, hasta el punto de que muchos de ellos decidían establecerse en la ciudad y aspiraban a todo eso que la ciudad prometía y sus anfitriones representaban.

Pero esas oportunidades no estaban al alcance de todas las manos. Algunas de las reflexiones al respecto surgen cuando Jacomo quiere mostrarle a Marietta la casa *ai Mori* que se convertirá en la residencia familiar.

Da quando Venezia è Venezia, tutti i veneziani, e tutti i forestieri che ci vengono a lavorare, a vivere o a morire, hanno un sogno: abitare in una casa che guarda l'acqua. Quelli che contano ovviamente abitano fin dalla nascita in una casa che guarda l'acqua. Per tutti gli altri, riuscire ad abitarla nel corso della propria vita significa essere venuti fuori dalla miseria, dall'anonimato della plebe, dall'oscurità del mestiere: essersi arricchiti, affermati, avere potere – essere *qualcuno*. È questa, la Vittoria, per un uomo. (LAA: 145)

A pesar de la modernidad que la ciudad representaba, el sistema jerárquico social de la época era, en efecto, muy rígido. Se debe recordar en este punto que el padre de Jacomo, Battista Comin, era bresciano, y Mazzucco cuenta en su ensayo que en la *Genealogia della Casa Tintoretto* se habla de su esposa, de la que no ha quedado apenas rastro, como de una mujer “ben nata – appartenente alla borghesia veneziana” (SFV: 50), lo que le daría unos años después la posibilidad de adquirir el estatus de ciudadano veneciano.

Gli abitanti di Venezia erano infatti divisi rigidamente in tre classi sociali – o caste: i nobili (cui era riservato il governo della città), i cittadini (la borghesia, dedita alle professioni liberali, alla mercatura e alla burocrazia, destinata cioè a far funzionare la complessa macchina dello stato), il popolo “meccanico” (gli artigiani detti anche “artefici” e la plebe lavoratrice). Questi ultimi costituivano il 90% della popolazione. Non vi era passaggio dall'una all'altra casta. Per ragioni economiche, più che sociali, questo era consentito solo alle femmine, attraverso il matrimonio (e l'esborso di una cospicua dote al nobile marito). Ma se la figlia di un cittadino poteva sposare un aristocratico senza pregiudicare la nobiltà dei loro figli, la figlia di un meccanico avrebbe reso meccanici tutti i discendenti. (SFV: 50–51)

Venecia es, en definitiva, el personaje voluble que mueve en la sombra los hilos del destino de Jacomo, de Marietta y de toda la familia Robusti. Y era una sociedad en la que la ascensión social pasaba inevitablemente también a través del dinero.

El primer desafío del artista a la ciudad se produce con la creación de *Il Miracolo dello schiavo* para la Scuola di San Marco, gracias a la ayuda de su amigo Zifra. Este primer intento de Tintoretto de hacerse con un hueco que le permitiese empezar a hacer lo que quería hacer será un fracaso.

Il sapore di quel trionfo fu amaro. La mia città mi celebrava, ma controvoglia. Mi concedeva la mia ora di gloria, fiduciosa perché sapeva che tanto sarebbe passata. Quando la curiosità intorno al mio *Miracolo* scemò, mi ritrovai famoso, ma disoccupato. (LAA: 63)

La fama, a la que se volverá en el análisis temático de la novela, y las dificultades que la profesión le pondrá a Jacomo, es una combinación de elementos que responde a la realidad artística y social de la Venecia de la época, de naturaleza inestable y caprichosa.

El rechazo inicial del que Jacomo es víctima es una de las claves para entender su relación a medio camino entre el amor y el odio por su ciudad, que simboliza la pasión desmedida por la amante impulsiva, que es también infiel y despechada.

L'alta marea del successo rifuiva, abbandonandomi come un'alga morta sulla riva. Allora capii che Venezia poteva uccidermi. Progettai di fuggire, di cercarmi nel mondo grande – in Italia, in Europa, altrove – la patria degna di me. Io non potevo essere colui che Venezia voleva. Io ero me stesso e non potevo cambiarmi. Dovevo anzi trovarmi – e trovarmi da solo. Ma questa è la città che ho sempre amato, che ho sempre odiato. Venezia era la mia nemica e il mio destino. Ognuno ha il suo campo di battaglia, e Venezia era il mio. (LAA: 64)

Efectivamente, Tintoretto salió poco de Venecia y nunca fue demasiado lejos, según sus biógrafos. Mazzucco, en cambio, señala en su volumen histórico la posibilidad de un viaje a Roma que parece no haber interesado contar.

Tintoretto andò a Roma? I suoi antichi biografi sorvolano su questo particolare decisivo, ma il loro silenzio potrebbe essere anche il risultato di una rimozione consapevole, o di una censura. Da parte di Tintoretto stesso, che volle alimentare la propria leggenda di artista senza scuola – genio senza maestri, senza modelli, senza padroni. Da parte di Vasari, perché non volle accreditare a Tintoretto una qualunque discendenza da Michelangelo, di cui si vantava erede: non lo riconosceva della propria schiera. Da parte di Ridolfi, per cancellare patriotticamente le tracce di una qualunque influenza romana sul pittore di Venezia. (SFV: 25)

Ciñéndose a la novela, la autora cuenta un viaje con Faustina, en el que concebirán a la pequeña Laura, y un último viaje junto a Marietta, ambos a Mantova. La autora, de esta manera, dibuja una línea invisible a lo largo de la novela que encadena constantemente al artista a su ciudad. En cada momento difícil, en cada decisión profesional, se planteará la posibilidad de escapar de Venecia. Pero Tintoretto elegirá siempre quedarse.

Coi miei primi risparmi mi ero imbarcato, avevo attraversato la pianura, avevo lavorato a Padova, a Brescia e in altre piccole città della terraferma, e poi avevo superato le frontiere della Repubblica – ma non mi ero mai spinto oltre Mantova. Però, quando – dopo il *Miracolo* – mi ritrovai disoccupato nel mio studio nuovo della Madonna dell'Orto, avevo davvero meditato di abbandonare tutto. (LAA: 94)

Jacomo va definiendo la ciudad a lo largo de sus confesiones con amargura, como un lugar que ha ido perdiendo su esencia, que es cada vez más una caricatura, una vaga sombra de lo que había sido en otros tiempos de esplendor.

Estas reflexiones surgen al contemplar las ansias de Marietta por conocer otros lugares la primera vez que sale de la ciudad, para acompañar a su padre a realizar un trabajo para la casa de campo de un cliente y mecenas. La definición que hace Jacomo en ese momento, es la de una ciudad que ha perdido su gloria, y en la que vivir es cada vez más una prueba de resistencia.

Venezia non aveva futuro. La mia città così amata, così odiata, cos'era in fondo?
Una piccola Repubblica, circondata da stati troppo più grandi e potenti, della cui alleanza o quantomeno condiscendenza non poteva fare a meno, sicché la sua indipendenza era sempre, anche, il frutto di un compromesso, e una convenzione. Ci si viveva bene, lo dicevano tutti, era un posto bello, perfino magnifico – forse addirittura unico al mondo. Aveva un glorioso passato e aveva insegnato alle nazioni cos'è la politica, la diplomazia, cos'è il commercio, l'industria, il lusso, la moda. Ma in un presente di conflitti e rivolgimenti poteva bastare? Non era più ciò che era stata. (LAA: 94)

Jacomo no se presenta en la novela como un artista gregario, más bien al contrario. Su intento fallido durante años de entrar a formar parte de los círculos artísticos de la ciudad nacía del intento de conseguir un espacio visible para su expresión artística y también para alimentar su vocación de trascendencia; su ego, en definitiva. Y Venecia no parecía dispuesta a ofrecérselo, en una sociedad en la que la meritocracia no regía las normas de convivencia y los logros se valoraban más en función del apellido que del esfuerzo.

Dove pochi sono ricchissimi, colti, felici, e molti, quasi tutti, poveri, ignoranti, privi di opportunità – di tutto. Rimbecilliti dai giochi della domenica, infiacchiti dalla instabilità del lavoro, consolati dal lassismo della legge e dalla benevola clemenza della religione. Dove la nascita decide il futuro delle persone più del loro talento. Dove i vecchi ostacolano i giovani, li riempiono di occasioni di svago e di piacere perché essi dimentichino di crescere e di soppiantarli. Dove a trent'anni ti considerano ancora una giovane promessa e ti rispettano solo quando ostenti i tuoi capelli bianchi. (LAA: 94-95)

Sin embargo, Venecia no dejaba de ser la ciudad de las oportunidades para quien tenía la habilidad de arrimarse al hombro más adecuado. En su «Settimo giorno di febbre», Jacomo recibe la visita de Iseppo, al que años atrás había acogido en su casa como criado para formarle posteriormente como ayudante en su taller. Para sorpresa de Tintoretto, esa experiencia que él había ofrecido al joven analfabeto, le estaba abriendo ahora las puertas de la capital del imperio.

Augusta! ho esclamato, sorpreso. Iseppo, il ragazzino coi pidocchi, il misero figlio di un cardatore di lana, che parte per la città dei banchieri, dove gli Imperatori vanno a supplicare l'ennesimo prestito, dove si decide il destino degli stati – e anche di noi. Venezia è davvero una ruota. Davvero a chi ha un'ombra di talento offre la possibilità di arrampicarsi ad altezze che danno le vertigini. (LAA: 201)

En ese encuentro, Iseppo referirá a Jacomo la opinión de Marietta sobre su ciudad natal, que la joven –quizá por miedo o, más probablemente, respeto– nunca había compartido con su padre, ocultándole la fascinación que albergaba por lo que había fuera de sus fronteras. Sobre todo por Augusta que, en aquel momento, representaba para la joven todo lo que Venecia no era y todo lo que Venecia no podría ofrecerle.

Madonna Marietta diceva che Venezia è una città senza radici, pericolosa e segreta – perché la parte più importante, ciò che la sostiene, che la fonda insomma, nessuno può vederla, né conoscerla, è sommersa e nascosta come i pensieri più torbidi e i desideri che non si possono ammettere. Inoltre è una città inconsistente, che danza e si capovolge, oscilla e si disfa, prigioniera dei capricci dell'acqua. È un labirinto da cui non si può uscire, perché le sue calli non conducono da nessuna parte – è una città senza strade. (LAA: 206)

Marietta será el motivo por el que Jacomo se sentirá culpable de no haber abandonado ese laberinto a tiempo cuando debía hacerlo. La peste fue uno de los sucesos que más huella dejó en la Venecia del siglo XVI y Jacomo se arrepentirá, al enfermar Marietta, de no haber abandonado la ciudad a tiempo para evitarle a su familia los sufrimientos que le causó la epidemia. Y será de hecho Marietta, finalmente, cuando enferme de muerte, la que haga salir al pintor de la ciudad, en lugar de refugiarse dentro. Era un último intento de poner remedio a lo que, esta vez sí, ya era irremediable.

Eravamo rimasti in città troppo a lungo, e la colpa di questo ritardo era mia. Li avevo sacrificati sull'altare di una dea gelosa e spietata – che forse era Venezia, o forse invece la pittura. (LAA: 164)

Este fragmento conecta, una vez más, la historia de Tintoretto y su obra a la ciudad de Venecia, tres elementos –el artista, su obra y su ciudad– que forman un *continuum* indisoluble por el que Jacomo pagó un alto precio que Venecia nunca le devolvió completamente.

Por este motivo, y en último lugar, se produce también en la novela una reflexión interesante. Mazzucco plantea a través de la visita que Tintoretto hace a sus hijas mayores al monasterio de Sant'Anna y que articula el «Quarto giorno di febbre» la decadencia de la ciudad a los ojos de un también decadente Jacomo, que empieza a sentirse verdaderamente mal, viejo, cansado, y ve su malestar reflejado en la ciudad. De alguna manera, la muerte de Tintoretto

cierra el siglo y, con él, un capítulo fundamental de la historia de la ciudad, que nunca ha sabido valorar ni mantener su riqueza.

Decrepito mi è parso anche il vasto parlatorio che puzzava di ferri arrugginiti, in cui attendevo l'arrivo delle mie monache. Decrepiti i cuscini sulle panche, le sbiadite pitture sul muro – antichi affreschi che nemmeno si percepiscono più. Decrepito il tragico crocifisso di legno col capo reclino, che sembra pudicamente evitare la vista dei visitatori. Ero stordito. In quel momento vedevo solo le crepe nei muri, la polvere sul pavimento, le ragnatele sui soffitti – la decadenza in ogni cosa e in me stesso. Questa città è invecchiata con me. (LAA: 112–113)

A raíz de esta última visita a sus hijas, Jacomo reflexiona, finalmente, sobre la reclusión y la libertad, sobre el precio que se paga por ella. Y sobre las cárceles que uno se crea y en las que cada uno decide vivir. Venecia fue la suya, aunque no la única.

Per meritare la libertà, devi essere disposto a perderla. Ho bisogno del rumore, del movimento, del conflitto e della battaglia. Ma io non sono una donna. Il mattino di quell'ultima visita, invece, mi sono accorto di conoscere perfettamente la reclusione. Ognuno di noi la conosce. Tutti i nostri corpi sono prigionieri di un abito, di un ruolo e di quattro mura. La mia prigione è stata Venezia, la mia vita e il mio nome. (LAA: 134)

III.5. Temas de la novela

El nombre de Tintoretto, que el artista reconoce en este último pasaje como una de las principales cárceles de las que fue prisionero, es omnipresente en *La lunga attesa dell'angelo* como lo fue en la Venecia del Renacimiento. Su voz inunda el texto como sus obras se agolpan en los rincones de la ciudad, aunque es Marietta, de nuevo, la presencia que subyace a lo largo de toda la historia.

Mazzucco consigue tejer, desde el recuerdo y la confesión de Jacomo Robusti, una red temática que, por un lado, conecta con toda su producción narrativa y, por otro, actualiza cuestiones históricas que siguen siendo actuales y necesarias. Es interesante observar cómo la novela, marcada inevitablemente por el contexto histórico y social en el que se sitúa, es la manera que tiene la autora de indagar en la psicología de unos personajes que, aun siendo del siglo XVI, plantean conflictos universales que no dependen necesariamente del eje espacio-temporal en el que gravitan.

Con la ayuda también del ensayo biográfico publicado por la autora, estas y otras cuestiones van a ser desarrolladas, a través de una lectura analítica del texto y de la selección de los fragmentos de la novela que se han considerado más significativos, a partir de cuatro grandes núcleos:

- 1) Tintoretto, el arte y la profesión.
- 2) Nombre, prestigio y alrededores.
- 3) La familia como reflejo de su tiempo.
- 4) De la educación al rol social femenino.

III.5.1. *Mi sono messo al mondo da me: Tintoretto, el arte y la profesión*

Decía Truman Capote, en el prefacio a su colección de textos titulada *Music for chameleons*: “When God hands you a gift, he also hands you a whip; and the whip is intended solely for self-flagellation.” (Capote, 1980: xi)¹¹. Esta cita, aun pudiendo resultar anacrónica en este contexto, resume mucho de lo que fue Tintoretto y de lo que es el personaje salido de la investigación y la pluma de Melania G. Mazzucco, que tiene asimismo cierta esencia de la propia autora.

Tintoretto vivió por y para la pintura y educó en ella a Marietta y a sus tres hijos varones; la pintura está, irremediablemente, en el núcleo temático de la novela, en cuyas primeras páginas aparece ya una reflexión sobre el proceso de creación de la obra y el momento en el que el arte deja de pertenecer al artista para ser del mundo. Y de cómo la obra que se comparte puede dejar el mal sabor de boca de una versión muy inferior a la que el propio artista se había propuesto en la génesis de la misma. Con el inicio del «Primo giorno di febbre», Jacomo se dispone a iniciar los preparativos para el traslado de uno de sus cuadros, *Deposizione nel sepolcro*, a San Giorgio Maggiore para su entrega. Cabe recordar el significado especial de esta obra que Tintoretto crea a modo de homenaje fúnebre a su hijo Zuane, para resarcirse moralmente por el funeral que no había podido concederle.

Nel mio studio, sul cavalletto trovai la *Deposizione nel sepolcro* che mi aspettava. Ormai non c'era niente che potessi fare: quel dipinto era finito. È deludente il momento in cui scopri che la tua opera non ti appartiene più. Che non è affatto ciò che doveva essere – non è nemmeno la brutta copia delle tue intenzioni – ma che non potrà mai essere nient'altro. Quando cominci a lavorare, da giovane, parti con tante speranze – libero e incosciente. Sei incalzato dal desiderio, pungolato dal furore, incoraggiato dal capriccio. Creare ti è naturale come respirare. L'abbondanza della materia ti seduce, la tua energia ti rassicura. Poi però viene la necessità di vivere. Creare diventa indispensabile e insieme ovvio, come evacuare. Il peso sconosciuto della zavorra comincia a impacciarti, ad avvelenarti, a mutare l'amore in abitudine. Ma se resisti, se non tradisci ciò per cui ti senti nato, se sopravvivi, arriva la pazzia, il fumo e la presunzione di sapere. Prima o poi, però, t'accorgi che il viaggio è finito e ti ritrovi sulla riva da cui sei partito. Se sei un uomo e non una zampogna gonfia di vento, non resta che la silenziosa consapevolezza del fallimento. (LAA: 13)

Jacomo descubre su vocación de manera temprana, gracias al uso de los colores que su padre llevaba a cabo en la tintorería, lugar que será laboratorio también de sus primeros intentos pictóricos. A pesar de la decepción inicial, Battista Comin, que quería a Jacomo a su lado para seguir con la actividad familiar, como hijo primogénito que era, le ofrecerá la posibilidad de entrar en el taller de un pintor menor –un *madonnero*– para que pueda hacer una valoración más

¹¹ “Cuando Dios nos da un don, nos da también un látigo; y el látigo tiene como única finalidad la autoflagelación” N. del A.

adecuada a la realidad de la profesión y, posiblemente, se la quite de la cabeza.

Sin embargo, lejos de ser así, el pintor en cuestión, viendo la destreza del joven Jacomo, aconsejará a Comin que su hijo estudie de verdad para hacer de ello su profesión. Este primer contacto con el aprendizaje del oficio, traza ya una imagen de Tintoretto que lo acompañará desde las tribulaciones profesionales de los inicios hasta la leyenda del pintor hecho a sí mismo con la que ha pasado a la historia. Su determinación profesional y artística fue siempre una de sus grandes bazas, que nunca le llevaron a doblegarse ni ante la profesión, ni ante los gustos de la época, permitiéndose una libertad creativa de la que presumió siempre y que quiso proteger hasta sus últimos días.

La libertà me la sono presa anche se non potevo pagarmela. La libertà del resto non è in vendita. Appena ho venduto il primo quadro, ho lasciato la confortevole casa dei miei. La fortuna ama gli audaci, mi sono detto. Non tornerò mai indietro. Non farò mai il tintore. Non mi cercherò un impiego, non starò a grattarmi il culo sulla carega in qualche ufficio. Io vivrò di pittura, dovessi affogarmi in un canale. (LAA: 58)

Tras ese primer intento fallido en el taller del pintor de vírgenes, el joven aspirante intentará ser acogido en los talleres de los grandes artistas a los que admiraba, que siempre renegaron de él. De entre todos ellos, Tiziano, el más importante y reconocido por sus contemporáneos, y en el que Jacomo quería verse reflejado, fue quien de manera más vehemente peleó por impedir a Tintoretto el acceso al Olimpo veneciano del Renacimiento. Fue, de nuevo, la testarudez y determinación de Robusti lo que lo mantuvo a flote.

Esta búsqueda constante y fallida de un maestro marcará, por consecuencia, el estilo pictórico de Tintoretto y será un factor fundamental en el desarrollo de su propia conciencia artística. Jacomo hará de necesidad virtud y acuñará un estilo personal que resultará incomprendido al principio –el caso de *Il Miracolo dello schiavo* es paradigmático a este respecto– y extremadamente reconocible al final. Un estilo que la historia del arte ha dado en llamar manierismo, con el que Tintoretto inundará Venecia y que, además, heredarán sus hijos manteniendo viva así la *maniera* artística de su padre.

¿En qué consistía la técnica de Tintoretto? En trabajar el gesto, como explica Mazzucco. Uno de las primeras lecciones que el Maestro había aprendido era que la pintura tiene que “mover” y que era, por lo tanto, el movimiento, el gesto de los personajes, la cuestión sobre la que había que poner el foco. La autora analiza en su estudio la metodología de trabajo del artista, subrayando los elementos que lo hicieron diferente del resto de pintores con los que compartió espacio y tiempo.

Presto aveva scoperto quella che ai suoi giorni veniva chiamata “maniera”: cioè, come spiegava Ludovico Dolce, “cattiva pratica, ove si veggono forma e volti quasi sempre simili”. Nelle mani di qualunque altro pittore la “maniera” poteva diventare una scorciatoia artigianale per dipingere in fretta e in serie. Anche a Tintoretto servì per lo stesso scopo – dipingere il maggior numero possibile di opere nel minor tempo. Ma nelle sue mani divenne qualcosa di più di un geniale sistema produttivo: un modo di vedere il mondo e di rappresentarlo. Alla base del sistema c’era un’idea semplice quanto inquietante: in una storia ciò che caratterizza gli individui dipinti – come forse quelli in carne ed ossa – non è il volto o la cosiddetta anima, ma il corpo. (SFV: 15)

El uso de la técnica para crear, contemporáneamente, una poética propia, levantaba ampollas entre los artistas de la época. Pero hay varios elementos más que pueden ayudar a explicar esta enemistad histórica entre Tiziano y Tintoretto: que Jacomo fuese hijo de un tintorero y no de un artista o un noble dificultaba su ingreso en la élite, qué duda cabe, y no jugaban tampoco a su favor la humana envidia, el recelo o el temor de la profesión ante las virtudes más que evidentes de un artista que, en su furor juvenil, podía arrebatarse el estatus adquirido de gran Maestro veneciano a Tiziano. Pero, sobre todo, había una cuestión que sus contemporáneos no podían aceptar, y era que Tintoretto tomase prestado para sus propios cuadros elementos de otros pintores.

Mazzucco habla de ello en su ensayo a propósito, de nuevo, de la *Presentazione di Maria al Tempio*, en la que aparecen elementos tomados de la tela que Tiziano había dedicado al mismo tema.

Questo dipinto è chiaramente una delle fonti della tela di Tintoretto alla Madonna dell’Orto. Tintoretto utilizzava – con una ribalda disinvoltura che gli sarebbe stata rimproverata – le idee degli altri pittori e le loro intuizioni. Inseriva nei propri quadri elementi e figure che aveva apprezzato nei loro. Sapeva sorprendersi, sapeva capire il valore dei maestri e dei colleghi – e questo, per un artista, è un dono essenziale quasi quanto l’immaginazione. (SFV: 12)

La reinterpretación de elementos pictóricos se convierte, pues, en otra de las marcas de la casa. Sin embargo, en última instancia, fue su idea de que la mejor defensa era con frecuencia un buen ataque con la que Tintoretto se granjeó algunos de sus grandes enemigos. En la novela, Jacomo confiesa no haber utilizado siempre las armas más honestas para abrirse un hueco en la profesión, que él legitimará por su propia supervivencia, pero que la profesión tampoco le sabrá perdonar.

Sono rimasto e ho accettato la sfida. Giorno dopo giorno, anno dopo anno, ho dovuto schivare i bombardamenti, i colpi e le trappole che il mio nemico Tiziano e la sua combriccola di letterati mi scagliavano contro e disseminavano sul mio cammino. Non mi hanno mai dato tregua. Ho dovuto combatterli con ogni mezzo – e nella battaglia ho perduto tanto, forse troppo, di me. Immagina un esercito superiore da ogni punto di vista – numeri, armamenti, posizione – e

immagina me assediato, mentre a poco a poco i viveri scarseggiano e il nemico mi avvelena l'acqua dei pozzi. Allora io esco col favore delle tenebre, e colpisco. Colpisco alle spalle, a tradimento, con armi illecite. Tossiche, talvolta. Il veleno che ho inoculato nessun antidoto potrà neutralizzarlo. (LAA: 64)

Estas decisiones no siempre honradas de Tintoretto, que respondían más a la pulsión creativa que a la estrategia profesional, plantearán también una cuestión importante en la educación, humana y artística, de Marietta, que se está formando también como pintora bajo la supervisión de Giacomo. La niña, ingenua e inconsciente del delito que su padre cometía, lo ayudará una noche a entrar en la recién estrenada nueva sede de la Scuola di San Rocco para colocar un cuadro, antes de que sus miembros convocaran el concurso correspondiente para la asignación de las nuevas pinturas.

Papà, sussurrò a un tratto Marietta, perché facciamo questo?

Non avrei voluto doverle rispondere. Ma non si può mentire a un figlio. Non c'è peccato più vergognoso che ingannare chi crede in te. Perché Giacomo Robusti non ha mai vinto un concorso, Marieta – spiegai – e invece questo quadro vuole farlo lui. Perciò, quando gli altri pittori domani presenteranno il loro bozzetto, tuo padre farà trovare il quadro già pronto. Regalerà il quadro, e il concorso sarà annullato. Perché tuo padre ha un sogno, e il sogno è dipingere per questa scuola e farsi un nome, e quando uno ha un sogno, deve fare qualunque cosa per realizzarlo. Anche se questa cosa non è permessa? chiese lei, pianissimo. Anche, risposi.

(LAA: 79)

La búsqueda de un espacio en el que expresarse y donde hacerse un nombre es, pues, la fuerza que empuja a Giacomo en sus inicios, sacrificando incluso la cuestión económica – trabajará gratis con frecuencia– si el objetivo final era más importante.

A raíz de este episodio, Giacomo rememora otro momento en el que se encuentra también en compañía de su hija, como era habitual, cuando se produce un encontronazo con Zuccari, pintor coetáneo, que le insulta por haber jugado sucio en el concurso. La reacción de la niña obliga a su padre a reconocer la evidencia y defender, una vez más, su postura al respecto.

Ed è vero? mi chiese. Lo hai fatto? Hai fregato gli amici e i colleghi? Hai rubato il lavoro di un altro?

Marietta era rossa di vergogna, sperava solo che dicessi di no. Avrei voluto rispondere che a volte per una causa giusta si devono fare delle cose sbagliate. E che non avevo altra scelta. Perché avrei dovuto accettare le regole di un gioco che era sempre truccato contro di me? L'insolenza mi incitava al sovvertimento dell'ordine e della gerarchia, la convinzione nei miei mezzi mi dava il coraggio di agire. Se il tuo nemico ha una flotta da cento galee, e tu solo un vascello rattoppato, la guerra di corsa è la tua unica arma e la guerriglia la tua unica strategia. Stavo lottando per difendere il mio spazio, il mio nome. Volevo solo dipingere. (LAA: 82–83)

Tintoretto educó en la pintura a su hija predilecta y los tres hijos varones que sobrevivieron: Dominico, Marco y Zuane. Gran parte de la infancia de Marietta en la novela es, en definitiva, su proceso de desarrollo creativo bajo las enseñanzas y la atenta mirada de su padre. La memoria, uno de los temas que recorre toda la novela, tiene aquí su origen poético. Así como la esencia de la pintura de Tintoretto. Frente a quienes intentaron trascender copiando la realidad, él siempre quiso crearla.

Allora le insegnai a dipingere con gli occhi chiusi. Finora aveva imparato a dipingere con gli occhi, ora doveva imparare a dipingere con la memoria. E le forme, i gesti, i colori, doveva ricostruirli nella mente. Tutti gli scolari possono imparare a dipingere dal vero, e devono farlo, ma poi la verità e la bellezza devono ritrovarla dentro di sé. Perché l'arte non imita la natura, ma la crea. La verità e la bellezza non sono nelle cose, non sono nel mondo, ma nel profondo di noi, in quella parte nascosta che non sarà mai conosciuta, ma che deve essere liberata. (LAA: 87–88)

La voluntad de trascender a su tiempo es otra de las cuestiones que más recorre la intensa existencia artística de Tintoretto. Su propia conciencia como artista, frente a aquellos a los que admiraba, y la posibilidad de dejar huella para la posteridad con sus creaciones son constantes que se encontrarán también en la educación que intentará transmitir a sus hijos. Antes de su primera paternidad, Tintoretto aspiraba solo a crear algo que durase en el tiempo. Los hijos podían ser un lastre y para el joven artista eran solo una creación efímera; el arte, en cambio, es para siempre. Pero Marietta lo cambia todo.

Quando è nata Marietta avevo già trentasei anni. A trentasei anni, Michelangelo era già il massimo artista d'Europa. Io ero appena diventato me stesso. Vivevo per dipingere. Solo quello mi importava. Anche se gli altri non me lo riconoscevano, e anzi mai come in quegli anni ho sofferto l'ostilità del mio ambiente, giorno dopo giorno progredivo. Mi liberavo di tutto ciò che avevo appreso, del desiderio di stupire, della paura di dispiacere, della necessità di dimostrare – citando gli alti esiti dei miei predecessori – ciò di cui ero capace. E a poco a poco emergevo, come una scultura dal blocco di marmo. Mi avviavo a raggiungere il momento di grazia che, quando è passato, chiamano il culmine della nostra vita. (LAA: 25)

Al decidir casarse –situación que le ofrecía también cierto estatus– y convertirse posteriormente en padre de una familia numerosa, la profesión se convierte, además y de manera inevitable, en una necesidad. Pero, curiosamente, sus hijos serán también fundamentales en el legado de la Casa Tintoretto. Mazzucco reflexiona sobre la cuestión de la creación en el volumen que complementa a la novela en términos muy actuales; Tintoretto fue, además de artista, un trabajador infatigable, que nunca rechazó un trabajo –la ayuda de sus hijos sería inestimable– e intentó proteger siempre la empresa familiar.

Leggendo di lui, appresi inoltre che questo instancabile creatore aveva saputo durare, al punto che i quadri della sua vecchiaia sono migliori di quelli della sua giovinezza. Non aveva mai affascinato i principi o i papi, ma i borghesi e i magistrati di Venezia lo avevano colmato di incarichi. Non li aveva mai rifiutati, anzi, aveva fatto del suo nome una garanzia – oggi si direbbe un marchio. Aveva vissuto a lungo, e vissuto per dipingere. La sua vita si risolveva nel suo lavoro. La sua biografia pareva priva di eventi significativi. Aveva creato, ininterrottamente, per almeno sessant'anni. Non si era mai annoiato, mai aveva dubitato del proprio talento, o di sé. E se lo aveva fatto, aveva lottato col dubbio come nei suoi quadri la luce lotta contro la tenebra – creando, creando, creando. La creatività risolta sgomenta. Non amiamo gli artisti felici, cui temiamo di non poter mai somigliare. (SFV: 17)

¿Fue Tintoretto un artista vanidoso? Sin duda, y arrogante, sobre todo en su juventud, aunque la novela también bucea, como se verá en futuras reflexiones, en la importancia que el artista dio a la imagen que sus hijos podían proyectar. Es cierto, por otra parte, que sus colegas no le dieron nunca la satisfacción del elogio, de manera que su arrogancia y vanidad respondían más a su firme voluntad de ser alguien en la profesión. De ser llamado por su nombre –algo que nunca consiguió– y no por el apodo que la profesión de su padre le había proporcionado.

*Nessuno. Nessuno. Eppure un artista ha davvero successo solo quando il pubblico lo chiama per nome. Questa familiarità non è un segno di intimità – ma, al contrario, di rispetto. Non lo chiama per nome come un fratello o un amico perché ha l'impressione di conoscerlo, ma come un re. Gli artisti più grandi non hanno bisogno del cognome – del soprannome meno che mai. Io sognavo il giorno in cui la gente avrebbe detto *Jacomo* – come diceva Raffaello, Tiziano e Michelangelo. (LAA: 59)*

Sin embargo, ese apodo del que él renegaba y por el que todavía hoy se le admira, se trasladará también a sus hijos, fundamentalmente a Dominico y Marietta, que fueron los auténticos continuadores de la *maniera* de su padre. Y fue utilizado también por todos aquellos que, en la época, intentaron acercarse al Maestro, no siempre con las mejores intenciones.

En cualquier caso, el reconocimiento le llega tan tarde que para Jacomo ya no significará casi nada. Esas voces de aprecio no podían alimentar ya su vanidad.

La vanità è una tentazione che ho saputo vincere. Queste lodi le ho desiderate sessant'anni fa, le sognavo, le volevo così ardentemente che avrei fatto qualsiasi cosa perché qualcuno le pronunciasse. E l'ho fatto, temo. Ma non le ho udite. (LAA: 189)

Mazzucco dibuja una línea que une la vanidad y la ambición de Jacomo a su mejor creación, Marietta. Es ella la única que, al final de la carrera de obstáculos que fue la vida del pintor, dio sentido a la existencia y a la obra de Tintoretto.

La mia vanità è morta con la mia ambizione. L'ho seppellita alla Madonna dell'Orto, con l'opera mia più cara. (LAA: 191)

En los años del ocaso, el Maestro disfruta, por lo tanto, de cierto éxito. La madurez alcanzada tras sesenta años de incansable lucha diaria por defender su voz artística, por labrarse un futuro, por mantener una posición, le llevan al final a presumir de haber mantenido siempre su libertad y no haber servido al dinero como único objetivo en su vida y en su profesión.

Dicono che i re e i principi non mi hanno perdonato di essere stati costretti a dividermi con la plebe. Che loro avrebbero potuto pagarmi centinaia di ducati e gli altri una manciata di monete. Ma i soldi sono solo pezzi di metallo e numeri sulla carta. Non possono comprare il rispetto né la verità. I principi hanno finanziato gli studi di Marietta e Domenico, il monastero di Perina e Lucrezia, i sogni di Zuane, i debiti di Marco, i giocattoli delle bambine – ma non mi sono inginocchiato davanti a nessuno di loro. (LAA: 294)

Sin embargo, la madurez artística y personal y el reconocimiento profesional no traerán consigo la serenidad ni la satisfacción por lo alcanzado. El propio Jacomo reflexiona sobre esta cuestión tras la entrega del *Paradiso* a la República de Venecia, que tantos desvelos le causó.

La mia impresa era compiuta. Avevo vissuto per questo, e mi era stato concesso di raggiungere il mio traguardo. Ero felice, Signore? Ero orgoglioso? In pace con me stesso? Riuscivo a godermi la messe della mia semina? Le lodi, il successo, la gloria per cui solo avevo vissuto? Per cui avevo sacrificato tutto – tutto. Meno che mai. Rivolevo i giorni mancanti, rivolevo le ore rapite, la mia vita. Aspettavo qualcosa, ma non sapevo cosa, e comunque non venne. (LAA: 371)

Mazzucco representa al pintor veneciano, una vez más, como el artista de la búsqueda constante, vital y artística, si es que hubo alguna diferencia entre ambas en Tintoretto: “Oggi sono i figlio e l’allievo di me stesso. Mi sono messo al mondo da me” (LAA: 55) dice Jacomo en un fragmento de la novela previamente citado en este estudio.

Tintoretto fue un autodidacta que aprendió copiando a aquellos a quien admiraba, a sus ídolos, y creó así un técnica que le permitió acumular una producción pictórica sin parangón. Una obra de más de sesenta años que llegó a convertir en una franquicia familiar, hasta el punto de aniquilar la voz artística de los hijos a los que él mismo había formado en su taller. Un artista genial, único, que supo ver también la genialidad en los demás –en su propia hija Marietta– y que fue una versión artística cada vez mejor de sí mismo. Que copió para aprender, para inspirarse, para establecerse. E hizo siempre lo que quiso hacer: crear para trascender.

Ma tutto ciò che Tintoretto prendeva, diventava suo. Benché si confrontasse con tutti, e tutti rifacesse, non fu mai un imitatore. La sua Presentazione di Maria non ha niente in comune con quella di Tiziano da cui pure quasi sfacciatamente deriva. (...)
La bambina della Madonna dell’Orto, che sale timidamente verso il suo destino, invece, non ho potuto dimenticarla. (SFV: 13)

III.5.2. *La fama è una calamita*: Nombre, prestigio y alrededores

La controvertida relación de Tintoretto con la notoriedad fue otra de las constantes de su vida, marcada desde sus pinitos en la profesión por el apodo con el que su generación lo hizo célebre, muy a su pesar, y por el rechazo inicial e insistente de su tiempo. La profesión de pintor en la Venecia del siglo XVI y el éxito en la misma estaban íntimamente relacionados con el reconocimiento social y artístico que tanto le costó a Jacomo.

Tintoretto fue conocido mucho antes de ser reconocido y valorado; la Tintoretta, por su parte, conoció la popularidad en su corta vida y la memoria del tiempo la hizo desvanecerse en la nada. Ese es el punto de partida que toma Melania Mazzucco para desarrollar el concepto de fama en la novela, que es fruto del trabajo y capricho del tiempo, y que une a Jacomo y a Marietta en un camino que acabará por divergir absolutamente, por bifurcarse hacia dos lugares completamente opuestos: el prestigio del primero y el anonimato de la segunda.

Desde el inicio de *La lunga attesa dell'angelo*, la idea de la fama va a ir apareciendo en una relación de tira y afloja con el pintor a través de sus recuerdos y sus confesiones, mostrando la evolución del concepto a los ojos del artista. Una de las primera menciones al respecto aparece ya en el «Primo giorno di febbre». Jacomo va, como cada mañana, a la Madonna dell'Orto y ese día en concreto se le acerca una niña, de nombre Marietta, que resulta ser la hija de Zanetta, “l'occhialera degli ormesini”, amiga durante una época de la otra Marietta, la hija del pintor.

Tutti mi chiamano Tintoretto, ho spiegato. Marietta è scoppiata a ridere. Non mi aveva mai sentito nominare. La fama del mondo impressiona i bambini meno di un raggio di sole. Non è un cognome! ha esclamato. Tu non sei una persona importante! Io non posso parlare con te! (LAA: 17)

Esta breve conversación con la pequeña y la reflexión que hace Jacomo al respecto es ya toda una declaración de intenciones: el apodo que le ha dado notoriedad –y que él no ha tenido más remedio que aceptar– produce la hilaridad de la niña, que no solo no lo reconoce sino que lo desdeña, en una metáfora sobre la recepción del arte y la incomprensión que produjo el artista en su época

Pero, sin lugar a dudas, es el «Secondo giorno di febbre» el capítulo que encierra la mayoría de las grandes reflexiones sobre el reconocimiento público que Melania Mazzucco pone en boca de Tintoretto. El capítulo inicia con la visita de Gerolamo Ott y Hans Jacob König –llamados familiarmente Otto e Kini–, dos mercaderes a los que Jacomo había citado porque

tenían un posible cliente que quería un retrato. El Maestro, para disgusto de su mujer, no quiere abrirles la puerta: “Se ci sono, non ci voglio essere, e se non ci sono, che bussano a fare?” (LAA: 46). Faustina conseguirá hacerle entrar en razón, a pesar de la reticencia de Tintoretto a recibir visitas de gente que se acercaba a su casa Ai Mori más con la intención de curiosar en el hábitat del mito que con el interés de conocer el taller del artista.

I curiosi vengono in processione nelle case degli artisti. Cercano di scoprire il loro segreto. E guardano i nostri umili strumenti di lavoro – in fondo nient’altro che bacchette di legno, stoffe ruvide, peli del naso, delle orecchie e del culo di sozzi animali – e ci chiedono delle nostre manie, dei nostri riti: come se, ripetendoli, si ripettesse anche la nostra creazione (LAA: 46)

Las palabras con las que Tintoretto se refiere al aspecto público de su profesión son un intento de desacralización de lo que, en el fondo, era más sagrado para él: el momento de la creación artística. Y por eso, a pesar de ese componente místico, de la búsqueda del reconocimiento profesional y la voluntad de trascendencia que caracterizaron al artista y definen también al personaje, Jacomo no deja de percibir a las personas como simples problemas técnicos, sin atender a la posición que ocupan ni al beneficio siquiera que le podían procurar.

Qua di gente ne viene anche troppa. E a me i titoli m’impressionano poco. Ambasciatori, cardinali, principi – sono pur sempre uomini, per me che devo dipingerli. Hanno tutti un naso, le sopracciglia, il mento. La loro bruttezza talvolta mi allarma, perché non si piaceranno quando consegnerò il dipinto – e ciò significa che non mi sarò guadagnato un altro cliente, anzi ne avrò persi almeno dieci, perché la gente potente ha un mucchio di conoscenze e parla troppo. Ma ormai tutto questo è finito. La barba rossa e la vitrea inespressività degli occhi celesti sono tutto ciò che ho notato dell’ospite. Mi sono abituato a guardare gli esseri umani come problemi tecnici. (LAA: 47)

En efecto, los títulos nobiliarios, la casta, como cuenta la autora, fue siempre más un problema para Robusti que una forma de acceder a las grandes escuelas. Pero el esfuerzo, el tesón y, en fin, la leyenda de Tintoretto convierten a Jacomo, en su vejez, en un artista del que todo el mundo desea poseer una obra.

Ma l’immaginazione non m’è mai mancata. È stato Kini a convincere l’Imperatore a comprarmi delle storie che adesso adornano il castello di Praga. Ormai che sono un’anticaglia, quasi una moneta fuori corso, e non dipingo più, comincio a valere qualcosa sul mercato d’Europa. Ma a me basta sapere che i miei cristi e le mie dee vedano i palazzi di Madrid e di Augusta, di Anversa e Praga. Non ho mai desiderato vederli io. (LAA: 48)

Es interesante, pues, desde el punto de vista narrativo, esta dificultad en los inicios artísticos del pintor y el impacto que tiene en su percepción del mundo y la creación de su estilo. El proceso personal de formación y aprendizaje va a ser fundamental en la visión pictórica de Tintoretto y así nos lo delinea Mazzucco, como un hombre ávido de saber que aprendió copiando los trucos del oficio de quien pudo, trabajando donde, cuando y como le fue permitido.

Ho cominciato così. Senza contratto, senza salario, senza nome. I maestri che avevano tanto lavoro e poca fama mi hanno accolto. Mi hanno insegnato tutto quello che sapevano – a volte molto, a volte quasi niente. Ho imparato a dipingere alla loro maniera. Ho imparato prima a essere loro – e poi me stesso. (LAA: 56)

El anonimato es un elemento al que la autora vuelve recurrentemente en la caracterización del pintor; trabajar sin maestro y sin nombre obligó a Tintoretto a buscarse a sí mismo más en profundidad y a reflexionar sobre el hecho artístico y las técnicas usadas en la época más que a otros artistas que conocieron pronto la celebridad. A este propósito, la relación entre la copia y el estilo original serán dos fuerzas contrarias y a la vez complementarias en el proceso de creación de Tintoretto y su taller, que seguirán sus propios hijos. Esta cuestión resurgirá en la novela por la importancia que tiene en la persona de Marietta Robusti.

Col tempo, capii che contraffare i miei disprezzati maestri non mi avrebbe portato lontano. Imparai a imitare i più considerati in città – quelli richiesti dal governo e dalle famiglie aristocratiche più autorevoli. Ammetto di aver dipinti vari Pordenone, Salviati e Tiziano – è un vizio che non mi sono tolto e ancora tanti anni dopo ho rifatto qualche Paolo Veronese e Jacopo da Bassano. Perché io sono tutti e nessuno – e ognuno di noi lo è, tutto e niente, inizio e fine della stessa catena, ed è l'unica lezione che potrei insegnare. (LAA: 56)

El prestigio es, en *La lunga attesa dell'angelo*, un ente caprichoso, ilógico, contra el que Jacomo luchará toda su vida. Un fenómeno con sus propias reglas incomprensibles, que responden, sin embargo, a los códigos sociales del momento. De hecho, una de sus mayores frustraciones será cuando fracase en la primera gran oportunidad que se le presente, la creación, ya mencionada, de *Il Miracolo dello Schiavo* para la Scuola di San Marco, gracias a la intercesión de Episcopi, amigo y futuro suegro.

Aprovechando la ausencia de Tiziano, que se encuentra fuera de la ciudad, Jacomo prepara la tela con la convicción de que será un gran éxito. Será, bien al contrario, un sonoro fracaso por la incomprensión de la escuela, que no lo recibe bien y no quiere aceptarlo. Sin embargo, los rumores que recorren Venecia a partir de ese hecho harán sonar por primera vez el nombre de Tintoretto, corroborando la tesis de que los caminos de la fama son indescifrables.

Se habló del cuadro y de su creador pero, pasado el momento, Jacomo volvió a ser el mismo muerto de hambre. De nuevo, la fama, efímera, caprichosa, burguesa.

Invece lo scandalo alimentò le chiacchiere, e le chiacchiere la fama. (...) Così di quel quadro, finalmente, tutti si accorsero. Ne parlavano in ogni salotto. Non averlo capito significava essere retrogradi, incompetenti, ottusi. Ero stato scoperto, il mio nome correva sulla bocca degli intenditori. Adesso mi acclamavano. Gli spocchiosi confratelli della Scuola di San Marco dovettero venire a supplicarmi perché consegnassi il quadro di nuovo. All'improvviso, quando non ci credevo più, ero diventato qualcuno.

Il sapore di quel trionfo fu amaro. La mia città mi celebrava, ma contro voglia. Mi concedeva la mia ora di gloria, fiduciosa perché tanto sapeva che sarebbe passata. (...)

Ma nessuno mi offrì un lavoro, Signore. Io non volevo crederci, e aspettai più di un anno. Invano (LAA: 62–63)

Esta situación y otras similares que Tintoretto sufrió a lo largo de su vida profesional, obligaron al Maestro a aguzar el ingenio y crear sus propias técnicas publicitarias. De alguna manera, el retrato que Mazzucco hace del pintor es el de un genio, también de ciertas estrategias de mercado relacionadas, precisamente, con el prestigio y la reputación. Ya anteriormente en la novela, cuando Jacomo confiesa todo su esfuerzo para poder pagarle a Cornelia, la madre de Marietta, un lugar digno donde vivir –e ir a visitarla– aparece su necesidad de trabajar gratis para hacerse un hueco en la profesión.

Era un ammezzato col soffitto basso nel palazzo di un aristocratico cui avevo fatto il ritratto. Uno dei miei primi clienti altolocati che m'avessero pagato la fatica: a tutti gli altri avevo dovuto regalarla perché spargessero voce della mia bravura. (LAA: 30)

Se citaba hace algunas líneas a Tiziano. A pesar de los desvelos de Jacomo por dar a conocerse, por hacerse valorar y desear por quienes invertían en arte en la época, la reputación en la Venecia del siglo XVI pasaba, inevitablemente, por el beneplácito de los grandes artistas que poblaban la ciudad y, entre ellos, el más importante, Tiziano Vecellio, percibió a Jacomo, primero, como un indigno –hijo de un tintorero, sin una escuela, sin un estilo– y, con los años, como un rival. La figura de Tiziano era tan omnipresente y poderosa, que su negación imposibilitó el desarrollo profesional de Tintoretto durante años.

Quando erano stati appaltati i lavori, molti anni prima, avevo sperato di ottenere un incarico, ma colui che li assegnava – il magnifico Tiziano – aveva voluto sottolineare pubblicamente quanto poca stima avesse per me e mi aveva escluso. Sette pittori aveva chiamato: tutti i maestri che contavano qualcosa a Venezia, e anche alcuni completamente sconosciuti. Io non c'ero. Fu come ricevere un calcio in faccia. La mia reputazione fu fatta a pezzi. Per anni dovetti lavorare a prezzo di costo. Nessuno voleva colui che Tiziano giudicava una nullità. (LAA: 114)

La cuestión de la reputación y la fama volverá a aparecer en la novela a lo largo del «Settimo giorno di febbre», que Mazzucco dedica a la madurez artística de Marietta. La hija primogénita, la gran creación de Jacomo, conseguirá ser reconocida en su juventud a lo largo y ancho de la ciudad de Venecia. La leyenda de la joven pintora travestida de niño para ser educada en el taller de su padre había corrido ya como la pólvora por las calles y los canales en su tiempo, dando así a conocer a La Tintoretta como figura de referencia en la época, en una mezcla de curiosidad mitómana y de estima por sus verdaderas cualidades artísticas.

A ventitré anni io non ero nessuno. Dipingevo cassoni e regalavo quadretti fatti alla maniera di qualcun altro. Della Tintoretta, invece, parlava tutta Venezia. Gli stranieri di passaggio venivano a vederla, in casa mia, come un'attrazione della città. E io la mostravo, come mostravo i miei quadri. Ero orgoglioso di lei, perché anche lei era mia. Era questo che credevo. (LAA: 214–215)

La estrecha relación que la novela cuenta entre ambos personajes dificultará los proyectos de la joven. El carácter posesivo de Jacomo y la adoración que Marietta le profesa son, curiosamente, el gran reto que la joven no pudo superar. De hecho, la Tintoretta no se irá nunca demasiado lejos de su padre; no desde luego por motivos profesionales, a pesar de que en ese momento, como cuenta Mazzucco por boca de Jacomo, la hija del pintor era uno de los personajes más populares de la Venecia del momento y fueron varias las ocasiones que se le ofrecieron de pintar para diferentes cortes europeas.

Io non ero stato riconosciuto, ma lei probabilmente sì. A quel tempo il nome di Marietta era sulla bocca di tutti. Tutti la invitavano: chi nel suo salotto, chi a una gita al Lido, chi a una partita di caccia, chi ancora più lontano. Forse perché volevano capire se aveva ereditato qualcosa da me – il carattere, lo spirito e l'ironia, oppure il talento. O invece perché fino a qualche anno prima aveva solleticato la curiosità dei nostri concittadini vestendosi come un maschio, e comportandosi come tale, e poi era scomparsa (LAA: 225)

El mito de la Tintoretta propiciará, pues, una propuesta de parte del Emperador para viajar a Alemania a pintar. Jacomo, que en uno de sus característicos arranques posesivos se lo esconde inicialmente a la joven, comprende que los códigos sociales y profesionales de su tiempo no permitirán nunca a su hija acceder profesionalmente al Palacio Ducal y que este viaje puede ser la manera de establecer una carrera artística independiente. En efecto, esta posibilidad se planteaba, por un lado, como la solución idónea para Marietta, y, por otro, como un triunfo para Tintoretto, al que ambos renunciarán finalmente por la incapacidad de concebir una vida alejados el uno de la otra.

Cercavo di ripetermi che era quello che desideravo, la Tintoretta una pittrice conosciuta al di là delle frontiere, in tutta Europa, in quale pazzo sogno avrei potuto immaginare un simile lieto fine? Ci stava succedendo qualcosa di talmente eccezionale. Ma quando le ho insegnato a dipingere, non avrei mai immaginato che le avrei insegnato ad abbandonarmi – mai pensato di perderla. (LAA: 215–216)

La relación de Tintoretto con la notoriedad de su hija era conflictiva como la que tenía con la mayoría de sus creaciones porque, a fin de cuentas, para el artista, Marietta era eso, una de sus creaciones, la más importante, la más lograda. De esta manera, su éxito, su reconocimiento, el interés que suscitaba entre sus conciudadanos e incluso fuera de las fronteras de Venecia lo enorgullecía en cuanto síntoma y consecuencia de su propio éxito. Por otro lado, en cambio, su carácter posesivo ponía en jaque la posibilidad de compartirla con el resto del mundo. Tintoretto es un personaje lleno de contradicciones y así se nos presenta en esta historia; es curioso cómo un padre, un maestro, que alaba constantemente los méritos de su discípula e hija, encuentra como explicaciones al éxito de la Tintoretta argumentos que tienen más que ver con la morbosidad de los ciudadanos venecianos: el interés de la gente en la genealogía artística –¿será realmente hija de quien dice ser?– el factor erótico del travestismo, o incluso consigo mismo, que con el auténtico valor humano y artístico de la joven.

Sin embargo, el padre, despojado en sus últimos días de la vanidad artística, reconoce otros valores en su hija, criticando la idea de fama, una vez más, que imperaba en la época.

Marietta non era, non è mai stata, una Venere e nemmeno Diana, Signore. Ma aveva quello che tante donne cercano invano, e che non possono comprare: il fascino. La sua intelligenza, la sua grazia, la sua singolarità rendevano ancora più desiderabili i suoi difetti. O forse era la fama. La fama è come una calamita – la pietra sacra che attrae chi le resiste. E Marietta era diventata famosa, anche se ciò per cui l'apprezzavano non era ciò per cui avrebbero dovuto. Lodavano la sua precocità e la sua giovinezza – avrebbero dovuto lodare la sua umiltà. Marietta lavorava per me e, talvolta, al posto mio. Forse pensava di ripetere la mia strada – anch'io avevo imparato a essere prima un altro che me stesso. Forse non pensava niente, amava dipingere e chiedeva solo di potersi dedicare seriamente alla pittura, e farne la sua professione. (LAA: 226)

Marietta aprendió a pintar copiando a su padre como su padre aprendió copiando a otros. Sin embargo, recorre toda la obra la idea de que Marietta murió siendo, en el fondo, una gran desconocida, que no tuvo la ocasión de destacar, y de la que apenas podemos intuir los verdaderos valores que poseía; valores que su padre siempre vio y que acabó también por ocultar.

La fama volverá a ser el eje de algunas de las últimas reflexiones de Tintoretto a raíz de la independencia artística de Marietta. Tras un largo período depresivo causado por la dificultad de adaptarse como mujer y artista a su entorno –y la omnipresencia de su padre– consigue

volver a la pintura y dedicarse profesionalmente a ello.

Todo empezará con el encuentro entre Marietta y Zanetta, “l’occhialera degli Ormesini”, cuya amistad sacará a la joven de su encierro pero incomodará profundamente a Jacomo, que ve en el acercamiento de esta mujer a su hija algo interesado. Por otro lado, este personaje introduce en la novela la otra cara de la popularidad, al tratarse de una mujer, precisamente, de “mala fama”. Corría la voz de que Zanetta se hacía mantener por sus amantes, a los que reclutaba de dos en dos, de ahí que se dijera “che faceva gli occhiali” (LAA: 341).

En cualquier caso, a Marietta le gusta la compañía de Zanetta, que le encarga un retrato, a pesar de la oposición de Jacomo, que no la considera digna de atención por parte de su hija al no tratarse de “una donna illustre” (LAA: 341).

Efectivamente, la Tintoretta empieza a gozar de cierto éxito gracias a este retrato, que será el primero de muchos otros encargos de parte de otras mujeres que compartían mala reputación con *l’occhialera*, lo que enfurece a Jacomo. Curiosamente, esa furia despierta en Tintoretto una reflexión sobre la importancia de su nombre en Venecia y, lo que es más importante, sobre la concepción patriarcal y posesiva hacia la obra de Marietta.

Perché quei ritratti da camera da letto li vedevano i mercanti di passaggio e i capitani, ma li vedevano anche i preti e i senatori che in quei letti si infilavano. E anche se nessuno confessava di averli visti, anche se quei quadri ufficialmente non esistevano e non esisteranno mai, pure a Venezia li conobbero tutti. E a nessuno venne in mente che potesse averli dipinti una donna. Quei quadri che io non ho mai nemmeno intravisto erano miei, Signore. (LAA: 341)

Este momento supone un punto de inflexión en todo lo que representa la relación entre Jacomo y Marietta, tal y como la autora la ha narrado hasta este punto. La transgresión del Maestro en la voluntad de ofrecer a su hija una educación artística, la existencia de la Tintoretta como heredera legítima, a la vez que como la más fiel imitadora, y el contexto social con el papel público que las mujeres se podían permitir en el momento ponen de repente en jaque el prestigio y el célebre nombre que a Tintoretto tanto le había costado ganarse.

Jacomo, que vive en ese momento encerrado entre las sagradas escrituras en su intento de crear la gran obra del *Paradiso*, pide a su mujer que hable con Marietta y le ayude a entrar en razón por respeto al nombre de la familia. Faustina no querrá involucrarse: “Io non avrei voluto che le insegnassi a dipingere, ma lo hai fatto. Sei tu che l’hai voluto” (LAA: 345).

Ma dovevo cavarmi quello stecco dagli occhi. Quelle grazie spavalde, quei quadri spudoratamente Tintoretto che proliferavano nelle alcove di donne senza scrupoli, testimoni di contrattazioni venali, di spalpugnamenti e vischiose irrumazioni, di accoppiamenti mercenari. Quelle femmine svestite fatte alla mia maniera, che sembravano proprio dipinte da me. Vedi,

Signore, anch'io avevo frequentato quelle donne. Anch'io le avevo ritratte: Camilletta dell'Orto era la donna più bella di Venezia e Veronica Franco la più celebre – perché solo Marietta ha potuto aspirare ad altrettanta fama. La prima mi compensó restituendomi privatamente la bellezza que io avevo reso pubblica, la segunda donó il mio quadro addirittura al Re di Francia. Dipingerle mi aveva procurato fama, almeno quanta ne aveva procurata a loro. Così siamo pari: la notorietà dell'uno ha multiplicato quella delle altre, e viceversa. (LAA: 345)

Las reglas que imperaban en la sociedad veneciana de la época, y que Jacomo había sufrido en primera persona, ponen de nuevo de manifiesto cómo lo que era moneda de cambio corriente entre hombres podía considerarse un deshonor intolerable entre las mujeres. Y que lo que el Maestro había hecho en su momento, fuesen cuales fuesen sus intenciones, resultaba impensable ahora que se trataba de su hija y, sobre todo, de unos cuadros cuya autoría iba a ser atribuida mucho más probablemente a él que a ella. Todo ello respondía, en cualquier caso e inevitablemente, al cambio en la cuestión moral que el concilio de Trento y la Contrarreforma habían impuesto a una sociedad que había conocido tiempos de mayor libertad en sus costumbres.

Finalmente, y ante la falta de implicación por parte de Faustina, la conversación sobre lo oportuno de las amistades que se frecuentan, sobre el qué dirán y sobre el juicio de los demás, tendrá lugar entre padre e hija. De nuevo, Jacomo beberá de su propia medicina; quizá, la forma que tiene la autora de hacer justicia poética con Marietta Robusti, La Tintoretta.

Quella donna di cui una volta si parla male – sia falsa o vera l'accusa che la riguarda – quella donna sarà sarà disprezzata per sempre. È da quando sei nata che cerco di proteggerti dal disonore. Ma nessuno parla male di me, saltò su Marietta, sorridendomi con un'espressione indecifrabile – che non sapevo se fosse ironia, scherno o tenerezza. Sono una signora regolarmente sposata. I miei quadri non li firmo, e nessuno mi conosce. Io neppure esisto. Ma io sono un uomo pubblico, Marietta, cercai di spiegarle, sono *famoso*, tutto ciò que faccio viene commentato. Io sarò giudicato per ogni quadro che ho dipinto e per ogni azione que ho compiuto, per ogni parola que m'è sfuggita dalla bocca. Tutto verrà ricordato, soprattutto ciò que è trascurabile. (LAA: 347)

Tintoretto, víctima de la fama contra la que siempre había luchado –a través de su obra más completa y perfecta, su hija primogénita Marietta–. Le dolerá hasta el punto de llegar a renegar de ella en esa conversación, produciéndose así la escisión final del padre y la hija; del maestro y su única, verdadera creación.

Marietta, en cambio, había dejado de existir mucho antes de su muerte. Los desvelos de Jacomo por establecer un orden social que diera a su hija y su familia la respetabilidad necesaria, se habían convertido, por las ironías del destino –y de la fama– en una arma arrojada que podía estallarle en las manos y que, en cualquier caso, favoreció la desintegración de la identidad artística y personal de la joven.

Para cerrar las reflexiones sobre la celebridad artística de la época, cabría ahondar en la cuestión del nombre, de nuevo. Repetir que la fama tenía caminos extraños es una obviedad, pero además las costumbres de la Venecia del *Cinquecento* allanaban el camino a las formas más perversas de conseguir notoriedad. Entre ellas, era común que no solo la descendencia fuese conocida por el nombre del célebre padre de familia; La Tintoretta fue Marietta Robusti, pero también se hace referencia a Dominico como Tintoretto e incluso Suor Perina es conocida por el apodo paterno en el convento, dadas sus habilidades copiando con la aguja los dibujos del Maestro.

Pero, sin duda, la más llamativa era la utilización del nombre también por parte de las prostitutas que compartían *sestiere* con estos hombres ilustres, que bien jugaban a insinuar relaciones impropias con estos, bien simplemente se beneficiaban de esa popularidad para atraer a otra clientela. En la novela, encontramos esta realidad personificada en el personaje de Andriana, la otra Tintoretta, en el «Decimo giorno di febbre».

Andriana es una joven meretriz que vivía en las cercanías de la casa familiar de los Robusti. Jacomo tendrá sabrá de su existencia a través de una alcahueta que, perversamente, se le acerca un día tras hacerse público el compromiso entre Marietta y Marco Augusta, su marido. La novela juega con la idea de cierto parecido físico entre ambas Tintoretas, hasta el punto en el que Marietta decide contratarla como modelo para el ciclo de Santa Caterina en el que trabajó junto a sus hermanos, dado que al Maestro, bajo cuya supervisión pintaban, no le hacía gracia que su hija posara para los cuadros.

La joven prostituta intentará llamar la atención de Tintoretto, ante las sospechas de Marietta, y Jacomo terminará por hacerle una visita para comprar su silencio, poco antes de que el cuerpo de la joven aparezca ahogado. Esta situación hará que Marietta ponga contra las cuerdas a su padre, que en sus últimas confesiones reconoce no ser del todo inocente y llegará a pedir a Dominico que busque al hijo de una joven llamada Andriana para contratarlo en el taller.

Non so quando Andriana cominciò a farsi chiamare come mia figlia. Talvolta, mi rode perfino il dubbio ributtante che fu un'idea mia. Le donne come Andriana prendono il nome del ponte in cui vivono, del mestiere che esercitava il loro padre. Rubano il nome dei nobili più conosciuti di Venezia, per poter coglionare qualche straniero convinto di essersi giaciuto con una Cornaro, una Gritti o una Venier. Ma Andriana rubò il mio. E quello di Marietta. Tutti la chiamavano la Tintoretta. Ma anche mia figlia, tutti la chiamavano la Tintoretta. E adesso so che quelli che pagavano Andriana pensavano di andare a letto con Marietta. Era una delittuosa impostura. E io non solo non ho saputo impedirle ma l'ho trovata seducente, Signore. (LAA: 286–287)

Los últimos años de vida de La Tintoretta serán difíciles por el peso cada vez más incumbente de la omnipresencia de su padre. La fusión de la aprendiz tras la sombra del Maestro coloca a Tintoretto como artífice del destino aciago de su gran creación.

Y los códigos de la época, contra los que Jacomo intentó luchar ofreciendo la mejor educación posible a su hija, propiciarán al final el olvido. Tintoretto cedió ante ellos en momentos de débil vanidad, o cuando empezó a tener realmente algo que perder. Durante gran parte de su vida profesional, el único objetivo de su trabajo había sido la supervivencia, lo que le hizo sufrir pero ser, al mismo tiempo, independiente de los cánones, dueño de sus creaciones, seguir su ambición de dar origen a obras significativas.

Sin embargo, eso cambia cuando empieza a ser alguien, a gozar de cierto prestigio, que le debe también a Faustina y al nombre de su familia, incluida Marietta, que sin embargo, por la propia educación y formación que ha recibido de su padre, no tiene ningún interés en ello. Marietta sigue siendo la versión, en cierto modo, más pura de Jacomo, la que ha heredado lo mejor de él y que, por culpa de él, no ha podido afirmarse. Tintoretto se convierte en una fuerza que arrasa con todo lo que encuentra a su paso, en Saturno que devora a sus hijos.

III.5.3. *Il vecchio Saturno ha divorato un altro figlio*: La familia como reflejo de su tiempo

Los dos apartados anteriores del trabajo se han centrado en el análisis de los aspectos de la vida profesional y pública de Tintoretto, el artista, pero *La lunga attesa dell'angelo* es también la historia de Jacomo Robusti, el hombre, en sus facetas de amante, marido y padre; es decir, de las dificultades que tuvo para conciliar su genio artístico y su deseo de reconocimiento con la esfera privada y doméstica.

La familia es, de alguna forma, el eje sobre el que se sustenta el conjunto de la narrativa de Melania G. Mazzucco. La definición de los personajes en todas las novelas de la autora pasan por el lugar que ocupan en sus entornos más íntimos y por sus relaciones con los demás miembros de sus núcleos familiares. Pero, además, la familia en Mazzucco es siempre la metáfora perfecta de la sociedad en la que ha decidido situar a esos personajes y, lo que es más importante, su manera de hacerlos universales.

El caso de la los Robusti es, nuevamente, muy significativo por cómo se gestó la novela, por la importante investigación realizada por la autora en la recuperación biográfica de estos personajes y por el trabajo narrativo que esta hizo para ubicar a todos y cada uno de los miembros alrededor de la figura omnipresente del Maestro. El objetivo vital de Tintoretto era antes crear una obra pictórica trascendental que una estirpe familiar que siguiese sus pasos; el

matrimonio y la descendencia no eran un prioridad, aunque se convertirían poco después en una necesidad social que debía satisfacer.

Sposarmi era un dovere verso la mia famiglia e il genere umano. Cioè verso il suo Creatore. Ma era un dovere che avevo procrastinato. Il matrimonio può essere la vita dell'uomo, ma anche la sua morte: se la moglie è buona, è la fortuna del marito, se è cattiva, è una morte continua, che ti consuma ogni giorno e dura per sempre. Mi ero promesso alla figlia di Marco Episcopi, il mio migliore amico, e lei era stata promessa a me. Era ancora una bambina. Doveva crescere, perciò avevo tempo. Mi prendevo il piacere senza patirne le conseguenze. E non avevo fretta di perpetuarmi, sapevo che prima o poi ciò sarebbe accaduto – come si perpetuano gli alberi, gli insetti e i fiori. È qualcosa che accade. Non mi ha mai solleticato la vanità di creare un altro me stesso. Volevo lasciare il segno del mio passaggio sulla terra, ma avevo scelto di farlo creando – non procreando. Volevo generare, con la virtù e non col seme, un mondo di luce e di figure, dare loro una vita non effimera – e non doverle crescere ogni giorno, sfamarle, curarle, angosciarmi per loro. Vedevo mio padre. Le preoccupazioni per i figli lo avevano prima incatenato e poi annientato. (LAA: 25–26)

Sin embargo, el primer núcleo familiar de Jacomo no obedece a las reglas sociales y le obliga a vivir esos primeros afectos en la sombra, llevando una doble vida durante los primeros tres años de Marietta. Mientras Tintoretto está empezando a hacerse un hueco en la profesión de día, Jacomo disfruta, de noche, del amor de Cornelia y de su hija, antes de casarse con la joven Faustina.

Per tre anni ho vissuto due vite, Signore. Avevo una vita seria alla luce del sole – fatta di lavoro, lavoro, lavoro. Ritratti, perlopiù, facce di gente arrogante e però spaventata di fronte alla propria immortalità; qualche pala per altari laterali nascosti nelle tenebre, sportelli per rivestire gli organi in qualche chiesa di periferia. Facevo ancora perfino stendardi processionali e insegne di osterie. La mia vita pubblica mi concedeva qualche soddisfazione, molte delusioni, tante arrabbiature che mi lasciavano pesto come se avessi fatto a pugni. E avevo una vita felice che cominciava al tramonto, nell'ammezzato di Santa Caterina. Ero fiero di Cornelia, e fiero di Marietta. E volevo dirglielo, dirglielo in un modo che non avrebbero dimenticato, e dirlo a tutto il mondo – perché un giorno non dovessero vergognarsi di me. (LAA: 38)

Este fragmento es importante para entender al personaje de Tintoretto en toda su complejidad. Jacomo no se avergüenza en ningún momento de su vida sentimental, ni de Cornelia, y mucho menos de Marietta, que será siempre la niña de sus ojos. Es más, serán ellas la inspiración para su *Presentazione di Maria al tempio*, en uno de los primeros contratos importantes que Tintoretto había firmado con los padre celestinos de la iglesia de la Madonna dell'Orto ocho años antes de la creación de la tela. Ese era el mayor reconocimiento público que Jacomo podía otorgarles y es, de hecho, ese es el cuadro que ha mantenido en vida a Marietta y a su madre en la memoria colectiva veneciana y que, por extensión, ha propiciado este trabajo de Mazzucco.

Jacomo, en cualquier caso, nunca se plantea pedirle la mano a Cornelia y, aun con dudas, aceptará el acuerdo con su amigo Episcopi para casarse con Faustina. Tras la boda, empezará la vida familiar de Jacomo, en el sentido más canónico. El Maestro trabaja en casa, para disgusto de su mujer, pero desde el primer momento tiene muy claro que, a pesar de que el arte lo es todo para él, el espacio de su familia debía ser sagrado.

Stranieri, cani, facchini, lavoranti a giornata, scimmie, bestie lerce... lo studio di un pittore è peggio di un mercato, gemette, osservando le due brune pagnotte di letame che ancora fumigavano sul pavimento. Non mi stupirei se un giorno portassi qui dentro un cadavere. L'ho già fatto, moglie mia, risposi, e lei mi schiaffeggiò scherzosamente con lo smoccolatore. Ma ho sempre mantenuto i patti: in bottega, può entrare chiunque; in casa, nessuno. La mia giovanissima moglie e i miei bambini erano solo per me. (LAA: 75)

La fogosidad de Jacomo y la fértil salud de Faustina propiciarán el nacimiento de los cuatro hijos y las cuatro hijas del matrimonio de los que se tiene constancia, aunque es probable que fueran más. Los primeros diez años de vida familiar del pintor fueron, pues, fecundos: además de los cinco primeros hijos nacidos del matrimonio, con los que Jacomo se aseguraba la continuidad de su obra, fue un período importante a nivel profesional también, como cuenta Mazzucco.

Alla fine di novembre del 1560 la giovanissima moglie Faustina partorì il primo figlio. Era un maschio, Dominico, destinato, come primogenito, a perpetuare la stirpe e a rilevare l'attività del padre. Nel febbraio del 1562 nacque un altro maschio, marco. Nel giro di una dozzina d'anni i ragazzi avrebbero potuto iniziare l'apprendistato: la continuità del sangue, del nome e dell'impresa familiare era assicurata. Per un artista, si trattava dell'unica garanzia di durare più di una generazione. Per Jacomo, si inaugurava un decennio di prodigiosa creatività – in tutti i sensi. (SFV: 167)

De esta manera, aunque el personaje de Jacomo reniega de su modelo paterno, como se ha visto en el primer fragmento citado en este apartado, su inmediata descendencia ofrecía al Maestro la posibilidad de contar con ayudantes y aprendices en su taller. Curiosamente, y aunque todos los artistas importantes de la época tuvieron hijos, la novela cuenta la mala opinión que producía en la profesión que Tintoretto se dedicase más a tener hijos que a pintar. Lo ilustra un encuentro con Giorgio Vasari –poco simpatizante de la obra de Robusti– un día en el que había crecido el agua en Rialto y, mientras Jacomo lleva a Marietta a hombros para que no se moje, él cabalga altivo a hombros de su ayudante.

Che errore che hai fatto, o veneziano presuntuoso – mi disse, divertito – ti sei caricato di figli invece che di allievi. Un allievo ti porterà sempre in alto, un figlio, invece, sarà sempre un nano che ti pesa sulla groppa. Ma tu sei un cacasangue, ribatté Marietta, mio padre invece è un gigante, e non ha bisogno di salire sulla schiena di nessuno. Vedi, Signore, Marietta era orgogliosa di me. (LAA: 83)

El desafortunado comentario de Vasari que imagina Mazzucco resulta revelador: Marietta será, además de su hija, la mejor alumna de Tintoretto, como lo sería también Dominico.

Muy a pesar de su prolífica carrera, el Maestro no es reconocido por la profesión hasta casi sus últimos años de vida, lo que alimenta una vez más la imagen del artista independiente, autosuficiente que, en efecto, no tuvo verdaderas ocasiones para el diálogo y el intercambio artístico con su generación. Y fueron sus hijos, precisamente y contradiciendo de nuevo a Vasari, sus mejores interlocutores en el ámbito creativo.

Ho pagato il mio prezzo. I pittori mi hanno odiato sempre. Fra loro, finché non sono diventato abbastanza vecchio da suggerire l'idea che presto mi sarei levato di torno, non ho mai avuto un amico. Ho avuto amici attori, stampatori, poeti, musicisti, e anche medici, armatori, segretari, senatori e ammiragli – perfino un doge m'è stato amico. Ma pittori no. Lo avrei voluto: con chi altro avrei potuto condividere le mie scoperte? Quando il mio nome è diventato qualcosa, i miei committenti si intendevano di statue antiche, di medaglie, di gemme, gioielli e pittura: ma come può intendersene un profano. Solo un artista sa davvero cosa è quella lama di luce che vibra all'orizzonte, quello struscio di pennello che riassume una forma, quella carezza di colore che disegna la curva di una bocca. Quell'amico pittore ho dovuto generarlo col mio seme. (LAA: 190).

Por el taller de Tintoretto pasarán, por lo tanto, todos sus hijos varones, además de Marietta, y la empresa familiar tendrá grandes momentos como la época del encargo de las *Storie di Santa Caterina*, obra en la que trabajarán conjuntamente los cuatro hermanos – Marietta, Dominico, Marco y Zuane, en su primer encargo importante a sus catorce años–. Será una época de cierta armonía familiar en la que Jacomo podrá disfrutar de sus hijos y ellos aprender de sus enseñanzas.

Se vuoi dipingere l'uomo e l'anima dell'uomo, avevo sempre ripetuto ai miei figli quando gli insegnavo i rudimenti del disegno, devi studiare il suo corpo, i suoi muscoli, le sue ossa. Perché l'anima diventa visibile soltanto attraverso la carne (LAA: 283)

Pero la vida, inevitablemente, reserva a Jacomo algunos momentos muy difíciles también en el ámbito personal. Su biografía cuenta que tuvo que sobrevivir a la muerte de tres de sus hijos: Marietta, el pequeño Ottavio y también Zuane. La desaparición de este último, causada en cierta medida por la obsesión del joven de alejarse de los tentáculos paternos,

provoca en Jacomo una nueva conciencia sobre la paternidad y una profunda reflexión al respecto, mientras su hijo Marco ironiza sobre ello.

Nella vita di un uomo la paternità è l'unica cosa irrevocabile – a parte la morte. Tutto ciò che era di Giovanni Battista Robusti, adesso era mio. C'è qualcosa di innaturale e mostruoso nell'ereditare i beni di tuo figlio, Signore. Dissero che potevamo ritirare al deposito la cassa giunta da Zante. Marco si incaricò di farla trasportare a casa. Che fantastica giornata, Menego! disse ironicamente al fratello, assestandogli una manata sulla spalla. Il vecchio Saturno ha divorato un altro figlio. (LAA: 185)

Zuane, en su búsqueda constante del unicornio, y Marco, en el antagonismo que representó para su padre, son los hijos varones que más quebraderos de cabeza le producen a Jacomo. Y son, por ese mismo motivo, los que canalizan los planteamientos fundamentales que se hace el artista sobre la educación de los hijos, y la manera que tiene también la autora de sentar las bases que hay detrás de su propuesta narrativa al respecto.

La imagen de Saturno devorando a sus hijos que Mazzucco pone en boca de Marco resume de manera muy cruda las dificultades con las que lidiaron los hijos de Jacomo para encontrar su lugar a la sombra de Tintoretto.

Ma ora continuo a chiedermi qual è la relazione fra il padre e il figlio, fra il prodotto e il produttore. I nostri figli hanno a che fare con noi? Sono davvero cera che modelliamo, pagine bianche su cui scriviamo, tele grezze su cui dipingiamo? O sono gocce di pioggia sul vetro di una finestra, che vengono dalla stessa nuvola, e scivolano giù ciascuna nella sua direzione? I figli sono argilla da plasmare o acqua che assume la forma del suo contenitore, che ci leviga e ci plasma? I figli sono nostri o sono solo se stessi, fin dall'inizio? Ha importanza davvero il modo in cui li cresciamo, la nostra severità o indulgenza, il nostro amore o la nostra indifferenza? Siamo noi responsabili delle loro colpe, o essi delle nostre? (LAA: 238)

La educación de los hijos y cómo ser un modelo para ellos es una de las cuestiones que más preocupa al personaje de Jacomo en lo que respecta a su vida familiar. El matrimonio Robusti tuvo cuatro niñas y cuatro niños, el pequeño de los cuales murió a los cuatro años víctima de la peste. La educación de las niñas podía dejarse en manos de Faustina o, en su defecto, como ocurrirá, enviarlas a un convento. A los tres niños, Jacomo quería educarlos en el taller, con sus reglas, a las que solamente Dominico se mostrará siempre fiel y respetuoso. Zuane huirá de ellas y Marco nunca las acatará.

Ma Marco non ha mai accettato le mie regole. Le ha contestate fin dal primo giorno in cui l'ho preso con me. I miei figli maschi sono sempre stati gelosi – prima di Marietta, poi l'uno dell'altro. La rivalità e l'invidia hanno avvelenato la loro infanzia, minando per sempre la loro fiducia in se stessi. Ma allora io non potevo saperlo. (LAA: 241)

Marco, que no deja de funcionar en la novela como trasunto de su padre, seguirá planteando con frecuencia cuestiones sobre la responsabilidad de los padres hacia los hijos, en esa forma suya de renegar de su progenitor constantemente, debido a las situaciones difíciles en las que lo pone. En el «Ottavo giorno di febbre», se presentan en casa de Jacomo los Cohen, unos prestamistas de la ciudad que quieren saldar una deuda de Marco. Ante la negativa inicial de Jacomo, uno de ellos le contará una breve fábula sobre la paternidad, en la que un pájaro pregunta a sus tres polluelos, mientras los lleva a salvo, si harán lo mismo por él cuando sea un anciano. Los dos primeros responden afirmativamente y el padre los deja caer al mar.

Alla solita domanda, il terzo figlio risponde: è vero padre che ti sei dato tanta pena e hai sofferto per me. Ti ho fatto dannare fin dal giorno che sono nato. Il mio dovere è ripagarti. Ma non posso prometterlo. Tutto ciò che posso dirti è questo. Se un giorno avrò dei figli miei, farò per loro ciò che tu hai fatto per me. (LAA: 253)

Aun con cierta perplejidad sobre la moraleja de la fábula y el mensaje que Cohen le ha querido transmitir, Jacomo saldará, una vez más, la deuda de su hijo, que había entregado a cambio un cuadro de Marietta, consciente de poder golpear así a su padre en el punto que más le podía doler.

È l'ultima cosa che farò per Marco. Mio figlio è la mia croce, e io devo portarla. È questo, forse, che il vecchio ebreo voleva dirmi. È questo – di certo – che mi disse Marietta. Marco sopporta ogni giorno la sua. Sono io la sua croce.

Ho chiamato mio figlio. Non abbiamo parlato dei Cohen, non del debito e nemmeno del quadro che ha vilmente dato in pegno. Non gli ho rimproverato la sua vita che è diventata per me un peso e una vergogna. Non gli ho rinfacciato tutto quello che gli ho dato, tutto quello che sopportato per lui. Non capirebbe: probabilmente non avrà figli e non pagherà mia per il loro benessere e la loro felicità il debito che non ha pagato a me. Per questo non ho fatto come l'uccello della storia: il terzo figlio l'ho lasciato cadere in mare. Che nuoti con le sue braccia – o anneghi. (LAA: 254)

Tintoretto no tuvo maestros en su aprendizaje artístico y tuvo además que aprender, como cualquier otro padre de familia, qué significaba la educación de los hijos, que en su caso fueron muchos y muy diferentes entre sí. ¿Era un error inculcarles aquello que él había aprendido con los años e intentar encuadrarlos en cierto orden social? Era seguramente un instinto, que algunos de ellos interpretaron como la diabólica obsesión del gran maestro de mover constantemente los hilos de sus marionetas, como si de las figuras que utilizaba como modelo para sus cuadros se tratase. Así lo expresa Marco en la conversación en la que su padre, tras saldar la deuda, se dispone a expulsarlo definitivamente de casa.

Tu disponi di noi come fossi il nostro pastore e ci hai marchiato sulla fronte con un bollo di fuoco, come fa la giustizia con quelli che infrangono la legge. Tu credi di manovrarci come personaggi dei tuoi dipinti, ci sposti, ci rovesci, ci disponi, ci getti nella luce o nell'ombra. Ma noi non siamo il tuo gregge e la nostra vita non ti appartiene. La tua altissima missione era una menzogna. Ma per salvare il mondo ci hai lasciato cadere tutti. Tu hai distrutto anche la tua unica stella, hai sacrificato – ma a cosa, a chi – la perla più preziosa che hai mai posseduto, mai amato, e quel che è peggio, non te ne sei neanche accorto. Io ti sopravviverò, padre, e sopravviverò tutti voi. Perché io non farò come Marietta, non mi farò annientare né rimpiangere. E non farò nemmeno come Zuane – che ha saputo viaggiare solo verso la morte. Non sei tu che mi scacci. Sono io che evado da questo carcere, non riuscirai a mettermi di nuovo in gabbia. Tu non mi rivedrai mai più. (LAA: 256)

Pero Jacomo Robusti, Tintoretto, en las grandes contradicciones del personaje que nos presenta la autora de la novela, fue fiel siempre a algunos principios. Y, con la edad, como las personas sabias, fue acomodando sus visiones más inflexibles, suavizando sus actitudes más contundentes.

La posteridad a la que aspiraba con su obra no le importa llegado el momento de la verdad. Quiere, en cambio, que sus hijos continúen su obra, que iluminen los rincones del mundo a los que él no ha podido llegar, dado que las decisiones que ha tomado sobre ellos o por las que ellos mismos han optado en su vida adulta no le han dejado muchos fieles discípulos. Queda Dominico, a quien en su penúltima noche de vida decide dejar a cargo del taller, de su obra, del legado de Tintoretto.

Casa Tintoretto è una Repubblica fondata sul merito, non una tirannia fondata sulla forza. Una volta non dicevi così, ha esclamato Dominico sorridendo, me lo ricordo il teorema di Tintoretto. Teorema pitagorico. Dimostrato matematicamente dal matto Ipernico. Il Sole è immobile al centro dell'universo, la Terra, la Luna e gli altri pianeti girano attorno al Sole, e questo fa sì che alla notte segua il giorno. Teorema tintorettesco. Dimostrato empiricamente dal savio Jacomo. Il Sole sono io – e io faccio il giorno e la notte. Finché brillo, voi pianeti dovete girarmi attorno. Quando mi spengo, prendete il mio posto e fate la luce e illuminate altri pianeti – perché l'universo è infinito, ed è anche buio. (LAA: 376)

III.5.4. *Mi dispiace tanto per lei: De la educación al rol social femenino*

La evolución del estrecho vínculo que existió entre Tintoretto y Marietta, tal como Mazzucco la desgrana a lo largo de la novela, encierra mucho de lo que es y representa la joven pintora, que vivió siempre en la dualidad que suponía la educación que había recibido y la realidad social de la mujer en la época que le tocó vivir.

El capítulo anterior de este trabajo hilvanaba un recorrido por la narrativa de Melania G. Mazzucco, con los personajes femeninos protagonistas del corpus novelístico de la autora romana como hilo conductor. En este sentido, esta es una obra clave, por la importancia del

redescubrimiento y la reubicación histórica de la figura de Marietta Robusti, La Tintoretta, que se cruza en la vida de la autora romana a través de ese cuadro que su padre le había dedicado en el órgano de la iglesia de la Madonna dell'Orto.

Pero la novela es de gran interés, también, por las otras mujeres que formaron parte de la vida del maestro veneciano. Esta sección del trabajo, que cierra el análisis temático de la obra, intentará arrojar luz sobre el carácter y las circunstancias en las que vivieron las mujeres de la vida del pintor y a trazar algunas líneas sobre el personaje creado por Mazzucco a través de las relaciones que estableció con cada una de ellas.

Si bien *La lunga attesa dell'angelo* es la historia de Jacomo Robusti, Tintoretto, febrilmente narrada por sí mismo en sus últimos días de vida, el personaje principal de la historia no deja de ser Marietta, su hija primogénita, veneciana y alemana, bastarda, artista reconocida en la época, pintora, cantante, instrumentista, *alter ego* de su padre, personaje casi desaparecido de la historia a la que Mazzucco hace volver a la vida, en la memoria de su padre y para los lectores, con la forma perfilada de un vestido carmesí de terciopelo. Es ese vestido el inicio de las fiebres que llevarán a Tintoretto al lecho de muerte y a la confesión, a veces lúcida, a veces enajenada, de las luces y las sombras que conformaron su vida. La alucinación comienza, pues, con el regreso del recuerdo y la imagen de Marietta.

La mia fine è cominciata col suo ritorno, e così doveva essere, poiché era lei l'ospite che stavo aspettando. È venuta a prendermi, ma io – che pure da anni sono pronto – ho esitato, Signore. È cominciato quando ho aperto il vecchio armadio del solaio, e quella sagoma vestita di rosso si è afflosciata tra le mie braccia. Sei tu, scintilla mia, stavo per dire – e ridi, se puoi. (LAA: 11)

A lo largo de los diferentes capítulos que estructuran el relato, vamos a conocer la historia de Marietta Robusti y de la intensa relación artística y personal que mantuvo con su padre. No sabemos con precisión en qué año nació la primogénita del maestro veneciano, aunque Mazzucco le hace confesar a Jacomo en la novela treinta y seis años en ese momento; sí sabemos, en cambio, la fecha de su muerte, 1590, cuatro años antes de la desaparición de su padre, lo que supondrá para él un duro golpe del que no se repondría nunca.

Jacomo Robusti, como ya se ha podido constatar a lo largo de este trabajo, fue un artista consagrado a su arte, pero se convirtió poco a poco también en un hombre de familia. Antes de ello, el nacimiento de la pequeña Marietta ya había supuesto un gran vuelco a su vida. Se había prometido con la joven hija de un amigo y mecenas coetáneo para no tener que sacrificar su vida al matrimonio demasiado ni demasiado pronto y, contemporáneamente, había seguido dando rienda suelta a sus instintos más pasionales; no quería, de ningún modo, que las

responsabilidades familiares y las obligaciones que podían derivar de una mujer –o del sentimiento que una mujer le podía provocar– fuesen un elemento de distracción sobre aquello a lo que quería realmente consagrar su vida: la pintura.

Semplicemente, mi sono tenuto alla larga da donne che potevano ispirarmi un sentimento. Forse, come molti mi rimproverano, sono stato davvero incapace di provarne uno. Temevo che, legandomi a una donna, non avrei più potuto vivere solo per la pittura. Non volevo mettermi al collo una catena che mi avrebbe strangolato. Ma Marietta non mi ha incatenato, Signore. Mi ha liberato, invece. (LAA: 26)

Marietta será, pues, el mejor regalo que la vida ofrecerá a Jacomo y, por lo tanto, también el mayor don que la vida le arrebatará. Ya desde bien pequeña conseguirá las atenciones de su padre y nacerá de inmediato un profundo entendimiento entre ambos, un lenguaje hecho de palabras, afectos, imágenes y colores, que irá creciendo y reforzándose en cada momento que compartirán.

Marietta mi ha conquistato poco a poco, come tutte le donne che nella vita di un uomo vogliono durare. Non aveva ancora imparato a camminare e già veniva a cercarmi, gattonando avanti e indietro sui pavimenti. Perché certe mattine, quando lasciavo il letto della mia amica e la bambina per impedirmi di andare mi afferrava la caviglia e si lasciava trascinare fino alla porta, io non riuscivo a separarmi da lei e la portavo con me. Era talmente piccola, talmente commovente nella sua camicina bianca, e io talmente orgoglioso che fosse mia, che mi pareva un delitto non vederla per tante ore. Anche un solo giorno è un'eternità, nella vita di un bambino. (LAA: 37)

Jacomo visitaba a diario la casa que había puesto a punto para que Cornelia, la madre de la niña, pudiera criarla de la mejor manera posible. En ese momento, Jacomo y Cornelia están muy enamorados, viviendo lo más parecido a una relación sentimental de pareja que el pintor había mantenido hasta el momento.

Sin embargo, no siendo una hija nacida en el seno del matrimonio, la situación tanto para Cornelia como para Marietta en el contexto en el que vivían era compleja y, aunque para Jacomo mantener las apariencias en la época era fundamental con el objetivo de labrarse un nombre entre las escuelas artísticas y la sociedad veneciana, nunca negó su relación con la madre de la niña ni su paternidad. Ni siquiera ante la malvada ironía de aquellos amigos cercanos que le sugerían cómo podía estar seguro de que la niña era efectivamente suya. Muy al contrario, y siendo aún muy pequeña la niña, Jacomo le hará una cuna para tenerla con él en el taller la mayor cantidad posible de tiempo. Marietta, pues, crecerá literalmente entre telas, pinceles y colores, absorbiendo primero e imitando después todo lo que su padre hacía. Pero la niña será, a la vez y de manera recíproca, clave en el aprendizaje de la vida del pintor.

Quella piccola creatura maliziosa e innocente mi divertiva immensamente. Con lei tutto era nuovo, stupefacente, irripetibile. Io stesso diventavo nuovo, scoprivo in me doti mai sospettate. Scoprivo la pazienza, la disponibilità, la tenerezza. (LAA: 37)

Todas estas experiencias iniciales, Jacomo las volverá a vivir con cada hijo y cada hija que tuvo después, que fueron ocho con Faustina, según consta en la documentación recogida por la autora, aunque se intuye que pudieron ser más en el seno del matrimonio y probablemente alguno fuera del mismo, pero en ningún caso tendrán el valor iniciático de la compenetración que se iría creando con la pequeña Marietta.

Mi sono nati altri figli. Temo perfino di non poterli contare. Non ho mai più potuto ritrovare il diletto provato con la prima. Quando Marietta disse per la prima volta il mio nome, quando mise i denti, quando sbucciò la sua prima mela, quando recitò il suo primo Pater Noster, quando cominciò a chiacchierare e io non la capivo perché la madre le parlava in tedesco e in tedesco mi parlava lei, e le sue parole suonavano promettenti come un incantesimo sconosciuto; quando si arrampicava sulle mie ginocchia e mi succhiava i capelli, con le labbra umide mi baciava la barba e la bocca. Tua figlia è una gran puttana, scherzava Cornelia, che si divertiva a vedermi rapito dalle moine di Marietta. Ha imparato da te, scherzavo io. (LAA: 38)

La descendencia extraconyugal, como se ha mencionado, era moneda corriente en la Venecia del *Cinquecento* entre ciudadanos respetables, nobles e incluso el clero, y no era del todo extraño, según las circunstancias de cada individuo, que esos hijos bastardos fueran reconocidos, tal y como hizo Jacomo con Marietta, a pesar del oficio de la madre de la niña. Mazzucco reflexiona en su ensayo sobre la poca relación que había entre sexo y religión en la República durante el siglo XVI, contraviniendo incluso las voluntades contrarreformistas que la historia oficial se ha encargado de establecer, olvidando quizá ciertos usos y costumbres que la Iglesia no pudo erradicar.

Per non giudicare in modo anacronistico o moralistico i comportamenti di tutti costoro, occorre ricordare che alla metà del XVI secolo la religione non aveva molto a che fare coi comportamenti sessuali degli individui. Eretico o pessimo cattolico era chi mangiava carne il giorno di digiuno o non si confessava, chi credeva di poter conquistare la salvezza non con le opere ma solo con la fede nel sangue di Cristo e credeva nella predestinazione, non chi fornicava con le serve, le prostitute, le concubine. Perfino il clero era "molto licenzioso nel peccato della donna". A Venezia l'erotismo era parte della vita quotidiana, faceva stare bene il corpo come la preghiera faceva stare bene lo spirito. (SFV: 137)

A pesar de esta atmósfera de libertad sexual que se respiraba en la *Serenissima* antes de las normas impuestas por el concilio –más libre, en cualquier caso, en lo que respectaba al hombre que en lo que concernía a la mujer– y de que socialmente se permitían cosas que eran impensables en los Estados Pontificios, las opciones para las mujeres eran pocas y de muy

limitada variedad; básicamente, podían ser esposas, monjas o prostitutas. Pero desde luego no era muy recomendable que fueran artistas.

Ma a leggere meglio, le parole di Ridolfi si rivelano straordinariamente ambigue. Marietta riceve gentiluomini e dame veneziane, “quali incontravano volentieri il praticar seco, essendo ripiena di tratti gentili e trattenendole col canto e col suono”. Insomma, Marietta intrattiene amabilmente i suoi ospiti cantando, suonando e conversando con loro. Se il biografo non avesse specificato che tutto ciò avviene mentre i signori posano per la pittrice, penseremmo che sta parlando di una professionista del mercato del sesso. Perché suonare, cantare, conversare e divertire i propri ospiti era esattamente ciò che ci si aspettava da una cortigiana. È noto che le case delle più celebri cortigiane di Venezia furono anche ritrovi dove si faceva letteratura, arte, musica. Gli scambi sessuali costituivano solo una parte della professione – la parte ovvia, sottintesa e insieme oscura. La signora viveva per dare piacere in ogni modo: agli occhi (mostrandosi), alle orecchie (cantando e conversando), al corpo (facendo l’amore). Secondo la cronologia del biografo, questi pomeriggi di musica e pittura datano quando Marietta aveva 18, 20 anni. Un’età che per noi rappresenta appena la fine dell’adolescenza, ma che per la sua epoca rappresentava la maturità sessuale – e, per una donna, il culmine della sua bellezza. A 18, 20 anni, le veneziane sapevano già qual era il loro destino: spose, suore o puttane. Le meretrici raramente perdevano la verginità dopo i 13 anni. Riesce difficile immaginare quale ruolo avesse Tintoretto in tutto questo. Era lui che aveva messo in piedi il circolo che ruotava attorno alla figlia, lui che le procurava i modelli altolocati perché si facesse un nome? O perché attirasse in casa sua i gentiluomini che avevano sempre guardato a lui con sufficienza e sospetto? Questo ruolo, col passare del tempo, dovette diventare insostenibile. (SFV: 251–252)

Aunque, como ilustra Mazzucco, es difícil entender muchos de los detalles de la relación que existió entre padre e hija, Jacomo era perfectamente consciente de esas tres opciones que tenían las mujeres venecianas pasada la pubertad y, en consecuencia, intentó introducir a todas las mujeres de las que se rodeó en esas mismas categorías. Eligió a Marietta como heredera y consagró al resto de sus hijas a la vida monástica; amó a una prostituta y se casó con una ciudadana veneciana.

La importancia del trabajo de la autora en la novela, con respecto a la cuestión femenina, es intentar entender cómo habría sido la vida de las mujeres y las hijas de Tintoretto, en base a la documentación existente pero creando, por otra parte, un mundo de ficción lleno de elementos literarios coherentes con esa realidad. Y Marietta es, en el recuerdo de su padre imaginado por Mazzucco, la voz de una generación de mujeres que, también en el siglo XVI, querían romper las cadenas con las que sus pequeños mundos las ataban.

El día que Lucrezia vuelve a casa tras su intento desesperado de huir a Padova, la joven confiesa a su padre que ha sido su hermana mayor quien le ha metido en la cabeza las ideas sobre el estudio universitario. Para sorpresa de todos –su padre, principalmente– Marietta se defiende con una declaración de lo que implica ser una mujer en la época que les había tocado vivir, con la lucidez de quien ha alcanzado la amarga conciencia de lo que nunca podrá ser.

Non puoi vivere nel mondo senza un uomo, Lucrezia, disse Marietta. Non è previsto. Se vuoi restare in società, come una donna respettabile, o ti sposi o ti fai monaca. Se vuoi vivere ai margini, e divertirti per qualche anno, e farti usare e poi buttare via como una scarpa vecchia, allora fai la puttana. Non c'è un'altra strada. Lucrezia non credeva alle parole di Marietta. Non l'aveva mai sentita parlare così – e nemmeno io. Va' a Sant'Anna, e se fra un anno ti sembrerà preferibile tornare nel mundo e sposarti, aggiunse Marietta, più dolcemente, ti giuro che verremo a prenderti. Non è vero, Giacomo? Sì, confermai. (LAA: 311)

Esta conversación con su hermana pequeña sería solo el primer indicio que Marietta daba de la infelicidad que su vida adulta le causaba, de su primer paso hacia la enajenación en la que acabaría refugiándose en sus últimos meses de vida, hasta el punto de llegar a envidiar a sus hermanas el día que, finalmente, Lucrezia toma los votos en Sant'Anna.

La Repubblica delle donne, mi sussurrò Marietta. Questo minuscolo convento è uno stato indipendente in cui le donne votano, pensano, studiano, lavorano e diventano pure capo di stato. Venezia non ce lo concederà mai. Perina e Lucrezia sono molto più fortunate di me. (LAA: 312)

III.5.4.a. El cuerpo femenino

Mazzucco utiliza con frecuencia la imagen del cuerpo como metáfora del personaje femenino y de las dificultades que debe superar constantemente. Es un elemento que estaba ya en su obra precedente –las marcas del maltrato que sufre Emma Tempesta en *Un giorno perfetto*– y que volverá en su obra posterior –las marcas de guerra de Manuela Paris en *Limbo* – por poner solamente dos ejemplos. En esta línea, en la amplia galería de personajes femeninos de *La lunga attesa dell'angelo*, la simbología corporal resulta especialmente significativa, en la definición personal de cada una de esas mujeres y, sobre todo, en su ubicación histórica y social.

De la primera de las mujeres que aparecen en la novela, Cornelia, la madre de Marietta, es de quien más aprende Giacomo Robusti qué significaba ser mujer en el siglo XVI. Cabe recordar que son muy pocos los datos que han trascendido sobre la vida de la amante con quien el pintor engendró a su primera hija, pero la autora, sin embargo, hace de ella un personaje de referencia para entender mucho de lo que es Tintoretto y su relación con Marietta a lo largo de la ficción narrativa.

El primer encuentro entre Giacomo y Cornelia se produce en la fiesta de los toros de la contrada de San Felice y ya desde ese primer instante se introduce la cuestión del travestismo que recorrerá toda la novela y que fue, sin duda, uno de los elementos que más contribuyó a crear la leyenda de la Tintoretta.

Lei era vestita da uomo, coi calzoni, il giubbotto fasciante e un cappello di velluto con la piuma gialla di sbieco sulla fronte. Lo portava inclinato sull'orecchio, con una luccicante corona di perle false sulla falda. Mi disse che voleva andare via, lo spettacolo le era insopportabile, maltrattare gli animali è un crimine peggiore che maltrattare gli uomini, perché gli animali sono sempre innocenti. Inoltre c'era troppa calca, ogni anno qualcuno restava a terra morto. Aveva la voce gutturale, profonda. Parlava veneziano con un forte accento straniero, che aveva però una sua grazia. Le chiesi perché mai fosse venuta, allora. E perché vestita da uomo. Vorrei risponderti per guardare meglio e non essere guardata, come stai facendo tu – disse con franchezza, scrutandomi col suo sguardo penetrante, aquilino. Ma devo risponderti che è il mio lavoro. (LAA: 28–29)

Efectivamente, era costumbre en la época que las prostitutas vistiesen de hombre, en parte para protegerse de los peligros nocturnos con los que podían encontrarse en los callejones venecianos, en parte porque alimentaba el libidinoso imaginario erótico masculino.

Mazzucco introduce así al personaje de Cornelia, con una descripción que la ubica inmediatamente dentro de esa usanza de la profesión que ejercía. Un poco más adelante en la novela, se produce otro encuentro casual y muy revelador. Jacomo, en el recuerdo de esos años que compartió con la madre de Marietta, rememora una tarde en la que, saliendo de la iglesia de la Madonna dell'Orto, su parroquia, tras la reunión con los padres celestinos y acompañado de dos de los monjes que ocho años antes le había hecho ese primer encargo importante –la gran tela para el órgano de la iglesia representando la presentación de María en el templo– reconoce a Cornelia en una esquina del *campo*.

Da mesi non la vedevo alla luce del sole. Stavo davvero lavorando molto, in quel periodo, in andavo dalla mia donna sempre più tardi. E non ci andavo più tutti i giorni. Avevo cominciato a distaccarmi da lei, Signore. Un bimbo con le braghe grigie e un berretto verde sui capelli rincorreva un micetto e riuscì a catturarlo, afferrandolo per la coda. Dopo qualche istante, realizzai che quel bambino era Marietta. (LAA: 40)

Es interesante la reacción del Maestro que nos dibuja la autora. Jacomo se esconde pero, al reconocerlo Marietta y correr hacia él, niega conocer al niño ante los monjes. Rectifica pero ignora a la niña y, cuando ambas desaparecen en la niebla, persigue al gato hasta atraparlo para devolvérselo a su hija. Será ese momento en el que Cornelia, después de disculparse por adentrarse en la zona de la ciudad de que habitaba Jacomo, explicará por qué Marietta va vestida de niño, ante la incredulidad del pintor.

Mi dispiace, ripeté Cornelia. Perché la vesti da maschio? La rimproverai. Perché è mia figlia, rispose Cornelia. E allora? Dissi io, prendendo in braccio la bambina e il gatto – non volevo che la madre glielo togliesse. E allora è meglio così. Non capisco cosa stai dicendo, dissi – scansandomi perché nella stretta calle passava un facchino che si trascinava dietro un carretto stracolmo di ciocchi di legna, e avevo paura che ci schiacciase. Vuoi davvero saperlo? mi chiese Cornelia, fissando la bambina che mi ciucciava la barba, lisciando con la piccola mano la

gola del gatto, raggianti. Certo che voglio saperlo, dissi. Mi hanno già offerto cinquanta ducati per lei. Ha solo tre anni! gridai, sconvolto. Appunto, disse Cornelia. È mia figlia, non glielo perdoneremo mai. Lascia que chi mi conosce la creda un bambino. La lasceranno crescere in pace. No, dissi io, è mia figlia.

Onorai la nascita della mia bambina e la sua omonima protettrice, la Vergine Maria, dipingendola sugli sportelli dell'organo della Madonna dell'Orto. Dipinsi anche sua madre, di schiena, con le sue formidabili spalle nude. (LAA: 41)

Ese encargo de los padres celestinos de la Madonna dell'Orto será, pues, la *Presentazione di Maria al Tempio*, en el que Tintoretto retrató a su hija como la pequeña María y también a la madre de la niña, hecho que corrió como la pólvora en Venecia hasta hacerse de dominio público en la memoria colectiva. Y es el cuadro que origina esta novela.

El encuentro fortuito del pequeño núcleo familiar dará a Jacomo también, aun de manera inconsciente, la clave para disfrutar de la infancia de su hija y ofrecerle la educación que él quería ofrecerle. Siguiendo la costumbre de Cornelia, y ante la insistencia de la niña de permanecer junto a su padre en el taller, de un corte de cabellos nace Gabriele –llamado así como el arcángel mensajero –, el *alter ego* masculino de Marietta.

Cornelia diceva che sua figlia le assomigliava troppo per diventare davvero una bella donna, perché aveva il naso troppo lungo e gli occhi troppo grandi: la dote di Marietta erano i suoi capelli. Li aveva folti e ondulati. Ma non rosso fuoco come la madre, e nemmeno rosso ruggine come i miei: biondi, invece – come spighe di giugno. Né Cornelia né Faustina glieli avevano mai tagliati. Frugai nel cassetto e siccome in quella oscurità non trovai le forbici, presi il coltello del pane. Marietta capi. Non disse una parola. Le mozzai i capelli all'altezza delle orecchie. (LAA: 73)

Pasados los años de la infancia de Marietta, la existencia de Gabriele o *le maschérate*, como llama el personaje de Faustina al juego de roles que se traían entre manos padre e hija, empezó a ser un problema con el desarrollo físico de la niña que, aun siendo menuda, comenzaba a despertar algunos bajos instintos y a provocar ciertas miradas lascivas que encendían la ira de su padre.

La familia de Faustina tachaba de payasada la pretendida normalidad con la que Jacomo trataba la existencia de Gabriele y le afeaban que vagase por toda la ciudad con su hija vestida como una prostituta, las únicas mujeres que osaban vestirse de hombres en la Venecia de la época. Lo único que preocupaba de verdad a Jacomo, sin embargo, era la seguridad de la niña, a pesar de que Marietta ya había dado muestras de saber defenderse y de seguir, además, con la firme intención de trabajar para su padre y maestro.

Mentre tornavamo a casa mi chiese candidamente cosa significa la parola cazzo. Il gondoliere del senatore le aveva detto – anzi aveva detto al garzone Gabriele – che se voleva guadagnarsi due bagattini gli avrebbe messo volentieri il cazzo nel culisseo. Marietta – cioè il garzone Gabriele – aveva detto che preferiva di no. E comunque prima doveva chiedere il parere del Maestro. Ci ridemmo su. Le promisi che quel gondoliere l'avrei fatto bastonare come un asino dal nostro fido Schila – quanto a lei, doveva ricordarsi la sua faccia. A chi la fa, fagliela, e se non puoi, tienila in mente per la prossima volta. Poi le raccomandai di non raccontare questa storia a mia moglie. Per chi mi prendi? – osservò, saggiamente – manderebbe Marietta in convento, e Gabriele vuole stare con te. (LAA: 84)

En cada dificultad que Mazzucco pone al personaje de Marietta, a su femineidad, la autora plantea a través de las vicisitudes de la joven la reivindicación de la mujer que busca su lugar en una sociedad que prácticamente ni la reconocía. Sin embargo –y precisamente sin querer olvidar el contexto histórico en el que se desarrolla la novela– la autora debe poner fin a ese otro masculino inventado por Jacomo, el *garzone* Gabriele.

Ocurrirá poco después, en la única ocasión en la que Jacomo llevó a Marietta fuera de Venecia. Salen el mes de noviembre hacia las colinas con destino a la casa de campo de uno de los hombres más importantes de Venecia en el momento, Morosini, al que Jacomo había retratado tiempo atrás y que le había encargado una serie de escenas mitológicas para decorar las paredes del salón de su nueva casa del campo. Al Maestro no le gustaba nada abandonar la ciudad, pero Morosini le había pedido que supervisara personalmente la colocación de los cuadros, de manera que hace preparar todo lo necesario y se ponen en marcha. Al llegar, descubren que la casa está todavía en obras y no existe ni siquiera un lugar confortable protegido del frío y de la humedad donde pasar la noche. Los jóvenes ayudantes pasarán la noche en el establo para aprovechar el calor de los animales, y Jacomo y Marietta compartirán la única cama cercana a un fuego disponible. Será el momento en el que Jacomo tomará conciencia de que Marietta ya no es una niña. Y de que él no le ha enseñado nunca a ser una mujer.

Lei così crudelmente innocente. Non sa nemmeno di essere una donna. Non sa cosa significa. Non gliel'ho insegnato. Le ho insegnato tutto, ma questo no. Questo no. (LAA: 102)

Este momento marcará un antes y un después en la relación paterno-filial, sin vuelta atrás. Y abrirá un tema que subyace en toda la novela y recorre diferentes episodios de la vida de Jacomo y Marietta: la posibilidad de la relación incestuosa entre padre e hija. Todo comienza esa noche a las afueras de Venecia en la que se ven obligados a compartir lecho, desnudos, para combatir el frío, porque sus ropas habían acabado empapadas.

Al riverbero della brace, intravidi scintillare i suoi occhi. Era così ignara, così felice – e mi lasciai abbracciare. Rotolammo nel centro del letto. Per un istante chiodi, pelle, piume di pelo, gelatina aderirono a me. Le sue ossa tenere sopra le mie. Ma in quello stesso istante, io non fui più ignaro. Schizzai in piedi. La campanella abbandonata ai piedi del letto tintinnò. Il batacchio mi si era conficcato nel tallone, ferendomi. Lasciai dietro di me sul pavimento scure gocce di sangue, come un assassino. Dove vai, Giacomo? Chiese lei, stupefatta. Non ti riguarda. Non seguirmi. Se ti muovi da questo letto, Marietta, intimai, non sei più mia figlia. Afferrai una coperta e me ne uscii, nudo com'ero, nel corridoio buio. Nel gelo della campagna, sotto un cielo palpitante di stelle, mi tuffai in un cespuglio di ortiche. (LAA: 102–103)

La tentación y la culpa. Los grandes polos que vertebraban el contrarreformismo son, a la vez, dos cuestiones que representan muy bien la imagen mazzucchiana de Tintoretto, pintor por excelencia de la Contrarreforma. En este pasaje tan significativo de la novela, la autora las pone en evidencia con toda la simbología de la sangre y la muerte, que aparecen asimismo en otros pasajes de la obra. Para Giacomo, este viaje significará el fin del verano de su vida, el cierre del eterno mes de julio que Marietta y él habían compartido. A su regreso a Venecia, y como primera medida, ofrecerá a Domenico, su hijo mayor que tiene ya siete años, el ingreso al taller, para que aprenda de él y de Marietta, y le pedirá que no deje nunca sola a su hermana mayor.

A pesar de todo ello, la cuestión del travestismo de Marietta volverá a aparecer años después. Tras la boda de la joven y Marco Augusta, era de esperar que llegasen los hijos del matrimonio. Sin embargo, tres años y medio después, todavía no han tenido descendencia, con la preocupación correspondiente por parte de Giacomo, que piensa que los años que Marietta pasó como Gabriele han podido perjudicar su feminidad. De nuevo, el cuerpo femenino está en primer plano de la historia. Giacomo, sintiéndose responsable de la situación, consulta incluso a un profesor de la Universidad de Padova que lo visita para hacerse un retrato.

Era raro però, osservai, che quella donna, da piccola, però in effetti anche per alcuni anni dopo essere maturata, usasse vestire da maschio. Aveva nome da maschio e si comportava da maschio. Forse questo perturbamento le aveva impedito di diventare una vera donna? Aveva avuto un'influenza nefasta sulla sua matrice e corrotto i suoi umori?

Il Professore allentò la cintura di velluto con la fibbia d'argento che gli stringeva lo stomaco e scoppiò a ridere. Il grasso delle sue guance tremolò come ricotta. Liquidò l'ipotesi come una sciocchezza. (LAA: 292)

La cuestión del libre albedrío y del sacrificio que supone para la mujer no ser dueña de su propio cuerpo no implica solamente a la primogénita del pintor, sino que cobra importancia también en la decisión de enviar al convento a sus otras hijas. Ninguna de ellas aceptará inicialmente la voluntad de su padre, que inevitablemente acabarán acatando. La primera de ellas, Gerolima, expresará su rechazo a ingresar en Sant'Anna argumentando precisamente las consecuencias en la pérdida de la voluntad y del cuerpo que supone la vida monástica.

Mia figlia mi fissò sgomenta. Ma io non voglio andare a Sant'Anna, protestò. Non ti ho chiesto la tua opinione, rimarcai. Una monaca perde la famiglia, perde la città, perde il corpo, perde anche il nome, sussurrò. (LAA: 135)

Gerolima saca a relucir la cuestión, por lo tanto, en la única conversación sobre su futuro inmediato que mantendrá con su padre; la única resistencia que ofrecerá. Efectivamente, la hija mayor de Faustina elegirá como nombre religioso Suor Perina al tomar los votos años después. Y será conocida en la congregación como la Tintoretta, por su habilidad con la aguja y el hilo, con los que reproduce las pinturas de su padre. Jacomo rememora otra confesión de su hija a ese respecto, años después, sobre el día de los votos, en una escena que resulta paralela a la de la creación de Gabriele.

Al momento culminante della cerimonia la badessa, con le forbici, le aveva tagliato una ciocca di capelli. Poi un'altra monaca l'aveva rasata. I capelli si posavano sul pavimento del monastero con un suono soffice, come quando la neve cade. Tempo dopo, Perina mi raccontò di avere pianto per ore, quella notte, senza riuscire a consolarsi. Poi mi chiese se anche Marietta aveva pianto quando io la rasai. No, le risposi, perché voleva diventare quel che era, e non poteva farlo coi capelli lunghi. Allora non piangerò più neanch'io, disse Perina. E non lo ha mai più fatto. (LAA: 136–137)

Este fragmento resalta de nuevo el tema del libre albedrío, que Jacomo concedió a Marietta pero no al resto de sus hijas. En este sentido, Lucrezia volverá de nuevo a la memoria de su padre en las escenas que Mazzucco narra al inicio del «Undicesimo giorno di febbre», que se abre con el nacimiento de Laura, la pequeña de la familia. Con la llegada de Laura, como se mencionaba anteriormente, Jacomo decidirá ofrecer a Dios a sus otras tres hijas –Lucrezia, Ottavia y la propia Laura, recién nacida– solicitando su ingreso también en Sant'Anna, como su hermana mayor. Lucrezia, al igual que Gerolima, rechazará inicialmente la idea, pero lo hará de una manera diferente, más decidida, intentando ser dueña de su propio destino: agradecerá a su padre la oportunidad y se escapará de casa sigilosamente poco después, robando al marido de Marietta, joyero, algunas piedras para costearse su propia formación, hasta que la encuentren y la devuelvan a casa a la mañana siguiente.

Il mattino dopo me la riportarono gli zaffi delle dogane. L'avevano ritrovata mentre vagava disorientata a Marghera. Aveva addosso un rubino, un'ametista e tre smeraldi, rubati al gioielliere. Era vestita da maschio e si era tagliata i capelli. Dove credevi di andare? le chiesi. A Padova, rispose, per nulla pentita della sua avventura e dell'angoscia che ci aveva causato. A far cosa? Cosa c'è a Padova che non c'è a Venezia? L'università, padre. L'università! Risi. Le donne non frequentano l'università, credevo che lo sapessi. Ma io la frequenterò lo stesso, ribatté, cocciuta. C'è sempre una prima volta. C'è sempre qualcuno che fa qualcosa che non è mai stato fatto prima. La gente lo deride, lo punisce, lo addita come un cattivo esempio. Ma poi col tempo si abitua. E lo riabilita, perfino. Me l'hai insegnato tu. (LAA: 311)

En esta declaración de Lucrezia está, por un lado, el espíritu de su hermana Marietta –en la voluntad de tomar sus propias decisiones, en la idea de hacerse pasar por hombre para poder conseguir sus objetivos –. Por otro, Lucrezia se convierte en el espejo que refleja la dicotomía en la que Tintoretto se encontrará siempre respecto a la educación de las niñas: quiere ubicarlas socialmente de manera adecuada, ofrecerles un futuro, pero sus hijas mayores han crecido con el espíritu inconformista de su padre que, en cambio, la sociedad no les permitirá desarrollar.

La relación de Tintoretto con sus hijas pequeñas, por otra parte, será muy diferente, por lo que Mazzucco les dedica otro capítulo de la novela. Como se ha sugerido previamente, y a pesar de que la diferencia de edad entre Lucrezia y Ottavia era solo de tres años, Jacomo las considera unas niñas –Laura nacerá diez años después– como la autora deja entrever en la conversación con Faustina en el convento de Sant’Anna.

El encuentro con las hijas pequeñas se producirá, pues, en la última cena que ofrecen los Robusti en su casa; una especie de despedida para algunos familiares, dado que la intención del matrimonio es marcharse al día siguiente a la casa familiar de Carpenedo para facilitar la pronta recuperación de Jacomo. En esa ocasión, Ottavia se rebela a su padre porque quiere ser una mujer y no una monja, como si, de alguna manera, ambas categorías fuesen excluyentes.

Voglio essere una buona moglie e una brava madre, sono pronta, ogni mese sono pronta, la mia vita è uno spreco, padre mio, io non voglio essere una pittrice, non voglio essere una cantante, una musicista e nemmeno un’artista di corte, non me ne importa niente della gloria, non voglio essere famosa – sono solo una donna, e mi basta, mi pare anzi una cosa grande, non avrei voluto essere nient’altro che questo, perché me lo impedisce, perché mi privi del mio unico sogno? Fammi uscire da Sant’Anna! (LAA: 262)

En esta declaración de Ottavia, con claras referencias de nuevo a Marietta, la autora traza una línea en la que se hace evidente una diferencia generacional, pero también educativa. Como ya se ha visto, Jacomo no dedicó a sus hijas pequeñas las atenciones que dedicó a las mayores. Por otra parte, e inevitablemente, Gerolima y Lucrezia tenían a Marietta como modelo a seguir; Ottavia y, sobre todo, Laura convivieron muy poco con su hermana mayor y vivieron muy poco, en general, en el seno de la familia, por lo que su aspiración máxima era un buen matrimonio, a diferencia de las grandes cosas que sus hermana mayores quisieron hacer y no les fue permitido, sacrificando incluso su propia identidad femenina, su propio cuerpo de mujer.

III.5.4.b. La ubicación social

La cuestión femenina que Mazzucco plantea en la novela a través de esta galería de personajes no es tanto una cuestión de identidad de género sino, más bien, de identidad del individuo, del libre albedrío, de la igualdad de oportunidades que la educación puede ofrecer a todos aquellos que pueden acceder a ella. Pero eso, evidentemente, no excluye el contexto social en el que esa educación se produce, sea el que sea, y para las mujeres ha sido históricamente mucho más difícil. Cornelia lo expresa muy claramente, desde su propia experiencia, en el momento del nacimiento de Marietta.

Finalmente, l'urlo di Cornelia fu seguito da uno strillo – acuto, come una campanella. Quando la raggiunsi Cornelia scosse il capo, come se dovesse darmi una notizia non lieta. È una femmina, Giacomo, commentó, mi dispiace. Risi, e mi affrettai a giurarle che non solo non ero deluso, ma anzi contento. Sua figlia sarebbe stata grande e forte come la madre. Non capisci? disse Cornelia, mi dispiace tanto *per lei*. (LAA: 32)

Y efectivamente, las cosas no serán fáciles para la niña. La reacción inicial de Giacomo, en su entusiasmo, encierra la voluntad de ofrecer a su hija un futuro diferente, pero un futuro que él iba a decidir. De nuevo, vemos la concepción social de la posesión sobre la mujer que subyace en en el personaje de Tintoretto.

La chiamai Marietta. Come altro potevo chiamarla? La piccola Maria. Non sarebbe stata come le altre donne. Sarebbe stata speciale. Io non le avrei permesso un destino banale e mediocre. Io avrei fatto di lei qualcosa. Era mia. (LAA: 33)

La relación de Cornelia y Giacomo se ve reforzada con la llegada de la niña, aun manteniendo su concubinato. Ambas mujeres potencian la creatividad de Giacomo, poniendo punto y final al período de ocho años en los que el Maestro no había sabido cómo enfrentarse a la creación de la *Presentazione di Maria al Tempio*, que será todo un éxito.

Pero el florecimiento profesional de Tintoretto dificultaba la estabilidad de su relación sentimental con Cornelia. Giacomo le ofrece una casa y una vida mejor que compartir con ella, pero solo parcialmente; esa vida debía quedar para la intimidad de ambos. En una conversación previa al nacimiento de la niña, Tintoretto quiere ofrecer su libertad a Cornelia, que pregunta a cambio de qué, consciente de que ningún hombre le había dado nunca nada de manera desinteresada.

La tua felicità, risposi. Dimmi cos'è, e te la donerò. Sei tu, disse Cornelia. Prendimi a vivere con te. Ma questo non potevo farlo. Signore. O forse potevo, ma non ne sono stato capace. Cornelia non me lo chiese mai più. Non l'avevo sposata, non le avevo dato la mano, né le avevo promesso che l'avrei mai fatto. Ma la consideravo la mia donna, e diventai il suo compagno. (LAA: 31).

Tras esta conversación, no se planteará más entre ambos la posibilidad de un matrimonio que podía reparar socialmente a Cornelia, pero que claramente ponía a Jacomo en una difícil posición para medrar profesionalmente. Algunos años después, una noche, Cornelia declara a Jacomo su intención de volver a Alemania y dejarle a la niña a su cargo, si así lo desea, para que la críe él y le ofrezca una buena educación, que procure a Marietta un lugar social mejor que el que Venecia había reservado a Cornelia.

Non posso tenere Marietta, dissi, sono uno scapolo di quarantadue anni, non ho una domestica ma un giovane servo maschio e sessualmente attivo, abito in una casa umida e scalcinata che puzza di olio e di colori, non ho mai trovato il tempo per comprare un tavolo da pranzo, non ho ancora un servizio di piatti, lavoro tutto il giorno e non mi ricordo nemmeno di mangiare. Ma non sarai scapolo ancora per molto, obietto Cornelia. Io non le avevo detto niente, però lei lo aveva capito. (LAA: 43–44)

Jacomo, en efecto, se ha prometido ya con Faustina y, ante la resistencia que opone inicialmente, Cornelia insistirá para que la niña se quede con su padre, con la firme intención de asegurar a la hija de ambos un futuro digno.

Marietta è la cosa più bella che mi sia capitata nella vita, e me l'hai data tu, disse Cornelia. Falle fare la vita che avresti voluto far fare a me. Questa è la felicità che ti chiedo. (LAA: 44)

Será la segunda y última vez que Cornelia pida algo a Jacomo, que finalmente se llevará a casa a Marietta. La niña pasará los días en el taller de su padre –y ahora maestro– y, tras el nacimiento de Gabriele, lo acompañará a todas partes. De esta manera, tendrá acceso a una educación –lugares, personas, situaciones– que eran impensables para una mujer en ese momento, en esa sociedad. Uno de esos lugares era la Scuola di San Rocco, donde el artista pasaba horas estudiando la ruta de la luz natural preparando su gran golpe, su desafío a la suerte, mientras Marietta lo observaba y observaba lo que ocurría a su alrededor.

Papà, bisbigliava Marietta dopo un po', ma le donne dove sono? Perché non ce n'è neanche una? Le femmine qui entrano solo per ricevere l'elemosina, dicevo. E lei imparò che a Venezia non è vantaggioso essere una donna. (LAA: 76)

Marietta llegará de manera muy precoz a esa conclusión, haciendo obvia también a su padre la realidad que su madre había sufrido durante años en su propio cuerpo, y por la que se había lamentado, ya en el paritorio, de haber engendrado a una niña.

Algún año después, una amiga de la *tedesca* informará a Jacomo y a Marietta de que Cornelia nunca se había ido de Venecia; muy al contrario, había permanecido en la ciudad cuando vino a saber que estaba enferma de sífilis. Con la firme intención de evitarles ese sufrimiento a ambos, había muerto tres días antes en un hospital veneciano, a poca distancia de casa de Jacomo.

III.5.4.c. La cuestión del matrimonio

La dote seguía siendo una costumbre de capital importancia en la época y Tintoretto seguía siendo un artista en busca de notoriedad. En definitiva, debía ser famoso para poder vivir de su arte. El nacimiento de Marietta había sido la *scintilla* que había prendido el fuego de la creatividad del Maestro, pero suponía también una dificultad potencial de cara a los intereses matrimoniales de Jacomo, que quiere confesarse para redimir sus pecados y reconocer a la niña como su hija, a pesar de la oposición de las reglas que imperaban en ese momento.

Al prete dissi che avevo peccato. Ma mia figlia non ne aveva colpa. Perciò volevo battezzarla e riconoscerla – insomma, darle il mio nome. È figlia della fornicazione, non della legge, Maestro, mi rispose. Puoi anche riconoscerla, se credi, ma sappi che non avrà mai diritti se non sposi sua madre. Che diritti? chiesi. La tua eredità, mi spiegò bonariamente il parroco. L'avrà, dissi io. Ma l'eredità della mia bambina non sarà un sudicio mucchio di ducati. (LAA: 32)

Esa herencia, la educación humana y artística y la adoración que la niña recibirá de su padre será el obstáculo principal que deberá afrontar el matrimonio de Jacomo con Faustina Episcopi, la hija de su fiel amigo Zifra. Faustina, que será mujer y compañera de Jacomo hasta su lecho de muerte, es todavía una niña de nueve años cuando se produce el acuerdo y consecuente compromiso matrimonial, el mismo año del nacimiento de Marietta.

Jacomo Robusti se nos presenta, a ojos de la autora, como un hombre huraño, completamente obsesionado por su trabajo, en su ambición de trascendencia, y con un vigoroso fuego entre las piernas, sobre el que su entorno no dejaba de bromear, o criticar. El matrimonio, a fin de cuentas, no era en la época más que un contrato, como relata Mazzucco ante la inexistencia de un certificado conocido de la unión Robusti-Episcopi.

L'atto di matrimonio di Giacomo Robusti e Faustina Episcopi (o de Vescovi) non si è conservato. Del resto è anche possibile che non sia mai esistito. Prima del Concilio di Trento il matrimonio era un avvenimento molto informale. Assai simile all'attuale matrimonio civile in quanto sigillava un'unione per scopi eminentemente pratici. Gli sposi si limitavano a scambiarsi la promessa e a darsi la mano. La cerimonia non avveniva necessariamente in chiesa alla presenza di un sacerdote. Il matrimonio non veniva percepito come un sacramento, ma come un evento privato. Un contratto tra due famiglie, che si scambiavano denaro e intrecciavano il loro sangue e i loro affari. (SFV: 142)

En efecto, el compromiso con Faustina dará al artista algún que otro quebradero de cabeza inicialmente. La autora crea una escena significativa en la novela que tiene lugar el año del nacimiento de Marietta, cuando Jacomo es invitado al barco de la familia Episcopi con motivo de la fiesta de la Ascensión. Es su última oportunidad de ver a la niña antes de casarse con ella, ya que Faustina se está empezando a desarrollar y, como dictaban las costumbres de la época para las niñas de buena familia, había que encerrarla para evitar que fuese pervertida en la inseguridad de la ciudad. En ese momento, Jacomo solo tiene ojos para Marietta y para Cornelia, de manera que su asistencia se produce con la única intención de deshacer el contrato que lo iba a convertir en esposo de Faustina Episcopi. Se trataba, en palabras de Jacomo, de agradecerle a su amigo, mentor y mecenas Marco Episcopi la confianza depositada en él y la ocasión de futuro, devolviéndole a su hija antes de arriesgarse a deshonrarla.

L'accordo era un impegno privato, fra due amici. Nessuno ne era a conoscenza, e perciò scioglierlo non avrebbe creato disonore né a lei né al padre né a me. Inoltre Episcopi aveva quella sola femmina, e avrebbe potuto giocarsi meglio la sua carta sul mercato matrimoniale – e sposarla a qualche alto funzionario dello stato, armatore o commerciante. Mi stimava, mi era sinceramente amico, e per questo era disposto a darla a un pittore. Ma io so cos'è la riconoscenza e gliel'avrei dimostrata restituendogli la figlia. Non la volevo. Avevo ventisei anni più di lei. (LAA: 35)

Sin embargo y contra todo pronóstico, la pequeña Faustina consigue conquistarlo con su encanto pueril e inocente y cierta desfachatez que deja ya entrever la mujer en la que se convertirá. La niña, desde sus precoces nueve años, hace una maniobra infantil sobre la barca, en el momento en el que culmina la ceremonia de la fiesta de la Ascensión y, mientras su padre pronuncia en latín la frase que la tradición exigía, ella hace una brillante analogía, pronunciando al mismo tiempo la frase para desposar a Jacomo, que la rechaza en ese momento, pero al que claramente esa descarada voluntad atrae.

Por otra parte, el matrimonio con Faustina era una ocasión social inmejorable para Jacomo, que debía hacer el único esfuerzo de doblegarse a la consuetud en beneficio del negocio que suponía una buena boda; un contrato, en definitiva, que aseguraba la supervivencia de ambas partes, corregida y aumentada, a ser posible, a través de los hijos y de ciertas

garantías de perpetuación de los negocios de las dos familias que acordaban fusionarse para la multiplicación de sus activos. Jacomo hace entonces una rápida valoración de lo que la unión con Faustina podía reportarle: una buena dote, buenas relaciones sociales, la posibilidad de hijos sanos y, por otro lado, la inexperiencia de un mundo que él podría enseñarle haciéndola, en cierto modo, a su imagen y semejanza.

Mazzucco refleja la tendencia posesiva del Maestro sobre Faustina, en esa contradicción *tintorettesca* entre el hombre de su época y el humanista adelantado a su tiempo, que recorrerá toda la novela. La relación del Maestro se moverá constantemente entre sus relaciones carnales, su necesidad de hacer de alguna de ella –Marietta, sobre todo, pero también Faustina– la mejor de sus creaciones y la voluntad de darles el mejor futuro posible a todas ellas dentro de lo que establecían las normas del momento.

El siguiente encuentro de los prometidos se producirá tres años después, cuando Jacomo cita a Faustina en la Madonna dell’Orto para compartir con ella el éxito de la *Presentazione di Maria al Tempio* y aprovechar la coyuntura para hablarle de Marietta. La autora romana aprovecha la simbología de la escena para delinear el triángulo familiar que se crea a partir de ese momento.

Mbeh? Disse Faustina. Che devo dire, non mi piacciono le cose che dipingi, Maestro, fai le donne troppo muscolose e gli uomini troppo storpi. Ma tanto non mi hai portato qui per chiedere il mio parere. Infatti no, dissi, è per la bambina.

La nena mi ha detto che hai una figlia tedesca, commentò Faustina. La sua calma mi confondeva, non ero preparato a tanto buonsenso. Aveva solo dodici anni. Ma tanto anche noi avremo delle figlie, proseguì Faustina, e le nostre saranno veneziane. Il discorso è chiuso, non ne ragioniamo più. Però devi farmi una promessa. Che dipingerai anche le nostre figlie, in una chiesa. Belle e vestite di luce, così che tutti sapranno quanto le ami. Rimanemmo in silenzio. Non sapevo più cosa dire. (LAA: 42)

Esta conversación entre el futuro matrimonio es toda una declaración de principios por parte de Faustina. Dejando claro su educación de buena familia, reconoce no apreciar el estilo del Maestro Tintoretto, pero acepta a Jacomo con todas sus circunstancias, incluyendo a su hija alemana, convencida de que ella le dará al Maestro hijas venecianas, como efectivamente ocurrirá. A la conversación sigue una escena con la que Mazzucco ilustra a la perfección el carácter decidido y poco sumiso de la futura señora Robusti, que, empujando a Jacomo detrás de una columna de la iglesia, lo besa sujetando un pequeño objeto imantado en la boca para hechizarlo nuevamente, como había hecho algunos años antes en la barca de su familia, ante el estupor de Jacomo, una vez más.

A partir de aquí, Faustina representará lo concreto, lo real, lo necesariamente cotidiano de la vida de Jacomo. La horma necesaria del zapato que debe mantener los pies del artista en la tierra. Y el amor, incondicional, verdadero, realista.

Jacomo non aveva il minimo senso del valore del denaro. Per quasi trentacinque anni, l'amministratrice e padrona di casa Tintoretto fu Faustina. Era un elemento vantaggioso del contratto matrimoniale: la moglie non gli diede solo la sua giovinezza, la sua fecondità e il suo buon senso. Occupandosi della casa e dei figli gli diede la libertà di vivere solo per dipingere. (SFV: 166)

Marietta, en cambio, representará siempre el arte, la creación, la belleza de alguna forma inalcanzable. Los tres formarán una primera unidad familiar que la autora de la novela describe en la escena de la noche de bodas en la que Jacomo, que tiene a Marietta en casa desde hace algunos meses, se lleva a Faustina a vivir con él y que cierra el «Primo giorno di febbre» de la novela.

Faustina disse solo che lei preferiva dormire dalla parte della porta, perché le capitava di alzarsi di notte. Marietta scivolò contro la parete e disse che non ci avrebbe dato impazzo. Che strano, pensavo che avessi l'accento tedesco – commentò Faustina, divertita – invece parli come me. Sono veneziana, protestò Marietta. Sei tedesca, rise Faustina, ma non ti preoccupare, non è colpa tua. Le mie bambine si scambiarono il bacio della buonanotte, poi baciaron me: ci addormentammo tutti e tre all'istante. (LAA: 45)

Este primer encuentro es paradigmático del carácter tanto de Faustina como de Marietta, dos niñas a las que separan nueve años y que representan, desde ese mismo momento, dos roles sociales completamente diferentes bajo la sombra alargada del Maestro Tintoretto. Dos niñas que deberán encontrar su lugar en la familia y en el mundo, y que no siempre tendrán una relación fácil.

Faustina deberá marcar su territorio desde el primer momento, defendiendo su estatus de esposa del Maestro. Una vez más, su personaje representa a la mujer inteligente y totalmente consciente de las normas de la época. Consciente también del hombre con el que se ha casado, al que respetará siempre incondicionalmente, pero nunca callando sumisa cuando se trata de defender a su propia prole que es para ella, para la sociedad y para la ley, en definitiva, la descendencia legítima. Sin embargo, Faustina es, al mismo tiempo, consciente de que el respeto recíproco de la pareja pasaba por aceptar la devoción del artista –también– por Marietta y sus ideas educativas rocambolescas, nada propias para una niña de la época.

Faustina es una mujer cariñosa, y lo será con Marietta en muchas ocasiones, porque sabe que, en el fondo, la niña no tenía ninguna culpa. Y tendrán sus momentos de complicidad

–“Perché io e Marietta avevamo i nostri segreti” (LAA: 80)– como le confesará a Jacomo años después, al contarle de diferentes momentos de zozobra de la joven, que no había compartido en cambio con su padre, al que siempre ofrecía su mejor cara.

A pesar de todo ello, habrá algún momento de tensión en el que Faustina deberá imponer sus reglas en casa y tomar serias cartas en la educación de las hijas cuando Jacomo no se mostraba suficientemente severo.

Mia moglie la colpì sulla guancia con un manrovescio. Se perdeva la pazienza, Faustina schiaffeggiava volentieri Gerolima, ma non aveva mai osato alzare le mani su mia figlia. A volte la scoprivo a spiare Marietta con un'espressione indecifrabile sulle labbra: ma non aveva mai confessato né a lei né a me i suoi sospetti e i suoi timori. Poi afferrò l'asta dell'armatura del guerriero che da anni si arrugginiva in un angolo e la sferzò sulle gambe, con una violenza dissennata. Esci, maledetta puttana tedesca, gridò, vattene! Vai via da casa mia! Oh finalmente l'hai detto! esclamò Marietta, perché solo quando si arrabbiano le persone dicono quello che pensano? (LAA: 89–90)

Esta será la única ocasión en la que Faustina, presa de los celos, tenga una reacción de tal calibre, porque, a pesar de todo, la relación matrimonial de Jacomo y Faustina se basará siempre en el cariño y el respeto, aunque Jacomo demostrará con ella a menudo su carácter más retrógrado, en las antípodas muchas veces de la modernidad mostrada en la educación de Marietta o en su relación con sus otras hijas. El día que decide ir al convento de Sant'Anna a reunirse con las dos mayores ocultándoselo a Faustina –visita que articula el «Quarto giorno di febbre»– las sospechas de su mujer llevarán a Jacomo a reflexionar sobre la consideración que de ella había tenido en todos sus años de convivencia.

Credevo di voler parlare con le monache di cose che Faustina non avrebbe compreso. Non ho esplorato mai lo spirito di mia moglie con la passione con cui ho esplorato il suo corpo. Non mi sono curato dei suoi pensieri e per anni, anzi, mi sono perfino augurato che non ne avesse alcuno. Un vecchio adagio veneziano dice che una donna deve avere tre qualità: che piaccia, che taccia, e che stia a casa. La mia ne aveva due – e mi bastavano, a farla tacere non ho mai pensato. Il suo chiacchiericcio incessante è stato il rumore di fondo della mia vita – e col tempo m'è diventato piacevole come una canzone. La giudicavo adatta a occuparsi delle cose pratiche della vita, per le quali invece io mi riconosco completamente inetto. Non ho mai parlato con Faustina delle tecniche della pittura, dei segreti dei colori, della possessione e dell'euforia che accompagnano ogni creazione. Tantomeno della grazia, della fede o dell'immortalità dell'anima. Abbiamo sempre e solo parlato dell'amore e dei modi dell'amore, e poi delle sue conseguenze – ritardi, pancia grossa e pannicelli puzzolenti di cacchina dappertutto, dentizione, astinenza nei dintorni dei parti. Non so se me ne sarà grata o se potrà mai perdonarmi per questo. (LAA: 107–108)

Esta declaración de Jacomo pone en evidencia la visión que tiene de su mujer, que no dista de la visión que de una buena esposa se tenía en la época. Robusti fue en realidad, a ojos de Mazzucco, un hombre adelantado a su tiempo, pero fue, al mismo tiempo, un artista en conflicto constante consigo mismo, con Dios, con su obra y con la sociedad que lo rodeaba. Seguramente fue Faustina Episcopi la primera víctima de todas estas contradicciones y de la lucha interna del Maestro, y eso hace de ella un personaje especialmente interesante y relevante. Jacomo, a lo largo de la novela, en su confesión, reconocerá muchos de sus errores y se arrepentirá de no haber dado a Faustina una estabilidad económica, primero, y de no haber mostrado, después, respeto a las normas sociales que su estatus de gran artista le imponía.

Volviendo a la mañana en la que Jacomo se está preparando para ir a visitar –quizá por última vez– a sus hijas mayores al convento de Sant’Anna en el que su padre había querido que ingresaran años antes para garantizarles un futuro, se produce una gran discusión entre el matrimonio cuyo detonante es el propio aspecto del pintor, decidido a salir de casa, febril, ante los reproches de su mujer.

Vardate, ha esclamato, a voce talmente alta che i passanti si sono voltati, sghignazzando, sei più sporco di una strazza da culo! Pari un cagnaccio da scoazzera! Sei l’uomo più famoso di Venezia e ti vesti come un pitoccone. Quanto mi vergogno, Jacomo – sembriamo poveri. M’importa un peto! Ho risposto, strofinandomi i piedi con un cencio incrostato di colore che m’ero ritrovato in tasca. Del resto, se la ricchezza si misura in proprietà, titoli e rendite, poveri siamo davvero. Eppure io mi sento più ricco del doge. Tu mi assassini quando fai così, ha gridato Faustina con gli occhi scintillanti. Si vergognava davvero, la mia consorte – anche se non riuscivo a capire di cosa. Mi ha afferrato per le maniche della camicia, mi ha scosso come un albero quando vuoi farne cadere i frutti. Vorrei che non avesse pronunciato quell’amara litania di rimproveri – che fosse riuscita a controllarsi. Povera Faustina, è lei che in tutti questi anni ha dovuto prendersi cura di noi. Sono io che l’ho resa così. Vorrei che fosse una signora elegante, frivola e altezzosa come le mogli dei miei clienti. (LAA: 110)

Sin embargo, Jacomo no puede evitar reprocharle que nunca lo ha entendido, que nunca ha valorado su trabajo, su creatividad, su arte. Que lo ha amado, sí, pero más por lo que podía suponer socialmente que por lo que él podía significar artísticamente para Venecia y el mundo.

Ha vissuto per me – ogni volta, partorendo, è quasi morta, per me. Eppure non ha mai capito chi sono. Tutto ciò che ha dato valore alla mia vita, tutto ciò per cui solamente ho vissuto – per lei è niente. Scambiarebbe un mio dipinto per una pelliccia, se potesse, il mio mestiere con un titolo, il mio nome con un blasone. Tutto ciò che ha saputo dire dei miei quadri mi fa arrossire ancora. Sono così affollati, Jacomo, a guardarli ti gira la testa, uno si sente in mezzo a campo San Polo il giorno del mercato. Gli manca un centro. Mi fanno sentire in pericolo. Perché non dipingi come tutti gli altri, qualcosa di piacevole? (LAA: 112)

Mazzucco pone en boca de Faustina esta frase que, a través del relato de Jacomo, nos llega como una traición a lo más profundo de la esencia de Tintoretto. El Maestro no ha querido nunca pintar “qualcosa di piacevole”; ha buscado siempre la significación, la trascendencia.

La autora nos presenta, en definitiva, al matrimonio como dos polos opuestos pero a la vez complementarios. Jacomo, en su confesión, habla siempre de Faustina usando bellos términos sobre el amor y la importancia capital de ella en su vida cuando, en el fondo, nunca se ha interesado demasiado por sus inquietudes, su verdadera esencia; era solo la niña de buena familia a la que prácticamente había educado a su antojo. Faustina, por su parte, esperaba de él un esposo como Dios manda y deberá lidiar no sólo con los vicios terrenales del hombre, sino también –y sobre todo– con los arranques de megalomanía del artista.

Algunas páginas después, Jacomo volverá a recordar una escena que da cuenta de la importancia que para Faustina tiene la reputación familiar.

A marzo alle preoccupazioni per il figliolino si erano aggiunte quelle per il padre, accusato di corruzione e furto. Uno scandalo enorme, scoppiato in seno alla Scuola di San Marco – manovrato dai suoi nemici, che volevano spazzar via Episcopi dall’ambita carica di tesoriere. Ovvero colui che amministrava – con ribalda disinvoltura – le ingenti entrate della confraternita. Le accuse non erano state provate. Ma il sospetto aveva distrutto la reputazione di Episcopi, e Faustina non se ne dava pace. La reputazione – diceva, con le lacrime agli occhi – è l’unica ricchezza delle persone perbene. Se ci tolgono questa ci uccidono. (LAA: 121)

La cuestión del matrimonio se le volverá a poner de frente a Jacomo con la madurez de Marietta. La joven, que seguía bajo la protección de su padre y mentor, no parece estar en absoluto interesada pero, una vez más, las convenciones sociales se acabarán imponiendo.

Todo surge en casa de uno de los pocos parientes de Jacomo, su tío Antonio Comin, un hombre desagradable, ya anciano y con una buena herencia para repartir, que reunía cada año a sus allegados, convencido de que su muerte estaba al caer. Ese año, pensando con dudosas intenciones que la hija bastarda podía ser una carga para su sobrino, se ofrece a aceptar a Marietta como esposa, ahorrándole a Jacomo la dote familiar. Ante el horror del pintor, su tío le confiesa que su hija ya es conocida en los jóvenes círculos de la nobleza como “la figlia di Osdrubaldo”, haciendo referencia a la terrible leyenda de un rey de Hungría viudo que, celosísimo de su hermosa hija, la había encerrado en una torre con la única compañía de un perro, del que la joven había quedado embarazada dando a luz a un monstruo de cuerpo humano y cabeza canina.

Poco después, Jacomo es convocado de nuevo en casa de su tío, que está efectivamente a punto de fallecer y le deja en herencia algunos bienes. Allí conocerá a Marco Steiner, un joven

joyero alemán, pariente lejano de la mujer de su tío, que acabará por convertirse en el marido de Marietta.

Io non voglio sposarmi, mi ricordò Marietta. Non voglio essere la moglie di nessuno. Sono già tua figlia. E poi che ci guadagna una donna a sposarsi? Perde se stessa e non trova nient'altro che i figli, che le procurano pochi anni di gioia e un'infinità di dispiaceri, e il comando di un uomo. Io non diventerò la domestica di nessuno. Non sarò mai una fornace per fabbricare bambini. Non ho niente, né proprietà né rendite, neanche il nome, non ho nient'altro che il mio corpo – i miei occhi, le mie labbra, le mie mani – ma questo lo possiedo, e anche i desideri che lo abitano. È tutto ciò che ho. (LAA: 226–227)

Marietta intenta defenderse de la decisión de su padre haciendo una defensa, de nuevo, de su cuerpo, de su voluntad, de su libre albedrío. Jacomo zanja la cuestión atendiendo a las costumbres de la época. En una especie de contradicción consigo mismo, el Maestro, que ha educado a su hija en la libertad, la independencia y la conciencia de sí misma, le impone el matrimonio para evitarle problemas, que son, principalmente, el qué dirán.

Ma è tutta una recita, non è vero, Jacomo? M'appoggiò la testa sulla spalla e prese ad arroncigliarmi le punte dei baffi, come faceva se voleva ottenere qualcosa. Tu non vuoi che io mi sposo. Lo vuoi ancora meno di me. Il matrimonio è un affare come un altro, Marietta – conclusi, scansandomi. L'importante è guadagnarci. Non puoi più aspettare, e nemmeno io. (LAA: 227)

A pesar de las reivindicaciones –infructuosas, inevitablemente – de Marietta, que quiere ser una mujer independiente en el sentido más actual del término, su padre se encuentra cada vez más entre la espada y la pared y quiere solventar la cuestión a la mayor brevedad. La relación entre ambos se había convertido en la comidilla de los canales y Jacomo no podía ni permitirlo ni permitírselo.

Eravamo la favola di Venezia. Col passare degli anni, le chiacchiere ci avevano avvolto in una rete impalpabile di insinuazioni, da cui ormai non riuscivamo a districarci. All'inizio, ne ero io l'oggetto e il bersaglio – e me ne infischio. Dicevano che fossi follemente geloso di quella mia figlia, che la tenevo prigioniera e le impedivo di sposarsi per tenermela accanto. I più maligni dicevano: per godermela io. (LAA: 227)

Poco a poco, esos rumores irán creciendo y poniendo también a Marietta en la diana, hasta el punto de apodar a Jacomo *Cordellina*, en referencia a un hombre que había sido públicamente torturado y asesinado, el mismo año del nacimiento de Marietta, por abusar carnalmente de su hija, que a su vez había sido condenada a prisión por complicidad.

Esta escena, en la que Mazucco refleja la brutalidad de la época y la nocividad de las voces que podían surgir cuando alguien no actuaba según las normas sociales que regían, funciona como elemento decisivo para la unión de Marco y Marietta, que sigue resistiéndose a ceder a las convenciones después de conocer a su prometido.

Sembra uno zingaro, è un bel tipo, ammise Marietta. Ma è insipido come una pecora. Mi annoia da morire. Pensa che durante la commedia si è messo a dirmi che il lapislazzulo è la pietra stellata, e mi ha proposto di rimediarmi una partita di afghani purissimi per fare il manto della Madonna del colore del cielo sereno. Insomma, mi ha parlato di affari. Di qualcosa bisogna pur cominciare a parlare con una donna che ci piace, non credi? insinuai. Non sono una puttana, Jacomo, sospirò Marietta, non voglio parlare di affari con un uomo. (LAA: 229)

Ante la insistencia de su padre, que intenta hacerle ver la conveniencia de esta relación y la elección tan apropiada que puede suponer Marco Augusta, como es conocido en referencia a su origen alemán, Marietta vuelve a imponer su carácter autosuficiente. Y, para sorpresa de su padre, hace una declaración de amor que lo deja con la duda y una lacerante sensación de celos.

Però i lapislazzuli afghani te li può procurare davvero, insistevo, potrai dipingere davvero del colore del cielo sereno tutti i manti della Madonna che vorrai. Quando vorrò i lapislazzuli afghani, ribatté lei, me li procurerò da sola.
E poi non potrei mai innamorarmi di lui, aggiunse. Sono già innamorata. Completamente persa. Tremo quando mi parla. Muoio quando mi ignora. Mi scotta il cuore come una brace quando lo sfioro. E mi dispiace di non avere cento cuori da bruciare perché per lui non ci sarebbe più l'inverno. Lo vedo anche se è lontano. È dentro tutti i miei pensieri, dentro tutti i miei sogni. Se non è amore questo, non so davvero cosa sia. (LAA: 229)

Es la primera ocasión en la que Mazzucco nos presenta a una Marietta tan desnuda emocionalmente y será el único pasaje en el que oigamos la voz de la joven en una declaración tan frontal de sentimientos. Jacomo, por su parte, en esta forma suya paternal de no querer ver más allá de lo que él cree que su hija es, siente y de cómo madura, le preguntará quién ha sido el culpable de causarle esos sentimientos, acusando inmediatamente después a Jerónimo Sánchez, pintor español, hermano de Alonso –pintor de corte de Felipe II– que había pasado un tiempo en Venecia estudiando con Tiziano y había acabado interesándose más por el estudio del Maestro Tintoretto.

Marietta no suelta prenda y Jacomo decide que la boda con Marco debe tener lugar antes del verano. Queda en ese momento la duda de si esa intensa declaración de amor iba entonces dirigida a su padre y maestro; una duda que recorre toda la vida adulta de ambos personajes y que, pocos días después, durante la última noche de Carnaval, en una conversación entre padre e hija bajo los efectos del alcohol y la euforia de las máscaras, quedará más despejada en el

camino de vuelta a casa.

Di chi ti sei innamorata, scintilla mia? Lei si limitava a fissarmi divertita, e a sorridere. Devi dirmelo perché se ti tratta male gli pianto una lama nelle budella. Oh, no, non ti conviene, ne moriresti, rideva Marietta. Anch'io avevo bevuto troppo, quella sera. Perché anche io risi e dissi, scuotendola per il braccio, non ti sarai mica innamorata di me? (LAA: 231)

La conversación termina en ese momento debido al desafortunado encuentro con una pandilla de jóvenes nobles que, ebrios, están esperando a las puertas de la casa de una cortesana. Marietta y Giacomo sufren un violento ataque verbal referido, una vez más, a las relaciones sexuales de la joven con el hombre anciano que la acompaña y que todo el mundo da por ciertas. “Non farti chiavare da un nano vecchio come tuo padre” (LAA: 232), le dice uno de ellos introduciéndole violentamente la lengua en la boca. Este episodio, los insultos, la enésima demostración de lo que Venecia piensa de Tintoretto y su joven hija, le revuelven el estómago a Giacomo; Marietta, para tranquilizarlo, lo abraza y le propone huir juntos a Madrid, desde donde habían llegado propuestas para pintar en la corte. Su padre, finalmente, decide que es el momento de entregarla como esposa, pero haciéndolo con la garantía de que ese alguien permitiese a Marietta ejercer su profesión, para asegurar cierto grado de independencia para su hija y, con la misma jugada, mantenerla a su lado.

Ci infilammo sotto il portico dell'Abbazia. Presi a calci un nugolo di topi che formicolavano tra i pilastri. Le dissi che ci avevo riflettuto molto, perché avevo dovuto trovare qualcuno che sarebbe stato orgoglioso di essere il marito della Tintoretta. Una donna celebre. Una donna speciale. Questo qualcuno non poteva essere veneziano. E non poteva essere un pittore. Un pittore non l'avrebbe lasciata dipingere. Non solo non le avrebbe mai permesso di guadagnare dei soldi col suo lavoro, ma nemmeno di regalarli, i suoi quadri, né di continuare a studiare, per diventare magari un giorno migliore di lui. Neanche tu? mi chiese. Ed era finita, eravamo arrivati sotto casa. Marietta aspettava ancora una risposta, ma non l'ha avuta. (LAA: 233)

Mazzucco nos plantea esta fase de la vida de Marietta como una transición hacia su vida adulta, en la que se oponen sus deseos y las conveniencias sociales. A pesar de la madurez de la joven, su espíritu rebelde e idealista alberga todavía la esperanza de que su futuro sea un mundo ideal en el que solo existan ella, Giacomo y una tela en blanco. En esa misma dicotomía está su padre, que es, en última instancia, quien debe tomar las decisiones que afectarán al futuro de ambos. Giacomo, de hecho, como bien especifica la autora, contravendrá por amor a Marietta las reglas que seguían todas las familias venecianas que se preciaban en la época.

Da secoli, per difendere i patrimoni delle famiglie veneziane – e anche sottrarre le femmine in eccedenza al mercato del sesso – era tradizione che le figlie maggiori prendessero i voti, e che solo le ultime si sposassero. In questo modo i padri potevano rimandare l'esborso della dote e far fruttare nel frattempo il capitale equivalente a vantaggio della famiglia. Per mitigare l'impressione che una simile politica matrimoniale fosse improntata a una greve misoginia occorre ricordare che nelle famiglie nobili e borghesi di solito anche tra i figli maschi solo uno era destinato alla continuazione della stirpe. Era insieme una forma di controllo delle nascite e di conservazione del patrimonio.

Per amore di Marietta, Tintoretto trasgredì la regola e sposò la prima figlia, l'Eletta.
(SFV: 604)

Jacomo sigue adelante, por lo tanto, con sus planes de desposar a su hija con Marco Augusta y empezará las tratativas para ello que, lejos de acordar una dote, implicarán una situación mucho más beneficiosa para padre e hija: la posibilidad de permanecer juntos. Tintoretto, a pesar de ser ya un pintor muy reconocido y rico en ese momento, no tiene intención alguna de pagarle a su futuro yerno una dote que le permita ser independiente junto a su hija de manera inmediata; bien al contrario, la intención de Jacomo es hacer que la joven pareja siga dependiendo de él.

Gli dissi che Jacomo Robusti – come il Re di Spagna o l'Imperatore del Sacro Romano Impero – non parla mai di denaro. Potevo tuttavia promettergli – e la mia parola valeva quanto quella di un re – che gli avrei creato le condizioni per rilevare l'insegna della Virtù. Avrebbe assunto i suoi garzoni, e insomma si sarebbe messo in proprio. Il genero di Jacomo Robusti non lavora nella bottega di un altro. Sposando Marietta, sposava il mio nome, la mia famiglia, i miei clienti, i miei amici, la mia fama. Insomma, lo avrei aiutato a costruirsi un futuro e a diventare un cittadino rispettato di questa città – non sarebbe stato mai più un immigrato col bollettino in scadenza, sempre sul punto di doversene tornare in patria sconfitto. Però a una condizione. Al secondo piano del mio palazzetto c'era un appartamento spazioso, con un affaccio felice sul rio della Sensa: nei giorni tersi, in fondo in fondo si vedeva la terraferma, e perfino le montagne: lo avrei arredato a mie spese e messo a loro disposizione. Lui e Marietta dovevano venire a vivere lì. (LAA: 277)

La estrategia de Jacomo es brillante: posicionar social y profesionalmente a Marietta y a Marco, integrándolos en el tejido social y las convenciones de la época y acabando así con todas las voces malignas de la ciudad, sin perder, por otra parte, el control sobre sus vidas en ningún momento. Tintoretto se había convertido en un hombre poderoso y como tal actuaba, protegiendo a su familia, su nombre, su reputación. Y conservando a su Marietta.

III.5.4.d. La educación femenina y el libre albedrío

La lunga attesa dell'angelo es la confesión de un artista reconciliándose con su pasado ante Dios. Esta decisión estilística de Mazzucco hace que el narrador cuente sus memorias con la voz narrativa de quien está haciendo las paces consigo mismo y, por extensión, con quienes han compartido su vida con él. Y todo ello es, de nuevo, más evidente en el caso de Marietta y también, de nuevo, de Faustina, a quien reconoce el mérito de haber criado sin su ayuda, solo en los primeros ocho años de matrimonio, a cinco criaturas, a las que seguirán tres más.

Faustina tendrá que luchar con la competencia afectiva que representó Marietta en los primeros años del matrimonio. No siendo su madre, observamos en la novela su actitud relativamente distante en la educación de la niña, aun debiendo sufrir las consecuencias de las decisiones tomadas por su padre. La primera de ellas, la de contratar a la niña como mancebo para el taller.

Ti si è rovesciato il cervello? rise la mia giovanissima moglie. Vuoi insegnare a dipingere a una femmina? Che se ne fa? È tempo perso. Quanto sei ingrato. Ti ho fatto subito un maschio! Aspetta qualche anno, e insegna a Domenico. L'oroscopo mi ha promesso che è un maschio anche il prossimo, aggiunse poi, afferrandomi la mano e strusciandosela sulla pancia. Il nostro secondo figlio era atteso a giorni. Uno almeno ti darà soddisfazione e continuerà il tuo nome. Ti sbagli, le riposi, da oggi il mio maschio è questo. (LAA: 73–74)

La decisión de Jacomo es firme y no tiene vuelta atrás. Se lo había prometido a sí mismo y a Cornelia. Marietta, tras el forzoso abandono de su madre, se había instalado con su padre. Se irá a vivir con él, de hecho, poco antes de la celebración del matrimonio entre Jacomo y Faustina, que se unirá muy joven a una familia, la del pintor y su niña, que ya tenía sus códigos y sus dinámicas basadas en la admiración ciega de la hija hacia su padre, al que intentaba imitar constantemente. Para el artista, a diferencia de lo que ocurría con su mujer – que no mostraba ningún interés por la pintura e incluso dejaba entrever ciertos celos ante la dedicación de su marido al trabajo–, su hija se irá convirtiendo poco a poco en su gran obra, en el lienzo en blanco sobre el que construir su posteridad. Esa complicidad será inmediata.

Marietta capì subito che era nel mio regno – dentro le quattro mura in cui me ne stavo rintanato tutto il giorno – che doveva prendermi. E mi prese. (LAA: 69)

Muy pronto, y como consecuencia natural de la estrecha convivencia entre Jacomo y Marietta, al artista se le planteará un primer momento decisivo en la educación de la niña, que empezaba a mostrar una fascinación fuera de lo común por la pintura y todos los elementos que

rodeaban el proceso creativo de su padre. El taller de Tintoretto había pasado a ser también el hábitat natural de la pequeña y se percibía que era el único lugar del mundo donde quería estar, haciendo vanos los esfuerzos de Jacomo por criarla junto a Faustina.

Marietta tiene aún solo siete años el día que su padre la sorprende jugando en el taller con las figuras que le servían de modelo, cambiándolas de posición y utilizando los quinqués para iluminarlas y crear diferentes sombras. Ante el peligro que el fuego suponía en manos de una niña tan pequeña, Jacomo, por primera vez, decide ponerle un castigo ejemplar para prohibirle el acceso al taller. La cuelga con una cuerda del techo, imitando la figura de cera que pendía también de las vigas, que había servido como modelo para representar a San Marco en *Il miracolo dello schiavo* y al que había añadido más tarde unas alas para trabajos posteriores. Marietta –colgada como el pequeño ángel de su padre–, lejos de quejarse, se mantiene firme en su posición y rechaza la prohibición de Jacomo con un argumento que es ya toda una declaración de intenciones.

Marietta – le dissi, serio – non ci puoi stare qui. Se fossi un maschio ti insegnerei a dipingere, e ti porterei con me. Ma sei una femmina. E questo non si può cambiare. Non ci puoi fare niente, e nemmeno io. Bisogna accettare quello che non si può cambiare. Perché non si può cambiare quello che non si può accettare? sussurrò, con un filo di voce. Devi stare con Faustina, proseguii, sconcertato. Puoi giocare con Domenico. Ti fabbricherò altre bambole di cartapesta, tutte quelle che vuoi. Ma non toccare i miei fantocci. Non sono cose per te. Ti faccio scendere se mi prometti che non entri mai qui dentro. Marietta gridò forte: no! (LAA: 71–72)

Este será el primero de los desencuentros entre el padre y la hija, que, en el contexto de la adoración mutua entre ambos personajes que nos narra la autora, se producirán siempre y a partir de este momento por la rebeldía de la niña a acatar el rol social que como mujer le correspondía. A pesar de la admiración absoluta hacia su padre, Marietta mostrará desde bien joven su carácter fuerte y decidido, siendo así también la principal voz femenina del relato. La verdadera protagonista.

Siccome non riusciva più a tenersi in equilibrio, galleggiando nell'aria, Marietta si era lasciata cadere in avanti, e il sangue le stava andando alla testa. Il suo viso era scarlato come il suo vestito. A un tratto, qualcosa mi cadde sulla mano. Era caldo come una goccia di cera. La mia bambina piangeva. Non mi chiese di liberarla. (LAA: 72)

Ante tal muestra de determinación e integridad de la niña, Tintoretto tomará una decisión contracorriente, en un tributo quizá no del todo inconsciente a algunas de las enseñanzas que Cornelia había dejado a ambos, el padre y la hija, y con la intención de poderle enseñar a pintar. Es el momento en el que Marietta se convierte Gabriele, el ayudante del taller

de su padre. Tras cortarle el pelo, Jacomo impone a la niña las reglas del trabajo. Y empieza así la educación La Tintoretta.

Ti ho assunto, le dissi, da oggi sei il mio garzone. Ti insegnerò quello che so e in cambio mi aspetto che mi tieni in ordine la bottega, che mi pulisci i pennelli, che scrosti le tavolozze e fai bollire i residui di colore con l'olio, che spazzi il pavimento, mi temperi le penne e le matite, mi prepari l'inchiostro, mi porti i carboncini e i gessetti quando usciamo. Se ti pesco a frignare che il puzzo dei colori ti fa girare la testa, a lamentarti che sei stanca, o ti annoi, ti licenzio. Sono stato chiaro? Sì, Maestro, mi sorrise lei. Coi capelli tagliati rozzamente sembrava un pulcino. Mi si avvicinò e fece per darmi un bacio. Le diedi uno schiaffo. Il mio garzone non mi bacia, dissi. Marietta rispose, svelta: peccato. (LAA: 73)

Pero Marietta no era la única cuya educación debía preocupar a Tintoretto, que tenía otras cuatro hijas en las que pensar. Ninguna de ellas trabajará en el taller de su padre, ni siquiera Gerolima, la mayor, que había demostrado tener dotes para el arte y que en el convento reproducía las obras de su padre en bordados, ganándose, cómo no, el apodo de la Tintoretta entre sus compañeras.

Jacomo decide ofrecer a Dios a las otras tres en el momento que nace Laura, la pequeña de la familia. Era una costumbre de la época y una manera de garantizarles una educación y un futuro, pero era también la prenda que el artista quería ofrecer a Dios a cambio de su salvación.

Fu allora che ti offrii tutte le mie figlie: Lucrezia, che aveva già dodici anni, Ottavia, che ne aveva otto, e perfino la neonata che respirava l'aria del mondo da pochi minuti. La verginità dell mie figlie per la mia impurità, il frutto del mio seme per il tuo perdono. Glorificarti ogni giorno, con la mia vita – la nostra vita per te, Signore. (LAA: 309)

De Gerolima, la mayor de ellas, Jacomo habla en su relato como de la más maternal de sus hijas, una verdadera hermana mayor, a la que su decisión de ingresarla en el convento de Sant'Anna cayó como un jarro de agua fría porque, además de la renuncia a seguir los pasos de su padre como Marietta, no quería vivir lejos de su familia. Suor Perina tenía solo catorce años cuando ingresó en el convento.

Maritar o monacar erano le uniche opzioni rispettabili per la vita di una giovane donna veneziana e i due verbi, in fondo, si equivalevano. Tintoretto dunque lasciò nel secolo la figlia illegittima (e la fece sposare quando proprio non poteva non farlo), e mandò in convento Gierolima e Lucrezia. Non aveva un grande patrimonio da salvaguardare, ma provvedere alla dote di quattro figlie femmine rappresentava per qualunque capofamiglia un carico intollerabile. (SFV: 604)

Para Jacomo, era una nueva ocasión de mostrar socialmente su estatus, ofreciendo a sus hijas a Cristo. Si la opción elegida para el futuro de sus hijas era *maritar*, el contrato matrimonial debía ser beneficioso para las dos familias que se unían. Si, en cambio, la opción era *monacar*, el objetivo era doble: las buenas familias debían tener a alguien dedicado a Dios que velase por las almas de los demás miembros. En segundo lugar, ingresar en conventos de cierta categoría implicaba también el pago de una dote –igual que debían hacer si la opción era desposar a las hijas con hombres distinguidos socialmente, pero con cantidades monetarias más contenidas en el caso de los conventos– de manera que, al hacerlo, se hacía una declaración de principios e, implícitamente, también de estatus social.

Avevo fatto richiesta di accettarla a Sant'Anna. Come Gerolima ben sapeva, essere ammesse in un monastero come quello, frequentato solo da fanciulle delle famiglie più selezionate della città, rappresentava un grande riconoscimento per le mie fatiche. La spesa per la dote richiesta all'ingresso era molto significativa, ma me la accollavo volentieri purché Venezia sapesse che avevo l'onore di una figlia a servire Dio. La richiesta era stata accolta. (LAA: 135)

Jacomo decide ir a visitar a sus hijas mayores la mañana de su cuarto día de fiebre. Irá finalmente con Faustina, tras la enorme discusión entre ambos por el aspecto y la mala condición de salud del Maestro. Su intención no es otra que despedirse de ellas y encontrar en ellas la intercesión de Dios para su último viaje. Tintoretto, el Maestro, ha defendido siempre que la eternidad está en sus obras; Jacomo, el hombre, busca la eternidad de su alma en el momento en el que ve que las fuerzas empiezan a fallarle.

Io volevo parlare con suor Perina e suor Lucrezia dell'anima, della morte, dell'eternità. Perché loro sanno. Le mie figlie studiano. Leggono libri che io ignoro, conoscono verità che io nemmeno intuisco. Se io ogni giorno mi perdo, loro camminano sulla via dritta verso l'unica meta – verso di te. Mi ero trascinato con tanta pena dall'altra parte di Venezia per questo. Perché io volevo che mi aiutassero a ritrovare la strada che conduce a te. Volevo che mi accompagnassero – perché il mio corpo stava cedendo, mi abbandonava e io avevo paura, Signore. Volevo che Perina, con la sua voce pacata e affettuosa, mi parlasse ancora della resurrezione e del risveglio nell'infinito, perché quando lei mi dice queste cose, io le credo, le credo – e non ho più paura. (LAA: 132)

En este momento de debilidad trasluce la faceta más humana de Jacomo, y con ella la más afectuosa y la más paternal. La visita a sus monjas se convierte en vital para él y, curiosamente, cuando llega el momento del encuentro, dejará de una lado esa exigencia trascendental que lo ha llevado a cruzarse toda Venecia y se convertirá inmediatamente en el padre que sus hijas quieren ver: el hombre fuerte, divertido, ocurrente.

Es elocuente, por otra parte, la importancia que Jacomo da a la vasta cultura de sus hijas, que admira y quiere alimentar. Su decisión de enviar al convento a sus cuatro hijas no está dictada, pues, solo por las costumbres que imperaban, sino también por la voluntad de ofrecerles la mejor educación posible. De hecho, llevará a sus hijas un regalo: a Gerolima un libro de bocetos de su taller, que recibirá entre lágrimas de emoción. A Lucrezia, un libro –*De immenso et innumerabilibus*, de Giordano Bruno– una lista de títulos que previamente ella le había facilitado, para que intentase conseguir de contrabando algunos textos que ella deseaba leer.

En el dibujo de los personajes de la novela que hace Mazzucco y, en particular, en la caracterización de Jacomo Tintoretto, resulta fundamental la relación del Maestro con sus hijas; su decisión, por un lado, de arrodillarse a las convenciones sociales y consagrarlas a todas a la vida contemplativa, con el objetivo, sí, de ofrecerles una buena educación ante la imposibilidad de ofrecer una dote a un buen marido, pero también y en la búsqueda egoísta de la intercesión religiosa. La complicidad con ellas, en cualquier caso, que en ese último encuentro la autora imagina llena de ternura, presenta a un padre en busca de redención en los últimos días de su vida, es cierto, pero que no duda en ofrecer lo mejor de sí mismo y sigue velando por la educación de las jóvenes, incluso ante las negativas de su mujer.

So che Faustina ha pensato che a fare contrabbandi coi librai di questi tempi si può finire annegati di notte in un canale con una pietra al collo dai birri dell’Inquisizione: ma non l’ha detto.

Che t’è venuto in mente di portarle un libro? M’ha rimproverato invece. Il medico pietoso ammazza il malato. E Lucrezia si è rovinata gli occhi, non lo vedi che ce li ha rossi e gonfi come capesante? Leggere le servirà solo a diventare cieca come un pipistrello. Invece di portarle un libro, avresti dovuto farti promettere che non ne leggerà mai più uno. Lucrezia l’ha ignorata. (LAA: 139)

Para Faustina, efectivamente, como madre de la época, habría sido preferible que sus hijas pertenecieran a ese grupo de mujeres coquetas o con la ambición de subir peldaños en la jerarquía eclesiástica. Ella había entregado en su momento los libros prohibidos o no recomendables a su confesor, vaciando la casi totalidad de los fondos de la biblioteca personal de la familia. Sin embargo, este encuentro entre el padre y sus hijas mayores evoca de nuevo la relación de Jacomo con los libros y, de alguna manera, la admiración que le despierta Lucrezia por su conocimiento de lecturas importantes, esas que le había negado previamente porque, si una mujer en la época leía, debía leer solo de y para Dios. De alguna manera, es la forma que tiene Tintoretto de despedirse de sus hijas y, en el caso de Lucrezia, de devolverle lo que en su momento le negó al impedirle partir hacia Padova para estudiar en la universidad.

El capítulo se cierra con el toque de campana de la monja que supervisa los encuentros familiares en el convento. Faustina reprocha a Giacomo que ni siquiera haya mandado a llamar a sus hijas pequeñas, Ottavia y Laura. El Maestro, muy al contrario, necesitaba solamente la intercesión de las mayores.

Tornate presto, padre caro, mi ha supplicato Perina. Voi avete il potere di far sembrare un secolo un minuto, e un minuto un secolo. Reverende madri, ho risposto io – e non scherzavo affatto, anche se loro non l’hanno capito – il vostro vecchio padre vi affida un’altra cosa. Ho mostrato alle mie figlie le palme delle mani. Il pulviscolo animato dalla luce danzava nel raggio di sole. Le monache mi fissavano, senza capire. La mia anima. È un granello di polvere – davvero poca cosa. (LAA: 141)

A pesar de la importancia que Tintoretto da a sus mujeres, a la educación y el porvenir de todas ellas, el futuro de Ottavia y el de la pequeña Laura, quedarán, irremediamente, en manos de su madre, puesto que su padre era ya un anciano. Así lo confiesa Giacomo a Ottavia en la última cena en su casa en la que, curiosamente, suplicará a su padre que le elija un buen marido, ante el temor de que Faustina, su madre, decida desposar solo a su hermana Laura, “come tutte le altre signore veneziane, che sacrificano le figlie maggiori e sposano solo l’ultima” (LAA: 263). En esa misma conversación, Ottavia refiere a su padre la apuesta que ha hecho con Laura a propósito de la visita a la *Deposizione nel sepolcro*, que su hermano Marco les ha llevado a ver.

Me lo dici chi è il vecchio con la barba bianca vicino al cadavere? Cadavere, Ottavia! l’ho rimproverata, non puoi parlare così di Nostro Signore. Sei tu che l’hai dipinto cadavere, non io, mi ha risposto. È sfrontata come Marietta. Non me ne sono mai accorto. Credo di aver pensato che sarà molto difficile convincere Ottavia a farsi monaca. Ma alla fine si rassegnerà. È così che fanno le donne. (LAA: 326)

Una vez más, es Marietta el raserio sobre el que se mide todo, el espejo en el que todo se refleja. La educación de La Tintoretta siempre estará, pues, en manos de su padre –muy al contrario de las decisiones tomadas en cuanto a la educación de sus otras cuatro hijas– que la criará efectivamente como a un niño, como a un aprendiz de la época. Gabriele se nutrirá de la observación diaria del Maestro y de las experiencias vitales y profesionales que compartirá con él. Giacomo, por su parte, ofrecerá siempre lo mejor de sí mismo para ofrecerle las mejores enseñanzas.

Non l'ho mai mandata a scuola, Marietta non ha avuto altro maestro che me. Le insegnai a scrivere il suo nome con il pennello, e non con la matita. Le insegnai a contare non a passo né a piede né a braccio né a spanna, ma usando una misura che valeva solo nel nostro paese: il tintoretto. Un tintoretto vale cinque braccia, non volevo dipingere niente di meno steso. Perciò, quando mi proponevano un lavoro, lei tirava la fettuccia sulla parete ed esclamava: due tintoretti e un quarto, Maestro, questo lavoro lo accettiamo! (LAA: 79)

Marietta compartirá espacio en el taller de su padre con sus hermanos; principalmente, con Dominicó y Marco, los hijos mayores del matrimonio entre Jacomo y Faustina. Serán los primeros hombres de la época con los que Marietta tendrá una interacción personal. Con Dominicó, la relación será siempre muy estrecha; Marco, en cambio, sentirá siempre celos de su hermana y de la atención que recibe de Jacomo. Cuando el joven, a los doce años, empieza a aprender en el taller de su padre, surgen los primeros roces.

Quando era stato il suo turno, Dominicó non si era ribellato: bambino quieto, non protestava mai. Scortava Marietta come un paggio, la seguiva con devozione, la proteggeva dagli altri e forse anche da me. Marco invece non ha mai sopportato di essere secondo a una donna. Appena Marietta gli ordinò di andare a temperare le penne, impermalito le gridò che un toro non si fa montare da una vacca, se ne andasse a starnazzare nel pollaio, che era quello il posto suo. (LAA: 242).

A este desencuentro seguirá una pelea violenta entre los hermanos ante la angustia de Dominicó y la pasividad de Jacomo, que pretendía que Marietta aprendiese a defenderse por sus propios medios. Era el mejor entrenamiento para una mujer que pretendía ser dueña de una identidad personal y social independiente.

Se voleva diventare davvero una pittrice, avrebbe dovuto difendersi mille altre volte da frasi così. Perché Marco l'aveva detto, ma la maggior parte degli uomini lo pensa – ed è la stessa cosa. (LAA: 243)

Pero la educación de Marietta no será solo artística; será, también y sobre todo, una educación sentimental. Jacomo, maestro del color y de la pasión por la vida, le enseñará “che le cose minuscole contengono l'infinito” (LAA: 81), la importancia y la admiración de lo cotidiano, de la belleza de las cosas y del entusiasmo vital. La pequeña absorberá todo como si cada una fuese la lección más importante de su vida y mostrará a su padre y maestro siempre su mejor actitud. En efecto, serán siempre otros personajes los que refieran a Jacomo a posteriori de los momentos de tristeza o desconcierto de la niña.

La sensibilidad innata de Marietta, agrandada por las enseñanzas de Jacomo o de Tintoretto, llevarán en más de una ocasión a la joven a plantearse su lugar en el mundo, como mujer, primero, y como artista, después. En todas esas observaciones que el pintor relata sobre

su hija, Mazzucco da a Jacomo su esencia más puramente discente y su voz más humilde, la que denota al mismo tiempo una mayor devoción por ella.

I fiori assomigliano alle donne, osservò, i fiori non lavorano, non faticano, danzano nel vento e devono solo essere belli. Vedi, Signore, Marietta aveva un dono prezioso. E non era l'intelligenza, né la volontà – che pure le avevi fornito in abbondanza. Era la capacità di librarsi al di sopra dell'opacità delle cose. Se penso a lei, adesso, mi sembra di vedere una libellula che nel suo volo sfiora il pelo dell'acqua, e vi si posa con tale leggerezza che la superficie neppure se ne accorge. (LAA: 81)

Sin embargo, Jacomo seguirá adelante con su intención de ofrecer a Marietta la mejor y más completa de las educaciones posibles y, desoyendo incluso los consejos de su suegro –que nunca se había entrometido en las decisiones de Jacomo sobre Marietta y que había dado su bendición ofreciéndole a su hija como esposa–, la opinión de Faustina y hasta los deseos de su propia hija, la enviará a clases de música con el organista de San Giorgio Maggiore, un forastero recién llegado a la ciudad. Era el momento del escándalo en la escuela de San Marco que amenazaba con ensuciar la reputación de la familia Episcopi y la pequeña Lucrezia acababa de nacer: Gabriele desaparecía de manera definitiva y Marietta empezaba su camino hacia la madurez.

Mia moglie e mio suocero si erano opposti, perché non ritenevano che il mettersi a imparare la musica fosse cosa da donna onorevole: certo, se Marietta fosse stata un'aristocratica avrebbe avuto il suo insegnante privato, ma lo era solo nel mondo dei miei sogni. Nel mondo reale studiavano musica solo le donne di piacere, e insomma era una idea bislacca e pericolosa. Ma io volevo che mia figlia ricevesse una vera educazione, Signore: quella che né io né sua madre né mia moglie abbiamo mai avuto. Come se fosse davvero la figlia di un principe – dell'uomo che lei credeva io fossi. Marietta era intonata, aveva il dono più importante in musica – il senso del tempo – e ormai io non avevo più niente da insegnarle. (LAA: 121)

Jacomo se obstina, pues, en ofrecer a Marietta las enseñanzas que él nunca ha recibido ni puede ofrecerle personalmente, contradiciendo las rígidas normas de la época, que podían una vez más ensuciar el nombre de la niña y de la familia. El Maestro decide, de nuevo, ir contracorriente y Marietta, acompañada siempre por su hermano Dominico como desde hacía ya algunos años, empieza sus clases, cuya contratación supone una nueva dificultad que Tintoretto debía afrontar.

Il Maestro non aveva mai avuto un'allieva femmina né ne voleva una, perché le femmine creano disordine e sono poco portate per la musica e sono solo una gran perdita di tempo. Ma io gli dissi che la mia Marietta non era come le altre femmine, era speciale, vestiva come un ragazzo, aveva tutte le virtù di un ragazzo senza averne i difetti, e alla fine, quando mi dimostrai disposto a pagarlo quanto lo pagavano i procuratori e i membri del governo per insegnare ai loro figli, la accettò. (LAA: 122)

Las lecciones en San Giorgio Maggiore supondrán el primer encuentro de Marietta con su femineidad y el final de su inocencia. La niña ya tiene diecisiete años y ha empezado a dejarse crecer el pelo y vestirse de mujer. Al mismo tiempo, Jacomo se encuentra enfrascado en la organización del carnaval de la victoria que conmemora el final de la guerra contra los turcos en Lepanto, sobre el que tiene la intención de pintar un gran cuadro en vivo.

El día de la celebración del carnaval, en una inocente conversación con Dominico, Jacomo descubre que su hija ha estado manteniendo relaciones inapropiadas con Zacchino, el organista y maestro de música, ante el desconocimiento de su padre y la ignorante complicidad de su hermano. Será otro de los duros enfrentamientos que pondrán a prueba la relación de padre e hija: Jacomo se siente traicionado y Marietta, que seguía sin entender el desapego de su padre de los últimos años, avergonzada y culpable.

La imagen del encuentro entre el padre y la hija es muy simbólica: Jacomo, maestro de ceremonias del desfile, abandonará su puesto para ir en busca de Marietta, que debía aparecer en la celebración como una de las vírgenes del coro.

Prima che uscissero dalla Madonna dell'Orto, ero riuscito a infilarmi nel coro delle vergini. E loro – spaventate – si erano aperte, davanti a me, disperdendosi come una manciata di piume. Erano tutte vestite di bianco, con una coroncina di zagare di seta sulla testa e un cero bianchissimo in mano. E Marietta mi apparve tutta raggianti, con la piccola treccia dorata che scintillava sotto la corona. Sul suo viso, una tale contagiosa, irrefrenabile felicità, che era già un'ammissione. Non avevo bisogno di sapere altro. Jacomo! gridò Marietta, venendomi incontro. Ingenuamente felice di vedermi, di sentirsi bella, di mostrarmi radiosa nell'abituicio trasparente. La colpì sul viso con uno schiaffo. Il cero le cadde di mano. (LAA: 127–128)

Jacomo, en su inquietud por ofrecer a Marietta la mejor posible de las educaciones, considera esta situación su gran fracaso personal con la niña, viéndose obligado a reconocer que Faustina y su padre, Zifra Episcopi, estaban en lo cierto cuando habían intentado hacerle entender que los planes que tenía para Marietta eran una mala idea.

El desencuentro entre el padre y la hija es, por tanto, un momento de triste lucidez para el Maestro, por un lado, y la primera afirmación madura de Marietta como mujer, que asumirá sus responsabilidades, también como artista.

La mia chiesa, la mia contrada, la mia scintilla. Virtù e vittoria, una mascherata da carnevale. Infranto, Diciassette anni infranti come vetro. E lei, luce contaminata. Disgusto. Orrore. Macchie purpuree che parevano pulsare nella penombra. Gocce di sangue che colavano sul vestito bianco. Papà, ripeteva Marietta, singhiozzando, mi dispiace, papà. Lo sganasso, dissi. Gli strappo i coglioni a morsi. Se hai qualcosa da dire in tua discolpa, dilla adesso, perché è la tua ultima occasione. Non lo porto in tribunale. Lo estinguo. Dimmi che ti ha usato violenza, e Dio che è il nostro dolcissimo padre mi darà la forza di perdonarti. Non è colpa sua – farfugliò invece lei, senza alzare gli occhi su di me, tentando di tamponare

l'emorragia con le dita. Non mi ha usato nessuna violenza, è colpa mia, sono tutta sbagliata, mi vergogno tanto, non ci riesco a restare indifferente, le note mi si conficcano dentro come spine, la musica non si può separarla dall'amore, cosa c'è di più seducente della musica? io non ci volevo andare a studiare la musica, te lo avevo chiesto: perché? a che mi serve suonare? io ce l'ho già un mestiere, io voglio fare la pittrice, io non ce l'avrò mai un salotto, non sarò mai una signora, io ci sono andata per te, per dare piacere a te. (LAA: 128)

Para Marietta, el dolor más grande es haber defraudado a su padre y maestro, en el intento de darle una satisfacción asistiendo a las clases de música. Una satisfacción que es, en el fondo, también y sobre todo el intento de encontrar de nuevo un canal de comunicación con Jacomo, a cuya falta de atenciones y distanciamiento –físico y emocional– la joven seguía sin encontrar explicación.

Jacomo, por su parte, lejos de ofrecérsela, decide que es el momento de que su niña, ahora ya mujer, vaya por su camino. Su primera reacción será echarla de casa, ante la tristeza, pero también la dignidad, de la joven. En lo que respecta a su educación, el artista ha conseguido su propósito, como la propia Marietta reconocerá, aunque este se haya visto manchado por las circunstancias, contaminado por los celos de su padre y los usos biempensantes de la época.

Ma io me la caverò, disse per darsi coraggio, tirando su col naso. Mi hai insegnato che la cosa importante non è ciò che gli altri pensano che siamo, ma ciò che siamo. Anche tu a diciassette anni sei andato via di casa. I ritratti che vi ho fatto dici sempre che valgono qualcosa, qualcuno vorrà pure comprarmi un quadro. Farò la pittrice, mi iscriverò all'Arte. E se non sarò abbastanza brava, disegnerò le copertine dei libri e i ghirigori delle stoffe. E so anche suonare, perché ho pure imparato, la musica la amo davvero, ce l'ho dentro, non è stato tutto inutile. (LAA: 129)

Finalmente, Jacomo, oponiéndose frontalmente por enésima vez a las costumbres de la época en lo que a la relación con su hija se refería, la perdonará de camino a casa, llevándole a ver la casa Ai Mori, la demora con la que Jacomo había soñado siempre y que veintiocho meses después se convertiría en la casa familiar.

Pero la separación de Marietta, de un modo u otro, empezaba a resultar ineludible; su padre y maestro debía pensar en el futuro de la joven y, en el contexto del incendio que asoló el Palacio Ducal en 1574, en el momento en el que padre e hija se encuentran bajo los restos calcinados del *Giudizio Universale* que tanto había costado a Jacomo ver ubicado en la Sala dello Scrutinio y que la pequeña Marietta había ayudado a depositar, Jacomo refiere a la joven las intenciones del emperador de invitarla a la corte en Augusta, la capital del imperio en Alemania. Es una noticia que Tintoretto había recibido algunos meses atrás y que hasta ese momento no había querido considerar; sin embargo, el incendio le hará recapacitar y asumir

que, a pesar de que había que reconstruirlo, Marietta nunca podría entrar a pintar en el palacio y la propuesta que llegaba del emperador era, por lo tanto, una gran ocasión.

Marietta però non avrebbe mai potuto lavorare a Palazzo Ducale. I committenti da una donna sono disposti ad accettare solo ritratti, e Marietta, del resto, diceva di non voler dipingere nient'altro – solo gli esseri umani valgono la pena, il resto è storia, e io non la conosco, e mestiere, e non ne possiedo abbastanza. Invece non mi stancherei mai di cercare l'universo infinito nella più infima creatura. Non voglio da me nient'altro che cogliere e riprodurre il segno che rende ciascuno speciale e il sentimento che lo rende uguale a tutti gli altri. Ti ricordi? sei tu che me lo hai insegnato. (LAA: 214)

Marietta se presenta, a partir este momento, como una pintora consciente de sí misma. A lo largo de la novela, Mazzucco hace referencia varias veces al interés de Marietta por el exterior, por saber qué hay fuera de Venezia, y se habla de la fascinación que la idea de Augusta había despertado en la joven en algún momento. En cambio, estas inquietudes nunca estarán en ninguna de las conversaciones entre el padre y la hija, ya que ella ha sido siempre muy consciente de que su padre nunca abandonaría la ciudad, que Tintoretto y Venezia eran una especie de ente único e indisoluble.

Para Jacomo, la posibilidad de ver partir a Marietta hacia Augusta supone un dicotomía; por un lado, está la gran oportunidad profesional y el reconocimiento artístico de La Tintoretta, su gran obra, y por otro, la separación de su pequeña, la forzosa generosidad que implica por su parte verla partir, como maestro y como padre.

Io sentivo già la nostalgia di lei, una fitta che mi trapanava la mente, mi strizzava lo stomaco. Quella che mi tormenta ancora. Cercavo di ripetermi che era quello che desideravo, la Tintoretta una pittrice conosciuta al di là delle frontiere, in tutta Europa, in quale pazzo sogno avrei potuto immaginare un simile lieto fine? Ci stava succedendo qualcosa di talmente eccezionale. Ma quando le ho insegnato a dipingere, non avrei mai immaginato che le avrei insegnato ad abbandonarmi – mai pensato di perderla. (LAA: 215–216)

Por este motivo, y a pesar de sus inquietudes, Marietta, que conoce a su padre mejor que nadie, le hace una contraoferta al Maestro y le propone pintar un cuadro para el hospital de mujeres moribundas que se acababa de reconstruir en la ciudad de los canales.

Non volevo pensare all'Ospedale degli Incurabili, e non volevo che ci pensasse lei. Regalagli un quadro. Da me non lo accetterebbero. Da te lo considereranno un onore. Lo appenderanno nella cappella dell'Ospedale, o chissà dove, ma lo appenderanno dove tutte potranno vederlo. Lo dipingeremo insieme. Che cosa vuoi dipingere? le chiesi. La nostra vita ci aveva ripreso, e non ci avrebbe lasciato mai più. (LAA: 217)

Será un nuevo inicio para los dos. Mazzucco encierra en este pasaje, de nuevo, algunos de los principales elementos que configuran la relación entre ambos personajes: la fidelidad de la hija al padre, la dependencia mutua y, sobre todo, la conciencia de la joven de su voz artística silenciada tras la del Maestro y su voluntad de aceptación de ese hecho, compensada por la felicidad inmensa de volver a fundirse, de alguna forma, en uno solo. Jacomo, por su parte, empezará a considerarla también por su valor artístico.

Dipingemmo il quadro nelle settimane successive – anzi, le lasciai fare quasi tutto, sazio di guardare la sua mano bianca scivolare sulla superficie. Lei dipingeva in modo opposto a me: io aggredivo e grattavo e colpivo e schizzavo, il suo pennello carezzava la tela con la stessa dolcezza con cui la sua bocca carezzava la mia barba. Non parlammo mai più di Augusta e dell’Imperatore. Eppure io so, e devo aver sempre saputo, che Marietta quella sera non mi ha detto le parole che voleva, ma quelle che io volevo sentire da lei. (LAA: 218)

Tras la boda de la joven con el prometido que su padre le había proporcionado, las cosas empiezan nuevamente a transformarse. Aunque inicialmente Marco Augusta resultó ser exactamente lo que Jacomo esperaba de él –el mejor portavoz de la situación de Marietta– no acababa de aceptar que ella estuviese constantemente en el piso de abajo trabajando en el taller de su padre, teniendo como tenía su propio taller con todo lo necesario en casa. Marietta, por su parte, disfrutaba de la libertad artística y matrimonial que su padre y maestro le había procurado.

Anche Marietta faceva parte della brigata. Il gioielliere si era rivelato il marito tollerante che io auspicavo. Era orgoglioso delle qualità artistiche della sua sposa. Scandalizzando gli italiani, sosteneva amabilmente che le donne potrebbero essere ammiragli e condottieri, architetti e vescovi, scalpellini e dogi, se solo noi uomini sapessimo sopportarlo. Una sola volta, in mia presenza, le chiese se avrebbe amato la pittura allo stesso modo se fosse stata la figlia di un pellicciaio o di un barcaiolo. Certo che no – rispose Marietta, stupita – la amo perché la ama Jacomo. Perché questa è la nostra vita, non conosco nient’altro. Marco Augusta fece posare per lei tutti i suoi amici. Era felice di procurarle clienti per i ritratti – forse perché sperava che lei smettesse di cercarsene degli altri. Ma l’atmosfera della bottega non gli piaceva, lo irritava saperla unica donna in mezzo a tanti maschi giovani e a modelli altrettanto giovani, attraenti come statue romane e per giunta nudi. (LAA: 282–283)

La vida de Marietta transcurre en esos años entregada a los encargos que su padre les hace a ella y sus tres hermanos –Dominico, Marco y Zuane– a quienes les gustaba hacerse llamar “i quattro Tintoretti” (LAA: 316).

En ese contexto de armonía familiar y desarrollo creativo, la decisión de contratar como modelo para pintar a Santa Caterina a Andriana, la joven meretriz que se hacía llamar Tintoretta, es de Marietta, o es ella cuanto menos la que se otorga la responsabilidad, ejerciendo

su liderazgo como artista de más experiencia en el taller y asumiendo la responsabilidad económica incluso de esa decisión. De alguna manera, es precisamente su estatus de mujer casada el que le da la legitimidad de asumir sus responsabilidades en lo que a su vida profesional se refiere.

Di chi è stata l'idea? chiesi, trattenendo a stento lo sdegno. Mia, rispose Marietta. La pago io, non ti costerà un soldo. Ho scelto io la Tintoretta. È bella, e raffinata quanto basta, perché Caterina è la figlia del Re. Volevo posare io, ma non ti sarebbe piaciuto sapere che mi sono lasciata guardare nuda da tutti. Insomma: Andriana sta posando al posto mio. Marietta mi parlò con un tale insolente atteggiamento di sfida che preferii abbozzare. La mia resistenza sarebbe sembrata l'ammissione di una colpa che non sentivo di aver commesso. (LAA: 284)

Es necesario volver aquí al personaje de Andriana, una de las prostitutas por cuya cama habían pasado muchos de los hombres de la zona, incluido Jacomo. El ya mencionado juego de las identidades entre Marietta y Andriana, conocidas ambas como La Tintoretta, es malicioso porque la primera contrata a la segunda para sustituirla como modelo para evitar el disgusto de su padre, legitimando su existencia hasta el punto de retratarla –la forma por excelencia de legitimación en el universo de Tintoretto–. Pero se hace especialmente perverso en la novela por la forma en la que se empiezan a producir los encuentros con ella tras la boda de Marietta, que esconden de nuevo la convicción social de que entre el padre y la hija había existido una relación carnal. Donna Betta, una celestina de la zona, asalta a Jacomo una mañana a la entrada de la Madonna dell'Orto poco antes de la misa dominical a la que asistía con toda la familia, para felicitarle por el matrimonio de Marietta.

La vostra Marietta vi era di grande conforto, insinuò la sconosciuta. Avete bisogno di una donna che la sostituisca. Ebbene, Maestro, ve ne ho trovata una. Bionda, minuta, con gli occhi verdi come l'acquamarina e la pelle d'alabastro. Non ne trovereste in tutta Venezia una più somigliante. Sappiate che un'altra Tintoretta giovane e desiderosa di darvi piacere è al vostro servizio. Vi riceverà in qualunque momento. (LAA: 288–289)

Tintoretto deja de visitar a Andriana en el momento en que se la encuentra en el taller como modelo de Marietta para la obra de Santa Caterina. Poco tiempo después, la joven llamará la atención de Jacomo, chantajeándolo a cambio de su discreción. El Maestro conseguirá comprar su silencio y recuperar el nombre de La Tintoretta para su hija, ante el temor de que la joven pudiese seguir utilizándolo, robando así lo único a lo que Tintoretto daba realmente valor. Marietta intuirá que algo había ocurrido entre los dos, hasta el punto de pensar en la culpabilidad de su padre cuando la joven prostituta aparece ahogada unos días más tarde del encuentro entre ambos.

Marietta, que había sido educada para ser dueña de su vida, de sus decisiones y de su cuerpo, viéndose obligada a casarse, había visto cómo sus esperanzas se iban desvaneciendo. Sin embargo, a lo largo de la novela, Mazzucco subraya la obstinación de la joven, que nunca quiere ofrecerle a su padre una cara triste, dubitativa, insegura o melancólica, convirtiendo su vida en una especie de ficción para agradar a Tintoretto.

La sua ironia mi impediva di prendere sul serio le mie malinconie. Come potevo immaginare che quell'apparenza spensierata non fosse altro che una maschera. Marietta nemmeno una volta mi ha fatto intuire quale recita fosse diventata la sua vita. (LAA: 315)

Marietta no consigue despegarse, por lo tanto, de la sombra omnipresente de su padre, lo que le lleva a dudar incluso de su propio valor artístico, asociado a su apellido de mujer casada. La satisfacción que le produce a Tintoretto esa devoción por parte de su hija alimenta su ego hasta los límites de la ceguera.

Marietta aggiunse di aver ricevuto una proposta di lavoro. Un conte di Norimberga voleva che ritraesse la sua amante veneziana. Aveva offerto ben quindici ducati. Se a te paiono abbastanza, a me paiono pochini, commentai. Vali molto di più. Dimmi la verità, mi intimò, sfilandomi di mano il pennello. Io te l'ho detta e tu me la devi. Vorrebbero un mio ritratto se non fossi tua figlia? Se non fossi la Tintoretta, ma una donna che si chiama Marietta Augusta? Che sciocchezza, bambina mia, esclamai. Tu sei tu. Bugiardo, disse. Io non sono niente senza di te. (LAA: 318)

La Tintoretta sigue atrapada entre sus deseos de conocer, de crear y las limitaciones que le impone, por un lado, la presencia de su padre, de quien no quiere separarse y, por otro, la sociedad biempensante, entre la que ha conseguido hacerse un hueco gracias a sus dotes artísticas, sí, pero también al hecho de ser hija de quien es –como ella misma reconoce– y de ser una mujer debidamente casada.

En esa especie de estado de sopor que es gran parte de los días de la vida adulta de la artista, la llegada de los embajadores de Ficenga supondrá un soplo de aire fresco, que volverá a traer a la Marietta ilusionada, entusiasmada por lo que significan otros lugares, otras tradiciones.

Ci avevano portato in dono un sacchetto d'erba essiccata, che mescolammo nell'acqua calda. Nel loro paese era la bevanda più apprezzata. La chiamavano chai. Non ci piacque. Sapeva di polvere. Tuttavia, per mesi, le sere d'inverno, Marietta se ne preparò una tazza. Ha il sapore di tutte le cose che non conosco, diceva, e che non conoscerò mai. Mi fa pensare a quanta gente diversa da noi c'è al mondo, gente di tutti i colori, che crede nelle cose più strane. E io che ho sempre pensato che non esiste altro che Venezia e che il mondo finisce qui. (LAA: 319–320)

La presencia de estos personajes venidos de tan lejos y que tanta expectación habían levantado en la ciudad, sin embargo, lejos de despertar la curiosidad de la joven, la sumen nuevamente en un triste estado de conciencia sobre aquello que no podrá alcanzar. Así lo confiesa a su padre en la barca que los devuelve a la ciudad tras la gran fiesta a los embajadores.

Jacomo, mi disse distrattamente, ti sei mai chiesto cosa c'è dietro l'orizzonte?
Io avrei voluto risponderle che dietro ciò che non vediamo c'è Dio. Non so perché le dissi invece tutt'altro. Le porsi la mano, la aiutai a scendere nella barca, e la prua puntò verso la città. Scintilla mia – le chiesi – sei felice? Marietta si voltò un'ultima volta a sorridere ai misteriosi ambasciatori venuti da Ficenga. La mia felicità, padre, è come l'orizzonte. Non ho mai potuto raggiungerlo. (LAA: 323–324)

Hay en el planteamiento que Mazzucco hace de esta fase de la relación entre Jacomo y Marietta mucho de la ceguera del padre ante los deseos y necesidades de su hija. Pero esa incapacidad de ver de Tintoretto, quizá motivada por su propio ego, por la embriagadora adoración que Marietta le profesa, tiene también algo de la incapacidad humana y paterna. Los padres quieren siempre lo mejor para sus hijos, pero eso no significa que sepan necesariamente qué es lo mejor para ellos.

Por este motivo, La Tintoretta comprende que es ella la que debe coger las riendas de su vida, atendiendo a las solicitudes de retratos que llegan de sus clientas, con algunas de las que empieza a fraguar nuevas amistades. El empoderamiento de Marietta, que conoce a Tintoretto mejor que nadie, le devuelve cierto grado de alegría y esperanza en el futuro, no aceptando que su padre le diga qué encargos debe o no aceptar. Pero Jacomo no tolera que su Tintoretta trabaje y se relacione con esas mujeres de vida disoluta, llenando de retratos las alcobas de la ciudad que los venecianos iban a considerar obra del Maestro. Será el momento de la ruptura de la relación entre ambos.

Non m'interessa il monumento che ti sei costruito, e che hai costruito a me – mi interruppe Marietta. È falso, tutta menzogna. Tu sei lo stesso uomo di cinquant'anni fa, sei lo stesso corsaro, lo stesso ladro, lo stesso amante, lo stesso impostore, e sei anche un buon cristiano, un buon marito, un buon padre, sei degno di dipingere Dio. Non c'è contraddizione in questo né vergogna, c'è verità. Solo i grandi uomini hanno il coraggio della verità. E io ho sempre creduto che tu fossi un grande uomo. (LAA: 347–348)

Jacomo está convencido de que los encargos que recibe Marietta esconden oscuras intenciones de mujeres que quieren aprovecharse de su fama, lo que da, por otra parte, la razón a las inquietudes de La Tintoretta y a sus dudas respecto a su verdadero valor artístico. Mazzucco imagina con una violenta discusión entre ambos la desaparición de las huellas

artísticas de la joven artista.

Avendo un tale padre, da sempre la gente approfitta della tua posizione: ma adesso perfino tu abusi di te stessa. Trai vantaggio dal fatto di essere mia figlia. Sfrutti il tuo nome come una rendita. E questo non è giusto né morale. Papà! esclamò Marietta, offesa. Le sue guance avevano assunto una sfumatura crepuscolare. Non hai nessun diritto di trarre vantaggio da me e smerdare il mio onore, esalai. Non sei nemmeno mia figlia. (LAA: 348)

Marietta y su marido abandonan la casa familiar y se rompen los lazos entre ella y su padre, aunque Domenico intenta constantemente provocar un acercamiento entre ellos, dando a Jacomo noticias puntuales de la joven.

El reencuentro final se produce cuando Jacomo es informado del embarazo de Marietta. Acude raudo a su casa y se la encuentra sola, en avanzado estado de gestación y en un estado de enajenación mental, así que decide llevársela de nuevo a casa, donde nacerá su hijo, Jacometto, poco después. La investigación de la autora demuestra que, en realidad, Marietta tuvo una hija a la que bautizó como Orsola, que pudo disfrutar de su madre alrededor de diez años y convertirse tiempo después en una cortesana. *La lunga attesa dell'angelo* reimagina la historia, al dejar de nuevo solos a Jacomo y Marietta en los últimos días de vida de la joven, cancelando de ese modo la herencia de Marietta, tal y como su padre habría querido.

En la novela, pues, el nieto de Tintoretto muere poco antes de cumplir un año, lo que produce un gran dolor en toda la familia. Marco Augusta decide dejar sola a Marietta en la elaboración de su luto y Jacomo decide dedicarle los que serán sus últimos once meses de vida, en Mantova. En ese último período juntos, se producirá la confesión final de Marietta. Es la interpretación de Mazzucco sobre la historia de la desaparición, en el más amplio sentido de la palabra, de La Tintoretta.

Non sono mai riuscita davvero a identificarmi con ciò che facevo, mai a credere di essere ciò che dipingevo. Forse perché sono una donna o forse perché non sono mai stata veramente un'artista. Tu volevi che io lo fossi, e io ho cercato di non deluderti, e non ne sono stata capace. So che mi hai perdonato, e che non t'importa. Tu avresti potuto fare a meno di tutto, perfino di noi, e di me. Non ti siamo, davvero, necessari. Tu sei il mondo. Ma io non sono così. E a un certo punto dentro di me ho scoperto un grande vuoto. Ho provato a riempirlo in ogni modo, e il vuoto è diventato sempre più grande. C'era qualcos'altro, che volevo, e non ho ancora capito cosa. Qualunque cosa fosse, però, non la voglio più. (LAA: 407-408)

De vuelta a Venecia, con el cuerpo sin vida de su hija sobre una barca, preparado para darle sepultura, Jacomo despierta finalmente de su ceguera. Para Marietta había sido difícil ser una mujer en la época que le había tocado vivir, pero había sido quizá más difícil todavía ser la hija elegida de Tintoretto.

Forse solo su quella chiatta mi sono reso conto che Marietta, per trentasei anni, ha guardato ogni cosa per me. Che l'ha amata perché io l'amavo, e non c'è niente di più grande di questo.
(LAA: 409–410)

III.6. Un tratado sobre la memoria

Es difícil encuadrar un trabajo tan rico y valioso como el que la autora romana hace respecto a Tintoretto y su familia. Sería incluso inútil, por reductivo, intentar definirlo, ilustrarlo o tan siquiera resumirlo en una frase crítica, que iba a hacerle muy difícilmente justicia.

La obra de Melania G. Mazzucco, en su totalidad, y el díptico que ha ocupado estas páginas, en concreto, están llenos de aristas, todas ellas esenciales para comprender su alcance. Dice Alberto Asor Rosa:

La prosa di Mazzucco trascina perché è una prosa di scavo molecolare che innesta particolare su particolare senza lasciare una sola pausa, spazi vuoti, momenti di caduta e di stanchezza. È come se, andando sotto traccia, la scrittrice si sforzasse di comprendere – e far comprendere – tutto quanto accade, dando la medesima importanza al particolare minimo e al massimo accadimento, in una sorta, diciamolo pure, di ossessione paranoica per la conoscenza. Mazzucco conosce per scrivere, non c'è dubbio; ma anche scrive per conoscere, perché scrivere è il suo modo di conoscere – e non si sa bene se per lei è più importante la prima o la seconda cosa, o forse tutte e due prese insieme. (Asor Rosa, 2013: 394)

No podría ser más cierto en lo que respecta a esta obra.

Marietta Robusti, de hecho, como ya se ha dicho, se presentará de manera totalmente inesperada ante la autora a través del cuadro que su padre le dedicó en la iglesia de la Madonna dell'Orto, convirtiéndose en una obsesión –por citar de nuevo a Asor Rosa– durante muchos años para Mazzucco, que se había trasladado inicialmente a Venecia siguiendo otras las huellas.

Resulta, pues, de gran valor añadido a la novela el trabajo monográfico que la autora publica, ofreciendo a quien lee la posibilidad de adentrarse en la génesis y el desarrollo de la obra en su vasto conjunto, de acceder a la información de primera mano. Para Mazzucco, escritura y conocimiento van de la mano, y quiere que el lector la acompañe en ese trayecto.

Cuando los caminos de Melania y Marietta se cruzan, la intención inicial de la autora no es escribir ficción, sino un ensayo bien documentado para devolver a La Tintoretta al lugar que debía haber ocupado siempre. Si era cierto que la joven artista había muerto a causa de una enfermedad llamada *mal di mazzucco*, no podía ser casualidad que esta ocasión de revivir al personaje se le presentase, diáfana, a la escritora. Si la memoria histórica había fallado, Mazzucco debía remediarlo. Recomponer ese vacío del recuerdo.

Alla fine del Seicento il mazzucco scompare. Non viene più considerato causa di morte. Reso inoffensivo – curato, forse, e poi soppiantato da altri orribili mali venuti a ricordare la nostra mortalità. Per più di due secoli ha ucciso senza pietà, falciando una vita al giorno, e poi è stato inghiottito dal silenzio, dall’oblio. Come Marietta Tintoretta. Il male che toglie la memoria, la vista e la vita.

Più la mia conoscenza del decorso e delle vittime del male si approfondiva, più venivo assalita dal dubbio etico di essere io, l’assassino di Marietta. Era questo che stavo facendo? La cercavo per ucciderla di nuovo, con le mie invenzioni, con le mie parole?

E promettevo che invece stavolta sarebbe stato il contrario. Non avrei scritto un romanzo sulla figlia di Tintoretto. Avrei scritto un saggio – storicamente documentato – per cancellare tutte le bugie, le leggende e le banalità che hanno sopraffatto il suo ricordo e il suo nome. Nessuna invenzione: fatti. Nomi, date, luoghi. Opere, inventari. Cose.

Se è il mazzucco che l’ha uccisa, devo essere io a ritrovarla. E la troverò. Non poteva che andare così. Sarò la cura, il guaritore – il mago ciarlatano e impostore che restituisce la memoria, la vista e la vita. (SFV: 31)

Sin embargo, reconstruir la vida de Marietta Tintoretta se revela inmediatamente una tarea muy ardua por la ausencia de documentación en muchos casos –la inexistencia de un catálogo de obras, sin ir más lejos– y por la cantidad de leyendas que el personaje ha ido suscitando a lo largo de los siglos. Así nace *La lunga attesa dell’angelo*.

De esta manera, la idea de un Tintoretto que repasa su vida en los últimos días que le quedan a través de un diálogo con Dios resulta excepcional: permite a la autora estructurar un relato complejo y hacerlo de manera cartesiana –como ocurre en todas sus novelas–, presentando una amplia galería de personajes y dándoles a cada uno su espacio, en una forma de diario agonizante que recupera la memoria de Marietta, ante el terror expresado por su propio padre y maestro de que La Tintoretta desapareciese sin dejar rastro.

En el «Secondo giorno di febbre», con la visita de Otto y Kini, los mercaderes de arte, aparece por primera vez una referencia a ella como tal, La Tintoretta, a la que se menciona como artista importante y de valor para la época, también económico.

En esta escena, que sirve a la escritora para introducir cuestiones como la autoría y el valor de la obra de un artista para la posteridad, se alude a la educación de la joven, en lo que resulta ser una demostración del reconocimiento de la pintora por parte de su tiempo, algo que a su padre le había costado mucho más.

La Tintoretta è la prova che se un padre allevasse una femmina come un maschio, se le offerisse la stessa educazione, le stesse possibilità, in niente le donne sarebbero inferiori agli uomini. L'Imperatore Rodolfo non è affatto d'accordo! È un incredulo di natura e non ha simpatia per le donne. Per questo gli ha messo a disposizione una cifra consistente per rintracciare a Venezia qualche opera di Marietta. Ma Kini non le ha trovate. Chi ce le ha non vuole venderle, e altri non sanno nemmeno di possederle. Un catalogo non è mai stato fatto, e ormai è tardi. Peccato che Marietta non usasse firmare le sue tele. Peccato che molti oggi preferiscano dire di avere acquistato un'opera del Tintoretto piuttosto che della Tintoretta, peccato che abbia dipinto alla mia maniera e non alla sua. Ho risposto, bruscamente, che non c'è niente di Marietta, qui. (LAA: 67)

La novela es, por lo tanto, además de un análisis certero sobre el rol de la mujer en la sociedad y la voz femenina silenciada por la historia, un tratado sobre las trampas de la memoria y el poder del olvido. Mazzucco da así con la clave narrativa del relato, la que le permite, por un lado, obviar los datos borrosos, o reimaginarlos a su antojo y, por otro, dotarlos de una esencia que los devuelve a la máxima actualidad. La búsqueda de una identidad, la necesidad de permanecer en el tiempo o el balance que se establece entre lo que la familia nos ofrece y nos arrebatan resuenan con fuerza hoy desde la Venecia del *Cinquecento* que sirve de marco a la historia de estos personajes. Pero es Jacomo, la voz narrativa de la historia tras la que se coloca la autora, quien declina sus responsabilidades en primera persona, culpando a la memoria de posibles errores, inexactitudes u omisiones en las páginas del *Exitus* que abre el relato, en una forma mazzucchiana muy recurrente.

Aiutami a fare luce, poiché tutto è confuso – e non c'è ordine, in questo tumulto. Le cose fondamentali paiono adesso irrilevanti, quelle irrilevanti decisive. I miei ricordi sono in disordine, perché la mia memoria opera, come ho operato io. La memoria scalpita, crepita e incessantemente rettifica, e inventa, e migliora, e adesso non so più cosa davvero ho fatto e cosa avrei dovuto, che cosa mi fu detto e cosa taciuto, che cosa è stato e cosa non accadde mai – perché alla fine il tempo tutto ha limato e tutto ricomposto. La chiave dei ricordi veritieri si è smarrita da qualche parte, e io non so ritrovarla. (LAA: 10)

La memoria y el olvido están, más que en ningún otro lugar de la novela o de la Historia –en mayúsculas– en la fusión artística de Marietta tras los cuadros de su padre. Tintoretto modela a la niña a su imagen y semejanza, como hace con las figuras de sus cuadros, para acabar devorándola sin ni siquiera ser consciente de ello.

Non posso cercarla nei suoi quadri, perché li ha fatti alla maniera di me – per essere me. All’inizio gliel’ho chiesto io, poi glielo hanno chiesto i clienti, alla fine lo ha chiesto lei a se stessa. La maggiore soddisfazione que ricavo dal dipingere, mi disse una volta, non è quando le cose che faccio assomigliano alle tue, né quando qualcuno crede davvero che lo siano, ma quando io stessa dimentico di averle fatte e credo che le hai dipinte tu. Quell’illusione è il mio successo più grande. Il premio del suo valore è stato anche il danno. I quadri migliori di Marietta sono miei. Gli altri non hanno autore, e perciò dureranno quanto gli oggetti anonimi della nostra vita – i mobili, i letti, le stoviglie. Mi sono ripreso quello che le ho insegnato. Così il mio dono non è stato nemmeno disinteressato. (LAA: 328)

La omnipresencia de la figura del pintor tampoco es una decisión narrativa casual. La ingente obra pictórica que Giacomo dejó –continuada después por su taller– da idea de la fecundidad artística del Maestro y de la devoción con la que se dedicó a su trabajo, lo que debió de dificultar, inevitablemente, las relaciones con su núcleo familiar. Lo sufrió Faustina y lo sufrieron todos sus hijos, cada uno a su manera.

En el relato confesional que es *La lunga attesa dell’angelo*, Giacomo se propone, pues, rendirle cuentas a Dios para obtener el perdón de sus pecados y, en ese proceso, irá rindiéndose cuentas también a sí mismo. En lo que respecta a su matrimonio con Faustina, aun habiendo confesado lo importante que ha sido a lo largo de su vida y a pesar de lo poco que lo había reconocido, será su hija pequeña la que exprese lo que su esposa nunca ha verbalizado. Será en uno de los últimos días de Giacomo, el «Nono giorno di febbre», cuando en la última cena que ofrecen los Robusti en su casa, Laura, la benjamina, evidenciará el sacrificio que supone vivir al lado de un artista.

I pittori pensano solo a dipingere – ha protestato Laura, confusa – sono come i musicisti, non gl’importa veramente di nient’altro, non sai mai se sono con te o in quell’altro mondo di immagini che nemmeno esiste. I pittori bazzicano donne poco vestite e poco oneste e hanno pure l’occasione di stare da soli con le mogli degli altri. I pittori ti dissezionano come un cadavere sul tavolo anatomico. Sfruttano ogni smorfia che fai e ti rubano ogni gesto per ficcarti in una tela dove non hai chiesto di stare. Alla fine a un pittore gli puoi togliere tutto – i soldi, la moglie, i figli, la famiglia, la casa – ma se gli lasci una matita, i carboncini, un pennello, le ciotole coi colori, un pezzo di carta o un cencio di lino, è comunque felice. Ogni tanto Laura si interrompeva, e addentava un altro boccone – le sue parole tradivano una intensa ostilità. Mi sono chiesto se questa mia figlia in realtà mi disprezza. Per un attimo mi sono chiesto perfino se anche Faustina non avrebbe preferito sposare un medico o un notaio. Se mi abbia disprezzato per essere solamente ciò che sono: uno che si sporca la mano coi colori, con la materia incandescente dei sogni. (LAA: 267–268)

En la novela, alguno de los más interesantes análisis sobre la esencia del arte en Tintoretto se dan desde la perspectiva de las dos hijas pequeñas, a las que Giacomo prácticamente no prestó atención y que, según cuenta Mazzucco, nunca tuvieron relación alguna con la pintura. Esta última reflexión, cargada de intenciones por parte de Laura es, a la

vez, un reconocimiento a la categoría de artista y una crítica a la imposibilidad de conciliarla con la vida familiar. No es casual tampoco que sea Laura quien encuentre esta manera de describir a su padre a la perfección, en la que trasluce también un cambio generacional, un hueco enorme que separa a un padre anciano de su hija pequeña, sesenta y cuatro años más joven.

Ottavia, la penúltima hija, por su parte, es quien deja entrever cierta megalomanía en el gran proyecto pictórico que fue la vida de su padre: su relación con Dios y su proceso de redención personal a través de la pintura, observado por la joven en la representación de los personajes que conforman *La Deposizione nel sepolcro*, el cuadro con el que Tintoretto quiso rendir homenaje a su hijo Zuane.

È Giuseppe di Arimatea, Ottavia. Che ti ho mandato a fare in convento se non conosci nemmeno il Vangelo! ho sospirato. Giuseppe di Arimatea è il fariseo agiato che con la sua devozione si è guadagnato il diritto di deporre il corpo di Cristo nella sua propria tomba.

Mi prendi in giro! ha riso Ottavia. Lo so chi è Giuseppe di Arimatea, non sono così ignorante. Ma gli hai messo la toga da senatore tua, che non ti metti più, e a mamma le hai fatto venire il fiele perché le fai spasimare questa soddisfazione, e gli occhi sono proprio i tuoi. Voglio dire che senz'altro è Giuseppe di Arimatea, ma sei pure tu, e pure Dio Padre. Cioè, tu sei il senatore, il vecchio e anche Dio. (LAA: 326–327)

En cualquier caso, *La lunga attesa dell'angelo* es Tintoretto y es Marietta. Es una incursión a la Venecia del Renacimiento y a todo lo que de esa época sigue vigente. Esta es, en definitiva, una novela sobre la modernidad, sobre no ser comprendido por tu tiempo, ignorado por tus coetáneos o borrado impunemente de la memoria colectiva. Sobre el deber moral de trascender la contemporaneidad para adelantarse al futuro. Melania G. Mazzucco se coloca, por derecho propio, en la genealogía de biógrafos del maestro veneciano, que empieza en Vasari, siguen Borghini y Ridolfi –que ofrecerán las primeras noticias de la existencia de Marietta– y continúa hasta Sartre, por citar solo algunos. Pero también, en un ejercicio de virtuosismo y coherencia narrativa que encaja perfectamente en el conjunto de su producción novelística, Mazzucco crea una obra que sigue los principios sobre los que Tintoretto construyó la suya –en un equilibrio difícil entre las reglas académicas y la fuerza instintiva de la creatividad– con muchos de los valores que el artista quiso transmitir a sus hijos: si Tintoretto pretendía dibujar el alma a través de la carne de sus personajes, Mazzucco los devuelve a la vida gracias a las palabras. Y devuelve la voz a una de las artistas más importantes de esa época, La Tintoretta, que fue ya personaje tangencial de la novela *Les maitres mosaïstes* de Georges Sand (SFV: 423), pero que la autora romana redescubre para una nueva generación y haciendo, de alguna manera, justicia poética también con su padre y maestro.

Avrei voluto scrivere un libro su di lei. E per lei. Ma alla fine, come ogni pittore dipinge se stesso, perché i suoi occhi vedono nel modello quello che già conoscono, così uno scrittore trova il proprio riflesso nei suoi personaggi, fossero anche persone reali, che fanno affiorare ciò che lo appassiona. Inoltre sarebbe stato impossibile ricollocare Marietta al centro della scena, dove non fu mai: solo nell'immaginazione del padre, quando la sognò, bambina, invitandola a salire quella scala, nella chiesa della Madonna dell'Orto. Fu Tintoretto il suo creatore – il suo autore.

Così ho scritto un romanzo: La lunga attesa dell'angelo.

E però, anno dopo anno, ho raccolto i detriti che l'esistenza di Marietta ha lasciato dietro di sé, fino a rintracciare la sua "labile scia"¹². L'ho strappata alla indeterminata vaghezza che la fa baluginare ancora, quattrocentovent'anni dopo la sua morte, come una stella – lontana, irraggiungibile e però luminosa, senza pretendere di spogiarla della sua ricchezza, il silenzio, e della sua dote: il suo mistero. (SFV: 34)

Este díptico es, por lo tanto, una declaración de intenciones. *Jacomo Tintoretto & i suoi figli*. *Storia di una famiglia veneziana* obedece, qué duda cabe, a la necesidad imperiosa de la autora de conocer a Marietta, esa niña que capturó su atención subiendo la escalera de un templo en un cuadro renacentista. Pero es, sobre todo, la quintaesencia de la importancia con la que la autora romana trata cada mínimo detalle a la que Asor Rosa hace referencia.

Por su parte, *La lunga attesa dell'angelo* es, finalmente, la historia de amor definitiva entre dos personajes que lo significaron todo el uno para la otra y del amor a la pintura que los unió siempre. Y el recuerdo, en definitiva –a veces nítido, a veces confuso– de una sucesión de períodos vitales, necesidades artísticas y retos personales en los que Marietta personificó el verano. El verano de la vida de su padre, Jacomo Tintoretto. Gracias a esta novela –y por supuesto al proceso de su creación tan profundamente documentado– existe hoy en día un texto al que se podrá volver siempre para saber quién fue Marietta Tintoretta.

Siamo stati inseparabili. Non c'è stato un giorno in cui non l'ho avuta accanto. Me la portavo dietro ovunque andassi. Mi seguiva come la mia ombra, mi ripeteva come la mia eco, mi rifletteva come uno specchio. Gli anni che ho vissuto pedinato, osservato e selvaggiamente amato da Marietta bambina sono stati i più fertili della mia esistenza. Per questo la chiamavo Scintilla: lei, davvero, mi ha acceso. E ripensandoci oggi, mi sembra che quegli anni siano durati molto a lungo. L'estate della mia vita: un'eterna giornata di luglio, quando le ore sono interminabili, e la luce non vuole mai declinare. (LAA: 74)

12 Mazzucco hace referencia aquí a una frase que aparece en la novela *Bomarzo*, de Manuel Mújica Laínez.

IV. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas que componen este estudio han ido apareciendo, de manera reiterativa, los elementos que conforman, estructuran y dan sentido a la propuesta narrativa de Melania G. Mazzucco. Las características que definen, al fin y al cabo, la novela mazzucchiana. Se ha querido poner en el centro de la disertación, respetando la poética de la autora, al personaje femenino: una amplia galería de mujeres que componen este universo narrativo y que Mazzucco utiliza como vehículo discursivo para plantear muchas más cuestiones, para recuperar y crear historias que hablan de la vida de mujeres, principalmente, que son invisibles para el mundo actual o bien han sido acalladas por la historia oficial y, de ahí, por el canon.

Las vicisitudes de Marietta Tintoretta en *La lunga attesa dell'angelo*, principalmente, pero también –si se retoma el orden cronológico de publicación de las novelas– las circunstancias y los desvelos de Norma y Medusa (*Il bacio della Medusa*), de Luisa Sanacore y su *alter ego* medieval, la divina Alma (*La camera di Baltus*), de Annemarie Schwarzenbach (*Lei così amata*), de Vita en la homónima novela, de Emma, Maja y sus hijas (*Un giorno perfetto*), de Manuela (*Limbo*), de Eva (*Sei come sei*) y de Brigitte (*Io sono con te. Storia di Brigitte*) han hecho las veces de hilo conductor para descifrar la manera que Mazzucco tiene de entender la finalidad de la palabra y del texto literario. En definitiva, del oficio de la escritura, su oficio.

Haciendo un último viaje a través de esos elementos más significativos del corpus narrativo que ha centrado este trabajo llama la atención, en primer lugar, el componente arqueológico y el ingente trabajo de investigación que hay detrás de cada una de las novelas de Mazzucco. En este aspecto, es importante subrayar que no existen diferencias desde el punto de vista documental entre los personajes biográficos, que de verdad han existido –como Marietta, Vita, Annemarie o Brigitte – o los personajes de ficción, trasuntos nacidos de la imaginación de la autora a partir de personas que, en definitiva, también han existido y siguen existiendo, como Emma o Manuela. Responde todo ello, sin duda, a la necesidad cognoscitiva del acto de la escritura de Mazzucco a la que Asor Rosa hace referencia, tal y como se mencionaba en el último capítulo de este estudio; a la urgencia, en última instancia, de descubrir para entender.

En segundo lugar, las trabajadas estructuras que organizan el material narrativo de cada obra funcionan como elemento aglutinador en la disgregación; es decir, como sistema de selección, discriminación y orden en el magma narrativo del que surge la novela. La decisión de qué se cuenta, cómo y en qué lugar de la narración no es nunca casual; muy al contrario, dice siempre mucho de lo que la escritora quiere finalmente transmitir en cada uno de sus relatos. En este sentido, la elección de los epígrafes que acompañan a cada capítulo y que incluso han originado el título de algunas de las obras ofrece siempre una lectura simbólica de cada texto que pone en evidencia la voluntad de significación narrativa que subyace en toda la poética de la autora romana.

En tercer lugar, la elección del narrador aporta a cada novela la voz más adecuada al desarrollo del propio relato. La multitud de voces con las que juega Mazzucco le permiten mover el punto de vista e identificarse con el personaje y sus circunstancias. Es un truco narrativo, por supuesto, pero es la manera que tiene la autora de no repetirse a sí misma, por un lado, y de contar sus historias, por otro, desde la máxima honestidad, o por lo menos de intentarlo. A Mazzucco le interesa narrar como el fotógrafo trabaja sobre el negativo del carrete, hasta que los personajes y la escena se van formando y componen la fotografía completa. La autora crea desde ahí el relato, superponiendo los planos de la realidad y la ficción, como en el díptico *tintorettesco*, para encontrar los huecos de la memoria y recomponerlos: es ese el lugar en el que nace su discurso. Utilizando una metáfora teatral, lenguaje que la autora también ha trabajado, a Melania le interesa observar entre bambalinas para analizar el *retroscena* y descifrar los mecanismos que la memoria, voluntaria o involuntariamente, ha fijado, ha borrado o ha reescrito.

En conclusión, los elementos de la novela mazzucchiana desarrollados a lo largo de este trabajo –aquí recién mencionados, resumidos y concentrados– se encuentran en un punto común a todos que está en la base misma de toda su obra: la seriedad de la propuesta. Para la autora romana, la escritura es una profesión que requiere un doble compromiso: el que se contrae con los personajes que decide colocar en el centro del relato y el que se contrae con los lectores; de ahí también el concepto híbrido y binario de la propuesta: la autora se desdobra en múltiples voces narrativas, a la vez que forma parte, en algunas ocasiones –*Lei così amata, Vita, Io sono con te*– de la propia diégesis del relato. Sus novelas se mueven en un género bastante personal que quiere formar parte de la genealogía de la novela histórica italiana pero que, al mismo tiempo, trasciende límites y corsés profundizando en las razones, motivaciones y circunstancias de los personajes. Las novelas de Mazzucco son, en definitiva, citando a la propia autora, auténticas contiendas con la sombra.

Insomma, fin dall'inizio ho creduto di dover contaminare la narrativa pura (particolarmente esausta alla fine dei nostri anni Novanta e diventata spesso nient'altro che un cerebrale gioco combinatorio), con le tecniche di ricerca "archeologica" e investigativa. Tutti i romanzi che avrei scritto, sia che fossero di invenzione – come Il bacio della Medusa o La camera di Baltus –, sia che fossero ispirati a fatti e persone non "emersi" dalla mia fantasia, ma dalla storia, dalla memoria, dalla vita – come Lei così amata o Vita – sarebbero stati alla fine nient'altro che questo. Delle contese con l'ombra – per strappare alla morte, al silenzio, alla scomparsa e alla malinconia della perdita vite marginali o stranamente essenziali, scivolano comunque nell'oblio. Raccontando le mie storie, ricostruendole pazientemente, lasciando ad esse i loro vuoti incolmabili, le loro lacune, avrei tentato la resurrezione altrimenti impossibile di figure, opere d'arte, paesi. (CCO: 174)

Esta novela de la contienda con la sombra, una novela, en definitiva, de la recuperación de la memoria individual para volver a hacerla colectiva, nace también de algunas de las referencias literarias más importantes para Melania Mazzucco. La propia autora señala a Marguerite Yourcenar y el uso literario del material documental en *Recordatorios (Souvenirs pieux, 1973)*, el primero de los volúmenes de su célebre trilogía autobiográfica *El laberinto del mundo*. Pero también refiriéndose al autor alemán W. G. Sebald, que teorizó sobre la posibilidad de un único tipo de narración, que es aquel que se basa en la elaboración de material auténtico. Este es, pues, el principio originario de la obra narrativa de Mazzucco que ella misma declara en el citado artículo¹³.

Llegados a este punto, surge inevitablemente la cuestión de la novela histórica, que tanto peso tiene en la tradición literaria italiana y alrededor de la cual gira toda la producción mazzucchiana, de una forma u otra. Sin embargo, la autora, en su posicionamiento ante esa

13 La autora profundiza en estas cuestiones en *La contesa con l'ombra* (2005).

tradición hace una interesante reflexión en una entrevista audiovisual para la Enciclopedia Treccani¹⁴ defendiendo, una vez más, su visión híbrida del texto novelístico:

“Cerco ogni volta di fare qualcosa di diverso. Quando ho scritto Vita ho fatto in qualche modo un romanzo storico perché in fondo era un po’ la storia di mio nonno, quindi un personaggio minore, manzonianamente minore, un umile della storia emigrato in America che incarnasse un po’ l’epopea nazionale della nostra emigrazione transoceanica, raccontando però nel contempo anche le mie stesse ricerche e quindi come sono riuscita a ricostruire questa storia, in parte vera, in parte inventata dagli stessi protagonisti”.

La referencia a Manzoni resulta ineludible: los padres están siempre ahí para dar ejemplo, pero hay que intentar mejorar su legado de generación en generación. Mazzucco, en cambio, está más cerca de Elsa Morante o de Anna Banti, por su respeto a la tradición de la gran novela italiana y su deuda con las grandes escritoras del siglo XX, las auténticas depositarias de la memoria. *Vita*, sin duda, por su espíritu de novela de reconstrucción histórica y el éxito de ventas que disfrutó desde su publicación, llamó la atención de la crítica, que en ese momento puso a Mazzucco la etiqueta de escritora de novela histórica, muchos de cuyos rasgos estaban ya, en realidad, en sus tres novelas precedentes. La autora, lejos de repetir el modelo que se esperaba de ella, ha seguido repensando en sus textos posteriores el concepto de novela histórica, como hizo con la idea de escribir *Un giorno perfetto* a modo de cierre de la historia de la Italia del siglo XX que había abierto *Vita* anteriormente.

A lo largo de sus años de profesión y de encuentro con sus lectores, Mazzucco ha ido explorando diferentes formas narrativas para dar a cada uno de los personajes femeninos que ha ido contando las características que su historia y sus circunstancias requerían. Porque, en cualquier caso, el centro de la narración es siempre el personaje: es quien cuenta el relato, y es quien hace la historia en última instancia. Es decir, no se debe entender la novela de Melania Mazzucco como el devenir de una serie de acontecimientos históricos de los que el personaje es espectador, víctima y ni tan siquiera héroe; tampoco como la sucesión de episodios biográficos más o menos significativos de esos personajes. Muy al contrario, los personajes de la autora presentan, sin excepción, una psicología compleja que les hace plantearse su propia historia, sus circunstancias personales y sociales y, sobre todo, intentar trascenderlas. Y es fundamental la elección del personaje femenino como elemento de los márgenes de la historia, excéntrico, desenfocado: Medusa que está a punto de colarse en la foto de boda de Norma, Vita que aparece en la lista de pasajeros del «Republic» de la *White Star line* o Marietta retratada por su padre en

¹⁴ Melania Mazzucco: il romanzo con cui bisogna fare i conti. Istituto della Enciclopedia Italiana (ver apartado F en Bibliografía). La transcripción es del autor. (N. del A.)

la *Presentazione di Maria al Tempio* son tres ejemplos simbólicos de la descentralización de la mujer que Mazzucco quiere devolver al centro, cuando menos de sus propias historias. Porque son sus historias personales las que funcionan, al final, como metáfora de un tiempo y de un lugar que la autora, desde la recuperación de la memoria, aspira a hacer universal. Es lo que ocurre con todas las mujeres que protagonizan esta colección de novelas, que han tenido como digna representante en este estudio a Marietta. La autora se refiere a ello en su conversación para Treccani de la siguiente manera:

“Poi anni dopo quando ho deciso di scrivere un libro di Tintoretto, per esempio, ho scelto di prendere una strada completamente diversa. Innanzitutto di scrivere due libri: da una parte un romanzo che potrebbe essere definito un romanzo storico, avente al centro della storia dei personaggi che sono realmente vissuti come Tintoretto pittore e Marietta pittrice anch’essa; e nello stesso tempo però con la libertà di raccontare una storia senza tempo, quasi, al presente, raccontata dalla voce narrante, quasi come se fosse vicino a noi. Però tutta la ricerca storica che mi era servita per vedere, sentire e scrivere questo romanzo è finita in un libro che non è assolutamente un romanzo ma che è una biografia, un libro di storia, si potrebbe dire in qualche modo, e che allo stesso tempo non posso non definire anch’esso come un romanzo storico perché ne sono protagonisti centinaia di personaggi realmente vissuti dei quali racconto la storia soltanto attraverso i documenti, quindi una storia documentaria. Ma, allo stesso tempo, non c’è niente di più romanzesco di un documento sopravvissuto alla strage dei secoli”.

Marietta es, pues, la quintaesencia de esta propuesta híbrida que es la novela de Melania G. Mazzucco. Si en *Vita* parte del relato eran las pesquisas de la autora contadas en primera persona, en la historia de la Tintoretta ambos planos se dividen para crear dos obras totalmente complementarias, como se ha podido observar, pero que forman parte de una unidad, de una única novela en el sentido más amplio y posmoderno del término. La reubicación de este personaje, la recuperación de su memoria, tanto a través del recuerdo de Tintoretto imaginado por Mazzucco, como a través de los documentos de la Venecia del *Cinquecento* o incluso de la leyenda del personaje que el tiempo ha ido alimentando y quizá también moldeando o falseando, es significativa no solo por su valor narrativo, tampoco por su valor historiográfico exclusivamente, sino porque, además, supone la recuperación de una voz que encerraba claves importantes de un período cultural y artístico, porque su figura representó una anomalía y una transgresión en cuestiones tan fundacionales para la cultura como la educación femenina y la formación artística. Y esta es una realidad que trasciende el valor más anecdótico de la biografía e incluso de la importancia de entender una época, un tiempo, para universalizarlo.

En el fondo, en esta gran novela de la memoria que es la propuesta de Mazzucco, subyace la idea de que, independientemente del tiempo y el espacio que los personajes viven, cada uno –y las mujeres, especialmente– debe enfrentarse a una serie de retos que sus

circunstancias le imponen, y que no se diferencian tanto de unas épocas a otras. El posicionamiento y la independencia de las figuras paternas o maternas o las dificultades de habitar el lugar que la familia o la sociedad exigen, las posibilidades educativas y sus límites, que van a marcar inevitablemente el porvenir, el deseo como fuerza motriz pero también de desestabilización social y, por tanto, destructora a su vez del individuo o la locura como forma de rebelión y de supervivencia son algunos de los ejes temáticos en torno a los que gira la obra mazzucchiana. Todo, en un gran novela que se sustenta sobre tres principios: el cuerpo, receptáculo de experiencias y declaración de principios, bandera de la afirmación individual femenina; la familia, organismo y estructura social; el tiempo, cómplice y enemigo acérrimo, a la vez, de la memoria.

Cabe destacar, en la visión que plantea este corpus, la mirada limpia de las niñas que forman parte del mundo configurado por Mazzucco respecto a la perversión de la sociedad; no es solo Marietta la que se opone a lo que su realidad le impone, son también sus hermanas, las otras cuatro hijas de Tintoretto, quienes deberán acatar decisiones paternas que van en contra de su propia voluntad. Es Vita que, rechazada por los pequeños *bad boys* que forman parte de la comunidad a la que se ha visto catapultada, no entiende que ser niña sea un defecto. Es Medusa que, en su naturaleza salvaje, no atiende a razones a pesar de los abusos a los que ha sido sometida. Y es también Camilla Fioravanti, que no entiende el discurso de su padre, para quien el matrimonio heterosexual, canónico y ortodoxo es la única forma de familia que el estado y la sociedad deben apoyar.

Este análisis sobre los modelos de familia que han moldeado la historia de Occidente, la variedad temática ya mencionada que profundiza en cuestiones fundamentales del ser humano como el amor, el deseo, la dualidad entre la necesidad de pertenencia y de reafirmación individual o la huella que cada uno puede dejar de su paso por el mundo conducen a una ulterior reflexión: los personajes biográficos de Mazzucco no son históricos porque hayan existido; lo son más bien, como sus personajes ficticios, porque representan a muchos otros que precisamente el tiempo ha olvidado. De ahí la importancia de la historia privada en la que la autora se recrea. Su atención al detalle en la reconstrucción, el trabajo arqueológico sobre el que ha creado a Cornelia, la *tedesca*, o ha reimaginado a Marietta y a Vita, hacen del conjunto de la obra un ejemplo paradigmático de la reconstrucción de la memoria, de las cuestiones que la historia oficial suele obviar y que configuran, sin embargo, lo más significativo de cada período histórico.

Estos personajes que la autora, en referencia a su abuelo Diamante, denomina “manzonianamente minori” hacen inevitable la referencia a las reflexiones que el propio

Manzoni hizo sobre la novela histórica. No se trata, llegados a este punto, de introducir un estudio sobre el autor de *I promessi sposi* que sería, además, necesario contextualizar; no es en absoluto el objeto de este trabajo. Sin embargo, el escritor milanés sigue siendo el modelo al que todo autor posterior que se ha acercado a la novela histórica ha debido rendir cuentas. Manzoni, ya en en su ensayo *Del romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* –de título más que indicativo– en el que se reproducen partes del carteo que tuvo con su amigo Claude Fauriel, se expresa en cuanto a la dualidad entre circunstancias reales y circunstancias verosímiles, de una manera que resulta muy gráfica para entender la propuesta de Melania G. Mazzucco.

[L'autore] dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere, (...) e circostanze verosimili, inventate da lui, perché volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia. Per le stesse ragioni, ai personaggi storici (e voi siete ben contento di trovare in un romanzo storico de' personaggi storici) farà dire e fare, e cose che hanno dette e fatte realmente, quand'erano in carne e ossa, e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire. E reciprocamente, ne' fatti inventati da lui, metterà naturalmente circostanze ugualmente inventate, e anche circostanze cavate da fatti reali di quel tempo e di quel luogo; perché qual mezzo più naturale per farne azioni che abbiano potuto essere in quel tempo, in quel luogo? Così a' suoi personaggi ideali darà parole e azioni ugualmente ideali, e insieme parole e azioni che trovi essere state dette e fatte da uomini di quel luogo e di quel tempo: ben contento di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero. (Manzoni, 1981)

Es interesante en este fragmento la idea de reponer “le polpe a quel carcame”, de devolver la carne a la estructura ósea; en definitiva, de reconstruir con la escritura, como hace la autora, los huecos de la memoria. En un artículo llamado precisamente «L'invenzione della memoria» para la publicación virtual *Griselda Online*, en el que hace referencia también a la correspondencia entre Manzoni y Fauriel a propósito de la novela histórica, de la realidad y la ficción, Mazzucco profundiza en la cuestión apuntando: “un narratore che scriva di persone realmente vissute, basandosi su personaggi veri, e ritratti dal ‘vero’, deve tener conto che la verità è una costruzione, e che il racconto che ciascuno di noi fa di se stesso non corrisponde necessariamente ai fatti accaduti”.

Melania Mazzucco, desde la generación de exploradores del magma en la que cada uno ha elegido su propio camino –no hay una poética común, no existen nuevos referentes válidos– no ha pretendido oponerse a la tradición de la novela histórica italiana, sino actualizarla en su concepción, en su estructura, en su voz, en su discurso y en su temática porque, tomando de nuevo prestada la idea de Stefania Lucamante (2009), el privilegio de la memoria va a las

mujeres. La autora es completamente consciente de ello ya desde su primera novela, de la importancia de la escritura como ejercicio de recuperación y de la necesidad de desprenderse de la obra para hacerla accesible.

Il bacio della Medusa è stato pubblicato nel gennaio del 1996. Impiegai tre giorni a trovare il coraggio di andarlo a guardare in libreria. La cosa strana fu che non mi sembrò più mio, e provai nei suoi confronti un sentimento di desolata impotenza: stava lì, sullo scaffale, in mezzo a migliaia di altri libri. E io non potevo fare più niente per lui. Doveva cavarsela da solo.
(PV, 494)

Esta es una anécdota real de la autora que, haciendo precisamente memoria, ha aparecido ya en este trabajo a propósito de *La lunga attesa dell'angelo*. Porque Mazzucco es sus personajes y sus libros. Tintoretto, en su primer día de fiebre, dispuesto a entregar su cuadro de *La Deposizione nel sepolcro* como homenaje póstumo a su hijo Zuane, siente que la tela ha dejado de pertenecerle, que ya no hay nada que pueda hacer por ella. Esta es la relación entre la verdad y la ficción en Melania Mazzucco; la ficción debe contar siempre una verdad, que será más universal cuanto más atención se ponga en los detalles. La verdad y la historia son, en el fondo, aleatorias: la memoria histórica no deja de ser la reescritura de la memoria sentimental de alguien que, de una manera u otra, ha omitido, añadido, tergiversado, afeado o embellecido su propia visión de los hechos, lo que pone en evidencia la importancia de la literatura, de la transmisión y de la escritura: de la narración misma antes que de los hechos que se narran. La cuestión, que no es baladí, encuentra una respuesta en *Io sono con te. Storia di Brigitte*, la novela que cierra estos veinte primeros años de profesión de Mazzucco:

Due anni dopo, mentre cerco di ricostruire le tappe dell'odissea di Brigitte, chiedo ai commissari come facciano ad accertare i fatti. La questione – per me che sono abituata a lavorare negli archivi, sulle fonti documentarie e con i testimoni per ricostruire o costruire le mie storie, e che da mesi lavoro al vero caso di Brigitte – è sostanziale. Una questione di estetica, ma anche di etica della letteratura.

Faccio una scoperta stupefacente. Lo stato non pretende che loro accertino i fatti. Sarebbe impossibile. Un rifugiato quasi mai è in grado di fornire prove della persecuzione che ha subito – l'unico corpo del reato di cui dispone è a volte paradossalmente il suo stesso corpo. Ciò che lo stato chiede è che i fatti narrati siano verosimili. Che rispettino il principio della verosimiglianza.

È quello che si chiede anche all'autore di un romanzo.

Se riesce a sospendere la nostra incredulità, lo seguiamo fino all'ultima pagina, crediamo ai fatti che inventa e ci immedesimiamo nei suoi protagonisti.

L'Italia del futuro nascerà in base alle storie che saranno state raccontate. E saranno state raccontate, e perciò costruite, per noi.

Siamo i lettori e i critici del romanzo nazionale.

Noi gli autori del racconto. (Mazzucco, 2016: 129)

En el inicio de la novela *Vita*, el primer capítulo sobre «I miei luoghi deserti» en el que Melania G. Mazzucco cuenta la historia del regreso a Minturno del Capitán Dy Mazzucco –el hombre que podría haber sido su padre– la autora recuerda a Roberto, su verdadero padre, con una frase que resume toda su poética, sobre la que el presente ensayo ha intentado aportar algo más de luz: “L’uomo che invece era mio padre mi ha raccontato un’altra storia. Volentieri, perché amava raccontare e sapeva che solo ciò che viene raccontato è vero”.

V. BIBLIOGRAFÍA

A. Obra narrativa de Melania G. Mazzucco

Novelas (1996–2016)

Il Bacio della Medusa (1996). Milano, Italia: Baldini & Castoldi.

(Reed. 2007). Milano, Italia: Rizzoli.

La camera di Baltus (1998). Milano, Italia: Baldini & Castoldi.

Lei così amata, (2000). Milano, Italia: Rizzoli.

(Reed. 2012). Torino, Italia: Einaudi Super ET.

Vita (2003). Milano, Italia: Rizzoli.

(Reed. 2014). Torino, Italia: Einaudi Super ET.

Un giorno perfetto (2005). Milano, Italia: Rizzoli.

(Reed. 2017). Torino, Italia: Einaudi Super ET.

La lunga attesa dell'angelo (2008). Milano, Italia: Rizzoli.

Limbo (2012). Torino, Italia: Einaudi.

Sei come sei (2013). Torino, Italia: Einaudi Stile Libero.

Io sono con te. Storia di Brigitte (2016). Torino, Italia: Einaudi.

Otros textos narrativos

«Seval» (1991). *Nuovi Argomenti*, núm. 39, pp. 75–81.

«Un treno per Annemarie Schwarzenbach» (2004). *Bloody Europe! Racconti, appunti, cartoline dall'Europa gay*, a cura di D. Liberti, B. Mazzoni, I. Bergamini, pp. 87–93. Roma, Italia: Playground

«Suor Virginia Maria De Leyva, detta Gertrude, Monaca di Monza» (2011). *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, a cura di V. Alferj, B. Frandino, pp. 327–340. Torino, Italia: Einaudi Stile Libero.

La storia di Re Lear (2011). Roma, Italia: La Biblioteca di Repubblica–L'Espresso.

Il bassotto e la regina (2012). Torino, Italia: Einaudi L'Arcipelago.

B. Obra ensayística de Melania G. Mazzucco

Volúmenes:

Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana, (2009). Milano, Italia: Rizzoli.

Il museo del mondo (2014). Torino, Italia: Einaudi Frontiere.

Artículos:

«La contesa con l'ombra» (2005). *Bollettino di italianistica*, núm. 1, pp. 171–177.

«La gabbia dei falconi, il romanzo impossibile di Annemarie Schwarzenbach» (2007). En A. Schwarzenbach, *La gabbia dei falconi. Tredici racconti orientali*. Traduzione e cura di Melania G. Mazzucco, pp. 167–232. Milano, Italia: Biblioteca Universale Rizzoli.

«Parole verdi sullo schermo grigio» (2007). Postfazione dell'autrice alla riedizione de *Il bacio della Medusa*, pp. 473–495. Milani, Italia: Rizzoli.

«John Fante, l'arte della fame» (2007). Introduzione a J. Fante, *La grande fame*. Milano, Italia: Einaudi Stile libero.

«Raccontate, donne, la vostra vita o la storia vi dimenticherà» (30 aprile 2011). *La Repubblica*, pp. 37–39.

«Il più arrischiato pittore del mondo» (2012). En *Tintoretto. Catalogo della mostra alle Scuderie del Quirinale*, a cura di V. Sgarbi, pp. 1–11. Milano, Italia: Skira.

«L'invenzione della memoria» (2012). Griselda portale di letteratura. Recuperado en www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/melania-mazzucco-invenzione-della-memoria.html

«Il talismano d'oro» (2012). Prefazione dell'autrice alla riedizione di *Lei così amata*, pp. V – XI. Torino, Italia: Einaudi Super ET.

«Alberto Asor Rosa e il gabbiano solitario. Pensieri sui *Racconti dell'errore*» (2013). *Bollettino di italianistica*, núm. 2, pp. 184–188.

C. Estudios sobre la autora

Trabajos monográficos:

DEBENEDETTI, S. (2005). «Tra esilio, memoria e nostalgia. Studi su *Vita*, di Melania Mazzucco» (Dissertação de Mestrado). Universidade de Sao Paulo, Brasil.

DE WINTER, K. (2009). «Vitalizzare la memoria della migrazione italiana. Una ricerca su *Vita* di Melania Mazzucco» (Tesi di laurea). Universiteit Utrecht, Netherlands.

FAGGIAN, G. (aa 2016–2017). «“Il romanzo legge nelle zone d'ombra dei fatti”. Figure dell'alterità nella narrativa di Melania G. Mazzucco» (Tesi di Laurea). Università degli studi di Venezia Ca' Foscari, Italia.

NICOTRA, G. (aa 2009–2010). «“Ogni libro ne genera un altro”. La forma-romanzo in Melania Mazzucco» (Tesi di laurea). Università degli studi di Roma La Sapienza, Italia.

WRIGHT, R. (1997). «*Il bacio della Medusa: Towards a Definition of a Feminist Discussive Space*» (PhD thesis). New York University, United States of America.

Ensayos, artículos y reseñas:

ARDOLINO, F. (2017). «Violenza, famiglia e genere. Il romanzo di ambiente poliziesco di Melania G. Mazzucco». *Quaderns d'italià* 22, pp. 181–192.

ASOR ROSA, A. (19 novembre 2005). «Un giorno perfetto nelle viscere di Roma». *La Repubblica*, p. 52.

ASOR ROSA, A. (15 dicembre 2009). «Ritorno in provincia. Le cento italie dei giovani scrittori». *La Repubblica*, p. 60.

- ASOR ROSA, A. (2011) «La letteratura italiana e l'esilio». *Bollettino di italianistica*, núm 2, pp. 7–14.
- ASOR ROSA, A. (27 marzo de 2012). «Ritratto di signora soldato». *La Repubblica*, pp. 57–58.
- BAKUN, E. (2004). «Worlds imagined and worlds experienced: Italians in America in *Vita* by Melania Mazzucco and *Umbertina* by Helen Barolini» (Thesis for the Degree Master). The Ohio State University, United States of America.
- BAUDINO, M. (8 febbraio 2006) «Salgari, Goethe, Erasmo: plagiare è un'arte». *La Stampa*, p. 25.
- BOARELLI, M. (2005). «L'utopia del raddomante». *Novecento*, n. 13, pp. 173–184.
- BOILLET, É. (2014). «*Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco e altri romanzi degli anni zero fra influenze cinematografiche e canone ottocentesco». En Quaderni del '900, núm. 14, pp. 81–95.
- CARMINA, C. (2004). «Il bacio della Medusa». *Lo specchio di carta*. Recuperado en:
<http://www.lospecchiodicarta.it/2010/07/13/opere-il-bacio-della-medusa-di-claudia-carmina/>
- CARTON-VINCENT, A. (2005). «Le sergent Manuela Paris dans *Limbo* de Melania Mazzucco (2012). Une femme soldat entre amazone antique et Sailor Moon». En *Italies*, núm. 19, pp. 329–340.
- CASTAGNINO, A. (2014). «A morte il professore! Il triste destino dell'accademico nel romanzo contemporaneo». *Contemporanea*, núm. 2, pp. 77–88.
- CHEMOTTI, S. (2010). *Lo specchio infranto: la relazione tra padre e figlia in alcune scrittrici italiane contemporanee*. Padova, Italia: Il Poligrafo.
- COLASANTI, A. (2003). «Melania G. Mazzucco (Sonata per violoncello)». En *Rosebud. Una generazione di scrittori italiani*, pp. 316–353. Roma, Italia: Quiritta.
- CROTTI, I. (2015). «Tra divergenza e destino. Nel *Limbo* afghano-italiano di Melania G. Mazzucco». En *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, pp. 135–153. Venezia, Italia: Edizioni Ca' Foscari.
- CROTTI, I. (2016). «Alla ricerca del ragno cammello: la rete del tempo nella scrittura di Melania G. Mazzucco». En *Per Enza Biagini*, pp. 187–194. Firenze, Italia: Firenze

University Press.

- CROTTI, I. (2017). «Grafie e geografie in esposizione: orientarsi e perdersi ne *Il museo del mondo* di Melania G. Mazzucco». En *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, vol. II pp. 531–544. Pisa, Italia: Edizioni ETS.
- DARDANO, M. (2008). «Narratori di oggi. Mazzucco e Veronesi». En su propio volumen *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, pp. 203–205. Roma, Italia: Carocci.
- DARDANO, M. (2010). «La ricerca di sé». En su propio volumen *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi (2005–09)*, pp. 91–118. Roma, Italia: Carocci.
- DE FRUTOS, C. (Noviembre, 2016). «La representación de la emigración italiana a Nueva York a principios del siglo pasado, a través de la novela *Vita* de Melania Mazzucco». En L. de Stasio et. al., *La italianidad, a examen*. XVI Congreso de la Sociedad Española de Italianistas, Bilbao, España.
- DE ROOY, R. et al. (2010). «Romanzi di deformazione. Comunicazioni d'autore e scrittori di massa». En *Cahiers d'études italiennes*, núm 11, pp. 225–243.
- DI NICOLA, L. (2012). «Il romanzo come genere aperto. *Lei così amata* di Melania Mazzucco». En su propio volumen *Intellettuuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, pp. 103–112. Pisa, Italia: Pacini
- DI PAOLO, P. (2012). «Il corpo è una miniera strana. Sulle tracce di Tintoretto». En *La fine di qualcosa. Scrittori italiani fra due secoli*, pp. 144–153. Roma, Italia: Giulio Perrone.
- ESPINOSA, J.L. (2007). «Los personajes femeninos en la novela *Un giorno perfetto* de Melania G. Mazzucco». En M. Arriaga Flórez et al., *Escritoras italianas: Géneros literarios y literatura comparada*, pp. 127–143. Sevilla, España: ArciBel.
- ESPINOSA, J.L. (2009) «Historia y literatura entre Annemarie Schwarzenbach y Melania G. Mazzucco». En M.M. González de Sande (a cura di), *Scrittrici e figure femminili: letteratura italiana e italo-spagnola*, pp. 175–184. Sevilla, España: ArciBel.
- ESPINOSA, J.L. (2013). «Marietta, La Tintoretta. Literatura e historia en *La lunga attesa dell'angelo* de Melania G. Mazzucco». En P.L. Ladrón de Guevara et al., *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea*, pp. 227–232. Murcia, España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.

- FERLITA, S. (16 febbraio 2006). «Un libro ai raggi x, esame anti plagio». *La Repubblica*.
- GIARRETTINO, A. (2014). «L'esperienza dell'arte. *Il museo del mondo* di Melania Mazzucco». *Quaderni del '900*, núm. 14, pp. 25–36.
- IDOTTA, F. (2015). «La emigración infantil desde Italia a los Estados Unidos entre 1870 y 1914: la provincia de Reggio Calabria» (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a distancia, España.
- IPPOLITO, A. (2016). «“L'orma nello schermo opaco”. Intermedialità del costruito narrativo e rappresentazione di una “realtà depotenziata” in *Un giorno perfetto* (2005) di Melania G. Mazzucco». En *Linguae &*, vol. 15, núm 2, pp. 49–67.
- LA MENDOLA, V. e VILLANO, M. (2011). *Italia tra le righe. I libri della nostra storia*, Milano, Italia: EDUCatt Università Cattolica.
- LUCAMANTE, S. (1999). «Un biennio di narrativa femminile: 1999–2000». *Rivista di studi italiani*, Anno XVII núm. 2, pp. 217–232.
- LUCAMANTE, S. (2008). «Perverse Desire and the Reversal of Medusa's Gaze in Melania Mazzucco's *Il bacio della Medusa*». En su propio volumen *A multitude of Women: The Challenges of the Italian Contemporary Novel*, pp. 206–233. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- LUCAMANTE, S. (2009). «The Privilege of Memory Goes to the Women: Melania Mazzucco and the Narrative of the Italian Migration». *Modern Languages Notes*, 124.1, pp. 293–315.
- LUCAMANTE, S. (2009). «Fine del viaggio per un genio sofferto». *Legendaria*, n. 74, 2009, pp. 45–46.
- LUCAMANTE, S. (2010) «The Making and the Unmaking of the Eternal City: A History of Violence in an Everyday perfect Day», *Annali d'Italianistica*, vol. 28, pp. 375–402.
- LUPO, G. (2006). «La letteratura italiana contemporanea». *Nuova informazione bibliografica*, fascicolo 2, pp. 237–258.
- MIGLIACCIO, T. (2006). «La chiaroveggenza del già vissuto. Melania G. Mazzucco, *Lei così amata*». *Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero*, X, n. 19, pp. 111–120.

- MURIZZI, M. (2005). «Dal racconto di una Vita a quello di Un giorno perfetto: intervista a Melania G. Mazzucco». *Three monkeys online*. Recuperado en:
<http://www.threemonkeysonline.com/it/dal-racconto-di-una-vita-a-quello-di-un-giorno-perfetto-intervista-a-melania-g-mazzucco/>
- NICOTRA, G. (2011). «Il “mal d’Europa”: Storie di esuli nella narrativa di Melania Mazzucco». *Bollettino di italianistica*, núm 2, pp. 359–380.
- PASTI, D. (5 luglio 1996). «Premio Strega vince Barbero». *La Repubblica*.
- SPALANCA, L. (2011). «La camera di Baltus». *Lo specchio di carta*. Recuperado en:
<http://www.lospeccchiodicarta.it/2011/01/26/la-camera-di-baltus-di-lavinia-spalanca/>
- STORINI, M. C. (2008). «Antonio c’est moi? Sul realismo di *Un giorno perfetto* di Melania G. Mazzucco». En E. Mondello (a cura di), «*Hannibal the cannibal c’est moi? Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, pp. 107–128. Torino, Italia: Robin.
- SWIDERSKI, L. N. (2017). «Infancia y cuento de hadas en *Il bacio della Medusa*, de Melania Mazzucco». *Zibaldone. Estudios italianos* vol. V núm. 1, Valencia, España, pp. 349–366.
- TIRABASSI, M. (2003). «Melania G. Mazzucco: *Vita*, una storia di emigrazione vista dall’Italia». *Altretalie* núm. 26, pp. 112–115.
- VOITENKO, A. (30 marzo 2006). «Il pregio del plagio». *Centonove*. Recuperado en:
http://www.russianecho.net/index.php?option=com_content&view=article&id=93:il-pregio-del-plagio&catid=1:arte&Itemid=7

D. Bibliografía general

Volúmenes con referencia específica a la autora:

ASOR ROSA, A. (2009). *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III: La letteratura della Nazione. Torino, Italia: Einaudi, Piccola Biblioteca.

ASOR ROSA, A. (2013). *Breve storia della letteratura italiana*, vol II: L'Italia della Nazione, Torino, Italia: Einaudi, Piccola Biblioteca.

ASOR ROSA, A. (2015). *Scrittori e popolo (1965). Scrittori e massa (2015)*. Torino, Italia: Einaudi, Piccola Biblioteca.

TELLINI, G. (2017). *Storia del romanzo italiano*. Milano, Italia: Le Monnier – Mondadori education.

Otras referencias consultadas:

BAJTIN, M. (1989). «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela». En *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.

BARTHES, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.

BARTHES, R. (2012). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Madrid, España: Siglo XXI.

BENEDETTI, C. (12 marzo 2009). «Free Italian Epic», *L'Espresso*. Recuperado en: <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article2333>

CALVINO, I. (1973). *Il castello dei destini incrociati*. Torino, Italia: Einaudi.

CALVINO, I. (1989). *Lezioni americane, sei proposte per il nuovo millennio*. Milano, Italia: Garzanti.

CAPOTE, T. (1980) *Music for chameleons*. New York, United States: Random House.

CASADEI, A. (2014). *Il Novecento. Storia della letteratura italiana*, vol. 6 (a cura di Andrea Battistini). Bologna, Italia: Il Mulino.

- CASADEI, A. (2015). *La critica letteraria contemporanea*. Bologna, Italia: Il Mulino.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Italia: Bompiani.
- GONZÁLEZ DE SANDE, V. (2017). *La narrativa de Carmen Covito*. Sevilla, España: Benilde.
- MANZONI, A. (1981). *Scritti di teoria letteraria*. Milano, Italia: Rizzoli.
- MAZZONI, G. (2011). *Teoria del romanzo*. Bologna, Italia: Il Mulino.
- SPINAZZOLA, V. ed. (2010). *Il New italian Realism, Tirature 2010*, Milano, Italia: Il Saggiatore.
- TELLINI, G. (2014). *Letteratura italiana. Un metodo di studio*, Milano, Italia: Le Monnier – Mondadori education.
- WHITE, H. (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957–2007*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- WU MING (2009). *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino, Italia: Einaudi Stile Libero.

E. Artículos de interés sobre la recepción de Mazzucco en España

- ANTÓN, J. (1 noviembre 2006) «Atrapar a un ángel». *El País*, online. CAPDEVILA, J. «La novel·la d'una heroïna real». *Avui*, p. 38.
- CABRÉ, M.A. (26 enero 2005) «La epopeya del inmigrante». *La Vanguardia*, p. 10.
- COSTA, J. (2015) «Amor i guerra en un mon convuls». *Llegir en cas d'incendi*, online.
- DE MELLO, L. (30 noviembre 2008) «Roma, ciudad cerrada». *Página12*, online.
- ESCUR, N. (10 febrero 2011) «Tintoretto, el padre». *La Vanguardia*, p. 34.
- ESCUR, N. (14 abril 2014) «El limbo de la mujer soldado». *La Vanguardia*, p. 33.
- ESCUR, N. (8 febrero 2016) «“¿Por qué niegan lo que ya existe?”». *La Vanguardia*, p. 34.

- GARRIDO, A. (16 enero 2009) «Veinticuatro horas». *Sur Málaga*, p. 66.
- HERNÁNDEZ, S. (3 enero 2007) «El ángel devastado». *La Vanguardia*, p. 6.
- HERNÁNDEZ, S. (21 maig 2014) «El mirall de l'Afganistan». *La Vanguardia*, p. 8.
- HEVIA, E. (9 febrero 2011) «Melania G. Mazzucco retrata la vida y el tiempo de Tintoretto». *El Periódico de Catalunya*, p. 66.
- JULIANA, E. (18 enero 2015) «Los relojes blandos del año 15». *La Vanguardia*, p. 30.
- MASOLIVER, J.A. (29 octubre 2008) «Círculos dantescos». *La Vanguardia*, p. 10.
- MASOLIVER, J.A. (30 marzo 2011) «Cazador de sombras». *La Vanguardia*, p. 8.
- MASOLIVER, J.A. (7 mayo 2016) «La casa del padre». *La Vanguardia*, p. 7-8.
- MORA, M. (20 septiembre 2008) «La metáfora de Roma». *El País*, Babelia p. 5-7.
- OREJUDO, A. (7 abril 2016) «Un sentimiento visible». *El País*, online.
- PATAT, A. (6 marzo 2005) «El precio del sueño americano». *La Nación Line*, online.
- PIÑOL, R.M. (23 noviembre 2004) «Melania Mazzucco novela la odisea de la emigración italiana a EE.UU.». *La Vanguardia*, p. 32.
- PIÑOL, R.M. (24 septiembre 2008) «Melania Mazzucco presenta su visión polifónica de la Roma actual». *La Vanguardia*, p. 35.
- PIQUER, E. (23 novembre 2004) «La recerca italiana del somni americà». *Avui*, p. 39.
- SÀRRIAS, C. (19 febrer 2009) «És així avui la nostra societat». *Catalunya Cristiana*, p. 34.
- SOLANO, F. (30 julio 2005) «Leyendas de hoy». *El País*, Babelia p. 7.
- VÁZQUEZ, N. (31 octubre 2006) «El ángel a pie de página». *La Vanguardia*, p. 41.

F. Enlaces a entrevistas de interés

- Festivaletteratura 2013 – Entrevista a Melania Mazzucco.

<https://www.youtube.com/watch?v=-XzE9EnUeFY>

- 5 domande per Melania Mazzucco.

<https://www.youtube.com/watch?v=pMpfHgYtM0g>

- Incontri. Melania Mazzucco.

https://www.youtube.com/watch?v=P_RVjT2416E

- Melania Mazzucco: il romanzo con cui bisogna fare i conti.

http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Int_Melania_Mazzucco_romanzo_storico.html

- Scrivere nell'era dell'e-book

http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Int_Melania_Mazzucco_scrivere_era_ebook.html

- Emigrazione e letteratura

http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Int_Melania_Mazzucco_emigrazione.html

- Omaggio a Marietta Tintoretto

<https://www.youtube.com/watch?v=VGYBILSD1aI>

- Tintoretto spiegato da Melania Mazzucco

<https://www.youtube.com/watch?v=hSk3awIGzpA>

- Sei come sei.

<https://www.youtube.com/watch?v=zwTkWBU09Xs>

- Melania Mazzucco: Sei come sei.

https://www.youtube.com/watch?v=ujYU4_AhEnM

- Io sono con te: la storia di Brigitte

https://www.youtube.com/watch?v=_qtqOALSEzs

UNA QUALUNQUE MATTINA ROMANA

Conversazione con Melania G. Mazzucco

Roma. Venerdì 6 aprile 2018. Mattina

Il sole splende, manco l'ombra di una nuvoletta, in una giornata di luce quasi abbagliante. Di buon auspicio, quindi.

Cornetto e cappuccio al bar dell'angolo e mi avvio verso la metropolitana, attraversando una Piazza del Popolo straripante di gente. In parte, è sempre così, ma è anche l'inizio della stagione delle gite scolastiche e Roma offre oggi alle ragazze e ai ragazzi la sua versione migliore –anche se una versione brutta di questa città, d'altra parte, si fa sempre fatica ad immaginarla–. Penso inevitabilmente a Valentina e Kevin Buonocore, a cosa ne sarà di Emma Tempesta, e m'imbatto all'improvviso nel ricordo della prima lettura di *Un giorno perfetto*, da cui tutto ebbe inizio, nell'immagine di quella Roma luminosa e allo stesso tempo selvaggia che racconta il romanzo. È la storia che mi portò al primo incontro con Melania Mazzucco a Bologna, nel novembre del 2005, in occasione della presentazione proprio di quel libro, che era appena uscito.

Sono passati quasi tredici anni e le strade mi hanno portato di nuovo a Roma, non quella letteraria bensì quella per davvero, e a Melania, che nel frattempo, è diventata oggetto di studio e anche amica.

Mi riceve sorridente e mi abbraccia, avvolgendomi nella sua chioma di capelli riccioluti, belli, che in qualche modo definiscono anche quella sua forma di stare al mondo: espansiva, libera e un po' felina. Zigzaghiamo tra i libri che riempiono la casa mentre ci aggiorniamo sulle cose della vita trascorsa dal nostro ultimo incontro, sempre a Roma, un anno fa, e subito dopo inizia a parlarmi con entusiasmo del suo prossimo romanzo. Il progetto a cui, curiosamente, stava cominciando a lavorare quando la sua strada e quella di Marietta Tintoretta si incrociarono per sempre. Il resto è già storia della letteratura.

Sulla scintilla del romanzo

È un bel modo di dare inizio a questa conversazione, questo viaggio attraverso i suoi primi vent'anni da scrittrice. Questo nuovo romanzo, ancora in fase creativa, è il punto di partenza per parlare di meccanismi narrativi, di come nascono le storie, i personaggi. I suoi romanzi:

Melania G. Mazzucco – Ci sono delle braci che covano, che non si spengono mai però che non fanno fuoco. Marietta è sicuramente una di queste. L'avevo incrociata varie volte nella mia vita, e in particolare l'avevo incrociata nella scena che è poi diventata la scena madre del mio racconto e di com'è nato il libro: la mia visione del quadro. In effetti tornando a ritroso nel tempo è stata sicuramente la scena primaria: io vedo il quadro, scopro una artista, scopro una bambina e scopro un personaggio. Da quel momento qualcosa si accende. La storia comincia ma non è abbastanza perché diventi il centro della mia ricerca, perché arda qualcosa che ti costringa a passare anni della tua vita su questo libro anziché su un altro.

Poi il momento della scintilla, il momento in cui è partito un grande fuoco, è stato un altro. Io da un po' di tempo stavo lavorando a un altro progetto, completamente diverso, su una artista romana del Seicento che si chiamava Plautilla Bricci, la prima donna architetto d'Europa che però è stata anche una pittrice. Non sopravvisse all'epoca neanche un'opera però era stata l'unica donna che nel Seicento romano era stata in grado di edificare una villa di diporto per un personaggio della corte romana. Mi sembrava una storia interessantissima.

Mi misi a lavorare su quello, non c'era nulla, proprio zero.

Mentre leggo un abecedario pittorico – che poi è nominato nel volume biografico su Giacomo – mi imbatto nella biografia di Marietta, che poi capisco essere in realtà una citazione assolutamente quasi letterale di una biografia precedente. In queste venti righe c'è qualcosa che mi fa capire che è Marietta quella su cui andrò a lavorare, e non sarà Plautilla per adesso. Qualcosa che mi interessava di entrambe era il fatto di essere figlia: Plautilla come Marietta è figlia di, di un commediografo in questo caso – beh anch'io lo sono, posso dire adesso, anche se in quel momento non lo sapevo, diciamo, che ci fosse un nesso con me stessa, con la mia storia, con la mia persona.

Il padre di Plautilla scriveva in linguaggio popolare, non aulico, però faceva teatro ma non faceva commedia dell'arte né faceva la commedia aristocratica. Si mise in mezzo col sogno di fare il teatro borghese che avrebbe fatto Goldoni, duecento anni dopo. Lui però fallisce: è un grande perdente, quest'uomo, che viveva spacciando storie, raccontava fatti di cronaca, un proto-giornalista, faceva commedie gratis, recitava, e aveva educato i figli all'arte. Insomma,

un personaggio molto anomalo. Tanto anomalo da crescere una figlia convinta di fare la pittrice e architetta. Mi interessa moltissimo la relazione tra figlia e padre anche perché lui muore, a un certo punto, e lei rimane da sola a gestire queste sue velleità artistiche, cosa farà della sua vita. Quindi questo padre non è padre ingombrante come Tintoretto – è pure un pittore fallito, che non riesce a combinare niente nella Roma di Caravaggio.

Ma leggendo nella stessa pagina ci sono le due donne. Quindi torno su Marietta.

Avevo lavorato su Tintoretto, e mi interessava sempre di più questo pittore e quest'uomo, comunque molto singolare di cui la storia dell'arte tramandava un'immagine un po' romanzata, questo straripante talento creativo. Il tiranno, alla fine, un artista perfettamente realizzato. Quindi torno su di lui.

Il padre costruisce la figlia affinché lei possa diventare effettivamente qualcuno. Le figlie degli altri pittori non dipingono. Al limite sono le figlie degli aristocratici che vengono educate all'arte, ma solo per diletto, non per professione.

Scintilla è proprio il nomignolo che Tintoretto dà a Marietta, sua figlia, ne La lunga attesa dell'angelo, perché è stata lei ad accendere il fuoco della vita e la creatività del Maestro, ma mi chiedo – e le chiedo – quale sia l'elemento che accende il fuoco di altri personaggi, quelli di Un giorno perfetto oppure Limbo, personaggi veri –verissimi, anzi– che non sono invece mai esistiti al di fuori dai romanzi:

MM – Ho ripensato molto a come ho scritto *Un giorno perfetto*. Ci ho pensato. È una ricostruzione *a posteriori*, per cui anche falsa, forse, come capita spesso con gli scrittori. Ho individuato due o tre piste che si sono messe insieme e hanno fatto scaturire il libro: la prima, l'irruzione dei poliziotti della casa. A quell'epoca io e Luigi, eravamo stati sfrattati – non proprio sfrattati ma i proprietari ci avevano chiesto il doppio dell'affitto e noi non potevamo permettercelo, ovviamente. Quindi siamo stati costretti a cercarci casa. E ci siamo messi a girare in case altrui, con le chiavi di quelle case in compagnia di un agente immobiliare, mentre erano assenti i proprietari. Questa è stata una esperienza fortissima, singolare, ricchissima: case di tutti i tipi, arredi e lampadari di vite interrotte, perché magari erano andati al lavoro, ma comunque una vita perché loro c'erano, con un sentimento molto forte di violazione da parte nostra. Ricostruisci storie guardando oggetti, camini, le tracce di una vita altrui, diversa dalla tua: cosa era rimasto nel camino abbandonato, l'infiltrazione del terrazzo, c'è stata anche una visita in un appartamento molto simile a quello che sarebbe stato l'appartamento di *Un giorno perfetto*, e questo mi ha molto stimolato. Cercare di immaginare di chi è quel peluche, e

immagini quindi tutta la famiglia. Un esperimento emotivo molto forte, insomma.

Poi il tema è nato probabilmente per un altro motivo: da anni facevo ricerche su Marietta e anche Plautilla. Avevo letto tanti atti di morte. Necrologi, un'esperienza funeraria molto forte. Mi ero resa conto che nessuno uccideva un bambino: esisteva l'infanticidio che veniva in qualche modo anche legittimato, perché l'infante appartiene alla madre e se non lo voleva era legittimo. Ma l'idea di mettere le mani sui propri figli non più infanti da parte di un padre, ma anche di una madre con i figli adulti, era qualcosa che non esisteva nella società moderna. Questo assassinio del futuro attraverso i figli è invece qualcosa di più della società moderna. Qualcosa su cui riflettere, di cui non ero consapevole, qualcosa che appartiene alla società occidentale, che condividiamo con francesi, spagnoli, belgi. Mi ha colpito. In qualche modo è come se avessi messo in relazione questo: perché la morte del futuro passa attraverso la morte del figlio.

E Limbo?

MM – Beh, *Limbo* è stato il mio sogno afgano, da sempre, il sogno afgano di una vita intera. Con un'amica –Francesca Cersosimo, una giornalista compagna delle scuole medie– scrivevamo romanzi verso i dieci, undici anni ambientati in epoca archeologica, Creta, nel regno di Minosse piuttosto che fra gli etruschi, quelle cose che fanno i ragazzini. Però nel mondo contemporaneo c'erano paesi che ci affascinarono, che ci sembravano proprio l'opposto del nostro, e uno di questi era l'Afghanistan. E quindi avevamo sempre detto: quando incominceremo a viaggiare andremo in Afghanistan. Ma noi siamo diventate grandi quando l'Afghanistan era già una zona vietata, un tabù. Nel '79 ci fu l'invasione sovietica e da lì di fatto il paese non è più stato in pace, non c'è mai più stata una finestra per fare un viaggio di conoscenza, e di esperienza. Per me è diventato un paese interdetto in cui sono poi andata con Annemarie Schwarzenbach; lei è stata una delle prime persone che negli anni '30 ha colto la finestra. Il viaggio della Schwarzenbach in Afghanistan è terribilmente interessante anche se poi io nel romanzo non l'ho raccontato perché lei ne ha scritto molto, quindi non c'era bisogno che lo raccontassi anch'io in *Lei così amata*. Però l'idea che due donne si mettano in viaggio su una piccola Ford, perché lei non c'è andata con una jeep ma quasi con l'equivalente di una Topolino, una macchina qualunque che ha modificato perché lei la guidava e doveva essere capace di andare su sentieri sterrati, per poter inerpinarsi su queste montagne terrificanti. È un viaggio veramente epico, che lei ha fatto contro se stessa, contro la sua dipendenza dalla droga e il suo amore mancato.

E perciò l'Afghanistan è al centro del mio immaginario, e a un certo punto è successo che poi gli italiani che non avevano quasi mai avuto a che fare con questo paese ci sono andati in guerra. L'esperienza di un'intera generazione di ragazzi; tra l'altro di italiani ce ne sono ancora, un piccolo contingente. Questo è stato l'unico modo degli italiani di relazionarsi con questo paese. Tra l'altro legato a noi da un filo ancora più sottile, perché il re afgano in esilio che venne a Roma. Non lo sa nessuno ma è così. L'Italia non si esponeva ospitandolo, mentre magari se andava in Francia o in Inghilterra creava un problema diplomatico, invece l'Italia non era coinvolta nel grande gioco afgano.

Mi interessa questa nostra storia degli italiani in Afghanistan; è un po' il viaggio che io non ho potuto fare. Come ci puoi andare oggi? Puoi andarci come volontario medico, soldato o giornalista. A me interessavano di più i soldati. Anche perché *Limbo* si scrive con questa riflessione sul senso dell'Italia alla base: che cos'è questo strano paese i cui soldati sono un corpo estraneo e vengono percepiti, così come la polizia, come un avversario da più della metà dell'opinione pubblica, che pensa siano dei mercenari, che non ci rappresentano. Loro sono partiti fra gli insulti della nazione, gente che è andata a morire non avendo dietro un paese. Era una missione sbagliata, non voglio fare una discussione sul senso della missione perché è chiaro, però mi interessava comunque l'idea di un ragazzo che si arruola un po' quasi contro il suo paese, anche perché questo vale già dagli anni '40.

E l'ultima cosa che mi interessava molto era il fatto che, per la prima volta nella storia d'Italia, ci fossero le donne nell'esercito italiano, il che rappresenta tutt'ora un'anomalia interessante per noi che siamo un paese mostruosamente retrogrado sulla condizione femminile, con buchi e ritardi nelle professioni, nella società, nel sesso. Siamo il paese del femminicidio, quello in cui si uccidono più donne, che è la nuova forma del delitto d'onore che non riusciamo a estirpare dal costume nazionale. Però, curiosamente, l'esercito decise che le donne dovevano starci, e anche in maniera rappresentativa, perciò quelle che in effetti hanno avuto talento, in questi pochissimi dieci anni, hanno finito per occupare dei ruoli apicali che nel resto della società non hanno, quindi è singolare che sia accaduto esattamente nel mondo maschilista per eccellenza; allora mi sembrava veramente interessante ragionare sul ruolo di un soldato – qualcosa di più di un soldato, un sottufficiale – che fosse una donna.

Sull'approccio documentaristico

Viene quindi spontaneo porsi la domanda sull'approccio documentaristico nei confronti dei personaggi, se ci sia o meno una differenza tra il personaggio veramente esistito, quello storico di fronte a quello immaginato:

MM – In realtà no. Anche i personaggi realmente esistiti vengono raccontati da chi li ha conosciuti, per cui i personaggi vengono sempre reimmaginati, come nel caso di Annemarie, dai personaggi che li hanno frequentati, amati a volte, oppure odiati. C'è sempre una percentuale soggettiva molto forte. Ho sempre cercato di mettere insieme, da una parte i documenti che fossero relativi a persone vere, esistite –i miei nonni, Annemarie, o anche Marietta– ciò che ne era stato detto –memoria orale o collettiva– e poi, da un'altra parte, le suggestioni che giungevano a me da altre fonti che però, in qualche modo, toccavano l'argomento. Più o meno, questi sono i materiali grezzi su cui costruisco tutte le storie. Anche Manuela è nata così. Ho incontrato e parlato con ufficiali e militari. Io non ho una storia personale legata all'esercito. Mio padre era obiettore, siamo refrattari alle armi e forse per questo mi interessava capire le scelte di Manuela.

Mi ricordai di una delle poche conversazioni che avevo fatto con mio padre relative all'anno 1943. Mio padre era del '27 e quindi non era obbligato, ma quando crolla l'Italia, i tedeschi dicono che bisogna presentarsi per continuare a servire il paese. Una buona parte si imbosca, o perché non vuole andare alla guerra o perché si rifiuta di servire i tedeschi. Una parte però va, per un malinteso senso di lealtà all'Italia. Mio padre assiste e mi racconta di mio zio, che invece era di una classe di leva –era cieco da un occhio, quindi era stato riformato, faceva teatro, era critico teatrale, maestro, era proprio la persona meno adatta, insomma– e però entrambi si presentano, inspiegabilmente, e l'uomo ufficiale che lo vede gli dice: ma che fai? E lui rimane sconvolto per il fatto che è solo. Lui si immaginava di andare lì e trovare una fila di giovani della sua generazione, e invece era solo. L'ufficiale gli dice di andarsene. Torna a casa. La famiglia contenta. Perché ci sei andato?, gli chiesi. Lo zio era socialista, suo padre era antifascista, il padre era stato costretto a fare l'usciera, si era preso l'olio di ricino, avevano passati gli anni trenta come miserabili. Lo zio disse: avrei tradito il paese se non fossi andato, così ci dissero. Mi colpì tantissimo perché veramente ero l'ultima persona al mondo da cui mi sarei immaginata che rispondesse a questa chiamata. Mi sono chiesta cosa vuol dire sentirsi parte di una comunità, una cosa che io non sento peraltro.

Queste sono le riflessioni dietro alla costruzione del personaggio, che però ho costruito parlando con persone diversissime che si erano arruolate per i motivi più disparati. Uomini e donne, qualcuno perché era disoccupato, anche se le ragazze erano più motivate.

Adesso quindi Manuela è un personaggio femminile molto motivato. Spesso le donne erano le figlie femmine di militari, orgogliose di seguire la tradizione paterna, come Marietta, cosa che una generazione prima non aveva potuto fare, e quindi la delusione dei padri era quella di non avere un figlio maschio. Queste ragazze hanno fatto carriera a Modena come ufficiali, altre invece venivano da situazioni molto difficili, come Manuela, famiglia disgregata, bisogno di essere parte di una entità superiore, che ti permette di strutturare. E altre ancora per disoccupazione. Una generazione un po' cancellata. Parlando di cifre, non vorrei dire sciocchezze, ma forse si parla di diecimila persone, la generazione anni '80. Ragazze e ragazzi mai usciti dall'Italia che sono finiti sulla Luna, in un paese ostile, un po' illusi di portare qualcosa di buono, e poi costruivano pozzi, li hanno fatti per altro, e gli sparavano addosso, e da un certo momento in poi anche loro hanno cominciato a sparare. Di queste cose non si parlava mai. A me hanno colpito alcune storie vere di persone che sono morte.

Un maresciallo morì inaugurando un ponte che collegava due valli che erano rimaste separate per anni. Gli italiani lo avevano rifatto, e questo veramente era andato lì a costruire il ponte; una morte difficile da accettare, più di una morte in combattimento.

E però quando succedevano queste cose la stampa e l'opinione pubblica sono sempre state molto ostili a tutto ciò.

Sulla professione della scrittura e il successo

L'attualità ci fa tornare sulla scrittura come mestiere, sul fatto che ci siano oppure no delle scelte premeditate al momento della condivisione col lettore. Come si fa a scegliere quello di cui si vuole scrivere, quello che si vuole rendere pubblico, il ruolo degli editori e delle case editrici al riguardo, e la libertà creativa:

MM – Considero la scrittura una professione – rigore, disciplina, impegno. Devi sapere quello che fai e lavorare duramente. Ma allo stesso tempo io l'ho vissuta come un'esperienza di libertà e non avrei mai accettato di convertirlo in mestiere. Non ho mai scritto un libro che volevano gli editori né il modo di scriverlo. Non l'ho fatto all'inizio né dopo. Dopo *Vita* e il successo ho scritto un libro diversissimo come *Un giorno perfetto*, durissimo, contemporaneo, che

apparentemente andava da tutt'altra parte rispetto a quello. Non volevo restare prigioniera di quello che mi era capitato, che era una cosa bellissima; ricevere il premio Strega da giovane era una cosa bellissima, però può anche distruggere la tua storia di scrittore, puoi entrare nel delirio di voler ripetere un successo che non tornerà mai, è imponderabile la storia dei libri, non si fanno mai le storie a tavolino. Alla mia libertà creativa ho sacrificato tutto. È stato così all'inizio ed è così anche adesso. Nel momento in cui questo non sarà più possibile io non scriverò più.

È un lavoro ma non un mestiere, perché la storia non la si può scrivere perché qualcuno te lo chiede, la storia deve nascere da un fuoco, ho bisogno di scrivere quella storia, è importante per me, per me sono anni.

Sono poi anni che trascorri con il libro. È la mia vita alla fine. Come posso rinunciare? È un sacrificio troppo grande.

E quindi la scelta di scrivere Un giorno perfetto è stata dettata dal successo di Vita, dalla volontà di fare qualcosa di completamente diverso:

MM – In realtà *Un giorno perfetto* avevo cominciato a scriverlo prima, ma poi *Vita* è stato rimandato, ero su vari altri progetti come Tintoretto e in quel momento volevo scrivere qualcosa come *Un giorno perfetto* perché avevo raccontato tanti anni della storia d'Italia e in qualche modo volevo arrivare al presente.

Quando poi è uscito *Vita*, ed è stato un ciclone, gli altri si sarebbero aspettati qualcosa di simile. Io invece volevo finire *Un giorno perfetto*. Ricordo il primo incontro con i librai quando annunciammo questo libro e mi dissero tutti che io mi stavo suicidando perché questo libro non avrebbe venduto una copia. Invece è stato insieme a *Vita* il mio più grande riscontro di pubblico –Trecentocinquantamila copie di *Vita*, almeno centocinquantamila copie di *Un giorno perfetto*–. Moltissime, quindi, ma comunque tutto è stato fatto con libertà, con la consapevolezza che il libro che scrivo è quello che voglio fare: perché voglio trascorrere degli anni con quel personaggio, perché la ricerca del mio libro mi appassiona, perché mi porta nel mondo e dentro me stessa, perché io sono cresciuta e cambiata scrivendo i miei libri e dunque i libri sono un pezzo della mia vita.

Tuttavia quando vado a scrivere mi trovo di fronte a bivi narrativi che non sono mai innocenti. Ci sono scelte consapevoli che vanno fatte. Esempio che rende l'idea: Manuela Paris, di *Limbo*. Si uniscono gli elementi –il viaggio afgano, i soldati, il mondo maschile– e io ho avuto la certezza di non scrivere di una donna soldato, cioè di una donna subordinata. È stata

una scelta consapevole. Non mi piace la donna soldato, era scontato, era stato messo in parodia da parte della commedia italiana, ti immagini la storia d'amore col tenente. Non lo volevo fare. La volevo ufficiale o sottufficiale. Sottufficiale era meglio per raccontare il personaggio e soprattutto per poter fare da connessione fra comando e truppa. È a contatto con entrambi i mondi.

Anche in *Sei come sei* volevo due genitori uomini nella famiglia omogenitoriale, perché è la cosa più inaccettabile in Italia. Due donne non crea disagio. Era un libro di riflessione sulla genitorialità, e quindi mentre la figura materna è accettata quella paterna no. Sono scelte che nella fase artigianale del lavoro entrano, le devi prendere con grande consapevolezza. In altri non tanto, forse, ma volevo esplorare il tema della paternità che c'è in tutti i miei libri e ho deciso di farlo in questo modo.

Sugli “esploratori del magma” e la questione della generazione

Bisogna parlare di critica letteraria, particolarmente in questo periodo fra due secoli in cui sembrava difficile dare una definizione generale o trovare un elemento in comune tra le autrici e gli autori che cominciavate a pubblicare. Il magma narrativo di fine millennio, prendendo in prestito la definizione del Prof. Asor Rosa:

MM – A me piacque molto questa definizione, perché secondo me ha centrato una delle caratteristiche principali della mia generazione e delle successive: una generazione senza punti di riferimento in una società di difficile lettura. Sono diventata senziente negli anni '80, dopo gli anni del terrorismo. Anni molto difficili che io però ho vissuto da bambina, con lo sguardo di un bambino che gioca a guardia e ladri e non poteva capire cosa stesse succedendo. Viceversa, il mio mondo si è strutturato negli anni '80 in cui sia dal punto di vista sociale e politico, sia culturale, l'Italia era di difficile decifrazione, che cos'era la letteratura negli anni '80? Partecipai a una manifestazione all'inizio della decada, la mia prima che forse fu anche l'ultima, poi la politica è morta per dieci anni. C'era un magma attorno a noi senza punti di riferimento, senza maestri, senza sapere che strade percorrere. Ognuno è andato per conto proprio brancolando nell'oscurità; abbiamo seguito strade diverse, senza incontrarci. Anche con quelli che sono molto vicini a me nella mia generazione, magari, non ci siamo incontrati perché non abbiamo avuto occasione di formarci insieme, quindi non ci siamo incontrati. Sicuramente, quindi, quella è una definizione molto azzecata. Pensiamo a Niccolò Ammaniti, che è il mio

coetaneo più celebre: siamo nati nello stesso anno e siamo cresciuti nella stessa città, tra l'altro, ma abbiamo seguito percorsi completamente diversi. Ognuno ha cercato se stesso in un modo solitario e siamo arrivati alla scrittura per strade anche impervie e sorprendenti. Se uno ci vedesse dall'esterno non penserebbe che siamo nati nello stesso anno e che siamo cresciuti nella stessa città, forse anche nella stessa metà della città.

Posso ripetere lo stesso esempio con altri scrittori. Mi sento di aver camminato nelle tenebre e da sola. Poi la tribù si è formata cogli anni, un po' con i lettori e con le lettrici che sono poi diventati critici o ricercatrici. Ci siamo ritrovati col tempo, pensando di essere molto soli mentre poi forse stavamo percorrendo le stesse strade. Però questo è successo dopo, sono stati i libri a farmi trovare le persone della mia comunità anziché il contrario. Ma sennò il lettore non saprebbe dire che Ammaniti ed io apparteniamo alla stessa epoca e città, addirittura la stessa metà della città. Penso che questo valga anche per altri scrittori della mia generazione. Adesso invece i giovani hanno i social, e quindi hanno una differente forma di associazione e riconoscimento reciproco. Da noi no, da noi è nato tutto ciò attraverso i libri.

Sulla definizione della scrittrice e la scrittura al femminile

1996 è l'inizio: viene pubblicato Il bacio della Medusa, che arriva fino all'ultima votazione del cinquantesimo premio Strega, vinto da Mariateresa Di Lascia l'anno prima. Arriveranno altre donne vincitrici fino alla vittoria di Vita nel 2003. È lo spunto per parlare della scrittura al femminile; se c'è o ti consideri una voce femminile e se è stato un elemento importante nel cambio di secolo, nella tua generazione:

MM – Argomento controverso per me. Sono cresciuta amando scrittrici che definivano se stesse “Scrittore”. Gli esempi più lampanti sono Marguerite Yourcenar ed Elsa Morante, ma anche Anna Banti e Maria Bellonci. Era quasi offensivo essere definita “scrittrice” nella loro generazione, la generazione di mia nonna. Benedetto Croce, critico e filosofo napoletano, dice che le donne scrivono male; un giudizio indelebile e definitivo che è rimasto sino ad oggi.

Per questo stigma molte scrittrici hanno rifiutato di riconoscersi al femminile, il che in effetti ha condannato molte autrici interessanti di inizio secolo o di fine ottocento.

Perciò io sono cresciuta con questi riferimenti, di scrittrici che si consideravano scrittori. Quando poi ho pubblicato il primo libro, e le scrittrici erano messe in massa, in antologie, e le donne venivano citate in gruppo –anche le donne scrivono– quindi anch'io mi consideravo uno

scrittore. Ero rimasta a questa idea. Usavo la definizione al maschile. Ricordo una presentazione nel duemila di *Lei così amata*, nel centro ultra-femminile lesbico di Bologna, una donna si alzò indignata: “Lei sta parlando di sé al maschile!” Me ne resi conto all’epoca. Non ci avevo mai riflettuto fino a quel momento e fu una specie di shock; fu la prima persona che me lo fece notare. Da quel momento, ho lavorato molto sull’immagine della donna scrittrice nel mondo italiano, tuttora vige da parte della critica –maschile– un implicito pregiudizio, che poi viene negato quando parli con loro, ma che in realtà è molto forte. Mi sono impegnata molto nel difenderle, dar loro premi, farle premiare, cercare di dare loro visibilità. In fondo questa cosa c’è ancora. Basta guardare l’albo del premio Strega –2003, sono l’ultima scrittrice che l’ha vinto–. Siamo nel 2018. Sembrava superato. Prima c’erano Mazzantini, Maraini, Di Lascia... poi ci siamo fermati, siamo tornati indietro. Sono passati quindici anni, e non è vero! La storia della letteratura degli ultimi dieci anni ci dice che le scrittrici hanno lavorato sul romanzo in una maniera molto interessante, e quindi che il mondo va in un’altra direzione, ma guarda caso il grande premio non le riconosce.

Quando incontro i ragazzi nelle scuole –nelle antologie solo hanno la Morante– in realtà non c’è un pregiudizio di fondo, all’inizio, ma poi si eredita, anche se la società è piena di donne. Anche gli studi di genere rimangono confinati a una branca secondaria della carriera accademica. Condannarsi a certi studi per una donna è condannarsi a un ostracismo implicito, in Italia. Nel mondo non è così assolutamente. Io però oggi mi definisco scrittrice.

E nell’approccio di voi donne al romanzo rimane questa idea che la critica è tutt’ora fondamentalmente maschile. O forse è una mia visione maschile e sbagliata:

MM – Non c’ho mai pensato. Mi interessa sapere chi è l’autore, sono consapevole di quanto sia interessante la storia personale dell’autore nel momento della scrittura di quel libro: perché, chi sei, sei uomo o donna, queste cose sono interessanti. Ma non c’è una gerarchia di valori in questo. Tant’è che le indagini più interessanti sulle mie cose le hanno fatte critici uomini.

Ricordo invece che qualche anno fa mi hai accennato di uno studio su di te in chiave gender (Wright, 1997). Mi colpì la tua sorpresa. È un modo di leggere i tuoi romanzi, sebbene non sia il modo in cui tu ti poni:

MM – Mi rendo conto di essere un po' spiazzante, di difficile collocazione. Un critico o uno storico della letteratura cerca di fare una griglia, generazionale, tematica o di genere, e io invece ho sempre cercato di sfuggire. Mi sono sentita una preda, e ho sempre dovuto cercare di sopravvivere. Una preda non può stare nella linea retta del cacciatore, devi correre lì dove il cacciatore non ti può trovare. Ho vissuto tutta la vita così e anche come scrittrice, non sono mai dove vengo attesa. Questo fa sì che, però, non sanno mai dove mettermi. La grande tradizione del romanzo italiano – Bellonci, Banti –? Gli scrittori civili e politici degli ultimi duemila? Uomini? Scritture femminili? Vedo che c'è una certa difficoltà nel trovare una etichetta giusta.

Sulle etichette e la diversità del romanzo

Parlando di etichette, mettiamo a confronto il New Italian epic dei Wu Ming e il New Italian realism:

MM – Interessante l'idea, mi è parso. Nel senso di trovare ciò che accomuna due generazioni di scrittori un po' dispersi. Questo è sempre interessante, perché io cerco di connettere.

Viaggiando il mondo coi miei libri ho cercato questi punti di connessione con scrittori di altre culture e altre generazioni. Ho sempre cercato ciò che mi univa rispetto a ciò che ci separava. È interessante il progetto dietro al saggio. Ma le categorie non mi piacciono, sono riduttive e fuorvianti anche per lo scrittore stesso. Si riconosce nell'etichetta che gli ha dato qualcun altro e si imprigiona, si censura: imprigionarsi è un male anche per lo scrittore. *Vita* è molto epico, non è un romanzo realista, in nessun modo, nonostante la vicinanza alla vita, i dettagli realistici, aneddotici. È sull'invenzione della memoria. *Un giorno perfetto* è invece un romanzo realista. Anche qui però non penso che uno scrittore debba essere una cosa o l'altra.

Sono le storie che racconti che ti chiedono di fare delle scelte. Va bene, poi, che certi scrittori scrivano sempre lo stesso libro. Va bene così. Io non sono così. Tutto ciò che ho già fatto non mi interessa più, come i bambini, ho un approccio ludico alla letteratura, nonostante mi senta una persona molto impegnata, e ogni volta devo conoscere qualcosa che non so. Se ho fatto un libro epico come *Vita* quello dopo deve essere il suo opposto, ricerca del presente, trasformi in epico il presente che vivi.

E per quanto riguarda quelle scelte nei confronti di ogni romanzo, e tornando a La lunga attesa dell'angelo, è particolarmente importante il lavoro svolto nella narrazione su Tintoretto, fra la libertà creativa del racconto e la verità documentaria del saggio:

MM – È come se mi si fosse spezzato in due il progetto originario che era di fare la biografia di Marietta. Non mi sentivo all'altezza di scrivere la biografia di Tintoretto. Pensavo che ne esistessero molte, perché ad esempio su Caravaggio ne esistono molte. Invece poi ho scoperto che su Tintoretto non ne esistevano di contemporanee e mi resi conto che la biografia di Marietta non potevo scriverla, non poteva esistere senza la biografia di suo padre. Tintoretto inventò Marietta, la generò. Da lì quindi il progetto già è cambiato, è diventato la famiglia, il padre e tutto ciò che c'era intorno.

Da un certo punto in poi c'è stato il clic sul fatto di farne un romanzo e mi sono resa conto che tutto ciò che sappiamo di Marietta è ciò che Tintoretto ha detto di lei: il mito di Marietta è un'invenzione del padre. È il romanzo del padre. Nel momento in cui ho capito questo mi sono detta: anch'io oggi a modo mio scriverò il romanzo del padre sulla figlia.

Però, nel frattempo, i due libri sono continuati in parallelo; il romanzo è uscito dall'altro e se ne è affrancato, che continuava perché io continuavo ad andare a Venezia a fare ricerche. Le cose scivolavano dall'uno all'altro.

Una delle certezze biografiche è che il padre fosse un tintore e, per scrivere la scena dell'infanzia di Tintoretto nella tintoria –scena chiave– ho dovuto leggere gli archivi e decine di faldoni; non potevo basarmi sul cattivo cinema e sulla cattiva televisione. Quindi, mi sono dovuta documentare molto e tutte queste cose nel romanzo non entrano, ma le avevo già apprese. È solo un esempio, ma tutto il romanzo è così. Si è nutrito della ricerca documentaria avvincente, interminabile, irripetibile. Non avrò più una vita intera da spendere così ma sono contenta di averlo potuto fare.

Altra cosa: la descrizione delle case veneziane. Faccio un esempio: in entrambi i libri, c'è l'inventario di Chiaretta Tintoretta, personaggio misterioso che porta il cognome di Marietta e delle figlie di Tintoretto però apparentemente non ha nessun legame con la storia della famiglia. Giovane donna che fa la cortigiana con un solo amante –la mantenuta sarebbe meglio dire– e dopo la sua morte il notaio entra in casa per farne l'inventario e questa casa viene descritta dal notaio negli oggetti che lo compongono. Ecco, per me leggere quest'inventario è stato importantissimo per capire Marietta. Non è Chiaretta ma io vedo la sua stanza, come si vestiva, i capelli, i tipi di stoffe: quello è un modo per entrare nel Cinquecento. Sono contenta di aver potuto raccontare il Cinquecento in quel modo perché sono partita dalla materialità della

vita quotidiana degli abitanti di Venezia, dagli inventari, dagli atti di morte, non dalla leggenda del Cinquecento. Documenti illuminanti che non avrei mai conosciuto né avrei mai potuto immaginare. Sono rimasti a livello documentale ma hanno nutrito il romanzo.

Questo vale anche per gli episodi: l'episodio del quadro di Tiziano in casa di Tintoretto, che comprò un quadro rubato. È inventato, non è documentato però ci sono indizi di questo furto simulato. E noi sappiamo che Tintoretto in casa sua aveva un quadro di Tiziano che lui venerava e custodiva gelosamente. Nell'immaginazione metti in fila degli indizi che poi nella biografia non puoi mettere. E più o meno tutto il romanzo è così.

C'è solo una grande differenza: la discendenza di Marietta, perché le carte dicono una cosa e la leggenda ne dice un'altra. Io mantengo la posizione di Tintoretto, io ho rispettato nel romanzo la volontà di Tintoretto, di cancellare la discendenza di Marietta –che Marietta non abbia mai avuto figli–. Qui però c'è una discrepanza fra biografia e romanzo.

Poi c'è il fatto che sia figlia della tedesca. Non può essere la figlia di Faustina ma non sappiamo esattamente che sia figlia della tedesca; questa è una versione leggendaria della storia. Poi le carte la tagliano sempre fuori, non ha l'eredità, e questo è un altro grande indizio. È un'anomalia in questa famiglia che fa capire che non può essere figlia di Faustina.

E poi ci sono le leggende: spesso sono un abbellimento ma molte volte raccolgono un sentire comune. Tutto porta a pensare che la leggenda sia basata sul mondo tedesco, qualcosa che all'epoca tutte le persone sapevano e poi si perde. È il dato contro la questione dubbiosa.

Sulla struttura e il paratesto

E da lì l'idea quindi di far raccontare la storia a Giacomo, e di farlo nei quindici giorni di febbre:

MM – Non ci sarebbe stata Marietta se il padre non l'avesse magnificata e inventata. La biografia di Borghini –nel 1584 quando lei è viva e molto giovane– è illuminante. Un critico d'arte non nota questo ma io vidi che Tintoretto fece biografare Marietta: solo Tintoretto poteva parlare di Marietta, perché è lui l'autore della figlia. Da lì si crea il mito di Marietta: solo lui quindi poteva parlare di questa storia.

L'idea del post mortem, invece, è nata da un dato biografico. Nella seconda biografia, del 1648, Tintoretto chiede di rimanere tre giorni insepolto. Una bizzarria. Ma io mi sono interrogata al riguardo, mi è piaciuta molto –penso alle leggende orientali, in cui si porta al

morto tutto ciò che gli è appartenuto affinché il morto lo porti con sé-. Le tombe delle grandi steppe dell'Asia. Una specie di trasfigurazione di questa cosa. Quindi ho pensato: riportiamo a Tintoretto morto tutto ciò che gli è appartenuto, selezionato da me, ovviamente. Che lui le porti con sé affinché lui capisca che cos'è stata la sua vita. Per uno scrittore –tenete presente che mentre scrive il libro ci sono solo intuizioni– non esistono mai prese di coscienza consapevoli, il libro lo si capisce dopo. La cosa consapevole era la voce, il fatto che dovesse essere lui a parlare. Mi piaceva questa mitologia della morte, quest'attesa del passaggio, lasciarsi dietro la vita, far entrare tutti i figli anche se alcuni sono morti, raccontare solo le cose importanti della vita, solo quello che ci serve. Evidenziare il carattere, la sua indipendenza e la libertà, e il prezzo che hanno pagato. E mettere Marietta al centro, la cosa più bella, la sua opera più alta ma poi anche quello che più dolore ha causato.

Asor Rosa sostiene infatti che la struttura nei tuoi romanzi è una maniera di mettere ordine nel caos. La struttura dà un senso ai tuoi romanzi, ma non so se nasca a priori o a posteriori:

MM – I miei libri sono molto strutturati. Me ne rendo conto dopo, quando sono già scritti, però la struttura nasce nella scrittura. Viene molto chiara anche se io comincio da quello che volevo scrivere di più, non scrivo in ordine. Poi però mi è sempre chiaro come deve venire fuori. È qualcosa di fluido, nasce insieme. Poi si modifica, certamente, come nell'architettura, quando vedi che ciò che hai costruito è tutto squilibrato sulla destra e rifai la facciata. Ma è già nella scrittura, non è qualcosa che ci viene sovrainposto. E finché non mi è chiaro come raccontare una storia io non la scrivo, e possono passare anni. Anche in *Un giorno perfetto* ho avuto subito chiara la divisione in ore, le ventiquattr'ore della tragedia, l'unità di azione totale: solo se lo frammentavo in ore –con unità di tempo, luogo e azione– avrei potuto gestire il magma.

Ci sono altre studiose, come Grazia Nicotra, che si sono soffermate sugli elementi paratestuali che accompagnano e fanno parte di ogni romanzo:

MM – Il titolo deve nascere insieme alla scrittura, nella fase germinale, quella veramente creativa, nel momento della libertà assoluta e dell'entusiasmo della fase in cui ti accingi a scrivere un nuovo libro. E di solito il titolo ce l'ho; spesso è la lettura di un verso, che resta lì, e dici: Oddio, era proprio quello che doveva essere. O una canzone. Però è quasi sempre insieme, non c'è mai stato un titolo dopo. Sono stata molto fortunata dal punto di vista editoriale, nessun editore ha provato a cambiare il titolo del mio libro, cosa che succede invece molto spesso.

Questo mi rendo conto che può essere una forma di violazione molto forte anche se poi indubbiamente gli editori hanno ragione. Ma per me è come il nome di una persona, non lo puoi separare senza strappare la pelle. Anche i paratesti –magari non quel verso in citazione e epigrafi– però mi sono spesso chiari mentre scrivo, nella prima fase, i riferimenti che ci devono essere.

Ad esempio, *Io sono con te* volevo che avesse epigrafi molto alte. La storia è cruda, nuda e cruda, con una scrittura evocativa ma semplice rispetto ad altre che ho usato nei miei scritti. Invece con quei paratesti alti potevo far vedere come una storia di una barbona senz'atetto nella stazione Termini di oggi in realtà ripete storie di sradicamento, di esilio che hanno vissuto i grandi poeti e che hanno trovato le parole per dirlo. I nobili passati di storie più alte. Da Brodskij a Marina Cvetaeva, faccio solo alcuni esempi. Proprio perché la storia di Brigitte non si leggesse solo alla lettera ma volevo anche che si vedesse l'aspetto simbolico e universale. Questo lavoro, nella letteratura dell'immigrazione, spesso non si fa. E io non volevo ridurla alla storia di un disperato, che vediamo con molta pietà su cui gli scrittori si chinano con grande compassione. Però non è questo, per me Brigitte è Marina Cvetaeva, che muore letteralmente di fame per le strade di Parigi, sviene perché non ha mangiato, le casca un sopracciglio perché non ha vitamine... allora io non riconosco in lei solo la poetessa ma anche la profuga. Brigitte potrebbe essere Marina Cvetaeva, potrebbe essere una grande poetessa, e come faccio a farlo capire? Con l'epigrafe faccio capire questo aspetto. E spero che chi lo legge capisca e si chieda: come mai c'è Brodskij mentre si parla di una profuga del Congo?

Sul personaggio femminile, tra verità e finzione

A proposito di Brigitte, personaggio che più contemporaneo non si può, reale ma anche simbolicamente. Come si confronta come personaggio a Marietta o Annemarie, in un libro che spinge di più verso la docu-narrazione, ma non manca di essere una biografia come lo sono le altre:

MM – Il problema di fondo è lo stesso. Come riesco a raccontare il personaggio, come riesco a farlo vivere e restituirlo nella maniera più fedele possibile. Non ho inventato nulla, è Annemarie vista da me, ma tutto ciò che c'è nel romanzo sta pure nelle lettere. Anche se il semplice mettere insieme gli elementi, i frammenti di una vita, fa' sì che tu la alteri, come lo scienziato che conduce un esperimento. Ci sei sempre.

Con Brigitte ci sono alcuni problemi supplementari, ad esempio c'è il tema della lingua, in che lingua la racconto. È un problema di fedeltà, tipico dei docu-libri. Di solito vengono intervistate oppure si trascrivono le parole di queste persone in maniera correttiva, e a me non sembrava opportuno, non le volevo usare, queste opzioni. La storia di Brigitte non passava attraverso la trascrizione della sua lingua. Lei parla lingala, parla anche molto bene il francese ma non è comunque la sua lingua. Lo si vede nella chiamata drammatica con le figlie, lì mi è stato chiarissimo. Pianti, urla, difese e accuse tra madri e bambini: si è svolto tutto in lingala. In lingala con inserti in francese. E l'emozione che mi ha trasmesso. Mi ha impressionato molto anche se non capivo nulla, ma in realtà lo sapevo benissimo. Tutto ciò è passato attraverso una lingua che io non capivo, non dovevo limitarmi alle cose che lei mi aveva detto ma dovevo cercare di riscriverlo, cercando di restituire la personalità di questa donna, non solo alla lettera le sue parole ma anche la personalità: ovviamente è un arbitrio, metto in bocca a Brigitte delle cose che io sento però il lavoro della scrittura è esattamente questo. E credo che il ritratto della donna che è venuto fuori dal libro sia molto fedele alla contraddittorietà del personaggio e anche alla distruzione della sua personalità, e questo penso che sia il lavoro dello scrittore: arrogarsi con umiltà il dovere e diritto di trovare una voce.

Con Brigitte è stato, quindi, più teorico come lavoro, un tema su cui ho riflettuto molto. C'è tutta una serie di problemi etici: io donna bianca che do voce alla donna nera. Questo è molto pericoloso. L'abbiamo visto tante volte, non va bene, però nello stesso tempo come facciamo però che il lettore veda lei come una sua pari se io mi limito ad abbellire la trascrizione di parole che lei dice in una lingua non sua, semplificando di fatto una psicologia, la sua psiche, le sue stesse reazioni? Se la correggo, invece di rispettarla sto facendo una scelta coloniale, perché il soggetto è limitato nelle sue risorse e, se io lo restituisco così come sta parlando, di fatto commetto un gesto più arbitrario ancora che non provare a reinventarlo, dandole così la stessa dignità degli altri personaggi che ho scritto. Questo libro è stato molto difficile da scrivere. Ero consapevole di problemi letterari e estetici ma anche etici, politici, sociali. Brigitte dice: questo è il nostro libro, è della donna che lei vede essere negli occhi degli altri. Tante persone l'hanno letto. Lei incontra persone che l'hanno conosciuta attraverso il libro e si sorprende che la conoscano così bene. E a volte me lo dice. E quindi questa donna che sta nel libro è molto simile alla donna che ho deciso di raccontare, cosa che considero un grande risultato dal punto di vista letterario.

In questo momento, Anna Negri, regista con una vicenda personale in qualche modo parallela, sta dando una lettura molto interessante alla versione cinematografica che sta preparando sul libro.

Non abbiamo ancora parlato di Norma e Medusa, né di Luisa Sanacore. È ovvia come osservazione, ma sono sempre donne quelle che si raccontano o vengono raccontate nei romanzi. È forse banale chiedersi una ragione, ma ci sarà, immagino:

MM – Ho cominciato negli anni universitari, in cui studiavo la critica e la storia della letteratura italiana. Ero estremamente delusa dalla povertà dei personaggi femminili o dal fatto che i migliori personaggi non entrano nel canone –la pisana delle *Confessioni* di Nievo non ha fatto storia, non ha fatto scuola– neanche Pirandello. Quindi pensavo che sarebbe stato bello imperniare il romanzo su un personaggio femminile.

Norma è modellato sull'eroina della borghesia di fine Ottocento. La Medusa nasceva, invece, dall'altro mio grande interesse, che è sempre stato sotterraneo. È un personaggio un po' carsico, basso, il mondo silente che non fa letteratura, i poveri che non hanno studiato e fanno la storia senza saperlo, che hanno lasciato traccia nelle bellissime ricerche antropologiche degli anni '60. Quella è la storia d'Italia vera e propria, che non era mai stata raccontata nella letteratura se non in chiave patetica, quando hanno cominciato a intervistarli e da lì è cominciato il recupero del mondo contadino che era un po' anche il mio. Io ho cercato la location della Medusa perché cercavo la mia storia.

La leggenda voleva che la mia famiglia fosse originaria del Piemonte. Nella provincia di Cuneo, che sale fino alle montagne, mi imbattei in Enrico Mazzucco, modello del personaggio de *La Camera di Baltus*. E mentre facevo queste ricerche, anche una cosa va detta: fino al 2009 sono stata l'ultima della mia famiglia, non era nato nessuno dopo di me. E questo mi ha dato un peso enorme, io devo raccontare la storia della mia famiglia. Poi è arrivata la nuova generazione. Chi siamo, noi Mazzucco, chi siamo stati? Gente contadina che non aveva niente, e giravo il Piemonte cercando risposte, e sono arrivata nella valle Stura, ho trovato Enrico pittore del Quattrocento. Ferriere, il luogo, mi ha incantato, un paese abbandonato in cui tutti se ne erano andati –stessa suggestione delle case vuote de *Un giorno perfetto*– avevano lasciato indietro gli strumenti della loro vita, simbolo di povertà ma anche sogno perché se ne erano andati per cercare un'altra vita. E ho pensato che mi piaceva questa storia silente di gente che si muoveva, che non conosceva frontiere, che andava a piedi sulle montagne, Francia, Germania, e che sono apparsi vagamente nella letteratura italiana per ragazzi di fine Ottocento. Questi bambini venduti, affittati dai loro padri per i quali erano l'unica ricchezza, l'unico bene, e potevo così incrociarlo con il romanzo borghese dell'inquietudine, e unirlo così all'altro personaggio femminile. Volevo che si incrociassero questi due mondi e l'unico modo di farli incontrare era il desiderio, perché nella realtà delle cose sarebbe stato impossibile.

Per la strutturazione dei due personaggi mi aiutarono poi le fotografie di un manicomio piemontese in cui c'erano internate donne di tutti i tipi: borghesi e campagnole, donne dei bordelli con aristocratici in diversi settori del manicomio, però le foto erano dello stesso fotografo e schedate dallo stesso psichiatra. Tutto era uguale.

Io avevo già cominciato a scrivere il libro quando ho visto queste foto e lì ho ritrovato Norma, aristocratica nel matrimonio, e poi una bambina vagabonda, selvaggia, uno sguardo violentissimo, un animale catturato, una zingara forse, piccola ma indomabile. Mi aveva colpito la compresenza in questo luogo di questi mondi. Era come se mi fosse arrivata la risposta al libro che stavo scrivendo, e poi nella scrittura successiva queste due figure mi sono rimaste dentro. Erano due marginali, tutte e due, che avevano trasgredito ognuna a modo suo, e questa era l'unica maniera che la società aveva trovato per ingabbiare personaggi che non aveva saputo catalogare in altro modo.

E dopo è nata Luisa Sanacore, ne La camera di Baltus:

MM – Un romanzo mi porta all'altro. Poi in realtà avevo scritto molto prima *Il Bacio della Medusa*, che era già finito nel '95. Però rimaneva l'idea di tornare sulle tracce di questo eventuale capostipite della famiglia. Ho cominciato a girare per il Piemonte. Sono arrivata nelle zone dell'alluvione del '94. Esondazione del Tanaro, che era esattamente quella zona. L'Italia è disseminata di castelli tardo medievali trasformati in alberghi, erano anni pre-tangentopoli per lavare soldi, cose che non avevano senso, e da lì si sono strutturati i luoghi per raccontare su vari livelli temporali. Quello era un libro sul tempo e mi piaceva che l'arte fosse ciò che poteva permettere un viaggio nel tempo, l'affresco sul muro, un puzzle, pezzi di affresco, non un affresco intero. Riflettevo sull'impossibilità di ricostruire il puzzle, la consapevolezza che nessuna storia può essere mai raccontata completamente, tu puoi fare solo quello che puoi per ricostruire.

In altre opere come *Vita* le zone d'ombra sono state raccontate attraverso della leggenda. Lì invece l'impossibilità di ricostruire la storia era al centro del romanzo. È stato un grande esperimento narrativo.

C'era tutta una parte che non ho poi pubblicato; i miei romanzi hanno bisogno di più tempo. Era tutto nella mia testa ma non ho avuto tempo di metterlo tutto, da qui il fatto che il romanzo sia rimasto a livello magmatico. Ci sono alcuni personaggi che mi sono rimasti molto cari: fra questi Luisa, il personaggio contemporaneo; ho ritrovato cose sue in Annemarie Schwarzenbach, il rapporto con la droga, l'instabilità amorosa, l'infedeltà. Anche l'angelo

funesto definito nel romanzo lo ritrovai nelle carte di Annemarie. Anche lei quindi era una sorta di fantasma che ha attraversato vari libri miei. Quindi le ombre de *La camera di Baltus* le ritrovo in Annemarie. Altro personaggio: il paggio del Quattrocento, che era poi Azra, la ragazzina selvatica, che è poi la Medusa, e una sorella di Vita. Sono personaggi ricorrenti, archetipi narrativi che hanno attraversato la mia vita.

Sul valore e le forme della narrazione

Per concludere, sarebbe bello riflettere sulla narrazione, in senso ampio. Sulla buona narrazione. Che cos'è, e dove si trova oggi, nei libri o nel mondo audiovisuale:

MM – Ho sempre considerato la narrazione una specie di incantamento, preliminare al rapimento della letteratura. Devo entrare in un libro, devo abitare in quel mondo che lo scrittore sta scrivendo per me. Non necessariamente devo credergli, può essere anche qualcosa di completamente fittizio ma, anche se non gli credo, deve avere una capacità “rapitrice”, deve essere in grado di rapirmi.

Chiedo a un libro di esistere. Anche se non ho nulla in comune con la Nigeria degli anni '50, penso a *Il crollo*, di Chinua Achebe. Che cosa so io dell'impatto tra i bianchi e i neri in quel contesto? Nulla, ma io lo leggo e mi identifico, non ho nulla in comune con il mondo di quest'uomo ma la storia che lui mi racconta, del trauma di un uomo che vede finire il suo mondo, paradossalmente, è la stessa storia di un personaggio frammentario de *Il Bacio della Medusa*, il Mundin che va in giro con la lanterna magica nel Novecento, quando ormai quel suo mondo non esiste più. E capisco che quel libro mi restituisce il trauma dell'impatto con la modernità, il dolore di essere l'ultimo nel custodire certi valori. È come se fosse scritto per me. Ho davvero l'impressione di sapere che mi sta parlando, l'incapacità di trovare i valori del mondo nuovo, mi interessa da morire, come se fosse scritto per me. Questo è ciò che chiedo a un libro, che quello che racconta mi riguarda. È quello che chiedo come lettrice ma è anche quello che chiedo a me stessa quando scrivo affinché il lettore senta le stesse cose. In questo senso sono più una lettrice che una teorica. Ho bisogno che il libro sia una finestra. Probabilmente come tutti gli scrittori... Io sono stata una bambina molto socievole ma poi scopri che molti scrittori erano solitari, ci consideriamo tutti molto solitari, i libri ci hanno fatto molta compagnia e ci chiudevamo in questo mondo personale costruito dai libri. Io ce l'avevo il mondo reale, ho sempre avuto molte amicizie, molte relazioni e mi piaceva stare in mezzo agli

altri ma poi avevo il mondo mio e mi piaceva poter tornare a quel mondo, lo potevo animare a mio piacimento e poi era il mondo che mi somigliava di più. Io ero felice anche nel mondo reale, però il mio mondo erano le steppe delle favole di Afanasiev, *Il battello bianco* di Cingiz Ajtmatov o le storie di Topolino degli anni '30, anni del regime, che i miei avevano in casa.

Invece, tornando a cinema e serie, negli anni '90 la riflessione sulla narrazione l'ho fatta più sul cinema che sulla narrazione. La letteratura degli anni '80 era una letteratura molto ludica, molto astratta e combinatoria, nel senso meccanico. Il cinema era molto più avanti e rifletteva molto sulla destrutturazione della narrazione, tutte le tecniche sullo stravolgimento del tempo, le soggettive, la menzogna del racconto, venivano da quel cinema lì, ad esempio degli esperimenti straordinariamente interessanti nel cinema coreano in cui quello che vedi non è vero. Era più innovativo, il cinema. E tutt'ora la scomposizione narrativa delle serie.

La letteratura è stata un po' più timida in questo campo e quello per me è stato motivo di grande riflessione, una riflessione concreta però sulla concretezza della narrazione. E tutti i miei libri sono sul tempo e, quindi, il fatto di non avere un ordine cronologico nasce dalla riflessione sul come raccontare una storia: l'inizio che sembra non è mai l'inizio, e la fine che sembra non è mai la fine. Questo è qualcosa che mi chiedo sempre quando scrivo. Dove comincia la storia è sempre la ragione d'essere della storia stessa. Poi il punto del romanzo in cui questo verrà messo si vedrà.

È stato poi un esercizio narrativo quello che si è fatto per gli adattamenti cinematografici dei tuoi romanzi:

MM – Molti registi mi hanno detto che la mia scrittura è molto visiva ma non cinematografica. Quando si prova a metterla in sceneggiatura, ce ne sono tante di cose che non si può fare una riduzione, devi prendere un'altra direzione. *Un giorno perfetto* è stato un po' una di riduzione, la trama apparentemente è identica ma ci sono molte omissioni che fanno perdere un po' il senso originale. C'erano tre aspetti fondamentali del romanzo: il parlato –molto dialogato, ognuno con la sua voce– la città –il fragore di Roma dentro le vite di queste persone– e il ritmo incalzante della giornata. Nel film la chiave è la lentezza, il silenzio e non c'è la città. Queste erano le tre cose importanti, più che la trama. La trama la potevano ricombinare, ma queste tre cose sono state perse. Mi aspetto dal cinema che faccia questo coi miei libri, che venga capita l'essenza, poi la trama in sé si può toccare.

Il lavoro su *Limbo*: ho apprezzato il fatto di aver capito che questa storia non si poteva rimontare in ordine cronologico; dovevano essere accettati questi due percorsi paralleli. Poi, la tivù italiana è più conservatrice, alcune cose non si sono potute fare fino in fondo. In Italia, nella televisione, è stato coraggioso mantenere i due livelli temporali.

Adesso il lavoro su *Io sono con te* mi piace. E *Vita*, l'altro grande progetto che non si è realizzato per cui Paolo Virzì e Furio Scarpelli fecero la sceneggiatura, anche se non c'entrava molto con il libro. Il problema è che poi Virzì non ha fatto il film e quindi è morta lì.

Su *Sei come sei* è stato fatto un adattamento in sceneggiatura, che ha problemi oggettivi di censura in Italia.

Finisce la conversazione sull'opera mazzucchiana, e man mano che il percorso attraverso questi venti anni di libri, di storie, di voci e di donne giunge alla fine, cominciamo a parlare di altre donne, di altre voci. Melania mi fa vedere dei dischi di Carminho e Mariza che ha comprato in Portogallo, nella sua ricerca costante delle voci femminili, anche in musica. Io mi sono fatto coraggio e le ho portato l'ultima fatica di Luz Casal, da cui sono ossessionato – più del solito – in questo periodo. Mi confessa anche il suo amore “da sempre” per i Radiohead.

Poi mi racconta del progetto della scrittura di un'opera contemporanea assieme a Filippo Perocco, a cui ha dovuto per ora rinunciare, e la scoperta, grazie sempre a Marietta, dei madrigali incompiuti che lei cantava e su cui dei musicisti amici hanno lavorato per ricostruire la quarta voce mancante del pentagramma. E così, le hanno fatto vedere quello che lei non può vedere e sentire quello che Marietta sentiva.

La mattina romana –ormai pomeriggio– è rimasta splendente. E mi ha confermato la coerenza profonda che esiste fra la vita e la persona di Melania Mazzucco e il suo essere scrittrice. A questo punto, sono volate via più di tre ore e si continua a parlare, un po' delle nostre vite presenti, un po' delle nostre famiglie, un po' del nostro futuro più immediato. Nel frattempo, andiamo in cucina, lei si mette un grembiule, prepara delle puntarelle in pinzimonio, e mette in tavola della focaccia con la mortadella. Si mangia.

AGRADECIMIENTOS

Este ha sido un trabajo surgido desde la voluntad, desde el deseo de honrar la memoria de mi padre y desde mi admiración absoluta por el trabajo y la persona de Melania G. Mazzucco. Sin orden de prioridad y con intención de continuidad.

Sin embargo, han sido tantos años de idas y venidas para llegar hasta aquí que hay mucha gente que se merece, cuando menos, una línea de agradecimiento. Así que gracias...

A Luca, que ha estado en el proyecto desde su concepción y lo ha embellecido con sus ideas y su presencia. Por todo lo que nos llevó a esa mañana romana de abril y lo que nos deparará a partir de ahora.

A mi madre, por su ilusión, a pesar de todo. He entendido con el tiempo que siempre supo que esto sería una realidad. Gracias por esa convicción y por una lista interminable de cosas más.

Ad Augusta, che mi portò per mano nel mondo di Melania Mazzucco e mi ha trattato da allora come un figlio. E a Guido, per il suo esempio.

A Ximo, Lola, Elena, Miguel, Elena y Martín, por el pasado, el presente y el futuro.

Al profesor D. Vicente González Martín, por su paciencia, su consejo y su afecto de siempre.

Al área de italianística de la Universidad de Salamanca, que son un ejemplo, y a los demás compañeros del italianismo con los que he compartido en estos años proyectos, congresos, seminarios y vida.

A mis tías Lola, Elia, Ana, Pilar, M^a Carmen, Manola, Herminia y Amparo, y a todas mis primas, de Elia en adelante: mis personajes femeninos de referencia, la memoria de las familias Sales y Espinosa.

A mis otros personajes femeninos: Ana, Elí, Inma, M^a Jesús, Celia M., Antonia, Verónica, Leticia, Lola T., Cristina M., Tara, Irene, Helen, Bea, Laia y el circulito (Inma, Laura, Majo, Begonya, Ana y Paula), con las que he aprendido en estos años a estar en el mundo.

A los personajes masculinos, también: amigos, tíos y primos, por su presencia y su cariño.

A Pascal, Richard, Meritxell, Elaine, Isabel, Marta y Francesc, por los años de aprendizaje y respeto profesional.

A Melania, i cui libri sono stati una compagnia costante in questi ultimi tredici anni. A volte una “labile scia”, a volte una luce abbagliante, che mi hanno comunque fatto capire tante cose di me e del mondo. La ringrazio per il suo coinvolgimento sin dall’inizio, ma soprattutto per il suo affetto –insieme a Luigi– e per il suo esempio di onestà intellettuale. Ma, soprattutto, per avermi dato la possibilità di diventarle esegeta, amico e, come mi scrisse una volta, “ombra sua dall’altra parte del Mediterraneo”.

Y, por último, a Whitney y Amy, por la verdad de sus voces y su canto. Y a Luz, Marta, Pasión, M^a Dolores, Ana Belén, Rosario, Marcela, Gloria, Clara, Lolita, Noa, Mina, Giorgia, Elisa, Kylie, Mariah, Céline, Anastacia y Adele, mis otras voces femeninas de referencia, que han puesto música y emoción a este y tantos otros momentos.

Gracias, de corazón,
José Luis.

