

Alma Mater Studiorum
Università di Bologna

Dottorato di ricerca in

**Letterature moderne, comparate e postcoloniali
XXVI Ciclo**

Settore Concorsuale: 10/I1 – Lingue, letterature e culture spagnola e ispanoamericane

Settore Scientifico disciplinare: L-Lin/05 – Letteratura spagnola

**Il maquis nella letteratura spagnola
contemporanea. Storia, memoria e
rappresentazione narrativa**

Valeria Possi

Relatore
Prof. Marco Presotto

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Silvia Albertazzi

Esame finale anno 2014

Indice

INTRODUZIONE	pag. 7
CAPITOLO I: ESTETICHE A CONFRONTO. DAL POSTMODERNISMO AL NEOMODERNISMO: VARIAZIONI NARRATIVE	pag. 39
L'estetica postmoderna	pag. 40
<i>Il passato e il postmoderno: la historiographic metafiction</i>	pag. 58
Una nuova estetica in via di definizione: il neomodernismo	pag. 66
Il realismo è l'(im)possibile?	pag. 85
Realismo e letteratura: delineare un mondo possibile	pag. 97
CAPITOLO II: STORIA, MEMORIA E RAPPRESENTAZIONE NARRATIVA	pag. 103
La narrazione storica come costruito retorico	pag. 108
Confutazioni alla teoria tropologica e all'approccio costruttivista	pag. 115
Le forme di potere della storia.....	pag. 123
<i>La creazione di una narrazione dominante</i>	pag. 125
<i>Le controstorie opposte alla narrazione ufficiale</i>	pag. 144
Memoria e oblio: le armi comuni alla Storia e alla (contro)storia	pag. 153
<i>L'oblio come soppressione di memoria nella narrazione ufficiale</i>	pag. 158
<i>Il riscatto della memoria e la riflessione che lo accompagna</i>	pag. 169
Il dato empirico: l'inserzione di personaggi storici nei romanzi.....	pag. 178
CAPITOLO III: ISOTOPIE NATURALI E METAFORA ANIMALE: ELEMENTI CENTRALI DELLA CREAZIONE LETTERARIA	pag. 201
Il cronotopo del maquis: geografia letteraria e contesto temporale	pag. 213
L'importanza degli elementi naturali.....	pag. 229
L'animalizzazione dei personaggi.....	pag. 233
Gli animali simbolo del maquis.....	pag. 238
<i>Luna de lobos</i>	pag. 244

<i>Il rapporto con la natura</i>	pag. 248
<i>L'animalizzazione dei personaggi</i>	pag. 256
<i>Gli animali simbolo del maquis: il lupo e il gufo</i>	pag. 270
<i>La agonía del búho chico</i>	pag. 277
<i>L'animalizzazione ed i fenomeni naturali</i>	pag. 277
<i>Le immagini del lupo e del gufo</i>	pag. 289
Altri romanzi.....	pag. 297
CONCLUSIONI	pag. 307
APPENDICE	pag. 331
BIBLIOGRAFIA	pag. 345

INTRODUZIONE

Il lavoro di analisi che verrà sviluppato in questa tesi concerne la letteratura spagnola contemporanea in castigliano di argomento storico e si concentrerà su quei romanzi che hanno come argomento centrale il maquis, movimento guerrigliero resistenziale che si sviluppa durante le fasi iniziali della Guerra Civile¹ e che rimane in attività poco più di un decennio – approssimativamente fino ai primi anni Cinquanta² –, operando in alcune regioni della Spagna quali l'Estremadura, la Catalogna e l'Aragona, le Asturie, la Galizia e la Castiglia leonense.

L'attenzione da parte di autori contemporanei per questo fenomeno della Storia recente si inserisce nel rinato interesse per il recupero, non solo a livello storiografico e sociale ma anche letterario, di episodi storici legati ai periodi della Guerra Civile e della dittatura, in particolare di quei fatti inerenti alla repressione che videro protagonisti coloro che facevano riferimento allo schieramento repubblicano in lotta. Questo proposito si concretizza nella volontà, più volte esplicitata da questi autori, di restituire centralità alle storie di coloro che assumono il ruolo di perdenti della contesa bellica e di vittime delle violenze che vi fanno seguito. Si tratta, in poche parole, di riportare alla

¹ Lo storico Secundino Serrano, uno dei primi in Spagna a dare alle stampe, nel 2001, una monografia sull'argomento, fa risalire le origini del movimento al fenomeno dei cosiddetti *huidos*, gruppi di fuggitivi di ideologia repubblicana che, a partire dai primi mesi della guerra, nelle regioni conquistate dall'esercito franchista, sono obbligati ad entrare in clandestinità per sottrarsi alla dura repressione scatenata dai ribelli al fine di portare a termine un progetto di annichilimento dell'avversario politico. Poiché, come sottolinea Serrano, la Guerra Civile non fu solo tale, ma fu anche e soprattutto una pianificata guerra di sterminio, per cui “a los vencidos más destacados se les negaba la posibilidad de incorporarse al nuevo Estado y su horizonte se reducía a la muerte, el exilio o los campos de concentración” (Secundino Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001, p. 27), molte persone decidono di rifugiarsi sui monti, nelle zone rurali, oppure, come i cosiddetti *topos*, di nascondersi nelle proprie case o in quelle di amici e parenti – in armadi, cantine, sottotetti, stalle – rimanendo in questo modo occultati anche per decenni. La guerriglia del maquis, in ogni caso, nasce dal quel nucleo di *huidos* che, impossibilitati al reintegro nella vita sociale e civile, “consolidó su posición en montes y sierras como la mejor forma de salvar la vida” (Ivi, p. 34), abbandonando un atteggiamento di iniziale difesa per giungere a forme più o meno organizzate di lotta armata, e sviluppandosi negli anni grazie all'integrazione nelle proprie fila di soggetti maggiormente politicizzati, militanti dei partiti di sinistra evasi dalle carceri, dai campi di prigionia, o rientrati in Spagna in seguito ad un primo esilio all'estero.

² Nonostante la permanenza di alcuni isolati guerriglieri in clandestinità fino agli anni Sessanta o addirittura Settanta – gli ultimi ad essere uccisi mentre ancora portavano avanti la lotta armata sono Ramón Vila Capdevila, detto Caraquemada, ucciso il 7 agosto 1963 durante un assedio della Guardia Civile presso Balsareny, in Catalogna (cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 365), e José Castro Veiga, detto Piloto, che muore in Galizia il 10 marzo 1965 (cfr. Ivi, p. 369) –, l'esperienza del maquis può dirsi conclusa in seguito all'eliminazione, da parte delle forze del regime, delle bande armate sopravvissute in Galizia, Estremadura e Andalusia a fine anni Quaranta, e allo smantellamento della Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón decisa dal Partido Comunista Español nel 1951 e realizzata con l'evacuazione dei combattenti superstiti nell'estate del 1952 (cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., “El final de la Agrupación Guerrillera de Levante”, pp. 318-321 e Fernanda Romeu Alfaro, *La Agrupación Guerrillera de Levante*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, capitoli “Tercera etapa (1949-1952): Fin de la Agrupación Guerrillera de Levante”, pp. 164-170 e “Final de guerrilla: Evacuación de la AGL”, pp. 170-172).

luce fatti non tanto dimenticati³ quanto piuttosto silenziati dal regime che instaura il generale Francisco Franco al termine della guerra, poiché, come afferma lo storico Walther Bernecker,

durante todo el franquismo, el régimen se había empeñado mediante una consistente *damnatio historiae*, en erradicar cualquier memoria histórica que no se pudiera compaginar con la tradición del levantamiento del 17 y 18 de julio de 1936: físicamente, mediante el asesinato de las fuerzas republicanas; políticamente, mediante el reparto intransigente de poderes; intelectualmente, mediante censura y prohibiciones; propagandísticamente, mediante el adoctrinamiento partidista; y culturalmente, mediante la eliminación de los símbolos de aquella «Anti-España» que había obligado a rendirse incondicionalmente tras tres largos y duros años de lucha⁴.

Ciò che secondo Bernecker è un processo di selezione negativa della Storia e della memoria portato a compimento dall'*establishment* franchista sta alla base di quella che diventa la narrazione ufficiale, o dominante, dei vincitori sui fatti del passato recente, e che influenza non solo il racconto della storia del maquis – che è l'argomento di cui qui ci occupiamo –, bensì tutto quello che concerne gli anni della Repubblica, della Guerra Civile e del lungo periodo del dopoguerra.

La narrazione imposta dal regime franchista – che opera attraverso specifici strumenti quali ad esempio la propaganda (diffusa anche grazie al ruolo attivo della Chiesa negli anni della dittatura), la censura, l'istruzione scolastica, il controllo ferreo cui vengono sottoposti i mezzi di informazione, la letteratura e le arti in generale – impedisce lo sviluppo di un racconto sul passato recente che includa in sé anche le esperienze e i punti di vista di coloro che, in quanto oppositori politici, non erano coinvolti nel processo di rifondazione dello Stato. La logica conseguenza del progetto politico dei militari, che prevedeva l'annichilimento del nemico, è appunto la cancellazione e l'esilio del medesimo dall'orizzonte del passato recente, attraverso la ricreazione del quale si intende imporre una visione che dia giustificazione allo stato di cose attuali, legittimando la propria posizione di potere.

Nonostante la dittatura franchista sia volta al termine da più di tre decenni, si assiste in Spagna proprio in questo momento ad un approfondito ed ampio dibattito concernente i temi succitati che permette di parlare di un contesto culturale e sociale di

³ Come segnala a proposito Juan Aranzadi, “lo que está ocurriendo en los últimos años en España no es que se esté recuperando la memoria, pues somos legión los que, desgraciadamente, nunca la perdimos, porque era una memoria herida, humillada, dolorida. Lo que está ocurriendo es que los historiadores, las editoriales y los medios de comunicación están prestando atención a esas memorias nunca perdidas y que la investigación, conocimiento y relato de episodios, fenómenos, períodos y gente hasta hace muy poco olvidados y preteridos está ingresando en la Historia” (Juan Aranzadi, “Historia y nacionalismo en España hoy” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 159-170 [165]).

⁴ Walther L. Bernecker, “Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, cit., pp. 57-73 [60].

recupero della memoria storica, un contesto che investe ogni ambito della società spagnola contemporanea, da quello artistico a quello legislativo, da quello accademico a quello più strettamente politico.

È indubbio che l'attenzione per le tematiche legate al recupero della memoria storica non sia sorta che molto di recente e costituisca uno dei temi di discussione di più inconfutabile attualità, come si evince ad esempio, a livello letterario, dal grande numero di opere che sono state date alle stampe nell'ultimo decennio e che fanno della ricreazione del passato il proprio oggetto privilegiato, volto a porre in questione e sottrarre l'alone mitico di cui era ammantato il "discurso oficial sobre la Guerra Civil como una cruzada que había salvado a España de la muerte segura a manos de la anti-España"⁵ e che perpetrava, ancora al tempo del ritorno alla democrazia, una visione manichea delle due parti in lotta durante la guerra, sottoponendo il bando repubblicano ad una certa malcelata criminalizzazione o, quanto meno, preferendo evitare qualsiasi tipo di dibattito pubblico che implicasse una netta condanna del passato franchista⁶.

Se dunque, come considerano molti storici ed intellettuali, l'analisi politica della Storia del Novecento spagnolo diventa una realtà sociale e pubblica solo con il nuovo secolo, è evidente l'importanza e l'estrema attualità di tutte quelle opere letterarie che di essa si occupano, concorrendo a dare impulso al contesto contemporaneo di recupero della memoria storica e rielaborazione della visione del passato bellico e dittatoriale che includa, nella contemporaneità, anche quelle voci ed esperienze che si suole affermare essere state silenziate dalla narrazione ufficiale franchista.

L'auge della narrativa storica sul passato recente è in effetti un fenomeno che si riscontra principalmente nell'ultimo decennio (in particolare a partire dalla pubblicazione di *Soldados de Salaminas* di Javier Cercas, nel 2001, e *La voz dormida* di Dulce Chacón, nel 2002), anche se non è esatto affermare che la letteratura e le altre manifestazioni artistiche abbiano sperimentato questa riscoperta nel periodo summenzionato, poiché è indubbia la presenza costante, nelle rielaborazioni estetiche, di discorsi volti a porre in discussione la narrazione franchista, anche durante la stessa

⁵ Santos Juliá, "De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia" in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, cit., pp. 77-88 [79].

⁶ Come segnala Walther Bernecker, a livello politico e istituzionale questo atteggiamento viene perpetrato fino a pochissimi anni fa: "hasta el final del Gobierno de Aznar, el ejecutivo obstaculizaba prácticamente cualquier trabajo acerca de la memoria histórica al considerar que implicaba una condena de los crímenes franquistas, pero con el inesperado cambio de Gobierno en marzo de 2004, tras los atentados de los terroristas islamistas en Madrid, ha cambiado la situación" (Walther L. Bernecker, "Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España", cit., p. 72).

dittatura: ciò che cambia oggigiorno, piuttosto, è la portata di queste manifestazioni, che da episodi relegati ai margini del dibattito pubblico acquisiscono in esso un'importanza centrale⁷.

In effetti, negli ultimi anni si assiste ad un incremento estremamente notevole, nell'ambito del mercato editoriale, di opere incentrate sul passato recente, e di fatto questo interesse per le tematiche che affrontano il recupero della memoria storica ha facilitato lo sviluppo di un mercato di consumo di questo genere di prodotti culturali ed editoriali, che si manifesta nel numero sempre crescente di testi dati alle stampe dedicati all'argomento e appartenenti ai generi più diversi – romanzi, saggi storiografici, reportage giornalistici, biografie ed autobiografie, memorie, opere teatrali, fumetti, sceneggiature cinematografiche –, che rispondono alle richieste del pubblico, e nel successo riscosso in termini di vendita.

Il cambiamento cui si assiste non concerne quindi una riscoperta propriamente detta della materia storica nella narrativa, quanto appunto una nuova attenzione pubblica che si manifesta solo di recente a causa di una serie di coincidenze storiche e sociali da cui il critico Antonio Gómez López-Quiñones ne estrae tre fondamentali: i dibattiti pubblici che si sono sviluppati negli ultimi anni; la promulgazione, il 26 dicembre del 2007, della cosiddetta “Ley de Memoria Histórica”⁸; l'operato del giudice Baltasar Garzón, che intraprese un processo di facilitazione ed impulso nell'indagine della localizzazione e della riapertura delle fosse comuni risalenti al periodo della Guerra Civile e ai successivi anni del dopoguerra⁹. Di fatto, come sottolineano Hans Lauge Hansen e Juan Carlos Cruz Suárez, questo contesto politico, sociale e culturale ha svolto un ruolo fondamentale nell'impulso alla produzione di opere artistiche dedicate al periodo storico in oggetto, anche perché “esta ficción narrativa se ha creado e interpretado a partir del diálogo establecido con los discursos sociales de la historiografía, el periodismo y el debate político; en ese sentido, a través de este diálogo

⁷ Non bisogna dimenticare, inoltre, che le rivendicazioni memorialistiche cui si assiste negli ultimi anni concernono questioni di tipo giuridico che aprono il dibattito anche alla problematica di eventuali risarcimenti per coloro che sono stati riconosciuti nel ruolo di vittime della guerra e della successiva dittatura, come testimoniano la promulgazione della “Ley de Memoria Histórica” del 2007 (il cui quarto articolo riguarda la “Declaración de reparación y reconocimiento personal”) o, ad esempio, i processi e le indagini del giudice Baltasar Garzón.

⁸ “Ley 52/2007 por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”. Consultabile integralmente sulla pagina web <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-22296> della Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. Data di consultazione: novembre 2013.

⁹ Cfr. Antonio Gómez López-Quiñones, “La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 111-119 [111].

los discursos artísticos han contribuido a la negociación de una memoria cultural sobre el mencionado período”¹⁰.

Al centro della questione vi è inoltre il celeberrimo *pacto de silencio* o *pacto del olvido*, che, nell’opinione di molti studiosi – ma è una problematica tuttora ampiamente discussa –, ha impedito, in seguito alla fine della dittatura, lo sviluppo di un dibattito pubblico che durante il regime era stato messo a tacere dalla censura e dalla narrazione ufficiale imposta dalle gerarchie franchiste: anche per questo motivo, la creazione della memoria culturale del passato recente bellico e dittatoriale ha luogo solo nell’immediata contemporaneità, quando iniziano ad essere analizzati anche i processi e le dinamiche che hanno portato al ristabilimento della democrazia.

Durante la Transición, infatti, secondo parte dell’opinione pubblica il perseguimento della riconciliazione nazionale e la volontà di assicurare un cambio di governo pacifico – nonché il timore, sempre presente, di trovarsi in una situazione di aspro scontro politico che potesse culminare in un nuovo conflitto armato, timore che assume contorni effettivi il 23 febbraio del 1981, data del fallito colpo di Stato attuato dal tenente colonnello Antonio Tejero – portò i partiti alla tacita decisione di accantonare, a livello pubblico ed istituzionale, le tematiche e le discussioni legate al periodo della guerra e a quello appena concluso della dittatura, individuando nel silenzio “una forma de actuación pacificadora, no conflictiva; en ese contexto, el olvido se institucionalizó en España, generando con ello esa apariencia de cohesión que, como consecuencia, debía devenir en modelo de responsabilidad política frente a un pasado traumático que, con el acuerdo, se trataba de eludir definitivamente”¹¹.

Inoltre, la promulgazione della “Ley de Amnistía” (Ley 46/1977) del 15 ottobre 1977 – che di fatto impedì l’epurazione delle istituzioni civili e militari lasciate in eredità dalla dittatura, e garantì impunità a coloro che si erano macchiati di crimini durante la guerra e gli anni del regime – viene, secondo i sostenitori dell’effettiva esistenza di un *pacto del olvido*, a sancire questo accordo e ad impedire lo sviluppo di un dibattito pubblico ed istituzionale che potesse portare, se non a procedimenti giuridici volti alla condanna delle responsabilità dei membri del regime, quanto meno all’indagine e alla chiarificazione di molti episodi sino a quel momento censurati dalle gerarchie franchiste.

¹⁰ Hans Laugen Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada, Hibridación de géneros en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Berna, Peter Lang SA, 2012, pp. 21-41 [23].

¹¹ Ivi, p. 21.

Tuttavia non c'è pieno accordo tra gli studiosi e gli intellettuali sull'effettiva sussistenza di un patto di silenzio tra le forze politiche, ed infatti la questione rimane ad oggi insoluta¹², poiché esistono voci dissonanti come ad esempio quella dello storico Santos Juliá, per il quale la promulgazione della legge di amnistia servì semplicemente ad evitare che la rimemorazione del passato diventasse arma di battaglia nell'agone politico, e che in alcun modo questa fu il baluardo di un nuovo tipo di censura, poiché, quantomeno a livello accademico, le tematiche relative alla Guerra Civile, al periodo della dittatura ed alla repressione del dopoguerra furono ampiamente trattate¹³. Rimane in ogni caso innegabile il fatto che, se anche non si verificò un processo di censura storiografico ed accademico, si esistette un certo disinteresse, da parte delle istituzioni del nuovo Stato, nei confronti della memoria del passato dittatoriale, portando, nella pratica, ad un'amnesia politica che ha impedito lo sviluppo di un dibattito all'interno del quale la società democratica nascente potesse analizzare e fare i conti con quel passato traumatico che stava volgendo ad una fine attraverso il passaggio al sistema democratico. Di fatto, la relegazione delle tematiche concernenti il passato recente al solo ambito accademico è indice e prova della loro alienazione da un dibattito più ampio che coinvolgesse la società civile.

Per queste ragioni, secondo Fabrizio Cossalter, è oggi che

el así llamado pacto de olvido – o de silencio – se ha convertido en el blanco polémico de los partidarios de la necesidad de «recuperar» la memoria republicana, animados por razones políticas a menudo fundadas, pero a veces desconociendo la existencia de una historiografía competente y preparada que nunca ha dejado de discutir, precisamente en las décadas del presunto olvido generalizado, las temáticas más delicadas del pasado español¹⁴.

Il disincanto che segue una prima fase di entusiasmo per il ritorno ad una forma di governo democratica porta dunque con sé tutta una serie di problematiche che ad una critica più o meno velata alla Transición accompagnano una rivendicazione etica ed empatica del mondo dei perdenti attraverso, appunto, la ripresa di attenzione nei confronti della memoria storica, istanza che viene assunta in particolar modo dalla

¹² Cfr., a titolo di esempio, i saggi di Walther L. Bernecker, “Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España”, di Santos Juliá, “De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia” di Juan Aranzadi, “Historia y nacionalismo en España hoy” e di Emilio Silva Barrera, “El trabajo de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica” (in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, cit., pp. 57-73, 77-88, 159-170, 173-184), che in uno stesso volume esprimono tre differenti letture della controversia.

¹³ Cfr. Santos Juliá, “De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia”, cit., pp. 82-83. Vedremo più avanti che, per quanto riguarda invece lo studio del maquis, negli anni della Transición la ricerca accademica conobbe una flessione significativa nel numero di opere pubblicate sull'argomento.

¹⁴ Fabrizio Cossalter, “Las raíces del desencanto: notas sobre la memoria literaria de la Transición” in Enric Bou, Elide Pittarello (a cura di), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 39-56 [39-40].

letteratura, la cui ultima produzione viene considerata nel mondo accademico come una reazione al *pacto del olvido* succitato. Questo anche perché in molti ambiti dell'opinione pubblica si ritiene che “la Transición española, a pesar de sus virtudes, no ha dado una respuesta satisfactoria a memorias que reclaman presencias, principalmente las republicanas y antifascistas. La Transición habría puesto en cuarentena recuerdos difíciles de digerir: no habría aplicado una ley de memoria por igual a todos”¹⁵, facendo nascere la necessità di ritornare a quei ricordi percepiti come repressi attraverso narrazioni che potessero integrare la visione storica dei vincitori della guerra che, si reputa, è stata mantenuta non solo nei primi anni della democrazia, ma in certe forme fino all'attualità¹⁶.

Oggigiorno si assiste ad un vero e proprio ripensamento delle forme e dei modi della cultura sviluppatasi a partire dalla morte di Franco nel 1975; ciò che si sta delineando è dunque un cambio profondo all'interno della cosiddetta *Cultura de la Transición (CT)*¹⁷, che a livello sociale passa anche attraverso i movimenti del recupero

¹⁵ Txetxu Aguado, “Modelos emocionales de memoria: el pasado y la Transición” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, cit., pp. 45-53 [51].

¹⁶ Nell'opera *Mala gente que camina* (2006) di Benjamín Prado, ad esempio, il narratore Juan Urbano afferma molto chiaramente che “yo creo que, en algunos aspectos, la dictadura nunca se ha acabado del todo. Que en esta España hay aún demasiado de aquella. [...] Me parece una vergüenza la forma en que unos y otros han pactado el olvido; porque aquí, a base de hablar de reconciliación nacional, no se ha intentado pasar página, sino arrancarla” (Benjamín Prado (2006), *Mala gente que camina*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2011, pp. 123-124). Anche nel romanzo *La sombra del cielo* (2003) di Alfons Cervera – parte, come vedremo, del corpus di testi narrativi centrale nell'analisi di questa tesi – si sottolinea la continuità delle strutture di potere della dittatura nella democrazia; afferma infatti Ángel, una delle voci narranti che intervengono nella narrazione, che il suo interlocutore, per averne una prova, dovrebbe pensare ad esempio “en el alcalde, en el bizco y el de la miel, en los de la Zarza y el comisario de policía jubilado que robó los ladrillos para hacerse una casa y ahora va por el pueblo como si fuera un héroe. Andan así, gallardamente anclados en su parafernalia de antes, de cuando la guerra se eternizaba en sus caras robadas al rencor. Ganadores de aquella trifulca desdichada no mostraron ninguna piedad con los del otro bando, los buscaban en sus casas, grababan en sus rostros las señales del miedo, les retorcían las tripas con el líquido asqueroso del ricino, los subían en camiones desvencijados y cantando los himnos de la nueva patria los conducían al cementerio de Paterna para dejarlos allí, plantados y ciegos ante los fusiles de soldados y somatenes obsesionados por la muerte. [...] Estaban allí, [...] eternos en su devastadora vocación de vencedores. Allí los que mataron a su padre, los que llevaron a la cárcel a Vicente Zapatero antes de que consiguiera escapar y cruzar a Francia por el río Bidasoa, los que se rieron a carcajadas cuando los guardias le quemaron a él, y eso que sólo era un niño, los dedos con la llama azulada de un soplete. Y ahí siguen, recostados en sus sillas como si fueran Papas de Roma, mirando al mundo como si el mundo siguiera siendo suyo, guiñapos babosos todos ellos de un tiempo hecho pedazos [...] como si fueran los amos de la calle. Eso son aún, pensaba, no ha pasado el tiempo en este pueblo de los cojones” (Alfons Cervera, *La sombra del cielo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2003, pp. 148-149).

¹⁷ Il concetto “Cultura de la Transición (CT)” è stato delineato dal giornalista Guillem Martínez, per il quale definisce “el paradigma cultural hegemónico en España desde hace más de tres décadas” (Guillem Martínez, “Presentación” in Guillem Martínez (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Ediciones DeBolsillo, Random House Mondadori, 2012, pp. 11-12 [11]). La CT è quindi un paradigma che, secondo Martínez, ha come caratteristica primaria la ricerca del consenso che stava alla base del progetto politico della Transición, e che, avendo come obiettivo privilegiato la coesione sociale, prevedeva che lo Stato e le istituzioni si proponessero come motore culturale attraverso l'imposizione di determinati modelli che avevano al proprio centro “esta primacía de

della memoria storica: basti pensare, ad esempio, alla convergenza cronologica che si dà tra il cambio nella narrativa contemporanea e la creazione della prima associazione civile in difesa delle vittime della repressione franchista, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), fondata nel 2000.

Se la ricerca del consenso ha portato allo sviluppo, negli anni della Transición, di una narrativa e di un'arte tendenzialmente aproblematiche e apolitiche, espresse a livello artistico nell'ambito dell'estetica postmoderna, il ritorno ad un'impostazione o ad una ricerca di tipo etico cui si assiste negli ultimi anni nella letteratura deve necessariamente coincidere con un cambio che interessi anche i modelli culturali e il progetto estetico che guida (o prende forma grazie a) queste opere, e che a livello teorico si sta profilando nel concetto della narrativa neomoderna, un paradigma che, come meglio analizzeremo nel primo capitolo, sta sorgendo in seguito alla modificazione di alcuni stilemi dell'episteme postmoderna.

Come vedremo nel corso dell'analisi, e specialmente nel primo capitolo, nucleo fondamentale dell'estetica neomoderna che si va definendo in questi anni è un differente approccio – rispetto all'episteme postmoderna precedente – alle tematiche relazionate con il passato storico, ed una tendenza a sfruttare narrativamente discorsi pubblici e sociali avulsi per loro natura al contesto letterario. Risulta quindi evidente che, nella società e nella cultura spagnole dell'ultimo decennio, l'interesse per il recupero della memoria storica, il distinto approccio al passato recente e la commistione con generi discorsivi estranei alla rielaborazione artistica diano un impulso fondamentale alla nascita del paradigma estetico che viene denominato neomoderno¹⁸, e l'obiettivo principale della tesi si situa proprio in questo filone di ricerca: in che modo la narrativa

la política sobre la historia, [...] la decisión política de cancelar la historia en aras de ese proyecto de refundación de la convivencia que, desde muchos atrás, parecía imprescindible para cerrar las heridas de la Guerra Civil. La Cultura de la Transición, por su parte, sería la consecuencia natural del masivo alineamiento de la clase intelectual y cultural del país con ese proyecto” (Ignacio Echevarría, “La CT: un cambio de paradigma” in Guillem Martínez (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición*, cit., pp. 25-36 [28-29]). Questo paradigma, in parole di Amador Fernández-Savater, si delineerebbe come una “cultura consensual, cultura desproblematizadora, cultura despolitizadora, [...] se aseguró durante tres décadas el control de la realidad mediante el monopolio de las palabras, los temas y la memoria” (Amador Fernández-Savater, “Emborronar la CT (del «No a la guerra» al 15-M)” in Guillem Martínez (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición*, cit., pp. 37-51 [38]). È inoltre particolarmente interessante segnalare come alcune delle critiche mosse da Fernández-Savater alla CT – il suo afflato aproblematico, apolitico, in fin dei conti, “superficiale” – siano le stesse che, come vedremo nel seguente capitolo, investono il paradigma estetico del postmodernismo, che in Spagna si sviluppa proprio negli anni della transizione alla democrazia.

¹⁸ Il critico Gonzalo Navajas, già nel 1996, segnala a proposito che “en el caso específico de España, la nueva situación epistémica y ficcional tiene como uno de sus factores motivantes una nueva circunstancia cultural nacional. A su vez, en movimiento de interacción mutua, la nueva situación epistémica contribuye a configurar y modificar la circunstancia española” (Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996, p. 163).

contemporanea sul maquis, insieme a quella che più in generale si occupa del riscatto di quelle storie silenziate, censurate o dimenticate facenti riferimento alla guerra civile e agli anni della repressione portata a termine dalla dittatura, contribuisce alla definizione di questo cambio che, come vedremo, si sta sperimentando anche ad un livello più diffuso.

Nel contesto spagnolo la centralità della memoria nel ritorno al passato traumatico recente affonda le proprie radici in quello che anteriormente abbiamo delineato come un disincanto nei confronti delle manifestazioni culturali appena precedenti, espressione di una ricerca di consenso che tende ad evitare la focalizzazione su esperienze ritenute inconciliabili con il presente in quanto capaci di suscitare una frattura nella concordia sociale aspirata.

Per questo motivo, la mancanza di una rottura formale con il passato franchista, durante la Transición, non solo ha lasciato in eredità alla società contemporanea “un horizonte de expectativas incompleto, en donde la labilidad de toda una generación es el fruto, en lo bueno y en lo malo, de los desajustes de una gran transformación, la cual obligó a un ulterior exilio a los valores en los que había perdurado la silenciosa resistencia de los vencidos”¹⁹, ma soprattutto uno scetticismo profondo nei confronti della politica, e del concetto di Storia che questa trasmetteva a livello istituzionale, che può essere una delle chiavi per spiegare la preferenza oggi accordata alla memoria rispetto alla ricerca storiografica dagli autori in quanto cassa di risonanza di una determinata sensibilità sociale.

È quindi la mancanza di un progetto istituzionale nel recupero della memoria (il quale, piuttosto che un oblio imposto a livello storiografico si caratterizza come un silenzio mediatico sugli anni della Repubblica, della guerra e del franchismo) ad avere come conseguenza primaria una sfiducia nella Storia e nella politica: nella politica poiché i compromessi accettati in particolar modo dai partiti della sinistra vennero percepiti quasi come un tradimento²⁰; nella Storia poiché la strumentalizzazione di cui

¹⁹ Fabrizio Cossalter, “Las raíces del desencanto: notas sobre la memoria literaria de la Transición”, cit., p. 55.

²⁰ Cossalter parla, a questo proposito, di “una Transición que desperdió el patrimonio ético-político de 1968 y en cambio recompensó a quienes buscaron el acomodamiento y, directa o indirectamente, traicionaron sus propios tibios ideales” (Fabrizio Cossalter, “Las raíces del desencanto: notas sobre la memoria literaria de la Transición”, cit., p. 51). Santos Juliá – che come abbiamo visto è maggiormente critico nei confronti di coloro che sostengono una posizione meno entusiastica nei propri giudizi sul periodo della transizione alla democrazia –, invece, afferma che “lo que se inició como una exigencia de reparación moral y material de los perseguidos por la dictadura se ha convertido en una descalificación política del proceso de transición. [...] de hijos a nietos, la memoria se ha literalmente invertido: la amnistía, que los hijos tuvieron como una de sus grandes conquistas, en verdad, como la gran conquista

era stata oggetto durante il regime cedeva il passo ad una diffidenza che rifletteva non solo le problematiche legate alla legittimazione di qualunque tipo di narrazione (su cui il dibattito internazionale sull'episteme postmoderna stava sviluppandosi in quegli stessi anni, come vedremo nel secondo capitolo), ma soprattutto era il risultato di una mutua influenza tra questi due processi. Infatti, come segnala Walther Bernecker, “en los años ochenta, no se divisaba ninguna alternativa política ni de derechas ni de izquierdas. Esta situación provocaba una sensación de parálisis que se reflejaba tanto en la conciencia política como en la histórica, fomentando una actitud que ya no tenía como objetivo la «diferencia», sino más bien la «indiferencia» y la «despolitización»²¹. Il discredito della Storia e della storiografia, spesso percepite – e con particolare ragione in una società che abbandonava in quel momento una forma di governo di stampo autoritario e dittatoriale – come strumento delle élite al potere, trova quindi un contraltare ed un'ulteriore spinta in quella direzione nel disinteresse delle istituzioni democratiche nell'ovviare, tramite progetti culturali di distinta natura, all'indifferenza delle giovani generazioni nei confronti del passato recente.

Durante la Transición, insomma, la situazione politica e culturale ancora inevitabilmente influenzata dalla dittatura franchista, l'eco dei dibattiti internazionali ed una diffusa disillusione fomentata dalla mancanza di fiducia nelle istituzioni, nella politica e nei partiti portano al disinteresse e, quasi, ad una negazione della Storia. Qui si situa, a mio avviso, la preferenza accordata nella contemporaneità alla memoria nella ricreazione del passato recente, che spesso porta ad un equivoco, rintracciabile tanto a livello narrativo e culturale quanto a livello teorico, che consiste nella confusione tra Storia e memoria, volendo fare di quest'ultima l'unica fonte della storiografia, e spesso tendendo ad utilizzare, come suggerisce Sara Santamaría Colmenero, i concetti di “memoria” e “verità” come sinonimi²², per contrastare quelle narrazioni storiche manipolate e ormai riconosciute come inattendibili. Questo si verifica, come abbiamo visto, in particolare a partire dagli anni Novanta – quando “empezaban a aflorar el hartazgo, la fatiga y hasta el enojo ante los usos y maneras que se habían impuesto en la

que despejaba el camino hacia la democracia, se considera por los nietos como la gran traición, pues convertida en amnesia habría permitido la persistencia del legado de los vencedores de la guerra y bloqueado la reparación moral y política de los vencidos y el reconocimiento debido a los que lucharon contra la dictadura” (Santos Juliá, “De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia”, cit., p. 85).

²¹ Walther L. Bernecker, “Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España”, cit., p. 63.

²² Cfr. Sara Santamaría Colmenero, “Historia, testigo y nación en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, cit., pp. 55-67 [57].

cultura española durante los ochenta. Proliferaban las voces que denunciaban [...] los resultados de toda una década de desmemoria y despilfarro”²³ –, conociendo un momento di apogeo con il nuovo secolo, quando la cosiddetta *generación de los nietos*, ovvero i nipoti di coloro che combatterono la Guerra Civil, in contrasto con la generazione dei propri padri cresciuta in un’atmosfera ancora preda della repressione e del silenzio, decide di volgere lo sguardo al passato e dare l’avvio a quel processo di ripensamento della Storia del Novecento spagnolo in un’ottica innovativa. A partire da quel momento, la riappropriazione della memoria coincide di fatto con la sua ricreazione a livello culturale, processo in cui la letteratura ha una grandissima importanza grazie alla ripresa di fiducia nella parola – che si sperimenta in seguito all’inizio del declino delle forme epistemologiche postmoderne – e soprattutto nella letteratura stessa, investita nuovamente di un valore pragmatico “que consiste en la articulación de la identidad social y, en suma, del horizonte del mundo de la acción. La ficción tiene, por consiguiente, una inequívoca función social y cada época se encarga de elaborar su propio horizonte ficcional”²⁴.

Il nuovo campo di aspettative epistemologiche che, come proposto da Gonzalo Navajas, si apre negli ultimi anni – e che per il critico ha come caratteristiche primarie la possibilità dei modi della conoscenza (a differenza, come vedremo, che nel postmodernismo, quando questi erano ritenuti illusori ed irraggiungibili in quanto necessariamente viziati dalla soggettività che ne faceva uso), la riabilitazione della significazione del linguaggio e la ricerca etica – si intreccia quindi strettamente con la questione memorialistica, e così il nuovo romanzo storico sulla Guerra Civil prodotto negli ultimi anni si compone di “textos que movilizan el discurso literario para escenificar – y, en los más de los casos, defender – una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura”²⁵.

²³ Ignacio Echevarría, “La CT: un cambio de paradigma” in Guillem Martínez (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición*, cit., p. 25.

²⁴ Antonio Garrido Domínguez, *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 155. Questa funzione sociale della letteratura rispetto alle tematiche del passato recente è anche possibile, come segnala lo stesso Garrido Domínguez, perché negli ultimi anni, con il recupero di una dimensione realista e verosimile del romanzo, si dà nuovo credito alla concezione per cui “la ficción ensancha la base de nuestra experiencia, nos permite acceder al conocimiento de realidades a las que no se puede llegar por otro conducto” (Ivi, p. 156).

²⁵ Sebastiaan Faber, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, cit., pp. 101-110 [102].

Il fine primario che si propongono queste opere è dunque multiforme, anche se la principale peculiarità risiede nella creazione di un vincolo tra il prodotto letterario e la formazione di una memoria culturale concreta attraverso l'interazione con altri discorsi pubblici, riportando al centro dei dibattiti contemporanei la questione della memoria storica e del riscatto delle esperienze delle vittime, che diventano i soggetti privilegiati di questo tipo di ricreazioni artistiche²⁶.

Se dunque la letteratura non cerca tanto un'accomodata riproduzione del mondo empirico, ma si sforza piuttosto di affrontare le complessità e le contraddizioni che risiedono in esso, è evidente come in questi ultimi anni il discorso letterario non possa far altro che inserirsi nel dibattito pubblico circa il recupero della memoria storica, concorrendo non solo alla creazione di una memoria culturale, bensì anche alla stessa definizione della medesima. È così che, in questi romanzi, la memoria viene a confrontarsi – per non dire quasi ad opporsi – con la Storia, intesa, come abbiamo visto, come la narrazione ufficiale imposta dal regime e propagandata dagli intellettuali che di esso si facevano portavoce²⁷.

Ciononostante, la maggiore difficoltà che si esperisce nell'avvicinamento a queste opere risiede proprio nella definizione del concetto di memoria, poiché, come suggerisce il filosofo Reyes Mates, per parlare di una cultura della memoria bisogna innanzitutto domandarsi se effettivamente essa possa configurarsi come un mezzo specifico del lavoro di riappropriazione e lettura del passato, e se questo si qualifica in maniera distinta da quello portato a termine dalla Storia. Reyes Mates fonda a partire dalle teorizzazioni di Benjamin una propria proposta di definizione della memoria: se per il filosofo tedesco esistono due tipi di passato – un passato presente che deve la

²⁶ Ignacio Olmos afferma a questo proposito che “el doloroso trabajo de la memoria histórica [...] debe tener en el centro mismo de su atención a las víctimas, a todas las víctimas, fueran del color político que fueran ellas mismas o sus verdugos” (Ignacio Olmos, “Introducción” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, cit., pp. 7-11 [11]), e anche Santos Juliá biasima, in parte, l'esclusiva attenzione attuale alle vittime della repressione franchista, poiché “como la memoria de los vencidos y el reconocimiento a los perseguidos se ha convertido en objetivo central de la reciente investigación, están cayendo en progresivo olvido – o se está dejando su recuerdo al cuidado exclusivo de los epígonos del franquismo – las víctimas de la represión en zona republicana” (Santos Juliá, “De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia”, cit., p. 86).

²⁷ La Storia non perde di credito solo a causa delle manipolazioni cui è sottoposta durante la dittatura, ma perché queste continuano anche in epoca democratica. Se il *pacto del olvido* era stato infatti interpretato come il tentativo di sottrarre al dibattito politico le vicende del passato recente in quanto argomento strumentale, è evidente che, quando nel 1993 “ante el riesgo de perder las elecciones, se abrió la veda al partidismo y al sectarismo y al uso indecente del pasado, y al PSOE, mudo hasta entonces en la materia, le pareció políticamente justificado sacar la Guerra Civil y el franquismo a la campaña electoral” (Alberto Reig Tapia, “Cultura política y vía pacífica a la democracia. El miedo y el olvido en la transición española” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, cit., pp. 107-127 [117]), quella crisi di fiducia nella politica e nella Storia non può fare altro che acuirsi e causare un'ulteriore disaffezione e diffidenza nella società civile.

propria permanenza al fatto di essere il tempo su cui si fonda la narrazione dei vincitori, ed un passato assente poiché vinto e perciò obbligato alla scomparsa dall'evento che istituisce il passato del vincitore –, allora la memoria

tiene que ver con el pasado ausente, el de los vencidos. [...] Lo propio [...] de la mirada de la memoria es, en primer lugar, la atención al pasado ausente del presente y, en segundo, considerar esos fracasos o víctimas no como datos naturales que están ahí como están los ríos o las montañas, sino como una injusticia, como una frustración violenta a su proyecto de vida²⁸.

A mio avviso, questo tentativo di definizione di un concetto tanto effimero quanto aleatorio quale quello della memoria è estremamente funzionale alla lettura e all'analisi dei romanzi che oggi si occupano del recupero della memoria storica, poiché effettivamente compendia gli atteggiamenti riscontrabili nella contemporaneità a livello narrativo: il nuovo romanzo sulla Guerra Civile, la repressione e la dittatura si concentra infatti di preferenza sulle figure e le storie delle vittime o, per usare la terminologia di Reyes Mate e Benjamin, dei vinti, e lo fa appunto in un'ottica riparatrice, muovendosi in una dimensione influenzata tanto dall'etica quanto dalla volontà di ricerca di giustizia, per lo meno in quanto concerne al ricordo²⁹. Oltretutto, altro carattere fondamentale della memoria per come è intesa da Reyes Mates è che essa “es capaz de leer la parte no escrita del texto de la vida, es decir, se ocupa no del pasado que fue y sigue siendo, sino del pasado que sólo fue y del que no hay rastro. En ese sentido, se puede decir que se ocupa no de los hechos (eso es cosa de la historia), sino de los no-hechos”³⁰, carattere che ancora una volta si ritrova, a conferma di quanto esposto anteriormente, nella narrativa contemporanea di argomento storico tra cui quella sul maquis, poiché già un'autrice come Almudena Grandes, riflettendo sull'argomento di cui tratta il primo dei suoi romanzi dedicati alla resistenza alla dittatura franchista – l'episodio storico dell'invasione della valle di Arán da parte delle forze militari della Unión Nacional Española – e sui soldati che vi presero parte afferma che

ciento veintinueve, algunos más o muchos menos, los soldados de la UNE que no lograron salir vivos de Arán, murieron para que nadie lo sepa. La Historia con mayúscula de los documentos y los manuales los ha barrido con la escoba de los cadáveres incómodos, hasta

²⁸ Reyes Mate, “Historia y memoria. Dos lecturas del pasado” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, cit., pp. 19-28 [21].

²⁹ Juan Carlos Cruz Suárez, nell'introduzione alla raccolta di saggi *La memoria novelada*, afferma proprio che “desde la ficción, con esa capacidad suya de representar la realidad en un espacio artificial, se aventura una primera forma de justicia, tan legítima como necesaria, que se anuncia ya en el simple hecho de nombrar el pasado, y en consecuencia, de provocar un eco social que finalmente se contrapone al silencio complaciente que conduce al más severo todavía desarraigo y olvido de un tiempo difícil, de un pasado traumático. Surge, por ello, una novela que [...] señala su particular camino para el recuerdo, una geografía ficcional en el que *un acto de memoria se despliega para indicar que la justicia, también, se exige desde el hecho literario*” (Juan Carlos Cruz Suárez, “Introducción” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, cit., pp. 11-18 [16]). Il corsivo è mio.

³⁰ Reyes Mate, “Historia y memoria. Dos lecturas del pasado”, cit., p. 25.

esconderlos debajo de la alfombra que marca el sendero que condujo a su patria hacia el futuro, y allí siguen, cubiertos de polvo, rebozados en pelusas³¹.

È evidente, dunque, che il proposito di questi autori, come esplicitato da Almudena Grandes – che non solo si occupa, nei due ultimi romanzi pubblicati e facenti parte del corpus della ricerca (*Inés y la alegría* del 2010 e *El lector de Julio Verne* del 2012), di riscattare la memoria del maquis, ma che già volge in precedenza la propria attenzione al recupero del passato recente, in romanzi quali *Malena es un nombre de tango* (1994) e *El corazón helado* (2007) – è quello di riportare alla luce, attraverso la narrazione, quei “non-fatti” segnalati da Reyes Mates, nella certezza che, per quanto riguarda appunto gli episodi legati all’invasione della valle di Arán e alle persone che in essi furono coinvolti, “nadie sabe que existieron, ni el precio que pagaron por ajustar sus acciones a su conciencia. [...] aunque parezca mentira, nadie se ha tomado nunca el trabajo de hacer un censo de los invasores de Arán, una lista con los nombres de los hombres que entraron y otra con los nombres de los que salieron, ni de comprobar ambas”³².

Eppure, la memoria rivendicata dagli autori contemporanei nelle proprie opere, pur avendo punti di contatto con quella memoria che si vuole rivendicare all’interno della realtà sociale, risente di peculiarità che può non avere sempre in comune con quest’ultima³³. Un primo fatto però che appare incontestabile, e che tende a far convergere lo sguardo al passato recente tanto dal punto di vista della rappresentazione narrativa e artistica che da quello sociale, giuridico e legislativo, è l’appartenenza generazionale che condividono i soggetti che a questo recupero si dedicano, e che condividono una stessa impostazione ideologica ed una medesima provenienza familiare. Per indicare questi soggetti, abbiamo visto, si fa spesso riferimento alla perifrasi *generación de los nietos*, una generazione, secondo Emilio Silva Barrera – giornalista e fondatore della Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, nato nel 1965 – “que no participó en los pactos de la transición, que tiene bastantes referencias de lo que fue la dictadura franquista, que heredó en cierto modo las

³¹ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010, p. 484.

³² Ivi, p. 483.

³³ La memoria culturale, infatti, abbraccia gruppi eterogenei di un’intera popolazione. Pur non potendo essere condivisa dalla totalità di una comunità – come approfondiremo nel secondo capitolo di questa tesi –, essa però coinvolge un gruppo eterogeneo di individui che si riconosce in quella memoria: ad esempio, per limitarci all’età anagrafica, si va dai testimoni ai fatti in questione ai discendenti di prima e seconda generazione. Gli autori dei romanzi storici contemporanei, in linea generale, appartengono esclusivamente alla seconda generazione dei discendenti di coloro che vissero la Guerra Civile e gli anni della repressione nel primo dopoguerra.

consecuencias de haber pertenecido a una familia republicana y que no tiene miedo a defender públicamente la memoria de sus ancestros”³⁴.

Esiste inoltre una differenza, all’interno dell’ambito memorialistico, tra la memoria definita comunicativa e quella chiamata culturale. La prima si basa su testimonianze, per lo più orali, di coloro che furono presenti e vissero i fatti che narrano per trasmetterli alle generazioni più giovani, mentre la seconda è una memoria che, concernendo fatti che si stanno allontanando nel tempo, deve essere elaborata in assenza ormai del testimone.

Per quanto riguarda la memoria della Guerra Civile e della dittatura, oggi in Spagna si sta verificando una transizione tra il primo ed il secondo tipo di memoria, ovvero tra una memoria diretta ed una mediata dalla riproposizione e dal recupero di determinati ricordi da parte di coloro che non assistettero in prima persona ai fatti. Avendo inoltre presente che il recupero di queste vicende, tanto a livello letterario quanto sociale, è perseguito dalla *generación de los nietos*, viene proposto dagli studiosi il concetto di *posmemoria*, che risulta fondamentale nell’analisi dei romanzi storici pubblicati all’incirca nell’ultimo decennio.

La *posmemoria*, afferma infatti Elina Liikanen sulla scia degli studi di Marianne Hirsch, indica “la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. Es decir, el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, sino que tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona”³⁵.

Poiché spesso, come abbiamo accennato, questa memoria di seconda o terza generazione è familiare, coloro che la esperiscono – e qui si situa una delle principali differenze con il lavoro che porta a termine la storiografia per quanto concerne il

³⁴ Emilio Silva Barrera, “El trabajo de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, cit., pp. 173-184 [177]. La ARMH infatti, come si può leggere sulla sua pagina web, “surgió a raíz de la exhumación de una fosa común en la que se encontraban los restos de 13 republicanos civiles asesinados por un grupo de pistoleros falangistas el 16 de octubre de 1936. Ocurrió en la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo, en el mes de octubre del año 2000” (Cfr. “Quienes somos”, <http://www.memoriahistorica.org.es/joomla/index.php/quienes-somos>. Data di consultazione: novembre 2013), tra le cui vittime si trovava il nonno di Emilio Silvio Barrera. È interessante segnalare che anche il nonno di José Luis Rodríguez Zapatero, presidente del Governo all’epoca della promulgazione della “Ley de Memoria Histórica”, fu vittima di una fucilazione nella città di León, durante la guerra, in quanto difensore della legalità repubblicana (cfr. Emilio Silva Barrera, “El trabajo de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica”, cit., p. 179).

³⁵ Elina Liikanen, “Novelar para recordar: las posmemoria de la Guerra Civil en la novela española de la democracia. Cuatro casos”, *Actas del Congreso sobre la Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ministerio de Cultura, 2007, p. 2. Consultabile alla pagina web http://www.secc.es/media/docs/33_4_LII_KANEN.pdf. Data di consultazione: dicembre 2011.

recupero del passato – sono legati a livello emotivo in una maniera molto forte con determinati fatti del passato recente che decidono di affrontare. Di qui l’urgenza etica che muove gli autori del nuovo romanzo storico, ed il recupero e l’utilizzo di queste memorie occultate non solo per un mero interesse scientifico o di sfruttamento di tematiche che a livello narrativo hanno oggi molta fortuna, bensì in un’ottica pragmatica che miri alla riconciliazione e, laddove possibile, alla riparazione, poiché come segnala ancora una volta Liikanen, “el objetivo no es detener “el pasado que no pasa”, sino superarlo. Los novelistas parecen sugerir que, para liberarse del lastre del pasado dictatorial, primero hay que conocerlo y admitirlo; no se logra una verdadera reconciliación mediante un silencio pactado o un olvido fingido, sino hablando, a través de un diálogo polifónico y abierto”³⁶.

I dilemmi ideologici e morali che qualsiasi memoria porta con sé sono dunque, in ultima istanza, guidati per quanto concerne il recupero delle esperienze delle vittime della Guerra Civile e della dittatura da un imperativo etico e morale, da una volontà di rivendicazione politica che si basa peraltro, principalmente, su una relazione di tipo sentimentale che attraverso la rielaborazione narrativa cerca la riabilitazione di quelle esperienze. Inoltre, questa rielaborazione letteraria implica una modificazione della memoria che gli autori vogliono riscattare, per distinte ragioni: innanzitutto poiché, come abbiamo visto, si tratta di una memoria indiretta, mediata; poiché questa memoria mediata dei ricordi dei testimoni viene anche influenzata dalle conoscenze storiografiche pregresse o che si acquisiscono nel momento in cui si decide di riportare l’attenzione su storie dimenticate dal dibattito pubblico; e poiché, soprattutto, nel caso della memoria culturale di cui ci stiamo occupando il contesto familiare gioca un ruolo fondamentale ma non esclusivo. Infatti, Sebastian Faaber postula che

las relaciones entre los españoles nacidos entre 1950 y 1980 con los que vivieron y lucharon en la guerra – vivos o muertos – se postulan no sólo como *filiativas* – constituidas por la sangre, el parentesco, el destino –, sino sobretodo como *afiliativas*, esto es, sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación³⁷.

Tutto ciò si risolve, come vedremo a breve per quanto riguarda gli autori del romanzo sul maquis, in un approccio particolare alla materia storica e alla sua rielaborazione narrativa, che non solo si basa su una visione soggettiva e affiliativa, ma che soprattutto mira ad includere il lettore in questo rapporto sentimentale ed emozionale con il passato ricreato attraverso il testo. Per far sì che questo sia possibile,

³⁶ Ivi, p. 20.

³⁷ Sebastian Faaber, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, cit., pp. 102-103.

inoltre, i romanzi pubblicati all'incirca nell'ultimo decennio tendono ad evitare di riprodurre un paradigma manicheo nella rappresentazione letteraria della guerra civile: fermo restando il rispetto di quell'attenzione peculiare di cui sono fatte oggetto le vittime, nelle vicende presentate si assiste, oltre che ad un trattamento letterario più umanizzato delle figure fittizie appartenenti alla fazione vincitrice della guerra, anche al punto di vista della maggioranza della popolazione che non fu belligerante, ed infatti “el conflicto se ve no como un combate entre las fuerzas del bien y del mal, sino como un reto ético provocado por la violación de las condiciones de vida humana infligida, por parte de las minorías enfrentadas, a gente normal y corriente”³⁸.

Questo dunque il contesto della narrativa spagnola contemporanea di argomento storico, in cui il romanzo sul maquis, oggetto di questa tesi, si inserisce come ulteriore aspetto della questione, quasi come un sottoinsieme di questa narrativa che mentre ne condivide le caratteristiche principali pocanzi segnalate contribuisce al suo ampliamento ed alla sua estensione.

Tuttavia, è necessario segnalare che la memoria del maquis risulta un caso particolare nel panorama letterario attuale che abbiamo rapidamente delineato, a causa di un tentativo doppio di silenziare il ricordo di quei combattenti repubblicani che all'esilio preferirono una disperata quanto inutile guerriglia partigiana: questo perché, innanzitutto, durante gli anni di attività del movimento la propaganda del regime attuò un vero e proprio processo di negazione dell'esistenza di una resistenza interna³⁹, ma anche perché, nel momento della Transición, i partiti dell'opposizione – ed in particolare quelli della sinistra, come il Partido Socialista Obrero Español o il Partido Comunista Español – preferirono, per legittimarsi democraticamente agli occhi

³⁸ Hans Lauge Hansen, “Formas de la novela histórica actual” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, cit., pp. 83-103 [93]. Un esempio rilevante di questo nuovo tipo di atteggiamento si ritrova proprio in uno dei romanzi che inaugurano questa fase della narrativa contemporanea, *La voz dormida* di Dulce Chacón, in cui il personaggio di Pepita, emblema di questa maggioranza non belligerante la cui vita è stata sconvolta negli affetti più cari dalla guerra, si rivolge a doña Celia, la pensionante che la ospita – nonché militante del Partido Comunista Español –, dicendo che “la guerra se ha acabado, por mucho empeño que pongan ustedes, y aquí nadie tiene ganas de más guerra. [...] Se acabó. Y punto final. Nadie va a venir a rescatarnos. Nadie. Y ustedes se empeñan en decir «los nuestros», «los nuestros», como si fueran un mundo aparte. ¿Y los demás? [...] Yo soy de «los demás». Y los demás estamos cansados. Muy cansados. Muy cansados y muy hartos. ¿Se está enterando?” (Dulce Chacón (2002), *La voz dormida*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2010, p. 260).

³⁹ Ciononostante, Secundino Serrano afferma che “cuando la guerrilla fue erradicada, el régimen franquista autorizó y estimuló una literatura de cruzada contra el movimiento armado de posguerra: [...] El nuevo discurso, extremadamente sectario y maniqueo, contradecía al anterior, ya que no sólo levantaba acta de la existencia del maquis sino que incluso multiplicaba su relevancia. [...] Literatura y cine delinearon a partir de entonces una iconografía de los maquis que resumía, conforme a los criterios morales y políticos de la dictadura, el inventario de la perfidia humana” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 15), come è il caso, ad esempio, dei romanzi *La paz empieza nunca* (1957) – da cui fu tratto un film, dal titolo omonimo, nel 1960 – di Emilio Romero o *Cabeza puesta a precio* (1967) di Ángel García.

dell'opinione pubblica, espellere l'esperienza del maquis dalla propria storia passata⁴⁰. Le vicende del maquis diventano così una sorta di emblema dei vinti, poiché, come afferma il critico francese George Tyras, essi furono sconfitti in tre guerre differenti – “la de las armas, la de la ilusión y la del recuerdo, es decir la Guerra Civil, la Segunda Guerra mundial y la de la Transición democrática”⁴¹ –, contribuendo a lasciare nell'ombra questi episodi per decenni.

Se quindi le vicende dei vinti della Guerra Civil sono state silenziate e, come abbiamo visto, estromesse dal discorso pubblico fino a pochi anni orsono, per quanto riguarda il maquis la questione è maggiormente complessa; e mentre Santos Juliá adduceva come prova contraria al *pacto del olvido* la grande quantità di lavori accademici pubblicati negli anni della Transición e riguardanti le esperienze dei vinti del conflitto, questa non può essere estesa a ciò che concerne lo studio e la memoria del movimento resistenziale.

Parlare di uno stato di eccezione della memoria in riferimento al discorso pubblico durante il cambio di regime politico negli anni Settanta e Ottanta risulta maggiormente certo nel caso del maquis, anche per quanto riguarda la ricerca storiografica, nel momento in cui si affronta la tangibile limitatezza del corpus di opere date alle stampe sull'argomento. E se nemmeno in questo caso si può parlare di effettiva censura, certo è che si è assistito ad una sorta di interdizione del movimento guerrigliero anche dagli studi accademici, come riporta Juan Aranzadi, per il quale

algunos de los historiadores que comenzaron sus investigaciones hace décadas y que sólo recientemente han podido publicar sus libros han contado cómo algunos prestigiosos historiadores y autoridades académicas de la universidad les desaconsejaban elegir ese tema como tesis doctoral, así como las dificultades «oficiales» de todo tipo a que su trabajo ha tenido que enfrentarse⁴².

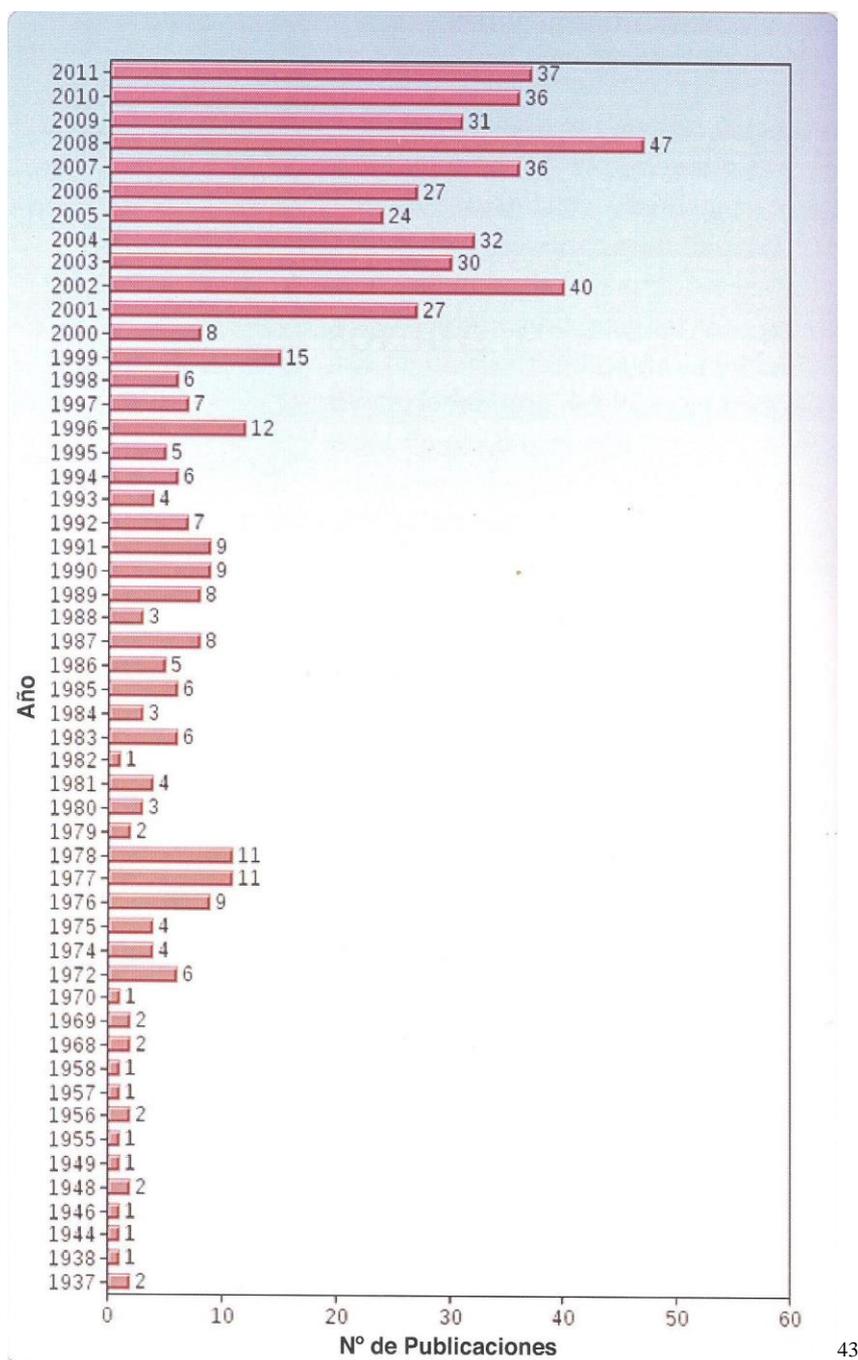
Ciò è particolarmente evidente se si osserva questo grafico – desunto dall'opera *Bibliografía de Guerrilla* di Juan Bernardo Moreno Gómez e José Aurelio Romero

⁴⁰ È di nuovo Secundino Serrano a porre in evidenza che durante la Transición “había que adecuar las biografías de algunos líderes comunistas a los perfiles políticamente correctos de la época, y para entonces el paradigma revolucionario suscitaba rechazo” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 16), perpetrando involontariamente, in questo modo, la narrazione ufficiale del regime, che separava in due gruppi distinti i vinti apparententi alla fazione repubblicana, laddove “la línea imaginaria que los separaba se situaba en aquellos que tenían «las manos manchadas de sangre»” (Ibidem). In poche parole, questo tentativo di legittimazione democratica si risolse nella “paradoja de que quienes huyeron al monte para salvar la vida se convirtieron en compañeros de viaje indeseables para los dirigentes del PCE, mientras que, por el contrario, quienes habían participado en los rituales y las prácticas de la dictadura se transformaron en referencia privilegiada para el modelo democrático que se avecinaba” (Ibidem), confermando alcune delle critiche al processo politico della Transición precedentemente esposte.

⁴¹ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2007, p. 13.

⁴² Juan Aranzadi, “Historia y nacionalismo en España hoy”, cit., p. 165.

Navas e compilato dal primo dei due autori – nel quale si mostra il numero di pubblicazioni accademiche aventi come argomento il maquis dal 1937 al 2011:



In effetti, la prima monografia che affronta lo studio del maquis nella globalità del fenomeno (e non, come in precedenza, ricerche di portata locale) è *Maquis* di Secundino

⁴³ Juan Bernardo Moreno Gómez, José Aurelio Romero Navas, *Bibliografía de Guerrilla. Publicaciones sobre el fenómeno del maquis antifranquista*, Toledo, Tiempo de Cerezas Ediciones, 2012, p. 310.

Serrano, pubblicata nel 2001⁴⁴: fino a quel momento, dalla lista di opere accademiche stilate da Moreno Gómez si può desumere che la portata degli studi proposti era limitata all'analisi della guerriglia solo a livello regionale – tendenza, peraltro, che permane anche nel nuovo secolo, nonostante a partire dal testo di Serrano si inizino a dare alle stampe alcune altre monografie.

È interessante quindi, osservando il grafico, notare innanzitutto la scarsità di una bibliografia accademica congrua fino al termine del XX secolo⁴⁵ – che contrasta invece con la grandissima mole di lavori sulla Guerra Civile, un evento storico limitato ad un triennio, appena un terzo, all'incirca, dell'estensione cronologica che interessa il fenomeno del maquis: questo anche perché, oltre ai motivi succitati, esiste un'effettiva complessità nell'approccio allo studio del maquis, una riconosciuta “dificultad de fijar el umbral entre la violencia revolucionaria y la brutalidad terrorista, de separar los motivos directamente políticos y las cuestiones económicas, [que] convierten a la guerrilla en un paradigma de la «lucha borrosa»”⁴⁶. Il lavoro dello storico che voglia affrontare lo studio del movimento del maquis è dunque in un principio complicato da diversi fattori: l'iniziale censura del regime, la narrazione manichea diffusa in seguito all'annichilimento della guerriglia, il *pacto del olvido* ed il rinnegamento dell'esperienza della lotta armata da parte di coloro che all'epoca dei fatti invece la promossero (in particolare, il PCE) hanno di fatto come conseguenza una sorta di sottaciuta eppure evidente interdizione accademica.

A partire dal 2001 si assiste invece ad un significativo incremento di pubblicazioni, cosa che viene a confermare l'ipotesi precedentemente esposta, anche per quanto riguarda il fenomeno del maquis, di un recupero nell'immediata contemporaneità di storie censurate o silenziate nel passato più immediato. In effetti, lo stesso Moreno Gómez segnala che

⁴⁴ A conferma dell'opinione di Juan Aranzadi, vorrei far notare come effettivamente Secundino Serrano, colui che a mio avviso dà uno stimolo fondamentale allo studio del maquis a livello accademico, pubblica il suo primo lavoro sul movimento guerrigliero nel 1985 (l'articolo “La guerrilla leonesa (1936-1951)” nel numero 107 della rivista *Historia 16*, dal titolo *Mujeres en la resistencia*), eppure bisogna aspettare sedici anni prima della pubblicazione della monografia *Maquis*, che secondo Juan Bernardo Moreno Gómez “supuso un impulso en el conocimiento de la gente sobre el fenómeno guerrillero, y se convirtió en referencia de numerosos investigadores” (Juan Bernardo Moreno Gómez, José Aurelio Romero Navas, *Bibliografía de Guerrilla*, cit., p. 87).

⁴⁵ Moreno Gómez sottolinea nella propria analisi che “nos encontramos [...] con una producción bibliográfica llamativamente escasa hasta la muerte del dictador. [...] La Guerra Civil seguía siendo el tema predominante en la creación literaria, y todavía tuvieron que pasar bastantes años, hasta que la importancia de la lucha de la guerrilla antifranquista se viese reconocida” (Juan Bernardo Moreno Gómez, José Aurelio Romero Navas, *Bibliografía de Guerrilla*, cit., p. 56).

⁴⁶ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 14.

en el año 2000 se realiza la primera exhumación de una fosa común de la Guerra Civil realizada de una manera científica por expertos arqueólogos, con identificación de los restos por ADN. La repercusión fue enorme. [...] Se crea la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) ligada directamente a la apertura de esta fosa. La Asociación “La Gavilla Verde” se inscribe como tal en 1998, y las jornadas anuales sobre el Maquis se empiezan a organizar en el año 2000. [...] Al año siguiente se realiza el salto definitivo en cuanto al número de libros que aparecen en el mercado, con una media de más de 32,4 títulos/año entre el periodo 2001-2006⁴⁷:

la convergenza tra questi fenomeni appare dunque evidente dati alla mano.

Il nuovo interesse per la storia del maquis cui si assiste nell’ultimo decennio si muove quindi in direzione del recupero delle memorie dei vinti, e conferma l’estrema attualità di questo argomento della Storia recente, attualità che si riscontra anche a livello della narrativa, la quale viene a colmare un vuoto comunicativo, affettivo e informativo sperimentato nel dibattito pubblico, cercando di sopperire a quella che Secundino Serrano taccia, senza mezzi termini, di “amputación de una parte de nuestra historia última”⁴⁸. In effetti, prendendo come termine arbitrario il 2001, anno della pubblicazione di *Soldados de Salamina* e primo anno del nuovo secolo, si può riscontrare che a partire da esso e fino al 2013 sono state pubblicate centoquarantotto opere di narrativa sul maquis su un numero totale di duecentoquarantaquattro (a partire dal 1938, anno di pubblicazione del primo romanzo sull’argomento, *Cumbres de Extremadura*, di José Herrera Petere)⁴⁹.

Eppure la narrativa sul maquis, nonostante l’evidente interesse attuale riscontrabile tanto negli autori quanto nel pubblico, non ha ancora suscitato l’attenzione accademica che a mio avviso meriterebbe in quanto narrativa facente parte di un più generale processo che, come abbiamo visto, investe tanto la letteratura quanto i discorsi sociali e artistici in un tentativo di recupero della memoria del passato traumatico recente. Gli studi esistenti sull’argomento sono limitati ad un numero ridotto di articoli che o affrontano l’analisi di un’opera in particolare, o forniscono una presentazione

⁴⁷ Juan Bernardo Moreno Gómez, José Aurelio Romero Navas, *Bibliografía de Guerrilla*, cit., p. 312. Juan Bernardo Moreno Gómez è il vicepresidente della associazione La Gavilla Verde, associazione fondata nel paese di Santa Cruz de Moya (in provincia di Cuenca) che presto diventa un punto di riferimento fondamentale per il riscatto ed il mantenimento della memoria storica del maquis non solo a livello locale ma anche a livello nazionale.

Nonostante l’incremento di opere storiografiche sul maquis, è purtuttavia interessante segnalare che a livello divulgativo esistono ancora pochi punti di riferimento: basti pensare che uno strumento di fondamentale utilità ed estremo valore come la pagina web *Los de la sierra. Dictionnaire des guerilleros et résistants antifranquiste* (cfr. <http://losdelasierra.info>) – una pagina in cui si raccolgono le biografie dei guerriglieri e di coloro che lottarono contro la dittatura franchista tra il 1936 e il 1975 che ad oggi, 31 gennaio 2014, conta 9648 entrate – è in francese, e non ne esiste una versione tradotta in alcuna delle lingue ufficiali spagnole.

⁴⁸ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 371.

⁴⁹ Per ogni spiegazione e riferimento alla compilazione di questa lista di opere di narrativa sul maquis rimando all’Appendice di questa tesi, pp. 331-343.

generica e di natura divulgativa di questa narrativa – circoscritta però a pochi romanzi, come è il caso ad esempio dell’articolo “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española” di José María Izquierdo⁵⁰ –, ad analisi dell’opera di un solo scrittore – come il testo citato in precedenza del critico francese George Tyras sulla narrativa di Alfons Cervera, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera* – oppure a lavori che, pur proponendosi come un encomiabile e necessario tentativo di approfondimento, risultano però ancora insufficienti in quanto alla rigorosità del compito: è il caso, quest’ultimo, di *Bibliografía de Guerrilla* di Juan Bernardo Moreno Gómez e José Aurelio Romero Navas, citato in precedenza⁵¹.

⁵⁰ José María Izquierdo, “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española” in *Romansk Forum*, Volume 16/2, 2002, pp. 105-116, consultabile alla pagina web <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/esp/Izquierdo.pdf>. Data di consultazione: novembre 2013. Esiste inoltre una pagina web in cui l’autore approfondisce l’argomento e fornisce una serie di opere di riferimento sulla letteratura concernente il maquis (cfr. <http://www.enmitg.com/izquierdo/literatura/maquis/bibliografia.html>). Data di consultazione: novembre 2013), ma oltre a limitare la propria lista a diciannove romanzi, inserisce in essa anche opere che non contengono alcun riferimento al fenomeno, come ad esempio *Soldados de Salamina* di Javier Cercas.

È in ogni caso interessante segnalare che Izquierdo è il promotore di una WebQuest sulla letteratura della guerra civile intitolata “Recordar, resistir, para poder soñar. Explotación didáctica en formato WebQuest de la literatura de la memoria de la Guerra civil española” (consultabile alla pagina <http://www.enmitg.com/izquierdo/didactica/webquest/estocolmo/>). Data di consultazione: novembre 2013), in cui si ritrovano alcuni riferimenti alla narrativa sul maquis di autori quali Alfons Cervera o Julio Llamazares, che però, come già l’articolo e la pagina web precedentemente segnalata, non approfondiscono il tema.

⁵¹ Il testo, pubblicato nel 2012, può senza ombra di dubbio essere considerato il primo tentativo di formalizzare, o meglio di proporre una catalogazione di opere date alle stampe – sino all’anno precedente alla sua pubblicazione – riguardanti il maquis, tanto a livello storiografico quanto a livello narrativo. L’opera è infatti divisa in due sezioni, una prima curata da Moreno Gómez e intitolata “Bibliografía no ficción”, ed una seconda curata da Romero Navas e intitolata “Bibliografía ficción: la guerrilla en la novela”.

La prima parte è composta da una sintetica ma interessante introduzione all’argomento, oltre che da una lista di opere storiografiche sul fenomeno del maquis, brevemente commentate anche se in maniera non sempre ordinata in base al criterio scelto dallo stesso autore. Ciononostante, credo risulti un importante contributo allo studio del maquis dal punto di vista della storiografia accademica, fornendo un utile strumento a chiunque volesse accostarsi per la prima volta all’argomento. La seconda parte – quella che più ci interessa in questa sede – presenta invece, purtroppo, alcune imprecisioni, poiché se è vero che Romero Navas, sulla scia di Moreno Gómez, cerca di fornire una lista di opere di narrativa sul maquis, è anche vero che la sezione da lui curata non risulta godere i benefici di una buona introduzione alla tematica. L’analisi presentata di un ridotto numero di opere narrative – che sembrano essere offerte al lettore senza alcun tipo di criterio di discernimento in base all’importanza che assume il maquis al loro interno – non approfondisce alcuna delle problematiche tipiche del romanzo sul maquis, e nemmeno compie una seria riflessione sul contesto in cui queste si inseriscono; nella parte in cui viene poi compilata la lista di opere narrative, l’autore non fornisce alcun commento ad esse, limitandosi a segnalare l’autore ed il titolo (per ogni ulteriore riferimento a questo tentativo di catalogazione, rimando all’Appendice).

In ultimo, vi è poi il caso di Secundino Serrano, che nella monografia *Maquis* inserisce, all’interno della bibliografia posta in calce all’opera, anche una sezione dedicata alla narrativa e composta da ventinove titoli, benché senza alcun tipo di commento né catalogazione dei medesimi: si va ad esempio da *For whom the bell tolls* (1940) di Ernest Hemingway a *El año del diluvio* (1992) di Eduardo Mendoza – romanzo in cui il maquis è poco più che un cameo narrativo –, passando per *La agonía del búho chico* (1994) di Justo Vila, testo che, come vedremo, è centrale nel corpus di analisi di questa tesi.

Pur nell'attuale limitatezza dell'offerta di studi critici, l'esistenza di questi testi viene a confermare l'interesse che oggi inizia a suscitare, anche a livello accademico, la narrativa sul movimento guerrigliero, fermo restando l'importanza che essa acquisisce nel contesto letterario nazionale e nel dibattito contemporaneo circa il passato recente, poiché è innegabile che il recupero delle vicende del maquis – e soprattutto della voce, o del diritto di parola di questi personaggi – si muove in direzione del recupero di una memoria silenziata dalla narrazione egemonica e ufficiale imposta dalle élite franchiste, proprio come, abbiamo visto, accade con le altre esperienze legate alla fazione uscita sconfitta dalla Guerra Civile, cui viene restituita dignità, nel presente, grazie e attraverso la narrazione letteraria.

Di fatto, il romanzo sul maquis scritto nella contemporaneità si caratterizza come “una propuesta literaria que plantea un desafío a la caracterización del maquis en el discurso convencional de la posguerra, descriminalizando a estos sujetos”⁵² – cambiando di segno, insomma, rispetto alla caratterizzazione estremamente negativa e di stampo manicheo di cui, abbiamo visto, erano fatti oggetto i guerriglieri nelle opere scritte da autori vicini al regime in seguito alla sconfitta della lotta armata negli anni Cinquanta – e riabilitandone un'immagine che la narrazione ufficiale aveva mistificato in diversi modi attraverso la propaganda.

In conclusione, si può affermare, citando Giuliana Benvenuti – la quale si occupa di romanzo neostorico italiano, un genere che, oltre ad avere alcuni significativi punti di contatto con la narrativa contemporanea di cui ci stiamo occupando, mostra che l'attenzione al passato non è una prerogativa della società spagnola, bensì, in diverse forme e modi, è presente in moltissime culture europee, permettendo di scorgere una più generale tendenza in queste letterature –, che i romanzi di argomento storico scritti e pubblicati in particolare nell'ultimo decennio si presentano come “contro-narrazioni volte a sovvertire la storia narrata dai vincitori mediante la presa di parola da parte di soggetti subalterni”⁵³, una parola che, sempre secondo la Benvenuti, è “quella capace non tanto di significare la verità, bensì di aggregare intorno a un racconto una comunità”⁵⁴. Questa comunità ideale, fondata su relazioni di tipo filiativo, affiliativo e sentimentale, richiama a sé proprio la *generación de los nietos* che ha come obiettivo

⁵² Daniel Arroyo Rodríguez, “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, s/n, dicembre 2004. Articolo tratto dal sito di Alfons Cervera: <http://www.uv.es/cerverab/arroyomoreiras.htm>. Data di consultazione: novembre 2013.

⁵³ Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 20.

⁵⁴ Ivi, p. 78.

principale la restituzione di una memoria dignitosa e più rispettosa nei confronti delle vittime della repressione franchista e dei vinti della Guerra Civile, di coloro che, per decenni, furono investiti – in particolare i maquis – da quello che un personaggio fittizio di uno dei romanzi facenti parte del corpus scelto per la ricerca descrive come “*un olvido [...] inmerecido que negaba la causa y sentido de nuestras vidas. Un olvido que por el efecto distorsionador del tiempo ha reducido a una anécdota o a un sinsentido lo que fue la razón de ser de muchos hombres y mujeres movidos únicamente [...] por sus ideales y por nobles convicciones*”⁵⁵.

Questa tesi, dunque, ha per oggetto la narrativa sul maquis che abbiamo cercato di presentare brevemente sinora, ed il primo obiettivo perseguito è proprio quello di mostrare che, in quanto letteratura di argomento storico facente riferimento al periodo della repressione franchista nel dopoguerra, ma avendo per ovvie ragioni la propria origine nel periodo bellico precedente, si propone in stretto dialogo con quei testi dedicati in maniera più generale al recupero di storie ed esperienze degli appartenenti alla fazione sconfitta, quella repubblicana⁵⁶.

Il corpus che sta alla base del lavoro qui presentato si concentra, partendo dalle duecentoquarantaquattro opere di narrativa avanti come argomento – o presentanti al loro interno un riferimento – il movimento resistenziale del maquis, sulla forma romanzo (il cui gruppo consta di duecentoquattro testi dati alle stampe nel periodo compreso tra il 1938 e il 2013), al cui interno sono stati privilegiati quelli composti in castigliano, restringendo ulteriormente il campo di indagine.

Questa scelta iniziale tiene conto – e non potrebbe essere altrimenti – della problematica che porta con sé l’etichetta di *letteratura spagnola*, poiché, come sancito innanzitutto a livello legislativo dalla Costituzione⁵⁷, il concetto medesimo ha alla sua

⁵⁵ Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, Zaragoza, Prames. Las Tres Sorores, 2003, p. 305. Il corsivo è autoriale e sta ad indicare, in tutto il romanzo, il cambio di voce narrante nel momento in cui il narratore onnisciente cede la parola ad uno dei personaggi.

⁵⁶ Un caso emblematico che segnala questa connessione è, ancora una volta, il romanzo *La voz dormida* di Dulce Chacón che, pur essendo quasi interamente incentrato sul tema della repressione nelle carceri femminili franchiste, dedica una parte significativa della trama alle esperienze nella guerriglia del personaggio di Elvira, la quale, in seguito all’evasione dalla prigione di Ventas, viene integrata in un gruppo di maquis operante, come si evince dalla narrazione, sotto l’insegna della Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón. Ad ogni modo, riferimenti al movimento del maquis sono presenti lungo tutta la narrazione, poiché già nei primi capitoli del romanzo ci viene riferito dalla voce narrante che Hortensia, una delle protagoniste, “fue miliciana. Y guerrillera también, se fue a la guerrilla poco después de la muerte de su padre, aun estando embarazada de cinco meses” (Dulce Chacón, *La voz dormida*, cit., p. 27), così come è chiaramente esplicitata l’appartenenza alla guerriglia tanto di Felipe, il marito di Hortensia, quanto di Paulino, fratello di Elvira e innamorato di Pepita – il personaggio che, praticamente, fa da *file rouge* a tutta la vicenda.

⁵⁷ L’articolo 3 del “Titulo preliminar” della *Constitución Española de 1978* entrata in vigore il 29 dicembre del 1978 (a seguito del referendum del 6 dicembre dello stesso anno), dalla dicitura esplicitativa

base una pluralità linguistica e culturale che risiede nell'insieme delle diverse lingue e culture dello Stato spagnolo. In seguito ai tentativi accentranti messi in campo dalla dittatura franchista per eliminare ogni tipo di specificità linguistica, ed anche culturale, che smentisse l'idea propagandata dal regime di una Spagna *una, grande y libre* – dove il concetto di unità passava anche per l'idea dell'azzeramento di qualsiasi peculiarità regionale –, con la Transición si assiste, come è noto, ad una nuova sensibilità nei confronti delle tematiche inerenti la salvaguardia dell'eredità e del patrimonio culturale delle comunità autonome. Ovviamente, il processo legislativo è accompagnato dalla medesima consapevolezza a livello artistico, e come giustamente sottolinea Palmar Álvarez-Blanco, “el hecho de que desde 1977 se venga otorgando el Premio Nacional de las Letras a la mejor obra de “un autor español, en cualquiera de las lenguas oficiales” (Prieto de Paula y Langa Pizarro 46) invita a la posibilidad de reunir a todos los autores, independientemente de la lengua oficial utilizada, en torno a la mesa de una literatura nacional”⁵⁸.

Il riconoscimento dell'importanza di tutte le lingue ufficiali e co-ufficiali dello Stato spagnolo e delle letterature che in esse vengono prodotte, nonché la consapevolezza del fatto che nella contemporaneità non si può parlare di alcun fenomeno letterario senza tenere in considerazione ogni manifestazione artistica che lo comprende, qualunque sia la lingua di composizione, è punto di partenza teorico ma soprattutto pratico di qualunque studioso che voglia affrontare un'analisi seria e rigorosa su una tematica specifica. Le sfide che si pongono dunque oggi ad uno studioso di letteratura sono innanzitutto di carattere culturale, e non si può pensare di proporre un lavoro di ricerca che mantenga ai margini quelle manifestazioni culturali prodotte nelle lingue delle comunità autonome che concorrono a formare la letteratura dello Stato spagnolo.

Conscia quindi di questa irrinunciabile premessa, è purtuttavia necessario, per ragioni di specificità, di interesse e di rigore scientifico, limitare il campo di studi e fissare un corpus omogeneo che permetta di portare a termine un'analisi che sia basata

di “El castellano y las demás lenguas españolas”, afferma infatti che il castigliano è la lingua ufficiale dello Stato, e che ogni altra lingua spagnola è ritenuta co-ufficiale nella rispettiva Comunità Autonoma, il cui “patrimonio cultural [...] será objeto de especial respeto y protección”.

Il testo integrale della Costituzione è consultabile alla pagina web <http://www.lamocloa.gob.es/Espana/LeyFundamental/index.htm> del Governo (data di consultazione: novembre 2013).

⁵⁸ Palmar Álvarez-Blanco, “Introducción. Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, cit., pp. 19-31 [20]. Nella citazione, l'autrice riporta un passaggio del seguente testo: Ángel L. Prieto de Paula, Mar Langa Pizarro, *Manual de literatura española actual*, Madrid, Castalia, 2007.

tanto su un criterio epistemologico coerente quanto su un'ipotesi di lavoro effettivamente percorribile, tenendo conto della realizzabilità del compito che ci si è prefissati. Pertanto, il passo iniziale compiuto al momento della scelta del corpus di opere da analizzare per tentare un primo approccio ad una narrativa numerosa eppure ancora così poco studiata come quella sul maquis è stata la delimitazione ad una sola variante linguistica, quella castigliana, poiché è quella che comprende il maggior numero di testi dati alle stampe sul numero totale – circa tre quarti dell'intera produzione –, nonostante si sia dovuto lasciare da parte, in questo modo, opere di autori riconosciuti come Jaume Cabré, Carme Riera e Bernardo Atxaga o, per quanto riguarda il contesto internazionale, Ernest Hemingway. Un progetto completo e metodico che volesse affrontare l'intera letteratura sul maquis nel suo insieme, insomma, dovrebbe certamente prevedere uno studio separato di ogni corpus di opere scritte in ognuna delle lingue, peninsulari e non, in cui i testi sono stati composti, ed in seguito, come passo successivo, porre a confronto i risultati ottenuti con quelli degli altri gruppi di testi analizzati, seguendo in un certo senso, idealmente, una metodologia “di laboratorio”, basata su un procedimento condiviso con le scienze empiriche applicate.

In seguito a questa prima e necessaria precisazione, per circoscrivere ulteriormente il campo di indagine ad un periodo cronologico ben definito e che permettesse di raggruppare al proprio interno opere che condividessero uno stesso riferimento estetico ed epistemologico, si è fissato come limite *a quo* il 1985, essenzialmente per due ragioni. La prima risiede nel fatto che il 1985 è l'anno in cui viene pubblicato il romanzo *Luna de lobos* di Julio Llamazares, che come sottolinea Miguel Tomás-Valiente è fondamentale per “aportar a la literatura española, y más en concreto al grupos de novelas cuyo escenario de fondo es la Guerra Civil Española, un nuevo protagonista, el huído, el guerrillero maqui”⁵⁹ – per lo meno ad una letteratura che inizia in quegli anni a riavvicinarsi alle memorie taciute, e che infatti, a partire da quel momento, conosce un significativo incremento, come abbiamo accennato, nella scrittura di opere aventi come oggetto il movimento guerrigliero del maquis. La seconda motivazione, invece, risiede nella possibilità che la scelta di un testo pubblicato a metà degli anni Ottanta come termine di partenza della periodizzazione offre, poiché permette

⁵⁹ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción” in Julio Llamazares (1985), *Luna de lobos*, edición de Miguel Tomás-Valiente, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 9-47 [17]. Non è in realtà corretto affermare che sia Llamazares a trattare per la prima volta, letterariamente, il tema del maquis – poiché numerosi sono i romanzi e i testi narrativi dati alle stampe prima di *Luna de lobos* –, però è forse il primo autore di cui è possibile risaltare “la eficaz elección de cada recurso literario, la sugerente potencia poética de las imágenes, la cuidada selección de cada palabra; en suma, la calidad estética de la novela” (Ibidem).

di concentrare l'attenzione su quasi un trentennio di produzione letteraria nel quale l'estetica va via via modificandosi. Se infatti, cronologicamente, *Luna de lobos* – e i romanzi pubblicati negli anni immediatamente successivi – appartiene alla temperie e all'episteme postmoderne, abbiamo visto nelle pagine precedenti come questa sensibilità culturale inizi a modificarsi con l'ingresso nel nuovo secolo, che si trova all'incirca a suddividere a metà il periodo di pubblicazione delle opere facenti parte del corpus della ricerca. In questo modo, dunque, selezionare quest'opera come termine *a quo* significa non solo prendere in considerazione un periodo in cui, effettivamente, la letteratura sul maquis si sviluppa in maniera significativa per quanto concerne il numero di pubblicazioni, ma anche poter osservare diacronicamente i cambiamenti occorsi in questa narrativa nell'arco di tre decenni, riflettendo criticamente non solo sulla forma letteraria e la struttura delle opere (sui *topos* che si rintracciano in esse, sulle eventuali convergenze o divergenze che si riscontrano nei diversi autori nel momento di proporre una rappresentazione artistica di questo fenomeno storico, sulle figure e gli espedienti narrativi maggiormente sfruttati), ma anche sulla funzione che esse assumono nei discorsi sociali – per come si danno in particolar modo a partire dal 2001 – concernenti il recupero di memorie e fatti storici che hanno conosciuto un temporaneo processo di oblio e silenzio (auto)imposti.

Per questo motivo, data l'importanza che ha assunto nella contemporaneità la riflessione sulle narrazioni storiche, per concentrare ulteriormente l'attenzione su un corpus di opere significative all'interno del campo già ristretto come segnalato in precedenza, si è deciso di privilegiare, ovvero di porre alla base dell'indagine in quanto esemplificativi, i testi di quei romanzieri che oltre a rappresentare questa memoria storica hanno riflettuto, tanto nei propri romanzi seguendo un'impostazione metanarrativa, quanto in un'ulteriore produzione propria (saggistica, giornalistica o storiografico-accademica), su questa determinata tematica. Perciò, nucleo fondamentale del corpus della ricerca sono, oltre al già citato *Luna de lobos* di Llamazares (il cui autore ha esplorato le problematiche legate alla storia del maquis in diversi articoli giornalistici), i romanzi *La agonía del búho chico* di Justo Vila (storico ed autore di monografie quali *La guerrilla antifranquista en Extremadura*, del 1986, e *El movimiento guerrillero de los años cuarenta*, del 1990), la pentalogia di Alfons Cervera (formata dai romanzi *El color del crepúsculo* del 1995, *Maquis* del 1997, *La noche inmóvil* del 1999, *La sombra del cielo* del 2003 e *Aquel invierno* del 2005), *La noche de los Cuatro Caminos* (2001) di Andrés Trapiello, *Inés y la alegría* (2010) e *El lector de*

Julio Verne (2012) di Almudena Grandes, ed infine *Donde nadie te encuentre* (2011) di Alicia Giménez Bartlett. Questo gruppo di opere, infatti, mantiene come caratteristica comune fondamentale l'elaborazione di una riflessione sulle tematiche della Storia e della memoria che abbiamo delineato al principio di questa introduzione (espressa in modi e forme distinte, che analizzeremo in particolare nel secondo capitolo di questa tesi), nonché un rapporto con la materia trattata che va in direzione di quelle relazioni di filiazione o affiliazione che riunisce una determinata generazione di spagnoli sotto l'etichetta di *generación de los nietos*, ed infine, conseguenza diretta di quest'ultima affermazione, un *modus operandi* nella composizione che si basa, come gli stessi autori riferiscono, su ricerche bibliografiche specifiche, testimonianze dirette o mediate del periodo e dei fatti storici in oggetto, e spesso un'appartenenza geografica alle zone in cui vengono ambientate e si svolgono le vicende romanzesche⁶⁰.

Altri romanzi, anche questi pubblicati in seguito al 1985 e composti in castigliano, ma che non sempre rispondono agli altri requisiti stabiliti, integrano ed ampliano il campo e le prospettive di indagine, offrendo conferme o smentite alle teorie proposte in seguito all'analisi delle opere principali. La selezione di questi testi è stata guidata da un criterio di tipo statistico, scegliendo a campione ed in forma arbitraria – e spesso volte obbligata, poiché il gran numero di testi, come vedremo nell'Appendice, pubblicati dagli autori in edizione propria e con una tiratura spesso limitata non ne consente in buona parte dei casi il reperimento – alcuni romanzi in base, ancora una volta, al periodo di composizione, all'attualità e al successo in termini di vendite e di critica (è il caso ad esempio di *El reclamo*, del 2011, di Raúl Del Pozo, insignito del Premio Primavera de Novela nello stesso anno della pubblicazione), alle tematiche trattate nei testi ed infine anche al *background* socio-culturale degli autori (molti dei quali svolgono professioni legate al mondo della cultura, del giornalismo, della storiografia accademica e degli studi letterari, come per quanto riguarda, ad esempio, le opere *El niño que no iba*

⁶⁰ Per fare solo alcuni esempi, Julio Llamazares – originario di un paese della provincia di León, zona nelle cui immediate vicinanze sono inserite le vicissitudini che vedono protagonisti i personaggi di *Luna de lobos* – afferma in un'intervista che “cuando decidí ponerme a escribir la novela, lo que sí hice fue documentarme históricamente, documentarme oralmente, recorrer toda la zona de Asturias, Galicia y León recogiendo datos, y documentarme también, y esto sí quiero incidir en ello, en la vida del lobo, en la vida de los lobos” (“Entrevista a Julio Llamazares” in *La Gaceta del Libro*, 2a quincena de abril de 1985, p. 8, citato in Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 17, nota 14); Justo Vila è invece originario dell'Estremadura, la stessa regione in cui si situano le vicende de *La agonía del búho chico*, ed è, come abbiamo visto, autore di studi storici sul maquis nella medesima zona; Alfons Cervera, come approfondiremo nel terzo capitolo, è anch'egli nato e cresciuto nei luoghi che fanno da sfondo alla sua pentalogia; così come Alicia Giménez Bartlett, catalana, e molti altri autori che si occupano di riscattare la memoria del maquis.

a misa, del 2009, del giornalista Diego Carcedo, o *Siempre quedará París*, del 2005, del docente e critico letterario Ramón Acín).

Per quanto riguarda nello specifico l'organizzazione del lavoro, invece, mi sono concentrata su tre filoni di indagine particolari, ad ognuno dei quali è dedicato un capitolo del presente lavoro. Poiché, come affermato in precedenza, la narrativa sul maquis a mio avviso concorre alla nascita ed allo sviluppo di un nuovo paradigma estetico e culturale, che viene denominato neomoderno, ho ritenuto imprescindibile svolgere, nel primo capitolo, un approccio di natura teorica tanto all'estetica postmodernista quanto a quella neomodernista, in un'ottica volta al riconoscimento dei caratteri fondamentali di queste due categorie per come vengono sviluppati nel loro versante letterario, ed al riconoscimento e all'analisi di quali di essi perdurano, vengono abbandonati, si modificano o si caratterizzano come preferenziali nel corpus di opere scelte.

I tratti precipui, come segnalato da molti critici, del cambio di estetica che si sta sperimentando in questi ultimi anni risiedono essenzialmente nell'importanza di tre aspetti, che coincidono in parte con alcuni degli aspetti stilistici su cui si fonda la nuova narrativa storica contemporanea: il ritorno alla narrazione e la ripresa di fiducia in essa (fondamentali per sviluppare un discorso che mantenga al suo interno una forte attenzione nei confronti di un progetto etico), la ripresa di centralità di un'estetica in cui la verosimiglianza assume un ruolo di primo piano, ed infine un differente approccio al passato, la cui rappresentazione si allontana dalle tinte nostalgiche e stereotipate diventate di maniera in certa letteratura postmoderna.

Essendo il differente trattamento del passato storico una delle principali innovazioni della narrativa neomoderna – cui, lo ribadisco, a mio avviso si rifà la letteratura sul maquis, che si caratterizza come un genere che in questa narrativa si iscrive e allo stesso tempo dà impulso al suo sviluppo –, ed essendo ovviamente la storia argomento centrale dei romanzi sul maquis, il secondo capitolo è interamente dedicato allo studio dei rapporti tra la Storia e la narrazione, a partire dal dibattito che si sviluppa nella seconda metà del XX secolo tra filosofi, storici e critici letterari, i quali in un dialogo interdisciplinare che ha al proprio centro ambiti del sapere, impostazioni metodologiche e punti di vista differenti, compiono una riflessione sull'epistemologia della storiografia, concentrando la propria attenzione, particolarmente, sul momento della sua messa in scrittura.

Partendo dunque dalla consapevolezza teorica che la Storia si istituisce in una narrazione dominante che viene sempre scritta dal punto di vista dei vincitori, si affronterà, nell'analisi dei romanzi scelti, tanto la rappresentazione del maquis per come veniva avanzata da coloro che facevano ideale riferimento alle posizioni franchiste – prestando particolare attenzione alla ricreazione propagandistica della dittatura, nella costruzione dell'immaginario del maquis, per come questa veniva percepita dai personaggi bambini, che attraverso un'osservazione che si propone come innocente ne segnala le contraddizioni e le storture in modi spesso ironici –, quanto quella oggi riproposta dagli autori. In un'ottica di recupero e riabilitazione di quelle storie e memorie taciute concernenti il movimento guerrigliero, i romanzieri attuano infatti all'interno delle proprie opere la costruzione di controstorie il cui obiettivo, oltre a quello già segnalato, è di integrare e compenetrare la narrazione dominante, la versione ufficiale del fenomeno storico del maquis.

Attraverso le controstorie proposte nei testi, quindi, piuttosto che opporre una lettura dei fatti rovesciata rispetto a quella propagandata dalla dittatura franchista, si cerca di offrire al lettore una visione di più ampio respiro che tenga conto di tutti gli aspetti fino a quel momento passati sotto silenzio, fornendo una rappresentazione guidata di certo dai sentimenti di filiazione ed affiliazione summenzionati ma anche, e soprattutto, dalla consapevolezza della parzialità di ogni punto di vista, che permette infine una ricreazione letteraria basata sulla rottura del modello manicheo precedente e su un nuovo multiprospettivismo che esula dalla proposta di una narrazione dominante alternativa a quella del passato.

Al centro delle controstorie si trova la questione del recupero della memoria, questione, come abbiamo visto, di grande attualità nonché di ardua definizione, che costituirà un'altra importante sezione del secondo capitolo dedicata all'analisi dei testi e allo studio della riflessione sulla tematica portata a termine all'interno dei romanzi.

Da ultimo, in seguito alla breve indagine presentata nel primo capitolo sulla questione del realismo nella letteratura neomoderna, ci si soffermerà sull'intersezione tra questa impostazione estetica e le questioni legate alla rappresentazione della Storia, attraverso lo studio delle modalità in cui il dato avente un chiaro referente empirico viene integrato nelle vicende fittizie della narrativa del maquis.

Il terzo capitolo, infine, è interamente dedicato all'analisi dei testi e si concentra sullo studio di una particolare occorrenza che si delinea come un motivo centrale nella narrativa in oggetto: la metafora animale, una figura retorica che, oltre a mantenere una

particolare attenzione nei confronti della verosimiglianza richiesta al realismo – il maquis fu effettivamente un fenomeno essenzialmente rurale, e da ciò la necessità di ambientare le vicende fittizie in un ambito agreste, dove i personaggi vivono a stretto contatto con la fauna e la flora –, si presenta come espediente testuale volto alla creazione di una realtà innovativa, poiché grazie ai significati che porta con sé contribuisce alla ridefinizione di quanto descrive. In poche parole, lo sfruttamento della metafora animale, a mio avviso, costituisce un procedimento epistemologico in una letteratura – quale quella neomoderna – in cui la narrazione riprende centralità e incisività sulla realtà referenziale nella quale viene prodotta poiché strumento privilegiato di accesso alla conoscenza.

Attraverso l'impiego della metafora animale, tra le quali la più importante risulta essere quella che ha come secondo termine di paragone il lupo – l'immaginario culturale del quale viene essenzialmente rivisitato, passando dall'essere portatore di una serie di significati disforici quali il pericolo, la minaccia e la ferocia, ad una rappresentazione che più insiste su caratteri positivi inusuali –, gli autori rimodellano creativamente la figura del maquis così come era stata delineata dalla propaganda franchista, dando vita ad un procedimento speculare alla rivisitazione dell'esperienza della guerriglia che, come abbiamo visto ed approfondiremo, si basa sulla costruzione di controstorie che affondano le proprie radici nel recupero di memorie silenziate.

Per concludere il lavoro, ho inserito al termine delle analisi esposte un'appendice nella quale si è cercato di catalogare le opere di narrativa sul maquis date alle stampe dal 1938 al 2013, proponendo un'organizzazione della lista in base ai criteri che hanno guidato la delimitazione del corpus: anno di pubblicazione (precedente o successivo al 1985), lingua di composizione, forma narrativa dell'opera.

Attraverso i tre filoni di indagine succitati, dunque, mi propongo di portare a termine uno studio che, concentrandosi sulla narrativa spagnola in castigliano sul maquis, dia conto dell'importanza di quest'ultima in relazione al contesto sociale e culturale in cui viene prodotta, della sua centralità nel dibattito circa il recupero e la restituzione di dignità alle memorie dei vinti e delle vittime, ed infine quale apporto offre, ed in che misura, alla delimitazione del paradigma estetico del neomodernismo che viene ad essere definito indicativamente con l'inizio del nuovo secolo.

CAPITOLO I

ESTETICHE A CONFRONTO. DAL POSTMODERNISMO AL NEOMODERNISMO:

VARIAZIONI NARRATIVE

Come si è cercato di delineare brevemente nell'introduzione, la narrativa spagnola contemporanea sul maquis si propone di riscattare, in un'ottica memorialistica e dal punto di vista della *posmemoria*, un insieme di fatti storici passati sotto silenzio negli ultimi decenni.

In quanto discorso sociale, questa letteratura cerca un'approssimazione al passato recente spagnolo della Guerra Civile e della dittatura: anche a livello teorico, dunque, il trattamento del passato si configura, nelle opere degli autori facenti parte del corpus della ricerca, come una delle tematiche di analisi principali, attorno alla quale vengono organizzati e vertono i romanzi.

Questo cambio di sensibilità nei confronti del trattamento della materia storica affonda le proprie radici, tra le altre cose, nel dibattito teorico circa l'appartenenza o meno di queste opere all'episteme postmoderna, a quella dominante culturale che, secondo Remo Ceserani, si inaugura negli anni Cinquanta del Novecento, momento in cui, a suo avviso, si può rintracciare "uno dei discrimini forti, delle frontiere temporali oltre le quali nulla è stato più simile del tutto a come era prima"¹.

Sempre secondo Ceserani, un importante fenomeno che si riscontra nei modelli culturali ascrivibili al postmodernismo riguarda proprio l'interpretazione del passato, e la discussione sull'epistemologia della Storia, che noi conosciamo in quanto prodotto culturale e testuale. Ciononostante, e poiché anche uno dei più importanti teorici del postmoderno, Fredric Jameson, afferma nel 2007 che "questo cosiddetto stile "postmoderno" divenne in breve sorpassato"², è a mio avviso necessario, prima di approfondire a livello di analisi testuale i romanzi sul maquis presentati nell'introduzione, provare a fissare alcune coordinate teoriche che, senza la pretesa di esaurire l'argomento o di esprimere un giudizio definitivo su di esso, possano aiutare ad inquadrare l'estetica a cui le opere scelte fanno riferimento.

Per questo motivo ritengo imprescindibile, prima di affrontare lo studio di alcune delle tematiche precipue della narrativa sul maquis, partire dalla presentazione e dallo

¹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 15.

² Fredric Jameson, "Prefazione all'edizione italiana" in Id., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi Editore, 2007, pp. VII-IX [VII]. Bisogna in ogni caso segnalare che Jameson, pur essendo forse il principale teorico del postmodernismo, fu sempre scettico nei confronti di questa sensibilità culturale, scetticismo dovuto, in parte, all'impostazione marxista dei suoi studi (Cfr Ivi, p. IX).

studio dell'episteme e dell'estetica postmoderne, per arrivare a tracciare un primo e per forza di cose incompleto resoconto di quel nuovo paradigma che negli ultimi anni ha fatto la sua comparsa sulla scena del dibattito critico internazionale e che viene denominato, da pensatori come ad esempio Gonzalo Navajas o Romano Luperini, "neomodernismo" o "tardomodernismo".

Poiché qualsiasi compendio di natura teorica sulla sensibilità letteraria postmoderna che possa essere avanzato in questa sede rischierebbe di risultare incompleto e superficiale, mi limiterò a presentare e discutere tanto il paradigma estetico del postmodernismo quanto quello, ancora in via di definizione, del neomodernismo, mantenendo come argomento centrale di analisi il rapporto che si instaura tra i due. Mi soffermerò quindi, in seguito ad alcune necessarie premesse, sulle caratteristiche rintracciabili nei romanzi oggetto di studio che permangono inalterate o viceversa cambiano al mutare della dominante culturale, incentrando la mia proposta teorica su quegli argomenti di importanza capitale nel lavoro di analisi testuale, ovvero, principalmente, il trattamento e la ricostruzione del passato storico recente spagnolo e la ricreazione narrativa di quel mondo empirico portata a termine dagli autori segnalati.

Nel tentativo di fornire una coerenza strutturale al lavoro che mi propongo di svolgere, affronterò in questo capitolo, quasi esclusivamente, le questioni legate al dibattito critico letterario, riservandomi di compiere nei capitoli successivi l'indagine in un'ottica più marcatamente interdisciplinare, per consentire un approccio all'analisi dei testi che tenga conto del campo di studi scelto senza però isolarlo dalla propria *koinè* culturale. Allo stesso modo, le questioni teoriche più specifiche riguardanti i diversi momenti dell'analisi testuale verranno trattate e presentate nelle parti introduttive dei capitoli stessi.

L'estetica postmoderna

La dominante culturale del postmodernismo – che Ceserani fissa a partire dagli anni Cinquanta, ma su cui gli studiosi non hanno trovato tuttora un accordo – ha occupato, come questione centrale, il dibattito critico internazionale degli ultimi decenni. Il filosofo Jean-François Lyotard, nel 1979, dà una prima e generica definizione del significato dell'aggettivo "postmoderno", che a suo avviso denota "lo

stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo”³.

L’evidente cambio di statuto dell’episteme, su cui mi soffermerò brevemente nel capitolo successivo per quanto riguarda le ripercussioni che questo ha sulla storiografia, ha come primo ed indubbio risultato il riconoscimento del fatto che “nella società e nella cultura contemporanee, società postindustriale, cultura postmoderna, [...] la grande narrazione ha perso di credibilità”⁴. Lyotard, dunque, fa coincidere il mutamento di sensibilità che avviene all’incirca nella seconda parte del XX secolo anche con i processi economici e di produzione industriale, allo stesso modo di un altro dei grandi studiosi del postmodernismo, Fredric Jameson, il quale segnala che la postmodernità viene a coincidere, storicamente, con la terza fase del capitalismo: la globalizzazione.

Anche Remo Ceserani si trova concorde nel riconoscimento del fatto che i modi di produzione industriale che si sviluppano nella seconda metà del Novecento hanno importanti ripercussioni in diversi ambiti della nostra società, tra i quali il sistema della comunicazione culturale, trovandosi perciò d’accordo con il filosofo Gianni Vattimo, per cui “la «mediatizzazione» della nostra esistenza ci mett[e] di fronte a (possibilità di) trasformazioni molto radicali nel modo di vivere la soggettività, e a eventi che rappresentano vere e proprie svolte nel «senso dell’essere»”⁵. Seguendo la tesi precedentemente esposta, quindi, e poiché i modi di produzione globalizzati hanno ripercussioni anche sull’industria culturale e comunicativa, Vattimo aggiunge che il termine postmoderno ha un suo senso peculiare proprio in quanto la società in cui viviamo è una società anzitutto globalizzata nelle forme della comunicazione e influenzata dall’opinione espressa dai *mass media*, il cui esito, secondo Maurizio Ferraris – pur fortemente in disaccordo, per quanto riguarda le posizioni più recenti, con Vattimo –, “è stato il populismo mediatico, un sistema nel quale (purché se ne abbia il potere) si può pretendere di far credere qualsiasi cosa”⁶. L’indebolimento della soggettività esperito nel postmoderno e la reclamata validità di ogni punto di vista espresso sul mondo porta, come vedremo, ad un indebolimento tanto della percezione quanto della rappresentazione della realtà empirica, e sottrae un principio di autorità alle proposte interpretative che possono essere avanzate in diverse sedi, siano esse culturali o politiche.

³ Jean-François Lyotard (1979), *La condizione postmoderna*, trad. it. Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 5.

⁴ Ivi, p. 69.

⁵ Gianni Vattimo (1989), *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2007, p. 3.

⁶ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012, p. 6.

A livello letterario, uno dei primi riscontri della mediatizzazione culturale è, a mio avviso, quello che Ceserani etichetta come “un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il *Kitsch*, le immagini e le movenze della cultura popolare”⁷, e, di fatto, la maggior parte dei critici del postmodernismo sono concordi nel riconoscimento della centralità della fluidità tra i generi letterari, della commistione tra cultura di élite e di massa, insomma, della dissolvenza sempre più accentuata del confine tra le due culture precedentemente menzionate.

L’ibridizzazione di forme e generi dà vita ad opere difficilmente classificabili e fa sì che il postmodernismo sia più volte percepito, come afferma ad esempio la studiosa Linda Hutcheon, come un’etichetta estremamente provocatoria, fatto dovuto, per l’appunto, alla confusione e all’indeterminatezza che vengono attribuite al termine stesso. Per questo motivo, molti critici ed autori tendono a sottolineare che è necessario intendere il postmodernismo non tanto come uno stile o una corrente artistica più o meno facilmente delineabile e identificabile, quanto come una dominante culturale che può racchiudere al proprio interno opere dalle caratteristiche a volte estremamente difformi ma riconducibili, in ogni caso, ad una sensibilità comune: Umberto Eco ad esempio, nella “Postilla” al romanzo *Il nome della rosa*, afferma di credere che “il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare”⁸.

I critici letterari coincidono nell’affermare che il postmodernismo sia, nelle parole di Linda Hutcheon, “a disparate, contradictory, multivalent, current cultural phenomenon”⁹: la sua natura dinamica, contraddittoria e fluida porta, tra le altre cose, al riconoscimento del fatto che l’epoca della postmodernità non sia caratterizzabile come un’epoca con una sua propria entità ontologica fissa, ma sia piuttosto una proposta di periodizzazione guidata dal dominio della fluidità, dell’incertezza e di una mutabilità cangiante che si riflette in differenti ambiti della nostra realtà empirica.

La qualità sostanziale del postmodernismo, tanto a livello letterario quanto a livello delle altre manifestazioni artistiche, sembra essere quindi l’inafferrabilità, l’impossibilità di fissarne con certezza determinate caratteristiche che siano

⁷ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 31.

⁸ Umberto Eco (1983), “Postilla” in Id. (1980), *Il nome della rosa*, Milano, Edizione Euroclub Italia, 1988, pp. 507-534 [529].

⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londra-New York, Routledge, 1988, p. 13.

imprescindibili ed immutabili; e giacché “no es simplemente una tendencia, sino toda una visión del mundo – una episteme que lucha contra los sistemas racionalistas y las ideas heredadas e impuestas”¹⁰, appare indiscutibile la valenza anche utilitaristica, nell’ambito della critica letteraria, del concetto del postmoderno, poiché questo, come già ricordava Jameson, ha reso possibile presentare, benché in modo impreciso e parziale, un gruppo di fenomeni tra loro sconnessi che però possono così venire indagati in maniera se non organica per lo meno sufficientemente coerente.

Questo tratto peculiare dell’arte e dell’impostazione critica postmoderne, se da una parte consente di tenere insieme prodotti artistici tra i più disparati – poiché, se “no todo el arte actual puede ser descrito como posmodernista, [...] todo al final remite al posmodernismo, por semejanza o por oposición”¹¹ – allo stesso tempo presta il fianco alle critiche dei numerosi detrattori del postmodernismo, per i quali il fatto che questa etichetta possa estendersi a comprendere fenomeni tanto distanti tra loro da apparire quasi in contraddizione si rivela uno dei maggiori punti deboli del tentativo di portare a termine una teorizzazione coerente di questa dominante culturale.

Il riconoscimento della contraddittorietà intrinseca ai fenomeni ascrivibili al postmodernismo è forse, ciononostante, l’unica possibile soluzione per cercare di definire, studiare e comprendere in maniera feconda i riflessi artistici dell’epoca contemporanea, ed uno dei più esaustivi tentativi di descrizione rimane, a mio avviso, quello offerto da Linda Hutcheon nell’opera *A Poetics of Postmodernism*, nella cui prefazione si afferma che “posmodern is [...] a problematizing force in our culture today: it raises questions about (or renders problematic) the common-sensical and the “natural”. But it never offers answers that are anything but provisional and contextually determined (and limited)”¹².

La sfida che l’opera d’arte postmoderna pone si concretizza in prima istanza nel fatto che, come segnala ancora la Hutcheon, sono le istituzioni – le università, le accademie, i musei, i luoghi deputati alla canonizzazione della cultura “alta” – ad essere messe sotto accusa o, meglio, a perdere di credibilità in quanto investite da un’erosione della propria precedente autorità.

La messa in questione delle grandi narrazioni che Lyotard individua come pietre angolari della cultura occidentale di stampo positivista fino al XX secolo, e delle istituzioni preposte a propagandarle e preservarle, ha come risultato primario, come

¹⁰ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, ArcoLibros, 2007, p. 9.

¹¹ Ivi, p. 96.

¹² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. XI.

abbiamo accennato, la crescente commistione tra generi letterari accettati in quanto parte della cultura di élite, accademica, e quelli appartenenti alla cultura popolare, poiché è appunto riconosciuto come tratto tipicamente postmoderno la trasgressione dei limiti precedentemente accettati e fissati, e delle frontiere culturali e sociali del passato. Di fatto, in questo contesto è lo statuto dell'opera d'arte che cambia e “diventa costitutivamente ambiguo: l'opera non mira ad una riuscita che le dia il diritto di collocarsi entro un determinato ambito di valori; [...] la sua riuscita consiste anzi, fondamentalmente, nel rendere problematico questo ambito, oltrepassandone [...] i confini”¹³. Ciò che risulta da questa prospettiva, da questo mutamento culturale, ciò che insomma nella postmodernità dona il senso e il valore ad un prodotto artistico è proprio la messa in discussione dello statuto dell'opera: a questo proposito, Vattimo parla di un'esplosione dell'elemento estetico che, attraverso la commistione dei generi letterari, dell'uso dell'ironia e dello sfruttamento quasi ossessivo della pratica della citazione ha come risultato una frammentazione artistica che permette l'abbattimento dei confini imposti dalle consuetudini.

La commistione tra i generi e l'infrazione delle barriere tra la cultura di élite e quella di massa è, peraltro, uno dei tratti dell'estetica postmodernista che a mio avviso maggiormente si può riscontrare in alcune delle opere oggetto di questa ricerca: la costruzione che risente di quella tipica del romanzo giallo del testo *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett¹⁴, ad esempio, o il cosiddetto immaginario “rosa” individuato da María del Pilar Lozano Mijares nel romanzo spagnolo postmoderno che pervade molte delle pagine di *Inés y la alegría* di Almudena Grandes¹⁵, o ancora la natura ibrida delle medesime e di altre opere, che sono allo stesso tempo oggetti di studio accademico ma anche, e soprattutto, grandi successi di pubblico che sfruttano le

¹³ Gianni Vattimo (1985), *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 61-62.

¹⁴ Non bisogna dimenticare che Alicia Giménez Bartlett deve la propria fama tra il grande pubblico alla serie di romanzi gialli aventi come protagonista la detective Petra Delicado, e che il genere poliziesco ha assunto, nella letteratura spagnola della seconda metà del Novecento, una sua peculiare centralità, come testimoniano anche, tra le altre, le opere della serie di Pepe Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán. A titolo di esempio, cfr. il capitolo “Spagna in nero” (pp. 266-268) in Gabriele Morelli e Danilo Manera, *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, e il capitolo “Intriga y denuncia: los géneros negros” (pp. 693-697) in Jordi Gracia e Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, Barcelona, Crítica, 2011.

¹⁵ Come affermano Gabriele Morelli e Danilo Manera, “Almudena Grandes [...] si vede catapultata alla notorietà da un romanzo che crea scandalo, *Le età di Lulù* (1989), storia di formazione dalle tinte morbosamente erotiche” (Gabriele Morelli e Danilo Manera, *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*, cit., p. 262): le tematiche e le forme espresse in questo esordio, pur perdendo centralità nell'opera dell'autrice, rimangono in essa, nonostante ormai si possa dire che esse restino relegate a posizioni di secondo piano.

convenzioni di entrambi gli ambiti, stanno a certificare l'appartenenza di questi prodotti letterari, per lo meno ancora in parte, alla sensibilità artistica postmoderna, nella quale secondo la Hutcheon si può rintracciare un tentativo di sfida all'industria culturale che parte dal suo stesso cuore.

Prima di tracciare a grandi linee una panoramica delle principali occorrenze estetiche del postmoderno, però, è necessario sottolineare che la questione della datazione dell'episteme e delle manifestazioni artistiche legate alla postmodernità accennata in precedenza si complica ulteriormente nel caso della letteratura spagnola poiché, come segnala Lozano Mijares, in Spagna si sviluppa una società postmoderna a partire dal periodo della Transición – e quindi dalla seconda metà degli anni Settanta – mentre, per quanto riguarda la letteratura, è il romanzo di Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta*, del 1975, a inaugurare questa sensibilità.

La postmodernità (la cui definizione viene inserita per la prima volta nel dizionario della Real Academia Española solo nel 2001¹⁶), secondo la studiosa, sorge tardivamente nella cultura e nella società spagnole, quasi trent'anni dopo l'origine che vi attribuisce Ceserani, quasi venti rispetto alla datazione suggerita da Jameson¹⁷, e solo un decennio prima del momento in cui, sempre secondo Ceserani, si assiste all'ultima fase del postmodernismo, che prende le sue mosse negli anni Ottanta e nella quale il medesimo comincia ad esaurire la propria spinta innovativa e antitradizionalista per iniziare a diventare di maniera.

Per questo motivo, bisognerà ricordare che l'impulso propulsore del postmodernismo, all'interno della letteratura spagnola, si concretizza in un momento successivo rispetto al resto del mondo occidentale, ma anche questa periodizzazione differente da quella già estremamente complessa e dibattuta che concerne il postmodernismo europeo e americano si complica ulteriormente, in ambito peninsulare, con l'apparizione sulla scena letteraria nazionale della cosiddetta "Generación Nocilla", che deve il suo nome al romanzo di Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Dream*, del 2006. Nel momento della pubblicazione, l'opera (primo libro di una trilogia) è salutata da diversi critici come "la primera plasmación integral e inequívocamente postmoderna de

¹⁶ Cfr. María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 8.

¹⁷ "In ambito culturale, [...] la preconditione va cercata [...] nelle gigantesche trasformazioni sociali e psicologiche degli anni Sessanta, che, a livello di *mentalités*, spazzarono via buona parte della tradizione" (Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 16).

la literatura española”¹⁸, adducendo a motivo di questa periodizzazione il fatto che “la posmodernidad [...] no ha tenido una gran acogida en nuestro país. Ahora, cuando en otras latitudes se considera superada, aquí se manifiesta literariamente, y el público le ofrece una buena acogida”¹⁹. Inoltre, i tratti che vengono attribuiti da Pulido Tirado alla Generación Nocilla²⁰ appaiono come una mera riproposizione, con un ritardo di alcuni decenni rispetto al resto delle letterature occidentali e alla stessa critica in ambito spagnolo sul fenomeno, dell’episteme e dell’estetica postmoderne. Per questo motivo, pur ritenendo necessario rendere brevemente conto della presenza di queste posizioni critiche – le quali esprimono con convinzione non solo la pervivenza, nella letteratura spagnola, di un postmodernismo originario, bensì la sua insorgenza in quest’ultimo decennio –, coincido con María Luisa Lázaro nel ritenere queste opinioni un evidente anacronismo poiché, come segnala Lázaro,

si la “novela” es postmoderna, y ésa parece haber sido la etiqueta bajo la cual el autor, o los críticos, ha querido situarla, pertenece obviamente al pasado de la literatura. [...] Por supuesto que es lícito instalarse en la postmodernidad ejerciendo el derecho inalienable a la libertad creativa, pero pretender que en el año 2006 al hacerlo se está dando un salto en el vacío es pretender que ignoremos una parte importante de la literatura que se ha estado escribiendo durante medio siglo y eso no me parece serio²¹.

Per quanto riguarda invece il cambio di sensibilità estetica denominato neomodernismo, ci troviamo di fatto in una situazione di quasi totale sincronia tra la cultura e la letteratura spagnole e quelle europee e americane, nonostante, ancora una volta, ci si trovi a fare i conti con proposte di periodizzazione che variano a seconda dello studioso che le avanza. In ogni caso, come vedremo nel paragrafo successivo, vorrei prendere come termine di riferimento, tanto per quanto riguarda l’ambito della critica italiana che quello della critica spagnola, la data simbolo dell’11 settembre, come segnalano Romano Luperini nel testo *La fine del postmoderno* e Wu Ming in *New Italian Epic* e anche, tra gli altri, Juan Carlos Cruz Suárez, che lega il cambio in atto nella narrativa attuale alle questioni inerenti alla rielaborazione della memoria storica nel romanzo, affermando che “a lo largo de lo diez últimos años ha ido emergiendo una

¹⁸ Genara Pulido Tirado, “Narrativa española última: contra la memoria histórica y por un mundo global” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, cit., pp. 215-231 [222].

¹⁹ Ivi, pp. 215-216.

²⁰ “Cosmopolitismo, declive del nacionalismo literario, visión fragmentaria de la realidad, fuerte ruptura con las generaciones anteriores, elevada exigencia de nivel, pero ausencia de conciencia de grupo, [...] la falta de compromiso político, la carencia de héroes, mitos y utopías, la importante influencia del lenguaje audiovisual y, ante todo, la práctica de la escritura fronteriza, híbrida, que pretende terminar con la que se considera acartonada realidad literaria del momento” (Ivi, p. 217).

²¹ María Luisa Lázaro, “Postmodernismo anacrónico” in *Fábula: revista literaria*, n° 22, 2007, pp. 98-99 [99].

nueva forma de novelar esa memoria, fijando, con ello, la estética de una nueva narrativa histórica”²².

Fatte queste doverose e imprescindibili premesse, prima di affrontare la descrizione di quell'estetica di stampo neomoderno che è tuttora in via di definizione, è necessario soffermarsi su quelle caratteristiche del postmodernismo letterario che, nonostante le già segnalate criticità, sono state individuate dagli studiosi in ambito italiano, spagnolo e anglosassone. Innanzitutto bisogna ribadire, prima di tracciarne una rapida panoramica, che è prioritario non “cadere nel facile tranello [...] di cercare di identificare l'arte o la letteratura postmoderna con una precisa poetica, un sistema retorico coerente e stringente, uno stile, una modalità di scrittura tipica e individuante”²³. Perciò Linda Hutcheon segnala che la prima cosa da tenere a mente è che il postmodernismo rimane fondamentalmente un fenomeno contraddittorio, che mira a sollevare domande e segnalare incongruenze senza però mai offrire risposte definitive e definitorie: l'unica affermazione certa che si può fare su di esso risiede nel riconoscimento del fatto che sono le contraddizioni ad essere il vero cuore pulsante del postmodernismo artistico, essendo questa una delle logiche conclusioni della mancanza di uno stile che davvero esemplifichi al proprio interno una poetica specifica.

Esistono tuttavia una serie di tratti peculiari attorno cui si possono raggruppare le opere letterarie che fanno riferimento all'estetica postmoderna, anche se ciò non significa ignorare la persistenza di opere che mantengono stilemi e convinzioni riconducibili all'epoca della modernità, poiché vi sono critici e teorici che negano, di fatto, la fondatezza e l'esistenza della postmodernità in quanto sensibilità dominante, come è ad esempio il caso di Romano Luperini, il quale, benché sia profondamente scettico circa la reale possibilità di parlare di postmodernismo, in letteratura e nelle arti in generale, non si esime dal definirlo “una fase di lunga stagnazione”²⁴ e dal festeggiarne il tramonto con l'opera che abbiamo appena citato, dall'eloquente titolo *La fine del postmoderno*.

Ciò che più appare risultare disturbante, per i detrattori di questa dominante culturale, è appunto il fatto che il postmoderno racchiuda in sé sin troppe possibilità incongruenti che si manifestano contemporaneamente, e questo è dovuto alla natura intrinseca all'opera d'arte la quale, come segnala Jameson sulla scia della *Teoria estetica* di Theodor Adorno, “esprime la logica dello sviluppo, della produzione e della

²² Juan Carlos Cruz Suárez, “Introducción”, cit., p. 11.

²³ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 8.

²⁴ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2008, p. 13.

contraddizione sociali secondo modalità utilmente più precise di quelle disponibili altrove”²⁵: l’arte e la letteratura postmoderna esprimono dunque in prima istanza la fluidità della società contemporanea, la sua perdita di un centro fisso e stabile, “una pluralizzazione che appare irresistibile, e che rende impossibile concepire il mondo e la storia secondo punti di vista unitari”²⁶.

In una società ed una cultura che hanno perso la certezza delle grandi narrazioni, e che si scoprono essere intrinsecamente plurali, molteplici e contraddittorie, il ripensamento delle categorie e degli schemi concettuali vigenti nel passato risulta essere l’unica risposta possibile anche, e soprattutto, a livello artistico: da qui che l’opera postmoderna possa essere classificata con aggettivi diversi – “hybrid, heterogeneous, discontinuous, antitotalizing, uncertain”²⁷ – che rimandano tutti, senza eccezione alcuna, alla metafora di un labirinto senza centro o periferia, senza tempo, senza delimitazioni. È centrale quindi constatare che il tentativo di ripensamento dei confini si muove in direzione della frammentazione dell’unicità, di una visione monolitica e autoritaria della realtà: l’accento, nella postmodernità, ricade sulle spinte centrifughe che da una visione centralista si diramano in mille direzioni, sottraendo importanza a ciò che fino a questo momento era stato il fulcro della narrazione della cultura occidentale, conferendo rilevanza e dignità, forse per la prima volta, a ciò che si trova ai margini del senso comune.

Ecco dunque i tratti salienti del postmodernismo desunti finora: l’attacco alle convenzioni e alle istituzioni; il sovvertimento delle regole, che a livello stilistico si concretizza nell’abbattimento della frontiera tra i generi e nella creazione di opere difficilmente classificabili; il riconoscimento del fatto che le produzioni artistiche debbano per forza di cose riflettere quella pluralizzazione in atto nella società occidentale contemporanea – tre caratteristiche che si compenetrano e si completano tra loro, abbracciando una visione dialogica del mondo.

Le contraddizioni che sono alla base della narrativa postmoderna sono il riflesso di quelle che si riscontrano nel mondo e nella società empirici, contraddizioni che diventano ancora più evidenti quando il centro, appunto, viene messo sotto scacco dai margini, da ciò che sino a quel momento aveva cercato di relegare in una posizione minoritaria e subordinata, poiché, come ci ricorda ancora una volta Linda Hutcheon, “our culture is not really the homogeneous monolith (that is, middle-class, male,

²⁵ Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 161.

²⁶ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, cit., p. 13.

²⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 59.

heterosexual, white, western) we might have assumed. The concept of alienated otherness [...] gives way [...] to that of [...] decentralized community – another postmodern paradox”²⁸.

La contestazione della natura centralista ed egemone della cultura occidentale avviene, a livello narrativo (ma anche, lo ribadiamo, nelle manifestazioni ascrivibili ad altre arti, poiché non si deve dimenticare l’importanza conferita all’architettura e alle arti visuali nell’analisi proposta da Jameson), attraverso la rivalutazione del locale e del periferico, accordando una preferenza al situare le vicende dei romanzi non in grandi città come possono essere Londra o New York, ma scegliendo i sobborghi, le periferie, le province²⁹. Questa modificazione degli spazi e delle ambientazioni in direzione della decentralizzazione ha un ovvio riscontro nei romanzi sul maquis che sono oggetto della presente ricerca: come vedremo nel terzo capitolo, infatti, le trame delle opere scelte come corpus si svolgono – eccezion fatta per *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello, singolare opera sulla guerriglia urbana a Madrid – principalmente nelle zone rurali spagnole, sui monti e nelle regioni più periferiche del Paese. Questo, se da un lato risponde ad un chiaro intento di verosimiglianza (poiché è un dato ormai acquisito dalla storiografia che il fenomeno del maquis fu quasi essenzialmente di stampo rurale), dall’altro non può non configurarsi come un cosciente rimando a questo tipo di estetica e di *koiné* culturale. Ancora di più se si tiene in conto del fatto che un gran numero di opere narrative in cui compare il maquis – all’incirca una su cinque – vengono redatte dagli autori non in castigliano, bensì nelle altre lingue ufficiali dello Stato, come il catalano o il basco (senza contare quelle composte in inglese, francese o portoghese, di cui se ne annoverano sei), dato che riflette l’assunto per cui, nella postmodernità, “Culture (with a capital C ad in the singular) has become cultures (uncapitalized and plural)”³⁰.

Infine, credo sia importante sottolineare che anche la provenienza geografica degli autori che scelgono di scrivere le proprie opere in castigliano riflette questa tendenza suggerita: tra quelli che si occupano del maquis, infatti, molti provengono da zone a forte caratterizzazione culturale particolare ed indipendente³¹, anche se, più in generale,

²⁸ Ivi, p. 12.

²⁹ Cfr. Ivi, p. 61.

³⁰ Ivi, p. 12.

³¹ È il caso, ad esempio, di Alfons Cervera, che tracciando una breve autobiografia sulla propria pagina web racconta che “nací en Gestalgar, un pequeño pueblo de la Serranía valenciana. Allí se habla el castellano, un castellano que es casi aragonés: el tono fuerte, los ritmos sincopados... Pero viví desde pequeño en pueblos donde se hablaba valenciano, esa variante dialectal del catalán. [...] Aprendí esa lengua en la calle, porque en las escuelas, entonces, estaba prohibido. Luego conocí sus reglas, pude

si può affermare che la maggior parte di questi romanzieri nasce e si forma proprio nelle regioni rurali spagnole – e da qui, a mio avviso, deriva anche un certo tipo di affiliazione emotiva e sentimentale alle vicende narrate, nell’ottica di quella *posmemoria* che abbiamo cercato di definire nell’introduzione.

Ecco dunque un’altra delle caratteristiche centrali dell’estetica postmodernista, che concerne una differente visione, rispetto all’anteriore epoca moderna, della spazializzazione, strettamente collegata alla questione e alla rappresentazione del tempo: a livello dei contenuti, si può infatti riscontrare un nuovo senso dello spazio che ha come cardine, “nelle rappresentazioni, la «mancanza di profondità», il gusto della superficie, una predilezione [...] per la «piattezza»”³², facendo sì che il concetto di profondità interpretativa e l’idea che l’oggetto sia affascinante per la densità dei segreti da portare alla luce svaniscano. Un altro tratto, riconosciuto sia dai teorici che dai detrattori del postmodernismo, risiede in un superficialismo ricercato, quasi di maniera, in una predilezione per la “mancanza di profondità, che si estende sia alla “teoria” contemporanea sia a tutta la nuova cultura dell’immagine o del simulacro”³³. Inoltre, per quanto riguarda la stretta connessione che si instaura tra spazialità e temporalità, Stefano Calabrese afferma che “è lo spazio, con i suoi immobili, silenti poliedri di materia, a cannibalizzare il tempo”³⁴, mirando a focalizzare l’attenzione del lettore sulle somiglianze invece che sulle differenze tra gli elementi, e sulla simultaneità degli stessi, che viene preferita a qualsiasi forma di sequenzialità.

Per questo motivo, non solo uno dei tratti caratteristici e storicamente originali del postmodernismo è, come afferma Jameson, la spazializzazione della temporalità³⁵, ma anche la caratterizzazione dell’esperienza del tempo come un continuo presente spaziale, fatto che avrà notevoli ripercussioni sulle narrazioni letterarie di argomento storico. Infine, a queste caratteristiche si aggiunge ciò che Jameson chiama “il declino degli affetti, [...] il declino delle grandi tematiche proprie del modernismo avanzato,

hablarlo mejor y llegar a escribirlo bastante bien. Acudo al catalán cuando me lo pide la historia” (Alfons Cervera, “A modo de biografía”, <http://www.uv.es/cerverab/biografia.htm>. Data di consultazione: luglio 2013).

³² Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 87.

³³ Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 24.

³⁴ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 32.

³⁵ La logica conseguenza di questo stilema risiede nel riconoscimento che “la testualizzazione diffusa del mondo esterno propria del pensiero contemporaneo [...] debba essere a sua volta considerata come una forma fondamentale della spazializzazione postmoderna” (Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 167).

vale a dire il tempo e la temporalità, i misteri elegiaci della *durée* e della memoria”³⁶. Come vedremo, l’abbandono delle riflessioni legate alla temporalità e alla memoria, e la convinzione che il presente sia colonizzato da una maniera nostalgica di interpretare il passato, o da una sua debilitante e preponderante cannibalizzazione del passato e del futuro, ai quali viene sottratta importanza, saranno uno dei principali motivi di dibattito tra i critici del postmodernismo per quanto riguarda l’analisi del romanzo storico postmoderno o, come lo chiama Linda Hutcheon, della *historiographic metafiction*. Per il momento, però, è sufficiente sottolineare che la spazializzazione e la temporalità, nell’estetica postmodernista, convivono in una dimensione nuova e particolare che è appunto caratterizzata dalla sensazione di un eterno presente, dalla superficialità, e dalla frammentazione.

La frammentazione che si incontra al momento di accostarsi all’opera d’arte postmoderna non è specificamente relegata alle tematiche appena presentate, bensì investe ogni aspetto della stessa, a partire dall’atomizzazione del soggetto. Perciò occorre, come ammette Jameson, “evincere la necessità di rovesciare la deduzione trascendentale di Kant: non è l’unità del mondo a esigere di essere postulata sulla base dell’unità del soggetto trascendentale; al contrario, l’unità o l’incoerenza e la frammentazione del soggetto [...] rappresentano esse medesime un correlativo dell’unità o della mancanza di unità del mondo esterno”³⁷.

Se quindi tutto ciò che ci circonda viene percepito come caotico e frammentario, e se l’interpretazione che può venire offerta da una soggettività non è univoca, non è universalmente accettata o accettabile, ma è manipolabile e suscettibile di essere rivista in quanto tutto dipende dalla maniera in cui l’atomizzazione e la pluralizzazione vengono risolte, è evidente che il soggetto risulta essere il perno centrale nella narrativa postmodernista ma, allo stesso tempo, non è – non può – più essere considerato coerente o generatore di senso, poiché la sua percezione sarà irrimediabilmente viziata da una commistione tra realtà e fantasia che fornirà un’immagine del mondo distorta. In che modo quindi l’indebolimento della struttura identitaria dell’io segnalata da Stefano Calabrese, tra gli altri, e la scomparsa di una soggettività ritenuta non solo in grado ma soprattutto legittimata a dare una propria interpretazione del mondo, influisce sulla descrizione della realtà empirica nel romanzo postmoderno? Lozano Mijares afferma che le conseguenze della frammentazione dell’io si possono rintracciare nei seguenti

³⁶ Ivi, p. 32.

³⁷ Ivi, p. 167.

tratti peculiari: “percepción esquizofrénica de la realidad, incomunicación, fragmentación de las emociones, pérdida de sentido del mundo, paranoia espacio-temporal, ausencia de relación entre el cuerpo y la mente”³⁸.

Ovviamente, la frammentazione del soggetto, il venir meno dell’orgoglio che accompagna un’individualità forte e ben radicata e che fa sì che questa si dissolva in una massa anonima di altre soggettività alla deriva, danno luogo all’insorgere di personaggi e narratori che hanno perso il proprio statuto di entità fissa e stabile, avendo spesso come risultato la creazione di una soggettività, appunto, scissa, dotata di personalità multiple che influiscono anche sulla forma dell’opera, sempre più caratterizzata, essa stessa, dalla frammentazione, da un multiprospettivismo crescente, dalla polifonia di bachtiniana memoria, e da ricorsi stilistici che altro non fanno che accentuare il senso di smarrimento delle voci narranti – ellissi, salti temporali, vuoti e buchi che minano le trame delle opere sin nelle fondamenta.

Il senso di frammentarietà investe quindi anche la forma stessa dell’artefatto letterario, riflettendo in sé la pluralizzazione della società contemporanea cui abbiamo accennato in precedenza: l’attacco dei margini e delle periferie al centro della società e della cultura occidentali non si risolve in un soppiantamento e in un cambio del soggetto al centro del mondo, poiché “postmodernism is careful not to make the marginal into a new center”³⁹.

La scomparsa del soggetto individuale ha un grande impatto sulla forma del romanzo postmoderno, che risponde in maniera peculiare alle sollecitazioni della realtà e della società empiriche al fine di rifletterne le contraddizioni e la frantumazione plurale: Stefano Calabrese segnala, a questo proposito,

il simultaneo eccidio del personaggio [...] e del *plot*, che vive di concatenazioni sintattiche di azioni. In questo senso, nulla come un revisionismo sistematico delle formule di *inizio* e di *fine* del testo contraddistingue il postmodernismo letterario. [...] Il «*sense of a non-ending*» [...] appare inevitabile in un’epoca che ha smarrito l’illusione del significato, e che fa del naufragio delle certezze il proprio destino inappellabile⁴⁰.

Il riconoscimento di questo significativo ed immediatamente percepibile cambio nella forma romanzo (ma è un discorso che può essere esteso agli altri prodotti artistici legati alla sensibilità postmoderna, di natura letteraria o meno) è accompagnato anche da un mutamento di tipo stilistico rispetto all’epoca precedente, fermo restando il fatto che è impossibile attribuire alla sensibilità contemporanea uno stile preciso e definito: Ceserani, ad esempio, fissa nella parodia e nell’ironia, nel *double talking* o *double*

³⁸ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 301.

³⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 12.

⁴⁰ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 31.

coding le caratteristiche peculiari del posmoderno, mentre per Linda Hutcheon la cifra distintiva di questa estetica risiede esclusivamente nell'ironia e nella parodia – o meglio, “in the sense of repetition with ironic distance”⁴¹, includendo in questo modo anche il fenomeno della citazione preziosa, ricercata ed esibita con un piacere quasi narcisistico –, cui Jameson oppone invece il *pastiche*, che richiama ancora una volta quella mescolanza di forme e generi alla base della natura sovversiva e ribelle dei fenomeni artistici contemporanei.

Alcuni tratti importanti del romanzo postmoderno, che riflettono la decostruzione della forma e discendono in linea diretta dalla frantumazione del soggetto, si ritrovano, tra le altre cose, nella discussione sulle modalità della narrazione, sulle forme e sulle tecniche che questa adotta, ciò che porta l'istanza organizzatrice dell'opera letteraria a riflettere non solo sul proprio operato, bensì a stravolgerlo, a sperimentare tanto a livello linguistico quanto a livello formale, a creare ardite mescolanze non solo con altre creazioni artistiche (attraverso l'impiego della citazione, dell'ironia, del *pastiche*), ma anche con altri discorsi sociali. Come risulta chiaro, quindi, la frammentazione della forma è accompagnata da una riflessione costante sulla costruzione e sulla natura dell'opera letteraria: centrale diventa l'attenzione alla metanarratività, “uno de los rasgos más característicos de la narrativa contemporánea, [...] su tendencia a desvelar su propia condición de artificio verbal”⁴², intrinsecamente collegata proprio con il *double coding* o *double talking*, giacché, come segnala Stefano Calabrese, “procedere su un doppio binario [...] significa anche alternare il racconto della *storia* al racconto del *discorso* attraverso cui si narra la storia. [...] Deve infatti risultare palese la natura finzionale non solo del testo stesso, ma del contesto storico-sociale in cui esso opera”⁴³.

Poiché risulta sempre più palese, come afferma Lyotard a proposito dell'ambito scientifico, che la legittimazione di ogni discorso avviene esclusivamente attraverso la comunicazione e il mezzo linguistico, l'insistenza e la focalizzazione degli autori postmoderni sulla riflessione metanarrativa appare come una prima reazione alla presa di coscienza del fatto che ci troviamo ormai all'interno di “una realtà «alleggerita», resa più leggera perché meno nettamente scissa tra il vero e la finzione, l'informazione,

⁴¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 29.

⁴² Santiago Juan-Navarro, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia, Ediciones Episteme, 1998, p. 22.

⁴³ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 30.

l'immagine"⁴⁴, una realtà che si costruisce a partire dalla dialettica che si instaura tra punti di vista diversi in perenne confronto tra di loro.

La testualizzazione del mondo che si riflette nel romanzo postmoderno non può quindi esulare dalla meditazione su se stessa, aprendo di fatto la struttura dell'opera d'arte, non più concepita come organismo conchiuso bensì come fenomeno in divenire, in costante mutazione e costruzione. L'opera d'arte postmoderna così intesa mostra la propria natura di artefatto verbale nel momento in cui riflette sulla creazione che la accompagna; allo stesso tempo, la metanarrativa rende possibile un maggior coinvolgimento del lettore poiché, come teorizza Umberto Eco,

il testo è [...] intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario. [...] E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. *Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare*⁴⁵.

Grazie alla riflessione metanarrativa e alla partecipazione del lettore che questa sottintende e necessita, dunque, l'opera rimane fedele a quel proposito di rottura e azzeramento dei confini precedentemente stabiliti e percepiti come "naturali", rimanendo coerente a quei pochi assunti di base che possono essere fissati nell'estetica postmoderna: l'autore, in questo modo, abbatte le barriere che lo separano dal suo pubblico, sceglie coscientemente di scendere dal piedistallo su cui (si) era collocato per sovvertire, ancora una volta, qualsiasi imposizione calata dall'alto.

Poiché utilizzare ricorsi legati alla metanarrativa significa richiedere la partecipazione attiva del lettore – richiamarne costantemente l'attenzione sulla natura di costruito culturale non solo dell'opera ma anche, e soprattutto, del mondo circostante –, è facile intendere i motivi per cui gli autori postmoderni tendono a fare un ampio uso di queste tecniche, che hanno come principale finalità quella di far saltare "las reglas que rigen la relación normativa entre autor, texto y lector [...]"; de poner en cuestión el 'contrato de lectura' que vincula a autor y lector en la narración tradicional, y ello porque las relaciones contractuales varían, dado que el autor, el narrador o, incluso, alguno de los personajes [...] desvelan la superchería"⁴⁶.

⁴⁴ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 189.

⁴⁵ Umberto Eco (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Tascabili Bompiani, 2010, p. 52. Il corsivo è mio.

⁴⁶ Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 147.

All'interno dei possibili ricorsi metanarrativi, inoltre, gli autori ricorrono in maniera particolare alla pratica dell'intertestualità che, pur non essendo una assoluta novità nel panorama artistico e letterario novecentesco – perché, come ricorda Linda Hutcheon, le relazioni intertestuali tra i testi letterari vengono già sfruttate a partire dal Medioevo, per non parlare delle tragedie shakespeariane o del *Quijote* di Cervantes, per rimanere in ambito spagnolo, costruiti a partire da ipotesti precedenti –, assume una diversa funzionalità, volta nuovamente a sottolineare la natura di codificazione del prodotto artistico, inserendolo così all'interno di quell'universo empirico testualizzato che costituisce una delle costanti dell'episteme postmoderna.

Per concludere questo rapido accenno all'importanza e alla centralità della metanarrativa nella contemporaneità, infine, credo sia utile segnalare la connessione che questa stabilisce con la voce narrante, che abbiamo visto essere ormai scissa e frammentata come l'identità che la genera, poiché sarà questa una delle caratteristiche più importanti che muteranno con il neomodernismo, con il cambio della sensibilità artistica che stiamo sperimentando. È ancora Linda Hutcheon a segnalare la reciproca influenza tra voce narrante e metanarrativa, poiché quest'ultima sovverte la stabilità del punto di vista ed eredita gli esperimenti del modernismo di autori come William Faulkner, Virginia Woolf e James Joyce in due modi differenti: “on the one hand, we find overt, deliberately manipulative narrators; on the other, no one single perspective but myriad voices, often not completely localizable in the textual universe”⁴⁷.

Poiché credo che la narrativa sul maquis si iscriva nel processo che dal postmodernismo porta alla sensibilità neomodernista, e all'interno di quel cambio nel romanzo contemporaneo spagnolo di argomento storico che abbiamo segnalato nell'introduzione, ritengo che la questione della voce narrante nelle opere oggetto della mia ricerca vada affrontata brevemente quando cercherò di delineare i tratti della narrativa neomoderna che sono tuttora, ovviamente, in via di definizione. Eppure, essendo pacifica l'impossibilità di separare nettamente due poetiche cronologicamente contigue⁴⁸, ritengo necessario sottolineare che entrambe le posture segnalate si ritrovano in alcuni dei romanzi sul maquis. Per quanto riguarda la prima – fondata sulla presenza di una voce narrante a forte impronta metanarrativa, che deliberatamente manipola la trama che sta creando –, questa si ritrova senza ombra di dubbio ne *La noche de los*

⁴⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. X.

⁴⁸ Di fatto, come segnala Gonzalo Navajas, l'estetica neomoderna “incluye todavía algunos de los rasgos del modelo pasado. Con relación a algunos de ellos mantiene una separación crítica. Hacia otros presenta una actitud ambigua [*sic*], de análisis crítico y adopción provisional de ideas ajenas al mismo tiempo” (Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 19).

Cuatro Caminos di Andrés Trapiello, dove, a partire dal prologo, il narratore segnala apertamente la propria presenza, e ancor di più nelle prime pagine del romanzo, nelle quali riflette sul fatto che

a estas alturas ya no tienen mucho prestigio las historias que toman como señuelo para ser contadas el hallazgo casual de un manuscrito, un documento o una carta reveladora. Pese a que nuestro libro más asombroso, el *Quijote*, naciera de los papeles arábigos que su autor aseguró haberse tropezado un día en el Zocodover de Toledo, el recurso ha sido utilizado por tantas gentes y con fortuna tan desigual, que los relatos que recurren a él pierden desde su misma gestación mucho crédito. Pero así es como empezó esta historia tan cervantina como cervantesca, y así es como la voy a contar⁴⁹:

come si evince da questo passaggio, è il narratore stesso a mettere insieme riflessione metanarrativa ed intertestualità, segnalando da subito il principio compositivo della propria opera.

Per quanto riguarda la seconda postura, invece, credo sia utile citare come esempio la pentalogia di Alfons Cervera, della quale il critico George Tyras afferma che “esta manera de jugar con la intertextualidad y de borrar las fronteras entre texto y paratexto [...] es llamada a constituirse en marca de fábrica de su escritura”⁵⁰, tanto quanto il meccanismo polifonico che ne sta alla base, che comprende sia la separazione spazio-temporale che investe l’istanza enunciativa⁵¹, quanto una proliferazione di voci narranti che da un romanzo all’altro ripetono ed integrano alcuni episodi ricorrenti, mostrandoli al lettore da punti di vista incarnati dai diversi personaggi e ordinati in maniera aleatoria, mimando in un certo senso il funzionamento della memoria personale⁵².

Il richiamo ai meccanismi del ricordo che viene presentato da Tyras nell’analisi della pentalogia citata ci è utile in quanto il medesimo critico afferma, a proposito dell’opera di Cervera dedicata al maquis, che il recupero della memoria storica va inquadrato e indagato tra i grandi fenomeni del postmoderno, che egli individua nel

⁴⁹ Andrés Trapiello (2001), *La noche de los Cuatro Caminos. Una historia del maquis. Madrid 1945*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, p. 15.

⁵⁰ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 28.

⁵¹ Più che di separazione spazio-temporale credo sia il caso di parlare di una separazione che investe esclusivamente la dimensione del tempo, poiché i cinque romanzi della pentalogia di Alfons Cervera si svolgono tutti, senza eccezione alcuna, nel paese di Los Yesares, ed è invece il tempo ciò che segna una distanza tra l’atto enunciativo e i fatti narrati. Per fare solo un esempio, il primo romanzo della serie, *El color del crepúsculo* (1995) è quasi interamente raccontato dal personaggio di Sunta – eccezion fatta per alcune sezioni a carico di un narratore onnisciente –, la quale ricorda episodi della propria infanzia nel momento in cui, alle soglie dei cinquant’anni, sta per sposarsi.

⁵² Un esempio eloquente può essere l’episodio dell’uccisione del maestro del paese, don Abelardo, da parte del gruppo di maquis operante nei pressi di Los Yesares, che nel romanzo *Maquis* viene narrato dal personaggio di Ángel, dal narratore onnisciente, da un soldato semplice di cui non viene esplicitato il nome, e ne fa un accenno anche il personaggio di Hermenegildo (cfr. “Prólogo” e i capitoli 24, 28 e 36 in Alfons Cervera (1997), *Maquis*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2007); nel romanzo successivo, *La noche inmóvil*, viene ripreso ancora una volta dal narratore onnisciente (cfr. capitolo 11 in Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1999).

“derrumbe de los grandes relatos o ideologías, obsolescencia de las utopías modernas, relativismo sistemático, primacía del consenso, auge del individualismo, debilitación de la percepción de la realidad y triunfo del simulacro”⁵³.

A mio avviso, però, la questione della memoria storica, ripresa in un’ottica improntata all’etica, è un tratto che già avvicina i romanzi di Cervera alla sensibilità neomoderna: ciò che invece risulta essere tipico della postmodernità, e che si converte in uno dei bersagli più attaccati dai detrattori di questa estetica, è appunto la prima delle caratteristiche segnalate da Tyras, ovvero il fatto che il postmodernismo venga presentato da molti pensatori come il tempo del tramonto e della morte delle ideologie e di un pensiero volto all’utopismo, con opere che si sciolgono “nello strabismo di molte direzioni”⁵⁴ basandosi sul rifiuto di qualunque forma di discorso univoco e di qualunque parola monologica o ideologica.

Secondo Ceserani, però, la deideologizzazione non è una condizione primigenia della postmodernità, bensì una sua fase, che ha l’avvio tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta del Novecento, quando “a un vivace rimescolamento delle ideologie succede un senso di stanchezza, una ideologia dello svuotamento delle ideologie”⁵⁵, mentre Linda Hutcheon interpreta i paradossi e le incompatibilità inconciliabili che, abbiamo visto, fondano l’essenza stessa dell’arte postmoderna come una vera e propria dottrina, cercando, in maniera a mio avviso semplicistica ed in fondo tautologica, di vedere nella mancanza di ideologia la vera ideologia dell’episteme e dell’estetica postmoderne.

Secondo Lozano Mijares, invece, le caratteristiche fin qui enumerate hanno come esito, appunto, la morte dell’utopia, sfociando in un edonismo generalizzato che si erge a tema centrale della letteratura postmoderna, cui si accompagna l’abbandono di qualsiasi tipo di responsabilità nei confronti della società, avendo come risultato un ripiegamento nel privato che ha come primo e riconoscibile riscontro la sostituzione della coscienza collettiva con l’individualità, e della partecipazione sociale con la vita quotidiana e privata. Per questo motivo, sempre in ambito spagnolo, Gonzalo Navajas segnala che “el modo epistemológico posmoderno se ha instalado en la irresolución valorativa y ha eludido así la aspiración a la superación de la indiferenciación irracional que la modernidad ha perseguido”⁵⁶, e la stessa Hutcheon ammette che il principale

⁵³ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 16.

⁵⁴ Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 182.

⁵⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 42.

⁵⁶ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., pp. 20-21.

bersaglio dei detrattori del postmodernismo è proprio l'accordo generalizzato sulla lettura di questa manifestazione artistica come fondamentalmente deideologizzata e destoricizzata.

Per contrastare dunque le critiche di quei teorici avversi al postmodernismo – per i quali, appunto, la maggiore deficienza di questa estetica risiede nella mancanza di una dimensione etica nella quale si possa scorgere una impostazione valorativa specifica – Linda Hutcheon ipotizza l'esistenza di un gruppo di opere postmoderne che etichetta sotto il nome di *historiografic metafiction*, di argomento storico e contenuto “fundementally contradictory, resolutely historical, and inescapably political”⁵⁷, che analizzeremo nel prossimo paragrafo.

Per concludere questa breve disamina dell'estetica postmoderna, credo sia utile riassumere i tratti posti in evidenza finora con l'ausilio di una citazione di María del Pilar Lozano Mijares, al fine di ricapitolare le caratteristiche più importanti e, allo stesso tempo, di dar conto di ciò che del romanzo postmoderno viene detto nell'ambito della critica spagnola.

Lozano Mijares, dunque, segnala i seguenti punti chiave:

1. Una nueva mimesis realista: el mundo como problema ontológico.
2. El sujeto débil de la representación: autor, narrador, personajes, lector.
3. Espacio heterotópico y confusión temporal.
4. Macroestructuras: metaficción, recursividad, pastiche, parodia, apropiación.
5. Microestructuras del antidiscurso posmoderno: metáfora literal, alegoría, polifonía, espacialización.
6. El mapa temático: hedonismo y fin de la utopía.
7. Unión de la novela con la vida: cultura de masas y democratización estética⁵⁸.

Il passato e il postmoderno: la historiographic metafiction

L'argomento centrale della ricerca, e l'ipotesi principale che la guida è, come abbiamo detto, lo studio del romanzo spagnolo sul maquis e del processo di cui questo fa parte, che porta al tentativo di rielaborazione della memoria storica nel panorama culturale contemporaneo. Per questo motivo, il trattamento del passato inserito nell'estetica postmoderna o neomoderna è una delle tematiche cardine che mi preme affrontare, ancor più se il postmoderno, come affermato da molti critici – ma anche dai suoi detrattori, in un'ottica di segno opposto – è ritenuto incapace di ricordare il passato o di pensare il futuro, prigioniero di un eterno presente che si svolge tutto in superficie. Gonzalo Navajas ad esempio, esprimendo un giudizio di valore implicito, afferma che

⁵⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 4.

⁵⁸ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 236.

“la posmodernidad se sitúa sin reservas en el *hic et nunc*, pero no para transformarlo de modo radical. [...] El futuro no es promisorio y el pasado se juzga como un enigma indescifrable o como un conjunto de principios y valores que no es preciso recobrar ya que no conectan en modo alguno significativo con los hechos presentes”⁵⁹. Di qui l'accusa mossa da alcuni critici all'estetica e all'arte postmodernista, ovvero la sua mancanza di una dimensione politica: anche Fredric Jameson si vede in un certo senso costretto ad ammettere che la mancanza di un contenuto politico nell'arte postmodernista può effettivamente essere segnalata come una delle problematiche principali di questo tipo di estetica.

Centrale, nell'argomento che concerne la dimensione politica delle manifestazioni artistiche del postmoderno, è la sua relazione con il passato e la storia: dall'accusa di depoliticizzazione dell'arte si passa rapidamente a quella di una mancanza di interesse storiografico, di astoricità o destoricizzazione *tout court*, anche se, come suggerisce Remo Ceserani, non si tratterebbe di un rifiuto della materia storica e della dimensione temporale ad essa collegata, bensì di un'interpretazione nuova e diversa rispetto alle estetiche passate, un'interpretazione che si avvale di uno sguardo filtrato attraverso un atteggiamento nostalgico o parodico – nostalgia e parodia che, abbiamo visto, si caratterizzano tra le cifre stilistiche più ricorrenti nell'arte contemporanea facente riferimento all'episteme postmoderna.

Ciononostante, è lo stesso Ceserani a ribadire, più volte, che

caratteristica fondamentale della cultura postmoderna è il senso debilitante di un eterno presente, che cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella apocalittica e catastrofica. Ecco che allora nei prodotti culturali di questo periodo si assiste al declino delle tematiche della temporalità, della memoria e della «durata». Il passato diventa un grande serbatoio di immagini, un «immenso simulacro fotografico» da «consumare» con atteggiamento «nostalgico»⁶⁰,

quel sentimento nostalgico che per Jameson si rivela incompatibile con una storicità autentica. Ad ogni modo, non sembra che il critico italiano esprima in questo passaggio alcun tipo di giudizio di valore come invece fanno altri studiosi⁶¹, limitandosi

⁵⁹ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., pp. 26-27.

⁶⁰ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 87-88.

⁶¹ Romano Luperini, ad esempio, condanna con parole nette la mancanza di impostazione storica dell'arte postmoderna, sostenendo che “la nuova cultura affermatasi nel quindicennio 1975-1990 [...] ha condannato l'impegno etico-politico come chiacchiera inutile” (Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 70). Stefano Calabrese, invece, pur in maniera meno netta e giudicante, parla di un “*passato* [che] deve essere inibito nel suo potere di influenzare il futuro”, di un “*futuro* [che] va anticipato al presente, svuotato di ipoteche, e ogni obiettivo avvicinato a portata di mano”, e di un “*presente* [che] diviene una collezione di istanti irrelati, di episodiche realizzazioni in cui conta la capacità di movimento dell'individuo, non il suo fatturato cognitivo” (Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 56), esemplificando la posizione di Jameson circa l'appiattimento della temporalità su un eterno presente e soprattutto, nell'ottica che più da vicino ci riguarda, sottolineando

semplicemente a fornire alcune coordinate teoriche utili al lettore per orientarsi nella sensibilità artistica presentata nel suo saggio, a scopo, quindi, principalmente illustrativo e didattico.

È alle posizioni più scettiche che Linda Hutcheon risponde a livello di teorizzazione in maniera forte, postulando l'esistenza di un romanzo storico postmoderno che etichetta come *historiographic metafiction*: un romanzo che, secondo il critico americano, non si lascia influenzare da quella visione riduttiva per cui l'unico modo della postmodernità di approcciare la Storia si traduce in uno sguardo sentimentale e carico di rimpianti e struggimento.

Poiché è patente che la nostalgia comporti un'evasione dal presente, accompagnata dall'idealizzazione del passato o il recupero dello stesso percepito come edenico, per la Hutcheon non è possibile che questo atteggiamento abbia luogo nell'arte postmoderna, le cui cifre caratteristiche si ritrovano nell'ironia e nella parodia: per questo motivo, dunque, è inesatto affermare che l'esperienza della Storia nel postmoderno sia viziata dai filtri della nostalgia, poiché proprio attraverso uno sguardo ironico si può offrire una visione critica tanto del passato quanto del presente. Già dalle primissime pagine di *A Poetics of Postmodernism*, infatti, l'autrice aveva chiaramente affermato che “it is precisely parody [...] that paradoxically brings about a direct confrontation with the problem of the relation of the aesthetic to a world of significance external to itself, to a discursive world of socially defined meaning systems (past and present) – in other words, to the political and the historical”⁶², stabilendo quindi un vincolo tra il mondo empirico, la possibilità o la volontà di agire in esso e su di esso, e la capacità di giudizio critico che viene garantita da uno sguardo ed un approccio ironico attraverso la parodia.

Un'altra critica spesso mossa all'arte e al romanzo postmoderni si situa nell'affermazione del fatto che, per gli autori facenti riferimento a questa estetica, il passato non esista, e che la Storia sia ormai ritenuta irrilevante. A ciò, Linda Hutcheon risponde che non si può affermare che nella postmodernità la Storia sia ritenuta un residuo sorpassato di un'impostazione epistemologica di natura positivista, bensì che questa sia invece ripensata – come accade a molte altre discipline, e come approfondiremo nel capitolo successivo – in quanto costruito verbale; al contrario, al momento di sviluppare la propria teorizzazione, il critico ravvisa nella società e nell'arte

come prerogativa dell'arte postmoderna l'inibizione che blocca il passato nella sua capacità di essere un elemento strategico per un progetto futuro.

⁶² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 22.

postmoderne un bisogno di pensare storicamente il mondo empirico, ma di farlo da una prospettiva critica, che non accetti supinamente le convenzioni del passato, in reazione alle impostazioni del modernismo, quello sì, di contro, giudicato dal critico astorico o destoricizzato. Ciononostante, il critico spagnolo Mercedes Juliá afferma invece che in esso si può rintracciare un “enorme interés por el tema histórico en estos autores, a la vez que expresan su gran escepticismo hacia la historia oficial”⁶³, modificando quindi, per lo meno per quanto riguarda l’ambito ispanico, le affermazioni della collega americana.

Secondo la Hutcheon, quindi, il romanzo postmoderno, lungi dal negare l’esistenza del passato o dal trattarlo in maniera avulsa dalla sua dimensione politica, suggerisce che il fatto di riscriverlo e ripresentarlo tanto nella finzione quanto nella Storia significa, in entrambi i casi, aprirlo al presente, prevenendone un divenire conclusivo e teleologico, rintracciabile invece nel romanzo storico classico⁶⁴. Il passato, insomma, veniva sfruttato nella letteratura ottocentesca in un’ottica finalistica, mentre, lo ribadiamo, nell’arte postmoderna è aperto ed in stretta relazione con il presente; infine, nella sensibilità neomoderna – lo vedremo – si pone nuovamente in un’ottica che guarda al futuro.

Riallacciandoci alle questioni legate all’ironia e alla parodia, dunque, si può affermare che è qui, secondo Linda Hutcheon, che si situa l’atteggiamento apertamente storico e politico dell’arte postmoderna, e le contraddizioni insite nell’avvicinamento al passato non sono altro che uno dei tanti riflessi di quell’essere, come già abbiamo sottolineato, una sensibilità artistica basicamente discordante.

Per quanto riguarda invece il perseguimento postmoderno dell’abbattimento dei confini, non solo tra i generi, la Hutcheon segnala che uno dei tentativi più arditi portati a compimento in questa direzione è rintracciabile proprio, in relazione con la materia storica e lo sviluppo della *historiographic metafiction*, nell’esasperata infrazione dei limiti tra finzione e documento, o, in poche parole, tra narrativa e mondo empirico. Hayden White, a questo proposito, precisa che i nuovi generi della rappresentazione

⁶³ Mercedes Juliá, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, p. 45.

⁶⁴ Cfr. György Lukács (1937-1938), *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977, nel quale il critico ungherese segnala come tratto peculiare dei romanzi di Walter Scott (a suo avviso le opere che fondano il genere del romanzo storico) che “il modo di concepire la storia inglese fornisce quindi anche [...] una prospettiva per il futuro secondo le idee dell’autore” (Ivi, p. 28), certificando un’impostazione finalistica che “non consiste in allusioni ad avvenimenti contemporanei, [...] bensì nel rianimare il passato come preparazione del presente, nel rendere poeticamente vive le forze sociali, storiche ed umane che, nel corso di una lunga evoluzione, hanno dato alla nostra vita di oggi la forma e la realtà ch’essa possiede e che noi viviamo” (Ivi, p. 58), rifacendosi anche alla filosofia della storia del filosofo tedesco Hegel.

postmoderna della Storia possono essere chiamati “in vari modi quali «docu-dramma», «faction» (un misto di «fiction» e «fact», cioè di fatto e finzione narrativa), «informataintment» (un misto di «information» e «entertainment», cioè di informazione e intrattenimento), «la finzione del fatto», «metanarrazione storiografica» e così via”⁶⁵: la sospensione tra reale e immaginario che ne consegue ha, come esito primo, la produzione di opere che si situano in un territorio “realisticamente immaginario o immaginosamente reale”⁶⁶ nel quale la funzione referenziale delle trame narrative ne risulta indebolita, se non totalmente annullata in quanto ritenuta aleatoria ed inaffidabile.

Che cosa, dunque, caratterizza la *historiographic metafiction*? E possono i romanzi sul maquis essere inseriti in questa teorizzazione postmoderna? A mio avviso, e vedremo meglio perché in questo e nel prossimo paragrafo, no: innanzitutto perché il primo caposaldo delle opere che possono essere ascritte alla categorizzazione proposta dalla Hutcheon è che queste sono fortemente caratterizzate da una commistione tra riflessione epistemologica ed ontologica di natura storiografica e meditazione metanarrativa: come abbiamo detto in precedenza, facendo l’esempio de *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello, non si può affermare che i romanzi sul maquis siano carenti di una riflessione metanarrativa sulla propria creazione e su quella della Storia, ma questa, per così dire, è una caratteristica ereditata dal postmodernismo e già assimilata, per cui, pur rimanendo presente all’interno delle opere, non assume la centralità che invece ha, in quanto elemento di novità, nella *historiographic metafiction* postmoderna.

La base teorica di questo tipo di opere risiede nel dibattito sullo statuto e l’epistemologia della storiografia che si sviluppa negli ultimi decenni e che affronteremo in maniera più approfondita nel prossimo capitolo: ciò che è urgente segnalare in questo momento, per comprendere meglio quello di cui stiamo parlando, è in primo luogo, oltre all’importanza che acquisisce l’infrazione dei confini tra mondo fittizio e mondo empirico, il fatto che il riconoscimento della natura di costruito culturale tanto dell’opera d’arte quanto della ricostruzione storiografica pone le basi per il ripensamento dell’approccio al passato, ora ritenuto irrimediabilmente mediato tanto dalla soggettività che lo presenta quanto dal *medium* linguistico di cui si serve, e la conseguente azione intrapresa dai romanzieri sulle – e nelle – convenzioni con il fine di

⁶⁵ Hayden White, *Storia e narrazione*, trad. it. Daniela Carpi, Ravenna, Longo Editore, 1999, p. 118.

⁶⁶ Ivi, p. 119.

sovertirle. Perciò, allo stesso modo in cui gli storici e i teorici contemporanei di cui ci occuperemo (tra i quali il già citato Hayden White, Michel de Certeau o Dominick LaCapra) hanno messo in discussione la validità dell'utilizzo di una costruzione di tipo narrativo nella disciplina storica, la *historiographic metafiction* sviluppa, nelle sue riflessioni, diverse domande legate al soggetto e all'enunciato – tali come “who is speaking? Who is accorded the right to use language in a particular way? From what institutional sites do we construct our discourses? From what does discourse derive its legitimating authority? From what position do we speak – as producers or interpreters?”⁶⁷ – che hanno il fine di ricordare al lettore, appunto, che sia la Storia che la letteratura non presentano un passato certo, bensì una sua rappresentazione mediata, in minor o maggior grado, da sistemi di interpretazione e riproduzione della realtà referenziale che possono variare non solo in base alla soggettività che se ne serve, ma anche alle epoche in cui ciò avviene.

La natura della *historiographic metafiction* è dunque ibrida, e nasce dall'unione di ciò che è storico con ciò che è fittizio, già che nell'ultimo secolo la scrittura del romanzo e quella della Storia si sono influenzate mutuamente, spesso con risultati che creano spiazzamento ed estraniamento nel lettore.

Non bisogna inoltre dimenticare il vincolo che si stabilisce tra la riflessione teorica sulla Storia come costruito narrativo e il fatto storico in sé: questo tipo di romanzi postmoderni, dunque, si dedica alla creazione di “un nuevo mundo posible cuya veracidad queda en suspenso, ni negada ni afirmada por completo”⁶⁸, in cui la pluralità storica rimpiazza, secondo la Hutcheon, quell'istanza eterna e senza tempo di un presente che tende ad inglobare tutto il resto. In quanto meta-fittizio, il romanzo storico postmoderno nega in un certo senso la possibilità di accedere al passato, poiché questo, pur essendo esistito, è ormai praticabile e recuperabile solo attraverso la sua forma testualizzata, opponendosi al senso comune – e all'impostazione scientifica positivista ereditata dal XIX secolo – che vorrebbe ancora distinguere tra fatti storici e fittizi. In poche parole, ricordandoci autocoscientemente che, anche se gli eventi sono accaduti in un passato empirico, noi li (ri)conosciamo come eventi storici solo grazie alla selezione e alla rielaborazione narrativa effettuata nel presente, la “historiographic metafiction [...] keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of the historical knowledge, because

⁶⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 84.

⁶⁸ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 158.

there is no reconciliation, no dialectic here – just unresolved contradiction”⁶⁹ – tratto che, a mio avviso, inizia a mutare nell’estetica neomoderna, dove la riflessione metanarrativa e la ricreazione di un contesto storico intavolano invece un discorso fecondo atto a dar vita ad una narrazione conscia dei suoi limiti, ma allo stesso tempo interessata a proporre un’interpretazione positiva dei fatti.

Per quanto riguarda invece il rapporto tra la *historiographic metafiction* ed il suo antecedente classico, diversi critici sono concordi nel riconoscere che mentre il romanzo storico del passato si costituiva come un polo realistico di rappresentazione, il romanzo storico postmoderno ne problematizza il modello, mettendo in discussione le relazioni tra Storia e realtà e tra realtà e linguaggio, rimanendo però in questo modo con un debito ideale nei confronti di quel registro narrativo, ora mediato e rivisto attraverso i filtri dei dibattiti novecenteschi menzionati.

Il romanzo storico postmoderno, nei fatti, si caratterizza non per una ricreazione di stampo realista del passato, bensì, in aperta rottura con quello classico, per la distorsione dei materiali storici nel momento in cui questi vengono incorporati nel racconto fittizio, attraverso tre procedimenti fondamentali: “a) la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o personajes de gran relevancia histórica; b) la exhibición de procedimientos metaficcionesales e hipertextuales; [...] c) la multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden cronológico supuestamente natural de la historiografía”⁷⁰.

Celia Fernández Prieto segnala inoltre, nello stesso saggio, come nella *historiographic metafiction* si ponga in evidenza che le narrazioni storiche spesso sono costruite come mezzi atti a legittimare le narrazioni dei gruppi politici e religiosi nelle cui mani si concentra il potere (idea che ha radici nelle teorizzazioni di Walter Benjamin circa la scrittura della Storia), ed infatti anche Ceserani inserisce, nel catalogo delle tematiche più sfruttate dalla sensibilità postmoderna che stabiliscono una connessione con questa riflessione sulle strutture autoritarie, “i temi del complotto, della dimensione oppressiva e foucaultiana del potere e dei limiti delle nostre conoscenze; la rivisitazione della storia come consumo culturale e come affresco decorativo”⁷¹. In questo passaggio, Ceserani richiama, per l’appunto, le teorie di Michel Foucault, per il quale la scrittura della Storia è una forma di addomesticamento del passato con effetti di legittimazione

⁶⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 106.

⁷⁰ Celia Fernández Prieto, “La Historia en la novela histórica” in José Jurado Morales (a cura di), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Fundación Fernando Quiñones y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 165-183 [175].

⁷¹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 184.

specifici come la giustificazione di una certa versione del presente, specie nei regimi dittatoriali. Allo stesso modo, Mercedes Juliá sottolinea che

si anteriormente la historia se había ocupado casi exclusivamente de aquellos que estaban en el poder, ahora la primacía la tienen los que se mantuvieron en silencio; aquellos que no tuvieron voz en la historia oficial. En otras palabras, se cuestiona el concepto de verdad absoluta y se propone como solución un mundo abierto a una red compleja de distintas interpretaciones⁷²,

proprio come postulano gli storici e i filosofi della storia e come si evince dall'auge, cui si assiste oggi nella letteratura spagnola, delle vicende degli sconfitti della Guerra Civile, tra cui, ovviamente, i maquis. Questo per ribadire ancora una volta che i romanzi facenti idealmente parte della *historiographic metafiction* non sono opere di stampo ideologico nel loro tentativo, portato avanti grazie alla finzione, di convincere i lettori della correttezza della loro interpretazione del mondo, quanto piuttosto spingono il proprio pubblico a porre in dubbio le interpretazioni date per acquisite e certe – e sono quindi, nelle parole di Linda Hutcheon, “more “romans à hypothèse” than “roman à thèses”⁷³.

Per concludere, quindi, si può affermare che le opere etichettabili come *historiographic metafiction* esemplificano tanto la traiettoria della Storia come viene costruita nella modernità – ovvero, come un racconto con una cronologia lineare e causale, nella quale si inseriscono allo stesso tempo riflessioni di tipo metanarrativo – quanto la costruzione narrativa che abbiamo visto essere tipicamente postmoderna, sfruttando quindi ricorsi estetici quali l'anacronismo, la parodia o la contraddizione ironica, al fine di mostrare ulteriormente la fallacia dell'interpretazione e della rappresentazione storica, mentre richiamano l'attenzione del lettore sull'arbitrarietà di quelle grandi narrazioni teleologiche e monologiche. Nel momento in cui si delinea quindi un romanzo facente riferimento alla *historiographic metafiction*, gli autori tendono a presentare narrazioni che per la prima volta, lo ribadiamo, vedono protagonisti gruppi marginalizzati dall'ideologia dominante, proponendo ricostruzioni di fatti estrapolati da quell'impostazione per darne una lettura nuova, che possa integrare o sovvertire proprio la narrazione ufficiale, attraverso una serie di ulteriori istanze quali ad esempio

hibridación de lo histórico, lo metaficticio y lo fantástico; imposibilidad de distinguir entre verdad y mentira; teorías de conspiración e historias apócrifas; importancia de la intrahistoria, de lo marginal... Todo ello en un contexto revisionista y altamente crítico no

⁷² Mercedes Juliá, *Las ruinas del pasado*, cit., p. 45.

⁷³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 180.

sólo con respecto a la historia oficial, sino también con las propias convenciones del discurso académico y de la novela histórica tradicional⁷⁴.

A questi caratteri generali si può aggiungere, in conclusione, che l'attenzione ai gruppi sociali marginalizzati ha un proprio riflesso anche sulla scelta delle figure che emergeranno da essi, i protagonisti veri e propri, che diventano quindi una *summa* di questa eccentricità, come accade, a titolo di esempio, nel caso del personaggio La Pastora di *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett, un maquis ermafrodita il cui referente empirico non è né taciuto né camuffato, bensì alluso chiaramente nel romanzo con i tratti biografici che gli sono propri⁷⁵.

Avendo quindi in parte trovato una risposta, e una proposta, positiva alle critiche dei detrattori del postmoderno circa l'astoricità di questa dominante culturale, cercherò nel seguente paragrafo di indagare cosa rimane, delle specificità segnalate, nella sensibilità neomoderna che ha iniziato a delinarsi nell'ultimo decennio, in particolare per quanto riguarda, ovviamente, la postura adottata dagli autori contemporanei nei confronti della materia storica. A mio avviso, per quanto riguarda per l'appunto questo campo di indagine, la *historiographic metafiction* rimane un genere romanzesco che concorre a gettare un ponte tra l'estetica postmoderna e quella neomoderna, all'interno della quale si sviluppa la narrativa di argomento storico dell'ultimo decennio, ed in particolare il romanzo sul maquis.

Una nuova estetica in via di definizione: il neomodernismo

Come abbiamo accennato in precedenza, da un decennio almeno alcuni studiosi affermano, in vari paesi occidentali, che la sperimentazione dell'episteme e dell'estetica postmoderna stia attraversando un processo di abbandono, una postura esegetica che, per ragioni comprensibili, viene adottata con più entusiasmo da coloro che si erano mostrati particolarmente scettici nei confronti delle manifestazioni artistiche riconducibili alla postmodernità – tra i quali si annovera Romano Luperini, che non senza un velato compiacimento parla a più riprese di “eclissi del postmodernismo”⁷⁶.

Già nel 1996 Gonzalo Navajas afferma che ci troviamo ormai in un momento differente, che si sta lentamente allontanando dalla dominante culturale vigente, e solo l'anno successivo Alfonso Berardinelli, in un saggio incluso nella raccolta *Casi critici*.

⁷⁴ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 287.

⁷⁵ Questo perché, come segnala nuovamente Linda Hutcheon, all'interno di questa scelta estetica e politica allo stesso tempo “even the historical personages take on different, particularized, and ultimately ex-centric status” (Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 114).

⁷⁶ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 77.

Dal postmoderno alla mutazione, scrive che “dal postmoderno stiamo uscendo. Tutto finisce. [...] Anche il postmoderno finirà, sta per finire, anzi è finito”⁷⁷.

Il testo di Navajas, in questo momento dell’analisi, risulta fondamentale non solo perché affronta una teorizzazione che superi il postmoderno dal punto di vista della cultura spagnola, ma anche perché, a quasi un ventennio dalla sua pubblicazione, ha visto confermate molte delle intuizioni che, al momento della scrittura, non potevano gettare le basi di “un paradigma definido de la nueva estética que posea la suficiente claridad y profundidad como para imponerse inequívocamente al discurso intelectual”⁷⁸, ma solamente avanzare una proposta di lettura ed interpretazione teorica – che oggi sembra dare i suoi frutti.

Come abbiamo visto, tanto Navajas quanto Luperini denominano la nuova estetica neomodernismo⁷⁹, ed in prima battuta questa si definisce allo stesso tempo in antitesi e continuità con la sensibilità artistica che la precede: è contemporaneamente un’estetica che nasce dal postmodernismo e da esso si allontana; in poche parole, ne mantiene o sviluppa determinate peculiarità, superandone o modificandone altre.

Per quanto riguarda l’ambito critico italiano, vorrei prendere a prestito dal testo *New Italian Epic* di Wu Ming la prima, ed ancora imprecisa, denominazione che gli autori coniano per il gruppo di opere oggetto dello studio in questione: pur avendo dei punti di contatto con il romanzo contemporaneo spagnolo in generale, e con quello sul maquis in particolare, le caratteristiche di questi “«oggetti narrativi non-identificati»”⁸⁰ non possono essere estese alla narrativa neomoderna nel suo insieme⁸¹; eppure, estrapolando momentaneamente la citazione dal contesto che le è proprio, risulta utile per intendere in che modo la situazione narrativa attuale si stia modificando, senza essere ancora arrivata ad una univoca e genericamente accettata definizione.

La nuova fase estetica della narrativa si delimita dunque per reazione a quella anteriore, ma comprende ancora alcuni dei suoi tratti, in modo inconsciente o esplicito: vedremo ora, in breve, quali caratteristiche il neomoderno mantenga, o modifichi, rispetto al postmodernismo per come lo abbiamo in precedenza tratteggiato.

⁷⁷ Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 31.

⁷⁸ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 17.

⁷⁹ Cfr. Ivi, p. 18 e Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 7 e p. 77.

⁸⁰ Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 11.

⁸¹ Questo anche perché nel saggio si riscontra una certa confusione concernente il tentativo di periodizzazione e l’appartenenza ad una determinata sensibilità artistica delle opere facenti parte, secondo i critici, della *New Italian Epic*: come abbiamo segnalato in precedenza, infatti, gli autori pongono come discriminare temporale per un cambio di natura estetica i fatti dell’11 settembre 2001, ma, in contraddizione con la loro stessa posizione, affermano che i romanzi oggetto dello studio, pubblicati nell’ultimo decennio, “sono opere ancora dentro il postmoderno” (Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 47).

Ciò che in prima istanza risulta rimanere centrale nell'estetica neomoderna è quel primato del linguaggio su cui la maggioranza dei critici della narrativa della seconda metà del XX secolo concorda, e che investe in maniera generale ogni aspetto dell'episteme postmoderna, poiché la supremazia degli schemi interpretativi e concettuali sul mondo, come segnala Maurizio Ferraris tra gli altri, e della parola sull'universo empirico che ci circonda, è stato il risultato culturale ed epistemologico di una lunga serie di proposte filosofiche precedenti, che trovano il proprio culmine nel periodo succitato.

Nonostante dunque l'importanza assegnata al linguaggio dall'estetica postmoderna, Stefano Calabrese rintraccia in essa ciò che chiama, desumendolo dalla filosofia platonica, "misologia", ovvero una sorta di "rancore verso la parola"⁸² che, ancora una volta, riflette quelle contraddizioni che Linda Hutcheon ha individuato come il vero cuore pulsante del postmoderno. Coloro i quali, infatti, affermano che il mondo – e la nostra conoscenza ed esperienza dello stesso – tende a risolversi nella testualità, provano allo stesso tempo una sorta di sfiducia e repulsione nei confronti della parola, che spesso tende a coincidere con quella visione, quella grande narrazione della società imposta dalle forme economiche e di potere che si cercano di confutare. Attraverso un linguaggio in cui non si ha una totale fiducia, si cerca tuttavia di perseguire la "desaparición de las expectativas totalizantes que durante largo tiempo han constituido – en la situación española específicamente – una orientación que ha condicionado la estética con una extensión variable pero continuada"⁸³: per questo motivo, nella postmodernità, e specialmente, di nuovo, in quella spagnola, si è assistito ad un rifiuto delle convenzioni del realismo nella forma romanzo, poiché proprio attraverso di esso, negli autori vicini al regime, veniva espressa la propaganda dell'*establishment* franchista.

La spinta al sovvertimento delle regole, al rovesciamento dei punti di vista imposti ed imperanti, quell'attenzione segnalata dalla Hutcheon per tutto ciò che risulta avulso dalla posizione di centralità attribuita dalle strutture del potere sociale, economico e politico – insomma, per quei gruppi mantenuti in una posizione subordinata rispetto alla Storia ufficiale, alla società e alla cultura egemone – permane nell'estetica neomoderna, che anzi quasi si fonda su di essa. Come già nel postmoderno,

⁸² Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 24.

⁸³ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 63.

ciò che interessa esplorare è “lo sguardo dai margini”⁸⁴, che investe anche le culture periferiche, le quali non formano mai un blocco monolitico bensì riflettono una molteplicità di atteggiamenti in risposta alle situazioni di marginalità ed eccentricità: è ciò che accade nei romanzi sul maquis, nei quali i personaggi rappresentati, oltre a essere ben lontani dalla figura stereotipata dell’eroe che si ritrovava nel romanzo classico, mantengono una propria specificità e singolarità anche nei confronti degli altri personaggi con cui entrano in contatto all’interno della vicenda.

È il caso, come abbiamo accennato, de La Pastora, il maquis ermafrodita protagonista di *Donde nadie te encuentre*, ma anche, ad esempio, della comunità di esuli spagnoli tratteggiati da Almudena Grandes nell’opera *Inés y la alegría*: nonostante Inés (una delle tre voci che conducono la narrazione) affermi che “pobres, vencidos, desterrados como estábamos, el Partido era lo único que teníamos, lo único que habíamos conservado después de perderlo todo, nuestra única casa, nuestra única patria, nuestra familia, un mundo completo”⁸⁵, quel mondo non viene rappresentato in nessun momento come compatto, ed infatti i personaggi, pur non potendo fare a meno della sicurezza rappresentata dalla struttura dell’organizzazione politica cui appartengono, non possono non esprimere, di quando in quando, i propri disaccordi e le proprie critiche. Questo è particolarmente evidente nel momento della morte di Ninot, uno dei soldati che hanno combattuto nell’invasione della valle di Arán ed è poi rimasto a vivere a Toulouse in esilio, il quale è stato costretto a nascondere la propria omosessualità pena l’espulsione dal partito, un fatto noto quasi a tutti i compagni eppur taciuto. Nel momento della morte, dunque, gli amici rompono il tabù della sua omosessualità, con poche, secche frasi – “¡Pobre Ninot! [...] Qué maricón era, y qué mal lo pasaba, ¿comprendes?”⁸⁶ – che danno l’avvio ad una serie di polemiche e portano allo scoperto il senso comune della moralità all’interno del partito, quella strisciante e occulta propaganda di stampo *machista* e omofobo messa però rapidamente a tacere al ricordare, con una sottile ironia, che “era un tío de puta madre, ¿o no? Era valiente, leal, generoso, buena persona, buen amigo, buen camarada. Tenía ese defectillo, sí, pero...”⁸⁷.

L’episodio della morte del Ninot – accompagnato dall’amaro riconoscimento del narratore dell’episodio, Galán, il quale confessa di sentirsi così sconcertato che “a veces

⁸⁴ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 27.

⁸⁵ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 535.

⁸⁶ Ivi, p. 581.

⁸⁷ Ivi, p. 586.

pienso que, si viviera en España, me marcharía del Partido mañana mismo”⁸⁸ – e dell’accettazione della sua omosessualità riflette quindi una certa frammentazione anche tra i gruppi marginali di cui si occupano i romanzi e di preferenza tanto l’estetica postmoderna che quella neomoderna in cui, come già nella precedente, si riconosce che “frente a lo grande, nos situamos ahora en lo pequeño, lo anti-comprensivo, lo no-absoluto. Nos hemos trasladado al territorio de los microrrelatos, que no aspiran a narrar *in toto*, [...] sino que pretenden preservar y promover la fragmentación y el antisistematismo”⁸⁹.

Anche i protagonisti quindi, tanto nel romanzo italiano come in quello spagnolo, sono eccentrici, non convenzionali: “l’eroe [...], quando c’è, non è al centro di tutto ma influisce sull’azione in modo sghembo. Quando non c’è, la sua funzione viene svolta dalla moltitudine, da cose e luoghi, dal contesto e dal tempo”⁹⁰, da ciò che può sfuggire alla morsa di una visione del mondo imposta da una parola altra e altrui.

Per questo motivo, anche nella narrativa neomoderna si ritrova quell’“attitudine *popular*”⁹¹ che continua a privilegiare, tramite l’utilizzo di temi, procedimenti e generi derivanti dalla cultura popolare, quel rifiuto della gerarchizzazione della cultura e delle forme artistiche, mantenendo anche in questo caso la contaminazione tra generi che già era centrale nell’estetica postmoderna, e che però ormai non è più avvertita come problematica o come un obiettivo da perseguire, in quanto si dà come condizione preliminare al discorso narrativo. A questo proposito, Gonzalo Navajas richiama come emblema dell’ibridizzazione tra cultura alta e cultura di massa lo sfruttamento del genere poliziesco, del giallo o del *noir* segnalato in precedenza a proposito del romanzo *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett e che si ritrova anche, ad esempio, ne *El reclamo* di Raúl Del Pozo: e questo accade particolarmente nella narrativa di argomento storico pubblicata nell’ultimo decennio. Secondo Juan Carlos Cruz Suárez, infatti, in queste opere il processo investigativo si delinea come contraltare privilegiato di quel procedimento volto al recupero di un passato sconosciuto: in pratica, “la novela de la memoria deviene en artefacto narrativo organizado desde su carácter de recurso investigativo. [...] el proceso habitual que en la novela negra nos lleva del crimen al descubrimiento del criminal, es revertido aquí para hacer de la novela memorialística un

⁸⁸ Ivi, p. 579.

⁸⁹ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 63.

⁹⁰ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 31-32.

⁹¹ Ivi, p. 32.

mecanismo narrativo de reivindicación y denuncia”⁹². Allo stesso modo, Elina Liikanen sottolinea che molte de “las obras cuentan con un narrador-protagonista que descubre un enigma relacionado con la guerra civil o la dictadura y decide investigarlo para averiguar qué es lo que ocurrió realmente. Por consiguiente, las novelas reconstructivas son una especie de relatos detectivescos en que el misterio se sitúa en el pasado”⁹³, mentre José Martínez Rubio stabilisce un parallelo tra la morte in quanto momento fondante del romanzo giallo e l’oblio dei fatti del passato storico recente, affermando che “si con la muerte, comenzaba la investigación policial, ahora con el olvido comienza la investigación periodística, ensayística o literaria. [...] Toda investigación de la memoria trabajará la idea del olvido como sustituto o complemento o agravante de la muerte. [...] De otra manera: aquel que olvida también mata”⁹⁴.

Una caratteristica che invece cambia sensibilmente ed è immediatamente avvertibile dal lettore è il trattamento tanto della questione dell’io quanto della voce narrante, che si inserisce nella linea di reazione alla misologia postmoderna individuata da Calabrese, nel tentativo di riacquisire una fiducia nella parola che non riporti però all’accettazione acritica della narrazione, come avveniva in epoca positivista, che ne segnali al contrario le criticità senza arrendersi a quel trionfo dell’interpretazione sfoderata dall’episteme postmoderna come arma contro il dogmatismo delle narrazioni ottocentesche, poiché “affermare che tutto è socialmente costruito e che non ci sono fatti, solo interpretazioni, non è decostruire ma, al contrario, formulare una tesi – tanto più accomodante nella realtà quanto più è critica nella immaginazione – che lascia tutto come prima”⁹⁵.

La ripresa, o il tentativo di ripresa, della fiducia nella parola passa, e non potrebbe essere altrimenti, attraverso il superamento della disgregazione dell’io postmoderno, e permette di riconsiderare non solo la soggettività, ma anche le forme attraverso la quale questa si esprime, arrivando a ricucire quello strappo creatosi all’interno della soggettività della voce narrante, proponendo un’immagine ricomposta grazie alla quale, secondo Navajas, l’autore possa tornare a identificarsi con la propria creazione, e lasciando, aggiungerei, la stessa possibilità al lettore. Questo anche perché, come

⁹² Juan Carlos Cruz Suárez, “Introducción”, cit., p. 13.

⁹³ Elina Liikanen, “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, cit., pp. 43-53 [47-48].

⁹⁴ José Martínez Rubio, “Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, cit., pp. 69-82 [77].

⁹⁵ Maurizio Ferraris, *Manifeso del nuovo realismo*, cit., p. 70.

segnala Antonio Garrido Domínguez, gli studi novecenteschi di poetica cognitiva insistono “en el importante papel de la narración en cuanto forma específica de la mente [...] y procedimiento fundamental para la organización de la experiencia, de donde se deduce su enorme importancia para la existencia del ser humano”⁹⁶: è evidente, dunque, che per ritornare ad una visione del mondo che sia meno caotica e carente di punti di riferimento, come è stata esperita nella postmodernità, il primo passo da muovere in quella direzione consiste nel ristabilimento di un certo tipo di soggetto, non più frantumato e diviso, che possenga insomma una sua, anche se parziale, stabilità.

La narrativa neomoderna cerca quindi un nuovo centro di convergenza, perso in precedenza, nella concezione dell’io, e lo fa, questa volta, in opposizione alle convinzioni dell’estetica postmoderna: come segnala ancora una volta Navajas, è ora proprio l’immagine atomizzata e indefinita della soggettività postmoderna ad essere posta sotto attacco attraverso l’utilizzo della parodia, dell’ironia e del *pastiche*, confermando così che uno dei tratti maggiormente innovativi e sfruttati in precedenza – l’indeterminazione psicologica e l’incertezza epistemologica dell’io narrante – è ormai percepito come vuoto, convenzionale, manierista.

Se quindi “la personalidad no es otra cosa que lo que nos cuentan de alguien, lo que alguien nos cuenta de sí mismo, lo que nosotros nos contamos de alguien o lo que nosotros nos contamos de nosotros”⁹⁷, la possibilità o la capacità di narrare la propria (o un’altra) storia, nell’estetica neomoderna, torna ad essere fondamentale sia per quanto riguarda la soggettività, vista come unico mezzo di conoscenza della realtà esterna, sia in vista della superazione della divisione del soggetto. Ovviamente, questo non tornerà ad essere centrale e monolitico come nella narrativa e nella concezione positivista e realista ottocentesca, ma riacquisterà, forse soprattutto perché conscio dei limiti che lo concernono esperiti nella fase della postmodernità, quella fiducia nella propria integrità che gli permette di dire una parola sulla realtà esterna che lo circonda, pur sapendo che questa non sarà mai definitiva ma sempre suscettibile di modificazioni e rettifiche.

Si può quindi affermare che la nuova estetica si sviluppa a partire da un primo e fondamentale progetto che concerne l’identità del soggetto, rendendo possibile il ritorno ad una costruzione biografica dell’io, abbandonata allo stesso tempo quell’ambivalenza psicologica che lo caratterizzava nella postmodernità, facendolo oscillare “tra il senso di

⁹⁶ Antonio Garrido Domínguez, *Narración y ficción*, cit., pp. 60-61.

⁹⁷ Antonio Orejudo Utrilla, *Ventajas de viajar en tren*, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 15-16.

onnipotenza e il sentimento della vanità del tutto”⁹⁸ sviluppatasi dall’indistinzione tra realtà e rappresentazione.

Il tentativo di ricomposizione dell’io (e specialmente dell’io *narrante*, della soggettività che riprende a raccontarsi) ha quindi come importante risultato

la revaloración de la experiencia propia directamente presentada en el texto como personal o próxima a lo personal. Si [...] se escribe de modo autobiográfico o cercano al yo personal es porque ese nuevo hecho cultural se apoya en la creencia de que ese yo es conocible. [...] Además de que el yo puede llegar a ser conocido por sí mismo, el conocimiento sobre el yo es transmisible a los demás⁹⁹.

Come vedremo, questo tratto particolare della narrativa neomoderna si ritrova nella maggior parte dei romanzi sul maquis, poiché questi sono prevalentemente narrati in prima persona dai protagonisti delle vicende (per fare un esempio, vorrei segnalare i due romanzi di Almudena Grandes, *Inés y la alegría* e *El lector de Julio Verne*) o raccontati da una voce esterna ai fatti che però afferma di essere venuta a conoscenza della vicenda riportata attraverso il racconto di uno dei personaggi – è il caso del romanzo *La agonía del búho chico* di Justo Vila, tra gli altri.

La ricomposizione parziale dell’io si unisce allo sguardo ai margini cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, ed entrambe queste caratteristiche convergono nella ripresa di fiducia nella parola: nonostante Wu Ming segnali che l’irrelevanza dei personaggi dei romanzi afferenti alla New Italian Epic li rende incapaci di agire sulla realtà che li circonda – rendendo però possibile la produzione di continui spostamenti e scarti atti a mantenere vive determinate resistenze –, è indubbio che nella teorizzazione dell’estetica neomoderna, e, quel che è più considerevole, nei romanzi che vi fanno riferimento, “l’importante è recuperare un’etica del narrare dopo anni di gioco forzoso. L’importante è riacquistare [...] fiducia nella parola e nella possibilità di «riattivarla», ricaricarla di significato dopo il logorio di *tópoi* e cliché”¹⁰⁰. In proposito, è sempre Wu Ming ad affermare, circa questa galassia di opere raggruppate sotto l’etichetta precedentemente citata, che “il fatto che a «cucire» e tenere insieme i suoi elementi sia un’etica, un forte *senso di responsabilità* da parte di narratori stanchi di «passioni tristi» e/o giochetti tardo-postmoderni, fa pensare che stia accadendo qualcosa di importante”¹⁰¹, allo stesso modo in cui sta avvenendo nel cambio di paradigma che stiamo analizzando, facendo sì, in questo caso, che la teorizzazione proposta da Wu

⁹⁸ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 25.

⁹⁹ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 84.

¹⁰⁰ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 24.

¹⁰¹ Ivi, p. IX.

Ming circa il gruppo di romanzi appartenenti alla New Italian Epic incontri quelle più generali avanzate da critici anche non italiani – come, appunto, Gonzalo Navajas.

Nell'estetica neomoderna si assiste quindi, insieme alla ricostruzione di una fiducia nella parola – lo ribadiamo, una fiducia sofferta, combattuta, non un'accettazione acritica bensì una lotta continua tra il bisogno di una narrazione rassicurante e le resistenze ereditate dal postmodernismo –, alla ricerca di una cura e un'attenzione che, nella scrittura, affonda le proprie radici, secondo Sebastiaan Faber, “en la idea de que las generaciones presentes tienen una *obligación moral* – además de una necesidad psicológica – de investigar el pasado y asumir su legado; y [...] a desentrañar y afrontar los *dilemas e imperativos éticos* que surgen cuando se asume ese legado”¹⁰².

Come segnala anche Romano Luperini, ci troviamo ormai in “una situazione nuova, in cui si avverte il bisogno di una critica eticamente e politicamente più responsabile”¹⁰³, in un momento in cui l'arte ritorna ad alcune delle problematiche della modernità, riconoscendosi nuovamente nell'assunto di Cesare Segre per il quale “il messaggio letterario è tutto affidato ai lettori che incontrerà: è un messaggio per l'avvenire”¹⁰⁴. Anche Gianni Vattimo, rifacendosi alle tesi di Gadamer, afferma che l’“ambito del linguaggio come mediazione totale di ogni esperienza del mondo e di ogni darsi dell'essere [...] è caratterizzato [...] come ambito etico”¹⁰⁵, anche se, a mio avviso, il risveglio di una coscienza etica della letteratura si dà maggiormente nelle opere degli ultimi anni piuttosto che del postmodernismo, quando “l'intellettuale veniva confinato nel *ruolo*, rinunciando così alla *funzione*”¹⁰⁶, poiché lungo è stato il periodo, secondo Luperini, in cui questi è stato asservito all'industria culturale, rimanendo isolato all'interno del mercato e influenzato dal proprio narcisismo, mentre rimaneva avulso dai contesti della critica e dell'interpretazione, in poche parole, lontano da qualsivoglia tipo di impegno e di azione positiva volta ad incidere sulla società circostante.

Nel neomodernismo si assiste al ritorno dell’“assunzione di una responsabilità etico-politica”¹⁰⁷, un impegno ridotto dal postmodernismo – almeno, da quello invisibile

¹⁰² Sebastiaan Faber, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, cit., p. 102.

¹⁰³ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 26.

¹⁰⁴ Cesare Segre (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 2006, p. 258.

¹⁰⁵ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 140.

¹⁰⁶ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 17.

¹⁰⁷ Ivi, p. 78.

Luperini e altri critici, non da quello etichettato dalla Hutcheon come *historiographic metafiction* – a “chiacchiera inutile”¹⁰⁸, ed in conseguenza di ciò, come segnala Navajas nelle conclusioni del suo saggio, si apre all’intellettuale un nuovo campo di possibilità di azione, nel quale possa tornare ad influire segnalando la ritrovata capacità di proporre un’interpretazione conoscitiva della realtà circostante, grazie all’impegno etico e alla rinnovata fiducia nel potere referenziale del linguaggio.

Ancora una volta convergono quindi, nella rinascita della catena comunicativa tradizionale giudicata obsoleta dalla narrativa postmoderna, le questioni segnalate finora, ovvero il recupero della fiducia nella parola, la ricomposizione di una soggettività frantumata, e la proposta coscientemente etica di rappresentazione del mondo che gli autori avanzano nelle proprie opere: questo insieme di fattori fa sì che, nella narrativa riconducibile all’estetica neomoderna, si delinei nuovamente una costruzione formale di cui il narratore si riappropria in modo tale da avere un dominio ed una conoscenza della propria opera superiore a quelli dei lettori.

Ricompare la figura di un narratore più informato rispetto al lettore, un narratore ben individuabile, visibile e sicuro, che si oppone alle voci nebulose ed incerte dell’estetica postmoderna e che può, vantando una conoscenza superiore a quella del lettore nel momento del discorso, stabilire una gerarchia nella catena comunicativa; tutto ciò, ovviamente, senza imporre in modo incontestabile la propria autorità sulla storia poiché, desumendo questa caratteristica dalla narrativa postmoderna in generale e dalla *historiographic metafiction* in particolare, anche i romanzi neomoderni “openly assert that there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others’ truth”¹⁰⁹. È indubbio, però, che la volontà di un impegno etico, pur non ristabilendo una Verità di chiara ascendenza positivista, vada in direzione del recupero di una, o più, verità in cui si è forse persa la fiducia cieca ma non la volontà di ricerca. Infatti, lungi dall’avvicinarsi alle dichiarazioni di intenti del romanzo classico e ai propositi che lo guidavano, nel neomodernismo il testo è condizionato e assoggettato ad una prospettiva ideologica in base a cui viene costruito: queste opere non possono – e non devono, nella propria ottica – perseguire la neutralità, poiché essa è già venuta meno nel momento della scelta dell’argomento narrativo, che riflette appunto una precisa scelta di campo. Come segnala David Bidussa, infatti, “alle volte i libri salvano e permettono che si inizi un nuovo ciclo. Non solo per il sapere che

¹⁰⁸ Ivi, p. 70.

¹⁰⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 109.

testimoniano, ma anche per ciò che ci ricordano, per le storie di vita a cui alludono. Per fare in modo che uomini che sono stati divisi, si sono persi, possano ancora provare a ricostruire dei legami”¹¹⁰.

Dalla nuova fiducia nella parola e dalla ricerca di un’etica della scrittura e della lettura, il passo al superamento della dipendenza dall’immagine e dal simulacro – segnalato da Jameson – è breve e si lega all’abbandono di quel senso debilitante di un eterno presente che era centrale nella dominante culturale precedente.

Navajas ci tiene quindi a sottolineare che la caratteristica precipua e maggiormente innovativa della nuova narrativa (ma anche delle altre manifestazioni artistiche sviluppatasi negli ultimi anni, come ad esempio il cinema, che in ambito spagnolo, nella rielaborazione del periodo della guerra e della dittatura franchista, risente delle medesime riflessioni che concernono il romanzo) è proprio la differente impostazione e il diverso approccio alla dimensione della temporalità, che va aggiunta a quelle caratteristiche della New Italian Epic che possono essere trasferite anche all’estetica neomoderna:

impegno etico nei confronti dello scrivere e del narrare, il che significa: profonda fiducia nel potere *curativo* della lingua e delle storie; un senso di necessità *politica*; [...] la scelta di storie che abbiano un complesso valore allegorico; [...] una esplicita preoccupazione per la perdita del futuro, con propensione a usare fantastoria e realtà alternative per sforzare il nostro sguardo e spingerci a immaginare il futuro; sovversione sottile dei registri e della lingua; [...] sintesi di *fiction* e *non-fiction*¹¹¹.

In poche parole, il già citato bisogno del romanziere di uscire dall’orizzonte ludico e spesso problematico della narrativa postmoderna per rivendicare il ruolo della letteratura come discorso sociale si rivolge di preferenza, nel romanzo neomodernista, al passato, abbandonando la centralità del presente e fondando, grazie a questo sguardo retrospettivo, un progetto di futuro, poiché, come afferma lo storico Sergio Luzzatto – affermazione valida tanto per l’ambito italiano quanto, e soprattutto, per quello spagnolo dell’ultimo decennio –, “la «grazia della nascita tardiva» [...] non esclude un’assunzione di responsabilità rispetto al passato oltreché rispetto al futuro”¹¹².

Poiché nel prossimo capitolo mi deterrò con più attenzione sulle conseguenze del dibattito interdisciplinare concernente le relazioni tra la Storia, la narrazione e la letteratura, e poiché questo è dedicato invece alla presentazione e all’analisi di quei paradigmi che concorrono all’inquadramento teorico del romanzo spagnolo contemporaneo sul *maquis*, ci si soffermerà qui sulle prerogative estetiche della forma

¹¹⁰ David Bidussa, *Dopo l’ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, p. 58.

¹¹¹ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 108-109.

¹¹² Sergio Luzzatto, *La crisi dell’antifascismo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 9.

romanzo neomoderna che predilige come argomento centrale il recupero della Storia del passato recente e della memoria. Ciò che però è importante sottolineare fin d'ora, prima di passare all'esposizione delle caratteristiche formali rintracciabili in questo tipo di opere, è che il nuovo realismo testimoniale – termine proposto da Ana Bungård – che sorge nell'ultimo decennio nel romanzo spagnolo “en sus mejores manifestaciones, indaga, investiga, sospecha y desafía la realidad del pasado sin melancolía, porque el pasado se recupera en función del presente y no como expresión de un nostálgico deseo de recuperación del pasado”¹¹³.

In poche parole, il recupero delle storie del passato non è fine a se stesso, ma avviene nell'ottica dell'instaurazione di una relazione attiva con il passato, che abbia una sua rilevanza nel presente e per questo motivo risenta di una postura ideologica determinata con riscontri puntuali nella quotidianità: si fa dunque sempre più stretto il legame pocanzi segnalato tra progetto etico sul futuro e letteratura di argomento storico, e quest'ultima “viene pertanto ad assumere una funzione onnicomprensiva: da pura letteratura d'evasione a campo d'incontro di ideologie, strategie, dibattiti e credenze, cronache e commenti”¹¹⁴, che si risolve in quella commistione tra generi e discorsi sociali cui abbiamo accennato nell'introduzione¹¹⁵.

A livello formale, dunque, i romanzi di argomento storico che nascono – e allo stesso tempo concorrono a plasmarla – nell'estetica neomoderna si configurano, ad una prima analisi, come “libri che sono *indifferentemente* narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo”¹¹⁶, e spesso, come segnala Wu Ming per quanto riguarda la *New Italian Epic*, stabiliscono un fecondo dialogo con i romanzi storici della tradizione italiana – benché non sia questa l'unica cui fanno riferimento –, allo stesso modo in cui, all'interno della letteratura spagnola sul maquis, Almudena Grandes può affermare che

Inés y la alegría es la primera entrega de un proyecto narrativo integrado por seis novelas independientes que comparten un espíritu y una denominación común, «Episodios de una

¹¹³ Ana Bungård, “Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialista española actual: *El lápiz del carpintero*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, cit., pp. 107-123 [113].

¹¹⁴ Daniela Carpi, “Introduzione” in Hayden White, *Storia e narrazione*, cit., pp. 11-33 [13].

¹¹⁵ Mi pare inoltre necessario ribadire che questo avviene anche perché, tra le altre cose, la nuova estetica, come già segnala Navajas nel 1996, risente di significative ripercussioni nel caso specifico spagnolo, e specialmente nell'ultimo decennio, che vede come importante momento tanto sociale quanto legislativo la promulgazione, nel 2007 e ad opera del primo governo del socialista José Luis Rodríguez Zapatero, della cosiddetta “Ley de la Memoria Histórica” (Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura), che, come culmine dei movimenti civili sorti negli anni Novanta, riapre e legittima non solo un dibattito pubblico, ma anche determinate rivendicazioni a livello giudiziario.

¹¹⁶ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 12.

guerra interminable». Su primera palabra no es fruto de una elección casual. Si he querido llamarlas «episodios» ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los «Episodios nacionales» de don Benito Pérez Galdós, que para mí es [...] el otro gran novelista – después de Cervantes – de la literatura española de todos los tiempos¹¹⁷:

è proprio l'autrice, nel paratesto, ad esplicitare i debiti culturali nei confronti del romanzo storico classico spagnolo, scegliendo come ipotesti privilegiati le opere, appunto, di Galdós¹¹⁸.

Tali manifestazioni artistiche, che sono o hanno la forma del romanzo storico, mantengono, dell'estetica postmodernista, la consapevolezza del fatto che “la visión histórica [...] no puede ofrecer una mirada inocente y realista del pasado”¹¹⁹: come nella *historiographic metafiction* le opere si ponevano, nell'opinione di Linda Hutcheon, le stesse domande della storiografia sullo stato cognitivo della conoscenza storica, il romanzo neomoderno – tra cui quello sul maquis che è oggetto della presente analisi – mantiene questa caratteristica, interrogandosi sul modo di fare la storia, ma allo stesso tempo superandone i quesiti e cercando di fornire non tanto un risposta, quanto una direzione da seguire nell'ottica dell'istituzione di un progetto etico di futuro.

Come abbiamo già accennato, nucleo pulsante della nuova estetica, secondo Navajas, è proprio la diversa relazione con la Storia rispetto ad altre dominanti culturali e correnti artistiche, poiché la letteratura neomoderna

no ignora el pasado al modo en que lo plantea el posmodernismo pero al mismo tiempo no emprende el combate con él que determinaba la orientación de la novela mimético-representacional. El pasado existe pero no hay con él una relación unívoca. La nueva estética recupera el pasado pero lo hace de modo subjetivo filtrando la objetividad de la reflexión histórica a través de la mirada personal de un observador que altera su conexión con ese pasado por medio de la transfiguración de sus procesos mentales personales. [...] el

¹¹⁷ Almudena Grandes, “La historia de Inés. Nota de la autora” in Id., *Inés y la alegría*, cit., pp. 717-729 [719].

¹¹⁸ I riferimenti all'opera di Galdós non sono limitati ai commenti dell'autrice, poiché già nei primi due romanzi degli “Episodios de una guerra interminable” vediamo come molti dei personaggi si dichiarano lettori dell'autore ottocentesco: in *Inés y la alegría*, ad esempio, la protagonista, nel momento della reclusione in convento, chiede alla cognata Adela di portarle “las obras completas de Galdós – porque, si podía elegir, quería volver a casa, a mi país, a una España que pudiera entender, que me perteneciera” (Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 179). Nel secondo romanzo della serie, *El lector de Julio Verne*, non solo Galdós è uno degli autori presenti nella biblioteca di doña Elena cui attinge Nino (cfr. Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012, p. 185, 195), ma diventa anche il pretesto grazie al quale la maestra spiega al bambino che in quegli stessi romanzi che sta leggendo esistono molti punti di vista che, se osservati dalla prospettiva di chi li detiene, sono legittimi, ed asserisce che “la verdad es toda la verdad, y no sólo una parte. La verdad es lo que nos gusta que haya sucedido y, además, lo que ha sucedido aunque nos guste tan poco que daríamos cualquier cosa por haberlo podido evitar. Para aceptar eso también hay que ser valiente. [...] Sin embargo, hasta las personas más valientes, las más justas, las más honradas, interpretan la realidad de acuerdo con sus propias ideas sobre lo que es bueno y lo que es malo, lo que desean, lo que temen, lo que creen, lo que detestan. Y al hacerlo, fabrican su propia verdad” (Ivi, pp. 197-198). In questo modo, il recupero della tradizione letteraria spagnola si lega alla riflessione metanarrativa sulla storiografia e sullo statuto della verità nella rielaborazione storica.

¹¹⁹ Mercedes Juliá, *Las ruinas del pasado*, cit., p. 60.

tiempo aparece como una entidad dúctil sobre la que imprimir la conciencia del observador¹²⁰.

Anche se il fatto che la riflessione storica venga definita da Navajas come una proposta oggettiva – opinione quanto meno discutibile, in base a ciò che abbiamo accennato in precedenza e, soprattutto, all’analisi più approfondita che verrà affrontata nel prossimo capitolo –, è importante risaltare, nella citazione precedente, due punti cardine: la soggettività dell’autore che interviene nel processo di ricostruzione della materia storica, e il rapporto instaurato tra la creazione letteraria e il dato certo ed empirico desunto dalla storiografia. Per quanto riguarda il primo argomento in questione, Rosa Pereda, nel 1997, asserisce che nella letteratura postmoderna si afferma una “*revolución romántica, [...] una fabulosa operación de recuperación, una vuelta atrás contra todo pronóstico: la muestra de nostalgia de un tiempo donde el bien y el mal estaban nítidamente separados en dos mundos, [...] donde la mirada social demarcaba perfectamente las identidades, las conductas morales y la cordura*”¹²¹. Di contro, nel neomodernismo si abbandona la nostalgia tipica dell’estetica precedente¹²², e la nostalgia per una grande narrazione, per un tempo passato dove il bene e il male erano separati in due mondi e dove la società assegnava a ciascuno il suo posto e la sua identità, viene meno: l’impossibilità di afferrarsi ad una rappresentazione di stampo manicheo della realtà empirica si riflette nell’insorgere di quello che Hans Lauge Hansen chiama “*multiperspectivismo axiológico*”¹²³ – un’impostazione nella quale le vicende ambientate all’epoca della guerra e della dittatura non vengono più presentate come facenti parte di uno scontro di natura cainista, venendo al contrario mitigate le

¹²⁰ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 28.

¹²¹ Rosa Pereda, *Teatros del corazón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 28.

¹²² Palmar Álvarez-Blanco, compiendo una breve analisi della letteratura spagnola dell’ultimo decennio, afferma che il fatto di venire pubblicata in un momento di passaggio tra la fine e l’inizio di un nuovo secolo (e, in questo caso, anche di un nuovo millennio) ha un’influenza sulle opere che si riflette nei romanzi nella scelta tra un atteggiamento nostalgico o contronostalgico nei confronti del passato. Secondo Álvarez-Blanco, la narrativa nostalgica è un tipo di narrativa che “*suministra una satisfactoria experiencia de continuidad mediante el entretenimiento del lector en un espacio reconocible, por lo tanto, controlable y controlado*” (Palmar Álvarez-Blanco, “*Introducción. Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias*”, cit., p. 23), mentre nella narrativa contronostalgica “*los autores [...] juegan a desmantelar la magia de la ficción mediante un serio ejercicio de su simulacro. [...] a este tipo de narrativa le es común el campo de la metaficción, la ironía, la parodia, el humor, el juego a la experimentación. Por último, su lectura comunica un sentido crítico de responsabilidad del sujeto en la (de)construcción de significados*” (Ivi, p. 24). In base a questa definizione, si potrebbe inferire che sia il postmoderno ad essere contronostalgico, però a mio avviso, venendo noi da decenni di letteratura di questo tipo (che è quindi quella che intrattiene il lettore nell’ambito di ciò che gli è familiare), oggi la nostalgia fa riferimento proprio a quei modi di narrazione, e dunque ciò che rompe le regole in questo momento è una nuova assunzione di responsabilità che si oppone alla ricerca del ludico fine a se stesso del postmoderno, qualificando quindi, piuttosto, una narrativa ancora determinata dalle convenzioni e dagli stilemi postmoderni come nostalgica e, al contrario, i modi della narrazione più influenzati da una visione neomoderna come contronostalgici – che è ciò che si sta commentando nel corpo del testo.

¹²³ Hans Lauge Hansen, “*Formas de la novela histórica actual*”, cit., p. 90.

ricostruzioni eccessivamente schierate e anzi concentrandosi spesso su narrazioni che vedono come protagonisti personaggi non coinvolti nello scontro politico se non a livello di vessazioni e sofferenze quotidiane causate dallo stato di belligeranza¹²⁴ –, caratteristica, peraltro, rintracciabile nei romanzi sul maquis¹²⁵, che avvalorerebbe l'ipotesi di lavoro secondo cui questa narrativa contribuisce alla definizione di una nuova estetica nella contemporaneità.

A proposito della relazione tra mondo empirico, storiografia e ricreazione letteraria, bisogna invece risaltare come queste opere siano dirette, nelle loro strutture più profonde, da un proposito documentario che si esplica nell'inclusione di una infinita serie di dati empirici storici con riferimenti bibliografici spesso estremamente precisi, come si evince dalle infinite ricorrenze rintracciabili nei romanzi e dagli apparati paratestuali inseriti al termine di alcune opere – valgano, come primo e sommario esempio, la pagina contenente la riflessione intitolata “Ficción y realidad”¹²⁶ e la “Nota final”¹²⁷ poste al termine di *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett, “La historia de Inés. Nota de la autora”¹²⁸ e “La historia de Nino. Nota de la autora”¹²⁹ in

¹²⁴ In effetti, come abbiamo già segnalato nell'introduzione, Hans Lauge Hansen afferma che “una parte importante de las novelas actuales representan el punto de vista y las condiciones de vida de la mayoría no beligerante. [...] este punto de vista significa que el conflicto no se ve como un combate entre las fuerzas del bien y del mal, sino como un reto ético provocado por la violación de las condiciones de vida humana infligida, por parte de las minorías enfrentadas, a gente normal y corriente” (Hans Lauge Hansen, “Formas de la novela histórica actual”, cit., pp. 92-93).

¹²⁵ Nei romanzi sul maquis si incontrano molti personaggi in qualche modo legati alla fazione franchista, che però simpatizzano o solidarizzano umanamente con le persone della fazione opposta investite dalla repressione (i maquis e i loro famigliari, le staffette, i militanti dei partiti di sinistra o i semplici sostenitori). Nella maggioranza dei casi si tratta di personaggi femminili, che in un certo senso tradiscono l'ideologia del marito, spesso un falangista o un militare, più per motivi empatici che per ragioni politiche: per fare alcuni esempi, si ritrova questo atteggiamento, in *Inés y la alegría* di Almudena Grandes, nel personaggio di Adela, la cognata di Inés, moglie del fratello di quest'ultima, Ricardo; nella pentalogia di Cervera questa postura è invece incarnata da Juanita, la moglie del capo della Guardia Civil Bustamante di Los Yesares, che addirittura arriva ad abbandonare il marito, “harta de tanta locura y tanta muerte” (Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1999, p. 45); in *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett ritroviamo invece un altro personaggio femminile, María José, che per vendicarsi dell'abbandono del marito falangista trasmette a Carlos Infante e Lucien Nourissier informazioni riservate al fine di aiutarli a rintracciare La Pastora; ne *La agonía del búho chico* di Justo Vila è invece Rosario, la ex prostituta moglie del *somatenista* Perrachica, ad aiutare il gruppo di maquis di Alonso Veneno. Nel romanzo *El niño que no iba a misa* di Diego Carcedo, al contrario, questa funzione di ausilio alle vittime della repressione è svolta dal farmacista del paese, don Enrique.

Nel secondo romanzo della serie di Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, ritroviamo diversi personaggi appartenenti all'esercito che invece sono di famiglia e di ideologia repubblicana, come ad esempio il padre di Nino; emblematica è poi la figura del tenente Sanchís, che si scoprirà, al termine della vicenda, essere un militante del Partido Comunista Español infiltrato nelle forze armate al fine di compiere azioni di spionaggio e sabotaggio tra le fila nemiche, e contemporaneamente prestare aiuto e protezione ai guerriglieri operanti nella zona intorno a Fuensanta de Martos, paese dell'Andalusia in cui è ambientata la vicenda.

¹²⁶ Alicia Giménez Bartlett, “Ficción y realidad” in Id., *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Ediciones Destino, 2011, p. 497.

¹²⁷ Alicia Giménez Bartlett, “Nota final” in Id., *Donde nadie te encuentre*, cit., pp. 499-509.

¹²⁸ Almudena Grandes, “La historia de Inés. Nota de la autora”, cit., pp. 717-729.

chiusura di *Inés y la alegría* e *El lector de Julio Verne* di Almudena Grandes, i ringraziamenti posti al fondo del romanzo *La voz dormida* di Dulce Chacón, vera e propria *summa* dell'incrocio tra i piani narrativo e fittizio, o ancora la sezione “Epílogo. El verdadero final”¹³⁰ e i riconoscimenti in calce a *Operación exterminio* di Alejandro M. Gallo.

Navajas sottolinea ancora che la ragione di questa proliferazione di dati desunti dalla storiografia ed inseriti nei romanzi – o addirittura sfruttati come fonte prima dell'ispirazione artistica – è dovuta proprio al fatto che l'opera letteraria è rientrata recentemente nel dibattito pubblico come mezzo privilegiato atto alla rielaborazione di una memoria collettiva che era considerata silenziosa o perduta. Dalla connessione tra la memoria, la storiografia e la narrazione, quindi, e dalla consapevolezza del fatto che oggi nella società spagnola e nel dibattito pubblico la letteratura entra in contatto, o meglio, stabilisce una dialettica con altri discorsi sociali, nasce quella che a mio avviso è la più importante innovazione formale delle opere date alle stampe negli ultimi dieci anni, ovvero “el uso extendido de la docuficción, rasgo que consiste en la pronunciada hibridación entre el discurso literario y otros discursos sociales, como el discurso historiográfico, periodístico y político”¹³¹, fatto che era già stato sottolineato, come menzionato in precedenza, da Hayden White e da Linda Hutcheon per quanto riguarda la *historiographic metafiction* – e infatti Hans Lauge Hansen segnala che tale procedimento è “una variación de la llamada metaficción historiográfica, vigente desde los años ochenta y ampliamente conocida como la novela histórica postmoderna”¹³² –, ma che, lo ribadiamo, assume oggi una nuova valenza grazie al progetto etico che sta alla base di questa narrativa.

Ciò che è chiaro è che la differenza fra un testo storiografico o documentaristico e uno di natura narrativa è, ovviamente, il patto di lettura stabilito fra autore e lettore circa il carattere ed il grado di referenzialità del medesimo al mondo empirico: il grado di ibridazione dei testi non fa altro che incrementare il dubbio del lettore circa la veridicità o la narrativizzazione di alcuni dei fatti esposti nelle opere, cosa che, come già nel postmodernismo, aiuta gli scrittori a guidare il proprio pubblico attraverso una

¹²⁹ Almudena Grandes, “La historia de Nino. Nota de la autora” in Id., *El lector de Julio Verne*, cit., pp. 403-407.

¹³⁰ Alejandro M. Gallo, “Epílogo. El verdadero final” in Id., *Operación exterminio*, Barcelona, Ediciones B, 2009, pp. 439-442.

¹³¹ Hans Lauge Hansen, “Formas de la novela histórica actual”, cit., p. 84.

¹³² Ivi, p. 87.

complessa rete di riflessioni, con il fine di segnalare, ancora una volta, la fallacia di ogni tipo di rappresentazione, senza però abbandonarsi al nichilismo.

L'importante, per questi autori, è rendersi conto del fatto che una realtà esiste, che è complessa, articolata, suscettibile di mistificazioni e ricostruzioni mendaci, ma che, con tutte le difficoltà che possono essere rintracciate, è l'unico appiglio cui afferrarsi quando si affrontano questioni tanto delicate quanto quelle legate alla memoria storica di un passato recente estremamente doloroso: ancora una volta, è importante segnalare che in questi romanzi un determinato tipo di progetto etico non viene mai scisso dall'atto narrativo, come sottolineato da molti critici contemporanei.

La forma della *docuficción* sfruttata da molti narratori nelle opere date alle stampe negli ultimi dieci anni in particolar modo si delinea come

un discurso narrativo híbrido, caracterizado [...] por la inclusión en el discurso novelístico de fragmentos de otros discursos sociales como, por ejemplo, recortes de periódico, párrafos de libros historiográficos sobre el período en cuestión, informes de dudosa oficialidad, extractos de manuales de tortura, testimonios orales en primera persona; pero también apartados metaficticios que el narrador destina al lector y en los que se describe el mismo oficio de narrar¹³³.

Un esempio lampante di *docuficción*, tra i romanzi facenti parte del corpus della ricerca, è senza ombra di dubbio *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello che, come abbiamo visto, l'autore afferma di comporre a partire dal ritrovamento, in una libreria dell'usato, di

un dossier de tamaño folio. [...] en la cubierta [...] se podía leer: «DELITOS CONTRA LA SEGURIDAD DEL ESTADO». [...] En la cabeza del dossier [...] figuraba una inscripción algo más enigmática, también con letras de imprenta: «Información especial», seguida de una línea de puntos sobre la que había sido estampado, con tipos móviles de una impentilla de caucho, y bien grandes, más incluso que el título, el «N.º 48» de tinta morada¹³⁴.

Da questo dossier, l'autore desume ampi stralci che inserisce nella narrazione, nonché svariate fotografie in esso contenute che ne ritraggono alcune delle pagine, e che mostrano, tra le altre cose, i volti dei protagonisti della vicenda ricostruita.

Pur essendo un romanzo che esemplifica perfettamente le qualità formali della *docuficción*, in cui non si ritrova alcun tentativo di dissimulare la mediazione della narrazione e di chi la conduce, al contrario, in cui il narratore è ben presente nella costruzione dell'opera ed anzi ne svela i procedimenti come fa Andrés Trapiello, non si può evitare di osservare che quasi tutte le altre opere sul maquis non risentono di una costruzione simile, ma sono anzi organizzate intorno a narrazioni che ad una prima lettura possono sembrare di tipo quasi classico, con un narratore ben riconoscibile e una

¹³³ Hans Laugen Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, "Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)", cit., p. 25.

¹³⁴ Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., pp. 18-19.

struttura temporale chiara e sostanzialmente lineare, senza alcuna digressione metanarrativa. Eppure, anche questa è una delle manifestazioni dell'estetica neomoderna concernenti il romanzo storico poiché, come segnala Navajas, “el nuevo momento reconsidera la aproximación al pasado y tiene como actitud principal frente a ese pasado la subjetivización de los elementos objetivos externos. Ese es el modo dominante, [...] pero no es el único. Hay, por ejemplo, otras novelas que se enfrentan al tiempo [...] readoptando [...] procedimientos y actitudes de la novela clásica”¹³⁵.

Buona parte dei romanzi sul maquis, dunque, si discostano dal modello della *docuficción* che invece sembra essere quello dominante nella narrativa neomoderna di argomento storico, per avvicinarsi ad un altro paradigma secondo il quale le opere che lo definiscono differiscono sensibilmente dalle decostruzioni postmoderne che investono la struttura del prodotto narrativo, preferendo una narrazione più lineare e nuovamente guidata dal piacere del raccontare. Si può forse dire, avviandoci verso la conclusione della presentazione dell'estetica neomoderna, che gli autori delle opere sul maquis decidano di preferenza di seguire questo secondo modello di romanzo, in cui una voce con un saldo dominio sul discorso e sulla storia può meglio dirigere una proposta programmatica sul futuro, abbracciando la descrizione di un mondo narrativo in cui, come vedremo, “la inclusión de personajes históricos [...] incrementa el impulso de veracidad, de querer dejar un testimonio escrito, supuestamente indeleble, de un tiempo olvidado”¹³⁶.

Vorrei infine segnalare una serie di caratteristiche che Wu Ming attribuisce alle opere facenti riferimento alla galassia della New Italian Epic, sottolineando che, contrariamente a ciò che affermano gli autori¹³⁷, la visione ed il trattamento della Storia hanno trovato risonanza simile anche in altre letterature europee, tra cui quella spagnola, di cui ci stiamo occupando in questa sede. Gli attributi che presento e che ho

¹³⁵ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 31.

¹³⁶ Ivi, p. 37.

¹³⁷ Benchè secondo Wu Ming “il New Italian Epic ha luogo in Italia. Precisazione che suona ovvia, eppure non lo è. In nessun altro contesto si sarebbe verificato lo stesso incontro di reagenti, la stessa confluenza di energie. Gli stimoli avrebbero avuto risposte diverse” (Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 18), altri critici, come ad esempio Antonio Gómez López-Quñones, affermano che l'apparizione di un numero così elevato di opere narrative aventi per oggetto il recupero della memoria storica non solo ha tratti convergenti in molte letterature occidentali contemporanee, ma anche un'origine comune – nella “crisis de la ideología del progreso, del *ethos* de la modernización y de las filosofías teleológicas de la historia. En esta crisis, tanto la Segunda Guerra Mundial como el Holocausto tuvieron una impronta decisiva. [...] en este mapa paneuropeo de la memoria, España deber [*sic*] ser tratada como un caso más de un fenómeno continental con muchas causas no estrictamente nacionales” (Antonio Gómez López-Quñones, “La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil”, cit., p. 113) –, ipotesi che accolgo e che permette di concentrarsi più sulle affinità che sulle differenze che si stabiliscono tra le diverse letterature nazionali europee.

estrapolato dalla citazione possono quindi essere rintracciati anche nei romanzi sul maquis oggetto dell'analisi:

queste narrazioni [...] riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, su sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi. [...] Inoltre, queste narrazioni sono *epiche* perché grandi, ambiziose, «a lunga gittata», «di ampio respiro», e tutte le espressioni che vengono in mente. Sono *epiche* le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri¹³⁸.

I punti cardine del discorso che mi preme segnalare, in quanto coincidenti con molti dei romanzi di cui si occupa la presente ricerca, sono i seguenti: le ambientazioni storiche oggetto della narrazione – la Guerra Civile, ma soprattutto la guerriglia di resistenza durante i primi anni della dittatura –; il teatro in cui i personaggi si muovono, che appunto riflette momenti di crisi e di rivoluzioni che investono l'intera società; la fusione tra elementi storici e leggendari o soprannaturali – l'alone quasi mitologico che avvolge alcuni dei personaggi, come ad esempio La Pastora, o i narratori d'oltretomba che prendono la parola nella pentalogia di Alfons Cervera –; alcune peculiarità che questi romanzi condividono con il romanzo storico classico e, infine, il carattere introspettivo e la forma narrativa di ampio respiro, che non possono non far pensare in particolar modo al romanzo *Inés y la alegría*, monumentale costruzione di più di settecento pagine che, peraltro, costituisce solo il primo episodio di un ciclo *in fieri* dedicato ai fenomeni della resistenza alla dittatura franchista e composto, secondo il piano comunicato dall'autrice, da sei volumi.

Per concludere, dunque, è utile sintetizzare ciò detto finora ricordando che, come segnala Gonzalo Navajas, “la visión de la temporalidad y la historia no es uniforme para la nueva estética neomoderna sino que admite grados diversos de intervención del yo en la configuración de lo temporal”¹³⁹. Non solo: anche la problematica della referenzialità e dei rapporti che questi romanzi intrattengono con la questione del realismo presenta significative convergenze e allo stesso tempo divergenze in linea con il dibattito internazionale, sia per quanto riguarda la critica letteraria ma anche, e soprattutto, per l'approccio storico e filosofico all'argomento.

¹³⁸ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 14-15.

¹³⁹ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 55.

Il realismo è (l'im)possibile?

Come abbiamo delineato, “el rasgo diferencial central de la nueva estética es que no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al *impasse* de la irresolución”¹⁴⁰; per fare questo, vista la natura storica delle opere, il romanzo sul maquis – ma, più in generale, tutta la narrativa spagnola contemporanea che affronta temi legati alla Guerra Civile e alla dittatura franchista – si trova a confrontare con una delle tematiche più dibattute e problematiche della storia della letteratura: il realismo.

Il confronto con la realtà, e la forma narrativa che assume all'interno delle opere, è una delle costanti del dibattito critico tra postmodernismo e neomodernismo, specialmente perché la narrativizzazione della materia storica pone gli autori a confronto con l'eredità del riconoscimento che non esiste – e non si può accettare acriticamente – una Storia unica espressa da un racconto dominante e finalistico, bensì un passato analizzabile e narrabile da punti di vista differenti, che spesso sono origine di una molteplicità di prospettive a volte anche in aperto contrasto tra di loro. Nella letteratura postmoderna, infatti, si riscontra una pluralità e un'instabilità ontologica assoluta, che Lozano Mijares riassume nell'assunto che afferma che “dado que no puedo conocerlo, me inventaré el mundo”¹⁴¹: in poche parole, il poststrutturalismo che si sviluppa all'interno della dominante culturale del postmodernismo insegna che non è più possibile fissare un unico significato, stabile e centrale, nei testi, poiché, a priori, è impossibile fissare una descrizione, stabile e univoca, della realtà empirica.

In precedenza abbiamo visto come l'estetica neomoderna erediti, da un certo punto di vista, le posizioni di matrice costruttivista concernenti, tra le altre cose, lo statuto della storiografia, espresse da studiosi come Hayden White, Roland Barthes o Gianni Vattimo¹⁴², che ancora una volta si possono riassumere a grandi linee nel riconoscimento iniziale della caotica pluralità del mondo, nel venir meno delle grandi narrazioni e nel predominio degli schemi concettuali sul mondo esterno, o, come sintetizza con puntualità Maurizio Ferraris, “di quelli che a mio avviso sono i due dogmi del postmoderno: che tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente

¹⁴⁰ Ivi, p. 21.

¹⁴¹ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 153.

¹⁴² Queste riflessioni verranno presentate e approfondite nel seguente capitolo al fine di non portare a termine un resoconto delle medesime teorie avulso dal lavoro di analisi dei testi narrativi, sviluppando in questo modo l'argomento e fornendo allo stesso tempo esempi tratti dalle opere scelte come corpus della ricerca.

manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile perché la solidarietà è più importante dell'oggettività"¹⁴³.

Se già, come afferma Vattimo, è l'intensificazione dei sistemi di comunicazione di massa, e la proliferazione di informazioni che investono la quotidianità senza possibilità di discernimento, a rendere impossibile la percezione della realtà empirica come istanza unica ed univoca, e se prende corpo nella postmodernità la profezia di Nietzsche per la quale il mondo assume i contorni e l'essenza di una favola, è evidente che si possa arrivare a sostenere che "ciò che chiamiamo la «realtà del mondo» è qualcosa che si costituisce come «contesto» delle molteplici fabulazioni"¹⁴⁴.

Tale approdo gnoseologico, se da una parte conferisce una maggiore coscienza dei meccanismi di donazione del senso alla realtà empirica che ci circonda – permettendo quindi di abbandonare una visione semplicistica del mondo che si esaurisca nella grande narrazione di stampo ottocentesco sulla quale le società occidentali si sono basate e sviluppate fino agli inizi del XX secolo –, dall'altra rischia contemporaneamente di sottrarle corpo, conducendo ad una condizione che Maurizio Ferraris chiama "realismo", e che si dispiega nella revoca di

qualsiasi autorità al reale, e al suo posto si imbandisce una quasi-realtà con forti elementi favolistici. [...] In questa strategia, il postmoderno realizzato [...] invece di riconoscere il reale e immaginare un altro mondo da realizzare al posto del primo, pone il reale come favola e assume che questa sia l'unica liberazione possibile: sicché non c'è niente da realizzare, e dopotutto non c'è nemmeno niente da immaginare, si tratta, al contrario, di credere che la realtà sia come un sogno che non può far male e che appaga¹⁴⁵.

Questa rarefazione, una sorta di onirizzazione della realtà empirica nella sensibilità postmoderna, si lega necessariamente a quella mancanza di progettualità sul futuro vista in chiave etica che abbiamo segnalato essere una delle critiche più forti mosse ai sostenitori dell'episteme riconducibile al postmodernismo da filosofi e studiosi avversi ad essa. Ci si trova infatti a dover fronteggiare, come abbiamo segnalato in precedenza, una realtà che Vattimo riconosceva alleggerita in quanto meno incentrata sulle differenze tra verità e finzione: la realtà che esperiamo, o meglio, proprio il modo in cui la esperiamo, cambia radicalmente, anche se, come afferma tra gli altri Linda Hutcheon, non si tratta tanto di privare la realtà empirica di qualunque significato possa esserle attribuito, bensì di riconoscere che ognuno di quei significati accordati non è una qualità intrinseca alla realtà stessa, ma è frutto di una creazione discorsiva viziata da una soggettività ideologizzata.

¹⁴³ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. XI.

¹⁴⁴ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, cit., p. 39.

¹⁴⁵ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 24.

Anche per questo motivo, una delle costanti stilistiche della postmodernità letteraria, su cui convergono la maggior parte dei critici, è il ricorso alle più svariate tecniche metanarrative, quasi ad imitazione del dibattito filosofico ed epistemologico che si svolge in parallelo: la metanarratività presente come cifra in moltissime opere d'arte, procedendo “su un doppio binario, [...] prende le distanze da tutto ciò che viene enunciato, decostruendolo con un'ironia immanente e gettando un'ombra di mendacio sul testo. Deve infatti risultare palese la natura finzionale non solo del testo stesso, ma del contesto storico-sociale in cui esso opera”¹⁴⁶.

Attraverso la metanarrativa, ulteriore espressione e riflesso di quel *double coding* e quel caos che ormai governa il mondo, il romanzo postmoderno riflette sul linguaggio e sulle sue funzioni, anche se bisogna precisare che questo problematizza non tanto la propria relazione con il mondo cui fa riferimento, bensì le leggi stesse che lo dominano.

La discussione sul linguaggio come mezzo per riflettere (sul)la realtà empirica e le sue possibili manipolazioni – che, per forza di cose, appaiono come il rovescio della medaglia della presunta e reclamata validità di ogni punto di vista espresso – assume, nella storia della critica e della filosofia, una centralità che affonda le sue radici già nell'antichità classica, nel dibattito sulla natura, la bontà e le finalità della *mimesis* che vede opporsi la posizione di Platone, per il quale nella maturità la poesia diventa fonte di corruzione della gioventù e di un allontanamento pernicioso dalla vera essenza dell'essere, a quella di Aristotele, per cui al contrario la finzione, se si attiene alla ricerca della verosimiglianza, può far parte del processo educativo dell'essere umano in quanto principio tramite fra la realtà empirica e il soggetto, aiutando quest'ultimo a percepire e organizzare il mondo che lo circonda¹⁴⁷.

Forzando in maniera forse eccessivamente ardita il paragone, si potrebbe affermare che la postmodernità conservi al proprio cuore quello scetticismo di ascendenza platonica nei confronti della rappresentazione, diffidando di ogni sorta di costruito proprio in quanto artificio volto a coprire la realtà¹⁴⁸, mentre che l'estetica e

¹⁴⁶ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 30.

¹⁴⁷ Cfr., a titolo di esempio, gli utili compendi di Federico Bertoni (il capitolo “Origini” all'interno della sezione II della Prima Parte in *Id. Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 37-67) e di Antonio Garrido Domínguez (il paragrafo “El mundo antiguo: Platón y Aristóteles” del capitolo “El concepto de mimesis: hitos en la historia de un concepto” in *Id., Narración y ficción*, cit., pp. 13-26).

¹⁴⁸ Per i costruttivisti più radicali, peraltro, la realtà empirica si configura come una sorta di chimera, modellandosi nell'inscindibile unione tra essere e sapere, poiché “nel momento in cui assumiamo che gli schemi concettuali hanno un valore costitutivo nei confronti di qualsiasi genere di esperienza allora, con un passo successivo, potremo asserire che hanno un valore costitutivo nei confronti della realtà. [...] A

l'episteme neomoderna accettino e propugnino un ritorno ad un (nuovo) realismo proprio in quanto possibile mezzo di conoscenza di una realtà, benché problematica e non di immediato accesso, che sia però in una certa misura indipendente dalla nostra *forma mentis*, che riposi quindi su un carattere che Maurizio Ferraris denomina inemendabilità, ovvero “il fatto che ciò che ci sta di fronte non può essere corretto o trasformato attraverso il mero ricorso a schemi concettuali, diversamente da quanto avviene nell'ipotesi del costruzionismo”¹⁴⁹. Vedremo nel terzo capitolo come questa impostazione epistemologica nei confronti dei mezzi di accesso e conoscenza alla realtà si rifletta anche, a livello narrativo per quanto concerne il romanzo sul maquis, nell'impiego massiccio della figura della metafora – in questo caso, della metafora animale – che, come segnala Ricoeur prendendo le mosse ancora una volta dall'analisi aristotelica, “è il processo retorico in forza del quale il discorso libera la capacità, propria a certe finzioni, di ridescrivere la realtà”¹⁵⁰. Attraverso l'impiego della metafora, dunque, i romanzieri cercherebbero non solo di sfruttare questa figura retorica come ornamento del discorso – una delle varie analisi che storicamente sono state proposte dalla critica, come approfondiremo –, ma soprattutto di avvalersi delle possibilità di ridescrizione della realtà che offre loro con l'obiettivo di mostrare una propria innovativa rappresentazione, suggerita ma non esplicitata a livello comunicativo, delle vicende narrate.

Tutto ciò, nell'ottica di analisi che ci siamo prefissi, riporta l'attenzione al rapporto tra linguaggio e realtà nel suo collegamento con il tempo storico, alla relazione che si instaura tra narrazione e passato, ed alla possibilità di darne una rappresentazione “realista” e verosimile. Secondo Jameson, infatti, “in stretta conformità alla teoria linguistica poststrutturalista, il passato come “referente” viene messo tra parentesi e quindi cancellato del tutto; a noi non restano altro che testi”¹⁵¹: da ciò consegue che per il critico il romanzo storico del postmodernismo non è più in grado di portare a termine una rappresentazione della Storia, ma può solo fare riferimento alle nostre conoscenze pregresse e ai nostri stereotipi su di essa o, ancora una volta, a quegli schermi concettuali segnalati da Ferraris e commentati pocanzi.

Nonostante Linda Hutcheon, nel proporre la propria teorizzazione sulla *historiographic metafiction*, si batta strenuamente per sostenere che non è in questione

questo punto, [...] quello che c'è risulta determinato da quello che sappiamo” (Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 35).

¹⁴⁹ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 48.

¹⁵⁰ Paul Ricoeur (1975), *La metafora viva*, trad. it. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Books, 2010, p. 5.

¹⁵¹ Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 36.

l'esistenza del passato, quanto piuttosto le domande che possono sorgere nel momento dell'approccio ad esso e dello sviluppo di una sua rappresentazione, nei critici tendenzialmente avversi al postmodernismo esiste la convinzione che in questa dominante culturale il passato storico venga eliminato come referente. Perciò la narrazione del passato e il momento di auge che vive il romanzo storico nella letteratura spagnola contemporanea segnano, allo stesso tempo, il passo verso la nuova dominante neomodernista e la ripresa di attenzione e centralità di un'estetica di stampo predominantemente realista, nonostante Gonzalo Navajas sottolinei che questo recupero avviene comunque attraverso il filtro della discussione epistemologica circa lo statuto della storiografia che si sviluppa nella postmodernità, quindi distanziandosi dal paradigma realista del romanzo ottocentesco. Per questo motivo, vedremo più nel dettaglio che in molti dei romanzi storici sul maquis, ma in generale nella maggior parte dei romanzi storici sulla Guerra Civile e la dittatura dati alle stampe negli ultimi anni, si riscontra il ritorno ad una voce narrante che ha un dominio e una conoscenza superiori al lettore nei confronti della storia che narra, anche se ci si mantiene distanti dalla pretesa – e illusoria – oggettività che si ritrova in tanta letteratura del XIX secolo, nonostante Garrido Domínguez segnali che già all'interno di quelle opere si poteva assistere alla rappresentazione della realtà e “de la sociedad desde una doble perspectiva: interior y exterior. El interés recae ahora sobre el ‘yo’, que se orienta hacia los otros y rodea de agresividad sus relaciones personales”¹⁵².

Ciò che è importante sottolineare in relazione a questa posizione, e che può dare un senso nuovo al rapporto tra la visione realista ottocentesca e quella neomodernista, è il fatto che la realtà, già nel XIX secolo, inizia a non essere più rappresentata come se davvero si potesse riprodurla fedelmente e aproblematicamente, ma viene sempre vista anche attraverso un filtro interiore, impostazione che culminerà nel modernismo al principio del XX secolo. Perciò si stabilisce un rapporto di maggiore prossimità tra le due estetiche, poiché ci si rende conto che con il risorgere di una voce narrante coinvolta personalmente nella storia a cui sta dando forma si cerca la riappropriazione della parola e del suo diritto ad esprimere e riflettere una certa realtà, consci dell'ineliminabilità dell'intervento soggettivo ma anche con la solida convinzione che – come afferma Lourdes Ortiz – “las buenas novelas [...] pueden jugar con la historia, adueñársela, convertida ya en elemento de ficción. Pero [...] puede [*sic*] al mismo

¹⁵² Antonio Garrido Domínguez, *Narración y ficción*, cit., p. 53.

tiempo alumbrar sentidos nuevos sobre la historia, descubrir facetas inéditas de una realidad ya contada”¹⁵³.

Il realismo del romanzo storico afferente al neomodernismo si muove in questa direzione, affermando con forza il proprio potere di dire la realtà empirica: una realtà, però, che non può più recuperare le istanze proprie della cultura prenovocentesca, che non può più proporre un modello univoco da imporre alla società anche attraverso le arti, che, in poche parole, viene riconosciuta nuovamente centrale nell’orizzonte di senso che si vuole comunicare benché permanga un certo scetticismo di fondo dato dalla coscienza della soggettività che dà forma alla narrazione della propria parzialità, della propria natura contraddittoria e indistricabilmente legata ad un punto di vista personale. Senza arrivare dunque ad abbracciare l’estrema convinzione che regge la filosofia e la percezione del mondo postmoderne, secondo cui è il discorso a dar vita al proprio referente, quello a cui oggi si assiste nel romanzo storico neomoderno è il riconoscimento del fatto che questa nuova concezione del realismo riposa sulla convinzione che “lo que la literatura busca no es tanto convertirse en un espejo del mundo, sino más bien poner al descubierto la complejidad y las contradicciones que anidan en él”¹⁵⁴.

Questo ritorno a forme narrative che segnalano il proprio debito nei confronti del realismo si risolve nel un tentativo di ricucire lo strappo avvenuto nella postmodernità, e ritenuto insanabile, tra la parola e le cose, poiché, anche grazie alle riflessioni sviluppatasi negli ultimi decenni del Novecento, è ormai innegabile che “ficción y realidad, lejos de oponerse, se complementan”¹⁵⁵. Ed anche le possibili critiche a questo ritorno formale del realismo si possono confutare, non in maniera netta ma in quanto spunto di riflessione e discussione teorica, ricordando, come fa Walter Siti, che “ogni realismo declassa, in quanto invecchiato, il realismo precedente”¹⁵⁶: sostenere che la ripresa di un’impostazione realista sia un azzeramento delle tematiche e delle problematiche indagate nella postmodernità, quasi venissero condannate e rigettate *in toto*, viene smentito dalla permanenza, già segnalata, di determinati tratti stilistici caratteristici della narrativa postmoderna nella proposta neomoderna. Tra queste peculiarità rimane viva l’attenzione metanarrativa manifestata dalle voci narranti nei confronti della costruzione del proprio racconto, particolarmente presente in quei

¹⁵³ Lourdes Ortiz, “La pereza del crítico: historia-ficción” in José Jurado Morales (a cura di), *Reflexiones sobre la novela histórica*, cit., pp. 17-29 [26].

¹⁵⁴ Antonio Garrido Domínguez, *Narración y ficción*, cit., p. 214.

¹⁵⁵ Ivi, p. 207.

¹⁵⁶ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 41.

romanzi storici spagnoli contemporanei che sono strutturati come un romanzo giallo e nei quali il mistero non risiede nella risoluzione di un crimine bensì nell'indagine di un fatto passato sino a quel momento occultato o semplicemente caduto nell'oblio.

Tutto ciò, e specialmente la consapevolezza della natura e dignità della produzione letteraria in quanto discorso sociale, è eredità del postmodernismo, che grazie alla rivendicazione della centralità del linguaggio e degli schemi concettuali nella realtà empirica conferisce una grande importanza alla costruzione narrativa in generale e alla letteratura in particolare. Per questo motivo, dunque, non si può affermare che il ritorno a forme maggiormente legate al realismo sia una risposta di stampo quasi reazionario alla sensibilità postmoderna nella quale, in ogni caso, continuiamo in un certo senso a situarci, fatto che porta Maurizio Ferraris ad affermare che il nuovo realismo, cui dedica un approfondito studio, è di fatto antitetico rispetto a quello positivista ottocentesco, essendo, tra le altre cose, non “una mia teoria”, né uno specifico indirizzo filosofico, né una *koiné* di pensiero, ma semplicemente la fotografia (che ritengo, quella sì, realistica) di uno stato di cose”¹⁵⁷.

Antonio Garrido Domínguez, a conferma di questa intuizione del filosofo italiano, afferma infatti che “la guerra por dirimir la jerarquía entre pensamiento y mundo – o, lo que es lo mismo, entre realismo e irrealismo, entre literatura y realidad – se encuentra en pleno apogeo y no cabe esperar una solución a corto plazo”¹⁵⁸, ed è un terreno di scontro in cui si affrontano le più diverse discipline umanistiche: approfondiremo nel prossimo capitolo le implicazioni e i riscontri di queste posizioni in ambito storiografico e letterario, nel dialogo fra le due aree epistemologiche che si instaura nel momento in cui sorge il romanzo storico.

È in ogni caso indubbio che nella postmodernità, a causa di quanto abbiamo esposto finora e come segnala Fredric Jameson, la convinzione che il realismo consenta l'accesso esclusivamente a ciò che pensiamo della realtà empirica, agli stereotipi ideologici che la riguardano, e la sensazione che ciò che leggiamo o vediamo sia “solo” il punto di vista di una soggettività determinata – sensazione imputabile a quella moltiplicazione caleidoscopica dei punti di osservazione – fa sì che sia difficile che “qualcuno [...] prenda davvero sul serio, com'è accaduto durante la modernità”¹⁵⁹, un tentativo di confronto e riproduzione di impostazione realista del mondo.

¹⁵⁷ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., pp. IX-X.

¹⁵⁸ Antonio Garrido Domínguez, *Narración y ficción*, cit., p. 154.

¹⁵⁹ Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 160.

Ciò detto, la pretesa verità riguardante la realtà, scissa ormai in una miriade di visioni private, non è più vista “come oggetto di cui ci si appropria e che si trasmette, ma come orizzonte e sfondo entro il quale, discretamente, ci si muove”¹⁶⁰, cosa che conferma, nei fatti, l’inafferrabilità tanto del mondo empirico quanto la centralità della pluralità, dell’oscillazione e, in fin dei conti, “l’erosione dello stesso «principio di realtà»”¹⁶¹.

Trovandoci però in un momento differente rispetto alla dominante culturale precedente, quella postmoderna, è indubbio che si debba fare i conti soprattutto con il dibattito che si sta svolgendo in questi anni, e con la posizione, condivisa ormai da un numero crescente di filosofi e pensatori, per la quale l’inscindibile relazione tra i fatti e l’interpretazione stia perdendo, in un certo senso, quel carattere di inevitabilità che le veniva attribuito nella postmodernità, poiché è vero, come afferma Maurizio Ferraris, che il nostro rapporto con il mondo è mediato dai nostri schemi concettuali, ma è altrettanto indiscutibile, secondo il filosofo torinese, che questo non ne sia in fin dei conti determinato, poiché anche senza passare attraverso i filtri dello sguardo umano il mondo rimarrebbe tale e quale a come oggi ci si presenta.

Ferraris si interroga a fondo, come abbiamo visto, sulla natura di ciò che etichetta come un nuovo realismo, e che imputa al bisogno di ricostruire, in seguito ad una fase decostruttiva sviluppatasi nel postmodernismo, una visione che si dichiari responsabile nei confronti del futuro che le si dispiega davanti, e che affonda le sue radici nella presa di coscienza che “le necessità reali, le vite e le morti reali, che non sopportano di essere ridotte a interpretazioni, hanno fatto valere i loro diritti, confermando l’idea che il realismo [...] possieda delle implicazioni non semplicemente conoscitive, ma etiche e politiche”¹⁶², affermazioni che ci riportano alla memoria quel desiderio di ripresa di fiducia nella parola riscontrato da critici come Wu Ming e Giuliana Benvenuti.

Il bisogno segnalato dai summenzionati critici italiani si manifesta come un atto di resistenza tanto alla rarefazione della realtà quanto al tentativo di imposizione di una narrazione dominante da parte di coloro che si trovano in una posizione di potere, e prerogativa dell’inemendabilità¹⁶³ è proprio il suo essere fondamentalmente un fenomeno di resistenza e contrasto che ci mette di fronte a qualcosa contro cui gli

¹⁶⁰ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 21.

¹⁶¹ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, cit., p. 15.

¹⁶² Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. XI.

¹⁶³ L’inemendabilità, lo ricordiamo, è definita da Ferraris come “il carattere saliente del reale [...] che [...] ci fornisce proprio quel punto d’appoggio che permette di distinguere il sogno dalla realtà e la scienza dalla magia” (Ivi, p. 30).

schemi concettuali sono destinati a fallire, poiché, come segnala anche Walter Siti, “il realismo, per come lo vedo io, è l’anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale”¹⁶⁴ o, ancora, è proprio un elemento di tensione che costringe a fare i conti con ciò che appariva inaspettato.

Questa comunione ideale che si crea tra le posizioni del filosofo e del critico letterario rende conto, peraltro, del fatto che la presa d’atto di questa svolta epistemologica da cui nasce, o per lo meno inizia a venire riconosciuto e indagato criticamente, il nuovo realismo non riguarda esclusivamente, come segnala Ferraris, l’empiria e la possibile conoscenza del mondo, ma ha una sua rilevanza nella lettura e nella ricreazione di quel passato che appare irrevocabile ed inemendabile. Per questo motivo, dunque, la vertente realista che si sviluppa negli ultimi anni nella cultura facente riferimento alla nascente corrente del neomodernismo, e in particolare nella letteratura spagnola, non solo intreccia un legame interdisciplinare profondo con altre materie umanistiche, ma, soprattutto, trova un suo significativo corrispettivo nell’impostazione storiografica, unendo ancora una volta questi due argomenti di indagine.

Da ciò dipende e deriva la centralità del fatto che “l’argomento decisivo per il realismo non è teoretico bensì morale, perché non è possibile immaginare un comportamento morale in un mondo senza fatti e oggetti”¹⁶⁵, fermo restando una refrattarietà di base dell’inemendabilità agli schemi concettuali che il pensiero postmodernista, senza dubbio quello più radicale, aveva assunto a suo primo postulato. Un progetto di futuro etico, che getti le sue basi nel riconoscimento non solo dell’esistenza del passato, ma anche di una sua per quanto complessa accessibilità, si lega quindi al ritorno in auge del realismo, poiché, per la prima volta dopo decenni di smarrimento nell’indistinta moltiplicazione dei punti di vista dove tutto è vero in quanto tutto confutabile, il tentativo di riacquisire una fiducia nella parola e dunque nella possibilità di azione sulla realtà che ci circonda ha come risultato una sorta di legittimazione in cui “al realista è [...] aperta la possibilità di criticare (purché lo voglia) e di trasformare (purché lo possa), in forza dello stesso banale motivo per cui la diagnosi è la premessa della terapia”¹⁶⁶. A mio avviso, dunque, il romanzo sul maquis, che come abbiamo visto nell’introduzione e come approfondiremo nel capitolo

¹⁶⁴ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 8.

¹⁶⁵ Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 63.

¹⁶⁶ Ivi, p. 31.

successivo si propone come finalità il riscatto di una memoria dimenticata dalla Storia ufficiale, si rifà coscientemente al realismo in quanto discorso che può intervenire sulla società attraverso il dialogo con altri tipi di discorsi sociali (il giornalismo o la storiografia, ad esempio), poiché, come afferma Siti, “il realismo si esercita soprattutto nel ribaltare le convenzioni culturali”¹⁶⁷.

La posizione espressa da Siti nel saggio *Il realismo è l'impossibile*, che ho preso a prestito per il titolo di questo paragrafo, è estremamente originale e in un certo senso smentisce molte delle convinzioni e delle proposte critiche sul realismo così come le conosciamo, poiché, come afferma egli stesso, asserire che il realismo tragga la sua forza ideologica dalla trasgressione che oppone ad una norma può apparire in contraddizione con le analisi critiche che sono state avanzate nel corso dei secoli. Ciononostante, è mia opinione che la proposta di Siti, oltre ad essere estremamente stimolante e feconda, vada proprio in direzione della teorizzazione di un *nuovo* realismo, nuovo in quanto spiazzante, nuovo in quanto in continuità, ma allo stesso tempo in aperta rottura, con le convenzioni finora accettate, nuovo in quanto, se qualcosa deve mutare, è obbligatorio in un certo qual modo rompere con la tradizione, “cogliere l’enciclopedia mentale del lettore in contropiede, o chiedere ai vuoti di quell’enciclopedia una credenziale in bianco; sempre, comunque, lavorare più sui vuoti che sui pieni. Nel vero realismo la realtà non è mai qualcosa di ovvio: è sempre *in statu nascendi*, un intarsio traforato e instabile che può crollare in un soffio se lo scrittore appena si distrae”¹⁶⁸. Questo appare particolarmente vero, nel caso dell’analisi che qui mi propongo di affrontare, in quanto le vicende storiche del maquis si configurano proprio come un vuoto, che deve essere colmato, nell’enciclopedia mentale del lettore spagnolo (per non dire in quella di un lettore non nativo) e poiché, secondo Walter Siti, l’uomo è attratto da ciò che si nasconde, il realismo si configurerebbe non come una rappresentazione docile e subordinata della realtà che ci circonda, ma una lotta costante opposta alla consuetudine: ancora di più quando, come nel caso del romanzo sul maquis, il realismo da questo proposto si oppone proprio alla Storia ufficiale, prendendo le mosse di questa sfida dalla convinzione che “l’unica alternativa per non subire una storia è raccontare mille storie alternative”¹⁶⁹. In particolar modo, il realismo si configura come un mezzo privilegiato a disposizione dell’estetica neomodernista per riacquisire quel diritto di parola che, come abbiamo accennato, permette alla letteratura

¹⁶⁷ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 10.

¹⁶⁸ Ivi, p. 20.

¹⁶⁹ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 146.

contemporanea di tornare a parlare e, attraverso la narrazione, ad influire sui fenomeni sociali (collegati in questo caso con il recupero della memoria ed il riscatto di una storia silenziata dalla narrazione dominante), poiché anche secondo lo storico Dominick LaCapra “art may more directly engage and illuminate social reality and have a mutually provocative relation to it – exploring its problems and possibilities, testing its norms and conventions, and being in turn tested by it”¹⁷⁰.

Grazie all’approccio mimetico della letteratura realista, gli autori creano un mondo estetico, di apparenze e similitudini, di immagini che, come già sosteneva Aristotele, possono facilitare ed approfondire la relazione tra l’individuo e la realtà empirica che lo circonda, poiché, come afferma Cesare Segre, “uscendo dalla realtà, la finzione rende più raffinata e sensibile la nostra percezione del reale, corrobora le nostre facoltà critiche, [...] tanto più che la realtà da cui si esce può essere proprio interpretata dall’irrealtà in cui si entra, se questa irrealtà adombra un sistema logico non empirico affine, per certi elementi, a quello in cui la realtà, forse, si iscrive o può iscriversi”¹⁷¹, un’interpretazione ripresa anche da Wu Ming, che grazie alla convinzione della necessità della rielaborazione letteraria nel panorama intellettuale, storico e sociale giungono alla medesima conclusione di Segre, rivendicando per la letteratura la capacità di donare un senso a fatti di altrimenti difficile lettura.

La *mimesis* di ascendenza classica, ripresa dal nuovo realismo che si sta delineando oggi, insomma, non è volta alla riproduzione passiva del referente che ha alla base, e si concentra di preferenza sulla rappresentazione integrale della vita di cui vuole farsi portavoce, nella sua totalità, senza concentrarsi su determinate sue sfaccettature; ed ecco, come ancora una volta segnala Walter Siti, che “la verità del mondo viene fuori contro voglia, affermando diritti e desideri che le convenzioni conculcavano: il diritto di parola per la povera gente, il diritto del sesso a essere preso sul serio, dell’infamia e della noia ad affacciarsi in primo piano”¹⁷². Proprio qui, a mio avviso, si situa il vero cuore del realismo del romanzo contemporaneo sul maquis, nell’accordare alla “povera gente”, agli sconfitti della Storia, centralità, dignità e diritto di parola, il diritto a narrarsi, a raccontare la propria storia al fine di recuperare il posto loro spettante all’interno del panorama sociale e storiografico della Spagna del XX e XXI secolo: perciò è particolarmente pertinente, nel caso del maquis e della narrativa

¹⁷⁰ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 186.

¹⁷¹ Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, cit., pp. 227-228.

¹⁷² Walter Siti, *Il realismo è l’impossibile*, cit., p. 12.

che se ne occupa, affermare che attraverso la rielaborazione narrativa si giunge alla conoscenza, o alla riscoperta, di ambiti del passato che non avrebbero altrimenti altro canale di accesso; di nuovo, quindi, la possibilità di narrare una storia è un mezzo di conoscenza e comprensione della stessa, e la narrazione realista, che convive con la realtà empirica senza per questo motivo cercare di soppiantarla e di sostituirvisi – come vi era il rischio che accadesse nel postmodernismo e nel costruttivismo più radicale – si contraddistingue non tanto per una acritica sottomissione al mondo, quanto in una maniera innovativa e produttrice di significato di comprenderlo e rappresentarlo.

Per far ciò, la letteratura realista crea quelli che Umberto Eco denomina “mondi possibili” che, “in quanto stato alternativo di cose”, non hanno “una consistenza ontologica pari a quella del mondo attuale”¹⁷³ o mondo della nostra esperienza.

Il mondo possibile è dunque nella semiotica testuale, secondo Eco, lo stato di cose previste dal lettore nel momento in cui si avvicina ad un testo letterario, è qualcosa di non attuale eppure esistente, in poche parole, una realtà che esiste nonostante non sia attualizzata nel nostro mondo, e che si iscrive quindi all’interno di un ambito di possibilità non effettuate. Ciononostante, Lozano Mijares, commentando la succitata teoria dei mondi possibili, afferma che “si la ficción es el espejo de la realidad, es necesario que la realidad sea un concepto firme, puesto que no debe ser confundido con la copia, con la imagen. Sin embargo, los mundos posibles permiten la mezcla de ficción y realidad”¹⁷⁴: questo, a suo avviso, renderebbe nei fatti impossibile una letteratura postmoderna di tipo realista – poiché i limiti della realtà, come abbiamo cercato di mostrare, vengono percepiti come estremamente deboli e sfuggenti –, cosa che però non credo infici né il valore della teoria avanzata da Umberto Eco, né tantomeno la sua utilità al momento di provare a delineare in che modo viene proposto, nella letteratura spagnola sul maquis, un nuovo tipo di realismo, che rifacendosi alla sensibilità neomoderna ricerca un rapporto con la realtà empirica grazie al quale quest’ultima possa ritrovare non un centro fisso e stabile come in epoca positivista, ma per lo meno un grado di certezza, pur sempre in parte aleatorio, che ne renda possibile una rappresentazione.

Per questo motivo, esistono modelli di mondo che si delineano come verosimili ancorché, ovviamente, fittizi, che contengono “instrucciones de índole diversa a las de la realidad efectiva, pero semejantes a ella; los mundos constituidos de acuerdo con este

¹⁷³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 114.

¹⁷⁴ María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 159.

modelo de mundo responden a un criterio fundamental en la historia de la creación artística, la verosimilitud, y presentan como rasgo definitorio un gran parecido con la realidad efectiva”¹⁷⁵: ci soffermeremo su questa possibilità nel paragrafo successivo, cercando di approfondire il concetto di mondo possibile e di situarlo all’interno della narrativa sul maquis, di cui cercheremo inoltre brevemente di presentare le modalità attraverso le quali questa sviluppa e mantiene un rapporto con la realtà storica empirica.

Realismo e letteratura: delineare un mondo possibile

Come abbiamo visto e ribadito nelle analisi che precedono questo paragrafo in conclusione di capitolo, “col Novecento si verifica un capovolgimento: la sicurezza della realtà entra in crisi, mentre si dissecano le fonti dell’assurdo «istituzionale» (religione, mito, ecc.). La dialettica realtà/irrealtà viene dunque impiantata ex novo, e solo sul terreno della incrinata e sfuggente realtà”¹⁷⁶. Questo è dunque uno degli assunti di base su cui si reggono la dominante e l’arte postmoderne, mentre, per quanto riguarda il cambio di sensibilità in divenire che abbiamo cercato di presentare, la rappresentazione della realtà empirica nell’opera narrativa intraprende un nuovo cammino, cercando di ristabilire un certo dominio su di essa, sia attraverso i mutamenti nella voce narrante cui si è accennato, sia attraverso una ripresa di fiducia nel potere referenziale della parola, che sfocia in una ricerca di tipo etico – e, nella letteratura spagnola contemporanea, memorialistico.

Ad ogni modo è centrale, nell’affrontare un discorso sulla creazione di un mondo fittizio verosimile che inizi a prendere le distanze dalla teoria pura per avvicinarsi alla realizzazione romanzesca, riconoscere che ogni epoca ha un suo modo peculiare di percepire la verosimiglianza: per quanto possa sembrare scontato, è importante ricordare che ogni società crea dei mondi narrativi che risultano credibili al lettore in base a precisi espedienti rappresentativi, poiché, abbiamo visto, già la realtà empirica altro non è che “un costrutto culturale, un sistema di segni infinitamente plurimo e variabile, convenzionale e relativo, storicamente e geograficamente condizionato, un contratto implicito tra individuo e gruppo sociale che solo l’assuefazione a determinati modelli cognitivi ci permette di vedere (o addirittura di costruire)”¹⁷⁷.

La questione della referenzialità, in letteratura, si basa infatti in gran parte sulla nostra esperienza di lettori: come afferma Umberto Eco, noi non possiamo accostarci ad

¹⁷⁵ Antonio Garrido Domínguez, *Narración y ficción*, cit., p. 142.

¹⁷⁶ Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, cit., p. 224.

¹⁷⁷ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 98.

un testo indipendentemente dalle nostre esperienze di lettori passati; perciò siamo ben consci del fatto che, quando decidiamo di accostarci alla lettura di un testo narrativo, accettiamo di sottostare a quella sospensione volontaria dell'incredulità teorizzata da Coleridge, modificando il nostro orizzonte di attesa e di interpretazione di quanto ci accingiamo ad affrontare. Oltretutto, come segnala Federico Bertoni e come abbiamo già ampiamente commentato, nella contemporaneità è estremamente problematico esprimere un giudizio che possa rendere conto del grado di realismo di un prodotto artistico, poiché è la stessa idea di realtà che è stata messa in crisi nel postmodernismo, e se dunque ci si trova spesso nell'impossibilità di distinguere ciò che viene proposto come fittizio da ciò che invece esiste nel mondo della nostra esperienza, è indubbio che ogni tipo di "realismo ingenuo o dogmatico che pretende di azzerare qualunque mediazione discorsiva per riprodurre fedelmente *la* realtà non può che impantanarsi tra le paludi delle sue aporie"¹⁷⁸. Per questo, il dibattito sul realismo nella contemporaneità non si è esaurito né tantomeno accenna a risolversi, poiché più forte nei momenti di crisi si fa lo scetticismo nei confronti delle rappresentazioni – e abbiamo visto come la moltiplicazione dei punti di vista e delle interpretazioni sul mondo acuisca nella soggettività contemporanea questo sentimento di smarrimento ed incertezza.

Il riconoscimento che un realismo intransigente e monolitico ha perduto oggi ogni tipo di legittimazione non solo culturale ma in prima battuta sociale, però, non può ricadere nell'estremo opposto, ovvero nella proposta di un modello di narrativa fieramente antimimetico, poiché, come afferma Garrido Domínguez, "siempre hay lazos que conectan la realidad y los productos artísticos: el modelo humano para las acciones representadas, las experiencias del autor, el lenguaje y las convenciones empleadas y, de manera especial, el lector, que es quien lleva a cabo la refiguración (vivencia, disfrute, conocimiento, etc.) de los mundos contenidos en los textos"¹⁷⁹. Gli universi fittizi, insomma, presentano svariati gradi di intersezione con il mondo della nostra esperienza, ed infatti l'episteme postmoderna, sottolineando la natura di artefatto verbale di qualsiasi realtà, da quella empirica a quella rappresentata nelle arti, ha permesso di postulare che, semplicemente, la finzione è un altro tipo, un altro aspetto della realtà, non in uno stato di subordinazione rispetto ad essa ma nemmeno completamente autonoma.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Antonio Garrido Domínguez, *Narración y ficción*, cit., p. 200.

Ciò che ci preme ora indagare, prima di passare all'analisi dei romanzi sul maquis nei capitoli successivi, al fine di completare il panorama delle nuove tendenze narrative che si stanno sviluppando nell'ultimo decennio – cui una delle più importanti nei confronti della rappresentazione della realtà empirica è, come abbiamo visto, un nuovo modello di voce narrante, con un dominio e un potere sulla narrazione più saldo che nella postmodernità – è un altro espediente, che permette agli autori, contemporaneamente, tanto di dar conto della natura di costruito discorsivo della propria opera e del mondo in essa ricreato, quanto di stabilire un modello di verosimiglianza che sia accettato e fruito dai lettori. Questo *modus operandi* si articola come abbiamo visto, nella letteratura spagnola contemporanea di argomento storico, in due ricorsi stilistici e strutturali: il discorso metanarrativo, e l'utilizzo di un impianto cosiddetto docufittizio, in cui, all'interno dei romanzi, convergono tanto l'intento documentaristico quanto l'intento finzionale, che stabiliscono un patto narrativo tra autore e lettore di carattere innovativo, con un forte impatto sulla referenzialità del testo.

La docufunzione si manifesta a mio avviso come un superamento della *historiographic metafiction* proposta da Linda Hutcheon negli anni Ottanta poiché, oltre a portare avanti la linea metanarrativa di quelle opere, aggiunge nella costruzione narrativa documenti di varia natura – testi storiografici, articoli giornalistici, fotografie, ma anche riferimenti a biografie di personaggi storici facenti parte del mondo della nostra esperienza – che, appartenendo alla realtà empirica, non solo forniscono un referente immediatamente riconoscibile, ma obbligano il lettore, in ragione della natura ibrida del patto, ad interrogarsi a fondo sulla veridicità o sulla natura finzionale del testo che ha di fronte.

In questo modo, e con l'ausilio di documenti e riferimenti di diversa natura, appartenenti a discorsi sociali distinti da quello letterario, gli autori creano il proprio mondo possibile che, allo stesso tempo, mostra e mantiene ben salda la natura di costruito culturale – come afferma Eco, “ammobiliato, ma non per questo [...] sostantivo. [...] Esso [...] c'è nel senso in cui c'è il significato di una parola: attraverso vari interpretanti posso darne la struttura componenziale”¹⁸⁰ – e si serve di proprietà e addirittura materiali derivanti dalla realtà empirica: dal punto di osservazione della nostra esperienza, dunque, il patto ibrido che fa sorgere la docufunzione non fa altro che ampliare la verosimiglianza di cui si vuole dotare un testo narrativo.

¹⁸⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 126.

La ricostruzione di un mondo possibile attraverso la docufunzione, insomma, mantiene proprietà e caratteristiche della realtà empirica tramite l'inserzione di dati documentaristici verificabili ma, come per qualsiasi testo realistico, non pretende di sostituire la realtà o di darne una rappresentazione esatta. La ricreazione dell'universo si delinea quasi, come segnala Siegfried Schmidt, come “mapas de realidad, no la realidad en sí. Documentan resoluciones de problemas que han sido adecuados a nuestros propósitos”¹⁸¹, senza però, nel caso del romanzo sul maquis, comunicare quali dati vengono presi a prestito e quali invece vengono inventati, situando così la narrazione in una zona grigia in cui non vi è mai la certezza dell'ambito, reale o immaginario, cui determinati elementi appartengono¹⁸².

La questione, nella docufunzione, non si risolve in ogni caso in un'adesione illusoriamente fedele o meno alla realtà empirica, bensì si sviluppa in relazione alle forme e ai modi di legittimazione di ciò che viene narrato, alle modalità grazie a cui viene reso credibile. Per quanto riguarda il realismo moderno o contemporaneo, infatti, è da segnalare, come fa Federico Bertoni, “il netto cambiamento nei parametri di selezione dei soggetti: non più le vicende memorabili dei grandi personaggi storici, ma la morale comune, le passioni nascoste, le segrete vibrazioni del cuore umano, gli infiniti e brulicanti avvenimenti della «vita privata degli uomini»”¹⁸³, quegli aspetti marginali, insomma, che vengono prediletti anche dalla letteratura postmoderna e che quella neomoderna mantiene come tratto peculiare.

¹⁸¹ Siegfried J. Schmidt, “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura” in Antonio Garrido Domínguez (a cura di), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 207-238 [215].

¹⁸² Ritomeremo sull'analisi dell'inserzione dei dati empirici nei romanzi sul maquis nel prossimo capitolo, che sarà interamente dedicato allo studio dei rapporti che si intrecciano in essi tra la Storia e la narrazione. Serva però ad esempio, per il momento, fare riferimento alla costruzione del romanzo *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello, cui abbiamo fatto cenno in precedenza, o l'immissione, nella trama di *La voz dormida* di Dulce Chacón, dell'ultimo bollettino di guerra diramato dall'esercito franchista a sancire la fine del conflitto (cfr. Dulce Chacón, *La voz dormida*, cit., p. 155), a fianco di documenti processuali riguardanti i personaggi fittizi di Hortensia o del Chaquetanegra (cfr. Ivi, pp. 245-246, p. 358, pp. 417-418), che mantengono in ogni caso non solo un'apparenza di verosimiglianza bensì, soprattutto, un'illusione di veridicità. A questo proposito, è interessante segnalare anche la riflessione sviluppata da Isaac Rosa nelle prime pagine dell'opera *El vano ayer*, in cui la voce narrante afferma che, per scrivere un romanzo storico sulla Guerra Civile, al romanziere è sufficiente scegliere un testo storiografico sul periodo cui vuole accostarsi, “seleccionar aquellos nombres menos mencionados, y entre éstos los desconocidos, los completamente desconocidos, los olvidados, centrar la atención finalmente en uno de ellos y probar suerte: [...] Las posibilidades son muchas, [...] de tal forma que los jóvenes novelistas con afán de realidad, espíritu vindicativo o simple pereza imaginativa no deben preocuparse, pues siempre quedarán caminos por transitar en nuestro pasado reciente: vidas ejemplares que se agotaron en el margen de un tomo histórico, en un mortífero punto y aparte, sin anotaciones a pie de página” (Isaac Rosa (2004), *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2012, pp. 9-11): dati verificabili, insomma, ma così poco documentati da permetterne uno sviluppo fittizio senza contraddire apertamente la realtà storiografica empirica.

¹⁸³ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 159.

In ogni caso, il realismo riscontrabile nei romanzi sul maquis facenti parte del corpus della ricerca, pur sviluppando questa tendenza a concentrarsi sulle vicende private di personaggi minori (siano essi fittizi o desunti dalla realtà empirica verificabile), poco si basa su una costruzione docufittizia, eccezion fatta, come abbiamo detto e come meglio vedremo nel capitolo successivo, per *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello: ne integra in sé alcuni dei procedimenti segnalati, ma principalmente, in quella che Walter Siti denomina l’“impresa scriteriata e arrogante di ricreare la vita coi segni”¹⁸⁴, la strada maestra che viene seguita dagli autori è quella di un cambio nella voce narrante, oltre ad una serie di giochi e rimandi paratestuali – ringraziamenti, prefazioni o postfazioni – volti a catturare l’attenzione del lettore sulle intersezioni con la realtà empirica in un momento che però non interferisce con la fruizione della vicenda narrativa.

Anche per quanto riguarda l’analisi del tipo di realismo cui si ritorna nel romanzo sul maquis, dunque, il nodo da sciogliere per avanzare una proposta di lettura del fenomeno risiede nell’interazione che si stabilisce fra la Storia e la narrazione, ed avendo in mente le premesse teoriche fin qui esplicitate, riguardanti un primo tentativo di superamento dell’episteme postmoderna, bisognerà ricercare ed individuare nei testi gli strumenti ed i ricorsi stilistici attraverso cui gli autori ricreano, in romanzi che riposano su “una acentuada dimensión testimonial que no excluye, antes al contrario, una marcada elaboración literaria”¹⁸⁵, una realtà storiografica che vuole essere riscattata dall’oblio, e che per mantenere un chiaro ancoraggio al mondo empirico dovrà necessariamente misurarsi con l’inserzione, nelle vicende narrative, di fatti e personaggi verificabili.

¹⁸⁴ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 17.

¹⁸⁵ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 91.

CAPITOLO II

STORIA, MEMORIA E RAPPRESENTAZIONE NARRATIVA

Uno degli aspetti più significativi nello studio di opere che possono essere etichettate in prima battuta come romanzi storici è, senza ombra di dubbio, la riflessione concernente la Storia, che si configura come il primo, fondamentale passo nello studio successivo dei rapporti che questa intrattiene con la narrazione letteraria.

Per questo motivo credo sia innanzitutto necessario, nel momento del passaggio all'analisi dei testi narrativi sul maquis, compiere un *excursus* di natura teorica che miri a mostrare, nei limiti del possibile, i cambiamenti radicali avvenuti nel Novecento nell'ambito della filosofia della Storia: la riflessione ermeneutica ed epistemologica avviata nell'ultimo secolo sullo statuto della storiografia, infatti, non può altro che risultare imprescindibile nello studio di opere letterarie che fondano la propria specificità nell'interazione fra la Storia e la narrazione.

Negli ultimi decenni, un gran numero di studiosi e pensatori si è concentrato, a partire da ambiti del sapere, impostazioni metodologiche e punti di vista differenti, sullo statuto della storiografia e sulla filosofia che ne è alla base: storici come Ginzburg, LaCapra, Pomian e de Certeau, filosofi come Benjamin e Vattimo, e critici letterari come Hayden White o György Lukács, tra gli altri, hanno diretto la propria attenzione alla materia, apportando significativi contributi e dando vita ad un fecondo dibattito interdisciplinare che ha avuto e continua ad avere importanti ripercussioni sulla narrazione storica e letteraria.

È il filosofo francese Jean-François Lyotard, nel testo *La condizione postmoderna* del 1979, a tracciare un'importante panoramica sullo stato dei saperi nella postmodernità e a segnalare i cambiamenti occorsi nel XX secolo all'interno delle discipline scientifiche in generale, e di quelle umanistiche in particolare.

In un primo tentativo volto a delineare la condizione dell'episteme nella seconda parte del Novecento, Lyotard segnala, come abbiamo introdotto nel capitolo precedente, che l'aggettivo "postmoderno", attribuibile alla temperie culturale contemporanea, "designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo"¹. Centrale nel postmodernismo è la cognizione della crisi della modernità, la quale implica innanzitutto un profondo scetticismo nei confronti dei modelli conoscitivi di stampo positivista: questo comporta, tra le altre cose, la perdita di credibilità delle *grandi*

¹ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 5.

narrazioni, pratiche ormai abbandonate nella contemporaneità, che costituivano uno dei punti di forza della cultura europea fino alla fine del XIX secolo.

Queste trasformazioni, che Stefano Calabrese etichetta significativamente come “sismi epistemologici del Novecento”² (denotando sensibilmente la portata delle medesime), si concentrano in particolar modo sul veicolo privilegiato del sapere, il linguaggio: fortemente debitrice delle teorie del linguista svizzero Ferdinand de Saussure, esse hanno sostanzialmente portato ad un sentimento di incredulità e diffidenza nei confronti delle costruzioni retoriche che sono alla base di qualsiasi branca del sapere.

Lyotard sostiene nel saggio precedentemente citato che le cosiddette grandi narrazioni presupponevano una illimitata fiducia nella parola, nell'uomo e soprattutto nella Storia, nel progresso inarrestabile che era convinzione che questa portasse con sé. La perdita del potere centralizzante e aggregante dei vecchi poli di attrazione della società, tra cui si ritrovano le tradizioni storiche, è per il filosofo francese sintomo ed effetto dello scardinamento del rapporto con la parola: questa non è più ritenuta in grado di poter riprodurre fedelmente qualsiasi tipo di messaggio, che viene dunque trasmesso in modo opaco, problematico; le grandi narrazioni perdono di credibilità in quanto le verità su cui esse si fondavano non sono più ritenute comunicabili, diventando ambigue e instabili.

In particolare, per quanto riguarda la ricerca storica di stampo positivista e moderno, l'acritica fiducia nella parola si esplicava nella credenza per la quale, secondo lo storico Dominick LaCapra, il momento della scrittura era considerato di secondo piano rispetto all'oggetto dell'opera storiografica: si accettava quindi un'interpretazione del lavoro storiografico in cui la prosa era ridotta a problematicamente a mera forma di espressione di un contenuto, fermo restando la possibilità di adornarla letterariamente, senza che questo presupponesse alcun tipo di influsso sulla materia esposta e sul lavoro di analisi. In questo modo, lo storico positivista era convinto della pretesa imparzialità dell'opera, cosa che, secondo Roland Barthes, era attribuibile, più che al ricorso ad uno stile piano e fruibile, alla mancanza di segni dell'enunciatore nel discorso, la cui assenza avrebbe trasmesso al lettore l'impressione di una esposizione che si racconta da sola.

La grande narrazione storica perde quindi la propria credibilità nel momento in cui si verifica quel “declino della potenza unificatrice e legittimante”³ sino ad allora

² Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 21.

³ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., pp. 69-70.

attribuita al linguaggio ed alla sua possibilità di riprodurre in maniera fedele, univoca e immediatamente accessibile una serie di fatti ritenuti perfettamente leggibili ed analizzabili.

Inoltre, viene meno quella concezione moderna della Storia per la quale essa traeva la propria forza da un modello di narrazione finalistico e teleologico grazie al quale lo storico poteva interpretare ed esporre gli eventi come indizi o passi previ e necessari ad un compimento: ogni evento era preannunciato da ciò che lo precedeva tanto cronologicamente quanto, nell'opera, strutturalmente. In altre parole, il rinnovamento di stampo positivista nella storia universale, concepito da pensatori come Voltaire, Hegel, Comte o Marx a partire dal XVIII secolo, sosteneva che il tempo globale "ha carattere progressivo e riflette una realizzazione di valori definiti in maniera diversa da ciascun autore; [...] quest'orientamento progressivo del tempo è direttamente legato al rovesciamento del suo centro di gravità. Situato in precedenza nel passato, prossimo all'età mitica delle origini, esso va ormai spostandosi verso un futuro più o meno lontano. Da passatista, la storia universale diviene avvenirista"⁴.

Il filosofo Gianni Vattimo, richiamando le riflessioni di Nietzsche e Heidegger, segnala anche, come abbiamo accennato, che la modernità è caratterizzata dall'idea di progresso, da un'interpretazione della Storia come progressivo svelamento, compimento o illuminazione: per questo motivo, la Storia ottocentesca risulta essere una costruzione fondamentalmente monologica, teleologica e finalisticamente orientata, caratterizzata da una "funzione totalizzante, che consisteva nel prendere il posto della filosofia nel suo ruolo di dire il senso"⁵, rispondendo positivamente al bisogno di indicare un fine negli eventi esposti.

Inoltre, dall'antichità fino agli inizi del XIX secolo – prima quindi dell'avvento del positivismo – la storiografia era considerata un'arte letteraria: questa convinzione rendeva accettabile e di fatto accettata, come segnala Carlo Ginzburg, "l'idea di trarre elementi d'informazione storica da scritti di invenzione"⁶ su cui rifletteva ad esempio lo storico francese Jean Chapelain nel XVII secolo, desumendola da storici classici come Livio o Tucidide, per i quali era assolutamente plausibile ricercare dati storici in opere di narrativa. È nell'Ottocento dunque che l'idea di Storia inizia a separarsi dal concetto di narrazione: come segnala Daniela Carpi, è a partire dall'avvento del positivismo che

⁴ Krzysztof Pomian (1999), *Che cos'è la storia*, trad. it. Marco Di Sario, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 74.

⁵ Michel de Certeau (1975), *La scrittura della storia*, trad. it. Anna Jeronimidis, Milano, Jaca Book, 2006, p. 93.

⁶ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 82.

“la finzione narrativa fu vista come un ostacolo alla veridicità storica. Pertanto lo storico del XIX secolo tentò di evitare quanto possibile tutte le strategie retoriche del discorso. Si reputava che, se lo storico evitava di farsi coinvolgere da ideologie e si limitava a riferire i fatti in quanto tali, la storiografia poteva essere una scienza esatta al pari della matematica”⁷, e come tale vi si poteva scorgere al proprio interno, scientificamente e quindi in maniera certa, il cammino ed il fine del progresso dell’umanità che si dispiega nella Storia.

Nonostante l’immagine monologica rintracciabile nelle ideologie di stampo positivista, Lyotard segnala che la perdita di fiducia nelle grandi narrazioni che si verifica nel Novecento era già presente *in nuce* nei discorsi scientifici del XIX secolo, e ne rintraccia i primi sintomi nell’erosione del processo di legittimazione della scienza, dovuta alla progressiva presa di coscienza dell’arbitrarietà del mezzo linguistico, cui era affidata la diffusione di un sapere che si pretendeva obiettivo e neutrale, scevro di impostazioni ideologiche che ne inficiassero i contenuti. La crisi cui va incontro il sapere scientifico speculativo annovera quindi, tra le proprie cause, l’acquisizione di consapevolezza, da parte degli studiosi, dell’impossibilità per la scienza di autolegittimarsi mediante un discorso che può essere messo in questione in quanto prodotto di una determinata soggettività e non più riproduzione fedele e trasparente di verità ritenute universali. Di fatto, già nell’Ottocento inizia a venir meno la certezza dell’imparzialità dello storico nello studio e nell’esposizione dei fatti: già “Hegel, Nietzsche e Croce concepivano l’interpretazione come l’anima stessa della storiografia: per loro era impossibile la teoria dell’occhio innocente ed i fatti erano *creati* grazie all’intervento dello storico”⁸, il quale dava loro vita spiegandoli ed interpretandoli.

Dal punto di vista storico, la portata di queste riflessioni è straordinaria, e ha importanti ripercussioni da due punti di vista strettamente intrecciati tra loro e che si influenzano vicendevolmente. È possibile riassumerne inizialmente il contenuto di questi due filoni di indagine affermando, come fa Vattimo, che la crisi che investe l’idea del progresso è strettamente relazionata con quella che, nello stesso periodo, investe anche la visione e il concetto della Storia, poiché, venendo meno l’idea di linearità, unitarietà ed universalità dei processi storici, ne consegue l’indebolimento della fede finalistica precedentemente esposta, e della fiducia nel miglioramento come qualità intrinseca del futuro. Inoltre, la consapevolezza della mancanza di unità e universalità è

⁷ Daniela Carpi, “Introduzione”, cit., p. 11.

⁸ Ivi, p. 17.

data dal progressivo riconoscimento che “non c’è una storia unica, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista diversi, ed è illusorio pensare che ci sia un punto di vista supremo, comprensivo, capace di unificare tutti gli altri”⁹.

Dopo l’illusorio approccio positivista alla storiografia, che riteneva possibile scrivere la storia eliminando l’interpretazione dello studioso dall’esposizione dei fatti, o fornendone un’interpretazione univoca e dunque universale, si sviluppa un nuovo tipo di soggettivismo storico, rintracciabile nei lavori di pensatori come Burckhardt e Nietzsche, per il quale, ormai, il linguaggio non è più ritenuto un mezzo affidabile e trasparente di rappresentazione della realtà; questo anche perché, come sottolinea György Lukács, si giunge alla conclusione che “la storia è un caos [...] a cui ognuno, a seconda delle proprie necessità, attribuisce un «senso» che gli conviene”¹⁰.

Lasciando momentaneamente da parte le implicazioni politiche che inevitabilmente scaturiscono da questa asserzione, risulta chiaro da subito come la donazione di senso da parte dello storico ai fatti del passato da lui raccontati si risolva in una moltiplicazione delle opinioni, in una pluralizzazione fino a quel momento impensabile, e nella consapevolezza che l’interpretazione passi attraverso la costruzione retorica del testo, mostrando che “l’immagine della storia che noi ci facciamo è tutta condizionata dalle regole di un genere letterario – che la storia, insomma, è molto più «una storia», un racconto, di quanto generalmente siamo disposti ad ammettere”¹¹.

L’avvio di questo processo di revisione che ha come oggetto le basi teoriche della concezione della Storia positivista ottocentesca – che avrà ampia risonanza nella postmodernità – è riscontrabile sin dai primi decenni del Novecento; l’accusa che viene rivolta, a partire dalle loro stesse fondamenta, ai processi storiografici, è sommariamente riassunta da Krzysztof Pomian in questi termini:

nessuna oggettività: piuttosto, un’inconfessata e forse inconsapevole parzialità; nessuna registrazione della totalità dei fatti relativi al soggetto trattato: piuttosto, una selezione delle fonti disponibili in funzione di presupposti estranei ed esterni alla ricerca. [...] E ancora: impliciti giudizi di valore, silenzi sospetti, procedimenti dubbi, spiegazioni basate su una psicologia storica e sommaria che non tenevano conto né degli interessi materiali né dei conflitti sociali¹².

L’accettazione del fatto che la storia sia un costrutto culturale, e soprattutto linguistico, fa sì che nella produzione storiografica si rimetta in discussione il ruolo dell’immaginazione, decisamente espunto durante la sua fase positivista. Uno dei primi teorici a rivalutarne la funzione all’interno della scrittura della storia è lo storico Robin

⁹ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, cit., pp. 9-10.

¹⁰ György Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 240.

¹¹ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, cit., pp. 16-17.

¹² Krzysztof Pomian, *Che cos’è la storia*, cit., pp. 81-82.

George Collingwood il quale, nell'opera postuma *Il concetto della storia*¹³, analizza i modi della riefettuazione del passato nel pensiero storico e ne segnala come una delle principali fasi, appunto, i processi immaginativi che accompagnano il momento dell'interpretazione dei documenti archivistici. Inoltre, sempre secondo Collingwood, lo storico ha un ampio potere organizzativo sui materiali con i quali lavora, ed il criterio che attua nell'elaborazione delle proprie opere è la coerenza della loro costruzione poiché, come segnala anche Hayden White rifacendosi proprio alle teorie dello studioso inglese, “la sensibilità storica si manifesta nella capacità di far emergere una storia plausibile da una congerie di fatti che, nel loro stato primitivo, non hanno alcun senso”¹⁴.

Le teorie esposte da Collingwood saranno infatti di grande importanza per il lavoro di White, il quale, richiamandosi tra le altre alle posizioni nietzscheane accennate in precedenza, e alle “Tesi di filosofia della storia”¹⁵ di Walter Benjamin, cercherà di focalizzare le problematiche epistemologiche storiografiche sulla costruzione retorica della narrazione, propugnando in un certo senso – ed è ciò che gli rimproverano più aspramente coloro che si oppongono a queste sue posizioni – una visione parziale e inconoscibile del fatto storico.

Cercheremo ora di affrontare il dibattito sviluppatosi negli ultimi decenni riassumendo le opinioni facenti riferimento alle riflessioni costruttiviste o narrative e quelle loro antagoniste difese da pensatori quali Carlo Ginzburg.

La narrazione storica come costruito retorico

Come abbiamo segnalato in precedenza, la rivoluzione dei saperi novecenteschi che investe la cultura fa nascere una nuova visione del mondo – il mondo postmoderno – che ha perso i punti di riferimento del passato, gettando l'uomo nell'inconoscibilità e incomprendibilità della realtà, a partire da se stesso come soggetto. Tutto ciò che può essere indagato non può essere realmente conosciuto, poiché si è ormai consapevoli sia della fallacia dei metodi di indagine che della soggettività del proprio punto di vista al momento di esprimere l'oggetto dello studio, una soggettività che investe ogni tipo di narrazione proposta, compresa quella storica.

¹³ Robin George Collingwood (1946), *Il concetto della storia*, trad. it. Domenico Pesce, Milano, Fabbri, 1966.

¹⁴ Hayden White, *Forme di storia*, trad. it. Edoardo Tortarolo, Roma, Carocci Editore, 2007, p. 18.

¹⁵ Walter Benjamin (1955), “Tesi di filosofia della storia” in Id., *Angelus novus*, trad. it. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 75-86.

Per quanto riguarda il mondo postmoderno, Gianni Vattimo arriva a postulare che l'esperienza della fine della storia sia dovuta alla dissoluzione della categoria della novità, caratterizzata dal fatto che, “mentre nella teoria la nozione di storicità si fa sempre più problematica, nella pratica storiografica e nella sua autoconsapevolezza metodologica l'idea di una storia come processo unitario si dissolve”¹⁶, riportandoci così alle posizioni di Jean-François Lyotard, il quale afferma, come abbiamo visto, che nella cultura e nella società contemporanee, postmoderne in quanto incentrate su metodi di produzione globalizzati e postindustriali, la grande narrazione perde di senso e soprattutto credibilità.

Questo fa sì che uno dei principali terreni di scontro su cui combattono i sostenitori e i detrattori di una visione della Storia intesa come narrazione sia proprio quello della rappresentazione, intesa qui come fase scritturale della storia, come il momento della messa in scrittura dell'operazione storica – che, ricorda Ricoeur, è composta da tre momenti: documentario, esplicativo/comprendente, rappresentativo¹⁷.

Coloro che Ricoeur etichetta come narrativisti, e che lo storico Dominick LaCapra giudica fautori di una “radically constructivist position”¹⁸, si concentrano dunque sul momento rappresentativo del fare la storia come fase privilegiata della propria indagine, arrivando quasi a considerare la retorica quale l'unico aspetto rilevante della storiografia.

Per i narrativisti, sostiene LaCapra, si verifica un'essenziale identità tra la storiografia e la scrittura letteraria, tanto a livello estetico quanto a livello strutturale: Hayden White, uno dei maggiori esponenti di questa corrente interpretativa, arriva ad affermare che “il modernismo annulla la dicotomia tra la scrittura fattuale (come la storiografia, la letteratura di viaggio, il discorso scientifico ad esempio) e la scrittura di fantasia (il racconto, il romanzo, la fantascienza tra gli altri) in modo tale che d'ora in poi il discorso di fantasia e il discorso fattuale diventano specie del genere “scrittura letteraria” e il confine tra loro è cancellato”¹⁹.

L'indagine epistemologica sulla Storia condotta da Hayden White si muove su due filoni di ricerca principali: il primo riguarda la retorica e la tropologia, che avvicinerrebbero la scrittura della Storia alla scrittura narrativa, mentre il secondo riguarda le posizioni ideologiche dello storico e l'impatto che queste sortiscono nella

¹⁶ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 13.

¹⁷ Cfr. Paul Ricoeur (2000), *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. Daniela Iannotta, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 193.

¹⁸ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 8.

¹⁹ Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 11.

messa in intreccio dei fatti indagati ed esposti. Ovviamente, i due approcci risultano inscindibili nella pratica, e verranno approfonditi in questa sede separatamente solo per motivi di chiarezza espositiva.

Le considerazioni proposte da Hayden White, che riposano sull'asserto per cui le narrazioni storiche sarebbero esclusivamente un prodotto verbale, fanno sì che la storiografia giunga ad essere considerata come una variazione della scrittura narrativa, avendo con questa in comune un modello strutturale basato principalmente sui tropi, sugli artifici retorici, cosa che allontanerebbe da essa la pretesa di affidabilità e verità. Anche Roland Barthes, nel famoso saggio "Il discorso della storia", si interroga sulla medesima problematica, domandandosi se

la narrazione degli avvenimenti passati, sottoposta di solito nella nostra cultura, dai Greci in poi, alla sanzione della «scienza» storica, collocata sotto il dominio del «reale», giustificata da principi di esposizione «razionale», è davvero differente, per qualche tratto specifico e per una indiscutibile pertinenza, dalla narrazione immaginaria, quale possiamo trovare nell'epopea, nel romanzo, nel dramma?²⁰

Uno dei primi aspetti che unirebbe, secondo White, la scrittura storica a quella narrativa risiede nel ruolo fondamentale dell'immaginazione, che l'autore desume dall'opera di Collingwood precedentemente citata. L'immaginazione costruttiva diventa quindi un elemento precipuo nella ricostruzione del passato in forma scritturale, poiché questa guida lo storico non solo nell'interpretazione dei fatti, ma soprattutto nella loro organizzazione in una trama coerente – coerente in prima istanza con se stessa, e non in relazione ad un referente empirico esterno ad essa.

Il riconoscimento succitato circa la centralità dell'invenzione porta White a sostenere che le vere radici della disciplina storica "affondano nell'immaginazione letteraria"²¹: a partire da questo presupposto, egli può rifarsi agevolmente, come gli critica Carlo Ginzburg, alle posizioni antireferenziali esposte da Nietzsche nell'opera *Sulla verità e la menzogna*, che farebbero dipendere, o ridurrebbero, la verità ad una costruzione retorica basata sui tropi.

L'importanza della retorica e della tropologia è inscindibile, secondo Hayden White, dall'operazione scritturale della storia²², nonostante rimanga centrale il

²⁰ Roland Barthes (1984), "Il discorso della storia" in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 137-149 [137].

²¹ Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 35.

²² White afferma infatti che "lo strumento caratteristico dello storico per la codificazione, la comunicazione e lo scambio è il comune linguaggio colto. Questo implica che i soli strumenti che egli possiede per attribuire ai suoi dati un significato, per rendere familiare ciò che è estraneo e rendere comprensibile il passato misterioso sono le tecniche del linguaggio *figurativo*. Tutte le narrazioni storiche presuppongono caratterizzazioni figurative degli eventi che vogliono rappresentare e spiegare" (Hayden White, *Forme di storia*, cit., pp. 29-30).

riconoscimento della fallacia del linguaggio, che nell'episteme postmoderna perde la propria capacità referenziale investendo la storiografia contemporanea di un "dubbio ontologico globale"²³ circa ciò che davvero è successo nel passato: non solo viene meno la fiducia nelle ricostruzioni storiografiche dello stesso, bensì viene anche intaccata la credibilità di ciò che sta alla base della ricostruzione portata a termine dallo storico, ovvero il documento contenuto nell'archivio. Una delle prime e più gravose conseguenze di questa crisi, infatti, risiede nell'acquisizione di consapevolezza che, se anche i documenti sono prodotti di linguaggio – e dunque essi stessi mediati da una sensibilità soggettiva –, allora l'obiettività propagandata e ricercata dalla scienza positivista è doppiamente ingannevole e illusoria. La ricostruzione storica, dunque, non è più considerata un testo di semplice e limpida leggibilità, e per quanto riguarda la traccia archivistica, essa stessa restituisce un mondo empirico che non si qualifica in maniera ontologica nettamente distinta rispetto a quello ricreato in un universo finzionale.

Per questo motivo, White arriva ad affermare che "la storia [...] acquista un senso nella stessa maniera in cui il poeta o il romanziere cercano di darvi un senso, cioè attribuendo a ciò che originariamente appare problematico e misterioso l'aspetto di una forma riconoscibile perché familiare. Non importa se si concepisce il mondo come reale o solo immaginato; il modo di dargli un senso è uguale"²⁴.

A partire da tali presupposti risulta chiara la funzione della retorica nella storiografia, la quale non è più concepita come una materia con pretesa di scientificità, ma come una commistione tra realtà e fantasia come credevano gli antichi: si può ora capire meglio per quale motivo White si rifaccia alle posizioni espresse da Collingwood circa l'importanza dell'immaginazione nella fase scritturale della storia. Per lo storico inglese, infatti, il ruolo dell'immaginazione storica è centrale sia nel momento dell'indagine (laddove questa colma le inevitabili lacune degli archivi) sia nel momento della ricostruzione e quindi della messa in scrittura della storia, poiché gli avvenimenti vengono riorganizzati proprio grazie all'intreccio prodotto dallo storico, che li presenta sotto una nuova luce, fornendo spiegazioni plausibili ai dati empirici non perché queste siano immanenti alle fonti, ai documenti d'archivio, bensì perché vengono avanzate e proposte dallo storico attraverso la ricostruzione immaginativa.

²³ Daniela Carpi, "Introduzione", cit., p. 14.

²⁴ Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 34.

Ciononostante, White critica l'impostazione di Collingwood precisando che, a suo avviso e contrariamente a quanto espresso dal pensatore inglese, nessun documento già contiene una storia al suo interno, che lo studioso deve semplicemente trarre allo scoperto; anzi, il documento contiene piuttosto alcuni indizi o elementi che possono fondare la struttura e la ricostruzione di una storia, ma solo se e quando lo storico li manipola, dona loro un senso grazie all'organizzazione che sceglie di attuare, dando maggior risalto o importanza ad alcuni e lasciando invece nell'ombra altri: il lavoro portato a compimento non differisce dunque sostanzialmente da quello di un narratore di invenzione, e l'unica sostanziale discrepanza risiede nel riconoscimento del fatto che è solo la natura del dato di partenza ad essere ontologicamente distinta, totalmente immaginativa o con un referente empirico di difficile accesso.

Tutto ciò, è evidente, chiama in causa la retorica, e sottolinea ampiamente la natura della storia come “prodotto culturale che esiste all'interno della società”²⁵, la cui funzione consiste nell'attribuire un significato ad una serie data di fatti. L'intreccio proposto dallo storico, risultato, secondo White, di un'operazione di natura letteraria, produce il senso con cui questi vuole investire una determinata serie di eventi che nel loro stato primitivo non ne hanno alcuno. Allo stesso tempo, come ribadisce anche Paul Ricoeur, “la prospettiva dell'insieme di avvenimenti che la storia, in quanto sistema di segni, tenta di descrivere, dipende dalla topologia”²⁶ poiché, come abbiamo già accennato, gli eventi storici non hanno alcun valore preesistente alla messa in intreccio²⁷, che risulta essere in questo modo l'unica azione capace di donare un senso agli eventi empirici presentati, un senso che riposa sulle possibilità stilistiche e formali offerte allo storico dalla cultura in cui opera.

Il modo di discorso figurativo scelto dallo storico sembra così arrivare a rivestire un'importanza maggiore rispetto all'evento stesso, e di fondamentale rilievo, a questo riguardo, risulta la distinzione stabilita da Pomian tra l'avvenimento ed il fatto: “perché ci sia un avvenimento è necessario che accada qualcosa”, mentre “un fatto storico è reale non tanto perché è stato o avrebbe potuto essere percepito ma solo perché ha

²⁵ Daniela Carpi, “Introduzione”, cit., p. 31.

²⁶ Paul Ricoeur (1985), *Tempo e racconto. Volume 3: Il tempo raccontato*, trad. it. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 2007, p. 235.

²⁷ Secondo White, infatti, “considerati in quanto elementi potenziali di una storia, gli eventi storici non hanno valore intrinseco. La loro collocazione finale in una storia che è tragica, comica, romantica o ironica – per usare le categorie di Frye – dipende dalla decisione dello storico di *configurarli* secondo gli imperativi dell'una o dell'altra struttura di intreccio o di un mito rispetto a un altro” (Hayden White, *Forme di storia*, cit., pp. 18-19).

lasciato delle tracce partendo dalle quali possiamo ricostruirlo, mettendo in opera specifiche procedure, codificate e riproducibili”²⁸.

Ecco dunque che per White, nella società contemporanea, ciò che importa non è tanto, utilizzando la terminologia appena desunta da Pomian, l’avvenimento, bensì il fatto, ovvero l’interpretazione dell’avvenimento fornita dallo storico, il significato donatogli, e avendo la storia un carattere ed una funzione eminentemente sociale, se ne deduce che nella visione analitica del critico acquisisce rilevanza non la supposta verità di un fatto determinato, quanto la sua organizzazione in un racconto coerente.

Logica conseguenza di quanto precedentemente esposto risulta il fatto che nella narrazione storica l’importanza sembra ricadere tutta sul parlante, su colui che sta scrivendo, poiché è lui a trovarsi nella posizione di (ri)comporre un racconto²⁹: in proposito White afferma, riflettendo in *Forme di storia* sul testo degli *Annali di San Gallo* contenuti nel primo volume dei *Monumenta Germaniae Historica*, che gli eventi lì contenuti vengono da noi percepiti come reali non perché accaddero, ma perché qualcuno li scrisse per far sì che fossero ricordati – ritorniamo, ancora una volta, alla distinzione tra avvenimento e fatto –, e lo sono tramite un’organizzazione cronologica determinata da qualcuno, che ha in quel momento il potere di imporre la propria versione dei fatti. La conclusione logica di questa serie di premesse è che già la descrizione di un evento si impone come interpretazione del medesimo perché, per riassumere a grandi linee, ogni testo storico, in quanto creazione retorica, riflette le impostazioni e le posizioni ideologiche di colui che lo produce attraverso la messa in intreccio.

La problematica esposta da White riguardante “l’organizzazione in discorso dell’immaginazione storica, in una forma che fa capo alla retorica, e più precisamente alla retorica dei tropi”³⁰ ha quindi come risultato quello di riportare al centro dell’attenzione la soggettività dello storico e la sua visione peculiare dei fatti che si trova ad esporre, e perciò lo studio della storia non potrà mai più essere ritenuto obiettivo, o addirittura innocente, come in passato. Oltre alle proprie personali impostazioni ideologiche, infatti, gli storici condividono in genere certi presupposti su

²⁸ Krzysztof Pomian, *Che cos’è la storia*, cit., pp. 119-120.

²⁹ Da questo punto di vista, le riflessioni teoriche esposte dai costruttivisti risultano, come ovvio, strettamente intrecciate alle teorizzazioni concernenti la letteratura postmoderna sintetizzate nel capitolo precedente, in particolare per quanto riguarda lo sfruttamento dei ricorsi legati alla metanarrativa, che, mentre focalizzano l’attenzione sulle modalità di costruzione dell’opera, la richiamano costantemente anche su colui che la sta costruendo, sul soggetto enunciante, che acquisisce importanza e centralità.

³⁰ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., p. 360.

come l'intreccio atto a raccontare determinati fatti debba essere strutturato: oltre alla soggettività propria di colui che fa la storia, ad esempio, rientrano in gioco fattori di natura culturale e sociologica che, come vedremo, possono avere su una determinata società anche ricadute politiche, attraverso l'uso e l'abuso della memoria.

Nonostante Barthes affermi che “il discorso storico è essenzialmente elaborazione ideologica”³¹, White sembra essere più cauto nel portare alle estreme conseguenze le proprie riflessioni teoriche, allontanandosi dalla predominanza dell'interpretazione sui fatti di nietzscheana memoria. Infatti, nonostante la portata delle eventuali conseguenze scatenantisi da considerazioni sul passato quale luogo di fantasia, il critico cerca a più riprese, nelle opere successive al famoso testo *Metahistory* (1973), di mitigare e in un certo senso di smorzare la carica più saldamente relativista delle proprie posizioni. Ciò che dicono le teorie postmoderniste più radicali cui abbiamo in precedenza accennato, come segnala di nuovo Daniela Carpi, è che non esiste una realtà oggettiva extratestuale cui fare riferimento, mentre per White questo referente empirico ha una sua esistenza, benché non possa essere conosciuto che attraverso una serie di rappresentazioni pregresse al momento in cui ci si accosta ad esso. Scartando quindi le accuse mossegli da svariati studiosi circa le proprie tendenze antireferenziali (accuse causate da un possibile, distorto utilizzo delle stesse teorie ad opera di pensatori di matrice revisionista o negazionista), Hayden White sottolinea, in una sorta di autoapologia, che “dire che diamo un senso al mondo reale imponendogli la coerenza formale che abitualmente associamo alle opere degli scrittori di fantasia non inficia in alcun modo lo *status* di conoscenza che ascriviamo alla storiografia”³², nonostante questa affermazione non fughi completamente il pericolo di un utilizzo improprio e mistificatore delle riflessioni del critico.

White quindi non arriva, nella propria teoria, a negare l'esistenza del passato storico, che si qualifica a suo avviso, nonostante le criticità segnalate, come un'entità esistente di cui è possibile parlare e quindi, per estensione, che è possibile conoscere. Tuttavia, sottolineare l'esistenza del passato non significa in alcun modo riaffermarne l'intelligibilità immediata e diretta propugnata dalle filosofie di stampo positivista: dai frammenti e detriti di un passato empirico sopravvissuti fino a noi, le ricostruzioni che se ne possono proporre sono comunque basate su “realizzazioni tanto immaginative o

³¹ Roland Barthes, “Il discorso della storia”, cit., p. 147.

³² Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 34.

poetiche quanto razionali e scientifiche”³³, poiché quel passato rimarrà sempre e comunque esclusivamente accessibile attraverso il documento archivistico, che a sua volta è fondato tanto su una rappresentazione (con tutto ciò che ne consegue) quanto sulla *scelta* della conservazione di quel documento.

Per concludere, le posizioni di Hayden White si rivelano molto meno radicali di quanto i suoi antagonisti gli rimproverino: ciò che persegue il critico nei propri lavori è l’instillazione di un dubbio ermeneutico sulla storia, rimanendo però sulla superficie delle conseguenze della propria proposta critica, sfiorando ma mai abbracciando pienamente la posizione nietzscheana per cui non esisterebbero i fatti ma solo le interpretazioni che di essi se ne possono dare, e neppure le asserzioni di Roland Barthes per il quale “il fatto non ha mai altro che un’esistenza linguistica (in quanto termine di un discorso), e tuttavia tutto si svolge come se quell’altra esistenza fosse soltanto la «copia» pura e semplice di un’altra, situata in un campo extratestuale, il «reale»”³⁴. Tuttavia, saranno proprio le teorie tropologiche esposte da White a suscitare un maggior numero di critiche ed opposizioni da parte di studiosi che accettano la sfida posta dal dubbio ontologico da lui segnalato, ma ne rigettano decisamente le conclusioni cui arriva – benché queste, come abbiamo visto, siano riviste e mitigate negli scritti più recenti.

Confutazioni alla teoria tropologica e all’approccio costruttivista

La crisi delle concezioni positiviste ottocentesche, approfondita e, da alcuni punti di vista, portata alle sue estreme conseguenze da pensatori quali quelli succitati, sembra sottrarre alla storia le pretese di scientificità che questa aveva avuto sino agli inizi del XX secolo, concentrando l’attenzione dell’indagine sul versante scritturale della stessa e sul supposto carattere finzionale dei testi.

Come sottolinea Daniela Carpi nel presentare la propria raccolta in volume di alcuni saggi di Hayden White, “con il nuovo accostamento fra storia e narritività tutto *sembra* slittare nel piano dell’interpretazione, annullando, *pare*, la possibilità di una vera ricostruzione del passato”³⁵, anche se l’inserzione dei verbi “sembrare” e “parere”, nella frase, si delinea come una formula dubitativa volta a smorzare alcune delle posizioni più radicali del critico americano, come egli stesso fa a più riprese nei lavori presentati nel paragrafo anteriore.

³³ Ivi, p. 162.

³⁴ Roland Barthes, “Il discorso della storia”, cit., p. 147.

³⁵ Daniela Carpi, “Introduzione”, cit., p. 13. Il corsivo è mio.

White, infatti, si rende conto che “in generale c’è stato un atteggiamento riluttante a considerare le narrazioni storiche per quello che evidentemente sono: costruzioni verbali, i cui contenuti sono tanto *inventati* quanto *trovati* e le cui forme hanno più in comune con i loro corrispettivi nella letteratura di quanto abbiano con quelli nelle scienze”³⁶, e più volte nei suoi scritti sottolinea come la propria teoria tropologica si limiti a focalizzare l’attenzione sulle modalità di produzione del discorso storico, non eliminando la differenza tra realtà empirica e costruzione immaginifica, ma riportando le relazioni che tra esse si stabiliscono in primo piano, al fine di ampliare la nostra coscienza, e conoscenza, dei meccanismi di donazione del senso.

Nonostante molti storici e filosofi siano concordi nel riconoscere che Storia e narrazione non possono in alcun modo venire separate nel momento della ricerca, bisogna sempre aver presente, come ricorda Ricoeur, che il termine *storia* designa non solo la cronologia che stabilisce l’ordine di determinati avvenimenti, ma anche, allo stesso tempo, la serie di ricostruzioni verbali che di essi ne sono state fatte: essendo dunque di pari importanza, nella storiografia, tanto il fatto quanto la narrazione, risulta quanto meno semplicistico ridurre le problematiche storiografiche al solo momento della rappresentazione, per quanto questa sia centrale nell’atto di divulgazione della materia.

Le accuse mosse ad Hayden White da più parti concernono differenti snodi argomentativi della teoria da lui proposta, dall’affermazione barthesiana per la quale un fatto storico non ha altro che un’esistenza testuale all’ineliminabile posizione soggettiva di colui che scrive la storia.

Ciò che in primo luogo viene imputato all’impostazione teorica di White è la sua messa in questione della verità storica e la sua apertura ad un relativismo che ha, come segnala Ginzburg, un triplice limite, “conoscitivo, politico e morale”³⁷, anche se l’attenzione posta sulle metodologie retoriche dal critico americano ha senza dubbio il merito di approfondire e problematizzare un campo di studi all’epoca ancora poco trattato, da una impostazione metodologica forse privilegiata quale è quella della critica letteraria.

Da questo punto di vista, molte sono le concessioni fatte da storici ed altri studiosi alla teoria tropologica: secondo Dominick LaCapra, ad esempio, il costruttivismo proposto da White ha avuto come feconda conseguenza la messa in questione del

³⁶ Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 16.

³⁷ Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 32.

paradigma di ricerca positivista, nonché l'avvio di un dibattito che ha reso possibile smascherare quelle verità che venivano proposte e percepite come date ed universali, e non suscettibili di verifica alcuna. L'attenzione alla costruzione retorica di un testo storico ha fatto sì che la grande narrazione storiografica perdesse di legittimità, permettendo un approccio maggiormente consapevole ed approfondito alla rappresentazione, eliminando in un certo senso dalla storiografia l'illusione referenziale segnalata da Barthes e rendendo possibile la messa in questione dello stereotipo della rappresentazione trasparente ed oggettiva.

Inoltre, l'accento posto da White – e da questi desunto da Collingwood – sull'importanza dell'immaginazione nella produzione storiografica ha fatto sì che gli storici e i filosofi della storia potessero interrogarsi su questa problematica particolare portandola alla luce ed iniziando un percorso al fine di eliminarne le ambiguità. Il riconoscimento che “la nostra conoscenza del passato è inevitabilmente incerta, discontinua, lacunosa: basata su una massa di frammenti e di rovine”³⁸, e che per dare una rappresentazione del passato che risulti soddisfacente non ci si possa limitare a restituirne la dimensione biologico-ecologico-tecnica, economico-demografica o, ad esempio, sociale, istituzionale, culturale e politica, ma ci si debba anche soffermare sulla dimensione visibile e quella vissuta del passato, ovvero sugli stati affettivi dei personaggi di allora prodotti da quel panorama³⁹, ha fatto giungere alla conclusione che, in questo aspetto particolare della storia pur intesa come disciplina scientifica, sia necessario far rientrare in gioco l'immaginazione e, attraverso essa, la finzione.

“L'aspetto visibile ricostruito di un oggetto comporta sempre una parte di finzione. E questa può essere più o meno grande, ma *non può mai essere eliminata del tutto*”⁴⁰, anche se ciò non significa cedere alla tentazione, cui più volte sembra indulgere White pur senza abbandonarvisi completamente, di identificare il fatto storico con la narrazione e quindi con la narrativa finzionale poiché, come ci ricorda LaCapra, “narratives in fiction may also involve truth claims on a structural or general level by providing insight into phenomena such as slavery or the Holocaust, by offering a reading of a process or period, or by giving at least a plausible “feel” for experience and emotion which may be difficult to arrive at through restricted documentary methods”⁴¹.

³⁸ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, cit., p. 38.

³⁹ Cfr. Krzysztof Pomian, *Che cos'è la storia*, cit., p. 39.

⁴⁰ *Ivi*, p. 41. Il corsivo è mio.

⁴¹ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 13.

Per riassumere, è utile ricordare la conclusione cui arriva, dopo un'ampia riflessione, Krysztof Pomian, per il quale la conoscenza non è mai completamente indipendente rispetto ai rapporti intessuti tra referente empirico ed immaginazione: attraverso un'inserzione consapevole della finzione nella rappresentazione, dunque, lo storico mira ad una ricostruzione del passato che non solo possa andare in direzione di una maggiore fedeltà e aderenza all'argomento esposto, ma che possa contemporaneamente avvicinare il lettore, ad un livello empatico, alla materia scelta.

L'attenzione al destinatario dell'opera ci riporta ad un altro dei punti esposti nelle teorie di White, ovvero l'impossibilità di eliminare dal testo la posizione ideologica di colui che lo scrive, che risulta non solo influenzato dal suo stesso pensiero ma anche dalla necessità di tenere contemporaneamente conto, rispetto al passato che indaga, di esigenze sociali, metodologiche, politico-ideologiche e culturali del pubblico cui si rivolge, poiché, essendo la narrazione prodotta di una determinata società e cultura, l'ambiente in cui opera lo storico peserà inevitabilmente tanto sul lavoro di ricerca quanto sul momento dell'organizzazione di un discorso: perciò il riconoscimento di queste criticità risveglia la consapevolezza della necessità di una stretta vigilanza epistemologica⁴², della quale si acquisisce la coscienza anche grazie a posizioni proposte dal critico americano che in un primo momento possono essere sembrate pure provocazioni.

Sul versante delle implicazioni di natura più strettamente personale in cui si trova coinvolto colui che fa storia, invece, anche uno strenuo avversario di White quale Carlo Ginzburg è portato ad affermare che il fatto “che la biografia di uno storico – dall'ambiente familiare, all'educazione ricevuta, alle amicizie – non sia irrilevante per comprenderne gli scritti, è o dovrebbe essere pacifico”⁴³: l'importante risiede comunque sempre nell'attivazione di quella vigilanza epistemologica richiamata da Silvano Facioni, che allo stesso tempo renderebbe possibile, pur nella consapevolezza dell'impossibile esistenza di testi neutrali e oggettivi, l'innalzamento della soglia di attenzione dello storico circa il proprio lavoro e la ricreazione di una personale versione dei fatti che non travalichi la frontiera del referente, e di quella del lettore, il quale non si configurerebbe più come un ricettore squisitamente passivo bensì come un ricevente attivo e critico del testo propostogli.

⁴² Cfr. Silvano Facioni, “Introduzione” in Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., pp. XI-XXVIII [XVII-XVIII].

⁴³ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, cit., p. 285.

Il fatto però che LaCapra affermi che secondo pensatori quali White o Frank Ankersmith la storiografia sia solo un'immagine distorta della Storia, prodotta dalla mente dello studioso, è a mio avviso una deduzione esagerata, poiché se è vero che lo storico non può essere una figura neutrale né rispetto all'oggetto della sua ricerca né agli strumenti di cui si dota, è altrettanto certo che, come ricorda Adriana Cavarero, “la storia è una serie di eventi, non un testo”⁴⁴ – assunto che nella postmodernità può non apparire di così scontata acquisizione –, e questi eventi possono essere verificati o confutati dal lettore che ha acquisito uno sguardo critico sulla rappresentazione grazie alla possibilità di accesso alle stesse fonti dello storico: archivi, testimonianze, documenti di varia natura.

Nonostante quindi il riconoscimento ormai inconfutabile del fatto che la narrazione e la Storia sono inscindibilmente intrecciate e non autoescludentisi, l'enfasi posta dai costruttivisti sulle forme narrative ha avuto come risultato, in molti casi, quello che è stato percepito come un tentativo di riduzione semplicistica della storiografia alla retorica il cui fine, nelle posizioni espresse da White e Barthes e riassunte da Ginzburg, “è l'efficacia, non la verità; non diversamente da un romanzo, un'opera storiografica costruisce un mondo testuale autonomo che non ha alcun rapporto dimostrabile con le realtà extra-testuali cui si riferisce; testi storiografici e testi di finzione sono autoreferenziali perché accomunati da una dimensione retorica”⁴⁵.

Le teorie esposte finora hanno, in potenza, risultati che minano alle fondamenta lo statuto epistemologico della storia, delegittimando l'idea di verità, che appare solo come una mistificazione volta alla conservazione del dominio su una società da parte di coloro che detengono il potere, ed è per confutare questa posizione che storici e filosofi hanno cercato di rimettere al centro dell'indagine sullo statuto della storia la nozione di prova, nonostante questa sia stata, negli ultimi decenni, sottoposta ad una feroce critica poiché ritenuta il simbolo della rigettata storiografia positivista.

Per confutare le posizioni maggiormente criticate dei costruttivisti, e mantenendone però gli aspetti ritenuti utili ad un approfondimento in chiave critica dell'episteme storiografica, Ricoeur, che non teme di sottolineare l'importanza dell'opera di White e l'accuratezza di certe sue intuizioni, afferma comunque di deplorare

⁴⁴ Adriana Cavarero (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 45.

⁴⁵ Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza*, cit., p. 52.

l'impasse nella quale Hayden White si è rinchiuso, trattando le operazioni di costruzione dell'intreccio come modi esplicativi, ritenuti nel migliore dei casi come indifferenti alle procedure scientifiche del sapere storico, nel peggiore come sostituibili a queste ultime. Si presenta qui una vera e propria *category mistake*, che genera un legittimo sospetto quanto alla capacità di questa teoria retorica di tirare una linea netta fra racconto storico e racconto di finzione⁴⁶.

La principale debolezza della teoria di Hayden White si trova dunque, come avevamo già accennato, nella predilezione, in fase analitica, per il momento scritturale della storia, lasciando da parte le fasi preliminari della ricerca: è così che viene meno la nozione di prova, quella nozione che, ripensata e problematizzata proprio grazie al suo esser messa in discussione, torna nuovamente al centro delle teorie degli storici contrapposti ai costruttivisti. Come sottolinea nuovamente Ricoeur, infatti, dopo aver messo in questione la rappresentazione per mezzo della retorica e della teoria tropologica esposta da White, il solo modo per “far prevalere l’attestazione di realtà sul sospetto di non pertinenza consiste nel rimettere al proprio posto la fase scritturale in rapporto alle fasi preliminari della spiegazione comprensiva e della prova documentaria. In altri termini, scritturalità, spiegazione comprensiva e prova documentaria *insieme* sono suscettibili di accreditare la pretesa di verità del discorso storico”⁴⁷.

Perciò Krzysztof Pomian sottolinea la necessità, per tracciare un confine netto che si opponga alla dissoluzione proposta dai costruttivisti del confine tra la narrazione storica e la narrazione fittizia, di inserire nel testo storico ciò che egli qualifica come precisi marchi di storicità⁴⁸ e che alludono all’apparato bibliografico e di note inseriti da un autore nel proprio testo, permettendo una verifica extratestuale da parte del lettore minuzioso, il quale può così constatare la veridicità dei riferimenti proposti ed abbracciare insieme le tre fasi del processo storico individuate da Ricoeur. Idealmente, quindi, grazie all’inserzione dei marchi di storicità il lettore può ripercorrere tutto il lavoro dello storico nelle sue diverse fasi di sviluppo, dalla fase documentaria alla fase scritturale, tornando, al limite, sino alle fonti archivistiche che costituiscono il punto di partenza del fare (e dello scrivere) la storia. Tuttavia, il fatto che Daniela Carpi sottolineasse anche l’inaffidabilità del documento archivistico, in quanto esso stesso basato su un linguaggio di cui è stata ampiamente dimostrata la fallacia, rischia di creare un nuovo cortocircuito e di riportarci ancora una volta, pur nel tentativo di confutarne le

⁴⁶ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., pp. 363-364.

⁴⁷ Ivi, p. 401.

⁴⁸ Secondo Pomian, determinati marchi si rintracciano in quegli “elementi (segni o formule) ritenuti in grado di condurre il lettore al di fuori del testo stesso; segni o formule che additano una realtà esterna alla narrazione stessa, se non addirittura extratestuale, e segnalano che la narrazione in cui sono inseriti non aspira all’autosufficienza” (Krzysztof Pomian, *Che cos’è la storia*, cit., p. 18).

teorie, nell'ambito del costruttivismo. Se infatti è già la prova documentaria a essere soggetta ad una radicale messa in dubbio, a poco servirà il controllo esercitabile dal lettore, sul testo storico come prodotto ultimo dell'indagine, attraverso il percorso a ritroso fino ad essa: ci si troverebbe ancora una volta in scacco, prigionieri dello stesso dubbio ontologico che interessa la narrazione storica.

Inoltre, anche la successiva precisazione di Pomian secondo la quale i testi di natura fittizia non permetterebbero questa verifica extratestuale rischia di complicare nuovamente la questione, poiché, come abbiamo visto nel capitolo precedente, nella letteratura postmoderna si crea spesso una commistione di generi e discorsi sociali (storiografia, dibattito pubblico giornalistico, politico, accademico) che fa sì che anche opere narrative inseriscano al proprio interno dati verificabili, per lo più desunti da testi storici segnalati: per il momento, lascio in sospeso la questione, che verrà affrontata in maniera più dettagliata nei paragrafi successivi.

Il tentativo di difesa della prova come base della storiografia, insieme a quello di opposizione alle teorie di White, possono in conclusione essere esplicitati dalle convinzioni espresse da Ginzburg, per il quale – ribadendo le conclusioni cui giunge anche Paul Ricoeur – la riduzione della narrazione storiografica alla retorica risulta semplicistica, poiché scinde ciò che invece è ritenuto essere inscindibile, ovvero la ricerca dalla narrazione, i due momenti documentario ed esplicativo/comprendente da quello rappresentativo. Oltretutto, Ginzburg sostiene che perfino nei testi più orientati ideologicamente sia possibile, tramite lapsus o altri piccoli indizi, aprirne la costruzione retorica ad una lettura altra della realtà proposta: infatti, anche “se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla. Quest'idea [...] costituisce il nocciolo del paradigma indiziario o semiotico”⁴⁹, di cui l'autore fornisce una dimostrazione, ad esempio, nel saggio “Le voci dell'altro. Una rivolta indigena nelle Isole Marianne” all'interno dell'opera *Rapporti di Forza*. È evidente, però, che la complessità del dibattito non possa essere restituita appieno in questa sede, e nemmeno risolta, come cerca di fare Pomian, affermando che “un autore diventa storico solo quando è compenetrato dall'esigenza di provare ciò che dice e ci si dedica attivamente”⁵⁰: la costruzione di un romanzo come *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello, ad esempio, con l'inserzione di documenti storici, giornalistici e fotografie ufficiali, o più semplicemente la natura romanzata di un testo storico quale *La*

⁴⁹ Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 191.

⁵⁰ Krzysztof Pomian, *Che cos'è la storia*, cit., p. 200.

mujer del maquis (2008) di Ana Cañil inficerebbe inesorabilmente questo tipo di deduzioni⁵¹.

Un ultimo tentativo di dirimere la questione posta da White circa i rapporti fra Storia e narrazione che credo sia necessario segnalare è proposto da Paul Ricoeur, il quale precisa con estrema chiarezza che è il patto narrativo tra autore e lettore a determinare una distinzione ineliminabile tra l'opera storiografica e l'opera narrativa fittizionale, che in questo modo si definiscono come una coppia antitetica. In altre parole, il patto narrativo stabilito tra il lettore e lo storico non può in alcun modo comprendere quella sospensione dell'incredulità necessaria per godere dell'entrata in un universo fittizio ricreato nell'opera narrativa: “aprendo un libro di storia, [...] il lettore si aspetta di entrare [...] all'interno di un mondo di avvenimenti realmente accaduti [...] ed esige, se non un discorso vero paragonabile a quello di un trattato di fisica, quanto meno un discorso plausibile, ammissibile, probabile e, in ogni caso, onesto e veridico”⁵².

Tutto ciò, però, pur cercando di ristabilire la differenza di statuto che intercorre tra il testo storiografico e il testo narrativo posta in questione dalla teoria tropologica di White e dalle posizioni relative al costruttivismo, non riesce a confutare l'asserzione secondo la quale la Storia è sempre il prodotto verbale risultante dallo scontro tra rappresentazioni narrative antagoniste che si combattono al fine di stabilire un primato concernente la possibile figurazione del passato, e nonostante Ginzburg si dichiari conscio del fatto che nell'epoca postmoderna il concetto di verità sia inaccettabile se non filtrato da segni tipografici quali le virgolette, atte a smorzare tanto l'impatto linguistico quanto quello ideologico, egli afferma di ritenere “che la ricerca della verità sia ancora il compito fondamentale per chi faccia ricerca, storici inclusi”⁵³. Vedremo però, nei paragrafi successivi, in che modo, proprio a causa della natura essenzialmente retorica del testo storico, questa ricerca della verità possa essere complicata dall'esistenza di narrazioni di segno opposto che, se non sottoposte alla verifica della prova – per quanto entro certi limiti risulti anch'essa confutabile –, possono influenzare

⁵¹ Hans Lauge Hansen prende proprio questo testo della Cañil per cercare di dare una definizione precisa di ciò che chiama “ensayo documental narrado”, nel quale “se emplean modelos narrativos para contar la historia de unos personajes históricos, pero sin incluir personajes ficticios o escenas imaginadas, ni utilizar el diálogo directo entre los personajes. En el ensayo narrado se discute explícitamente la validez de las fuentes de información, y el carácter “verdadero” de los hechos descritos es el parámetro más importante del discurso. El discurso evita la indeterminación estetizante y el punto de vista del narrador se comunica de manera inequívoca” (Hans Lauge Hansen, “Formas de la novela histórica actual”, cit., p. 85).

⁵² Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 376.

⁵³ Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza*, cit., p. 65.

la nostra conoscenza del passato, arrivando a condizionare significativamente persino il tempo presente.

Le forme di potere della storia

Come ormai è universalmente accettato e riconosciuto, la narrazione storica può diventare, in alcune società, uno tra gli strumenti di propaganda utilizzati come forma di controllo, o piuttosto, di manipolazione dell'opinione pubblica, volto al mantenimento di una posizione egemonica e tanto più sfruttato quanto più forte è l'impostazione totalitaria della forma di governo presa in esame. Come segnala ad esempio il filosofo Avishai Margalit, è inquestionabile l'esistenza di una stretta correlazione tra i regimi a vocazione totalitaria ed il conservatorismo: questo accade poiché, attraverso la narrazione storiografica o la creazione di miti, gli storici asserviti a determinate forme di potere cercano di fornire legittimità a governi che fondano la propria autorità su eventi del passato. "Da qui – afferma Margalit – il bisogno impellente e l'ardente desiderio dei regimi autoritari, tradizionali e teocratici di controllare la memoria collettiva, giacché così facendo esercitano un monopolio su ogni fonte di legittimità"⁵⁴.

La necessità di legittimare la propria forma di governo passa dunque anche attraverso la capacità di produrre ed imporre una narrazione – sia che questa verta sul passato remoto, su quello recente o sull'attualità –, che sia in grado di creare un consenso attorno a coloro i quali, nei fatti, detengono il potere: questo bisogno di legittimazione basato su miti fondanti del passato e su una narrazione dominante che permea la vita pubblica presente si dà particolarmente, come appare ovvio, nelle dittature. Perciò, la riflessione che verte sull'esercizio del potere politico attraverso la costruzione di una narrazione propagandistica è di particolare pertinenza nell'analisi di romanzi come quelli sul maquis: come abbiamo visto nell'introduzione, il movimento resistenziale spagnolo è stato infatti, a più riprese e da più parti, oggetto di una volontaria messa in oblio. Negato dal regime, per motivi politici, nel momento della sua esistenza, ed in seguito negato durante il periodo della transizione alla democrazia, alcuni degli autori che oggi si occupano del riscatto di questa memoria del passato nazionale si sono concentrati all'interno dei propri testi sull'analisi riguardante proprio il potere della propaganda e della narrazione storica che ha investito le modalità del racconto del maquis.

⁵⁴ Avishai Margalit (2004), *L'etica della memoria*, trad. it. Valeria Ottonelli, Bologna, il Mulino, 2006, p. 18.

In questa riflessione hanno ampia risonanza le teorie di filosofia della storia esposte finora, ed altre che andremo ad esporre a breve: gli autori che più hanno indagato, nelle proprie opere, il potere di creazione del consenso della narrazione storica partono da presupposti teorici chiari e facilmente individuabili. Il tentativo di recupero della memoria del maquis affonda infatti le proprie radici nel riconoscimento dell'assunto per cui ogni forma di narrazione storica è imposta e perpetrata, nel caso di una contesa bellica ma anche nella vita pacificata di uno Stato, dai vincitori, ovvero, per estensione, dalle classi sociali dominanti in un periodo dato. Per questo motivo vedremo in che modo, nei romanzi, gli autori cerchino di dar conto a livello narrativo della versione della storia del maquis (e più in generale della Guerra Civile) propugnata ed in certi casi manipolata dai vincitori del conflitto, l'*establishment* franchista. Assisteremo quindi ad un confronto fra la visione imposta dal regime, che penetra fino agli strati più bassi della popolazione, ed il tentativo, da parte dei personaggi fittizi facenti parte del maquis e dei loro sostenitori, di opporre una narrazione alternativa volta ad un riconoscimento del fenomeno scevro dell'acrimonia e del manicheismo diffusi nell'epoca e nell'ambiente coevi. Inoltre, indagheremo l'intento degli autori di dar conto di tutte quelle storie dimenticate o taciute che, più che porsi in contrasto rispetto alla versione ufficiale dei fatti, la integrano e la compenetrano, permettendo la creazione di una visione di più ampio respiro del fatto storico che possa tener conto anche di quegli aspetti, ritenuti di minor rilievo o pertinenza, che vengono oggi considerati al fine di problematizzare ulteriormente la narrazione storica, rendendo possibile, come abbiamo visto e come segnala Juan Carlos Cruz Suárez, "mostrar la estrecha relación que existe entre la creación literaria y la facultad que ésta tiene para trasladar al espacio público el asunto de la memoria colectiva, [...] establecer el vínculo existente entre los discursos artísticos y la formación de una memoria cultural concreta"⁵⁵.

Prima di passare all'analisi dei testi si deve quindi ricordare che il nuovo romanzo storico spagnolo propone una riflessione a più livelli sul concetto della verità, ponendo a confronto, per portarla a termine, posizioni ideologiche e punti di vista differenti, fermo restando quella consapevolezza, tipica della narrativa postmoderna e neomoderna, della natura di costruito culturale e linguistico della narrazione storica, consapevolezza che ha portato vari pensatori, quali Foucault o Lévi-Strauss, ad affermare che la scrittura della storia è una forma di addomesticamento del passato con effetti di legittimazione specifici, come la giustificazione di una certa visione o versione

⁵⁵ Juan Carlos Cruz Suárez, "Introducción", cit., p. 12.

del presente, insomma che “la «storia» non è mai asettica, ma sempre «storia per» qualcosa, storia nell’interesse di uno scopo parascientifico. Essa è sempre determinata da ottiche ideologiche al di fuori di una mera resa oggettiva e scientifica dei fatti”⁵⁶.

I dibattiti recenti sull’ontologia, l’epistemologia e la filosofia della storia che abbiamo cercato di compendiare pocanzi trovano dunque riscontro nei testi narrativi presi in esame sia a livello macrostrutturale, nella creazione di un determinato universo fittizio, sia a livello microstrutturale, nella rigorosa attenzione posta nei confronti delle forme linguistiche utilizzate dagli autori, siano esse riflesso di una narrazione imposta o di un tentativo di racconto alternativo delle vicende narrate prodotto nella posterità.

La creazione di una narrazione dominante

Come abbiamo cercato di mostrare, fino all’Ottocento la grande narrazione storica, finalisticamente orientata e perciò teleologica, riteneva che gli avvenimenti del passato fossero perfettamente leggibili ed analizzabili; al loro interno era possibile scorgervi non solo quel fine che si sarebbe sicuramente raggiunto, ma anche un anticipo degli eventi futuri sulla base di quelli passati: le grandi narrazioni potevano così diventare uno strumento di propaganda in attesa di quel destino da compiersi o, come nel caso della narrazione franchista, di quel destino ormai compiutosi con la vittoria della guerra civile a seguito del “glorioso Alzamiento Nacional”⁵⁷.

La breve citazione appena inserita, tratta dal romanzo *Operación exterminio* di Alejandro M. Gallo, dà immediatamente conto dell’argomento di analisi che iniziamo ora a sviluppare: la sollevazione militare del luglio del 1936 compiuta dalle forze dell’esercito guidate dal generale Francisco Franco è indicata dal giovane tenente Martín della Guardia Civil nei termini appena indicati. La ribellione di ampi settori dell’esercito all’ordine costituito del governo repubblicano assume, nella visione di questo personaggio facente parte della fazione vincitrice, i tratti epici di un’impresa ammantata di contorni mitici, come si evince dalla scelta dell’aggettivo “glorioso”, sottraendo inoltre all’iniziativa, tramite il sostantivo “Alzamiento”, il possibile biasimo cui si sarebbe incorso etichettandola come ribellione. Per mezzo dell’aggettivo “Nacional”, inoltre, si assiste al tentativo di riferirsi all’ampia portata ed al consenso agglomeratosi intorno alle forze militari nel momento dell’insurrezione, nonché la presunta legittimità conferitale dal fatto di essere appunto nazionale, condivisa dunque

⁵⁶ Daniela Carpi, “Introduzione”, cit., pp. 17-18.

⁵⁷ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 160.

(almeno in linea di principio) dalla popolazione spagnola, di contro a un governo repubblicano accusato di tradimento nei confronti della patria in quanto ritenuto non espressione della parte maggioritaria della medesima popolazione, bensì mero fantoccio nelle mani di potenze straniere asservite all'ideologia comunista. La breve citazione appena inserita trova un primo riscontro nella convinzione espressa da Paul Ricoeur, secondo il quale “non esiste comunità storica che non sia nata da un rapporto, che possiamo dire originale, con la guerra. Quelli che celebriamo sotto il titolo di eventi fondatori, sono essenzialmente atti violenti legittimati retroattivamente. [...] I medesimi eventi si trovano, così, a significare per gli uni la gloria, per gli altri l'umiliazione. Alla celebrazione da un lato corrisponde l'esecrazione dall'altro”⁵⁸.

Questa occorrenza, desunta da una delle opere narrative prese in esame, ci porta immediatamente al cuore di una delle principali questioni da analizzare in questa sede, ovvero il potere della storia nell'imporre una narrazione che giustifichi e legittimi il tempo presente. La compenetrazione fra il passato ed il presente che si evince è una novità relativamente recente in storiografia, e risale alla fondazione della storiografia positivista, quando il concetto di storia smette di riferirsi esclusivamente al passato per arrivare a definirsi come un rapporto che mette in comunicazione i tempi – passato, presente e futuro – e che acquista perciò rilevanza in quanto parte di un progetto politico e culturale di società.

Secondo le già citate “Tesi di filosofia della storia” di Walter Benjamin – principalmente incentrate sullo studio della narrazione della storia ufficiale in quanto visione del mondo imposta dai vincitori –, ad esempio, “la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di «attualità»”⁵⁹. Nella visione del filosofo tedesco, dunque, risulta immediatamente chiaro che si ricerca nel passato ciò che è affine, o tale vuole essere, al presente: da questo punto di partenza è facile comprendere l'asserzione di Michel de Certeau secondo il quale “il passato è finzione del presente”⁶⁰ nel senso secondo cui lo storico, nel fare storia, si situa a fianco di colui che esercita una dominazione politica e sociale e contemporaneamente si rivolge ad un pubblico, diventando quindi un efficace strumento al servizio del potere tramite il conferimento al passato di una forma di controllo attiva, tra le altre cose, a manipolare anche il presente.

⁵⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 118.

⁵⁹ Walter Benjamin, “Tesi di filosofia della storia”, cit., p. 83.

⁶⁰ Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., p. 15.

Specialmente nei regimi dittatoriali, come abbiamo detto, la creazione del consenso passa anche attraverso la capacità di imporre la propria narrazione come dominante su tutte le altre, nonostante si abbia ormai ben chiaro che la ricerca del consenso non sia necessariamente basata sul concetto della verità: ciò che è impellente riconoscere è che la storia “è prima di tutto un viluppo di racconti tra i quali uno domina”⁶¹, e che la centralità delle esigenze politiche e sociali del tempo presente influisce in maniera sistematica e significativa sull’operazione storiografica.

La storia ed il passato ricostruito hanno spesso rivestito, nei secoli, il ruolo di una giustificazione politica e sociale allo stato di cose presenti, quand’anche il finalismo storico non sia stato chiamato a legittimare forme di potere imposte con la forza e mantenute con il terrore come nel caso di una dittatura, nel nostro caso quella franchista:

la historiografía, durante el siglo XX, continuó en manos de historiadores oficiales que se dedicaron a anotar los hechos presentes y pretéritos desde el punto de vista de aquéllos en el poder. Esto fue así principalmente en los años que siguieron a la guerra civil española de 1936, donde eruditos empleados por el régimen franquista se hicieron cargo de ordenar los hechos del pasado reciente y remoto siguiendo la ideología franquista⁶².

Nel caso spagnolo, dunque, i detentori del potere politico vengono a coincidere per quasi quattro decenni con i vincitori di una sanguinosa guerra civile, e come segnalato a più riprese da Benjamin impongono la propria visione del passato, in particolar modo di quello recente concernente il conflitto bellico, ma anche, e soprattutto, rifacendosi al regno dei Re Cattolici, segnalando in questo modo la continuità ideologica del regime appena instauratosi con la più fulgida tradizione della Spagna cattolica, e sottolineando implicitamente l’estraneità dell’avversario – i vinti, gli sconfitti nella contesa degli anni Trenta, i sostenitori della Repubblica – non solo al progetto di società presente, ma alla stessa tradizione e Storia del Paese. Per questo motivo, e poiché quando si parla di storia si combinano sempre permissione e interdizione nei confronti degli argomenti trattati (dovuti principalmente al luogo in cui si fa e alle condizioni sociali, politiche o economiche del medesimo), de Certeau può affermare che “la storia resta configurata dal sistema in cui si elabora”⁶³, giungendo alla conclusione che la lettura del passato, per quanto basata su documenti, è sempre guidata da una lettura del presente⁶⁴, da modelli interpretativi legati all’attualità codificati da

⁶¹ Jean Pierre Faye (1972), *Introduzione ai linguaggi totalitari. Per una teoria del racconto*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 13.

⁶² Mercedes Juliá, *Las ruinas del pasado*, cit., p. 47.

⁶³ Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., p. 78.

⁶⁴ Anche per quanto riguarda la letteratura spagnola contemporanea, numerosi critici che attualmente si occupano della diffusione del romanzo storico segnalano come questo “vuelve a contar el pasado desde el

una determinata élite sociale che, con la propria visione del mondo, impone una narrazione che può arrivare ad influenzare ogni ambito della vita sociale e politica di uno stato. “L’atto di fare memoria – afferma anche, ad esempio, Paul Ricoeur – viene a iscriversi nella lista dei poteri, delle capacità, che dipendono dalla categoria dell’“io posso””⁶⁵: si fa memoria, si produce una narrazione, si scrive la propria Storia esattamente da una posizione di potere che permette di farlo, e, nei fatti, detengono il potere della memoria coloro che detengono il potere politico.

Ciò avviene anche perché, come segnala Lyotard, nella cultura occidentale, fin dall’epoca di Platone, la legittimazione della scienza è legata a quella del legislatore: il diritto di decidere ciò che è vero non è indipendente dal diritto di decidere ciò che è giusto, e poiché anche la storia è stata spesso inserita nella catalogazione delle scienze, mai come in certi periodi e in determinate condizioni politiche è stata posta sotto il giogo del potere⁶⁶.

Per quanto riguarda il passato recente, si può quindi affermare che la propaganda franchista imponga una propria lettura degli eventi della storia spagnola costruendo una narrazione che si fa portavoce di quei valori per cui l’esercito si è sollevato e ha combattuto durante la guerra, e che sono in seguito stati imposti con la forza nel periodo della dittatura, anche se, sottolinea con estrema puntualità Ricoeur,

la dominazione [...] non si limita alla costrizione fisica. Anche il tiranno ha bisogno di un retore, di un sofista per ridare voce alla sua impresa di seduzione e di intimidazione. Il racconto imposto diventa, così, lo strumento privilegiato di questa duplice operazione. [...] Racconti di fondazione, racconti di gloria e di umiliazione nutrono il discorso dell’adulazione e della paura⁶⁷.

Ciò che però, a mio avviso, risulta di particolare interesse nei romanzi sul maquis, e più in generale nel romanzo storico spagnolo contemporaneo concernente il periodo della guerra civile e della dittatura franchista, è che in queste opere si possono rintracciare e possono essere poste a confronto due visioni dei vincitori: quella dei vincitori della contesa bellica, i franchisti, e quella dei vincitori della transizione, ovvero i rappresentanti delle forze democratiche, i cui discendenti si collocano spesso

presente, o más bien lo utiliza como materia de ficción, pero no sólo para indagar en ese pasado – que al mismo tiempo y como hemos visto puede adquirir nuevos tonos y enriquecerse – sino sobre el presente” (Lourdes Ortiz, “La pereza del crítico: historia-ficción”, cit., p. 27): anche nella narrativa, dunque, è possibile ritrovare echi di quella concezione storica novecentesca che vede il presente influire sostanzialmente nella presentazione ed interpretazione del passato. Nella scrittura del romanzo storico contemporaneo, in poche parole, non si tratta esclusivamente del recupero di storie più o meno taciute, più o meno dimenticate ma, come abbiamo visto nell’introduzione, la necessità primaria è anzitutto quella di stabilire una relazione attiva con il passato dal punto di vista di ciò che è ritenuto importante ed urgente nella società presente.

⁶⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., p. 84.

⁶⁶ Cfr. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 19.

⁶⁷ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., pp. 122-123.

ideologicamente a fianco degli sconfitti della guerra. Per questo motivo, vedremo come in molti dei romanzi più chiaramente autocoscianti la versione ufficiale della storia sul maquis imposta dalla propaganda franchista venga presentata ma allo stesso tempo rettificata ed integrata da una visione dei fatti non solo di matrice ideologica opposta, bensì da un nuovo multiprospettivismo che rompe con la divisione manichea del mondo presentata tanto nelle narrazioni imposte dalla dittatura quanto nel discorso letterario postfranchista, nelle opere date alle stampe nel periodo della transizione alla democrazia⁶⁸. Abbiamo già sottolineato, infatti, che nel primo decennio del nuovo secolo il romanzo di argomento storico sulla Guerra Civile e sul dopoguerra è quasi esclusivamente incentrato sul recupero delle vicende concernenti le vittime, anche se, come segnala Hans Lauge Hansen, questo recupero avviene da una prospettiva nella quale, appunto, rientra il multiprospettivismo succitato, che permette di presentare una ricostruzione del passato meno netta e influenzata tanto dalla narrazione ufficiale del regime quanto da quella delle forze che si opponevano alla dittatura, proponendo quindi una visione in cui si tiene in conto di quelle innumerevoli storie che concorrono a formare e costruire la Storia.

Una prima conferma di quanto esposto finora può essere rintracciata in un'affermazione della voce narrante onnisciente del romanzo di Almudena Grandes *Inés y la alegría*, la quale nella terza delle quattro parti del romanzo attribuitele, intitolata “(Después)”, afferma che “la Historia con mayúscula la escriben siempre los vencedores, pero su versión no tiene por qué ser eterna”⁶⁹. Rimandando al prossimo paragrafo la riflessione portata avanti dalla Grandes sulla differenza tra la Storia e la storia, o le storie, è importante segnalare in questo momento come molti degli autori di romanzi sul maquis siano coscienti delle riflessioni riguardanti la storiografia degli ultimi decenni, ed è preciso dar conto dei modi in cui queste sono declinate e rielaborate nelle opere narrative, attraverso una particolare attenzione nel presentare la costruzione

⁶⁸ Un esempio di una narrazione che possa mostrare questa impostazione multiprospettica, a mio avviso, è il romanzo *Solo guerrras perdidas* di Pascual García, nel quale si assiste alle vicende di Aníbal Salinas, un personaggio che ha combattuto la Guerra Civile nella fazione vincitrice e che è ora infiltrato in un gruppo di maquis dalle autorità militari per disarticolarlo dall'interno. Ciononostante, nella narrazione si mostra a più riprese (come peraltro appare già evidente sin dal titolo del romanzo) tanto le brutalità e l'inutilità della guerra, a partire da quella civile – “una guerra tan sucia como todas las guerras, tan escandalosamente sangrienta como todos los combates entre seres humanos. Pertener al mismo país y hablar la misma lengua sólo añadía algún grado de estupor y de sevicia” (Pascual García, *Solo guerrras perdidas*, Murcia, Alfoque Ediciones, 2010, p. 151) – quanto la convergenza del dramma delle parti in lotta all'epoca della guerriglia, che non solo non sono divise in maniera manichea tra buoni e cattivi, ma che addirittura “ganara quien ganara aquella guerra todos volverían a casa muertos, deshechos, cadáveres de sombra en el camino gris que alguna vez tomaron alegremente para ir al campo de batalla y ganar una guerra tan justa y obscena como todas las guerras” (Ivi, p. 155).

⁶⁹ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 483.

della versione ufficiale franchista della storia del movimento resistenziale e delle versioni alternative che sono state invece da quella espunte e proscritte. A questo proposito, Justo Vila, nel romanzo *La agonía del búho chico*, parla dei maquis protagonisti della vicenda da lui raccontata e dei loro sostenitori come de “los pueblos ausentes, desterrados de la historia, atados y amordazados, huérfanos de planes, esperanzas y futuro, como negras golondrinas atrapadas en un sueño inhabitable, como topillos ciegos existiendo a medias en la periferia de la vida, al borde de la vida”⁷⁰.

Il fatto riconosciuto che la storia sia sempre scritta dai vincitori è ciò che fa affermare a Pástor Vázquez, uno dei personaggi del romanzo *Maquis* di Alfons Cervera, che gli storici franchisti sono “los cronistas del olvido”⁷¹, poiché il guerrigliero è ben conscio che, come si riconosce in un altro romanzo della pentalogia dell’autore catalano, “un silencio perpetuo [...] acompaña siempre a la derrota”⁷²: il punto di vista di coloro che hanno vinto la guerra si impone sulla narrazione della storia, facendo sì che sui perdenti si abbatta non solo il pericolo della repressione e della morte, ma anche il rischio dell’oblio, manipolato dai vincitori in modo tale da infliggere una seconda e più cocente sconfitta ai propri contendenti. Come afferma Walter Benjamin, insomma, “*anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere”, poiché “i padroni di ogni volta sono gli eredi di tutti quelli che hanno vinto”⁷³: la storia corre sempre il rischio di subire un’appropriazione da parte di coloro che detengono il potere, un potere che permette, come abbiamo detto più volte, di imporre la propria visione attraverso una narrazione dominante.

“Ellos ganaron la guerra y cuentan a su manera lo que está siendo su victoria”⁷⁴, afferma un altro dei numerosi narratori che popolano i romanzi sul maquis di Alfons Cervera, uno dei romanzieri che più si interrogano, fra gli autori facenti parte del corpus dell’indagine, sulla costruzione della storia, della memoria, e sulla sopravvivenza di una versione alternativa a quella ufficiale propugnata dalla propaganda franchista.

Per quest’ultima, innanzitutto, risulta di vitale importanza negare l’esistenza di una resistenza armata all’interno del proprio Stato, visto l’impegno posto a sostenere la versione secondo la quale “desde que se ganó la gran cruzada, España es una balsa de

⁷⁰ Justo Vila (1994), *La agonía del búho chico*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 2004, p. 263.

⁷¹ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 156.

⁷² Alfons Cervera, *Aquel invierno*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2005, p. 140.

⁷³ Walter Benjamin, “Tesi di filosofia della storia”, cit., p. 78.

⁷⁴ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 86.

aceite”⁷⁵. Ciononostante, nell’impossibilità di silenziare completamente un fenomeno che era percepito in maniera diretta dalla popolazione, specialmente quella rurale, si può notare come una delle prime, sintomatiche evidenze dell’imporsi della narrazione del vincitore che si riscontra nei romanzi va in direzione di una criminalizzazione del maquis, che si esplica nel modo in cui i guerriglieri vengono nominati: secondo Nacho, il narratore di *El niño que no iba a misa* di Diego Carcedo, ad esempio,

los siete guardias que componían la dotación del cuartel tenían poco tiempo para ocuparse de otras cosas que no fuese recoger información, vigilar movimientos sospechosos y estar listos para responder con las armas a los ataques que últimamente había repetido el maquis, la guerrilla que luchaba contra el Régimen del general Franco, en la comarca. Bueno, maquis los llamaba mi padre cuando hablaba con personas de confianza. [...] El alcalde consideraba maldita la palabra, la Guardia Civil la consideraba prohibida y la gente del pueblo, que no estaba por desobedecer a nadie que reflejase autoridad, a los rebeldes armados los llamaba despectivamente *atracadores, los del monte y emboscados*⁷⁶.

È questo solo un caso degli innumerevoli riscontri presenti nelle opere di narrativa sul maquis, che ben mette in evidenza l’intreccio e lo scontro fra l’opinione dei vinti e quella dei vincitori sullo *status* dei guerriglieri, una battaglia che avviene proprio a partire dal nome: come pure ricorda il narratore di *El Reclamo* di Raúl Del Pozo, “unos llamaron a aquella pelea disparatada resistencia armada; otros denominaron *bandidos* a los hombres y mujeres armados del monte”⁷⁷, e anche George Tyras, il principale critico dell’opera di Alfons Cervera, sostiene che, per indicare i guerriglieri, “el vocabulario franquista recurre a otras palabras: *bandoleros, terroristas, rebeldes, forajidos*”⁷⁸.

La versione imposta dai vincitori è riprodotta dunque nei romanzi, e spesso gli stessi personaggi si rendono conto che il modo che essi hanno di riferirsi ai guerriglieri è influenzato dalla propaganda e dalla politica franchista: nel romanzo *Donde nadie te*

⁷⁵ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 427. A questo proposito, non è un caso che un autore come Andrés Trapiello, che nelle proprie opere si mostra tanto cosciente dell’importanza della narrazione nella ricostruzione del passato storico – tanto da basare la propria opera su ricorsi metanarrativi esibiti e discussi –, affermi ne *La noche de los Cuatro Caminos* che “había habido incontables atentados y golpes de mano de la guerrilla del monte en España desde 1939 hasta ese momento. No solían aparecer en los periódicos, pero todo el mundo sabía que en España había miles de personas huidas, acaso seis o siete mil, que de vez en cuando hacían frente a la Guardia Civil o daban «golpes económicos» o incluso buscaban y mataban a aquellos que les mostraban una abierta hostilidad o que eran lo bastante representativos del nuevo régimen como para estar en su punto de mira” (Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 168), segnalando quindi la discrepanza che si crea tra la versione ufficiale divulgata dal regime, in questo caso attraverso i giornali, e la realtà empirica con cui aveva a che fare la popolazione.

⁷⁶ Diego Carcedo, *El niño que no iba a misa*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2009, p. 27.

⁷⁷ Raúl Del Pozo, *El reclamo*, Madrid, Espasa, 2011, p. 16. Il corsivo è mio.

⁷⁸ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 78. Questo perché, come segnala ad esempio Daniel Arroyo Rodríguez, “la utilización de estos términos se impuso oficialmente a través del Decreto de la Dirección General de Seguridad del 11 de abril de 1947, el cual prohibía el uso de los términos “guerrilla”, “maquis” o “guerrilleros”, debiendo utilizarse en todos los comunicados internos y externos los términos “bandoleros”, “forajidos” o “bandolerismo”” (Daniel Arroyo Rodríguez, “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, cit., s/n, nota 4).

encuentre, ad esempio, il giornalista Carlos Infante si trova a dover scrivere, sul giornale per cui lavora, un articolo sul maquis conosciuto come La Pastora, e “para que su artículo pasara la censura, tuvo que atenerse a la *versión oficial* que circulaba sobre La Pastora y llenarlo de expresiones rotundas: «una mujer sin entrañas», «un ser violento y despiadado», «la autora de incontables crímenes atroces», «una hiena sedienta de sangre»...”⁷⁹.

Anche nel romanzo *La noche inmóvil* di Cervera il personaggio di Félix, interrogato in maniera informale da un soldato della Guardia Civil sulla sua conoscenza o meno del modo in cui “se mueven los bandoleros comunistas por el monte”⁸⁰, risponde che “yo no sé cómo van por el monte *los bandoleros que usted dice*”⁸¹, sottolineando in una breve frase sia la sua estraneità nei confronti del maquis sia allo stesso tempo, con un moto di sotterranea ribellione al discorso imposto dai franchisti, la sua contrarietà nell’acceptare come voce propria la parola scelta dall’autorità per indicare i guerriglieri.

Quasi tutti i personaggi narratori che popolano la pentalogia di Cervera sono simpatizzanti o attivi sostenitori del maquis, e in varie occasioni esprimono la propria condanna nel trattare ognuno di questi uomini in armi “como si fuera un bandolero perseguido por los guardias”⁸², mentre spesso assistiamo invece anche alla narrazione franchista posta in bocca a personaggi fiancheggiatori del regime, per i quali invece i maquis non vengono etichettati in altra maniera che come “bandoleros del monte”⁸³, appunto, o ancora “esos huidos del carajo”⁸⁴. Allo stesso modo, in *Operación exterminio*, Ferla, un capo guerrigliero, rimprovera le posizioni di alcuni compagni circa la necessità di compiere assalti e rapine per sostenere la propria lotta, perché a suo avviso quella modalità di azione “refuerza la propaganda del régimen de que somos unos bandoleros”⁸⁵: sin dalle prime battute del romanzo, infatti, veniamo a sapere che il gruppo di maquis che sarà protagonista della vicenda è etichettato da un soldato della Guardia Civil soprannominato Coreano come “los bandidos de los Caxigal”⁸⁶. Oltretutto, quando Ferla viene catturato e condannato a morte, e si aspetta di essere portato davanti ad un plotone di esecuzione in quanto soldato (e non giustiziato con la

⁷⁹ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 13. Il corsivo è mio.

⁸⁰ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 41.

⁸¹ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

⁸² Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 107.

⁸³ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 34.

⁸⁴ *Ivi*, p. 46.

⁸⁵ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 176.

⁸⁶ *Ivi*, p. 24.

garrota, come un criminale comune), il colonnello Blanco Novo, che conduce l'interrogatorio, gli risponde sprezzante: “¿Fusilarle como un soldado? Usted no es un soldado, es un bandido, un forajido de la justicia”⁸⁷.

Nondimeno, anche la narrazione ufficiale mostra alcune incrinature al suo interno, sempre nell'ottica di quella presentazione più sfumata e meno manichea cui abbiamo accennato delle due fazioni in lotta, poiché nello stesso romanzo ci viene detto che “la palabra *fugao* provocó un rechinar de dientes de Martín. Nunca le había gustado ese término. Él prefería el de *guerrilleros*, que realizaba su misión en el Cuerpo”⁸⁸: quali che siano i motivi che spingono i personaggi, anche quelli facenti parte della schiera dei vincitori – come è il caso in questa citazione del soldato della Guardia Civil Martín –, a non assumere acriticamente la narrazione imposta, è possibile notare un certo ammorbidente nella netta categorizzazione dei protagonisti in base alla loro appartenenza politica, specie nei romanzi pubblicati negli ultimi anni.

Questo scontro a livello linguistico ha luogo poiché, come segnala il già citato Michel de Certeau, una delle prerogative di “un *sapere* [è che] si investe della capacità di *nominare*”⁸⁹, e questo spazio di azione del sapere è lo stesso ad essere sfruttato da un potere (specialmente, lo ribadiamo, un potere coercitivo e dittatoriale come quello franchista) attraverso il suo discorso, la sua narrazione dominante. La possibilità dei vincitori di imporre il proprio dominio anche attraverso il linguaggio e la nominazione ha diversi riscontri nei testi, da quelli più semplici e apparentemente ininfluenti sulla vita dei personaggi, a quelli che invece incidono anche in maniera profonda su di loro.

Un primo esempio di questa rivendicazione del potere attraverso la nominazione può essere il cambio di alcuni nomi nella viabilità del paese in cui è ambientata la serie di romanzi di Alfons Cervera, come per esempio “la calle Larga, que desde que acabó la guerra se llamaba José Antonio”⁹⁰, ma anche, di contro, “la placita que se llamaba de Calvo Sotelo y ahora lleva el nombre de Gerardo Torres. [...] Gerardo Torres y Vicente Coranchán [...] hace cuatro días no se les podía ni nombrar y ahora tienen una calle cada uno dedicada en Los Yesares. Nada menos que son las que tenían hasta ahora Calvo Sotelo y los Héroes del Alcázar, nada menos”⁹¹. Si può dunque notare che tanto i franchisti quanto le autorità democratiche, durante la Transizione, tendono a rivendicare il proprio potere e la propria legittimità attraverso l'importanza della nominazione o

⁸⁷ Ivi, p. 304.

⁸⁸ Ivi, p. 58.

⁸⁹ Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., p. 256.

⁹⁰ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 31.

⁹¹ Ivi, pp. 22, 100.

della simbologia, come si vede anche nel romanzo *La noche inmóvil*, in cui il narratore principale, Félix, afferma che “están grabados en todas las esquinas y en el ayuntamiento las flechas y el yugo para que no nos olvidemos del desastre de la guerra”⁹², laddove l’impressione del simbolo della Falange in ogni angolo del paese sembra volta, più che a ergersi come monito contro gli orrori della guerra, a rivendicare in maniera continua l’identità e la permanenza dei vincitori.

La problematica dell’identità e del potere avvocato attraverso la nominazione si esplica inoltre in due episodi simmetrici rintracciabili nei romanzi *Inés y la alegría* di Almudena Grandes e *Operación exterminio* di Alejandro Gallo: nel primo, una bambina incontrata da Inés a Bosost racconta alla narratrice che

yo me llamo Mercedes García Rodríguez. [...] ¡Hala, ya me he vuelto a equivocar! [...] Es que ahora no me llamo así. Me llamo Mercedes Rodríguez Calvo, eso es. [...] como a mis padres no les casó un cura, pues, ahora, por lo visto, resulta que no estaban casados... [...] Pues que ahora esa boda no vale, que no estaban casados, pasa. O algo así, no sé... Total, que ahora me apellido sólo como mi madre⁹³.

In questo caso, il riconoscimento della mancanza di validità di un matrimonio celebrato con rito civile all’epoca della Repubblica fa sì che la piccola Mercedes sia privata del cognome del padre e ribattezzata con entrambi i cognomi della madre, sottraendole la sua identità di figlia legittima per essere invece additata come figlia naturale, e quindi di fatto ai margini della comunità nazionale basata sulla stretta osservanza dei valori della religione cattolica (ri)fondata dalle gerarchie franchiste. Nel romanzo di Alejandro Gallo, invece, alla narratrice, Libertad Llaneza García, succede “que en el 38, don Cosme, el cura del pueblo, exhortó a nuestra madre para que me cambiara el nombre, ya que no aparecía en el Santoral. Entonces, con siete años, pasé a llamarme María”⁹⁴, con l’intento di eliminare simbolicamente, attraverso il nome che porta, l’influenza sulla bambina dell’ideologia repubblicana dei genitori e riportarla idealmente invece nel seno di quella stessa comunità precedentemente citata.

Infine, poiché come ricorda uno dei personaggi di *Aquel invierno* di Alfons Cervera “entonces todo tenía dos nombres, todo, uno el que querían ellos y otro el que nos gustaba a nosotros”⁹⁵, ci sono altri due episodi, nelle opere dello scrittore catalano, che, in maniera più leggera e ironica, ma non per questo meno consapevole della profondità della riflessione che stiamo affrontando, riportano un cambio dei nomi di due animali domestici. Nel primo è il canarino del nonno di Sunta, la voce narrante che

⁹² Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 77.

⁹³ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., pp. 386-387.

⁹⁴ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 22.

⁹⁵ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 88.

conduce la maggior parte della narrazione di *El color del crepúsculo*, che “para la gente de la casa se llama Trotsky y cuando haya que nombrarlo delante de alguien que no sea de la familia se llamará Leopoldo”⁹⁶, mentre nel secondo caso si tratta del cane di una bambina alla quale il padre dice che “el perro ya no se llama Durruti, a partir de ahora se llamará Valiente”⁹⁷, e anni dopo la stessa Andrea ricorda che, per far sì che non si sbagliasse mai di nome, il padre le aveva raccontato che Durruti “se iba a morir si no lo llamábamos Valiente”⁹⁸.

Il peso dell’ideologia vincitrice e delle imposizioni che questa porta con sé si percepisce inoltre in maniera sensibile attraverso lo sguardo infantile: nel romanzo di Almudena Grandes *El lector de Julio Verne* – narrato da Nino, figlio ormai adulto di un militare della Guardia Civil –, possiamo vedere come il bambino all’epoca del tempo della storia, parlando con l’amico Pepe el Portugués (che si scoprirà essere una staffetta del maquis), risponde all’uomo, che finge essere preoccupato per la presenza nella zona montagnosa in cui vivono di “bandoleros”, che “en el pueblo hay gente que no los llama así. [...] Pues guerrilleros. O maquis. Pero eso lo dicen los rojos”⁹⁹.

Nonostante il personaggio di Nino sia caratterizzato in maniera particolare dall’autrice¹⁰⁰, è interessante rilevare che a più riprese gli autori dei romanzi sul maquis scelgono di riportare la versione ufficiale franchista della guerra e del dopoguerra non solo riproducendo i discorsi dei sostenitori del regime, ma anche attraverso le parole e i ricordi di narratori che erano bambini all’epoca dei fatti esposti (come Nino, o Sunta, una delle voci narranti più presenti nella pentalogia di Cervera, che si occupa quasi interamente di condurre la narrazione del primo romanzo della serie, *El color del crepúsculo*, ma che appare anche in quelli successivi), come se i bambini potessero dar conto con fedele innocenza degli effetti della propaganda messa in azione dalla dittatura, e allo stesso tempo fossero in grado di segnalarne le contraddizioni e le storture in maniera libera da condizionamenti esterni.

⁹⁶ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1995, p. 32.

⁹⁷ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 68.

⁹⁸ Ivi, p. 88.

⁹⁹ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 46.

¹⁰⁰ La Grandes attribuisce al personaggio di Nino, nonostante la sua provenienza familiare (il padre è membro della Guardia Civil, e tutta la famiglia vive all’interno della caserma del paese in cui è ambientata la vicenda), spiccate simpatie per i guerriglieri, nate in seguito all’insorgere dell’amicizia del bambino con Pepe el Portugués. Proprio per la sua vicinanza ideale ai maquis, Nino raramente fa riferimento ai guerriglieri riflettendo nelle sue parole la narrazione della propaganda franchista, e praticamente per tutto il romanzo chiama i maquis o con il termine corrente o con perifrasi quali “los hombres del monte” (Cfr. Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 125).

Come abbiamo appena accennato, il narratore di *El lector de Julio Verne* è tratteggiato dall'autrice con tratti atipici rispetto a quelli che ci si potrebbe aspettare nella creazione di un personaggio facente parte della fazione vincitrice: poiché la Grandes nelle sue opere sul maquis esprime una visione sostanzialmente manichea delle parti in lotta (ma anche, in parte, in alcuni romanzi precedenti, come ad esempio *El corazón helado*, del 2007), e poiché Nino è un narratore ormai adulto, che racconta dell'infanzia nella caserma della Guardia Civil di Fuensanta de Martos dalla sua prospettiva presente di oppositore politico al regime, i momenti della narrazione in cui riporta con sguardo infantile gli effetti della propaganda assumono un tono inevitabilmente influenzato dal tempo del racconto. Infatti, riflettendo ad esempio sulla morte dei maquis Cencerro e Crispín, sulle morti di altri combattenti e staffette, e sulla differenza di opinioni a riguardo tra lui e l'amico Paquito, anch'egli figlio di un soldato, afferma che all'epoca

no tenía la suerte de ver las cosas claras, como Paquito, al que le parecía divertido que la gente bailara encima de los cadáveres, y juraba que Laureano había gritado mientras intentaba escaparse, y estaba tan convencido de que cada uno de los muertos de mi pueblo se había merecido ese final, que ni siquiera se preguntaba si su padre habría tenido algo que ver con sus muertes. Yo debería haber sido como él, debería haber pensado, haber sentido lo mismo que él, pero no podía¹⁰¹.

Nella citazione, dunque, l'adulto Nino si rende conto del fatto che, da bambino, la propaganda non aveva avuto su di lui lo stesso effetto che aveva invece avuto sull'amico Paquito, che credeva ciecamente a tutto ciò che gli raccontavano e trovava giusto ciò che stava succedendo nel paese all'epoca della narrazione, ma è a mio avviso una presa di coscienza mediata dall'età adulta: se nell'infanzia Nino ha la sensazione di reagire in maniera errata, secondo l'educazione ricevuta e il contesto in cui vive, a determinati fatti cui assiste, è solo con il sopraggiungere della maturità che può dar voce e forma alle proprie inquietudini, sottraendo alla posizione espressa, di fatto, la spontaneità infantile che dovrebbe pervaderla.

Gli autori che invece cercano, e più vi riescono, di imitare una risposta infantile alla propaganda ed eliminare i condizionamenti dell'età adulta dalla propria produzione artistica, quando questa tratti del coinvolgimento dei bambini nei fatti storici esposti, sono Diego Carcedo e, in misura maggiore, Alfons Cervera: in *El niño que no iba a misa* e specialmente in *El color del crepúsculo* possiamo infatti apprezzare una ricreazione della narrazione franchista e delle reazioni dei bambini che vi sono sottoposti.

¹⁰¹ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 126.

Il romanzo di Diego Carcedo, invero, più che riportare la narrazione franchista percepita dal narratore Nacho durante l'infanzia, ne dà una rappresentazione quasi metaforica su cui si impernia la seconda parte della vicenda: il clima imposto dai vincitori è qui compendiato nella paura che instaura nel bambino una donna del paese che lavora nella casa della sua famiglia, la paura del diavolo. Nell'opera di Carcedo, infatti, è mostrata a più riprese la stretta connessione tra il regime e la Chiesa, che si incarna nella figura del parroco don Primo, il quale appare spesso più preoccupato della guerriglia che si combatte nei dintorni del paese che della vita spirituale dei propri parrocchiani – spesso viene detto che le omelie si svolgono “con sermón político incluido”¹⁰², sottolineando quella commistione ideologica e di potere tra le gerarchie ecclesiastiche e quelle del regime. Anche sgridando un gruppo di bambini che gioca a pallone nella piazza vicino alla chiesa durante la recitazione del rosario don Primo non può trattenersi dall'esacerbare il proprio rimprovero con un riferimento all'ordine imposto dalla fazione franchista dopo la vittoria della guerra e l'infrazione del medesimo che egli ravvisa nel comportamento dei ragazzini, affermando con esasperazione che “los héroes que en la reciente cruzada arriesgaron sus vidas para ahuyentar al Maligno alimentado por las hordas rojas estarán contemplando desde el cielo la inutilidad de su sacrificio”¹⁰³. Ed è lo stesso don Primo a instillare in Celsa, la domestica succitata che presta servizio presso la famiglia di Nacho, le parole della narrazione franchista, parlando all'anziana de “los mártires de la Cruzada. Me dijo que son los buenos de la guerra, los que murieron por la fe y el orden. Van a poner una placa con sus nombres en la fachada de la iglesia”¹⁰⁴.

È poi la donna, che diventa quasi il tramite fra l'autorità costituita e il piccolo Nacho, a spaventare il bambino, a mettergli in corpo il terrore del diavolo (che don Primo fa coincidere con i nemici del regime, quando afferma che “ya no hay duda: Lucifer habita en este pueblo...”¹⁰⁵) e a cercare di attrarlo nel seno della comunità dei vincitori tramite una superstiziosa promessa di protezione dal maligno attraverso la macchinale recitazione di un catechismo che gli proporziona di nascosto dalla famiglia. Così, Nacho arriva a credere a tal punto alla presenza del demonio in paese da rimanere muto per lo shock in seguito alla vista di un caprone che egli scambia per il diavolo stesso: in questo caso, dunque, la narrazione dominante, espressa attraverso il suo

¹⁰² Diego Carcedo, *El niño que no iba a misa*, cit., p. 142.

¹⁰³ Ivi, p. 35.

¹⁰⁴ Ivi, p. 102.

¹⁰⁵ Ivi, p. 35.

confluire nel discorso religioso, paralizzava il bambino fino a farlo precipitare in un terrore che però non collega mai, nemmeno durante il tempo del racconto, con le coercizioni della propaganda franchista. Ciò che percepisce il lettore è solo il clima di paura imposto dalla fazione vincitrice, che ha maggior presa su un bambino attraverso la creazione di un mito negativo – la presenza del diavolo – che abbiamo visto essere impersonato, secondo don Primo, dai guerriglieri del maquis e più in generale da tutti gli oppositori politici, siano essi attivi o passivi come la famiglia di Nacho, la quale si limita al tentativo di sottrarsi alle imposizioni del regime per cercare di crearsi uno spazio vitale in cui condurre la propria esistenza in maniera più consona ai propri valori.

Nelle opere di Alfons Cervera, invece, l'impatto della propaganda sulla narratrice Sunta durante l'infanzia, e su alcuni suoi coetanei (l'amica del cuore Luisa o il cugino Héctor), passa necessariamente attraverso la scuola e la figura del maestro, e prima di affrontare l'analisi di queste occorrenze testuali è utile ricordare che proprio contro maestri e professori il regime franchista si accanì con particolare violenza¹⁰⁶. Nella maggior parte dei romanzi facenti parte del corpus della ricerca si può rintracciare la figura di un educatore di impostazione repubblicana, cui i personaggi attribuiscono il merito di aver insegnato loro a pensare liberamente, senza vincoli di natura ideologica¹⁰⁷, che spesso rimane vittima della repressione o è costretto ad unirsi alle formazioni guerrigliere per salvare la propria vita. Il maestro è quindi una delle figure minori più ricorrenti nella narrativa sul maquis, come si vede in *El niño que no iba a misa*, in cui la madre di Nacho ricorda e racconta al figlio di “don José, el maestro que [...] en los primeros meses de la guerra cayó en desgracia, fue acusado de inculcar ideas subversivas a los niños y asesinado en un recodo del río al amanecer del día de los difuntos”¹⁰⁸; in *Luna de lobos* di Julio Llamazares, dove Ángel, il narratore e protagonista della vicenda, afferma di essere stato maestro prima dello scoppio della guerra¹⁰⁹; in *La agonía del búho chico*, in cui anche il guerrigliero Patricio Montes si

¹⁰⁶ Come ricorda lo storico Secundino Serrano, “aunque todo el funcionariado se vio sometido a un proceso de depuración, el aplicado a los maestros alcanzó la máxima intensidad. Castigados como uno de los emblemas de la República, los responsables de haber hecho posible entre las gentes del pueblo las ideas de progreso y libertad, de hecho, conforme los sublevados conquistaban nuevos territorios, una de las primeras medidas consistía en suprimir los avances conseguidos en materia de educación” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 71).

¹⁰⁷ È il caso, ad esempio, di quanto afferma il guerrigliero Nicasio nel romanzo *Maquis*, quando ricorda che “a mí me han servido las escopetas y también los libros que don Recalde me hizo leer cuando era crío y luego [...] esos otros que traía con él Pastor Vázquez, el maestro que era como don Recalde” (Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 162).

¹⁰⁸ Diego Carcedo, *El niño que no iba a misa*, cit., p. 63.

¹⁰⁹ Cfr. Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 114.

qualifica come “maestro de escuela”¹¹⁰, o ancora in *La savia de la literesa* di Jorge Cortés Pellicer, incentrato sulla biografia romanzata del maquis Ángel Fuertes Vidosa, storicamente soprannominato “el maestro de Agüero” proprio per la sua occupazione precedente alla guerra.

Il maestro franchista, contraltare di quello repubblicano epurato, ucciso o rifugiatosi sui monti in clandestinità, è dunque centrale, nella pentalogia di Cervera, nell’inculcare ai bambini la narrazione ufficiale del regime, anche attraverso la scelta di determinati argomenti di insegnamento che possano servire a dar lustro al ruolo dell’esercito e del Caudillo nel presente – e quell’insegnamento è ancora una volta storico: Sunta, ad esempio, annota che non studiò mai nell’infanzia “las guerras carlistas, unas guerras que nunca dimos en la escuela porque pasábamos de las guerras entre los romanos y los cristianos a la que protagonizaron los nacionales y los republicanos hacía unos años. Y en medio de esas guerras, [...] también hablábamos de la lucha entre los moros y los cristianos y de los Reyes Católicos”¹¹¹, svelando così parallelismi significativi dettati dalla propaganda e riprodotti con innocenza da una voce che apparenta quella della bambina che la narratrice è stata.

È sempre Sunta a ricordare inoltre di quando “una vez vino a la escuela el inspector y nos contó que el Caudillo era mejor soldado que Napoleón porque no había perdido ninguna batalla”¹¹², e della confusione che la coglie nel momento in cui Adela, una donna argentina che vive a Los Yesares, la rimprovera bonariamente perché ha paragonato la forma dell’Argentina a quella di un cartoccio, dicendole che con la patria non si scherza, la bambina non capisce di cosa stia parlando Adela perché “en la escuela un inspector nos había dicho que nuestra patria era España y había que dar la vida por ella si fuera preciso, como la habían dado los miles de *mártires* que murieron en la guerra”¹¹³. La confusione di Sunta aumenta ulteriormente quando riferisce le parole dell’ispettore scolastico al padre, il quale le dice sibillinamente che lo zio della sua amica Luisa, Hermenegildo, “también hizo la guerra por su patria pero hay patrias y patrias”¹¹⁴, riportandoci alla mente la retorica delle due Spagne riconosciuta da molti storici nell’analizzare i fatti della Guerra Civil.

¹¹⁰ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 32.

¹¹¹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 112.

¹¹² Ivi, p. 27.

¹¹³ Ivi, p. 35. Il corsivo è mio, e sottolinea ancora una volta l’importanza delle parole e della scelta dei termini nella presentazione della narrazione ufficiale di stampo franchista nell’imporre la propria visione dei fatti occorsi durante la Guerra Civil.

¹¹⁴ Ivi, p. 62.

Infine, è possibile ricordare un ulteriore episodio che nel primo romanzo della serie di Cervera sintetizza bene la riflessione sulla Storia imposta dai vincitori, e che riguarda ancora il concetto di patria spiegato ai bambini: quando l'amica di Sunta, Luisa, chiede a don Cosme come mai i repubblicani venissero chiamati "rossi", il parroco del paese le risponde che è un epiteto attribuito loro a causa del sangue che in Russia sparsero i comunisti, che erano ammirati dai repubblicani, e continua la propria perorazione della causa affermando che la Russia non è una patria, bensì "un país ensangrentado por los enemigos de Dios, de la Iglesia y del Generalísimo Franco"¹¹⁵. Come risultato di queste continue sollecitazioni da parte delle opposte fazioni, Luisa e Sunta non chiariscono i propri dubbi, ma smettono di domandare perché le risposte che ottengono risultano essere sempre le medesime da entrambe le parti (la scuola e la chiesa a favore dello schieramento franchista e la famiglia di quello repubblicano) "y ya estábamos cansadas de guerras y de mártires y de patrias"¹¹⁶.

Da questa scelta di citazioni fra molte altre possibili si può evincere il tono della propaganda franchista espressa tramite l'artificio dell'apprendimento infantile e le reazioni che questa causa nei bambini che vi sono sottoposti: non stupisce quindi la valenza simbolica che assume nella pentalogia di Cervera l'omicidio del maestro don Abelardo da parte del gruppo di maquis di Ojos Azules¹¹⁷ – gruppo in cui milita anche il padre di Ángel, il narratore fittizio delle parti che fanno da cornice al romanzo *Maquis*.

Nonostante le peculiarità della narrazione dominante espresse attraverso lo sguardo e i ricordi dei bambini, tutti i romanzi sulla guerriglia presi in esame sono pervasi da una riflessione sulla propaganda franchista, che si esplica nel ricorrere di espressioni atte ad indicare i guerriglieri tali come "*los bandoleros que intentarían subvertir la paz nacional*"¹¹⁸ o tutti i riferimenti esposti in precedenza in questo capitolo, dal "glorioso Alzamiento Nacional"¹¹⁹ ricordato in apertura di paragrafo alla qualificazione dei caduti franchisti come martiri, o ancora alla rievocazione de "*la anarquía republicana y la barbarie roja*"¹²⁰ sconfitta dai militari celebrati come eroi e liberatori.

¹¹⁵ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 112.

¹¹⁶ Ivi, p. 113.

¹¹⁷ Cfr. Alfons Cervera, *Maquis*, cit., capitolo 24 e p. 100. L'episodio dell'uccisione di don Abelardo viene inoltre ricordato in tutti i romanzi successivi del ciclo di Cervera.

¹¹⁸ Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 473.

¹¹⁹ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 160.

¹²⁰ Diego Carcedo, *El niño que no iba a misa*, cit., p. 110.

È infine ancora interessante ricordare che l'imposizione della narrazione ufficiale avviene anche attraverso l'attribuzione forzosa, da parte di personaggi franchisti, di parole di lode e incensamento dei vincitori a coloro che assumono il ruolo di vinti. Nel romanzo *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello, ad esempio, le forze dell'ordine che arrestano il gruppo di resistenti urbani che ha compiuto un attentato alla sede della Falange di Cuatro Caminos di Madrid e che redigono i verbali degli interrogatori utilizzano il proprio potere di dominatori quasi con crudeltà e derisione, e si può notare che nella dichiarazione di uno dei guerriglieri arrestati, Domingo Martínez Malmierca, questi "no dice «al estallar la guerra», sino «cuando comenzó el Glorioso Movimiento Nacional», lo cual no deja de ser un pequeño escarnio que se cometió con él"¹²¹, così come viene riportato nello stesso verbale la frase "al evacuar Francia las tropas alemanas"¹²², in cui viene utilizzato un termine asettico che appare improprio per un personaggio che sicuramente doveva aver vissuto il ritiro delle truppe tedesche dal territorio francese come un'importante vittoria del fronte alleato. Ancora una volta, dunque, viene sottolineato che la contesa tra i due schieramenti si gioca anche sul terreno della narrazione, "como si las palabras [...] fueran las verdaderas enemigas de los hombres"¹²³ – come sottolinea un altro autore contemporaneo, Ricardo Menéndez Salmón, trattando nell'opera *La ofensa* un altro periodo e contesto storico ad alta conflittività: la Seconda Guerra Mondiale e l'invasione della Francia da parte delle truppe naziste.

Il romanzo di Trapiello offre inoltre un significativo compendio della propaganda posta in atto dal regime al momento della morte del falangista e del custode dell'edificio che vengono freddati dal gruppo di guerriglieri nell'attentato a Cuatro Caminos: è lo stesso narratore a dar conto del fatto che i due uomini "no eran más que dos pedazos de noticia en los que el nuevo Estado iba a colgar una medalla, como si hubiese sido un «Detente» a todas las fuerzas aliadas"¹²⁴.

Nonostante la generale interdizione nel trattare pubblicamente argomenti che potessero incrinare quella idea di pace e prosperità che il regime voleva mostrare al mondo¹²⁵, infatti, l'episodio viene abilmente sfruttato al fine di "dejar claro que en el

¹²¹ Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 80.

¹²² Ivi, p. 81.

¹²³ Ricardo Menéndez Salmón (2007), *La ofensa*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 41.

¹²⁴ Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 184.

¹²⁵ Lo stesso concetto si ritrova espresso anche, ad esempio, nel romanzo *La agonía del búho chico* di Justo Vila, in cui il governatore civile di Badajoz, per spiegare al capitano della Guardia Civil Márquez Torrado il suo diniego nel rendere pubblici i meriti del tenente colonnello Gómez Cantos nell'attentato sventato a Franco (cfr. Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., capitolo XII della seconda parte),

caso de que a alguien en las cancillerías extranjeras se le estuviera pasando por la cabeza una solución como la propiciada en Francia a raíz del desembarco en Normandía, estaba muy equivocado, porque en España no se iban a dejar cazar como los estúpidos colaboracionistas de los alemanes y los gobernantes de Vichy”¹²⁶: le onorificenze funebri organizzate pubblicamente e a cui assistono alte cariche dell’*establishment* franchista diventano parte integrante della rappresentazione della forza del regime attraverso la propaganda, che per una volta, invece di passare sotto silenzio le forze ostili ancora in lotta, decide di sfruttarle a proprio vantaggio per inscenare un consenso maggioritario a beneficio dei nemici esterni.

Ciò che è inoltre interessante sottolineare nel romanzo di Trapiello, estremamente cosciente per quanto riguarda la riflessione sulle narrazioni imposte, è che il narratore si sofferma contemporaneamente anche sulla ricreazione dell’attentato alla sede della Falange nella stampa clandestina di matrice repubblicana, segnalando la contemporanea coabitazione di due narrazioni antagoniste, “la mixtificación de la prensa clandestina, el despliegue de la prensa oficial”¹²⁷: l’imposizione di una narrazione ideologizzata volta a creare realtà altre non è esclusiva della gerarchia franchista in quanto vincitrice; ogni classe dirigente dominante può infatti imporre una versione dei fatti attraverso la costruzione di un discorso proprio, come segnala per l’appunto Trapiello nel caso degli organi di stampa clandestina dell’opposizione al regime.

Benché quindi gli autori dei romanzi sul maquis si concentrino di preferenza sulla costruzione artificiosa della realtà empirica portata a termine dalla propaganda franchista, è in ogni caso possibile rintracciare anche una riflessione sul medesimo tipo di costruzione creata dalla dirigenza del Partido Comunista Español per la propria propaganda: è quanto accade nel romanzo *Inés y la alegría* di Almudena Grandes, che ha come sfondo storico l’invasione, da parte delle forze della Unión Nacional Española, della valle di Arán dell’ottobre del 1944 (e che ha echi anche in diversi altri romanzi del corpus della ricerca).

Almudena Grandes, nonostante la visione sostanzialmente manichea del conflitto cui abbiamo accennato, nel primo romanzo della serie “Episodios de una guerra interminable” si concentra a lungo sulle mistificazioni di una propaganda di segno

afferma che “aquí no ha pasado nada, amigo mío. Tenga usted en cuenta la situación internacional. [...] No es esa la imagen de paz y justicia que tenemos que dar al exterior. [...] No se puede dar la imagen de que hay descontentos. Ni uno solo” (Ivi, p. 260).

¹²⁶ Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 176.

¹²⁷ Ivi, p. 177, didascalia alla fotografia della “subdelegación de Falange de la calle Ávila, el 27 de febrero de 1945”.

opposto a quella fascista, a cominciare dai tentativi, posti in atto dalla Pasionaria, di giustificare di fronte ai militanti comunisti il patto Molotov-Ribbentrop, gli sforzi disperati “por explicar lo inexplicable, por elaborar teorías alambicadas y tramposas, más alambicadas cuanto más tramposas, distinguiendo la táctica de la estrategia, disfrazando la traición de pragmatismo, acatando la mentira, aplicándola a los adjetivos, insistiendo en que la guerra imperialista no afecta a la causa de los trabajadores del mundo”¹²⁸. Il *modus operandi* della narrazione comunista – la creazione di realtà di comodo atte a legittimare coloro che detengono il potere – è identico a quello della narrazione franchista: riconoscimento, questo, non banale come potrebbe apparire in prima istanza, proprio poiché contenuto in un romanzo in cui la posizione ideologica dell’autrice risulta piuttosto in consonanza con quella espressa dai suoi personaggi.

Ciò su cui però si concentra la Grandes in *Inés y la alegría* è per l’appunto l’invasione della valle di Arán del 1944, invasione organizzata e diretta dal militante comunista Jesús Monzón, il quale è, anche storicamente, ritenuto responsabile di aver imbastito per gli esuli repubblicani in Francia una narrazione della realtà spagnola dell’interno del Paese distorta (al fine di persuadere un numero sufficiente di ex combattenti a invadere la Spagna nella speranza di convincere gli Alleati ad aprire un nuovo fronte di guerra), secondo la quale “el descontento se respiraba en las calles de todas las ciudades, [...] los desórdenes eran constantes, [...] los franquistas estaban muy desmoralizados por la inminente derrota del Eje, [...] en las fábricas y en los talleres, en los comercios y en las oficinas, todo estaba a punto para convocar la huelga general que nos daría la bienvenida”¹²⁹. Al di là delle controversie storiche sulla vicenda, è Secundino Serrano uno dei primi studiosi ad affermare che “Monzón y su equipo [...] eran especialistas en producir mitos que al final terminaban asumiendo como realidades inobjetables”¹³⁰: Almudena Grandes riflette quindi, nelle parole di un personaggio come Galán, sull’incapacità di distinzione tra realtà e finzione, tra il dato empirico e la rappresentazione, in poche parole, su “la verdad, *lo que yo creía que era la verdad*”¹³¹ e che alla fine invece si risolve nella dolorosa “certeza de que Monzón nos había mentido, de que nos había engañado para que nos precipitáramos por nuestro propio pie en una trampa que aún podía resultar mortal, y de que lo había hecho sólo para disponer de una

¹²⁸ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 35.

¹²⁹ Ivi, p. 164.

¹³⁰ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 131.

¹³¹ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 330. Il corsivo è mio.

pequeña posibilidad de hacerse con el poder, [...] una jugada tan brillante y tan sucia al mismo tiempo”¹³².

Anche nella fazione opposta, quindi, la creazione di miti o narrazioni da sovrapporre al dato referenziale è legata ad una lotta per il potere, ad un tentativo di legittimazione della propria posizione in contrasto con la visione dell’altro, come segnala anche il narratore del romanzo *El reclamo*, quando ricorda che uno dei capi del gruppo di maquis in cui combatteva, Gafitas, “nos convencía de que a lo largo de todo el territorio, en todos los montes y riberas, había un inmenso ejército clandestino. Muchos años más tarde me enteré de que siempre estuvimos acorralados por el enemigo”¹³³. È anche per questo motivo che gli autori, consci del dibattito teorico riassunto in questo capitolo, cercano di opporre alla narrazione della Storia propugnata dai vincitori la narrazione di altre storie, o controstorie, che possano riportare l’attenzione sul fatto ormai acquisito che la storia riflette sempre il punto di vista di chi la fa, proprio come afferma in *Aquel invierno* il personaggio di Ángel, quando da bambino, per rappresaglia in seguito all’uccisione del maestro don Abelardo da parte del gruppo di maquis in cui milita il padre, i militari franchisti lo torturano bruciandogli le unghie con un soldato: “eso pensaba cuando el dolor me dejaba tranquilo, que ellos eran los bandoleros y no mi padre y los de Ojos Azules que andaban por el monte luchando por la República”¹³⁴. Vedremo nel paragrafo successivo in che modo il proporre da parte dei romanzieri di controstorie, o di riletture della Storia da punti di vista alternativi e solitamente poco sfruttati, aiuti nella ricostruzione di un passato che si vuole intendere come più complesso e sfaccettato di quanto generalmente creduto, ed in certi casi anche meno manicheo poiché

la verdad es toda la verdad, y no sólo una parte. La verdad es lo que nos gusta que haya sucedido y, además, lo que ha sucedido aunque nos guste tan poco que daríamos cualquier cosa por haberlo podido evitar. Para aceptar eso también hay que ser valiente. [...] Sin embargo, hasta las personas más valientes, las más justas, las más honradas, interpretan la realidad de acuerdo con sus propias ideas sobre lo que es bueno y lo que es malo, lo que desean, lo que temen, lo que creen, lo que detestan. Y al hacerlo, fabrican su propia verdad¹³⁵.

Le controstorie opposte alla narrazione ufficiale

Come ricorda George Tyras a proposito dei romanzi dello scrittore Alfons Cervera, ma è un concetto che può essere esteso a tutte le opere di narrativa concernenti

¹³² Ivi, p. 381.

¹³³ Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 155.

¹³⁴ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 155.

¹³⁵ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., pp. 197-198.

il maquis che stiamo analizzando, questi “son novelas que rinden homenaje a los que al final perdieron tres guerras, la de las armas, la de la ilusión y la del recuerdo, es decir la Guerra Civil, la Segunda Guerra mundial, y la de la Transición democrática”¹³⁶. In altre parole, i romanzi sul maquis scritti nella contemporaneità si risolvono nel tentativo di rappresentare e riabilitare allo stesso tempo una realtà storica referenziale che negli ultimi decenni è stata, come abbiamo visto, mistificata dalla propaganda ed in seguito sacrificata sull’altare del consenso durante il periodo della Transizione: gli autori di questi romanzi cercano quindi di riportare alla luce non solo la visione dei fatti narrati degli sconfitti, ma proprio la storia dei vinti a lungo taciuta, e questo perché per ricordare è necessario vincere il silenzio, e riportare alla luce ciò che è stato a lungo ignorato.

Come abbiamo analizzato nel capitolo precedente, i romanzi sul maquis possono, per certe loro caratteristiche formali e contenutistiche, essere ancora in parte ascritti alla temperie culturale postmoderna, la cui arte, come segnala Linda Hutcheon, nel momento in cui cerca di sovvertire le narrazioni dominanti non può però emanciparsi da esse, rimanendo in tutto e per tutto dipendente dalle parole già pronunciate sul passato; e non si può poi dimenticare, sempre per quanto riguarda la postmodernità, di richiamare quella sensibilità sottolineata da Jameson per le fratture e le discontinuità piuttosto che per la linearità, “per i vuoti e i buchi invece che per le trame impenetrabili e per le progressioni narrative trionfali”¹³⁷. A partire da queste premesse teoriche, ancora valide per i romanzi sul maquis, è possibile comprendere e segnalare il motivo per cui gli autori di romanzi storici rivendicano oggi un ruolo della letteratura come discorso sociale atto a portare nuovamente alla luce episodi della Storia manipolati dall’ideologia della dittatura franchista. Questo ha come prima conseguenza, come segnala Elina Liikanen, la scelta preferenziale di questi autori per “personajes y grupos perseguidos por la dictadura procurando, de este modo, dar voz a los marginados de la historia y transmitir sus memorias a las futuras generaciones”¹³⁸.

Mercedes Juliá, fra i tanti critici che si occupano del romanzo storico contemporaneo nella letteratura spagnola, precisa proprio che “hoy contamos con un grupo numeroso de novelas que introducen nuevos planteamientos históricos, al incorporar otros puntos de vista desconocidos hasta ese momento por la historia oficial.

¹³⁶ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 13.

¹³⁷ Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 176.

¹³⁸ Elina Liikanen, “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo”, cit., p. 43.

Por ejemplo las versiones de los sucesos desde la perspectiva de [...] los presos políticos, [...] o el bando perdedor entrarían dentro de esta categoría”¹³⁹: al di là dell’attenzione, segnalata da più parti, per le figure dei vinti della Guerra Civile, è importante sottolineare che anche la quasi totalità dei critici letterari di ambito ispanico si concentri nelle proprie analisi sul riconoscimento di quei punti di vista, opposti eppure complementari, alla narrazione ufficiale del passato recente, segnalando una convergenza con le teorizzazioni degli studiosi del postmoderno di provenienza europea o statunitense.

È ancora una volta opportuno ricordare, per introdurre e affrontare il concetto di controstoria, il dibattito sullo statuto della storiografia portato avanti nel Novecento: la narrazione monologica perde la propria forza in quanto irrompe in essa la consapevolezza di una possibile parzialità dello storico, la quale ha come rovescio della medaglia la frammentazione dei punti di vista. Il riconoscimento dell’impianto manicheo di una narrazione che si pretende unica ed ufficiale porta quindi alla coscienza, nei critici ma soprattutto negli autori, del fatto che “noi siamo *intossicati* dall’adozione di punti di vista «normali», prescritti, messi a fuoco per noi dall’ideologia dei dominanti”¹⁴⁰, e ancora che l’unica possibilità per non venire schiacciati ed inglobati da quella narrazione è la produzione di un discorso che si pretenda alternativo¹⁴¹. Questo anche perché – e mi avvalgo delle parole di Lourdes Ortiz per fissare teoricamente la questione in maniera asseverativa –

la novela es un terreno de libertad. La historia, la crónica, suele estar al servicio de ideologías o de poderes, o si no está limitada por el dato – y cuanto más objetiva se pretenda, menos podrá improvisar a partir de esos datos que son siempre fríos, despojados de sentido o de sentidos y sobre todo de intenciones. La novela permite transpirar, intuir, abrir fisuras y preguntas, introduce la reflexión y el sueño y como no está sometida al síndrome de la “Verdad” con mayúscula, sino sólo a la verdad de la ficción puede adentrarse en terrenos y sugerencias que la historiografía ha desterrado o despreciado, abriendo nuevas luces sobre la historia oficial y sobre todo introduciendo la desconfianza sobre el dato¹⁴².

¹³⁹ Mercedes Juliá, *Las ruinas del pasado*, cit., p. 17.

¹⁴⁰ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 81.

¹⁴¹ La creazione di una narrazione altra, però, non può ovviamente contrapporsi a quella ufficiale in maniera dicotomica, presentandosi cioè come una nuova verità che viene a scalzare quella precedente al fine di sostituirvisi nella sua posizione dominante: lo spazio di azione che si offre a questa narrazione alternativa è appunto quell’irresistibile pluralizzazione dei punti di vista che essa può esprimere di cui parlava Gianni Vattimo, e che si concretizza nella fioritura di opere che si riappropriano del diritto di parola nell’espressione della propria versione dei fatti. Come segnala a proposito Giuliana Benvenuti, infatti, “la contro-storia [...] è la pratica di una negazione operata su una negazione: dissipando un oblio, essa riporta alla parola ciò cui la parola è stata tolta” (Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 7-8).

¹⁴² Lourdes Ortiz, “La pereza del crítico: historia-ficción”, cit., pp. 26-27.

L'insinuazione del dubbio nella cieca fiducia al dato proposto come univoco e certo dalla narrazione ufficiale è un tratto teorico desunto, dall'arte postmoderna, dal discorso critico sullo statuto della storiografia che abbiamo affrontato: ciò che è importante, nell'ottica della nostra analisi, è appunto la possibilità del romanzo di riportare alla luce argomenti disprezzati dalla storia ufficiale, siano essi stati taciuti o mistificati. Per far questo, gli autori dei romanzi sul maquis propongono, partendo dalla rappresentazione della versione della storia scritta dai vincitori (che, come abbiamo visto, non può essere semplicemente eliminata e sostituita da una narrazione alternativa che ne assuma su di sé il ruolo), una versione della storia che si delinea come controstoria.

Poiché la relazione di dipendenza tra le narrazioni dei dominanti e dei dominati si qualifica come mutua ed ineliminabile, la decostruzione della visione monolitica della storia porta a conseguenze, nella narrativa, quali l'apparizione di storie apocrife, di romanzi che propongono un'interpretazione nuova dei fatti, o ancora di storie occulte o di una storia che avrebbe potuto essere e non fu.

Tutto ciò è possibile anche perché, come segnala Hayden White, romanzieri e poeti, “sebbene possano invocare, fare riferimento e scrivere sul passato storico, sono autorizzati a ignorare le prove disponibili del passato reale e possono combinare i suoi elementi secondo le inclinazioni e i desideri della loro immaginazione e della loro creatività poetica”¹⁴³, cosa che però non impedisce alla letteratura, attraverso il dialogo stabilito con i discorsi sociali come la storiografia, il giornalismo o il dibattito politico, di contribuire alla creazione e alla negoziazione di una memoria pubblica.

La nozione di controstoria che prende forma nelle opere di narrativa sul maquis qui analizzate si qualifica dunque come una sorta di riscrittura della storia, portata a compimento però non in ottica revisionista¹⁴⁴, bensì in una prospettiva che si potrebbe definire integrativa o di approfondimento.

¹⁴³ Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 161.

¹⁴⁴ Va segnalato che un'eccezione a questa mia affermazione si ritrova attualmente in quelle opere facenti riferimento ad un orientamento “revanchista [...] que [...] ha vuelto a aparecer en los discursos del revisionismo historiográfico de la derecha política a partir de los años noventa” (Hans Lauge Hansen, “Formas de la novela histórica actual”, cit., p. 95), come il recente *Sonaron gritos y golpes a la puerta* dello storico Pío Moa, che sfrutta una serie di *topos* ricorrenti nella narrativa di argomento storico dell'ultimo decennio rovesciandoli, però, in una narrazione apologetica della sollevazione militare del 1936 e della successiva repressione portata a compimento dai franchisti. Valga, a titolo d'esempio, l'urgenza che spinge il narratore, Berto, a narrare la propria vicenda, che si concretizza in “un mensaje interior: «Debes escribir sobre aquellos años, rescatarlos del polvoriento olvido»” (Pío Moa, *Sonaron gritos y golpes a la puerta*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2012, p. 17), come se in realtà l'oblio avesse investito le gesta della fazione vincitrice e non quelle dei vincitori, come invece appare patente e come segnalano oggi critici, intellettuali e società civile spagnoli. Inoltre, il romanzo di Moa è

La funzione principale che assume la controscoria nelle opere di narrativa può essere quindi compendiata nel tentativo di riportare l'attenzione su fatti storici dimenticati, travisati da una propaganda precedente o ancora presentati in passato attraverso una costruzione monolitica, senza ovviamente dimenticare la lezione desunta dal dibattito storiografico degli ultimi decenni. Troviamo una prima conferma di questa funzione in un passaggio di riflessione metaletteraria del romanzo *La voz dormida* di Dulce Chacón¹⁴⁵, in cui la voce narrante afferma che “las ciudades tienen su propia historia. Pero tienen también su historia ajena, pequeña y personal, una y múltiple, la historia que escriben los que la llevan en un rincón de la memoria”¹⁴⁶: se ammettiamo che l'immagine della città stia qui a simboleggiare la Storia, è evidente che questa non esiste solo nella sua versione ufficiale, ma anche in quelle piccole storie personali di coloro che vi parteciparono, vi assistettero, o solo ne furono investiti – e ognuna di queste ha, per gli autori, dignità e diritto di sopravvivenza al pari della narrazione dominante.

Vi è poi Alfons Cervera – uno degli autori analizzati che più presta attenzione alle problematiche legate alla memoria, all'oblio e all'imposizione di una narrazione dominante – che, nel romanzo *Maquis*, offre attraverso le parole del narratore Ángel un'altra buona definizione della controscoria e dei modi in cui questa sopravvive e può e deve quindi essere riportata alla luce, tracciando allo stesso tempo un ritratto verosimile del movimento guerrigliero:

hay otra memoria que es la memoria maltrecha de los vencidos, la que ha ido creciendo frente a los paredones inmensos del silencio levantados cuando se acabó la guerra, cuando se acabaron las dos guerras, primero la de todos contra todos y luego la que hicieron unos pocos en el monte contra casi todos. No estaban locos y lo que hicieron fue enfrentarse con valentía, bastantes veces con torpeza, a los designios macabros de una victoria que sólo había dejado un paisaje de muertos a su paso. O a lo mejor estaban locos y por eso se echaron al monte para vivir como las cabras entre las aliagas y los bosques de sabinas¹⁴⁷.

interessante in quanto dedica alcuni capitoli (dal cinquantasettesimo al sessantatreesimo) al maquis, in un'ottica però rovesciata rispetto a quella predominante nei romanzi che fanno parte del corpus della ricerca: nell'opera di Moa, infatti, le vicende storiche della guerriglia sono narrate dal punto di vista di un infiltrato franchista – Berto, appunto – in una delle formazioni partigiane. Ciononostante, la rappresentazione che si dà del maquis è di tipo aneddotico e quasi di maniera, e non vi si ritrova alcun tipo di riflessione approfondita sugli argomenti che, ad esempio, sono centrali nel presente lavoro di analisi: le vicende legate al maquis sono solo un gradino ulteriore, l'ultimo, della lunga narrazione di Berto e della sua lotta contro le forze politiche della sinistra, che ad esempio lo vedono integrato nella quinta colonna di falangisti di Barcellona durante la guerra o arruolato nella División Azul in Russia a combattere l'esercito sovietico a fianco dei nazisti nella Seconda Guerra Mondiale.

¹⁴⁵ Abbiamo già segnalato che questo romanzo, pur essendo principalmente incentrato sulla vicenda di un gruppo di prigionieri repubblicani rinchiusi nel carcere di Ventas, affronta nella propria narrazione anche il fenomeno del maquis attraverso le traiettorie dei personaggi di Felipe, Paulino el Chaquetanegra, Elvira ed El Peque.

¹⁴⁶ Dulce Chacón, *La voz dormida*, cit., p. 365.

¹⁴⁷ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., pp. 170-171.

Il recupero di questa memoria o controstoria portata avanti dal personaggio di Ángel non propone una visione mitica, epica o trionfalistica della storia del maquis, opposta in maniera manichea al discorso della dittatura: nella citazione appena inserita si può infatti rilevare una certa ammirazione per il coraggio dei guerriglieri (Ángel, lo ricordiamo, è il figlio di Sebastián Fombuena, uno degli esponenti di spicco del gruppo resistente operante nei dintorni di Los Yesares), ma anche una dose di realismo necessaria a riconoscere che spesso combatterono in maniera non adeguata, e a comprendere le condizioni di vita estreme a cui si sottomisero per portare avanti il loro ideale.

Sono spesso dunque gli stessi personaggi dei romanzi ad essere consci dell'imposizione della Storia con la maiuscola (quella della narrazione ufficiale, della propaganda franchista) sulle proprie vicende personali di vinti: nel già citato *La voz dormida*, ad esempio, la reclusa Tomasa nega di far parte della *Historia*, con l'acca maiuscola, decidendo di sottrarsi al lavoro portato avanti nel laboratorio di cucito del carcere in cui è tenuta prigioniera, la produzione di indumenti per i soldati dell'esercito sollevato che ancora si trovano al fronte. Tomasa si rifiuta di cucire indumenti per i soldati (viene detto che la guerra finirà presto “y ella no habrá cosido ni una sola puntada para redimir pena colaborando con los que ya quieren escribir la Historia”¹⁴⁸), e la resistenza che oppone a livello metaforico nella negazione a tessere la trama delle vesti per i vincitori si rispecchia nella resistenza all'essere inserita nella trama dei vincitori – la trama di una narrazione, questa volta –, nella loro (S)toria. Questo perché la consegna che le impongono i soldati franchisti nel momento del massacro dei famigliari è proprio quella di farsi portavoce della visione del mondo che cercano di far dominare anche attraverso la propria narrazione: dopo la brutale uccisione dei parenti, infatti, la voce narrante racconta che due falangisti “la levantaron del suelo diciéndole que viviría para contar lo que les pasa a Las Damas de Negrín. Y se la llevaron a Olivenza, a la cárcel de mujeres. Allí pasó dos años negándose a contar su historia”¹⁴⁹. Sono i franchisti, coloro che all'epoca del massacro della famiglia di Tomasa stanno ancora combattendo la loro guerra ma che, sentendosi vincitori, “ya quieren escribir la Historia”, a volere che questa sopravviva per raccontare l'orrore, per testimoniare ciò che succede ai loro nemici, e perciò la donna inizialmente non vuole raccontare la sua

¹⁴⁸ Dulce Chacón, *La voz dormida*, cit., p. 32.

¹⁴⁹ Ivi, p. 239.

storia: il silenzio, in questo caso, non è una concessione all'oblio, bensì un atto di ribellione nei confronti dei persecutori.

Sarà poi la morte di Hortensia, una delle compagne di cella, a farle cambiare idea, a convincerla a rompere il silenzio; dopo l'esecuzione della giovane donna, Tomasa ricorderà infatti uno scambio di battute nel quale la miliziana la spronava a continuare la lotta secondo le loro ormai scarse possibilità: e l'unico modo per far sì che il sacrificio di molti cari periti in guerra o a causa della repressione non sia stato vano è sopravvivere. Sopravvivere per raccontare:

- Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir.
- Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir?
- Para contar la historia, Tomasa¹⁵⁰.

La narrazione della propria storia, con una lettera minuscola che si contrappone alla Storia ufficiale, diventa l'obbligo morale degli sconfitti, un tentativo di resistenza che possa rompere il silenzio, che possa risvegliare quella voce sopita che dà il titolo al romanzo, che possa far sì che, attraverso la testimonianza, le memorie dei vinti non siano cancellate, "si es que hay memorias que puedan permanecer para siempre en el secreto, o en la intimidación, o escapar eternamente de la indignidad que, algunas veces, se ha cebado en los recuerdos"¹⁵¹. Ed è proprio quello che, alla fine, deciderà di fare Tomasa, rinchiusa nel proprio dolore in cella di isolamento, all'apprendere dell'avvenuta esecuzione di Hortensia: "sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no se acompañe al silencio. [...] Contar la historia. [...] Sobrevivir. [...] Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, la suya. [...] Y cuenta a gritos su historia, para no morir"¹⁵².

In questo emblematico episodio del romanzo di Dulce Chacón si ritrovano chiaramente due delle premesse teoriche che stanno alla base della nascente definizione del paradigma estetico neomoderno, ovvero la ripresa di fiducia nel potere curativo della parola e quel senso dell'etica di cui la narrazione viene investita: raccontare, infatti, diventa l'unica maniera che hanno queste donne vittime della repressione per sopravvivere, sopravvivere nella Storia con la esse maiuscola e far sopravvivere la propria storia nella Storia. È questa anche la preghiera di Julia Conesa, una delle *trece rosas*, nella sua ultima lettera alla madre riportata nel romanzo: "que mi nombre no se borre en la historia"¹⁵³, chiede disperata la ragazza nell'ultima missiva prima

¹⁵⁰ Ivi, pp. 135-136.

¹⁵¹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 85.

¹⁵² Dulce Chacón, *La voz dormida*, cit., p. 236.

¹⁵³ Ivi, p. 220.

dell'esecuzione della condanna a morte. Alla preghiera della giovane vittima della repressione risponde con decisione la voce narrante: “no, el nombre de Julita Conesa no se borrará en la Historia”¹⁵⁴, con la maiuscola, perché attraverso la narrazione della propria controstoria, i vinti riusciranno a far sopravvivere la propria memoria, la propria versione dei fatti, che rientrerà nella narrazione ufficiale sovvertendola ed integrandola.

Un'altra autrice decisamente sensibile alle problematiche suscitate dall'interazione fra la Storia e la storia, che peraltro esemplifica i due concetti differenziandoli, scegliendo di volta in volta di scrivere la prima lettera della parola con un carattere maiuscolo o minuscolo come già Dulce Chacón, è Almudena Grandes, specialmente nel primo dei suoi romanzi dedicati ai fenomeni di resistenza al regime franchista, *Inés y la alegría*. Fin dalle prime pagine del romanzo, infatti, dall'incontro fra i personaggi storici di Carmen de Pedro e Jesús Monzón che, nel mondo della nostra esperienza, dà l'avvio ad una concatenazione di eventi che terminerà con il tentativo di invasione della valle di Arán da parte dei soldati della Unión Nacional Española, leggiamo che

así fue o, al menos, así pudo ser. Lo único que puede afirmarse con certeza es que Carmen de Pedro y Jesús Monzón, que hasta este momento han sido simples conocidos, de vista y poco más, se encuentran en Francia, probablemente en Toulouse y en apariencia por azar, en un día cualquiera del verano, agosto, quizás julio, incluso septiembre, de 1939. Los detalles se desconocen, porque seguramente él se encargó de que nadie fuera testigo de un encuentro que cambió muchas cosas, y estuvo a punto de cambiarlas todas¹⁵⁵.

L'intervento della voce narrante onnisciente e impersonale avviene dal presente della narrazione, estraniandosi momentaneamente dal tempo del racconto (come si apprezza grazie al passaggio dei tempi verbali dall'indicativo presente al passato remoto). Ciò che risulta interessante sottolineare è il fatto che la voce narrante si rivolga al lettore dicendo che non è certa che quello che sta raccontando accadde esattamente nel modo in cui lo sta raccontando, ma suggerisce una certa verosimiglianza tra il proprio discorso e la realtà referenziale, anche se si intravede un bivio nella storia, tra quello che si sta per narrare e quello che sarebbe potuto accadere, dando risalto metanarrativo alla riflessione attraverso quel riferimento alla potenzialità dei fatti che sottolinea appunto la natura di artificio e costruito verbale del processo narrativo.

La Grandes, in ogni caso, è molto attenta ad opporre una controstoria alla Storia dell'invasione della valle di Arán, e ne dà una propria particolare versione partendo dal riconoscimento del fatto che “la Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 21.

el amor de los cuerpos mortales. O quizás no, y es sólo que el amor de la carne no aflora a esa versión oficial de la historia”¹⁵⁶.

Ciò che all’attrice importa è infatti la microstoria, ciò che non viene inserito nella narrazione ufficiale in quanto ritenuto marginale, come ad esempio i sentimenti: la lettura alternativa dei fatti storici presentati in *Inés y la alegría* è così incentrata su un sentimento particolare dei personaggi, la passione amorosa, che agli occhi della voce narrante diventa il motore di tutta l’azione del romanzo, che, peraltro, culmina nell’incontro e nella relazione tra i due protagonisti della vicenda che conducono anch’essi parte della narrazione, Inés e Galán. Un lunghissimo paragrafo della prima parte condotta dal narratore onnisciente è proprio dedicato a queste storie (d’amore) che la Storia dimentica, nonostante spesso ne siano il motivo propulsore: ci dice infatti la voce narrante che

la propia Historia, con mayúscula severa, rigurosa, perfectamente equilibrada entre los ángulos rectos de todas sus esquinas, [...] apenas condesciende a contemplar los amores del espíritu. [...] Las barras de carmín no afloran a las páginas de los libros. Los profesores no las tienen en cuenta mientras combinan factores económicos, ideológicos, sociales, para delimitar marcos interdisciplinarios y exactos, que carecen de casillas en las que clasificar un estremecimiento, una premonición, el grito silencioso de dos miradas que se cruzan, la piel erizada y la casualidad inconcebible de un encuentro. [...] En los libros de Historia no caben unos ojos abiertos en la oscuridad, un cielo delimitado por las cuatro esquinas del techo de un dormitorio, ni el deseo cocinándose poco a poco, desbordando los márgenes de una fantasía agradable¹⁵⁷.

Così, la controstoria che si narra nel romanzo è, oltre alla narrazione di un fatto storico silenziato dalla propaganda franchista, soprattutto la narrazione di quei sentimenti che hanno concorso allo svolgimento delle azioni citate senza per questo essere ritenuti degni di essere menzionati. È l’amore, la passione, che muove tutti i fili del romanzo: il sentimento di Dolores Ibárruri per il giovane compagno di partito Francisco Antón, che fa sì che preoccupata per le sue sorti acconsenta a lasciare la direzione del PCE tra gli esiliati in Francia a Carmen de Pedro, giovane, inesperta e incolore donna il cui amore viene sfruttato da Monzón per i propri scopi politici.

In quei concitati momenti che precedono l’organizzazione dell’invasione della valle di Arán, due donne reggono i destini del PCE in esilio, Carmen de Pedro in Francia e la Pasionaria dall’Unione Sovietica, due donne accomunate dall’amore, dal fatto di innamorarsi pericolosamente e dal corso inaspettato che prende la Storia a causa di queste loro relazioni: “la Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales – ripete incessantemente la voce narrante durante tutto il

¹⁵⁶ Ivi, p. 23.

¹⁵⁷ Ivi, p. 24.

romanzo –, y la gran rareza de aquella época se cruza al mismo tiempo con el amor de la gran Pasionaria y en el de la mínima Carmen de Pedro”¹⁵⁸. È l’amore, per la voce narrante onnisciente e impersonale, che muove le fila della Storia, e che fa sì che Monzón riesca a tessere la propria trama di potere rischiando di rovinare la carriera politica della Ibárruri, ma di innescare anche una serie di avvenimenti che gli si ritorcono infine contro a causa della narrazione mistificata della realtà che propone ai combattenti che si fidano di lui e che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente, e tutto ciò a causa dell’amore della Pasionaria per Antón. Le vicende personali e sentimentali narrate dalla Grandes in *Inés y la alegría* si contrappongono quindi alla Storia per smascherarne la versione ufficiale ma anche per darne una visione più ricca e ad ampio raggio, poiché, come si conclude nell’ultima parte del romanzo a carico del narratore onnisciente – intitolata “(El final de esta *historia* es un punto y seguido)”¹⁵⁹ –, la Storia la fanno gli esseri umani, e “los seres humanos somos tiempo, historia con la minúscula”¹⁶⁰, anche se questa storia spesso non è contemplata dalla Storia con la lettera maiuscola.

Anche in altri romanzi, ovviamente, si cerca di arricchire e completare la narrazione ufficiale franchista proponendo controstorie che possano dare una nuova lettura a fatti storici referenziali fino a questi ultimi anni taciuti, e un’ulteriore modalità narrativa che viene spesso sfruttata è il ricorso alla memoria che, nei testi, è peraltro uno dei temi più profondamente indagati dagli autori in quanto mezzo di un ricordo spesso riscattato dall’oblio della Storia e che, come abbiamo visto nell’introduzione, è uno degli argomenti centrali del dibattito pubblico che si sviluppa in Spagna in quest’ultimo decennio in particolare.

Memoria e oblio: le armi comuni alla Storia e alla (contro)storia

Nell’introduzione abbiamo visto in quale ottica memorialistica gli autori dei romanzi sul maquis affrontino la materia storica trattata nelle proprie opere: tutti i romanzieri inseriti nel corpus della ricerca, per ovvie questioni anagrafiche, si occupano di trasmettere non una memoria storica, bensì quella che viene chiamata una *posmemoria*, termine che, lo ricordiamo, indica la memoria di seconda o terza generazione e riguarda un’esperienza collettiva traumatica e che, a causa della mancata

¹⁵⁸ Ivi, p. 35.

¹⁵⁹ Il corsivo è mio, ad indicare ancora una volta la preferenza della lettera minuscola nella parola “*historia*”, che sottintende ciò di cui ci siamo occupati finora in questa sede.

¹⁶⁰ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., pp. 689-690.

esperienza diretta di coloro che riportano alla luce quel frammento di passato scelto, porta con sé un'inevitabile trasformazione della memoria dei testimoni, basata sulla commistione tra testimonianza, immaginazione e studi storici pregressi.

L'ottica memorialistica dalla quale gli autori producono le proprie opere non è però rilevante dal punto di vista dell'analisi che andremo ora a delineare, ovvero lo studio, all'interno dei romanzi, delle riflessioni portate a termine circa i fenomeni di memoria e oblio che investono il movimento del maquis. Le opere di questi romanzieri sono infatti in molti casi un accurato compendio di ragionamenti sullo statuto della memoria e dell'oblio in relazione alla narrazione storica che affrontano, un argomento di indagine ed approfondimento che integra le meditazioni sulla Storia e la controstoria, o le controstorie, che abbiamo provato a delineare e sintetizzare nei paragrafi precedenti.

L'importanza assegnata alla riflessione sulla memoria risulta di capitale importanza se, come afferma Ricoeur, accettiamo l'assunto per cui la "memoria collettiva [...] costituisce il suolo di radicamento della storiografia"¹⁶¹. Trattandosi dunque di un ambito di indagine strettamente collegato alle riflessioni precedentemente esposte, non deve stupire il fatto che la memoria riappaia in questi romanzi non solo in forme esplicitate (quali, ad esempio, dialoghi e diatribe fra i personaggi, od osservazioni di natura metaletteraria che fungono, alle volte, da dichiarazioni di poetica), ma anche in forma simbolica: ad esempio, nel primo libro della pentalogia di Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, la narratrice Sunta racconta di "cuando ya teníamos diez años, mi primo Héctor y yo descubrimos el esqueleto de un hombre medio enterrado en un ribazo. El alguacil [...] cuando vio los huesos sucios del hombre nos dijo que sería el esqueleto de Ezequiel, el hijo del pastor que se había llevado la gran riada del año anterior y su cuerpo seguía sin aparecer por ningún sitio"¹⁶². In realtà, lo scheletro risulta appartenere ad un soldato delle truppe marocchine mobilitate da Franco durante la Guerra Civile, fucilato durante il conflitto dopo aver sparato, ubriaco, alcuni colpi di pistola in aria, infrangendo una delle finestre della chiesa di Los Yesares¹⁶³.

Benché l'episodio del ritrovamento dello scheletro di questo soldato non sia l'unica occorrenza di un ritorno della memoria nel presente sotto forme inaspettate (Sunta ad esempio racconta anche della sua passione per la ricerca, nei boschi nei

¹⁶¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 100.

¹⁶² Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 28.

¹⁶³ Cfr. Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., pp. 81-84.

dintorni del paese, di “unos caracoles de piedra”¹⁶⁴, frammenti fossilizzati di un tempo passato), è sicuramente quello più carico di valenza simbolica: nonostante i tentativi della propaganda franchista di seppellire metaforicamente, tramite l'imposizione del proprio discorso, le brutalità della guerra e della repressione, queste riemergono incidentalmente nell'immagine di un'ossatura umana che, peraltro, viene rinvenuta proprio da colei che nell'età adulta si farà promotrice di un recupero della memoria attraverso i suoi scritti, Sunta. Il parallelo con la riapertura delle fosse comuni portata avanti dai fori per la memoria degli ultimi anni e sostenuta dalla promulgazione della Ley de la Memoria Histórica non può non saltare agli occhi, come neanche può essere ignorata l'ulteriore valenza simbolica dei premi che vengono conferiti dal sindaco di Los Yesares a Sunta ed Héctor per la loro scoperta, “un bolígrafo y diez hojas de papel de calco [...] y una goma de borrar de color verde”¹⁶⁵: una penna, dei fogli e una gomma, gli strumenti per eccellenza per portare a termine un'opera di scrittura – ma anche di cancellazione di una trama.

Riflettere sulla memoria è un modo per sottrarre una serie di eventi ritenuti ancora vitali da una Storia ritenuta portatrice di un “effetto morale addomesticante”¹⁶⁶, ma anche una modalità ulteriore di proporre una controstoria che si opponga alla narrazione ufficiale, poiché, come segnala tra gli altri David Bidussa nel saggio *Dopo l'ultimo testimone*, la memoria, a differenza della Storia, è un'operazione selettiva: essa non mira alla conservazione *in toto* del passato, ma solo di quello con cui si instaura un'affinità particolare e, in ogni caso, che è ritenuto coerente rispetto alle proposte del presente.

Dal punto di vista dei cosiddetti *nietos de la guerra* (quegli autori che si sentono “moralmente obligados a investigar el pasado, y para ellos no es una relación de filiación, sino que son cuestiones de carácter ideológico y ético las que les llevan a sentirse afiliados con la causa [...] recupera[ndo] una parte de la historia con el propósito de rescatar las experiencias de las víctimas de la guerra y de la represión de la postguerra”¹⁶⁷), dunque, si tratta anche di un'operazione volta nuovamente a portare a

¹⁶⁴ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 16.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 28-29.

¹⁶⁶ Hayden White, *Storia e narrazione*, cit., p. 92.

¹⁶⁷ Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)”, cit., p. 31.

termine una rilettura della Storia ufficiale tramite l'integrazione in essa di memorie fino a quel momento taciute¹⁶⁸.

Ancora una volta si ritrova quindi quell'intima connessione tra passato e presente cui avevamo già accennato in precedenza, ragionando sulle modalità attraverso cui la narrazione storica possa essere ritenuta coerente, nel momento della sua (ri)proposizione, con il presente nel quale si sta costruendo; e ancora di più si verifica questa connessione nella riflessione sulla memoria portata a termine nelle loro opere dagli autori, i quali producono i propri romanzi sottolineando che l'importanza della memoria è tale in quanto essa è considerata uno dei fondamenti dell'identità, personale e sociale.

È utile inoltre prestare attenzione al fatto che spesso, nella contemporaneità, l'opera letteraria percepisce se stessa come lo strumento attraverso il quale è possibile recuperare una memoria collettiva ritenuta perduta o taciuta: attraverso il recupero di queste memorie, a cui “è connessa un'ambizione, una pretesa, quella di essere fedeli al passato”¹⁶⁹, questa generazione di romanzieri eredita una storia e contemporaneamente deve fare in modo che la generazione dei padri, o dei nonni, esca dal silenzio, dall'oblio, trovando una propria collocazione nella storia¹⁷⁰.

Questa missione di natura etica che assumono, e di cui si sentono investiti gli autori, parte dal riconoscimento del fatto che “il passato ha qualcosa di spettrale, si ripresenta inatteso, pesa sulle spalle dei viventi, limita le possibilità del presente di entrare in un futuro che sia solo suo”¹⁷¹: la riacquisizione della memoria è operata anche in vista della progettazione di un futuro che si liberi dagli eventi traumatici occorsi nel

¹⁶⁸ Secondo lo storico Dominick LaCapra, infatti, “through memory work, especially the socially engaged memory work involved in working through, one is able to distinguish between past and present and to recognize something as having happened to one (or one's people) back then which is related to, but not identical with, here and now. Moreover, through mourning and the at least symbolic provision of a proper burial, one attempts to assist in restoring to victims the dignity denied them by their victimizers” (Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 66). È questa una posizione che, peraltro, è condivisa da molti intellettuali e studiosi spagnoli contemporanei, come abbiamo visto nell'introduzione: nel momento in cui la letteratura si volge alla memoria, e non semplicemente alla Storia, essa compie una netta scelta di campo, agendo grazie al proprio ruolo di discorso sociale al fine di recuperare ciò che non solo è ritenuto coerente con il presente, ma che è anche il sintomo – o il simbolo – di una necessità sociale e, in certi casi, affiliativa e sentimentale.

¹⁶⁹ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 37.

¹⁷⁰ David Bidussa, a questo proposito, afferma che la generazione dei figli, o in questo caso dei nipoti, “deve fare in modo di ricostruire un vuoto definito dal crollo di un mondo mentre è chiamato a esprimere la continuità della nuova vita” (*Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 46), ed etichetta questi “tentativi di riannodare il passato con il presente, spesso caricati sulle spalle dei figli nati dopo”, come appartenenti alla “dimensione del complesso di Enea” (Ibidem).

¹⁷¹ Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 11.

passato. Formare quella che Margalit chiama una “comunità di memoria”¹⁷² è un atto che rimane infatti combattuto tra il rendere onore a coloro che sono i morti e allo stesso tempo agire in una prospettiva che guardi all’avvenire, per evitare che la società sia preda del ricordo traumatico.

Nel fare ciò è però necessario assumere che esistano più memorie collettive, e che queste non sempre sono condivise o condivisibili: per arrivare a giungere ad una Storia ufficiale che tenga conto anche delle memorie dei vinti, e non appiattare anche l’esercizio memorialistico sulla visione dei vincitori, è appunto importante segnalare la distinzione posta da studiosi come Margalit o Luzzatto tra la memoria comune, una nozione che “aggrega i ricordi di tutte le persone che ricordano un certo episodio, che ciascuna di esse ha vissuto individualmente”¹⁷³, e la memoria condivisa, che “non è un semplice aggregato di ricordi individuali: richiede che vi sia comunicazione. La memoria condivisa mette in sintonia e integra le differenti prospettive di coloro che ricordano l’episodio [...] in una versione unica”¹⁷⁴.

Sergio Luzzatto approfondisce la distinzione posta da Margalit tra memoria comune e condivisa, e ribadisce che queste non possono essere assimilabili in un solo concetto: la memoria collettiva rimanda ad un unico passato cui non ci si può sottrarre (l’evento dato, che Margalit individua nell’aggettivo “comune”), mentre la memoria condivisa, venendo ad integrare tutte le memorie collettive esistenti, sembra presupporre per Luzzatto un azzeramento delle identità il cui rischio è “una «smemoratezza patteggiata», la comunione della dimenticanza”¹⁷⁵. Per questo motivo, risulta “inaccettabile [...] che le lacerazioni di una guerra civile vadano sanate attraverso una *memoria di compromesso*”¹⁷⁶, respingendo in questo modo le riflessioni sul perdono con cui Ricoeur conclude l’opera *La memoria, la storia, l’oblio*. Il filosofo francese si domanda infatti se il perdono non possa identificarsi con quello che viene etichettato come oblio felice, rispondendo positivamente alla questione posta, e concludendo che in ciò sta la vera essenza di una memoria riconciliata o pacificata: a conclusione dei suoi ragionamenti, Ricoeur segnala quindi la possibilità dell’esistenza di un “oblio felice” che nella sua visione si contrappone ad uno dei tre tipi di abusi della memoria (la memoria censurata, la memoria manipolata e la memoria abusivamente convocata¹⁷⁷), in

¹⁷² Aivshai Margalit, *L’etica della memoria*, cit., p. 7.

¹⁷³ Ivi, p. 49.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Sergio Luzzatto, *La crisi dell’antifascismo*, cit., p. 23.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 29-30.

¹⁷⁷ Cfr. Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., p. 85.

particolare quelli che derivano dalla manipolazione della memoria da parte dei vincitori, di coloro che detengono il potere.

Di contro all'oblio felice di una memoria pacificata, esiste anche un oblio frutto dell'abuso di memoria, che si esplica in una memoria censurata o manipolata condannata da Ricoeur con parole molto dure, che "in collegamento con l'ideologia, meriterà di essere marcata col marchio dell'infamia"¹⁷⁸: in questa sede ci occuperemo innanzitutto dell'oblio legato a quegli abusi di memoria che sono determinati proprio dall'ambizione di controllo e dominio, che nascono e si sviluppano in un contesto sociale in cui l'uso diventa abuso. Affronteremo quindi, in prima istanza, le riflessioni degli autori sull'oblio storico di determinati fatti (che coincide spesso con la promulgazione della opposta narrazione ufficiale), ed in seguito quelle sulle memorie dei vinti, atte a proporsi come controstorie in vista di una riappropriazione etica del presente e del futuro attraverso l'integrazione delle diverse memorie in una nuova Storia a venire.

L'oblio come soppressione di memoria nella narrazione ufficiale

Le problematiche legate alla questione dell'oblio sono di importanza centrale nei romanzi sul maquis, opere che si occupano di riportare alla luce un frammento della storia spagnola silenziata prima dall'*establishment* del regime franchista ed in seguito anche dalle forze dell'opposizione democratica, prima fra tutte il PCE, che durante il periodo della Transición cerca di legittimarsi democraticamente creando una separazione dai guerriglieri che si erano macchiati di delitti di sangue conducendo la lotta armata durante un lungo decennio. Spesso una condanna a questo atteggiamento che lo storico Secundino Serrano etichetta come "desmemoria" è già espressa nei romanzi per bocca di alcuni personaggi, che in maniera dal loro punto di vista anacronistica, ma non da quello degli autori o di alcuni narratori, sono consci del fatto che "habrá de llegar un día en que la libertad se confunda con el sentido ético de la convivencia pacífica y se cubrirán de olvido los esqueletos de los muertos"¹⁷⁹, richiamando alcune delle critiche mosse da intellettuali e società civile al processo della Transición e alla centralità del consenso che lo accompagna.

Nonostante dunque i maquis siano al centro di un doppio tentativo di mettere a tacere le vicende storiche che li riguardano, essi sono le vittime di un oblio che viene

¹⁷⁸ Ivi, p. 87.

¹⁷⁹ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 156.

imposto, innanzitutto e soprattutto, dalla narrazione ufficiale franchista: è palese, infatti, che questa porta con sé una visione univoca, e che dalla propria posizione di dominio può imporre “un racconto canonico per via di intimidazione o di seduzione, di paura o di adulazione”¹⁸⁰, un oblio che emerge dalla negazione del diritto agli sconfitti della Storia di raccontare se stessi e la propria versione dei fatti. Contraltare di questa egemonia sono, nei romanzi, quei personaggi che preferiscono non raccontare i trascorsi traumatici che li vedono protagonisti, e tacere la propria storia. Carlos Infante, uno dei protagonisti del romanzo *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett, è un esempio paradigmatico di questo tipo di atteggiamento: egli infatti si trova a percorrere la regione del Maestrazgo insieme allo psichiatra francese Lucien Nourissier sulle tracce del maquis ermafrodita conosciuto come La Pastora (alla ricerca della sua “vera” storia), ma è il primo a rifiutare di operare un racconto su se stesso. Interrogato più volte dal compagno di viaggio sul proprio passato, si limita a rispondere laconicamente che

–El que no tiene futuro no suele tener pasado.
–O no quiere hablar de él.
–Algo así¹⁸¹,

o ancora che “esas historias pertenecen al pasado y debemos desear que no se repitan más”¹⁸². Nella seconda citazione si può però sottolineare l’evoluzione psicologica del personaggio di Carlos Infante, che non ripone più le proprie speranze di sopravvivenza in un oblio (auto)imposto, bensì nell’auspicio di non ripetere le atrocità commesse in passato: è un processo di maturazione del protagonista che lo porterà, alla fine del romanzo, a confessare la colpa che macchia il suo passato¹⁸³, nonostante in precedenza l’unica soluzione sensata per il futuro che gli si proponesse fosse quella di abbandonare il Paese per dimenticare e “enterrar el pasado”¹⁸⁴.

Un altro personaggio la cui negazione al ricordo e decisione spontanea di consegnare all’oblio il proprio passato stride con gli atti che muovono le sue azioni all’interno della vicenda romanzesca è il narratore del romanzo *El reclamo* di Raúl Del Pozo. Egli decide infatti, incalzato da un giovane ricercatore, di tornare in Spagna alla ricerca di una verità sul destino del compagno guerrigliero Gafitas dopo il ripiegamento

¹⁸⁰ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., p. 636.

¹⁸¹ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 185.

¹⁸² Ivi, p. 400.

¹⁸³ “Yo entregué a mis padres a la Policía franquista. Ambos estaban condenados a muerte tras la guerra por sus actividades en el Partido Comunista. Se escondían en casa de un amigo esperando poder pasar a Francia. La policía me presionó y yo los delaté sin oponer resistencia. ¿A cambio de qué? No fui a la cárcel ni tomaron represalias contra mí por ser hijo suyo. Me permitieron trabajar como periodista” (Ivi, p. 494).

¹⁸⁴ Ivi, p. 455.

delle forze della resistenza in Francia, nonostante riporti la sua prima reazione di fronte ad un documento mostratogli da Esteban Estrabón in questi termini: “me sentí otra vez preso de una vida que no quería recordar”¹⁸⁵. In questo narratore ritroviamo dunque una tensione verso l’oblio (riconducibile in prima istanza alla posizione critica nei confronti dell’esperienza vissuta che lo caratterizza) – a più riprese ribadisce che “yo había olvidado mi pasado”¹⁸⁶ – che è però smentita tanto dall’ansia che lo muove a ricostruire un pezzo di quel passato che afferma di aver dimenticato, tanto dall’ammissione della natura fittizia dell’oblio, che tradisce inoltre un delicato pudore: “yo fingía que no recordaba, aunque en realidad no quería hablarle de la miseria y de la ignorancia de mi pasado”¹⁸⁷.

È il ruolo di sconfitti della guerra e di testimoni di molte atrocità che spinge molti di questi personaggi alla rimozione del ricordo, come accade a Carmen de Pedro in *Inés y la alegría*, per la quale è “mejor no saber, no recordar”¹⁸⁸, al padre di Nacho di *El niño que no iba a misa* (che “rara vez hablaba de las semanas que había pasado en la cárcel tras la desmovilización republicana – «Hay cosas que es mejor olvidarlas rápido», acostumbraba a decir”¹⁸⁹), ad Alonso Veneno di *La agonía del búho chico* (il quale “prohibía a su mente el recuerdo, llamaba al olvido, intentaba anestesiar su cerebro”¹⁹⁰), o ancora, ad esempio, ad uno dei maquis della pentalogia di Cervera, Nicasio, che non vuole raccontare alla moglie in che modo si è procurato una grossa cicatrice sulla schiena affermando che “es mala cosa si nos ponemos a recordar cosas pasadas”¹⁹¹, al quale però Rosario fa notare che “no nos dejan ni recordar, Nicasio, que no nos dejan ni eso”¹⁹², identificando la cancellazione della memoria come un castigo, una sorta di *damnatio memoriae* scagliata sulle vicende dei vinti.

Non solo i protagonisti di vicende traumatiche cercano di ignorare le ferite del passato rifugiandosi nell’oblio, ma anche, a volte, i loro discendenti: è il caso del personaggio di Delio Dao del romanzo *El puente de hierro* di César Gavela, il quale decide di abbandonare un impiego perché il datore di lavoro, Basilio Yebra, gli parla incessantemente del padre defunto, suo compagno di lotte politiche. È proprio Basilio a rimproverare a Delio una mancanza di interesse nei confronti della storia del padre e del

¹⁸⁵ Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., pp. 8-9.

¹⁸⁶ Ivi, p. 16.

¹⁸⁷ Ivi, p. 30.

¹⁸⁸ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 18.

¹⁸⁹ Diego Carcedo, *El niño que no iba a misa*, cit., p. 18.

¹⁹⁰ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 33.

¹⁹¹ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 29.

¹⁹² Ibidem.

passato che hanno condiviso: “se ve que te importa poco lo que sé de tu padre, las que pasamos juntos. Delio Dao le dijo que las cosas de su padre eran de su padre, y que él las vivía como le daba la gana. Luego añadió que no tenía nada que reprocharle, todo lo contrario, pero que lo que le importaba era el futuro”¹⁹³.

Delio Dao sembra quindi essere, inizialmente, proiettato verso il futuro, non vuole conoscere il passato del padre e non vuole scoprire i motivi misteriosi che lo hanno condotto ad una morte della quale l'unica certezza è che sia avvenuta, mentre per Basilio “tan importante como el futuro, o más acaso, era el pasado. El pasado existió, es algo real o lo fue, y el futuro no es nada, argumentó. Por eso hay que mirar mucho al pasado, no olvidarse nunca de él”¹⁹⁴. Alla fine, la cortese battaglia condotta tra i due personaggi esplose in una lite in cui Basilio Yebra accusa il ragazzo di voler ignorare ciò che egli invece lo spinge a conoscere per paura: “Usted quiere hablarme de mi padre, le cortó Delio Dao, y yo no quiero que me diga nada de él. ¡Porque le tienes miedo!, replicó Basilio Yebra, muy alterado. [...] tú tienes que saber quién fue tu padre. Cuando lo sepas, entonces lo borras de tu vida si quieres, pero sólo entonces”¹⁹⁵. Basilio, nel romanzo, si fa dunque portatore di un'istanza importante e forse all'epoca delle vicende ambientate impopolare: la memoria deve essere trasmessa alle nuove generazioni, non può semplicemente cadere nell'oblio – sarà poi la libertà personale del singolo a farlo inclinare verso la volontà di testimonianza o, al contrario, la decisione di ignorare ciò che si è venuti a sapere.

La discussione animata che viene messa in scena tra i personaggi di Delio Dao e Basilio Yebra ricorda gli scontri e i continui rimproveri che, nel romanzo *La sombra del cielo* di Alfons Cervera, vengono rivolti all'argentino Walter Reyes Bazán dalla compagna Luisa, o dagli amici Sunta e Arturo, che spesso domandano all'uomo per quale motivo, come destinazione del suo esilio, abbia scelto di stabilirsi in un paese dell'entroterra spagnolo se poi non vuole saper nulla del passato di quel luogo e delle persone che lo abitano. Di lui viene detto a proposito che “a Los Yesares llegaría ya con una carga invisible de olvidos y secretos, con la obstinada voluntad de no recordar nada”¹⁹⁶, e nell'ultimo capitolo del romanzo un narratore onnisciente dà conto del fatto

¹⁹³ César Gavela, *El puente de hierro*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1998, p. 63.

¹⁹⁴ Ivi, p. 64. Si può notare, in questa citazione, un attacco alla cultura postmoderna, per la quale il passato non è nulla più che un simulacro: è evidente invece che questi autori si basino su una posizione differente che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, cerca di riportare ad una dimensione se non reale, quantomeno realista, il passato empirico di cui si occupano nelle proprie opere.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 108-109.

¹⁹⁶ Alfons Cervera, *La sombra del cielo*, cit., p. 129.

che “en ese desencuentro de dos tiempos heridos, hubo en Walter Reyes la necesidad de no saber nada acerca de otra herida que no fuera la suya”¹⁹⁷: la decisione del personaggio di dimenticare il proprio passato traumatico, che affonda le radici in un’altra efferata dittatura militare del Novecento, quella argentina, viene estesa anche alla resistenza al ricordo nei confronti di un altro regime, quello spagnolo, confermando così la posizione ideologica dell’uomo.

Walter Reyes è intimamente convinto che non si potrà mai ricordare e raccontare tutto¹⁹⁸, e la sua convinzione richiama anche le parole del narratore di *El reclamo* al giovane ricercatore che lo accompagna nel viaggio in Spagna: “no todo se puede contar. Cuando haya cosas demasiado fuertes, me callaré”¹⁹⁹.

Questa presa di posizione da parte delle vittime in favore dell’oblio, con tutte le implicazioni segnalate finora, causa una vera e propria perdita di memoria nelle giovani generazioni, che rimangono all’oscuro di buona parte del passato recente, a meno che, come il ricercatore Esteban Estrabón di *El reclamo*, Vanessa Roquefort di *Aquel invierno*, o Lucien Nourissier di *Donde nadie te encuentre*, non decidano di lavorare attivamente per riportare alla luce un passato (o un presente, nel caso del romanzo di Alicia Giménez Bartlett) silenziato dalla versione ufficiale della Storia²⁰⁰.

Infatti, questo è ciò che accade a Vanessa Roquefort quando decide di intervistare un’adolescente di Los Yesares incontrata nel bar del paese: “se llama Elena y tiene diecisiete años. [...] Cuando le digo que quiero grabar sus impresiones sobre lo que sabe acerca de cómo se vivieron la guerra y la posguerra en Los Yesares [...] le pide a Flama una servilleta de papel y un bolígrafo. [...] Escribe algo y me alarga el papel. Sé

¹⁹⁷ Ivi, p. 185.

¹⁹⁸ Walter afferma infatti, a più riprese, che “nunca podemos contarlo todo” (Ivi, p. 176), e oltre a non condividere nulla, con gli amici e la compagna Luisa, del suo passato, tace loro anche della sua condizione presente di malato, morendo solo in ospedale senza che nessuno fosse a conoscenza della leucemia che lo ha colpito: la malattia, in questo caso, sembra ergersi a simbolo di un dolore che abita il passato, tanto forte da portare alla morte questo personaggio, il quale si rifiuta di dividerlo con i più vicini e ne viene infine schiacciato.

¹⁹⁹ Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 42.

²⁰⁰ È interessante sottolineare che questi tre personaggi, che decidono di impegnarsi per riscattare la memoria silenziata del maquis, siano stranieri di origine spagnola (di Nourissier ci viene detto essere figlio di una donna catalana; Vanessa Roquefort è nipote di un’anziana di Los Yesares, mentre di Esteban Estrabón non è proporzionato alcun dato biografico, ma possiamo dedurne le origini ispaniche dal nome), come se il maggiore distacco dal passato spagnolo, cui rimangono però vincolati per motivi genealogici, permettesse loro una maggiore libertà emozionale e intellettuale nei confronti della materia trattata. Inoltre, come segnala Juan Carlos Cruz Suárez, attraverso l’inserzione nel testo di questi personaggi-detective, o personaggi-investigatori, “la novela de la memoria deviene en artefacto narrativo organizado desde su carácter de recurso investigativo. [...] el proceso habitual que en la novela negra nos lleva del crimen al descubrimiento del criminal, es revertido aquí para hacer de la novela memorialística un mecanismo narrativo de reivindicación y denuncia” (Juan Carlos Cruz Suárez, “Introducción”, cit., p. 13).

*lo que me han contado mis padres y mis abuelos. Nada*²⁰¹. Un altro personaggio invece, appartenente alla generazione che visse la guerra e il dopoguerra, si mostra stupito del fatto che “uno de mis nietos, que ya tiene casi veinte años y trabaja en una cafetería de Valencia [...] me dijo que a él nunca le contaron en la escuela nada de aquel tiempo”²⁰², come se il ricordo non dovesse essere rielaborato innanzitutto in famiglia, ma debba essere demandato all’istituzione pubblica scolastica. Così, conclude Vanessa nell’ultimo capitolo del romanzo, “nadie sabe nada porque nada se cuenta en ningún sitio, ni en las casas, ni en la televisión, ni en ningún sitio. Aún hoy es como si estuviera prohibido recordar”²⁰³.

La proibizione al ricordo è ancora segnale e sintomo del silenzio imposto ai vinti dai vincitori, un oblio che perdura perché, anche nel presente, il richiamare alla memoria le atrocità passate è visto come un attentato alla pace e alla tranquillità, e si è convinti del fatto che “la memoria silencia porque a veces recordar no cauteriza el daño sino que lo aumenta y provoca un dolor inaguantable”²⁰⁴. Oltretutto, la mancata epurazione dagli apparati statali dopo la fine della dittatura di coloro che furono più collusi con il regime provoca una continuità ai vertici del potere segnalata, ad esempio, nella piccola realtà di Los Yesares da Ángel a Walter Reyes, dopo avergli fatto notare che “al menos, en tu país están detenidos los asesinos de cuando la dictadura, los que torturaban, pero aquí se murió Franco y no pasó nada, sobre todo no les pasó nada a ellos, que siguen campando a sus anchas como si fueran los amos”²⁰⁵, che continuano ad essere “eternos en su devastadora vocación de vencedores. [...] Y ahí siguen, recostados en sus sillas como si fueran Papas de Roma, mirando al mundo como si el mundo siguiera siendo suyo, guiñapos babosos todos ellos de un tiempo hecho pedazos”²⁰⁶.

La permanenza di uomini ancora facenti ideologicamente riferimento alla fazione vincitrice della Guerra Civile fa sì che la loro narrazione non venga mai ufficialmente screditata, e che essi possano continuare a rivendicare una funzione utilitaristica dell’oblio, perché, come dice a Vanessa un anziano di Los Yesares di cui non viene esplicitato il nome, “hiciéramos lo que hiciéramos entonces, los unos y los otros, las cosas pasan y no hay por qué sacarlas de donde quietas están al cabo de tantos

²⁰¹ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 122.

²⁰² Ivi, p. 149.

²⁰³ Ivi, p. 165.

²⁰⁴ Ivi, p. 142.

²⁰⁵ Alfons Cervera, *La sombra del cielo*, cit., p. 73.

²⁰⁶ Ivi, pp. 148-149.

años...”²⁰⁷. Per questo interlocutore della giovane studentessa, le indagini portate avanti per riscattare quelle memorie sepolte rispondono più ad una moda che ad un effettivo bisogno di giustizia²⁰⁸, la stessa attitudine manifestata anche dal narratore di *El reclamo* e da un personaggio minore della vicenda, di nome Máximo Segundo, “que no entiendo esa obsesión por desenterrar cadáveres”²⁰⁹, affiliandosi dunque alla schiera di quelli che, tanto nei romanzi quanto nella realtà empirica, si dichiarano sostenitori di una posizione che vede nell’oblio l’unico modo di convivere pacificamente. Ancora una volta, la centralità del consenso nella fase della Transición trova un suo riscontro nella narrativa, all’interno della quale, però – e specialmente nei romanzi finora segnalati –, questa necessità è espressa da personaggi che esplicitano, in forma più o meno chiara, la loro vicinanza al vecchio regime, rendendo spesso evidente la critica espressa dagli autori e la rivendicazione della letteratura in quanto luogo di discussione sociale.

Nei romanzi sul maquis, come abbiamo visto, sono espressi ed indagati due tipi di rimozione legati all’oblio, “quello *di* quegli anni, di coloro che allora vivevano, e quello successivo *su* quegli anni, coltivato nel lungo [...] dopoguerra”²¹⁰: l’oblio in cui cadranno le vicende dei guerriglieri che si oppongono attraverso la lotta armata al regime, “el silencio que al final de todo se levantará como el único vestigio del pasado”²¹¹, è infatti già un’ossessione che tormenta i personaggi di queste vicende, intimamente convinti che “sólo nos espera el silencio, la losa desdichada del olvido. Nada”²¹². La paura del silenzio, del nulla, scaturisce dalla paura della morte e della mancanza di tracce lasciate nel mondo, tracce che rischiano di perdersi nella dimenticanza, perché “en la memoria de la gente sólo quedan las guerras ganadas por los vencedores, las otras se olvidan porque las victorias oscurecen la indignidad de la derrota y al final siempre habrá una suplantación de la verdad escrita por los cronistas del olvido. No quedaremos nadie en esa historia”²¹³.

La problematica della sopravvivenza oltre la vita è strettamente legata alle questioni riguardanti l’oblio perché nei personaggi e nei narratori è forte la convinzione

²⁰⁷ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 128.

²⁰⁸ Afferma infatti questo personaggio che “no sé por qué ahora ha venido esta moda de escarbar en aquellos tiempos, como si no se hubiera pasado bastante entonces, como si los muertos pudieran resucitar simplemente porque tú estás escribiendo un libro sobre lo que pasó o dejó de pasar en Los Yesares después de la guerra, como si los libros pudieran desenterrar lo que bien enterrado está y tan a gusto en el olvido” (Ivi, p. 127).

²⁰⁹ Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 232.

²¹⁰ David Bidussa, *Dopo l’ultimo testimone*, cit., p. 50.

²¹¹ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 86.

²¹² Ivi, p. 157.

²¹³ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 156.

del fatto che “si no te acuerdas de algo es como si nunca hubiera existido”²¹⁴, poiché il ricordo, in una prospettiva laica, è l’unica cosa che può sopravvivere della persona dopo la morte e, come manifesta con angoscia anche La Pastora nel romanzo *Donde nadie te encuentre*, “no sirve de nada acordarse de los compañeros y de lo valientes que eran porque un tiempo más tarde el que se acuerda estará muerto también. Al final no habrá nadie que recuerde a los que nos jugábamos la vida, a los que saltábamos como cabras de piedra en piedra, a los que dormíamos al raso y pasábamos tantos peligros”²¹⁵.

Risulta chiaro che i personaggi del maquis non concepiscono una vita ultraterrena, e l’unico tipo di sopravvivenza che sentono di poter conseguire è quella ancorata al ricordo²¹⁶: per questo motivo la memoria è così importante, perché “il problema consiste nel concepire un’idea di traccia che non ci vincoli alla credenza metafisica in un aldilà, ma che tuttavia soddisfi il nostro desiderio di evitare l’oblio”²¹⁷, e questa traccia è possibile solo se la morte cui i guerriglieri vanno, nella maggior parte dei casi, inevitabilmente incontro è ritenuta “una muerte digna, que te convierta no en un héroe, porque los héroes tienen, como los dioses, un destino plagado de venganzas, sino en una memoria de la que no se avergüencen los tuyos y quienes vendrán después a heredar el legado de los tuyos”²¹⁸.

Come segnala Adriana Cavarero, infatti, ciò che rimane dei morti è solo la loro storia e la narrazione che se ne può trarre, diretta a coloro che sono sopravvissuti, e “l’elaborazione del lutto sta nel lavoro narrativo di una memoria che vuole la complicità di altri nell’evocare la storia di chi non è più tra noi. Come se il legame con l’assente consistesse nel filo del racconto, la storia viene ripetuta affinché l’oblio non lo spezzi”²¹⁹: per questo motivo, in queste opere l’oblio è percepito, come segnala ancora la Cavarero, sullo stesso piano di un crimine efferato come l’assassinio, teoria che riallaccia nuovamente il romanzo storico contemporaneo spagnolo e le sue forme di organizzazione strutturale – romanzo giallo o *noir* – alle tematiche della memoria. L’oblio è quindi percepito come una sorta di seconda morte, ritenuta se possibile ancora

²¹⁴ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 154.

²¹⁵ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 307.

²¹⁶ Sebastián Fombuena, in uno dei romanzi della pentalogia di Cervera, crede infatti che “cuando nos morimos, los demás no tendrán de nosotros más que los recuerdos y [...] si esos recuerdos son buenos pues que de puta madre y [...] si son malos pues que mala cosa” (Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 55), e anche Nicasio, suo compagno di lotta, è costretto ad ammettere che “la muerte me da miedo porque después de la muerte ya sólo estás en las manos del recuerdo, de eso que los otros, quienes vienen luego, guardarán de nosotros cuando ya no estemos” (Ivi, p. 162).

²¹⁷ Avishai Margalit, *L’etica della memoria*, cit., p. 80.

²¹⁸ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 86.

²¹⁹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 130.

più dolorosa e definitiva di quella fisica, come segnala anche il critico George Tyras, per il quale il “pacto de silencio de la Transición [...] condena a los maquis a morir dos veces”²²⁰.

La narrazione ufficiale, e le forze della repressione franchista che lottano contro i maquis per imporla, sanno bene che il silenzio e l’oblio sono le uniche armi in loro possesso per delegittimare il movimento guerrigliero, e nell’immagine del doppio assassinio perpetrato dall’oblio si inserisce anche la problematica di un’altra doppia uccisione, quella fisica e quella del nome proprio. Secondo Avishai Margalit, infatti, “questa immagine del doppio assassinio sta [...] al cuore del nostro atteggiamento nei confronti della memoria in generale, e in particolare nei confronti del ricordo dei nomi personali come di un qualcosa che si riferisce all’essenza degli esseri umani in un modo che non ha eguali”²²¹, ed il filosofo cita a proposito parecchi riferimenti biblici per avallare la propria tesi, secondo la quale, nella cultura ebraica (ma è un ragionamento a mio avviso estendibile a tutta la cultura occidentale che fa riferimento alla Bibbia), la cancellazione del nome comporta allo stesso tempo tanto l’uccisione della persona quanto la distruzione della sua memoria, del suo ricordo.

Sono di nuovo i narratori di Cervera a sottolineare con più forza questo ulteriore pericolo insito nell’oblio, quando ad esempio ci viene detto che “un muerto no es nada y mucho menos si ha perdido el nombre que le identificaba”²²²: la lotta silenziosa per evitare la prescrizione del nome dei loro famigliari e di quanti persero la vita nella lotta sui monti, per farli sfuggire a quell’“*olvido [...] inmerecido que negaba la causa y sentido de nuestras vidas*”²²³, si esplica magistralmente nelle parole di Sunta, la quale afferma che “si escribo lo que escribo es porque ayer pasé por esa calle y me di cuenta de que a la placa de cerámica algún pájaro, o la tierra que algunas veces arrastra el viento, le ha arrancado la última letra de su nombre”²²⁴, facendo riferimento ad un uomo del paese ormai morto, soprannominato Chicago, a cui è stata intitolata una via a Los Yesares. La traccia che garantisca la sopravvivenza della memoria di molti uomini, di

²²⁰ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 165. In uno dei romanzi di Cervera, ad esempio, il narratore pronostica amaramente che con Nicasio “y con Sebas se morirá también una estirpe de luchadores que ya no tendrá continuidad en el futuro, porque se cubrirá su memoria con la tierra de la desmemoria y su muerte será una muerte doble a golpes de balas y silencio” (Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 156).

²²¹ Avishai Margalit, *L’etica della memoria*, cit., p. 25.

²²² Alfons Cervera, *La sombra del cielo*, cit., p. 173.

²²³ Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 305.

²²⁴ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 151.

cui parlava Margalit, si concretizza quindi nella scrittura²²⁵, attraverso la quale è possibile ricostruire una memoria del passato che comprenda in sé, finalmente, coloro che in un primo tempo sono stati condannati all'oblio.

Il riscatto della memoria trova una sua figurazione estremamente precisa nelle immagini del cimitero civile di Los Yesares che si moltiplicano per tutti i romanzi della pentalogia di Cervera. Come ricorda la voce narrante di *La noche inmóvil*, Félix, al tempo della guerra e del dopoguerra “había dos clases de muertos, los unos y los otros, los que ganaron la guerra y los que la perdieron, los que se acuerdan de todo porque todo fue de ellos y sigue siendo de ellos y de sus hijos y sus nietos y los que tienen una cebolla amarga en la memoria porque nunca les dejaron sacar de la cabeza el dolor de tantos años de silencio”²²⁶.

La seconda serie di morti di cui parla Félix comprende, oltre ai suicidi, “todos los demás quienes, según el cura, el Señor nunca recibiría en su Reino: maricas, ateos, rojos, liberales, nacionalistas, masones y cualquier otro grupo que la Iglesia o el propio párroco considerasen poco digno de un nicho en el cementerio”²²⁷. Il cimitero civile, con lo squallore che lo contraddistingue, diventa nei romanzi di Cervera l'emblema dell'oblio, un cimitero abbandonato all'incuria, un luogo dimenticato e pieno di rifiuti e detriti che però, in ogni caso, evita (almeno ai guerriglieri) di essere “enterrados en

²²⁵ Anche nel romanzo *El corazón helado* (2007) di Almudena Grandes, che pur non riguardando le vicende del maquis è incentrato sulle indagini della narratrice Raquel nel riscatto della storia della famiglia del nonno materno, sterminata ed esiliata in seguito alla fine della Guerra Civile, si può rintracciare la stessa connessione tra memoria e scrittura, dato che conferma le relazioni ideali che intercorrono tra il romanzo sul maquis e il nuovo romanzo storico. Questo è esplicitato nell'emblematico episodio che narra la prozia di Raquel ai genitori della ragazza. Casilda è infatti la vedova del prozio di Raquel, Mateo, ucciso nei momenti immediatamente successivi alla fine della contesa in seguito ad una delazione. La donna, ormai risposatasi, racconta ai nipoti che, anche dopo più di vent'anni dall'uccisione del primo marito, ogni mese, nel giorno della sua morte, “me visto de negro, me compro un ramo de flores bien grande, [...] me voy al cementerio, dejo las flores en la tapia y me estoy allí un rato, hasta que me echan. [...] Una vez, hace ya casi diez años, vi un nombre escrito en la tapia, con tiza, Victoriano López Aguilera. [...] no sé quién fue ese hombre, pero jamás se me olvidará cómo se se llamaba. [...] desde entonces lo escribo yo también. Escribo Mateo Fernández Muñoz todos los meses, y escribo 1915, una rayita, 1939, y también sé que lo borran enseguido, pero para poder borrarlo, antes tienen que leerlo. ¡Que se jodan! Porque lo que quieren es que Mateo no haya vivido nunca, eso es lo que quieren, ¿lo entendéis? [...] Quieren que no haya vivido nunca. No han tenido bastante con matarlo, ahora quieren que no hubiera nacido, [...] por eso no hay ninguna tumba con su nombre, para borrarlo, para eliminarlo, para matarlo del todo. Pero Mateo vivió, vivió y yo viví con él, y para eso sigo viviendo, sólo para eso... [...] yo voy a seguir vistiéndome de negro, voy a seguir comprando flores, y voy a seguir escribiendo su nombre con tiza en una tapia hasta que me muera” (Almudena Grandes (2007), *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012, pp. 854-855).

²²⁶ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., pp. 146-147.

²²⁷ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 79. Come si evince da questa citazione, non solo nei romanzi di Cervera si rende conto dell'esistenza e della destinazione dei cimiteri civili durante il regime franchista, ma l'autore catalano è l'unico, a mio avviso, che sfrutti questo luogo che possiede riscontri storici nel mondo empirico per farne un simbolo del tentativo della narrazione ufficiale di condannare all'oblio certi morti e del successivo processo di riabilitazione di determinate memorie iniziato con la rinascita democratica.

fosas comunes o despeñados por un barranco”²²⁸, quello che era ritenuta l’ultima dimora ideale per i dissidenti del regime²²⁹.

Il cimitero civile, nei romanzi di Cervera, è descritto come “un cementerio de mentiras, un descampado lleno de latas de tomate y esqueletos de perro, donde enterraban a los rojos y a los que se suicidaban”²³⁰, e la riapertura di cui ci viene dato conto alla fine di *Aquel invierno*, è doppiamente simbolica, innanzitutto poiché si erge come metafora del recupero di quelle memorie a lungo confinate nell’oblio, ma anche poiché è una riapertura tardiva. In un articolo di giornale inserito nell’ultimo capitolo del romanzo (attribuito allo scrittore Alfons Cervera), infatti, l’autore ci dice che “yo siempre pensé que los dos cementerios se habían fundido en uno aprovechando alguna de sus reformas. No era así”²³¹: come in Spagna si è arrivati alla riapertura delle fosse comuni solo nell’ultimo decennio, approssimativamente, a Los Yesares si arriva alla restaurazione del cimitero civile solo al presente della narrazione dell’ultimo romanzo della pentalogia, nel momento in cui Vanessa sta per terminare il proprio studio sul dopoguerra.

Così, quando finalmente si portano a termine i lavori di ristrutturazione, si può riconoscere che “el cementerio civil estaba limpio como una paterna y su puerta abierta. [...] se respiraba en la tierra esponjosa un olor a dignidad recobrada, a tiempo restaurado, a nombres que nunca tuvieron el gozo de verse escritos en la memoria de piedra de los últimos refugios”²³²: oltre a diventare metafora di ciò che sta succedendo in Spagna nell’attualità, con la riapertura delle fosse comuni e il ritorno al centro dell’attenzione pubblica di un certo tipo di discorsi storici e sociali, la riapertura e il restauro del cimitero civile risulta essere la chiusa ideale per la pentalogia di Cervera, tutta incentrata sulla memoria, poiché sembra finalmente giunto il momento in cui la memoria si dischiude, si apre, e si può pensare di iniziare a riordinarla.

Questo è possibile perché, comunque, l’oblio non cancella le memorie, ma le mette da parte in attesa del momento del riscatto, e anche se “olvidamos lo que queremos, lo que nos angustia, [...] la memoria es infinita y se refugia en rincones lejanos de la cabeza”²³³: non si perde, rimane nascosta sino a quando giunge il momento adatto per riportarla alla luce. Questo è anche uno degli ultimi messaggi di Alonso

²²⁸ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 307.

²²⁹ Cfr. César Gavela, *El puente de hierro*, cit., p. 109.

²³⁰ Alfons Cervera, *La sombra del cielo*, cit., p. 15.

²³¹ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 160.

²³² *Ibidem*.

²³³ Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 31.

Veneno al compagno Mateo, prima della fuga di quest'ultimo verso il Portogallo in seguito all'annientamento, da parte delle forze della repressione, del gruppo di maquis di cui facevano parte: "no se puede ocultar parte de la memoria de un país. [...] Si se cierran las puertas a la historia, ésta esperará pacientemente en el umbral, para irrumpir en cualquier momento, con todas sus imprevisibles consecuencias"²³⁴.

La sconfitta dell'oblio, la fede che mostrano alcuni personaggi in questa possibilità futura, è il primo passo in direzione del recupero della memoria, un primo passo che può essere giudicato banale ma che, come abbiamo visto, è frutto di una costante lotta che oppone ed integra una lunga serie di controstorie alla narrazione ufficiale imposta dai vincitori.

Il riscatto della memoria e la riflessione che lo accompagna

Nel paragrafo precedente abbiamo visto alcune delle modalità e dei motivi per cui "l'oblio è sentito come un attentato all'affidabilità della memoria. Un attentato, una debolezza, una lacuna. La memoria, a questo proposito, si definisce essa stessa, per lo meno in prima istanza, come una lotta contro l'oblio"²³⁵, in maniera particolarmente accentuata se, come nel caso dei romanzi che stiamo analizzando, la memoria di riferimento sia una memoria culturale e comune da riportare al centro del discorso sociale.

Come abbiamo segnalato in precedenza seguendo la terminologia dello storico Sergio Luzzatto, la memoria del maquis non è (ancora?) una memoria condivisa: si tratta piuttosto di una memoria comune a coloro che si sentono emotivamente e idealmente legati a questo tipo di fenomeno resistenziale, tra i quali si annoverano, in diversi gradi di intensità e modi, i romanzieri che fanno parte della generazione dei *nietos de la guerra*.

Ciò che contraddistingue questo tipo di memoria, è, come abbiamo visto, un rapporto affiliativo che si stabilisce tra i protagonisti delle vicende trattate e gli autori che decidono di affrontarle, nonché il riconoscimento del fatto che questa memoria non è mai una copia fedele del passato empirico, bensì una sua rappresentazione, perciò mediata e frutto di scelte ideologiche ben precise. Questo tipo di ragionamento è avallato ad esempio dal riconoscimento, da parte di una delle abitanti di Los Yesares, del fatto che "lo que no se quiere recordar pues no se recuerda y punto. [...] recordamos

²³⁴ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., pp. 357-358.

²³⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 590.

lo que queremos, seleccionamos de nuestra memoria las secuencias que nos apetece separar del tiempo que vivimos. Y condenamos al olvido todo lo demás. Somos al cabo pedazos de memoria, sólo eso”²³⁶.

La differenza stabilita tra memoria comune e memoria condivisa conduce naturalmente alla necessità di non dimenticarsi che non solo esistono più memorie, bensì che queste possono spesso entrare in conflitto fra di loro, specialmente se scaturiscono dal contesto storico della fine di un regime: la dissoluzione dell’Unione Sovietica, ad esempio, secondo lo storico Krzysztof Pomian ha provocato l’insorgenza di “un rigurgito di memorie a lungo represses”²³⁷ che ha portato all’attenzione pubblica la conflittualità da cui possono essere accompagnate in relazione a memorie giudicate estranee o contrapposte.

La divergenza tra memorie trova il proprio riscontro anche nei romanzi sul maquis, come è prevedibile: nella pentalogia di Cervera, ad esempio, il paese di Los Yesares è descritto come un luogo “donde se juntan a dormir el olvido y la memoria antigua cercada por el silencio”²³⁸, un luogo in cui la memoria dei vinti si oppone all’oblio imposto dai vincitori, che si definisce, praticamente, come una memoria in negativo o in opposizione. Questa visione è resa particolarmente esplicita nella cornice del romanzo *Maquis*, a carico dell’ormai adulto personaggio di Ángel, che nel capitolo conclusivo dell’opera afferma: “allá ellos, los civiles, con su memoria, que nosotros tenemos la nuestra y en ella descubriremos lo más profundo de nuestros sentimientos”²³⁹.

Per questi narratori, dunque, la memoria è un fatto innanzitutto privato, emozionale, che si concretizza “en la forma de aprensión moral frente al recuerdo de la tribu”²⁴⁰, nell’attenzione e nel senso di lealtà ai più vicini (“la lealtad que esos años imponen [...] a la memoria de unas gentes que contigo pasarán a ser sólo fantasmas, sólo personajes destinados al olvido o a la compasión o a la piedad”²⁴¹), nella terminologia di Ricoeur, o nei confronti di coloro con cui intratteniamo, secondo Margalit, relazioni spesse²⁴². E poiché il dovere di memoria, sempre secondo Ricoeur, consiste sostanzialmente nel dovere di non dimenticare, troviamo nei romanzi sul

²³⁶ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 141.

²³⁷ Krzysztof Pomian, *Che cos’è la storia*, cit., p. 183.

²³⁸ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 27.

²³⁹ Ivi, p. 171.

²⁴⁰ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 60.

²⁴¹ Ivi, pp. 161-162.

²⁴² Cfr. Avishai Margalit, *L’etica della memoria*, cit., p. 15.

maquis (affiancati però anche da personaggi che, come abbiamo visto, si rifiutano di ricordare) una preponderanza di protagonisti per i quali invece il ricordo è quasi sentito come una missione etica nei confronti del passato, di chi non c'è più, ma anche nei confronti del futuro. Dei membri facenti parte del gruppo di maquis di Alonso Veneno, nel romanzo *La agonía del búho chico*, ad esempio, viene detto dal narratore che “recordaban a todas horas”²⁴³, nonostante attuassero nel ricordo, in particolare nei confronti degli anni della guerra appena trascorsi e delle atrocità vissute, “tendencias inconscientes de defensa y seguridad”²⁴⁴.

Un personaggio che invece mostra un atteggiamento differente è Inés, una dei protagonisti e delle voci narranti del romanzo *Inés y la alegría*, la quale, nonostante provi una particolare sofferenza ad evocare determinati ricordi, non evita di farlo, non applica meccanismi consci o inconsci di difesa, ma vuole anzi ricordare tutto, nei minimi dettagli. Nel primo anniversario della fucilazione dell'amica Virtudes, per la cui morte si sente indirettamente colpevole, Inés, al contrario dei personaggi del romanzo di Vila, si sofferma a lungo sul ricordo dell'amica, e ne riporta alla memoria non solo l'immagine, ma anche le circostanze processuali che l'hanno condotta alla condanna alla pena capitale. Nonostante il dolore ed il senso di colpa provati (Inés tenterà infatti il suicidio in quella stessa giornata), la giovane donna sente l'obbligo morale di ricordare, contrapponendosi così, in un primo momento, alla posizione espressa dai protagonisti nel romanzo di Justo Vila.

È interessante però notare, sempre nell'ottica della memoria come proponentesi sul futuro, che gli atteggiamenti del gruppo di maquis di Veneno cambiano sensibilmente con l'arrivo, nell'accampamento in cui si sono stabiliti, del piccolo Andrés Grea, che con la sua sola presenza fa sì che “los recuerdos no eran seleccionados por la conciencia colectiva, ya no actuaban tendencias inconscientes de defensa. La memoria presentaba el pasado en fragmentos duros como piedras, calientes como plomo hervido”²⁴⁵. Dall'arrivo del ragazzino, dunque, la comunità non riesce più a filtrare i ricordi, ma deve fronteggiarli in tutta la loro crudezza, sembrano non valere più i meccanismi di difesa succitati, e giunge l'ora di affrontare la realtà in tutto il suo orrore, quasi che il bambino si ergesse a simbolo delle nuove generazioni alle quali si deve trasmettere una memoria fedele per quanto dolorosa, per soddisfare il loro bisogno di conoscenza del passato e per far sì che questa sopravviva nel passaggio – che sta

²⁴³ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 11.

²⁴⁴ Ivi, p. 12.

²⁴⁵ Ivi, pp. 32-33.

avvenendo nella contemporaneità in Spagna – da una memoria comunicativa ad una di tipo culturale²⁴⁶.

Il legame emozionale con la memoria dei più vicini, infine, si può rintracciare in altre due occorrenze presenti nel primo romanzo di Almudena Grandes, e ancora una volta riguarda la memoria in relazione all'importanza del nome trattata in precedenza: il primo figlio di Angelita e del soldato Comprendes, nato poco dopo il fallimento dell'invasione della valle di Arán, viene chiamato dalla coppia Miguel, "Miguelito, el mayor de los Migueles que se llamarían así en memoria del Bocas"²⁴⁷, mentre per la primogenita di Inés e Galán è la madre a scegliere il nome, e sarà Virtudes²⁴⁸, in ricordo dell'amica condannata a morte cui abbiamo accennato pocanzi.

Nel romanzo *El lector de Julio Verne*, invece, il nome diventa importante in quanto mezzo per tramandare non solo una memoria ma anche un'appartenenza politica: quando infatti il tenente colonnello Marzal, della Guardia Civil, stringe l'ultimo assedio al maquis Cencerro e al compagno Crispín, "comprendió que Cencerro y Crispín iban a morir, que se estaban despidiendo, pero que no había logrado acabar con ellos, con todos esos niños que seguirían llamándose Tomás, y que tendrían hermanos que se llamarían José Crispín, y que antes o después sabrían por qué se llamaban así"²⁴⁹.

Per far sì che la memoria acquisisca la centralità del discorso sociale, però, è necessario che questa diventi un tema collettivo, abbandonando la dimensione privata e familiare, anche se in questo modo ci si ritrova nell'universo del conflitto tra memorie in cui, come afferma Andrés Trapiello, "cada cual se queda de la realidad con algo que el otro olvida, y gracias a esa peculiaridad formal no sólo son posibles las polémicas, sino la literatura"²⁵⁰. È interessante sottolineare che, per un autore dichiaratamente autoriflessivo e volto alla ponderazione di natura metanarrativa come Trapiello, dallo scontro fra diverse memorie che lottano per imporsi nello spazio sociale possa nascere la letteratura, e difatti in questi romanzi, specialmente nella pentologia di Cervera che tanto materiale fornisce per l'analisi degli argomenti legati alla Storia, alla memoria e

²⁴⁶ Elina Liikanen distingue tra questi due tipi di memorie nei seguenti termini: "la memoria comunicativa se basa en los recuerdos personales de los testigos que se transmite de una generación a otra de forma oral", mentre "la memoria cultural, a su vez, se refiere a unos acontecimientos más lejanos cuyos testigos ya no están vivos" (Elina Liikanen, "Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo", cit., p. 43).

²⁴⁷ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 514.

²⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 529.

²⁴⁹ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 69.

²⁵⁰ Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 87.

all'oblio, il processo rimemorativo è strettamente legato al dipanarsi della scrittura. Oltretutto, David Bidussa sottolinea in diverse occasioni proprio l'importanza del testo, del libro, come oggetto di sapere: “alle volte i libri salvano e permettono che si inizi un nuovo ciclo. Non solo per il sapere che testimoniano, ma anche per ciò che ci ricordano, per le storie di vita a cui alludono. Per fare in modo che uomini e donne che sono stati divisi, si sono persi, possano ancora provare a ricostruire dei legami”²⁵¹; secondo Vanessa Roquefort, ad esempio – la quale si occupa di riordinare, con uno sguardo esterno e non coinvolto nei confronti dei fatti che raccoglie, le memorie della guerra e del dopoguerra a Los Yesares –, “escribir es vivir más vidas, mezclarlas a tu antojo, decidir el sitio que a partir de entonces esas vidas ocuparán en la memoria”²⁵², una memoria che viene salvata, nella sua intrinseca fragilità, proprio attraverso la scrittura.

Per lo stesso motivo, molti narratori dei romanzi sul maquis tengono un diario, o scrivono, come Sunta di *El color del crepúsculo*, una serie di note e appunti che faranno parte, nella sua integrità, del libro che il lettore empirico ha fra le mani. È il caso di Libertad, una delle due voci narranti di *Operación exterminio*, la quale affida alla scrittura il ruolo di custode della sua memoria quando afferma che “mi diario [...] conserva los detalles que mi memoria no ha sabido retener”²⁵³. Il narratore onnisciente di *La agonía del búho chico*, invece, afferma di rielaborare, per la stesura della sua storia, “unas notas [de Alonso Veneno] que, mucho después, por deseo expreso del de Puebla, habrían de llegar a manos de quien esto escribe”²⁵⁴ (creando peraltro quella voluta confusione tra realtà empirica e universo fittizio di cui ci occuperemo, più diffusamente, nel prossimo paragrafo), mentre la stessa Sunta, pur non scrivendo un diario o rielaborandone uno, denota l'importanza di questa modalità di scrittura in chiave memorialistica affermando che già da bambina possedeva “una libreta donde algunas veces escribía las cosas que no quería que se me olvidaran nunca”²⁵⁵.

La scrittura è considerata dunque l'unico vincolo sicuro con la memoria, l'unica arma in possesso dell'uomo per allontanare l'oblio, sia quello imposto che quello involontario, causato dalla fallacia della memoria: e infatti di Sunta ci viene detto, nei capitoli a carico del narratore onnisciente di *El color del crepúsculo*, che “porque sabe de la fragilidad de la memoria, escribe”²⁵⁶. Inoltre, l'atto della messa in scrittura dei

²⁵¹ David Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 58.

²⁵² Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 164.

²⁵³ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 16.

²⁵⁴ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 349.

²⁵⁵ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 37.

²⁵⁶ Ivi, p. 22.

ricordi portato a termine da Sunta nel romanzo è costantemente accompagnato da un'attività di ricamo e cucitura, e per scrivere la donna utilizza gli stessi “lentes que también usa para aumentar el tamaño de los pespuntos en los bordados de la mantelería que, todas las tardes, [...] cose lentamente”²⁵⁷, avvicinando le due attività anche tramite l'utilizzo di un oggetto comune. Lungo tutto il romanzo assistiamo al dipanarsi di questo rapporto diretto fra la memoria, la scrittura e l'atto del cucire, rapporto che avevamo già rintracciato nell'opera *La voz dormida* nel personaggio di Tomasa, la quale si rifiutava di narrare la propria storia e di cucire indumenti per i militari vittoriosi, e così facendo stabiliva un legame metaforico tra la tessitura di una trama narrativa e la tessitura propriamente detta.

Scrivendo, Sunta riannoda i fili della memoria nella narrazione, gioca con i ricordi, li sciorina sulla pagina come fossero petali di una margherita, e arriva ad avere fra le mani “*un libro sin final* donde anduve buscando la salida a los engaños del tiempo y la memoria, a los cuentos de fantasmas que me contaron de pequeña y a la inseguridad que se fue asentando en esta habitación”²⁵⁸, un libro che, come la memoria sulla quale è incentrato, si qualifica come un'opera aperta, fluida, in divenire e in continuo cambiamento, poiché anche questo è uno dei presupposti della memoria, che essendo strettamente legata al rapporto che per elaborarla si instaura tra passato e presente, è destinata ad un continuo cambiamento nel tempo proprio per la mutazione del rapporto summenzionato.

La riflessione sulla scrittura, per Sunta, diventa anche una riflessione sulla memoria, intrecciandosi con le tematiche metanarrative che abbiamo visto essere di estremo rilievo in molte opere trattate: “escribir, piensa la mujer, es un ejercicio de supervivencia, de acomodar el tiempo a lo que fue pasando o dejando de pasar en ese tiempo, de aliviar, cuando no de desenmascarar, los subterfugios que a veces oscurecen la lealtad de la memoria”²⁵⁹, anche se la ricerca di una già menzionata lealtà al passato non è posta nei termini monologici tipici di una narrazione dominante, bensì si esprime nel riconoscimento, comune a molti autori, “*que la memoria está salpicada de trampas. [...] Cuando se abre esa caja invisible – la memoria lo es – y se evocan sus acontecimientos, estos se ordenan y valoran de tal forma que quienes los vivimos no podemos reconocerlos*”²⁶⁰. La questione della memoria, lo ribadiamo, è ancora più della

²⁵⁷ Ivi, pp. 22-23.

²⁵⁸ Ivi, p. 161. Il corsivo è mio.

²⁵⁹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 132.

²⁶⁰ Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 18.

Storia ancorata non tanto al fatto, bensì alla sua rielaborazione ed alla sua costruzione in un racconto che appare coerente con le forme presenti di intenderne il fine e la valenza acquisita.

La voce narrante di *El reclamo*, quasi facendo eco alle parole di Adriana Cavarero – per la quale “la memoria procede come una narratrice volubile e discontinua”²⁶¹ –, afferma che “el viaje de la memoria tiene muchas bifurcaciones, ramales y precipicios”²⁶², e questa riflessione ha un’eco nella struttura e nell’estetica di alcune delle opere sul maquis, che, in un processo mimetico, riproducono per l’appunto il funzionamento della memoria umana “con todo lo que ello supone en términos de incertidumbre, de variaciones en los puntos de vista, de errores y rectificaciones, de desfases en el tiempo y en las formulaciones, de impresionismo y de subjetividad”²⁶³.

L’estetica dei romanzi di Cervera, come segnala George Tyras, risulta quindi basata, oltre che sul rifiuto di qualunque forma di discorso univoco e parola monologica, sull’imitazione dei processi mnemonici, intermittenti e incerti, discontinui e lacunosi, che vengono riprodotti nell’organizzazione a frammenti dei romanzi, alternando anche le voci narranti.

La storia che narra Sunta in *El color del crepúsculo*, ad esempio, non è una storia ordinata, ma segue l’andamento aleatorio del ricordo, è “una narración desacostumbrada y llena de lagunas que [...] la empujará sin tregua en el recuento apresurado de palabras y personajes, de silencios, de aproximaciones dolorosas a las enfermedades de la infancia que vendrán a ser, al cabo, las enfermedades de un tiempo en que el dolor era como la hidra de las siete cabezas y despedazaba los sueños y las ganas de vivir”²⁶⁴. Anche Félix, la voce narrante che conduce la maggior parte del romanzo *La noche inmóvil*, commenta ciò che racconta sostenendo che la maggiore difficoltà che trova al momento della narrazione, oltre al recupero del ricordo, è il tentativo di ordinare ciò che si accinge a rimemorare, mentre di narratore di *El reclamo* parla ancora di “recuerdos como un caótico almacén del córtex temporal”²⁶⁵, sottolineando anch’egli la non linearità della memoria.

Oltretutto, un approccio agli studi memorialistici si risolve anche nell’indagine della memoria non solo come processo attivo, ma anche come lavoro che conduce ad un risultato: la memoria, secondo David Bidussa, “è un contratto, più che un racconto, e

²⁶¹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 57.

²⁶² Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 72.

²⁶³ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., pp. 46-47.

²⁶⁴ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., pp. 33-34.

²⁶⁵ Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 30.

serve per gli indizi che lascia intravedere, per le aperture che consente, per ciò che permette di sapere”²⁶⁶, e molto più che la Storia è soggetta al punto di vista di chi la riporta alla luce, e già i narratori di questi romanzi sono consapevoli dell’unicità del ricordo. La stessa Sunta ci dice che “a lo mejor muchas de las cosas que estoy contando son más fruto de la invención o de la memoria equivocada que de la auténtica realidad de los hechos. Pero a veces las cosas son más de verdad cuando se recuerdan que en el momento en que sucedieron”²⁶⁷, poiché nella memoria si ricrea un universo affettivo ed emozionale scaturito dal momento vissuto nel passato (o dal momento in cui è avvenuto il fatto che è stato tramandato da coloro che ci sono più vicini): qui l’immaginazione si lega inestricabilmente al ricordo in quanto immagine, ripresentando ciò che è assente ed investendolo, come era già stato notato circa la Storia, di tutta una serie di necessità e bisogni del tempo presente. Per questo nella citazione appena inserita Sunta afferma che i ricordi sono a volte più veritieri del fatto occorso nel passato, perché riempiono il vuoto di una necessità presente, come succede per esempio con coloro ai quali la narrazione del tempo passato ha permesso di emanciparsi dal dolore, dalle ferite e dalle paure che questo portava con sé, come riconosce Vanessa al termine del romanzo *Aquel invierno*, nel momento in cui fa un bilancio della propria ricerca e nel momento in cui lo stesso narratore, alla fine della sua pentalogia sulla memoria, porta a termine un lavoro speculare a quello del suo personaggio per concludere la propria disamina narrativa.

È vero dunque, come afferma uno dei narratori di *La savia de la literesa*, che “la memoria tanto guarda como puede desfigurar”²⁶⁸, ma è anche vero che può servire allo stesso tempo come meccanismo di difesa, per edulcorare nel presente un passato che ancora può influire su di esso, come accade al maquis soprannominato Chato nel romanzo di Justo Vila, il quale, avendo avuto un’infanzia infelice a causa dell’attività come prostituta della madre, reinventa una propria memoria infantile, e anche se tutti i compagni conoscono la dolorosa storia dell’uomo, “lo realmente importante era que el Chato se sentía bien cuando recordaba los mezclados retazos de sus experiencias, que su corazón palpitaba con más fuerza y sus ojos se enternecían al recordar lo cariñoso y bueno que había sido con él su padre”²⁶⁹, un padre in realtà mai conosciuto. Ciononostante, alcuni dei personaggi dei romanzi condannano idealmente questi inganni della memoria: per la moglie del narratore di *El reclamo*, infatti, la memoria è a

²⁶⁶ David Bidussa, *Dopo l’ultimo testimone*, cit., p. 75.

²⁶⁷ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 81.

²⁶⁸ Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 43.

²⁶⁹ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 95.

volte ingannevole e traditrice perché basata spesso su errori di valutazione, o su un processo di selezione inaffidabile che può creare falsi miti e narrazioni, come afferma alla fine del romanzo lo stesso narratore. Nell'ultima pagina dell'opera, la voce narrante sembra voler quasi delegittimare la memoria storica, a conclusione di una vicenda presentata sin dall'inizio in una chiave di giudizio molto critica nei confronti del movimento resistenziale del maquis²⁷⁰.

Anche l'argentino Walter Reyes, in *La sombra del cielo*, sembra dello stesso avviso del narratore di Del Pozo: riflettendo sui tentativi di riscatto della memoria dei suoi amici di Los Yesares, afferma infatti che questa, a causa del suo carattere aleatorio e incerto, è portata a mentire sul passato, consciamente o meno. A questa opinione, che pare inficiare le teorie riflesse in tutta la pentalogia dell'autore, risponde però il personaggio di Vanessa Roquefort (nel già citato ultimo capitolo di *Aquel invierno*, la *summa* teorica delle riflessioni condotte nei cinque romanzi), che nel suo lavoro di indagine sta “buscando en esas historias no tanto la certeza de que las cosas sucedieron como en ellas se asegura cuanto, quizá, la constatación de que la memoria va y viene, de que es como el persistente eco de las ranas zambulléndose miedosas en las aguas tranquilas del barranco Ribera”²⁷¹.

Ciò che importa nel recupero della memoria, in conclusione, non è la ricerca di una supposta e presunta verità:

sé que toda rememoración del pasado – commenta Vanessa – siempre será incompleta, que nunca podrá ser recuperada en su integridad la tierra hasta ayer maldita del viejo cementerio abierto a martillazos, que la violenta vocación por el resentimiento en que aún viven muchos de este pueblo no se acabará mañana ni tal vez dentro de cien años. Dicen que siempre resultará difícil saber dónde está la verdad, que todo dependerá de quién cuente lo sucedido y desde dónde lo cuente, pero a mí me gustaría que estuviera del lado de aquel

²⁷⁰ Il romanzo di Del Pozo, a mio avviso, tende a presentare i personaggi facenti parte del maquis in una maniera critica, mostrando quindi, piuttosto che una ricostruzione narrativa volta alla mitigazione del paradigma manicheo segnalato da Hans Lauge Hansen e ad una presentazione multiprospettica, una condanna, ora più ora meno velata, tanto del movimento guerrigliero quanto dei tentativi in atto al fine del recupero della memoria dei vinti. Già dalla prima pagina del romanzo, ad esempio, il narratore afferma, circa il nome del ricercatore – Esteban Estrabón – che lo raggiunge per intervistarlo, che “el apelativo le iba bien porque [...] el forastero se dedicaba a hacer averiguaciones históricas para una universidad” (Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 7), come se lo sguardo dello studioso fosse affetto da strabismo ideologico ed orientasse le sue ricerche in una direzione erronea e viziata da pregiudizi. Inoltre, sono vari i luoghi testuali nei quali la voce narrante presenta criticamente tanto la lotta armata, i suoi componenti ed in particolare i dirigenti dei partiti in esilio – viene riportata ad esempio l'opinione di un personaggio innominato, per il quale tra le alte cariche di PCE e PSOE “todos sabían que nadie saldría vivo de la serranía, pero necesitaban mártires. Nadie colaboró con los de las partidas. Los que desde el exilio consintieron esta matanza fueron unos irresponsables” (Ivi, p. 60); e viene criticato in più occasioni l'operato dei maquis e la loro ideologia, che spesso li porta a compiere crudeltà belliche che non trovano un corrispettivo nella ferocia della repressione –, quanto i tentativi di recupero della memoria di queste vicende storiche. Emblematico, peraltro, il finale della vicenda romanzesca nel quale, come approfondiremo più avanti, si svelerà l'identità di infiltrato di colui che fino a quel momento era ritenuto il massimo rappresentante del gruppo di maquis di cui aveva fatto parte il narratore, Gafitas.

²⁷¹ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 161.

perro Durruti y no del de su nuevo nombre, impuesto después por las reglas obscenas de una victoria deleznable²⁷².

Come già abbiamo visto essere per la ricostruzione storiografica, quindi, anche e soprattutto il punto di vista della memoria dipenderà dal soggetto che la rievoca, dalle modalità scelte e dai fini prefissati: ciò che però conta per questi narratori è che le memorie del maquis siano riportate alla luce, con le lacune e le preferenze da cui essi stessi, per primi, mettono in guardia il lettore, conscio del legame affiliativo che l'opera stabilisce, nella maggior parte dei casi, con il passato che si propone di riscattare. Un lettore che avrà un ruolo attivo e potrà esercitare la propria libertà di giudizio dopo essere stato guidato attraverso la rievocazione di memorie a volte anche contrapposte.

Il dato empirico: l'inserzione di personaggi storici nelle trame

Uno degli assunti di base nello studio della letteratura di ascendenza realista è, come può apparire ovvio, che le ricostruzioni fittizie di un mondo ed un universo possono avere aree di contatto – o di intersezione, come appunta Federico Bertoni – di differente ampiezza con la realtà empirica. Questo postulato teorico non può far altro però, nel caso di romanzi storici quali quelli sul maquis oggetto della presente indagine, che necessitare di un approfondimento particolarmente attento, specie per quanto riguarda l'inserzione, nei testi, di figure desunte da quello che Umberto Eco chiama il “mondo della nostra esperienza quotidiana”²⁷³, personaggi storici, insomma, che hanno un referente diretto e riconoscibile nell'universo empirico.

Una definizione valida ancora oggi del romanzo storico, e che era uno dei presupposti già al momento della nascita del genere nel XIX secolo, sostiene che “la novela histórica es aquella que sitúa a personajes y acontecimientos inventados en una secuencia de acontecimientos históricos pretéritos, pretendiendo explicar la historia pública real y la individual ficticia mediante la fusión del mundo histórico y el inventado en un mismo universo”²⁷⁴. Nonostante si possa a grandi linee essere concordi con questo enunciato, ci si rende immediatamente conto del fatto che una definizione di questo tipo, pur tratteggiando in maniera abbastanza esaustiva l'universo fittizio ricreato all'interno di un romanzo storico, non prende in considerazione i modi, le forme e i gradi di intensità con cui questo tipo di prodotto narrativo e culturale entra in contatto con la realtà referenziale.

²⁷² Ivi, pp. 165-166.

²⁷³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 163.

²⁷⁴ Margarita Almela, “La novela histórica española durante el siglo XIX” in José Jurado Morales (a cura di), *Reflexiones sobre la novela histórica*, cit., pp. 97-141 [99].

Una delle problematiche centrali nello studio delle intersezioni tra mondo fittizio del romanzo storico e mondo empirico risiede infatti, come abbiamo accennato, nell'inserzione, all'interno delle trame, di figure storiche chiaramente riconoscibili e riconducibili alla nostra esperienza, e, come segnala il critico Celia Fernández Prieto, “aunque en teoría podemos admitir que desde el momento en que cualquier personaje histórico es incorporado a una trama ficcional se vuelve tan ficcional como cualquiera de los demás personajes inventados, lo cierto es que las cosas no son tan claras”²⁷⁵. È inoltre importante sottolineare, commenta ancora Fernández Prieto, che questi personaggi mantengono il proprio carattere di storicità esclusivamente se il lettore li riconosce come tali: per questo motivo, è necessaria un'enciclopedia comune all'autore e al suo pubblico, poiché se questa viene meno per motivi quali, ad esempio, l'allontanamento temporale che astrae il lettore da un contesto determinato, la problematica cesserà di essere tale, in quanto un personaggio storico verrà interpretato come puramente fittizio e non attiverà l'enciclopedia referenziale adeguata.

Soffermiamoci inizialmente sul primo tipo di personaggio storico segnalato da Fernández Prieto, quello che può essere riconosciuto come tale dal lettore del romanzo sul maquis, un personaggio che abbia una certa rilevanza a livello storiografico e che, nel caso specifico del passato recente, sia presente nella memoria collettiva: Francisco Franco, ad esempio, Dolores Ibárruri (figura centrale, come abbiamo visto, nell'opera *Inés y la alegría*), o ancora Indalecio Prieto o Santiago Carrillo. Innanzitutto è necessario segnalare che, nei romanzi sul maquis presi in esame, nessuna di queste grandi figure storiche assume una rilevanza tale nelle narrazioni da assurgere al ruolo di protagonista: come già segnalava Lukács per quanto riguarda il romanzo storico classico dell'Ottocento (nello specifico quello di Walter Scott), la personalità storica è esclusivamente un personaggio di secondo piano nella struttura romanzesca, poiché l'innalzamento al ruolo di protagonista di “personajes inventados o [...] personajes históricos de segunda fila, cuyos avatares biográficos apenas están registrados, [...] ofrece un margen mucho más amplio para la imaginación del novelista”²⁷⁶.

La verosimiglianza è per gli autori dei romanzi sul maquis, come abbiamo visto, uno dei principali criteri di composizione, poiché, trattandosi di opere di natura memorialistica, si ricerca sempre una pretesa fedeltà al passato storico. Per questo motivo, mi trovo concorde con il critico Gonzalo Navajas il quale, analizzando una serie

²⁷⁵ Celia Fernández Prieto, “La Historia en la novela histórica”, cit., p. 167.

²⁷⁶ Ivi, p. 168.

di opere narrative ascrivibili alla corrente del romanzo storico e di sensibilità a suo avviso neomoderna, afferma che “la inclusión de personajes históricos [...] incrementa el impulso de veracidad, de querer dejar un testimonio escrito, supuestamente indeleble, de un tiempo olvidado”²⁷⁷, aumentando allo stesso tempo tanto la credibilità dei personaggi quanto quella dei fatti di natura fittizia inseriti nel romanzo.

La conclusione cui giunge Navajas trova un chiaro riscontro in diverse opere facenti parti del corpus dell’analisi: in romanzi come *El puente de hierro* di César Gavela, ad esempio, la sola menzione del fatto che un personaggio come Ricardo Luiña posseda “una carta manuscrita que le había dirigido el político exiliado Indalecio Prieto”²⁷⁸ è garanzia non solo dell’affidabilità e dell’appartenenza politica del medesimo nel momento in cui decide di entrare a far parte della rete di sostenitori dei maquis che operano nei dintorni della città in cui vive, ma è soprattutto una spia ben riconoscibile che segnala il fatto che il mondo in cui si muovono gli enti fittizi ha dei referenti nell’universo della nostra esperienza, aumentando così il grado di verosimiglianza della ricreazione narrativa senza per questo inficiarne il valore memorialistico, poiché sarebbe difficile opporre prove empiriche contrarie tali da negare in assoluto la concordanza tra la biografia di Indalecio Prieto e la possibilità che questi abbia potuto redarre un simile tipo di lettera. L’inserzione nella narrazione di un tipo di occorrenze similari non sottolinea infatti le discrepanze tra universo finzionale ed empirico, bensì rafforza l’intima connessione tra i due mondi, in modo che gli elementi storici acquistano carattere fittizio e, specularmente, quelli fittizi vengono ammantati da un’aura di storicità. Lo stesso vale per allusioni similari a personaggi fittizi che non si qualificano come tali all’interno della narrazione, rimanendo, come segnala Chatman, semplici comparse²⁷⁹, dei quali viene detto, ad esempio, che entrarono in contatto con l’anarchico Buenaventura Durruti²⁸⁰, o che fecero parte, durante la Guerra Civile, della “26ª División anarquista al mando del coronel Ricardo Sanz, la antigua columna Durruti”²⁸¹.

Per quanto riguarda invece l’inserzione vera e propria, all’interno della narrazione, di personaggi storici con un referente riconoscibile nel mondo empirico, le necessità di mantenere la verosimiglianza devono necessariamente risolversi

²⁷⁷ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 37.

²⁷⁸ César Gavela, *El puente de hierro*, cit., p. 26.

²⁷⁹ Cfr. Seymour Chatman (1978), *Storia e discorso*, trad. it. Elisabetta Graziosi, Milano, Il Saggiatore, 2010, pp. 144-145.

²⁸⁰ Cfr. César Gavela, *El puente de hierro*, cit., p. 35.

²⁸¹ Juako Escaso Higuera, *Incierto amanecer*, Madrid, Hermida Editores, 2011, p. 11.

nell'adattamento delle vicende fittizie alla biografia della figura storica in questione, come segnala, tra gli altri, Almudena Grandes nella "Nota de la autora" posta a conclusione dell'opera *Inés y la alegría*, nella quale riflette sulla metodologia della propria creazione: "como norma general, todos los personajes históricos que intervienen en la acción con su nombre y sus apellidos [...] estuvieron en realidad en el lugar donde aparecen y en la fecha en la que se les cita en la novela, actuando en el mismo sentido que aquí se les atribuye"²⁸².

Assistiamo, così, all'incontro storicamente occorso tra Jesús Monzón e Carmen de Pedro, che, come già abbiamo visto in precedenza in questo capitolo, avviene, secondo il narratore onnisciente, "probablemente en Toulouse y en apariencia por azar, en un día cualquiera del verano, agosto, quizás julio, incluso septiembre, de 1939"²⁸³. Ma, continua la voce narrante, "los detalles se desconocen, porque seguramente él se encargó de que nadie fuera testigo de un encuentro que cambió muchas cosas, y estuvo a punto de cambiarlas todas"²⁸⁴: la presunta mancanza di dettagli circa lo svolgimento dei fatti imputata qui al personaggio di Monzón è estremamente funzionale ai presupposti teorici dell'autrice, la quale può sfruttare a suo vantaggio la carenza di dati empirici al fine di conferire verosimiglianza alla propria vicenda, senza per questo vedere inficiata la propria ricostruzione narrativa da una serie di prove storiografiche contrarie che sarebbero, peraltro, rintracciabili tra le fonti che lei stessa cita tra quelle utilizzate, come ad esempio le memorie di Manolo Azcárate, *Derrotas y esperanzas*, o la biografia di Monzón Reparaz curata da Manuel Martorell, intitolata *Jesús Monzón, el líder comunista olvidado por la historia*.

Ogni volta quindi che entra in scena un personaggio storico, dal comizio presso il Monumental Cinema cui assiste Inés e dove interviene la Pasionaria come oratore²⁸⁵, all'incontro fra Galán e Monzón prima del ritorno di quest'ultimo a Madrid²⁸⁶, l'autrice si attiene a quanto esposto in precedenza, accordando i dati fittizi facenti riferimento ai personaggi finzionali a quelli delle biografie empiriche delle personalità storicamente riconoscibili. Solo nel momento dell'arrivo di Santiago Carrillo nella valle di Arán, giunto in Spagna con l'ordine di ritirata dopo il fallimento dell'invasione da parte dei soldati della UNE, l'autrice si prende la libertà di far accompagnare il leader comunista

²⁸² Almudena Grandes, "La historia de Inés. Nota de la autora", cit., p. 726.

²⁸³ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 21.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 183.

²⁸⁶ Cfr. Ivi, pp. 150-153.

da Manolo Azcárate e Carmen de Pedro²⁸⁷, la cui presenza non risulta confermata da alcun testo storico, ma, su questo episodio specifico, non esiste una versione concordata nemmeno in storiografia²⁸⁸.

In questo romanzo di Almudena Grandes, dunque, l'interconnessione tra dati di natura storiografica ed episodi di natura fittizia sembra volta esclusivamente a dare una rappresentazione quanto più verosimile della vicenda romanzesca narrata, quasi a voler certificare ulteriormente, attraverso l'ibridizzazione dei mondi narrativo ed empirico, il valore memorialistico, e volto ad una specifica etica della memoria e del ricordo, della propria opera.

Questo avviene in misura forse ancora maggiore nel secondo romanzo dell'autrice dedicato alla memoria storica dei movimenti resistenziali, *El lector de Julio Verne*, dove le vicende romanzesche narrate in prima persona da Nino, e riguardanti un gruppo di maquis e soldati dell'esercito franchista del paese in cui il bambino vive, hanno il proprio avvio nella morte del personaggio storico del maquis Cencerro, che diviene il motivo principale delle azioni di guerriglia portate a termine dal giovane partigiano Regalito, il quale arriva addirittura ad assumere su di sé il nome e il ruolo della personalità storica di Tomás Villén Roldán. Ciononostante, nella "Nota de la autora" posta in calce anche alla fine di questo romanzo, la Grandes afferma che "muchas de las historias que aparecen en esta novela de ficción son rigurosamente ciertas, y reflejan personajes, fechas y situaciones que he tomado prestados de la realidad"²⁸⁹: non solo, ad esempio, la morte del personaggio di Laureano, desunta dal libro di Santiago Macías *El monte o la muerte. La vida legendaria del guerrillero antifranquista Manuel Girón*, ma anche la stessa biografia di Nino, presa a prestito e romanzata da quella di un amico del marito, Cristino Pérez Meléndez²⁹⁰.

Pur trattando poco personaggi di particolare rilievo storiografico, dunque, *El lector de Julio Verne*, come leggiamo nella postfazione autoriale – e a differenza di *Inés y la alegría* –, è una profonda rielaborazione artistica delle vite di molte persone le cui esperienze vengono ricostruite in opere facenti riferimento alla microstoria o grazie a testimonianze dirette raccolte dall'autrice. E non bisogna inoltre dimenticare che, anche per quanto riguarda la ricostruzione delle vicende biografiche e storiche di Cencerro e del compagno Crispín, l'autrice afferma di essersi avvalsa di testi storiografici (come *La*

²⁸⁷ Cfr. Ivi, p. 439 e p. 443.

²⁸⁸ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 137.

²⁸⁹ Almudena Grandes, "La historia de Nino. Nota de la autora", cit., p. 408.

²⁹⁰ Cfr. Ivi, pp. 406-407.

resistencia armada contra Franco. Tragedia del maquis y la guerrilla di Francisco Moreno Gómez, o *Cencerro. Un guerrillero legendario* di Miguel Sánchez Tostado) ma anche, e soprattutto, della memoria familiare di “Esther Estremera Villén, hija de Rafaela, la primogénita de Tomás Villén Roldán, único y genuino Cencerro. [...] Esther me contó muchas cosas, y averiguó después muchas otras para mí, preguntando a su madre y a su tía Virtudes. [...] Sus recuerdos, y los de su familia, salpican aquí y allá esta novela”²⁹¹. Come abbiamo analizzato in precedenza in questo capitolo, quindi, anche per l’inserzione di dati empirici, quali figure storicamente riconosciute, Almudena Grandes porta avanti la propria ricostruzione storico-narrativa proponendo una versione alternativa ai fatti della narrazione ufficiale, una controstoria desunta da testi di natura accademica dati alle stampe nell’ultimo decennio, e dalle memorie private di coloro che assistettero a quegli eventi, e che spesso ne furono coinvolti in prima persona. Tutto ciò si risolve nella ricreazione di un universo narrativo che ha molti punti di contatto verificabili con il mondo della nostra esperienza, ma in cui l’inserzione di personaggi storici empirici non si erge a simbolo di qualsivoglia visione istituzionalizzata del passato recente, bensì aiuta ad approfondire le riflessioni teoriche cui ci si è dedicati nella precedente analisi, oltre a conferire ai testi un’ulteriore attestato di verosimiglianza di matrice realista²⁹².

Un trattamento dei personaggi storici empirici di natura simile si ritrova anche nel romanzo *La agonía del búho chico* di Justo Vila, dove un gruppo di maquis appartenenti *in toto* ad un universo fittizio si trova, lungo il corso delle vicende narrate, ad interagire con figure appartenenti al mondo storico comune ad autore e lettore. Come però succede nel romanzo *Donde nadie te encuentre*, che sarà analizzato brevemente in seguito, i protagonisti dell’opera di Vila entrano sì in contatto con entità fittizie che hanno un referente nel mondo empirico, ma queste non sono figure di primo piano della storiografia, bensì personaggi appartenenti all’ambito della microstoria. Oltretutto, in quest’opera l’autore non inserisce alcun tipo di riflessione dichiarata come gli apparati esplicativi conclusivi che si ritrovano nei romanzi della Grandes e della Giménez

²⁹¹ Ivi, pp. 414-415.

²⁹² Come afferma Manuel Alberca, “a veces, el novelista pone al servicio de la verosimilitud hechos y personas que existieron fuera e independientemente del texto, como sucede en las llamadas novelas históricas, y por tanto su contenido ficticio es menor. En apariencia este tipo de novelas parecerían desdecir el principio ficticio del género, pero en realidad los hechos y personajes históricos no están allí para levantar un expediente de lo real o dar cuenta fehacientemente de su verdad, sino que aparecen y funcionan a mi entender como elementos privilegiados de la verosimilitud de un relato que en su componente básico es ficticio. Son «efectos de realidad» al servicio de la ficción histórica” (Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 73).

Bartlett, lasciando ogni tipo di conclusione circa il trattamento della materia storica che converge nella creazione letteraria al lettore del proprio romanzo.

In primo luogo, credo sia necessario sottolineare che Justo Vila, al fine di incrementare il grado di verosimiglianza della vicenda fittizia narrata, sceglie per i propri personaggi nomi evocativi di figure storicamente documentate: ad esempio, già il soprannome del principale protagonista, Alonso Veneno, evoca i nomi di due combattenti la cui esistenza è provata empiricamente, quello di un maquis chiamato “teniente Veneno”, che si muove nella provincia di Córdoba²⁹³, e di Francisco Blancas Pino detto anch’egli “el Veneno”, un guerrigliero legato al più famoso Chaquetalarga e operante tra Cáceres, Toledo e Ciudad Real²⁹⁴. Allo stesso modo, si può osservare il fatto che ben tre resistenti antifranchisti appartenenti all’universo empirico ed operanti nella regione dell’Estremadura – la stessa in cui sono ambientate le vicende circoscrivibili al mondo finzionale – condividano con il personaggio di Arturo (un altro dei componenti del gruppo di Alonso Veneno) il soprannome Chato²⁹⁵.

Come già notato in precedenza per altri romanzi, inoltre, anche nell’opera di Justo Vila i protagonisti entrano in contatto con personaggi storicamente rintracciabili e di un certo rilievo: è il caso di Juan Francisco el Abogao, del quale si afferma che ha combattuto agli ordini del generale della Guardia Civil Antonio Escobar Huerta²⁹⁶, un militare che nonostante le sue profonde convinzioni cattoliche rimane fedele alla Repubblica durante la guerra e viene poi giustiziato nel 1940, o dell’intero gruppo di maquis di Veneno, sul quale indaga il tenente colonnello Manuel Gómez Cantos, di cui vengono peraltro ricordate le cause storiche dell’espulsione dall’esercito e del suo incarceramento²⁹⁷. Vi sono poi da sottolineare i rapporti che il gruppo di Veneno intrattiene con i gruppi di Pedro Díaz Monje “el Francés”, Joaquín Ventas Citas “Chaquetalarga”, Juan Gómez Recio “Quincoces” e le azioni di guerriglia portate a termine, all’interno del romanzo, con l’ausilio di questi personaggi facenti parte del mondo empirico: anche in questo caso, si può notare come l’autore, pur senza

²⁹³ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 79.

²⁹⁴ Cfr. Francisco Moreno Gómez, *Historia y memoria del maquis. El cordobés Veneno, último guerrillero de La Mancha (Extremeños, andaluces y manchegos en la resistencia)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2006.

²⁹⁵ Si tratta di Valentín Gil Valiente detto “Chato de la Puebla” (Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 62), Juan Manuel García Martínez detto “Chato de Malcocinado” (Cfr. <http://losdelasierra.info/spip.php?article2940>. Data di consultazione: marzo 2013), e infine Lorenzo García Romero detto “Chato de Huelva” o “Chato de los Alacranes” (Cfr. <http://losdelasierra.info/spip.php?article2994>. Data di consultazione: marzo 2013).

²⁹⁶ Cfr. Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 85.

²⁹⁷ Cfr. Ivi, pp. 170-171 e p. 259, e Secundino Serrano, *Maquis*, cit., pp. 180-181.

dichiararlo apertamente in appositi apparati di commento all'opera, cerchi di adattare alle biografie storicamente certe dei maquis empirici i fatti di natura finzionale in cui operano con i personaggi letterari, condividendo dunque con Almudena Grandes il trattamento delle figure storiche inserite nella narrazione, che acquistano in un certo senso il ruolo di garanti e di propulsori della verosimiglianza delle vicende trattate.

Un caso particolare da segnalare prima di chiudere questa breve analisi sul romanzo di Justo Vila è l'episodio che vede il gruppo di Alonso Veneno organizzare, con le principali formazioni della guerriglia attive in Estremadura negli anni Quaranta (i gruppi dei maquis Francés, Chaquetalarga, Quincoces, Manco de Agudo e Chato de Malcocinado), un attentato contro il generale Franco durante una visita di quest'ultimo nella regione. L'inserimento di un episodio di questo genere è una chiara infrazione della verosimiglianza storica ed empirica, poiché Franco non fu vittima di alcun attentato nella regione dell'Estremadura. Anche in questo caso, però, l'autore fornisce una ricostruzione dell'episodio che, oltre a riportare la vicenda narrativa entro i confini dell'universo empirico, riflette allo stesso tempo sul potere della propaganda e dell'imposizione di una narrazione ufficiale nello spazio pubblico, argomenti che abbiamo visto essere tra le problematiche più sfruttate dai romanzieri del maquis. Quando infatti il personaggio fittizio del capitano della Guardia Civil Márquez Torrado propone al governatore civile della regione di rendere noto l'attentato e i meriti del proprio superiore Gómez Cantos nell'impedimento del medesimo (al fine di evitarne l'espulsione dal corpo militare), questi gli risponde che per motivi di propaganda non si può permettere, nemmeno per garantire l'impunità ad un commilitone, che trapelino all'opinione pubblica internazionale segnali di malcontento o dell'esistenza di forze armate in lotta con il regime: in questo modo, la voce narrante riporta l'attenzione sul potere della propaganda di distorcere la realtà a favore di chi la produce (anche sacrificando, per questa causa, uno dei propri uomini). Si assiste inoltre, nello stesso passaggio, allo sfruttamento di quelle che Wu Ming chiama "premesse ucroniche implicite", un espediente mediante il quale gli autori

non fanno ipotesi «controfattuali» su come apparirebbe il mondo prodotto da una biforcazione del tempo, ma riflettono sulla possibilità stessa di una tale biforcazione, raccontando momenti in cui molti sviluppi erano possibili e la storia *avrebbe potuto* imboccare altre vie. Il *what if* è potenziale, non attuale. Il lettore deve avere l'impressione che in ogni istante molte cose possano accadere, dimenticare che «la fine è nota», o comunque vedere il *continuum* con occhi nuovi²⁹⁸.

²⁹⁸ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 35-36.

La verosimiglianza ricercata nel testo è quindi mantenuta intatta senza per questo alterare i propositi di approfondimento e riflessione sulla narrazione storica che sono l'asse portante dei romanzi sul maquis, come accade anche in *Inés y la alegría*, nel momento dell'incontro fra Carmen de Pedro e Jesús Monzón – “un encuentro que cambió muchas cosas, y estuvo a punto de cambiarlas todas”²⁹⁹ – e, soprattutto, nell'istante in cui il Lobo osserva la cittadina di Viella e, dopo una tormentata riflessione, decide di non attaccare, nonostante le condizioni fossero favorevoli alla battaglia³⁰⁰. È il momento decisivo che manda a monte tutta l'operazione militare, e nonostante molti storici individuino tra le cause del fallimento dell'invasione di Arán la mancata intraprendenza dei capi militari dell'operazione³⁰¹, non solo la Grandes mantiene la verosimiglianza storica, ma allo stesso tempo, come segnala Wu Ming, guida il lettore in una riflessione metanarrativa che chiama in causa ancora una volta il versante storico della narrazione.

Per tornare invece alle riflessioni sul processo creativo inserite in una nota finale posta a conclusione della propria opera non si può non soffermarsi sul lavoro di Alicia Giménez Bartlett, la quale, nell'ultimo capitolo di *Donde nadie te encuentre*, intitolato “Ficción y realidad”, afferma, come già Almudena Grandes, che “todos los episodios que narra el personaje de La Pastora en su monólogo pertenecen a su biografía real. Del mismo modo, los hechos de otras partes de la novela donde éste interviene son también auténticos”³⁰². L'opera narrativa della Giménez Bartlett, però, differisce in maniera piuttosto sensibile dai precedenti romanzi della Grandes trattati in quanto, pur concentrando la propria narrazione sulla ricerca portata a termine da parte dei due personaggi fittizi, Carlos Infante e Lucien Nourissier, del maquis chiamato La Pastora, l'oggetto ultimo di questa indagine è un personaggio storicamente esistito ed appartenente al mondo empirico esperito dall'autrice e dai lettori.

Come abbiamo affermato in precedenza, il romanzo storico predilige la trattazione delle biografie di personaggi effettivamente esistiti ma di secondo piano, che risultino per questo motivo più duttili e soggetti ad una trattazione meno legata al dato storico empirico, poiché la marginalità del personaggio porta con sé un minore rigore nella ricostruzione della sua vita, lasciando così una maggiore libertà ricostruttiva al creatore dell'universo narrativo. Tuttavia, Alicia Giménez Bartlett afferma, nella nota finale, di

²⁹⁹ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 21.

³⁰⁰ Cfr. Ivi, pp. 376-377.

³⁰¹ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 134.

³⁰² Alicia Giménez Bartlett, “Ficción y realidad”, cit., p. 497.

rifarsi alla realtà storica del personaggio della Pastora, sottolineando che “para mí «la realidad» ha sido el libro del periodista José Calvo, *La Pastora. Del monte al mito*. [...] Este precioso material ha sido imprescindible para poner en pie mis ficciones”³⁰³, confermando quindi una delle posizioni di Elina Liikanen, la quale precisa che, in un particolare tipo di romanzo storico contemporaneo da lei stessa etichettato come *modo vivencial*, “es generalmente en los paratextos donde se hace hincapié en el trasfondo histórico de la novela en cuestión: la mayoría de las novelas cuenta con una nota del autor o una bibliografía que revela las fuentes o los métodos de trabajo utilizados”³⁰⁴ – dato che abbiamo visto in precedenza riscontrabile anche negli apparati paratestuali dei romanzi di Almudena Grandes.

Pur cercando quindi di mantenere una connessione ben salda con la realtà empirica (il cui ancoraggio è appunto certificato dall’inserzione di un chiaro riferimento storico come fonte imprescindibile della creazione letteraria), la scelta di un personaggio marginale e decisamente atipico come La Pastora fa sì che il lavoro dell’autrice sia maggiormente svincolato da quelle esigenze di verosimiglianza dettate dalla presenza di personaggi storici centrali nella narrazione del passato recente. In questo modo, dunque, la Giménez Bartlett può far sì che la propria opera sia scevra di un qualsivoglia tipo di messaggio ideologico, o meglio, politico (senza per questo porre da parte la riflessione, quella sì etica e di impostazione ideologica, sul recupero delle memorie dei vinti silenziate dalla narrazione ufficiale), rendendo possibile il concentrarsi dell’attenzione, all’interno del romanzo, sulle ripercussioni private che la Storia ha nelle vite dei protagonisti della vicenda.

Il vero motore dell’azione, infatti, è la ricerca dell’identità della Pastora portata a termine da Lucien Nourissier, il quale, curiosamente, non vuole ricercare il maquis ermafrodita per ricostruirne la biografia, bensì per tracciarne un profilo psicologico, e riportare quindi una visione del personaggio che sia complementare ma allo stesso tempo alternativa a quella diffusa dalla narrazione ufficiale e propagandata dal suo compagno di viaggio, Carlos Infante, attraverso l’articolo di giornale che spinge lo psichiatra franco-spagnolo a voler approfondire ciò che vi si narra.

Nell’ultimo capitolo del romanzo il lettore si rende infatti conto che i capitoli intercalati nella narrazione principale, a carico della stessa Pastora, coincidono con il racconto della propria versione dei fatti che il personaggio fa a Nourissier e a Infante nel

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Elina Liikanen, “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo”, cit., p. 47.

momento in cui, finalmente, accetta di incontrarli nel proprio rifugio, poco prima di tentare nuovamente di oltrepassare la frontiera con la Francia. Ciò che spinge il maquis a mettere in pericolo la sua vita e la sua incolumità incontrando Infante e Nourissier è quell'urgenza angosciante che lo spinge a voler comunicare la propria verità, la propria versione dei fatti su se stesso, come si evince dalle prime battute scambiate con lo psichiatra francese: “¿Le dirán a la gente la verdad sobre mí?”³⁰⁵. Nel desiderio angustioso del personaggio storico sembra risiedere proprio l'impostazione teorica e metodologica perseguita dagli autori nella creazione dei romanzi storici sul maquis e che abbiamo analizzato in questo capitolo: il riscatto di una memoria e la sua funzione di approfondimento e integrazione nei confronti della Storia, della narrazione ufficiale.

Ciò che però è importante sottolineare, a questo punto dell'analisi al cui centro sono i modi in cui il mondo empirico e il mondo fittizio convergono nella creazione di un personaggio che è insieme storico e finzionale, è il trattamento narrativo della Pastora, la quale non è più figura marginale della vicenda, e quindi mero dato atto ad incrementare la verosimiglianza come nei romanzi precedentemente citati di Almudena Grandes o Justo Vila, bensì, in quanto oggetto ultimo di un'indagine, si erge a simboleggiare quella memoria storica – e allo stesso tempo quella controstoria – che deve essere riscattata nella contemporaneità anche attraverso i discorsi artistici.

La minore esigenza di verosimiglianza che accompagna un personaggio empirico ma marginale, unito al trattamento simbolico in cui incorre La Pastora, oggetto di una ricerca memorialistica a tinte detectivesche, si rivela in tutta la sua portata nel riconoscimento del fatto, a narrazione a conclusa, che la vicenda narrata si situa in una parentesi temporale ben precisa che manca però in assoluto di concordanza con la biografia storica di Teresa Pla Meseguer. Sin dall'inizio di *Donde nadie te encuentre* la voce narrante onnisciente si attiene al precetto contemporaneo del romanzo storico di includere nella propria opera una lunga serie di dati sul passato, come risulta dall'inconfutabile “abundancia de nombres, fechas y efemérides dejando en evidencia que se quiere fijar el carácter objetivo de los acontecimientos que se están tratando”³⁰⁶: le prime parole del testo situano infatti l'incontro tra Carlos Infante e Lucien Nourissier a “Barcelona, septiembre de 1956”³⁰⁷, mentre, in maniera ancora più precisa, si dà l'avvio alla ricerca della Pastora nelle zone del Maestrazgo (tutti dati empirici esatti e verificabili, come verrà approfondito nel capitolo successivo di questa analisi) presso

³⁰⁵ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 487.

³⁰⁶ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 32.

³⁰⁷ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 11.

“Tortosa, 3 de octubre de 1956”³⁰⁸. Da altri dati inseriti nel testo, si può inferire che la ricerca di Infante e Nourissier, che culmina nell’incontro con il maquis ermafrodita, duri approssimativamente fra i due e i tre mesi³⁰⁹ a partire dal primo appuntamento fra i due personaggi fittizi, situando quindi la risoluzione della vicenda narrata tra novembre e dicembre del 1956. I dettagli cronologici della vicenda posteriori ai primi due, segnalati con estrema precisione, non sono però inseriti nel testo in maniera puntuale, ma devono essere desunti dai riferimenti approssimativi e sporadici che vengono fatti dai protagonisti. Per questo motivo, quando la narrazione romanzesca volge al termine dopo quasi cinquecento pagine, e La Pastora si allontana dai due protagonisti con il proposito di espatriare verso la Francia, ci si rende conto, nell’affrontare l’ultima parte del libro (la “Nota final” in cui l’autrice riassume in modo asettico e stringato la vita della Pastora desunta dal testo di José Calvo, dalla sua cattura nel 1960 alla morte avvenuta nel 2004), che “el 19 de septiembre de 1956, La Pastora abandona su refugio del Forat de l’Àliga, en la sierra de l’Espadella, que se encuentra junto al camino que une las poblaciones de Chert y Vallibona. Su destino es de nuevo Andorra. [...] Tardará apenas diez días en alcanzar el Principado”³¹⁰. Nel momento in cui Infante e Nourissier giungono a Tortosa, quindi, il personaggio storico della Pastora ha appena lasciato le zone montagnose spagnole per rifugiarsi nel Principato di Andorra (e non in Francia, come invece viene suggerito nel romanzo): l’abilità dell’autrice nella costruzione della vicenda fittizia risiede quindi nell’inserzione, tra i dati temporali proporzionati, di una narrazione di centinaia di pagine che distrae volutamente il lettore e, di fatto, gli rende quasi impossibile il riconoscimento della frattura temporale che si viene a creare tra la biografia empirica del personaggio e lo iato in cui si inserisce la vicenda fittizia.

In questo modo, la Giménez Bartlett riesce a mantenere un apparente alto grado di verosimiglianza nella narrazione romanzesca che le viene offerto dalla marginalità del personaggio storico e dalla conseguente mancanza di conoscenza, da parte del lettore, della biografia dello stesso, senza incorrere in inesattezze storiche conclamate che verrebbero invece immediatamente rintracciate nel caso di un personaggio storico di

³⁰⁸ Ivi, p. 35.

³⁰⁹ Cfr. Ivi, pp. 439-440.

³¹⁰ Ivi, p. 499. José Calvo afferma infatti che “un 19 de septiembre de 1956, estando en su vivac en La Espadella, La Pastora decide volver al Principado de Andorra. [...] En el viaje invertirá diez días, puesto que, tras esconder el macuto, llegará por segunda vez al Principado el 29 de septiembre de 1956” (José Calvo Segarra, *La pastora: del monte al mito*, Vinaròs, Editorial Antinea, 2009, pp. 623-624). È da notare, inoltre, che l’ultimo paese menzionato in cui risiedono Infante e Nourissier nel romanzo, prima dell’incontro con La Pastora, è proprio Chert (Cfr. Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 368).

primo piano. Il proposito non è quindi la riscrittura di una realtà storica, poiché questa viene utilizzata per ricreare una realtà verosimile che non entra in conflitto, o il meno possibile, con il dato empirico: ciò che conta nella ricostruzione narrativa portata a termine, infatti, è sì il mantenimento della verosimiglianza, ma il proposito, come abbiamo affermato, è quello di riportare alla luce una memoria volutamente sepolta; perciò, pur rimanendo incentrata sul personaggio empirico del maquis La Pastora, il centro del romanzo rimane, come in molte opere contemporanee spagnole sulla memoria, l'indagine di Infante e Nourissier, che possiamo seguire nella sua integrità dal loro primo incontro al momento della separazione.

Nel caso di *Donde nadie te encuentre*, insomma, l'inserzione di un personaggio storico si discosta dal semplice tentativo di aumentare “por extensión la credibilidad de otras figuras y momentos de la novela que son meramente ficticios”³¹¹, come abbiamo visto succedere invece nei romanzi di Almudena Grandes e Justo Vila: La Pastora diventa simbolo e veicolo di una memoria e una realtà storica che deve essere svelata dalle ricerche dei personaggi fittizi di Infante e Nourissier, i quali, a loro volta, vengono quasi a simboleggiare la società spagnola contemporanea, in cui “la cuestión de la memoria cultural de la guerra civil y la posguerra sigue siendo una preocupación significativa para una amplia capa de la población del país”³¹².

La ricerca di un personaggio storico, o di una presunta verità sulla sua persona e sulla sua vicenda, è al centro anche del romanzo *El reclamo* di Raúl Del Pozo, la cui trama ricalca in maniera sorprendente quella di *Donde nadie te encuentre*: anche in quest'opera, infatti, assistiamo alle ricerche di una coppia di uomini, di cui uno motivato da scopi accademico-scientifici, che si pongono sulle tracce di una figura avente un referente nel mondo empirico. Vi sono però, tra i due testi, significative differenze: innanzitutto, l'indagine portata avanti da Esteban Estrabón e il narratore del testo di Del Pozo avviene nella contemporaneità, e non in un tempo coevo alle vicende che si cerca di riportare alla luce. I due uomini, infatti, cercano di scoprire cosa accadde ad un personaggio chiamato Gafitas (i cui riferimenti biografici fittizi hanno significativi punti di contatto con quelli di Francisco Corredor Serrano, detto “el Gafas” o “Pepito el Gafas”³¹³) in un momento successivo alla promulgazione della Ley de la

³¹¹ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 37.

³¹² Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)”, cit., p. 23.

³¹³ Cfr. <http://losdelasierra.info/spip.php?article1856>. Data di consultazione: marzo 2013.

Memoria Histórica, cui si fa riferimento nel testo³¹⁴, e alla morte di Florián García Velasco detto “Grande”³¹⁵, dati che aiutano a situare cronologicamente il tempo della storia narrata. Un’altra differenza significativa risiede nel riconoscimento che, mentre i personaggi di Carlos Infante e Lucien Nourissier sono puramente letterari, come afferma l’autrice, nel romanzo di Del Pozo è possibile dedurre invece che la voce narrante abbia come figura ispirativa Domingo Malagón, il celeberrimo falsario del PCE cui si fa riferimento anche nel romanzo *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello³¹⁶. Le vicende rimemorate dal narratore dunque hanno chiari riferimenti nel mondo empirico, così come buona parte dei personaggi che intervennero nelle stesse agendo a stretto contatto con quei personaggi invece esclusivamente fittizi, come si evince da un disegno degli anni del maquis, opera del narratore, in cui, a fianco di Grande e Gafitas, si stagliano le figure dei guerriglieri finzionali Bazoka, Bernardino e il figlio del Capador³¹⁷.

L’inserzione di queste figure storiche, in un primo momento, risponde al tentativo, come nei romanzi di Justo Vila e Almudena Grandes, di aumentare la verosimiglianza della vicenda esposta nella trama romanzesca, ma allo stesso tempo, variando alcuni dei nomi di battaglia dei maquis storici (Gafas diventa qui, ad esempio, Gafitas), si dà conto del fatto che la creazione artistica potrà prendere svolte non completamente attinenti alle ricostruzioni operate dalla storiografia.

Infatti, il mistero che avvolge la sparizione di Gafitas – del quale il narratore supponeva che, come il personaggio storico, fosse stato vittima di una purga interna al partito, compiuta durante le operazioni di evacuazione degli ultimi guerriglieri dalla

³¹⁴ Il narratore riferisce infatti che Esteban Estrabón “ahora me pregunta qué pienso de la Ley de la Memoria Histórica” (Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 49).

³¹⁵ “Grande, el ortodoxo, el que nunca se salía del pentagrama, al que han enterrado recientemente con asistencia de autoridades y de la televisión” (Ivi, p. 27). Florián García “Grande” muore il 17 aprile 2009, cfr. Dolores Cabra, “Florián García Velasco, ‘Grande’, guerrillero antifranquista” in *El País*, 19 aprile 2009, http://elpais.com/diario/2009/04/19/necrologicas/1240092002_850215.html. Data di consultazione: marzo 2013.

³¹⁶ Cfr. Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 125. All’interno di *El reclamo* si ritrovano differenti punti di contatto tra la biografia di Domingo Malagón e quella fittizia del narratore: quest’ultimo, ad esempio, afferma che “mi vocación era pintar, pero acabé siendo un pintor de pasaportes” (Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 29), e più volte Malagón è stato definito un “pintor vocacional” (cfr., a titolo di esempio, Rafael Fraguas, “Recuerdos del camarada Jacques” in *El País*, 19 settembre 2012, http://politica.elpais.com/politica/2012/09/19/actualidad/1348075697_932580.html. Data di consultazione: ottobre 2013). Inoltre, gli strumenti che il narratore di *El reclamo* indica come fondamentali nel suo lavoro – “tinta china, pinceles, una lupa, tapicerías de sillones, goma y una máquina de fotografiar” (Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 29) – sono gli stessi di cui parla Malagón in un reportage di TVE del 9 aprile 2005 (“tinta china, el pincel, el papel... [...] la lupa. [...] la goma de zapato”), la cui trascrizione è riportata alla pagina http://www.vicenteromero.com/InformeSem_192.htm. Data di consultazione: ottobre 2013.

³¹⁷ Cfr. Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 8.

Spagna – si risolve nel finale del romanzo distaccandosi nettamente dalla biografia della figura storica: nell’inaspettato incontro con Bernardino, il narratore viene infatti a sapere che Gafitas, benché fosse effettivamente stato condannato a morte dai vertici del partito, non fu ucciso, poiché Bernardino non portò a compimento quell’ordine. La vera rivelazione, però, risiede nello svelamento dell’identità di Gafitas:

Gafitas era un infiltrado. [...] era de la brigadilla. [...] Su padre fue guardia, su abuelo, guardia. Y él era guardia. Se preparó bien para el trabajo. Él creía que estábamos en guerra y en la guerra vale todo. Muchos de los que murieron como gorrinos lo hicieron por culpa suya. [...] Luego [...] le hicieron general, salió en los papeles, le dieron medallas y le pusieron huevos fritos en la bocamanga. Murió hace unos años como un pez gordo³¹⁸.

È interessante quindi notare che l’impianto narrativo, debitore nei confronti del genere del romanzo poliziesco, porti al disvelamento di una memoria fallace ed ingannevole, costruita nel tentativo di coprire ed edulcorare una realtà differente da ciò che si supponeva. Come in *Donde nadie te encuentre* La Pastora diventava il simbolo una memoria da svelare, mentre Infante e Nourissier si trasformavano nei referenti di questa necessità di memoria e volontà di ricerca, lo stesso può essere detto per il romanzo di Del Pozo, il quale però, mostrando sin dalle prime pagine un atteggiamento critico del suo narratore nei confronti dell’esperienza della lotta armata del maquis³¹⁹, si conclude logicamente con il riconoscimento che “es en la memoria donde creamos nuestras propias leyendas, de manera inconsciente y no siempre real, de ahí que luego lleguen las decepciones”³²⁰. In poche parole, valgono per *El reclamo* le stesse considerazioni generali presentate nella breve analisi per *Donde nadie te encuentre*, con la differenza significativa della diversa valorizzazione delle istanze memorialistiche che viene esplicitata nei finali di entrambi i romanzi.

Ulteriormente differente è il trattamento delle figure storiche in altri romanzi facenti parte del corpus della ricerca, testi come *Operación exterminio* di Alejandro M. Gallo, *Hijas de la luna* di Miguel Romero Saiz, *La Golondrina* di Juan José Fernández Delgado, *La savia de la literesa* di Jorge Cortés Pellicer, da una parte, e *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello dall’altra.

³¹⁸ Ivi, pp. 240-243.

³¹⁹ Il Partido Comunista Español, ad esempio, viene chiamato eloquentemente il “Partido de los Fusilados” lungo tutto il romanzo. Allo stesso modo, viene più volte criticato l’operato recente di Grande – che “en sus últimos días aparecía incluso en la televisión; iba contando la vida de las cuadrillas, nuestra vida, como un cuento de hadas. [...] Presidía comités y procuraba no salirse de la versión oficial, que a su vez ocultaba hechos y tapaba los huesos que fingía querer hallar” (Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 90) – e anche la spirale di violenza in cui i maquis stessi cadono per vendicare le rappresaglie dei militari, che viene chiamato “el juego de los ahorcados. Si los guardias colgaban del pescuezo a un resinero o a un cabrero porque le acusaban de haber llevado víveres a los de la partida, nosotros respondíamos haciendo lo mismo con una pareja, un recaudador de contribuciones, un forestal al que se le relacionaba con chivatazos” (Ivi, p. 169).

³²⁰ Ivi, p. 245.

I primi quattro romanzi citati, infatti, non si limitano ad inserire all'interno della narrazione fittizia una o più figure storiche empiriche, siano esse di primo piano o facenti parte della microstoria, bensì sono interamente costruiti intorno a queste figure storiche, o a eventi desunti dalla storiografia (come il massacro di Monte Coya, che prelude allo smantellamento della guerriglia nelle Asturie e che è il centro attorno cui si organizza *Operación exterminio* di Gallo) nei quali compaiono alcuni personaggi fittizi che interagiscono con situazioni e protagonisti propri del mondo della nostra esperienza.

I risultati di questo genere di ricreazione estetica e le basi di partenza degli autori sono diverse, spesso in contrasto fra di loro, rendendo impossibile qualunque tipo di generalizzazione critica su prodotti artistici simili, di cui i quattro citati sono solo l'esemplificazione. *Hijas de la luna* di Miguel Romero Saiz è ad esempio, come afferma nel prologo all'opera Rosa Regás, “un libro documentado sobre la memoria viva del Maquis que se ofrece al lector en forma novelada [...] para reunir en forma menos académica unos hechos que vienen a mostrar el temple de ciertas mujeres y su extraordinaria fortaleza, animadas por el mismo sentido de recuperar la dignidad y de huir a la persecución que sus compañeros los hombres”³²¹. I cinque capitoli che compongono il romanzo, accompagnati da un epilogo in cui si tirano le fila delle esperienze biografiche empiriche delle cinque donne di cui ci vengono relazionate le gesta risultano essere episodi romanziati con un forte ancoraggio alla realtà storiografica del mondo che noi esperiamo. Nell'introduzione, infatti, l'autore afferma di scrivere “esta novela como homenaje a la mujer guerrillera”³²²: è egli stesso ad etichettare la propria opera come “romanzo”, pur tracciando nell'introduzione un breve quadro storico atto a chiarire il contesto sociale in cui vissero le donne, durante la Repubblica ed in seguito in seno alla resistenza. Il proposito è inoltre chiaramente desumibile sin dalle prime battute della medesima introduzione: poiché, dice Romero Saiz, “como cualquier español de los nacidos después de la cruel guerra civil [...] nosotros teníamos della guerra un concepto, en el mejor de los casos, científico, [...] pero sobre todo aséptico, hipotético”³²³, l'autore si impegna a tratteggiare un immaginario di queste donne più umano, guidato da un sentimento di affiliazione e mosso dalla volontà di recupero della memoria, in cui il dato storico empirico proporzionato risente sia di un'impostazione sentimentale che di un'aggiustamento narrativo per incasellarlo nella

³²¹ Rosa Regás, “Prólogo” in Miguel Romero Saiz, *Hijas de la luna. Memoria viva del maquis*, Sevilla, Editorial Espuela de Plata, 2008, pp. 9-12 [10].

³²² Miguel Romero Saiz, *Hijas de la luna*, cit., p. 24.

³²³ Ivi, p. 17.

forma romanzo. Il risultato è un'opera, a mio avviso, sia di scarso valore letterario (non vi si ritrova, ad esempio, nessuno di quegli espedienti artistici che si convertono in *topos* nella narrativa del maquis, e che analizzeremo approfonditamente nel prossimo capitolo) che di scarso valore storico, in quanto il proposito documentaristico non è evidente né conclamato, mancando inoltre, in assoluto, di alcun tipo di riflessione concernente lo statuto della storiografia o le problematiche esposte durante la trattazione di questo capitolo. Nel caso specifico di *Hijas de la luna*, quindi, il dato storico empirico, che si concretizza nelle biografie parziali di cinque donne legate in maniera diversa al fenomeno del maquis, non risponde né ad un incremento di verosimiglianza di una vicenda fittizia (poiché, lo ribadiamo, gli episodi trattati sono storicamente conclamati, anche se appartenenti al versante della microstoria), né ad un'indagine storiografica vera e propria, relegando un'opera etichettata come "romanzo" ad una zona grigia in cui l'unico proposito chiaramente riconoscibile è ammantato esclusivamente di una valenza sociale, ed è quello di riportare alla luce una memoria dimenticata dalla narrazione ufficiale, senza però fornire una giustificazione teorica o metodologica al proprio operato in un apparato autonomo rispetto alla costruzione narrativa, come accade in molti altri prodotti della narrativa sul maquis degli ultimi anni.

Ulteriore esempio di un trattamento simile può essere *La Golondrina* di Juan José Fernández Delgado (il cui sottotitolo esplicativo del genere cui appartiene è *Novela del maquis*), il quale, come afferma nel prologo Abraham Madroñal, racconta "la historia de esta guerrillera campillana, Elisa Paredes Aceituno, personaje histórico que toma el nombre de Dolores, Golondrina"³²⁴. Anche in questo testo assistiamo alla ricostruzione romanzata di una vicenda marginale della storia del maquis, che nelle parole di commento dello stesso autore, "continúa mucho más allá de la muerte de la protagonista en un sustancioso y esclarecedor epílogo"³²⁵, nonostante alla morte del personaggio venga aggiunta solo una rapida ricostruzione, in un paio di pagine, di ciò che avviene alle altre figure centrali della vicenda nel momento della morte della Golondrina.

Anche questo romanzo non mostra una particolare qualità letteraria, e valgono le stesse considerazioni fatte per l'opera precedente: si tratta di una ricostruzione romanzata di fatti storici e, in parte, verificabili (ciò è dovuto più alla marginalità del

³²⁴ Abraham Madroñal, "Prólogo" in Juan José Fernández Delgado, *La Golondrina. Novela del maquis*, Madrid, SIAL Ediciones, 2011, pp. 7-12 [9].

³²⁵ Juan José Fernández Delgado, *La Golondrina*, cit., p. 15.

personaggio protagonista che ad una presunta ibridizzazione portata a compimento dall'autore tra l'universo empirico e quello fittizio), senza però alcun tipo di apparato teorico che espliciti il *modus operandi* dello scrittore, e senza una particolare costruzione estetica – i tentativi di problematizzazione della voce narrante si risolvono infatti in una goffa plurivocità ben lontana da un approfondimento dello scontro tra la narrazione ufficiale e le controstorie ad essa alternative, venendo esemplificata solo da un cambio di voci narranti raramente efficace nel restituire le potenzialità del dialogismo – che possa almeno giustificare un interesse per l'opera in questione che vada oltre il mero riconoscimento sociologico del recupero della memoria.

Sulla stessa linea interpretativa, ma di ben altra estensione, si situa anche *La savia de la literesa* di Jorge Cortés Pellicer. Il romanzo, però, differisce in parte dai due presentati in precedenza in quanto, pur mancando anch'esso di una riflessione autoriale metanarrativa, non si appiattisce sulla ricostruzione romanzata di una biografia empirica: come si legge nella seconda di copertina, le vicende del gruppo di maquis protagonista sono guidate da una figura di rilievo rispetto alle altre, “Antonio cuya biografía y vicisitudes se parecen demasiado a las de Ángel Fuentes Vidosa, “El maestro de Agüero”, uno de los guerrilleros más emblemáticos de los montes aragoneses”. Il dato storico empirico viene quindi sfruttato da Cortés Pellicer non in quanto tale, ma rimaneggiato e utilizzato come fonte di ispirazione della propria opera, mantenendo in essa la ricostruzione di un universo fittizio verosimile che rispecchia una delle conclusioni teoriche proposte da Lukács, ovvero che “ciò che conta nel romanzo storico non è [...] la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che in questi avvenimenti hanno figurato. L'importante è far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto nella realtà storica”³²⁶. Perciò, assistiamo in quest'opera ad un procedimento inverso rispetto a quello dell'inserzione di personaggi storici afferenti alla realtà empirica a garanzia di un incremento della verosimiglianza, come osservato nei romanzi di Almudena Grandes e Justo Vila: i personaggi storici chiamati in causa da Cortés Pellicer, a partire dal protagonista, modellato sulla biografia di Ángel Fuentes Vidosa ma non strettamente fedele ad essa, risultano spesso riconoscibili dai brevi profili tracciati dall'autore al momento della loro presentazione, nonostante quasi mai siano indicati con il nome con cui li riconosciamo nella nostra esperienza. Ad esempio, nel personaggio di Hipólito, che appare fugacemente in una riunione cui assistono tre dei

³²⁶ György Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 42.

protagonisti della vicenda, si può ravvisare in controtela la figura di Santiago Carrillo³²⁷, mentre nella breve biografia di David³²⁸ si scorge, senza ombra di dubbio, la personalità storica di Jesús Monzón. Uniche eccezioni, i riferimenti ai capi e ai membri della Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón, che non compaiono nel testo come entità narrative ma vengono solo citate con i loro nomi reali, pur spesso senza specificarne i cognomi, o creando una voluta confusione con i nomi di battaglia. Questo perché, contrariamente alla Grandes o a Vila, Cortés Pellicer sembra non investire le figure storiche di una funzione certificante la verosimiglianza della propria opera, e dunque la scelta di richiamare in alcuni enti fittizi i tratti di personalità storiche aiuta a ricreare un universo narrativo che possa rispecchiare quello empirico, senza però rischiare di incorrere in anacronismi o questioni di inesattezza storiografica che risulterebbero piuttosto sterili.

Infine, come abbiamo già accennato, anche nel romanzo *Operación exterminio* di Alejandro M. Gallo troviamo una ricreazione narrativa di un fatto storico conclamato (la traiettoria di un infiltrato franchista nella guerriglia asturiana, che termina con l'eccidio del Monte Coya e lo smantellamento delle formazioni di maquis operanti nella regione³²⁹), ma, in questo caso, l'autore non decide di darne una riscrittura fittizia, come invece fanno Romero Saiz e Fernández Delgado con risultati di dubbio successo, né di incentrare la propria attenzione sulle vicende di personaggi fittizi inseriti in un'operazione storicamente certa come Almudena Grandes in *Inés y la alegría*, bensì opta per una felice commistione di queste due scelte stilistiche. Gallo decide infatti di seguire le vicende storiche summenzionate attraverso lo sguardo di un narratore onnisciente e, allo stesso tempo, del personaggio fittizio di Libertad, la quale, con altri enti fittizi di diversa importanza all'interno della trama, entra in contatto con una lunga serie di personaggi storici, cui l'autore fa riferimento con i nomi esatti, ed interagisce

³²⁷ “Hipólito [...] llegó después de un largo, complejo y arduo viaje que tuvo su origen en México, alcanzando Lisboa provisto de pasaporte uruguayo. Desde allí, vía Casablanca, se desplazó hasta Argelia. En Orán, mientras ultimaba los preparativos del desembarco de unos sesenta guerrilleros en las costas de Málaga, y cumpliendo instrucciones de Dolores, enviadas por telegrama desde Moscú, se traslada hasta territorio francés. Escondido en un camarote, tras una travesía de cinco días en condiciones durísimas, alcanzó el puerto de Toulón, desplazándose hasta París y luego a Toulouse. Allí, en L’Hôtel des Arcades, se reunió en octubre con miembros de la dirección política, evaluando la situación y los informes de los que disponían, y se trasladó acompañado por algunos de éstos hasta Bossost, al puesto de mando del general López, ordenándole que organizase la retirada del valle de Arán” (Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 90).

³²⁸ Cfr. Ivi, pp. 102-103.

³²⁹ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., capitolo “Las matanzas de Monte Coya y Santo Emiliano en Asturias”, pp. 265-270.

con loro in situazioni verosimili, mantenendo però contemporaneamente una traiettoria biografica esclusivamente fittizia.

Il risultato ottenuto è una commistione quasi indistricabile tra fatti e personaggi empirici e narrativi, nella quale gli enti appartenenti all'universo esperito dall'autore e dai lettori non garantiscono la verosimiglianza, ma neanche vengono semplicemente romanziati nella propria essenza biografica. Anche in questo caso, però, e benché *Operación exterminio* sia costruito con una maggiore attenzione al progetto estetico rispetto, ad esempio, a *La Golondrina*, nella vicenda non viene approfondito nessuno degli argomenti che diventeranno *topos* del maquis: non si ritrovano riflessioni sull'animalizzazione dei combattenti, sulla loro mitizzazione o criminalizzazione, e non c'è un ragionamento esplicitato dall'autore intorno alle finalità e all'approccio teorico alla materia storica all'interno del romanzo, anche se di tanto in tanto si intravedono in trasparenza le questioni della propaganda e della storia alternativa dei vinti, che però sono presenti in quanto dati proporzionati ma mai davvero indagati a fondo.

È riscontrabile ciononostante la presenza di una "Advertencia previa" (che però non va oltre il riconoscimento del fatto che la narrazione allude ad eventi storici, e perciò ogni intersezione con la realtà empirica non deve essere considerata fortuita), e di un apparato conclusivo intitolato "Epílogo. El verdadero final", in cui l'autore abbandona l'universo fittizio per proporzionare una serie di riflessioni sul proprio operato, che risultano però molto meno accurate e chiarificatorie di quelle precedentemente citate di Almudena Grandes e Alicia Giménez Bartlett. Infatti, più che una vera e propria riflessione metanarrativa, nell'epilogo Gallo assume su di sé la narrazione e racconta la vita posteriore al termine cronologico della vicenda romanziata dei personaggi appartenenti all'universo empirico, oltre a chiarire i riferimenti narrativi e le fonti di ispirazione nella creazione di quei personaggi puramente fittizi. Nonostante quindi il tentativo di approfondimento offerto nell'epilogo, anche *Operación exterminio* può essere catalogato insieme a quei romanzi di maggior interesse sociologico che letterario, nonostante la qualità estetica del testo sia in certi passaggi pregevole.

Un caso assolutamente a sé stante, invece, risulta l'opera *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello, poiché è lo stesso autore ad essere incerto circa il genere in cui inserire la propria creazione, conscio del fatto, come afferma nel prologo, che "es probable que los historiadores, desde su punto de vista, encuentren demasiado

novelesco este libro, y los críticos de literatura, demasiado histórico, desde el suyo”³³⁰. Questo perché Trapiello afferma di ricostruire la narrazione presentata nella sua opera a partire dal ritrovamento, in una libreria ambulante, di un rapporto stilato dalla polizia il cui contenuto era riassunto con cura già sulla prima pagina della cartellina che lo conteneva: “«Actividades Comunistas en Madrid. Servicio practicado por la Policía como consecuencia del descubrimiento de “Imprentas Clandestinas” y detención de los “Guerrilleros de Ciudad”, autores del asesinato de dos falangistas en la Sub-Delegación de Cuatro Caminos». Y abajo, en una esquina, la fecha y el lugar en los que tal dossier había sido preparado: «Madrid, 28 de abril de 1945»”³³¹.

Già a partire da una prima rapida occhiata all’opera di Trapiello ci si rende conto della differenza sostanziale che corre tra questa e i romanzi presentati finora, e che fa sì che si possa ascrivere questo libro alla categoria della *docuficción*, nella quale, come abbiamo visto nel capitolo precedente, si assiste ad un’ibridizzazione tra le forme del romanzo e materiali afferenti ad altri discorsi sociali – giornali, pubblicazioni periodiche, testi storiografici, testimonianze, trascrizioni di film o documentari – e spesso all’importante presenza di apparati paratestuali di riflessione metanarrativa: a più riprese, infatti, Trapiello inserisce nella narrazione fotografie dei personaggi storici di cui tratta la vicenda o dei luoghi in cui si muovevano³³², fotografie che riproducono mappe, ritagli di giornale o la stessa cartellina contenente il dossier³³³, senza contare gli innumerevoli commenti metanarrativi che richiamano l’attenzione del lettore sull’artificio che sottintende ogni tipo di creazione, sottolineando i risvolti degni di far parte di una prosa romanzesca che costellano questa vicenda desunta *in toto* dalla storiografia del mondo empirico³³⁴.

Per tornare all’argomento la cui analisi ci sta impegnando in questo paragrafo, ovvero i rapporti tra il mondo della nostra esperienza e gli universi finzionali ricreati dagli autori ed espressi tramite l’inserzione di figure storiche empiriche nelle trame romanzesche, l’opera di Trapiello “es, sobre todo, la reconstrucción literaria de una

³³⁰ Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 10.

³³¹ Ivi, p. 20.

³³² Cfr. Ivi, pp. 24, 67, 68, 80, 86, 91 93, 97, 103, 104, 106, 121, 122, 131, 137, 140, 142, 168, 177, 194, 197, 200, 216.

³³³ Cfr. Ivi, pp. 19, 36, 105, 166, 174, 229, 284.

³³⁴ È il caso, ad esempio, dell’ironia manifestata dalla voce narrante circa la scarsa plausibilità del ritrovamento come quello che l’ha visto protagonista, all’affermare che un episodio del genere “no se produce más que una vez en la vida. Nadie se va encontrando en las librerías de viejo documentos secretos que atañen a la seguridad del Estado. Eso no ocurre ni en las novelas de Pérez-Reverte” (Ivi, p. 20).

época y de unas vidas desdichadas, unidas por el infortunio”³³⁵: le vite di un gruppo di resistenti e di staffette operanti nella città di Madrid che si vedono coinvolti, in modi differenti, nell’attentato alla sede della Falange presso Cuatro Caminos storicamente occorso nel 1944. Nel libro di Trapiello, dunque, non c’è alcun tipo di rapporto tra personaggi fittizi ed empirici, poiché tutte le figure che vi compaiono sono storiche, così come la vicenda che viene raccontata, ricostruita nei dettagli anche grazie alla consultazione di svariate opere storiografiche citate all’interno del testo, come “la apasionante biografia de Monzón, de Manuel Martorell”³³⁶, già sfruttata da Almudena Grandes, o ancora, ad esempio, “el libro clásico, imprescindible y poco fiable *El maquis en sus documentos*, complemento de *El maquis en España* del general Aguado Sánchez, tan exhaustivo como parcial”³³⁷.

Perciò credo che si possa affermare che l’opera di Trapiello sia non un romanzo, bensì un sottogenere particolare della *docuficción*, che Hans Lauge Hansen etichetta come *ensayo documental narrado* e che a suo avviso si distingue per l’inserzione in una trama romanzata di personaggi storici, evitando di sfruttare ricorsi prettamente fittizi come il dialogo, lasciando quindi in secondo piano il proposito estetico³³⁸. Ciononostante, *La noche de los Cuatro Caminos* non si astraie a mio avviso dalla ricreazione estetica, e risulta dunque situarsi in una posizione mediana tra il sottogenere di cui si sono appena tratteggiati i caratteri, ed un secondo sottogenere in cui invece, benché venga mantenuto l’impianto di ricerca storiografica e di aderenza ad un proposito di verosimiglianza, è altresì presente una chiara intenzione artistica.

Il trattamento dei personaggi storici nell’opera di Trapiello la situa dunque in una posizione assolutamente unica e originale all’interno del corpus della ricerca, poiché l’autore, ricreando narrativamente una vicenda storica senza però aggiungere tratti narrativi fittizi che vadano oltre l’introspezione dei personaggi (discostandosi anche da romanzi come i succitati *La Golondrina* o *Hijas de la luna*), attua una commistione tra narrativa e mondo empirico che allontana il prodotto dalla sfera romanzesca per avvicinarlo a quella della *docuficción*.

Un’ultima considerazione da affrontare per concludere questa breve indagine circa l’ibridizzazione tra la Storia e la letteratura va riservata alle sezioni in cui gli autori, uscendo dall’universo fittizio delle proprie opere, pongono i propri ringraziamenti.

³³⁵ Ivi, p. 9.

³³⁶ Ivi, p. 68.

³³⁷ Ivi, p. 114.

³³⁸ Cfr. supra, nota 51.

In questo genere di apparati paratestuali si viene spesso a conoscenza del fatto che molti dei personaggi in un primo tempo percepiti dal lettore come esclusivamente fittizi sono invece ispirati, in maggiore o minor misura, a figure appartenenti alla realtà empirica. La chiusa della pentalogia di Cervera e del romanzo *Aquel invierno*, ad esempio, è dedicata “a la memoria de Gerardo Torres García y Vicente Corachán Carrasco, maestros republicanos de Gestalgar depurados por el franquismo”³³⁹, personaggi che appaiono con i propri nomi e cognomi nel testo e che scopriamo provenire, tra le altre cose, dal paese che lo scrittore utilizza come referente reale per la ricreazione del fittizio Los Yesares.

Anche nei ringraziamenti posti alla fine di *La voz dormida* di Dulce Chacón si legge l’autrice affermare che “gran parte de esta novela se la debo a una cordobesa de ojos azulísimos. A Pepita, que sigue siendo hermosísima. Y a Jaime, que murió junto a ella el día 29 de abril de 1976 en Córdoba. [...] Y a Felipe, el amor de Hortensia, que salió de casa con 21 años y regresó con 47”³⁴⁰, svelando non solo la ricreazione narrativa di una biografia parziale che sino a quel momento sembrava appartenere esclusivamente all’universo fittizio, ma smentendo anche la totale coincidenza tra mondo empirico e narrativo, giacché il personaggio di Felipe, all’interno del romanzo, viene ucciso dai militari della Guardia Civil durante la militanza nel maquis³⁴¹. Inoltre, mi pare opportuno ricordare che questo procedimento non è esclusivo dei romanzi sul maquis, ma è ampiamente sfruttato da moltissimi autori spagnoli le cui opere sono state pubblicate nell’ultimo decennio, a partire dal romanzo *Soldados de Salamina* di Javier Cercas, nella cui “Nota del autor” si legge che “este libro es fruto de numerosas lecturas y de largas conversaciones. Muchas de las personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos”³⁴².

Svelare una parte della creazione letteraria nei ringraziamenti risponde ancora una volta al proposito di ricercare quella fusione dei mondi narrativo ed empirico in grado di conferire al mondo letterario una solidità referenziale e anche “una garantía de autenticidad. De esta forma, el texto proclama y reivindica su naturaleza no sólo de novela de la memoria, sino de relato testimonial”³⁴³, sottolineando ulteriormente, se ancora ce ne fosse necessità, quella intrinseca ibridizzazione dei mondi che ribadisce la letteratura anche nel suo ruolo di discorso sociale pubblico.

³³⁹ Alfons Cervera, *Aquel invierno*, cit., p. 171.

³⁴⁰ Dulce Chacón, *La voz dormida*, cit., pp. 425-427.

³⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 335-336.

³⁴² Javier Cercas (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008, p. 11.

³⁴³ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 91.

CAPITOLO III

ISOTOPIE NATURALI E METAFORA ANIMALE: ELEMENTI CENTRALI DELLA CREAZIONE LETTERARIA

La narrativa sul maquis è permeata in profondità da immagini e metafore che rimandano all'ambiente naturale, alla flora e alla fauna delle zone rurali spagnole. Vi è innanzitutto un motivo storico che aiuta a spiegare questo tipo di occorrenze, poiché la resistenza antifranchista fu un fenomeno essenzialmente rurale, fatto che può inizialmente giustificare l'ambientazione dei romanzi presi in esame.

Il desiderio di verosimiglianza e l'influenza dell'estetica realista che abbiamo visto essere ricercati dagli autori nell'atto di accostarsi alla materia storica, però, non possono spiegare da soli l'importanza e la massiccia presenza delle varie isotopie naturali, che nei testi si articolano in un immaginario complesso e variegato e che costituiscono uno dei tratti fondamentali di questa narrativa. Già a partire da una delle perifrasi spesso utilizzate nei romanzi per indicare i maquis – *los del monte*, che “poniendo de realce el marco natural en que se mueven, traduce un modo de vida de los guerrilleros tan cerca de la naturaleza como el de los animales”¹ – si può comprendere la centralità che per diverse ragioni, che andremo ora ad esporre, acquisisce l'elemento naturale nei romanzi presi in esame. Un primo dato da sottolineare, che ancora una volta conferma l'appartenenza della narrativa sul maquis alla temperie culturale contemporanea, è che diversi critici del postmoderno pongono l'accento sulla rinnovata importanza dell'ambiente naturale in testi che appartengono a questa sensibilità, nei quali ad esempio la decentralizzazione delle categorie di pensiero che abbiamo visto essere alla base delle teorizzazioni esposte in precedenza si esplica anche a livello spaziale per quanto concerne l'ambientazione delle opere narrative (sottintendendo un allontanamento delle vicende dai centri urbani principali²), e spesso si risolve nella contrapposizione tra ambiente rurale e ambiente urbano³. Quest'ultimo dato mi sembra di particolare interesse per quanto riguarda l'analisi dei romanzi sul maquis: in questi testi, infatti, il contrasto tra la natura e la civiltà viene ad incarnarsi nello scontro tra i guerriglieri e le forze della repressione, ed assume caratteri ossimorici nel conflitto tra l'umanità animalizzata dei maquis e la civiltà bestiale di coloro che li combattono.

Poiché in molti casi questi romanzi nascono dal recupero, da parte degli autori, della memoria popolare del fenomeno storico del maquis, un fenomeno come abbiamo

¹ George Tyras, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, cit., p. 153, nota 131.

² Cfr. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 61.

³ Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 143.

visto censurato e silenziato specialmente negli anni del dopoguerra nei quali la guerriglia era attiva, è innanzitutto necessario comprendere che, come afferma Secundino Serrano, “los habitantes de pueblos y aldeas, ante la imposibilidad de exponer libremente los relatos de «los años del maquis», aprendieron las historias de los de la sierra para legarlas a sus descendientes y así mantener activos los recuerdos de la comunidad”⁴. La memoria del maquis si concretizza dunque in un primo momento esclusivamente nell’oralità⁵, ed è anche grazie a questo rapporto privilegiato che si stabilisce tra la letteratura e le forme della ricreazione della memoria mediate dal racconto orale che le vicende del maquis trovano una propria dimensione nel linguaggio figurato della metafora, uno degli espedienti retorici più sfruttati e presenti nelle opere prese in esame. L’impiego della metafora, specialmente quella animale, nella rielaborazione del ricordo delle vicende dei guerriglieri del maquis si manifesta originariamente nei racconti orali delle popolazioni coeve, ed in seguito si approfondisce e si amplia nella scrittura narrativa, in tutti i romanzi sull’argomento ma in particolare in *Luna de lobos* di Julio Llamazares, opera che si distingue, come sottolinea Miguel Tomás-Valiente, per “la sugerente potencia poética de las imágenes, la cuidada selección de cada palabra; en suma, la calidad estética de la novela”⁶.

Una prima conferma della connessione tra la memoria popolare e le forme della trasmissione orale può essere ritrovata nei socioletti presenti nei romanzi, nei quali già gli inserti autoriali o le voci narranti riflettono l’importanza delle varietà linguistiche riconducibili in primo luogo all’ambientazione geografica delle vicende narrate, che, abbiamo visto, spesso coincide con i luoghi di provenienza degli autori. L’impiego di forme riconducibili alla lingua parlata è inoltre un importante tratto attraverso il quale si esplicita la connessione tra le opere sul maquis e la letteratura realista (nonché all’episteme postmoderna, che fa dell’abbattimento dei confini tra la cultura alta e d’élite e quella popolare uno dei perni centrali della propria estetica, e di quella neomoderna, che lo conserva come tratto peculiare ed acquisito), che può risiedere proprio nel concedere il diritto di parola a quella che Walter Siti chiama “la povera gente”⁷, ora libera di esprimersi per mezzo della mediazione autoriale facendo ricorso a

⁴ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 17. Da notare un’altra delle perifrasi usuali per indicare i guerriglieri antifranchisti: “los de la sierra”.

⁵ Sappiamo infatti che la memoria “se encuentra no sólo relacionada con los sitios y eventos, sino con la oralidad” (Mercedes Juliá, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, cit., p. 141).

⁶ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 17.

⁷ Walter Siti, *Il realismo è l’impossibile*, cit., p. 12.

tutte le varianti linguistiche che le sono proprie. A conferma di questa ipotesi si può aggiungere che “il realismo rompe col classicismo che pretende di far parlare la stessa nobile lingua a tutti i personaggi, di qualunque estrazione; il realismo ascolta tutti e a tutti concede parola”⁸, ed in effetti la maggior parte degli autori dei romanzi sul maquis riproducono questa caratteristica fondamentale, sfruttando principalmente quelle varietà linguistiche dialettali tipiche degli strati più bassi e meno acculturati della popolazione delle zone in cui si svolgono le vicende narrative.

L'esempio più macroscopico che può essere citato a riguardo è il titolo che Llamazares voleva dare in origine al proprio romanzo, *Chorco de lobos*⁹, che presupponeva un immediato riferimento ai modi tradizionali della caccia al lupo, designando la struttura circolare in pietra in cui i lupi o altri animali particolarmente aggressivi e pericolosi venivano spinti per dar loro la morte. Ciò che è interessante notare, al di là della scelta successiva di Llamazares di non palesare fin dal titolo il tema centrale della propria opera posto in immagine, è che la definizione corretta in castigliano per indicare la trappola utilizzata nel passato per la caccia al lupo è *foso de lobo*, mentre *chorco* è la variante linguistica utilizzata nei dintorni della città di León, come segnala Juan Pablo Torrente Sánchez-Guisande nel testo *Osos y otras fieras en el pasado de Asturias, 1700-1860*¹⁰.

Ciononostante, nell'opera di Llamazares questa caratterizzazione della vicenda, e dei personaggi che in essa attuano, attraverso l'utilizzo di vocaboli di provenienza locale non è così marcata come ne *La agonía del búho chico* di Justo Vila, dove ritroviamo un significativo numero di vocaboli, costruzioni o anche idioletti che possono essere considerati socioletti della variante castigliana della regione dell'Estremadura – regione in cui si svolge la vicenda e di cui sono originari i

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ Cfr. Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 33. Il titolo originario di *Luna de lobos* è il dato più immediatamente deducibile rispetto alle altre innumerevoli occorrenze testuali rapportabili ai diversi socioletti nei romanzi, ma non certo il più significativo: basti pensare al fatto che Tomás-Valiente inserisce, tra i testi utili alla comprensione dell'opera, al termine della propria introduzione, il *Repertorio de léxico del leonés* di Janick Le Men Loyer e il *Diccionario de hablas leonesas* di Eugenio Miguélez Rodríguez, utili rimandi, nella creazione delle note da parte del curatore dell'edizione, per rendere edotto il lettore circa quei termini del dialetto o socioletto che potrebbero risultargli estranei. È il caso di parole rintracciabili nel testo come “cuelmos” (Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 60), “pesquera” (Ivi, p. 98), “careá” (Ivi, p. 120) o “llamargos” (Ivi, p. 171), solo alcune delle innumerevoli voci dialettali rintracciabili nel testo e che possono essere fatte risalire, nella maggioranza dei casi, alle diverse isotopie naturali sfruttate dall'autore.

¹⁰ “Esta construcción cinegética recibe diferentes denominaciones: *calello*, *caneyo*, *calecho*, *xorco*, *jorco*, *caón*, en asturiano; *chorco* en León; *foxo* en gallego y portugués” (Juan Pablo Torrente Sánchez-Guisande, *Osos y otras fieras en el pasado de Asturias, 1700-1860*, Oviedo, Fundación Oso de Asturias, 1999, p. 136).

personaggi e, anche in questo caso, l'autore –, in maniera nettamente più visibile e ricorrente rispetto a tutti gli altri romanzi trattati. La mancanza di un apparato di note – presente invece nell'edizione di *Luna de lobos* curata da Miguel Tomás-Valiente, al fine da rendere fruibile e comprensibile il romanzo anche a quei lettori estranei alla conoscenza delle varianti del castigliano tipiche dell'alta Castiglia – può rendere più difficile non tanto il riconoscimento dei termini dialettali o sociolettali presenti nel testo a livello del discorso (gli idioletti dei personaggi, rintracciabili nei numerosissimi discorsi diretti, abbiamo visto che risentono in maniera evidente delle varianti linguistiche tipiche dell'Estremadura), quanto un'immediata comprensione, che risulta in ogni caso, in linea generale, alla portata di un lettore anche non nativo.

I personaggi del romanzo di Vila che probabilmente meglio esemplificano l'uso di un determinato e proprio socioletto sono Modesto el Cabrero, il pastore cognato di Martín, e Nieta, la giovane contadina e ragazza di servizio che fa parte del gruppo di maquis di Alonso Veneno, i cui discorsi sono inoltre fittamente costellati da proverbi ed espressioni popolari che la caratterizzano in particolar modo.

Uno dei procedimenti più utilizzati dall'autore per rendere nella scrittura le forme del parlato proprie dei protagonisti è il troncamento dei vocaboli, spesso presente nei dialoghi ad alta carica emotiva o in quelli tra i membri di una stessa famiglia, i quali hanno appunto in comune un particolare linguaggio, dotato di un proprio lessico specifico. È il caso di una conversazione tra Modesto el Cabrero, Martín e la sorella di quest'ultimo (di cui riporto solo alcune espressioni emblematiche, senza segnalare il personaggio che le pronuncia, giacché il socioletto comune rende irrilevante la precisazione): “¿Bajaste al *mercao*? [...] Como *ca* martes. [...] Hay que vender *to* el queso de la semana... [...] *Quia*... Como siempre. Garbanzos, habichuelas, sal, chorizo, tocino, aceite, café, tabaco, papel... De *to*. *To* del contrabando, de *ca'el* Ustaquio... Como *c'aste* paso el Ustaquio *s'hace d'oro*”¹¹.

Il troncamento è tipico anche dei discorsi del personaggio di Nieta, benché il particolare idioletto della ragazza sia marcato soprattutto dall'uso massiccio di forme proverbiali e di modi di dire popolari¹². La caratterizzazione dei personaggi dei maquis

¹¹ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 48. Il corsivo è mio.

¹² Ne segnalo alcune a titolo d'esempio, desunte dai discorsi diretti in cui prende la parola il personaggio, dove si ritrovano peraltro anche le forme tronche precedentemente segnalate: “¡A *to* cerdo le llega su San Martín!” (Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 75), “Mejor sola que mal acompañá” (Ivi, p. 189), “estás como un cencerro...” (Ivi, p. 83), o ancora “tengamos la fiesta en paz” (Ibidem), tra le quali quest'ultima espressione è rintracciabile anche in altri romanzi facenti parte del corpus della ricerca (Cfr. Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 136 e Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 291), dato il suo utilizzo tuttora persistente.

presenti nel romanzo di Vila, in ogni caso, si limita al lessico, lasciando per lo più inalterate le strutture linguistiche, per garantire una maggior trasparenza di linguaggio per il lettore non edotto circa le varianti dialettali utilizzate.

Un caso di particolare interesse potrebbe essere il romanzo *Donde nadie te encuentre* della Giménez Bartlett, che essendo scritto in castigliano ma ambientato nelle zone rurali del Maestrazgo, in Catalogna, potrebbe offrire spunti linguistici interessanti dato il bilinguismo della regione (con tutto ciò che questo comporta tanto nell'attualità quanto all'epoca in cui è ambientata la vicenda romanzesca, data l'impostazione fortemente accentratrice della dittatura che reprime con particolare accanimento qualsiasi manifestazione culturale e linguistica autonoma): eppure, a differenza de *La agonía del búho chico*, quest'opera non mostra una particolare attenzione nei confronti del linguaggio popolare. L'autrice dà conto del fatto che le popolazioni della zona si esprimono principalmente in catalano – alla festa del paese di La Sénia cui assistono i due protagonisti, Carlos Infante e Lucien Nourissier, ad esempio, “el alcalde pronunció unas palabras en castellano, lengua que sólo empleaba en los actos oficiales, y dio por iniciada la fiesta”¹³, sottintendendo quindi quale sia la lingua effettivamente parlata dalle popolazioni –, ma non si ritrovano nella narrazione occorrenze linguistiche, dialettali o sociolettali che possano caratterizzare i personaggi che incontrano Infante e Nourissier durante la loro ricerca della Pastora: viene spiegato che il medico francese Nourissier è bilingue, perché figlio di madre spagnola (cosa che facilita la comunicazione tra i personaggi e rende maggiormente verosimile la facilità con cui l'uomo si muove nelle zone della vicenda), ma viene completamente omesso qualsiasi tipo di riferimento alla lingua catalana, eccezion fatta per i toponimi e per qualche sporadico esempio utile ad una più precisa contestualizzazione della vicenda narrata. La sola parola catalana ricorrente utilizzata nella narrazione è *mas*, che sta ad indicare un podere, un appezzamento di terra su cui si trova una fattoria, ma è sempre indicata in corsivo, per farne risaltare l'estraneità al castigliano, mentre le uniche occorrenze non segnalate con il cambio di carattere riconducibili al catalano sono impiegate da Carlos Infante (originario della regione del Maestrazgo) in rare occasioni, come quando, parlando di un conoscente, lo chiama “mi amigo l'Arbolero”¹⁴, o quando parla di “can Nomen”¹⁵: in entrambi i casi, l'utilizzo di forme catalane non è segnalato in quanto la

¹³ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 177.

¹⁴ Ivi, p. 61.

¹⁵ Ivi, p. 122. In questo caso, viene utilizzata una contrazione delle parole catalane “ca+en”, che significano “casa di”.

costruzione linguistica non si discosta da quella castigliana al punto da rendere incomprensibile il passaggio ad un lettore che non conosca il catalano.

Nella maggior parte dei casi, dunque, i termini catalani sono tutti segnalati in corsivo e spesso spiegati: è lo stesso Infante, ad esempio, a chiedere a Nourissier se conosca il termine catalano *lletraferit*, ed aggiunge immediatamente che “la traducción literal es «herido por la letra»”¹⁶. In un’altra occasione, invece, il contesto può suggerire il significato di una parola: è il caso de “los deliciosos *pastissets*”¹⁷ che vengono offerti a Infante in occasione della già menzionata festa di paese a La Sénia; per quanto riguarda invece la “sopa de *farigola*”¹⁸ che viene servita ai due protagonisti nella pensione dove alloggiano nel paese di Morella, non viene specificato di quale ingrediente si tratti, ma, essendo un piatto tipico, è risaputo che si tratti della *sopa de tomillo* castigliana, ovvero una zuppa di timo. Anche nel romanzo della Giménez Bartlett ci troviamo di fronte ad un uso di lessico e costruzioni linguistiche non castigliani per lo più trasparenti, volti alla contestualizzazione della vicenda romanzesca e alla caratterizzazione dei personaggi in essa coinvolti, in un’ottica di verosimiglianza che però non approfondisce la questione del bilinguismo e curiosamente lascia da parte, in un’opera dedicata ai fenomeni repressivi della dittatura franchista, la repressione operata dal regime attraverso il divieto di utilizzo del catalano e l’imposizione del castigliano come solo ed unico idioma.

Persino le occorrenze tipiche della lingua parlata – parole come “*cagaos*”, “*acojonaos*” o “*p’alante*”¹⁹, utilizzate dalla Pastora – vengono la maggior parte delle volte segnalate utilizzando il carattere corsivo, sottraendo in un certo senso la verosimiglianza che sarebbe stata garantita lasciando passare inavvertiti i termini, ovvero non facendoli risaltare con un cambio di carattere rispetto al resto del testo. Risulta inoltre in contrasto con una ricreazione che tenda al realismo o alla verosimiglianza la correttezza del castigliano parlato da La Pastora, un personaggio che ammette di essere “ignorante, como todos, que ninguno habíamos ido a la escuela y no sabíamos leer ni escribir”²⁰ (anche se uno dei motivi che lo convincono ad affiliarsi al maquis è proprio la promessa di un guerrigliero di insegnargli a leggere²¹), mentre in un altro caso risulta in un certo senso implausibile la preoccupazione dello stesso

¹⁶ Ivi, p. 121.

¹⁷ Ivi, p. 177.

¹⁸ Ivi, p. 281.

¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 221, 268, 274.

²⁰ Ivi, p. 83.

²¹ Cfr. Ivi, p. 249.

personaggio per l'utilizzo di una parola gergale e volgare, quando parlando con Nourissier e Infante delle vittime di un assalto da parte dei maquis li definisce "acojonados como conejos, si ustedes me permiten la expresión"²². Solo un discorso tra un altro combattente, Francisco, e La Pastora riporta i personaggi nell'ambito dello sfruttamento delle forme popolari del parlato, quando l'uomo adatta al proprio uso una lunga serie di proverbi²³ peraltro relazionati con il mondo animale, che è l'argomento centrale di cui ci occupiamo in questo capitolo.

Altri dati che svelano i debiti con la cultura e le forme di espressione popolare delle vicende narrate nei romanzi possono essere ritrovati nei soprannomi dei personaggi, presenti in gran numero, ad esempio, nella pentalogia di Cervera: i guerriglieri, infatti, prima di essere maquis e acquisire un nome di battaglia come era consuetudine, sono conosciuti nel paese di Los Yesares per un episodio significativo della loro vita o per una qualità della loro persona. È usuale nei paesi riferirsi a qualcuno aggiungendo il nome o il soprannome di un genitore (come nel caso, in *Maquis*, del personaggio "Emilio el de la María Boba"²⁴) o, appunto, facendo riferimento alla professione di colui di cui si parla, come Francisco Cermeño Fernández, che viene chiamato Vativos "porque antes de tirarse al monte era el electricista de Los Yesares"²⁵; o ancora come Nicasio, che da ragazzino "había salvado una cabra de morir en un incendio, por eso le llaman Nicasio el de la Negra, porque la cabra era negra"²⁶. Si possono ritrovare occorrenze simili anche negli altri romanzi, come ad esempio nell'opera di Alicia Giménez Bartlett, dove nel soprannome di una donna, "Pepita la d'en Fornell"²⁷, si riscontra sia questa consuetudine, sia tratti influenzati dalla lingua catalana che presumibilmente parlano i personaggi.

Tra i due romanzi di Almudena Grandes concernenti la figura del maquis, invece, solo *El lector de Julio Verne* presenta occorrenze linguistiche riconducibili all'oralità e alle varianti popolari del castigliano, nonché una grande quantità di soprannomi che identificano gli abitanti del paese andaluso in cui il narratore, Nino, ha vissuto da bambino. Per citare solo i più evocativi, si possono ricordare gli epiteti di personaggi

²² Ivi, p. 271.

²³ Francisco afferma infatti che "estamos más perdidos que *las ratas*, pero no pienso acoquinarme ni arrastrarme *como un gusano*. A lo hecho, pecho. Que corra *como un conejo* el que sea cobarde" (Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 451. Il corsivo è mio). Da notare anche l'uso, da parte del personaggio, del verbo "acoquinar", che il Diccionario de la Real Academia Española definisce appunto come colloquiale (definizione sul sito <http://buscon.rae.es/draeI/>).

²⁴ Cfr. Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 62.

²⁵ Ivi, p. 24.

²⁶ Ivi, pp. 72-73.

²⁷ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 198.

come Rodillaspelás (un'anziana conosciuta in tal modo “porque se pasaba las horas muertas encogida sobre un reclinatorio, frente al altar mayor”²⁸) o Comerrelojes (“todo el mundo le conocía por Comerrelojes, porque siempre iba con prisas y llegaba con antelación a cualquier cita”²⁹). A conferma dell'importanza, nella scrittura romanzesca, del mantenimento di una connessione con le forme della trasmissione orale popolare per garantire verosimiglianza alla vicenda narrata, è la stessa autrice, nella “Nota de la autora” posta in calce all'opera, a riportare che

mis amigos de Jaén [...] han colaborado conmigo para tejer la estructura de motes y apodos reales en la que he podido sustentar esta obra de ficción. Con muy pocas excepciones – Regalito, Pocarropa, Pleitista, Salsipuedes, Saltacharquitos, sobrenombres de auténticos guerrilleros de la zona que encontré en los libros que ya he citado –, todos los motes que aparecen aquí provienen de distintos pueblos de Jaén (Villacarrillo, Los Villares, Úbeda, Campillo del Río, Alcalá la Real), y son tan auténticos como la anécdota que les da origen³⁰,

concludendo infine che “aunque contara lo mismo, sin todos esos nombres esta novela sería mucho peor, y desde luego, mucho menos verosímil”³¹: è quindi già l'autrice, in questo caso, a segnalare che l'inserzione di soprannomi e nomignoli sia funzionale alla caratterizzazione dei suoi personaggi, dedicando una speciale attenzione metanarrativa non solo alla struttura dell'opera, ma anche a tutti quei metodi atti a renderla più realistica³².

Anche nei romanzi in cui la figura del maquis appare solo marginalmente, ma che mantengono in ogni caso una stretta connessione con la riproduzione letteraria dell'oralità dei personaggi (in quanto ugualmente ambientati nei paesi dell'entroterra spagnolo), possiamo trovare diversi esempi di questo tipo, come in *El niño que no iba a misa* di Diego Carcedo, dove si parla di un uomo chiamato Marconi (“Marconi era el apodo con que se reconocían en el pueblo las habilidades técnicas de Eusebio, el encargado del funcionamiento de la central eléctrica”³³), o in *La Golondrina*, dove una guerrigliera racconta al personaggio di Dolores la genesi del proprio nome di battaglia, affermando che “a la familia de mi bisabuelo la llamaban *Los Jopos*, y a mi abuelo y a

²⁸ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 188.

²⁹ Ivi, p. 117.

³⁰ Almudena Grandes, “La historia de Nino. Nota de la autora”, cit., pp. 416-417.

³¹ Ivi, p. 417.

³² Non deve stupire il fatto che, al contrario, *Inés y la alegría* preveda meno occorrenze popolari riconducibili a quelle appena segnalate, poiché innanzitutto il personaggio di Inés, che si incarica della narrazione della parte più estesa del romanzo, è originario delle classi alte di Madrid, ed inoltre poiché, a differenza che in *El lector de Julio Verne*, lo scenario della narrazione è sensibilmente meno legato ed influenzato dall'ambiente rurale spagnolo. Uno dei pochi personaggi che mantiene un idioletto riconducibile alla zona di provenienza è, come vedremo, Montse, originaria della valle di Arán nella quale è ambientata la parte centrale dell'opera.

³³ Diego Carcedo, *El niño que no iba a misa*, cit., p. 70.

todos nosotros: a mi padre y a mis hermanos que andan por aquí. Por eso, yo soy *la Jopa*”³⁴.

Questa breve disamina linguistica è volta a segnalare la connessione tra le forme dell’oralità e l’utilizzo della figura retorica della metafora, in particolar modo quella animale, che riveste grande importanza nei romanzi sul maquis presi in esame. Come segnalato a inizio capitolo, le metafore e le perifrasi metaforiche si ritrovano originariamente nelle testimonianze delle popolazioni a contatto con la guerriglia del maquis, prima quindi di essere utilizzate nella narrativa sull’argomento.

La preponderanza di questa figura retorica, ancor prima di analizzarne i modi e le forme di impiego, è di sommo interesse se si riporta alla mente un enunciato tratto da *La metafora viva* di Paul Ricoeur in cui il filosofo francese, riflettendo sulla natura della metafora ed il suo essere, “per eccellenza, il tropo per somiglianza”³⁵, afferma che “nella metafora, la somiglianza può essere costruita come il luogo di incontro conflittuale tra il medesimo e il differente”³⁶. Colpisce, nell’enunciato, l’idea di conflitto presente, secondo Ricoeur, nella struttura stessa della figura retorica e, applicando questa riflessione alla massiccia presenza di costruzioni metaforiche nei romanzi sul maquis, risulta a mio avviso emblematico che gli autori decidano di strutturare le proprie narrazioni, in cui la conflittualità fra le parti in lotta è dato centrale e preponderante, su un tropo che già possiede *in nuce* questo carattere.

Spesso sono gli stessi personaggi ad essere creatori delle metafore animali e naturali di cui ci occuperemo in questo capitolo; ciò accade a causa della connessione con le forme di riproduzione della trasmissione orale cui abbiamo accennato pocanzi, ma anche dell’idea stessa di metafora come è concepita nella modernità, “as a *social and historical phenomenon deriving from attitudes towards language*”³⁷. Nel testo appena citato, il critico Terence Hawkes compie una rapida ma esauriente panoramica sugli usi e la concezione della metafora dall’antichità ad oggi, e segnala come sia proprio a partire dal romanticismo che le teorie della metafora virano a favore di una visione della stessa come espressione di una determinata cultura e società in un periodo specifico. Critici celeberrimi nel mondo anglosassone come I. A. Richards o pensatori poliedrici come Claude Lévi-Strauss sembrano essere a grandi linee concordi nell’affermare, pur con le dovute differenze di pensiero, che la metafora è

³⁴ Juan José Fernández Delgado, *La Golondrina*, cit., p. 35.

³⁵ Paul Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 230.

³⁶ Ivi, p. 260.

³⁷ Terence Hawkes, *Metaphor*, London, Methuen & Co. Ltd., 1972, p. 5.

intrinsecamente legata alla società in cui prende forma, essendo quindi determinata culturalmente, e perciò limitata alle forme di pensiero che ordinano e riproducono il mondo in una maniera peculiare. Allo stesso modo, Ricoeur segnala che “noi passiamo senza vera soluzione di continuità dal codice lessicale a quello culturale: le espressioni cosiddette figurate esprimono la parziale iscrizione del secondo nel primo”³⁸, sottolineando dunque l’importanza (anche) del contesto in cui una metafora nasce e si sviluppa.

Ovviamente, è questa un’impostazione presente anche negli studi critici del mondo ispanico o di quello italiano: Ortega y Gasset, ad esempio,

definió la cultura como «un conjunto de creencias sobre lo que es el mundo y cómo se las ha de haber uno con él». La cultura se transmite de muchas maneras, una de las cuales es el lenguaje. Dentro del lenguaje contamos con elementos del léxico tales como fraseologismos, paremias, comparaciones proverbiales, etc. que están más directamente vinculados a la cultura, a las ideas y a la forma de vida de una sociedad³⁹,

mentre Cesare Segre, sottolineando la differenza tra connotazione e denotazione di un vocabolo, ribadisce che “una qualunque parola [...] suscita anche concetti relativi all’uso dell’oggetto, o all’ambiente in cui la parola è usata di norma”⁴⁰, rimarcando ulteriormente la connessione tra la parola (e per estensione la metafora) e la cultura e società in cui questa viene utilizzata, con i suoi più vari significati.

Attraverso il linguaggio e le metafore da esso utilizzate in questi testi di narrativa, dunque, i romanzieri che dedicano una parte della loro opera alle vicende del maquis intendono ricreare non solo uno scenario storico che per decenni viene passato sotto silenzio, bensì provare a dar vita a panorami verosimili che possano restituirci un’idea innanzitutto incentrata sugli individui del maquis: in questo contesto letterario, “la metafora poetica può diventare strumento di conoscenza proprio perché rappresenta il primo passo, ancora impreciso, verso la costruzione di una matrice di mondo”⁴¹. Per mezzo della metafora, gli autori tendono alla creazione di un mondo possibile e verosimile che possa conciliare la memoria popolare e la rielaborazione narrativa della stessa, poiché è esclusivamente attraverso il linguaggio che la realtà empirica viene ricreata come immagine e, soprattutto, poiché la figura deve essere intesa “come fenomeno legato alla *Lebenswelt*, al «mondo-della-vita», al rapporto dell’uomo con le cose inteso non solo come attuazione delle prescrizioni dei codici semiotici che ne sono

³⁸ Paul Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 223.

³⁹ Juan de Dios Luque Durán, “Estereotipos, automatismos y juegos del lenguaje en el Diccionario Cultural” in Luis Luque Toro (a cura di), *Léxico español actual II*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009, pp. 109-130 [109].

⁴⁰ Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, cit., p. 51.

⁴¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 153.

la base, ma anche come intenzionalità donatrice di senso”⁴²: grazie allo sviluppo di immagini metaforiche riconducibili, in questo caso, al mondo naturale, si attua una (ri)creazione dell’universo del maquis che tanto deve e alla storiografia e alla memoria popolare, ma che si distanzia da entrambe per dar vita ad una nuova prospettiva narrativa ed interpretativa.

La metafora, quindi, non si presenta solo come uno dei molti possibili volti della realtà testuale, ma si impone sulla visione del mondo che l’autore cerca di comunicare, e creativamente lo modella, configurandosi come “uno strumento attraverso cui il soggetto parlante intenziona il mondo, attua su di esso una segmentazione creativa”⁴³ e, così facendo, ne restituisce una visione o presentazione innovativa ed inaspettata: mediante la figura, il discorso può perseguire l’obiettivo – non trattandosi più di un semplice adorno stilistico – di ridescrivere e riattualizzare una realtà.

Prima dunque di analizzare i modi e le forme, nei paragrafi successivi, che la metafora assume nei romanzi – ricordando sin da ora che sarà la metafora animale ad assumere una particolare importanza e centralità nelle vicende –, credo sia necessario ribadire brevemente il valore dell’impiego di questa figura retorica non solo come, appunto, ricorso formale, ma innanzitutto come espediente epistemologico che concorre a restituire prestigio, quel prestigio che si era in parte perduto nella postmodernità, al linguaggio in quanto mezzo possibile di accesso e conoscenza alla realtà empirica, sempre in quel contesto generale di ritorno alla narrazione che riconosce nella contemporaneità Giuliana Benvenuti⁴⁴ e che abbiamo commentato nei capitoli precedenti.

Se la narrazione è, come riconoscono molti filosofi e pensatori contemporanei, innanzitutto una forma del pensiero – e forse quella più genuina –, e una maniera privilegiata attraverso la quale il soggetto percepisce e soprattutto intenziona il mondo che lo circonda, bisogna ammettere di conseguenza che la metafora, in quanto parte eventuale di un processo narrativo, ne acquisisce quel carattere di strategia mentale orientata alla conoscenza della realtà empirica, anche se di accesso non così immediato bensì occultato, celato, necessitante di uno sforzo di interpretazione e riflessione ulteriore. Come sottolinea anche Hayden White – il quale, abbiamo visto, fonda i propri studi sulla narrazione storica su una teoria tropologica –, la metafora

⁴² Sandro Briosi, *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori Editore, 1985, p. 139.

⁴³ Ivi, p. 72.

⁴⁴ Cfr. Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 25.

non offre l'immagine della cosa che cerca di caratterizzare, *indica le direzioni* per reperire l'insieme di immagini che si vuole sia associato a quell'oggetto. [...] non ci dà né una *descrizione* né un'*icona* dell'oggetto che rappresenta, ma *ci dice* quali immagini cercare nella nostra esperienza culturalmente codificata al fine di determinare quali emozioni *dovremmo sentire* verso l'oggetto rappresentato⁴⁵.

Ciò che suggerisco, quindi, è che l'effettiva rilevanza, in termini di presenza e importanza, che acquisisce la metafora nella narrativa sul maquis concerne tanto la ripresa di fiducia nella parola e nella narrazione in quanto mezzo di accesso alla conoscenza della realtà empirica, quanto la ricreazione di tipo realista che di essa attuano gli autori contemporanei. Walter Siti afferma infatti che a suo avviso “le tecniche anti-realiste, dalla favola all'allegoria, sono troppo predisposte all'irrazionale e trovano l'archetipo dove già lo cercano – la tecnica realista invece lo trova a tradimento e la deflagrazione è maggiore”⁴⁶.

Se dunque una letteratura ad impostazione realista sfrutta un espediente retorico quale la metafora, e in forma tanto peculiare e reiterata come fa la narrativa sul maquis nei confronti della metafora animale⁴⁷, questo aspetto può inserirsi nel contesto succitato della ripresa di fiducia nelle possibilità di approfondimento epistemologico per mezzo della narrazione, ma soprattutto, tenendo in considerazione quanto detto nei capitoli precedenti, può diventare uno strumento privilegiato nella decostruzione e successiva riproposizione di un immaginario nuovo volto a contestare e contrastare l'iconografia sul maquis ad impostazione manichea suggerita – o meglio, imposta – dal regime franchista attraverso la propaganda e le arti come la letteratura ed il cinema. Questo anche perché il tentativo di ridescrizione della realtà empirica del maquis si dà attraverso una costruzione ed un utilizzo innovativi di una metafora animale in particolare, quella che vede come secondo termine di paragone il lupo, animale che culturalmente e socialmente porta con sé una serie di significati disforici volti ad esprimere concetti quali il pericolo, la minaccia e la ferocia, tutte qualità che venivano attribuite ai guerriglieri dalla narrazione franchista, impegnata nella diffusione di un'immagine di questi combattenti come, lo abbiamo visto, emblema dell'“inventario de la perfidia humana”⁴⁸. Il ricorso quindi alla metafora animale, che assume valenze e letture piuttosto inconsuete rispetto a ciò che siamo culturalmente abituati o educati a

⁴⁵ Hayden White, *Forme di storia*, cit., p. 26.

⁴⁶ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 58.

⁴⁷ Bisogna in ogni caso precisare che ciò avviene per lo meno nei primi testi di cui ci occupiamo in questa parte dell'analisi: vedremo nel paragrafo conclusivo di questo capitolo come negli ultimi anni la metafora in quanto figura atta alla ricreazione di una realtà empirica cominci a perdere la sua carica innovativa per arrivare a formare un motivo topico ormai scevro della carica innovativa iniziale, inaugurata, a mio avviso, dal romanzo *Luna di lobos* di Julio Llamazares.

⁴⁸ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 15.

riconoscere, si qualifica a mio avviso come procedimento speculare di quella rivisitazione dell'esperienza del maquis attraverso la costruzione di narrazioni che suggeriscono un nuovo approccio ed una visione meno politicamente orientata della stessa, incentrata, piuttosto che su una rivendicazione di carattere polemico o bellicoso della storia del movimento guerrigliero, sul riconoscimento delle difficoltà e delle sofferenze umane di queste figure che vengono ad assumere forse per la prima volta il ruolo di vittime tanto della repressione quanto di una lotta suicida che esse stesse decisero di intraprendere come ultimo tentativo di sfuggire alle violente rappresaglie del regime nel dopoguerra.

La metafora animale, infine, mantiene una stretta connessione con l'aspetto realista di questa narrativa poiché, lo ricordiamo, si qualifica anche come un richiamo alla ricerca e al mantenimento di quella verosimiglianza che si situa nell'ambientazione rurale delle vicende romanzesche, rimanendo quindi fedele alla realtà storica empirica del maquis, movimento che nasce e si sviluppa nelle zone dell'entroterra spagnolo.

Il cronotopo del maquis: geografia letteraria e contesto temporale

La contestualizzazione temporale e la geografia del maquis letterario, nelle opere scelte come corpus della ricerca, assumono un'importanza centrale nella creazione del modello letterario trattato, in quanto si pongono come due degli elementi basilari della rielaborazione delle vicende storiche nel romanzo fin dai suoi albori. Come rileva infatti José Aurelio Romero Navas, già José Herrera Petere, autore del primo romanzo sul maquis dato alle stampe (*Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros*, del 1938), “es gran conocedor de la zona en la que transcurren los episodios, gustándole no solo las descripciones del terreno, sino que le agrada sobremanera explicar la vegetación, la climatología, además de definir a los animales, ya sean caballos o, principalmente, aves”⁴⁹: la ricreazione del paesaggio in cui si svolgono le vicende del maquis, da parte degli autori contemporanei, risponde quindi in egual misura tanto ad una impostazione narrativa di tipo realista, quanto all'istituzione di un vincolo intertestuale con la tradizione letteraria, pur ridotta, precedente.

Gli spazi fisici e l'universo temporale delle vicende trattate difficilmente potrebbero essere sfruttati dagli autori ed analizzati in questo contesto in maniera separata: il tempo e i luoghi, nel romanzo sul maquis, formano una totalità inscindibile che ci riporta all'idea bachtiniana del cronotopo. Secondo il filosofo e critico letterario

⁴⁹ Juan Bernardo Moreno Gómez, José Aurelio Romero Navas, *Bibliografía de Guerrilla*, cit., p. 410.

russo, infatti, il cronotopo (la cui nozione viene presentata nel saggio “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”⁵⁰ e “che significa letteralmente «tempospazio»”⁵¹) è un utile strumento di riflessione e di elaborazione artistica di alcuni aspetti della realtà che indica, appunto, quell’interconnessione inscindibile che si stabilisce tra i rapporti temporali e spaziali. Ciò che interessa Bachtin nel concetto di cronotopo mutuato dalla fisica, e che può tornare utile ai fini dell’analisi dei romanzi sul maquis, è proprio il carattere di inscindibilità che assumono il tempo e lo spazio, poiché è nel cronotopo letterario che ha luogo la fusione “in un tutto dotato di senso e di concretezza”⁵².

Anche nei romanzi sul maquis il tempo e lo spazio formano un’indissolubile unità che aiuta a garantire la verosimiglianza delle vicende trattate: analizzeremo, in questo paragrafo, le particolarità ed i modi di interazione di questi due dati all’interno della narrazione romanzesca.

Per cominciare la propria trattazione del cronotopo, Bachtin indaga innanzitutto il romanzo greco a partire dalla raffigurazione del mondo, che caratterizza come “un’estensività spaziale *astratta*”⁵³ ed estranea, in cui

gli eventi [...] non hanno alcun legame sostanziale con le caratteristiche dei singoli paesi che figurano nel romanzo, con il loro regime politico-sociale, la loro cultura, la loro storia. Tutte queste caratteristiche non entrano affatto nell’evento. [...] Il carattere del dato luogo non entra nell’evento come sua parte costitutiva: il luogo entra nell’avventura soltanto come nuda estensività astratta⁵⁴.

Per quanto riguarda l’ambientazione del romanzo del maquis, abbiamo visto come questa sia legata alle zone di provenienza degli autori e, ovviamente, alle vicende storiche del movimento resistenziale: la verosimiglianza fa sì, infatti, che ogni regione che fa da teatro alle narrazioni romanzesche fosse effettivamente scenario di azioni di guerriglia negli anni che vanno dalla fine della Guerra Civile ai primi anni Cinquanta. Ci rendiamo immediatamente conto, quindi, che il mondo narrativo ricreato dagli autori si delinea in direzione contraria alle linee guida fornite da Bachtin per l’analisi dello spazio nel romanzo greco; lo sfondo delle vicende del maquis, l’universo in cui queste si svolgono è tutt’altro che astratto e slegato dalle caratteristiche politiche, sociali e culturali della Spagna dell’epoca: è un mondo verosimile ed è, per ovvie ragioni, fortemente caratterizzato a livello storico, poiché non bisogna in alcun momento dimenticare l’ambizione realista degli autori che lo trattano, accompagnata dalla

⁵⁰ Michail Bachtin (1975), “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo” in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

⁵¹ Ivi, p. 231.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ivi, p. 246.

⁵⁴ Ivi, p. 247.

necessità contemporanea di influire culturalmente, a livello soprattutto etico, sulla rielaborazione memorialistica. È, infine, un mondo noto, proprio, immediatamente riconoscibile.

Ciononostante, non in tutti i romanzi incontriamo una topografia precisa che possa aiutarci a situare esattamente le vicissitudini dei personaggi. Nei testi presi in esame ci troviamo essenzialmente di fronte a due tipi di scelte effettuate dai romanzieri: in alcuni casi possiamo riconoscere sulle mappe tutti i luoghi di questo mondo natio (città, paesi, valli o montagne) che fa da sfondo alla narrazione, mentre in altri, pur riconoscendo la regione di ambientazione, ciò non è possibile, poiché ci troviamo di fronte a spazi ricreati, che, allo stesso tempo, pur mantenendo l'impressione della verosimiglianza, attraverso un maggiore palesamento della finzione narrativa donano carattere di universalità alle vicende trattate. Questo aspetto si lega inoltre alla presenza o all'assenza, nelle narrazioni, di personaggi storici che interagiscono con i protagonisti, o di fatti che li vedono muoversi ed agire in luoghi storicamente importanti: come abbiamo già commentato nel capitolo precedente, più sono esatti i riferimenti storici inseriti dagli autori nei romanzi, più dovrà essere esatta la collocazione, anche geografica, dell'azione.

Il romanzo *Luna de lobos* di Julio Llamazares, ad esempio,

se desarrolla en las montañas y valles en los que su autor nació y donde escuchó durante su infancia las historias locales de los maquis. Sin embargo, los pueblos, ríos, montes y otros lugares geográficos casi nunca aparecen con sus nombres reales. [...] Lo cierto y lo importante es que se trata de un espacio *recreado* [...] un paisaje reconocible, pero a la vez universalizado⁵⁵.

Questo si traduce, come già sottolineato, in un insieme di dati documentabili ed inventati che, assicurando in ogni caso un certo grado di verosimiglianza, rendono ancora più sfumata e impercettibile la frontiera tra realtà e immaginazione, e possibile il riconoscimento di vicende simili a quelle narrate dai romanzieri occorse in altri luoghi della Spagna. Anche nella pentalogia di Alfons Cervera ritroviamo questo tipo di scelta e, come nell'opera di Llamazares, i protagonisti delle vicende non entrano quasi mai in contatto con persone storicamente esistite: il riferimento al maquis Ojos Azules è, ad esempio, un'eccezione, anche se la natura leggendaria del personaggio e l'incertezza degli storici nel segnalarne il nome e la vicenda biografica gli sottraggono quegli elementi di realtà che costringerebbero l'autore ad adattare la propria storia alla biografia del maquis in questione e, soprattutto, a situarla nei luoghi d'azione dello stesso. In questi testi, dunque, la ricreazione degli ambienti geografici sembra riflettere

⁵⁵ Miguel Tomás-Valiente, "Introducción", cit., pp. 19-20.

il cambio radicale nella presentazione delle coordinate spaziali e temporali, investite dal senso di frammentazione della realtà, che molti critici letterari segnalano come peculiarità della narrativa facente riferimento alla temperie culturale del postmoderno⁵⁶.

Ci sono moltissimi esempi che possono essere citati per rendere conto di questo aspetto della narrativa concernente l'ambientazione e per segnalare i modi in cui gli autori agiscono al fine di rendere verosimile ed ispirata al mondo del sapere condiviso, eppure irricognoscibile, la topografia romanzesca.

È a volte arduo rintracciare i luoghi citati dagli autori, poiché siamo in presenza di paesi e villaggi di dimensioni ridotte, difficilmente situabili su una cartina che non sia molto minuziosa; accade però anche che ci siano dati di più facile individuazione, in quanto riferiti a rilievi o corsi d'acqua di una certa entità. Spesso, però, permane un notevole grado di incertezza nel segnalare il referente geografico del luogo fittizio, anche al solo livello toponomastico.

In *Luna de lobos* troviamo decine di indicazioni topografiche non rintracciabili sulla cartina geografica, anche se è incontestabile l'ambientazione sulle montagne che circondano la città di León. Già il paese di provenienza di Ángel, Ramiro e Juan, La Llánava, non esiste, ed alcuni critici⁵⁷ hanno proposto un'identificazione per assonanza con La Cándana de Curueño, mentre il paese che ha dato i natali all'ultimo componente del gruppo, Gildo, è indicato con il nome di Candamo, che si situa però nelle Asturie, a sud-ovest di Gijón.

Allo stesso modo, il paesaggio che si trovano di fronte i quattro maquis al ritorno nella propria terra, dopo la caduta del fronte asturiano iniziata nell'agosto del 1937, è corretto a livello di toponimi ma confuso su quello topografico. Nel secondo capitolo della prima parte, infatti, Ángel racconta brevemente il viaggio di ritorno verso casa, un viaggio tra i monti sconosciuti delle Asturie “hasta que el cielo y los senderos y los bosques comenzaron poco a poco a hacerse familiares. Hasta que, al fin, pasadas ya las negras crestas de Morana, bajo la lámina de arándanos y estrellas de la noche de octubre, aparecieron ante nosotros los tejados lejanos de La Llánava, al comienzo del

⁵⁶ Non a caso, tanto *Luna de lobos* quanto i primi tre testi della pentalogia di Cervera (*El color del crepúsculo*, *Maquis* e *La noche inmóvil*, quelli più direttamente incentrati sulle vicende del maquis) sono cronologicamente antecedenti al cambio nella narrativa contemporanea fissato all'incirca nell'ultimo decennio per quanto riguarda la letteratura spagnola contemporanea, benché, come abbiamo visto, inizino ad intraprendere un cammino che va in direzione del ripensamento dei canoni estetici del postmodernismo, in particolare per quanto riguarda il trattamento del passato e della memoria storica.

⁵⁷ Cfr. José Manuel López de Abiada, “Julio Llamazares. Se canta lo que se pierde. Acercamiento al mundo novelesco de J. Llamazares” in AA. VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1999, pp. 203-217.

ancho valle veteados de choperas que el río Susarón abre al pie del monte Illarga”⁵⁸. In questo breve paragrafo sono presenti quattro riferimenti geografici: le vette di Morana, il paese di La Llánava di cui si è già detto, il fiume Susarón e il monte Illarga. Per quanto riguarda la Morana, una gola del monte Moncayo, questa si trova tra le province di Saragozza e Soria, lontano quindi dai monti in cui è messa in scena la vicenda romanzesca, mentre il fiume Susarón e il monte Illarga non hanno un referente empirico, in quanto i toponimi sono scambiati tra di loro, poiché è il Susarón ad essere un monte, mentre l’Illarga è un fiume⁵⁹: ecco un chiaro esempio della ricreazione dello spazio compiuta da Llamazares nel suo primo romanzo.

Sono poi citati molti altri piccoli paesi che nel testo si situano vicino a La Llánava e ai monti attorno, dove si rifugia il piccolo gruppo di maquis, ma sono tutti di natura fittizia, pur avendo un qualche riscontro nella realtà geografica spagnola: Cereceda, un nome che può richiamare l’esistente Cerecedo in provincia di León, ma anche vari paesi dallo stesso nome nella provincia di Guadalajara; Tejada, un paese rintracciabile sull’isola Gran Canaria; e infine “la enorme mole gris de Peña Barga”⁶⁰, che indica per assonanza due monti distinti, Alto de la Varga e Peña Redonda, collegati da una passeggiata, entrambi nella regione di Castilla y León.

Un altro autore nelle cui opere possiamo riscontrare questa ricreazione degli spazi è, come abbiamo detto, Alfons Cervera, che ambienta i cinque romanzi che compongono la pentalogia della memoria nel paese fittizio di Los Yesares. Come segnalato dal critico francese Tyras, ad esempio, il paese che dà i natali a Cervera, Gestalgar, “toma en las novelas el nombre de Los Yesares”⁶¹, ed è inoltre lo stesso autore a confermare questa concordanza tra Gestalgar e Los Yesares in una intervista rilasciata al giornalista Herme Cerezo Rebadán nel 2009, in cui l’intervistatore chiede a Cervera se Los Yesares rispecchi il paese di Gestalgar, o se ne sia invece un corrispettivo fittizio. La risposta di Cervera è la seguente:

en *El color del crepúsculo* trabajé con nombres reales. Luego los cambié y me planteé hacer lo mismo con el nombre del pueblo. Y lo hice. Sin embargo, centrándonos en Los Yesares en alguna de mis novelas, cuando hago referencia a otros pueblos de la Serranía aparece el nombre de Gestalgar, con lo cual hago un juego literario sobre la identificación del pueblo. Después manipulo todavía más lo que es esa realidad física y así todos los

⁵⁸ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 67.

⁵⁹ Cfr. Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 19.

⁶⁰ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 82.

⁶¹ George Tyras, “Testimonio literario y procedimientos de garantía: el caso de *Maquis* de Alfons Cervera”, intervento esposto al *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI*. Documento disponibile alla pagina web http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.369/ev.369.pdf. Data di consultazione: giugno 2012.

parajes (Los Llanos, el Pico del Buitre, El Rajolar), que desfilan por mis libros, son paisajes de allí. Lo que hago es como si utilizase el Photoshop: corto trozos de territorio y los pego en otro lugar. De ahí que cuando alguien llega al pueblo con uno de mis libros bajo el brazo, sobretodo *Maquis*, y quieren visitar los sitios que aparecen en sus páginas, les dicen que Alfons los pone pero no sabe donde están y lo que él dice que se ve desde un lugar pues no se ve desde ahí. Dejo claro que mi pueblo es Gestalgar, pero establezco un juego con los lectores, especialmente con los que conocen esos parajes, e intento volverle [*sic*] loco⁶².

Come suggerito dallo stesso autore, dunque, nei romanzi della pentalogia non si riscontra una ricreazione geografica che permetta di ritrovare le vicende e le azioni dei personaggi nella realtà documentabile e, come in *Luna de lobos*, i riferimenti topografici e toponomastici rimandano alla geografia della Serranía⁶³, ma allo stesso tempo ne confondono i caratteri, fino a ricreare un paesaggio fittizio ed insieme riconoscibile.

È già stato segnalato che il paese di Los Yesares è l'equivalente narrativo di Gestalgar, ma anche che quest'ultimo appare nella geografia dei romanzi, come quando in *Maquis* si fa riferimento all'attività amatoriale di attore di teatro di Manuel Ventura Domingo, il padre di Sunta (che è, lo ricordiamo, una delle due voci narranti di *El color del crepúsculo*), e un narratore onnisciente ci informa del fatto che, all'epoca della vicenda narrata, "Manuel [...] sigue dirigiendo obras de teatro con la gente del pueblo. También hay actores de Bugarra y Gestalgar"⁶⁴.

Alcuni dati apporati dalle diverse voci narranti confermano ad ogni modo l'identificazione tra Gestalgar e Los Yesares segnalata, con i distinguo del caso, da Cervera: fin da *El color del crepúsculo* Sunta parla del clima che risente della posizione tra i monti del proprio paese, della "Peña María"⁶⁵ (una montagna vicino a Gestalgar, come tutti i riferimenti successivi), e negli altri due romanzi ritroviamo citati, ad esempio, l'"Alto de la Montalbana"⁶⁶, un monte in prossimità di Tuéjar, a nordovest di Gestalgar, o ancora "las montañas del Alto Gaspar"⁶⁷. Vengono inoltre inseriti nelle narrazioni alcuni paesi nelle vicinanze di Los Yesares/Gestalgar, come Casinos e Paterna, e anche alcuni personaggi vengono identificati in base al paese di provenienza:

⁶² Herme Cerezo Rabadán, intervista ad Alfons Cervera, "Por muy atractivos que sean los personajes reales, hay que enmascararlos para hacerlos creíbles", Siglo XXI, 27 de junio de 2009. Intervista disponibile nella pagina web di Alfons Cervera, <http://www.uv.es/cerverab/sigloXXI-2.htm>. Data di consultazione: giugno 2012.

⁶³ La Serranía è uno dei nomi con cui è conosciuto il distretto della Comunidad Valenciana denominato Los Serranos. È composto da diciannove comuni: Alcublas, Alpuente, Andilla, Aras de los Olmos, Benagéber, Bugarra, Calles, Chelva, Chulilla, Domeño, Gestalgar, Higuieruelas, La Yesa, Losa del Obispo, Pedralba, Sot de Chera, Titaguas, Tuéjar, Villar del Arzobispo.

⁶⁴ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 84.

⁶⁵ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 78.

⁶⁶ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 123.

⁶⁷ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 24.

“Nicanor el de Losa”⁶⁸, “Bernabé Torres, el de La Almeza”⁶⁹ o ancora “Feliciano el de Landilla”⁷⁰.

Non sono però segnalati solo toponimi che si riferiscono a luoghi effettivamente vicini a Gestalgar; per far solo un esempio, si può citare il “centro médico de Villa del Obispo”⁷¹ di cui parla Sunta ne *El color del crepúsculo*, e la stessa cittadina viene richiamata nel romanzo successivo, *Maquis*, anche se nella geografia de La Serranía non si può rintracciare alcun paese con quel nome, mentre esistono Losa del Obispo e Villar del Arzobispo: dall’unione di due toponimi reali, Cervera ricrea dunque un luogo fittizio, come fa, in questo caso attraverso una storpiatura, anche quando parla de “los caminos de Cochichillas”⁷², una rete di sentieri geograficamente riconoscibili ma con il nome di Corchichillas, e del “barranco del Morenillo”⁷³, che si identifica con la Fuente del Morenillo, situata alla fine della discesa del barranco del Barco, a cui si accede da Gestalgar.

Inoltre, come già in *Luna de lobos* di Llamazares, Cervera inserisce nella geografia della Serranía alcuni luoghi che si trovano distanti dal distretto, il più delle volte, a mio avviso, per il valore evocativo dei toponimi scelti dall’autore: è il caso, ad esempio, del “Cerro de los Curas”⁷⁴, uno dei rilievi dove si nascondono i maquis protagonisti (nei pressi di Aranjuez, un comune situato nella comunità autonoma di Madrid), della “Peña del Cuervo”⁷⁵ (sita in Cantabria) e del “Cerro Oscuro”⁷⁶, che si trova nella provincia di Granada: in quest’ultimo caso, a mio avviso, si può affermare che il toponimo è scelto proprio per l’immaginario che può portare con sé, essendo anche il luogo dove vengono uccisi dai militari della Guardia Civil due membri del gruppo di Ojos Azules, il maestro Pastor Vázquez e Nicasio.

Penso sia inoltre importante sottolineare, prima di concludere questo breve esame della ricreazione degli spazi messa in atto da Alfons Cervera, il fatto che, oltre al trattamento toponimico e topografico analizzato in precedenza, alcuni dei luoghi che circondano Los Yesares concorrono a creare una geografia da sogno e quasi fiabesca,

⁶⁸ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 86. Il nome intero del paese è Losa del Obispo.

⁶⁹ Ivi, p. 93.

⁷⁰ Ivi, p. 96.

⁷¹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 95.

⁷² Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 158.

⁷³ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 121.

⁷⁴ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 38.

⁷⁵ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 52.

⁷⁶ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 154.

intrisa di miti e leggende, come nel caso del riferimento alla “Cueva de los Diablos”⁷⁷ (una particolare cavità rocciosa situata nel territorio di Gestalgar) fatto dalla voce narrante onnisciente de *La noche inmóvil*, dove la tradizione popolare di Los Yesares vuole che “se metió un día un pastor siguiendo a una cabra y ya no volvieron ni la cabra ni el pastor”⁷⁸. Dove questi richiami di natura fantastica sono però maggiormente presenti è nel primo romanzo della pentalogia, *El color del crepúsculo*, in cui la narratrice Sunta racconta i propri ricordi d’infanzia, e forse per questo motivo ricrea un paesaggio fortemente caratterizzato da tratti fiabeschi e onirici. Nonostante sia la stessa Sunta ad affermare che, durante l’infanzia, il teatro delle sue scorribande con il cugino Héctor e la amica Ana fosse composto da “paisajes devastados”⁷⁹, l’immagine che ci viene fornita dei paraggi di Los Yesares trasmette un senso di affascinante mistero, che rimane nella memoria della narratrice fino all’età adulta, quasi permanesse intatta “la voluntad de Sunta y de su primo Héctor y de los otros niños de Los Yesares de seguir inventando un mundo que no existe”⁸⁰.

Da bambina, Sunta è infatti colpita dalle rovine di un castello, che “no era sólo un castillo moro porque después de una batalla entre los moros y los cristianos medio castillo se cayó y tuvieron que reconstruirlo”⁸¹ e che colpisce la sua immaginazione a causa del paragone che sempre il nonno Félix faceva con il colore dei suoi capelli, per il quale “eran del mismo color que las torres amarillas del castillo”⁸². Spesso ricorre inoltre la descrizione di una grossa pietra che secondo Sunta ed Héctor ricorda la testa di Napoleone, e tutta una serie di minuti dettagli scaturiti dalla fantasia infantile della narratrice, come si può notare nel paragrafo iniziale della settima sequenza di *El color del crepúsculo*, in cui si legge che

en el agua de la Fuente Grande había peces pequeños y un musgo de color verde que llamábamos pan de rana. Era un agua transparente y en el fondo se veían cristales y piedras de todos los colores. Un poco más arriba de la fuente había una cueva que guardaba dentro la cabeza de Napoleón Bonaparte. [...] la cabeza de Napoleón, con su gorro y con su mirada de emperador poderoso⁸³,

che lo stesso narratore onnisciente che conduce la narrazione in alcune parti del romanzo descrive come “una barca de piedra que parece la cabeza de Napoleón

⁷⁷ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 56.

⁷⁸ Ivi, p. 138.

⁷⁹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 97. Nel testo non viene spiegato il motivo per cui i dintorni di Los Yesares sono qualificati in questo modo, ma si può dedurre, dall’insieme del racconto di Sunta, che siano tali a causa della paura e della violenza che ancora aleggiano nel paese, nonostante la fine della guerra inizi ormai ad allontanarsi nel tempo.

⁸⁰ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 28.

⁸¹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 26.

⁸² Ivi, p. 17.

⁸³ Ivi, p. 27.

Bonaparte”⁸⁴. Lo stesso alone di mistero riveste inoltre, per Sunta bambina, “la cueva de las palomas”⁸⁵, e anche gli effetti di una piena del fiume che scorre vicino a Los Yesares, che lascia gli orti del paese “como un desierto lleno de troncos que parecían cadáveres de huesos grises, [...] perros muertos y [...] pedazos de un caballo negro y la cabeza blanca de un cerdo que parecía de cartón”⁸⁶. Tuttavia ritroviamo le medesime descrizioni fiabesche e i medesimi riferimenti fantasiosi anche nelle diverse voci narranti adulte che prendono la parola nei romanzi successivi, dove lo stesso alone mitico viene per lo più ad ammantare “lugares lejanos que cobran un aspecto mítico de tanto soñar con ellos. Es el caso de Francia, el último refugio [...] para los maquis. [...] Francia, pues, es el mito de la libertad”⁸⁷, un luogo geografico definito che però, come la maggior parte degli altri riferimenti presenti nei romanzi, assume caratteri sfumati che determinano quella ricreazione fittizia degli spazi già riscontrata nel romanzo di Llamazares.

A differenza di Cervera e Llamazares, altri autori scelgono di situare con precisione la vicenda che narrano, e spesso l’esattezza geografica è accompagnata dall’inserzione, nei romanzi, di personaggi storicamente riconoscibili che interagiscono con quelli fittizi. Per questo motivo, nei romanzi di autori come Andrés Trapiello, Almudena Grandes o Alicia Giménez Bartlett il tempo torna ad essere, come già asseriva Bachtin, “il principio guida del cronotopo”⁸⁸, intrecciandosi ancora più strettamente, nella struttura dell’opera, allo spazio geografico, nonostante anche i romanzi di Llamazares o Cervera fornissero, in alcuni casi, indicazioni temporali

⁸⁴ Ivi, p. 74.

⁸⁵ Ivi, p. 78.

⁸⁶ Ivi, p. 156.

⁸⁷ James Durnerin, “El rescate de la memoria en *Maquis* de Alfons Cervera”, tratto dal sito dell’autore: http://www.uv.es/cerverab/Maquis_Lyon%5B1%5D.pdf. Data di consultazione: giugno 2012. Anche nel romanzo *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett la Francia diventa, per il personaggio della Pastora, un posto mitico, un miraggio, l’unica speranza di salvezza che può riscattarlo, come vedremo in seguito, dalla condizione animalesca in cui vive: “Francia es el sitio del mundo donde más me gustaría estar. [...] Algún día me iré a Francia y entonces tendré de todo y nadie me perseguirá más. Volveré a vivir en una casa y a dormir en una cama” (Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 82). La stessa visione quasi utopica della Francia come luogo di esilio si evince anche in un altro romanzo sul maquis già a partire dal titolo, *Siempre quedará París* di Ramón Acín, dove, per un personaggio rimasto orfano di padre in quanto morto suicida nel maquis, “Francia es todo lo que el hijo de Elvira podía imaginar. Había escuchado ese nombre miles de veces. Era el maná. Representaba el futuro, la esperanza, el ideal...” (Ramón Acín, *Siempre quedará París*, Sevilla, Algaida Editores, 2005, p. 173), una speranza che però è spesso anche frustrata, come si osserva in *Inés y la alegría*, dove la Francia è un Paese “que no quiere saber nada, ni dónde está, ni en qué día vive, ni quiénes son sus vecinos, ni a qué juegan, ni qué pretenden” (Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 19).

⁸⁸ Michail Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, cit., p. 233.

precise⁸⁹. Il tempo del cronotopo del maquis, dunque, è un tempo fondamentale storico, che si intreccia a più riprese con il tempo biografico del personaggio, sia esso storico o fittizio.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Almudena Grandes, nella postfazione a *Inés y la alegría*, compie una breve dichiarazione di poetica nell'affermare che i personaggi con un referente storico riconosciuto appaiono di norma in luoghi e momenti che sono effettivamente in linea con la loro biografia storica. Appare logico, dunque, che i protagonisti fittizi debbano sottostare a questa regola, per rendere possibile e plausibile il contatto con i personaggi storici evocati (Dolores Ibárruri, Santiago Carrillo, Jesús Monzón, Carmen de Pedro, Manuel Azcárate, Agustín Zoroa, Pablo Picasso, per citarne solo alcuni) senza venir meno alle premesse teoriche poste dall'autrice: di fondamentale importanza risulta quindi, in quest'opera, il motivo dell'incontro, per sua natura cronotopico poiché "in ogni incontro [...] la determinazione temporale («in uno stesso tempo») è inseparabile dalla determinazione spaziale («in uno stesso luogo»)"⁹⁰.

Già le righe iniziali del primo romanzo sul maquis di Almudena Grandes sono estremamente precise, e situano l'inizio della vicenda, narrata nella prima parte da un narratore onnisciente, a "Toulouse, un día de agosto, quizás aún julio, tal vez en los comienzos de septiembre de 1939"⁹¹. Qui viene ricostruito, come abbiamo ampiamente trattato nel capitolo precedente, l'incontro storicamente occorso tra Carmen de Pedro e Jesús Monzón, ma soprattutto è in questa cittadina francese che avvengono tutti i contatti, previ all'invasione, tra il dirigente comunista e i personaggi fittizi della vicenda, in particolare il capitano Galán, personaggio ed una delle tre voci narranti del romanzo, che entra vittorioso tra i liberatori nella città il 20 agosto 1944⁹².

Galán ci racconta inoltre che "en marzo de 1942, Comprendes y yo estábamos trabajando en una fábrica militarizada de tornillos cerca de Perpiñán. [...] Dos meses

⁸⁹ *Luna de lobos*, ad esempio, è diviso in quattro sezioni in base alla partizione temporale, e la prima parte del racconto si svolge nel 1937, la seconda nel 1939, la terza nel 1943 e la quarta ed ultima nel 1946, coprendo un arco temporale di quasi un decennio. La pentalogia di Cervera invece, non fornisce quasi mai indicazioni precise della cronologia interna, oltretutto perché gli episodi narrati, oltre a ripetersi, come abbiamo visto, in più romanzi, sono rievocati in un ordine assolutamente aleatorio che riproduce i movimenti della memoria delle voci narranti. Gli unici dati temporali che, di quando in quando, vengono offerti al lettore, sono il riferimento alla morte del torero Manolete (Cfr. Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 38), l'ingresso di Nicanor nel maquis nel 1943 (Cfr. Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 94), la morte di Miguel, lo zio di Sunta, nell'aprile del 1948 (Cfr. Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 14) o ancora "la torrentera del cincuenta y siete" (Alfons Cervera, *La sombra del cielo*, cit., p. 19) in cui muore il figlio del pastore Ezequiel.

⁹⁰ Michail Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", cit., p. 244.

⁹¹ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 17.

⁹² Cfr. Ivi, p. 143.

antes, nos habían sacado a la fuerza del campo de concentración de Argelès-sur-Mer”⁹³, uno dei campi di internamento approntato dalle istituzioni francesi in seguito all'ondata di profughi arrivati dalla Catalogna, circa mezzo milione di persone, alla fine della Guerra Civile⁹⁴. Allo stesso modo, ritroveremo questo personaggio nei luoghi simbolo dell'invasione di Arán: Bosost (dove conosce Inés, fuggita dalla casa del fratello falangista a Pont de Suert), Viella, Vilamòs, paesino con un referente reale dove l'autrice inscena una battaglia che ammette essere inventata, ma che si ispira alla presa del villaggio catalano di Es Bòrdes⁹⁵.

Come Galán, anche il personaggio di Inés si muove sullo sfondo di luoghi geografici puntualmente indicati: a Madrid, per tutta l'infanzia e durante la guerra, vive in calle Montesquenza, frequenta luoghi quali la celeberrima Residencia de Estudiantes o il Lyceum Club (dove conosce la pedagoga María de Maeztu e il poeta e drammaturgo Alejandro Casona⁹⁶); è in seguito tenuta prigioniera nel carcere di Ventas, viene di fatto reclusa dal fratello nella casa di Pont de Suert, e segue lo stesso itinerario di Galán da Bosost a Toulouse. È inoltre presente alla celebrazione per la vittoria di Guadalajara, che si tiene presso il Monumental Cinema di Madrid e che vede protagonisti, tra gli altri dirigenti dei partiti repubblicani, la Pasionaria e Francisco Antón, ed assiste infine, insieme agli altri personaggi fittizi che invadono la valle di Arán, all'arrivo nella regione di Santiago Carrillo, che ordina l'immediata ritirata e il ripiegamento in Francia delle truppe (nonostante alcuni studiosi affermino che la documentazione non permetta di sostenere che Carrillo si spinse in territorio spagnolo, mentre è più plausibile ipotizzare che diede l'ordine da Tolosa, dove aveva riunito lo stato maggiore del PCE).

Anche in *El lector de Julio Verne* la Grandes decide di situare precisamente, nell'unione di spazio e tempo, la storia narrata da Nino, il figlio di un militare delle Guardia Civil, perché, come nel romanzo precedente, i fatti raccontati sono strettamente intrecciati con le gesta, storicamente accertate, del maquis Tomás Villén Roldán, conosciuto con il nome di Cencerro. È addirittura, in qualche modo, la morte di Cencerro a dare l'avvio alla vicenda romanzesca, e per questo motivo i fatti devono necessariamente svolgersi in un lasso di tempo molto preciso, che va dal 1947 (Tomás Villén Roldán muore, in seguito ad uno scontro con la Guardia Civil, il 17 luglio

⁹³ Ivi, p. 112.

⁹⁴ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., pp. 123-124.

⁹⁵ Cfr. Almudena Grandes, “La historia de Inés. Nota de la autora”, cit., p. 725.

⁹⁶ Cfr. Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., pp. 65-67.

1947⁹⁷) all'autunno del 1949, e si snoda nella Sierra Sur di Jaén⁹⁸. Nino infatti, all'epoca della vicenda romanzesca, vive, con la famiglia, nella “casa cuartel de Fuensanta de Martos”⁹⁹, e racconta episodi occorsi nei paesi, geograficamente situabili sulla cartina spagnola, di Valdepeñas de Jaén, Alcaudete, Castillo de Locubín, Martos: questi due ultimi riferimenti topografici sono di particolare importanza poiché in essi l'autrice ambienta, modificando leggermente i dati storicamente accertati, l'esposizione dei cadaveri del maquis Cencerro e del compagno Crispín.

Anche nei romanzi *La agonía del búho chico* di Justo Vila e *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett ritroviamo la stessa dovizia di particolari puntuali, poiché entrambe le vicende sono strettamente legate all'apparizione di personaggi storici che interagiscono con i protagonisti fittizi, dando quindi centralità al motivo dell'incontro. Nel testo della Giménez Bartlett è la ricerca e l'indagine sulla figura del maquis ermafrodita conosciuto come La Pastora ad essere il motivo propulsore della trama, mentre in *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello assistiamo ad un'ulteriore modalità narrativa, che consiste nella ricreazione romanzesca di un fatto storico unanimemente riconosciuto e documentato, dove intervengono esclusivamente personaggi reali che non deviano mai dalla propria vicenda biografica: la ricostruzione letteraria mette in scena, più che la narrazione storica già accertata, l'analisi fittizia dell'interiorità dei personaggi e dei motivi personali che li spinsero a comportarsi come fecero. Nelle parole dell'autore, tratte dal prologo al romanzo, questi afferma che la sua opera (che mai, però, etichetta come *romanzo*) “es, sobre todo, la reconstrucción literaria de una época y de unas vidas desdichadas, unidas por el infortunio”¹⁰⁰, ed afferma inoltre di essere conscio del fatto che probabilmente la propria opera frusterà in uguale maniera tanto gli storici come i romanzieri, qualificandosi infatti come un ibrido che rende decisamente problematico l'atto di discernimento tra Storia e narrazione: la frontiera tra le due viene definitivamente a cadere, come è già stato illustrato nell'introduzione teorica a questo lavoro ed in particolare nel secondo capitolo, nei paragrafi dedicati alla verosimiglianza narrativa.

Il romanzo *La agonía del búho chico* di Vila, invece, presenta una vicenda che si svolge nell'arco di undici anni (dal 1939 al 1950) e che prende l'avvio in un momento e

⁹⁷ Cfr. <http://losdelasierra.info/spip.php?article8673>. Data di consultazione: novembre 2013.

⁹⁸ Cfr. Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 19.

⁹⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰⁰ Andrés Trapiello, *La noche de los Cuatro Caminos*, cit., p. 9.

in un luogo ben precisi, il 7 dicembre 1939 “en los riscos de Cantosnegros”¹⁰¹, una catena montuosa situata nella provincia di Badajoz, in Estremadura. La storia vede protagonista un gruppo di persone che, fuggite dal campo di concentramento di Castuera¹⁰² (un paese anch’esso situato in provincia di Badajoz), si riorganizzano sui monti per portare avanti la guerriglia del maquis.

Anche questo gruppo di combattenti, come già quelli di Almudena Grandes, entra in contatto con personaggi storici che operarono nelle zone in cui è ambientata la vicenda: ad esempio, “los huidos de la partida de Alonso Veneno tomaron contacto con las guerrillas de Pedro Díaz Monje, (a) el Francés, Joaquín Ventas Citas, (a) Chaquetalarga, y Juan Gómez Recio, (a) Quincoces”¹⁰³, tutti guerriglieri operanti in Estremadura¹⁰⁴ (che si ritrovano anche nel romanzo di Fernández Delgado, *La Golondrina*), e incrociano i propri destini con il giudice franchista Enrique Eymar Fernández, che peraltro presiede il tribunale militare che condanna i maquis di *La noche de los Cuatro Caminos* di Trapiello.

Perché questo sia possibile, il gruppo di Veneno deve operare in luoghi determinati, che devono essere segnalati nel testo, come infatti avviene; dalle primissime pagine del romanzo, grazie allo sguardo dello stesso Veneno, possiamo situare geograficamente i luoghi della narrazione: viene citato Herrera del Duque, un comune del nordest della provincia di Badajoz, e ancora i paesi di Helechosa e Fuenlabrada, Villarta, Cabeza del Buey e Navalvillar de Pela e, per quanto riguarda alcuni elementi naturali, il fiume Guadiana, che scorre nella medesima provincia e che bagna la città stessa, o il fiume Ibor¹⁰⁵, un affluente del Tago, il quale, quasi al finale della sua corsa, bagna la contigua provincia di Cáceres. Grazie a questi riferimenti, e ad altri presenti nel testo che mi esimo dal citare ma che compongono in egual misura la geografia del romanzo, possiamo dedurre che, ne *La agonía del búho chico*, è assente quella ricreazione dello spazio attuata da Llamazares in *Luna de lobos* o da Cervera nella sua pentalogia, ed al suo posto si può riscontrare una certa esattezza geografica nel situare le vicende narrate in uno scenario che rimanda a quello che Eco, per distinguerlo dai mondi possibili, chiama il mondo della nostra esperienza.

Altri romanzi in cui la ricreazione spaziotemporale è necessariamente determinata dal motivo dell’incontro, poiché ancora una volta le biografie dei personaggi fittizi

¹⁰¹ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 12.

¹⁰² Cfr. Ivi, p. 13, 32 e Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 58.

¹⁰³ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 101.

¹⁰⁴ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., pp. 62-63.

¹⁰⁵ Cfr. Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., pp. 12, 19, 21, 31, 38, 12, 158.

interagiscono con quelle di personaggi aventi un referente empirico, sono ad esempio *Operación exterminio* di Alejandro Gallo e *La savia de la literesa* di Jorge Cortés Pellicer. Nella prima delle due opere citate, infatti, la narratrice fittizia, Libertad, narra una vicenda nella quale appaiono diversi personaggi empirici: per citarne solo alcuni, a titolo di esempio, si può fare riferimento ai fratelli Caxigal e al gruppo di maquis da essi capitanato (del quale vengono menzionati i guerriglieri soprannominati Raque, Onofrio e Ruso), per cui Libertad e la sorella Ángela fanno le staffette. Poiché la zona di operazioni di Manolo e Aurelio Caxigal era la regione delle Asturie, la vicenda è ambientata in quell'area, che, come già per i romanzi segnalati in precedenza, è caratterizzata da toponimi reali quali “el monte de Tres Concejos”, “la ribera del Nalón” o ancora la Peña Mayor¹⁰⁶, monte della Castilla y León che si staglia in lontananza mentre le due sorelle portano a termine i compiti loro affidati in quanto sostenitrici della guerriglia. Allo stesso modo, anche l'ambientazione cronologica deve coincidere con quella delle biografie dei personaggi storici, poiché momenti cruciali della vicenda romanzesca sono le stragi del Monte Coya ed El Condado, che segnano la fine della resistenza asturiana rispettivamente nel gennaio del 1948 e nel febbraio 1950¹⁰⁷: così, la narratrice situa la morte della sorella proprio nel 1948¹⁰⁸ – più precisamente in seguito alla detenzione cui sono sottoposte entrambe, quando il militare incaricato di redigerne il verbale nella caserma “en la casilla de Ingreso anotó una fecha: 27 de enero de 1948”¹⁰⁹ –, lo stesso anno della sua fuga in Francia con cui chiude la rimemorazione dei fatti al centro della narrazione, nonostante non giunga a raccontare la morte di Manolo Caxigal e di Eloy el Ruso, lasciandone però intendere la fine nel momento in cui rivolgendosi alla propria narrataria afferma che “sé que quieres conocer qué fue de Manolo, pero también de Ventura y Eloy. [...] Pero eso ocurrió en los dos años siguientes, en los que el rebufo de la muerte galopaba sin riendas, hincando más puñaladas en los montes y dejando que en las laderas la sangre acompañara al púrpura de las mandrágoras”¹¹⁰.

Allo stesso modo, nell'opera *La savia de la literesa* (nella quale, abbiamo visto, l'autore attinge significativamente alla biografia del guerrigliero Ángel Fuentes Vidosa, soprannominato “el maestro de Agüero”) l'autore, oltre a segnalare metodicamente la

¹⁰⁶ Cfr. Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., pp. 22-23.

¹⁰⁷ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., capitoli “Las matanzas de Monte Coya y Santo Emiliano en Asturias”, pp. 265-270, e “Los últimos guerrilleros asturianos”, pp. 314-318.

¹⁰⁸ Cfr. Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 13

¹⁰⁹ Ivi, p. 404.

¹¹⁰ Ivi, p. 436.

cronologia¹¹¹, situa la vicenda in maniera estremamente precisa nella regione aragonese, sin dal titolo, dove viene utilizzata la parola “literesa” che, come viene segnalato in esergo, “en Agüero [...] designa [...] una planta silvestre de la familia de las euforbiáceas, de tallo ramoso, hojas alternas, aovadas y serradas, flores amarillentas y semillas menudas y parduscas”¹¹². I riferimenti geografici estremamente puntuali che si possono ritrovare nel romanzo – dal rientro in Spagna del gruppo di maquis protagonisti dalla Francia attraverso un valico situato nei pressi del paese di Tavascán all’ultima lunga lista di nomi di paesi della provincia di Huesca per cui si sono mossi i personaggi, prima dell’assalto finale della Guardia Civil, propiziato da un tradimento, in cui perdono la vita la maggior parte dei protagonisti ed il gruppo si dissolve¹¹³ –, insieme ai dati inerenti la cronologia segnalati, concorrono ancora una volta a definire ciò che abbiamo etichettato come il cronotopo del maquis e che si caratterizza, appunto, per la precisa unione spaziotemporale che, nella maggior parte delle opere prese in esame, è determinata, oltre che dalla ricerca di una verosimiglianza realista, dal motivo dell’incontro tra i personaggi fittizi e i personaggi con un chiaro referente empirico, sia esso esplicitato dal nome proprio o occultato con uno immaginario.

Anche nel romanzo *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett si ritrova un’ampia dovizia di particolari geografici e temporali, che aiutano a situare la vicenda fittizia di Carlos Infante e Lucien Nourissier nell’orizzonte biografico del personaggio storico La Pastora. È molto interessante sottolineare nuovamente il fatto che l’autrice, nella nota “Ficción y realidad” posta a conclusione del romanzo (e che precede la “Nota final” nella quale viene riassunta la vita de La Pastora in seguito alla parentesi temporale in cui è inscenata la vicenda romanzesca), affermi che “todos los episodios que narra el personaje de La Pastora en su monólogo pertenecen a su biografía real. [...] Para mí «la realidad» ha sido el libro del periodista José Calvo, *La Pastora. Del monte al mito*”¹¹⁴. In tal modo, l’autrice richiama le teorie postmoderne circa le relazioni tra

¹¹¹ Ognuno dei dieci capitoli in cui è suddiviso il romanzo – eccezion fatta per una prima parte che serve ad introdurre la vicenda, e che in ogni caso è precisamente situata “en un pueblo francés, en el Aude, el quince de noviembre de mil novecientos noventa y siete” (Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 9) – ha come titolo il mese e l’anno in cui si svolgono i fatti narrati al loro interno: dal settembre del 1944 del primo al maggio del 1948 del nono, con un salto temporale, nell’ultimo, all’ottobre del 1981, quando uno dei guerriglieri protagonisti della vicenda sopravvissuti, Mariano, torna in Spagna e si reca a visitare un’antica staffetta, Francho.

¹¹² Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 7. Anche in questo caso, come per quanto riguardava la prima opzione scelta da Llamazares per intitolare il romanzo *Luna de lobos*, l’autore denuncia sin dal titolo, con l’utilizzo di una parola così specificamente dialettale, tanto la propria provenienza geografica come quella dell’ambientazione dell’opera.

¹¹³ Cfr. Ivi, p. 16, 516.

¹¹⁴ Alicia Giménez Bartlett, “Ficción y realidad”, cit., p. 497.

Storia e letteratura dei critici Linda Hutcheon e Fredric Jameson: secondo quest'ultimo, nel postmoderno il romanzo storico non può più pretendere di rappresentare il passato storico così come è effettivamente occorso, bensì rappresentarne l'immagine che di esso noi abbiamo attraverso una serie di stereotipi che lo trasformano "in una serie di miraggi visivi, di stereotipi o di testi"¹¹⁵, proprio come quello di José Calvo che viene identificato dalla Bartlett come "realtà".

Ritornando ai riferimenti geografici e temporali inseriti nella narrazione dalla Giménez Bartlett, questi sono precisi e verificabili, sia per quanto riguarda la parte esclusivamente fittizia dell'opera (ovvero gli episodi che coinvolgono solo i personaggi di Infante e Nourissier, specialmente al momento del loro primo incontro a Barcellona) che per ciò che concerne la ricerca de La Pastora nella regione catalana del Maestrazgo, dove questa ha operato come maquis secondo la minuziosa ricostruzione storica portata a termine da José Calvo nel succitato testo *La Pastora. Del monte al mito* (2009).

Infante e Nourissier si incontrano, all'inizio del romanzo, a "Barcelona, septiembre de 1956"¹¹⁶, e i loro incontri hanno come teatro le strade della città, come la Plaza de Cataluña, la calle Pelayo, o la calle Industria, mentre la ricerca de La Pastora inizia a Tortosa il 3 ottobre dello stesso anno, nelle "zonas de Els Ports y el Maestrazgo"¹¹⁷. Da lì imprendono il loro viaggio e risiedono e visitano svariati paesi, tutti nella zona succitata: La Sénia, Catí, Morella e Castellote, tra gli altri, fin quando un'informatrice dirà loro che La Pastora si nasconde nel triangolo tra Morella, San Pedro y San Mateo¹¹⁸. Nonostante la discrepanza notevole che si stabilisce, come abbiamo visto nel capitolo precedente, tra la biografia de La Pastora così come è stata ricostruita da Calvo, e la vicenda romanzesca nel momento dell'incontro tra il personaggio storico e i due protagonisti fittizi¹¹⁹, quest'ultimo dato non inficia in alcun modo la ricostruzione degli spazi del Maestrazgo portata a compimento durante il racconto: ciò che conta, infatti, è la ricreazione di uno scenario verosimile in cui mutuamente tempo e spazio si influenzino e concorrano a dotare ulteriormente questa – ma anche, come abbiamo visto, altre – narrazione di un carattere estetico di natura realista.

¹¹⁵ Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 62.

¹¹⁶ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 11.

¹¹⁷ Ivi, p. 32.

¹¹⁸ Cfr. Ivi, p. 357.

¹¹⁹ Cfr. *supra*, capitolo II, pp. 186-187.

L'importanza degli elementi naturali

Nei romanzi sul maquis presi in esame, la natura diventa un elemento di interesse capitale per due motivi principali, che sono stati già in parte segnalati: in quanto scenario prevalente delle vicende narrate ed in quanto termine compositivo di svariate metafore. A questo punto di partenza si deve inoltre aggiungere l'importanza di un'altra figura retorica che vede protagoniste diverse manifestazioni naturali (dai fenomeni atmosferici all'apparizione di animali selvatici), ovvero la fallacia patetica, quell'espedito retorico, affine alla prosopopea, "che consiste nell'attribuire sentimenti o pensieri umani a cose, astri, eventi, fenomeni metereologici, eccetera"¹²⁰.

Non bisogna infine dimenticare che i maquis, che in ogni romanzo appaiono soggetti ad un processo di animalizzazione, si immergono sempre più nella natura e ne vengono quasi assimilati: questo si risolve molto spesso nell'interpenetrazione tra gli elementi naturali e quelli umani, e nella creazione di tropi spesso basati sul trasferimento dei caratteri antropomorfi alle cose, come approfondiremo in fase di analisi.

L'esattezza dei riferimenti geografici appena trattata è, nei confronti dell'inserzione di isotopie naturali da parte degli autori nelle vicende romanzesche, un elemento secondario. Ciò che diviene carico di valenze di primo piano, oltre al fenomeno dell'animalizzazione che verrà trattato nei paragrafi successivi, è la funzione letteraria dell'ambiente naturale, che assume forme e significati diversi nelle narrazioni citate, ma anche in una stessa vicenda in momenti differenti. L'ambiente diventa parte fondamentale del mondo cronotopico del maquis, un mondo concreto e circoscritto che si fa sempre più angusto, andando di pari passo lo stringersi dell'assedio ai personaggi da parte delle forze della repressione e di quelle naturali, che cercano, come vedremo, di sottrarre loro la propria umanità.

Per quanto riguarda *Luna de lobos*, ad esempio, è sempre Miguel Tomás-Valiente a sottolineare in prima istanza l'importanza della montagna all'interno della narrazione di Llamazares. Per il critico, infatti, questa assume due funzioni preminenti:

la primera, la de aliarse con la fuerza del destino en la tarea de desposeer de su humanidad a los personajes principales de la novela, de «atraerlos» hacia la animalización, tratando de absorberlos, de acogerlos, de cobijarlos en su seno e integrarlos en sí misma como animales del bosque. [...] La segunda función del paisaje montano es la de constituirse en un inmejorable reflejo de las almas de los personajes, [...] un instrumento narrativo del que el autor se sirve para dar cuenta de estados de ánimo y sucesos¹²¹.

¹²⁰ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 29, nota 23.

¹²¹ Miguel Tomás-Valiente, "Introducción", cit., p. 21.

La natura assorbe e nasconde fisicamente, ma cerca di rivelare l'interiorità dei personaggi, in modi peculiari a ciascun autore: nel romanzo di Llamazares è facile riscontrare la presenza di fenomeni atmosferici che svelano, come specchi, i sentimenti ed i pensieri dei protagonisti. La sparizione di Juan, ad esempio, prima che il gruppo di maquis si renda conto della sua morte, provoca nel fratello Ramiro una profonda inquietudine mista ad apprensione, che immediatamente si traduce in un cambio repentino delle condizioni atmosferiche, le quali sembrano entrare in sintonia con i sentimenti dell'uomo: "bruscamente, el agua de la presa enmudece, en la pesquera. El cielo se torna del color del hierro viejo y, en lo alto de los chopos, la luna se deshace como un fruto podrido. Es la señal: sobre los campos desolados, sobre las extensiones infinitas de la noche, sobre las soledades eternamente juntas del río y del camino, comienza a nevar con repentina y aprendida mansedumbre"¹²², e sembra di osservare da vicino la paura di Ramiro per le sorti del fratello, paura che lentamente diventa tristezza e consapevolezza della morte di Juan, che ricopre mestamente e ormai quasi con calma, come la neve, tutto ciò che circonda il personaggio colpito dal lutto. La neve è un elemento meteorologico importante, in questo punto del testo, soprattutto se si richiama alla memoria l'interpretazione del critico Emilio Escartín Núñez, il quale afferma che questa, nell'opera di Julio Llamazares, è associata al concetto della morte¹²³. È inoltre interessante notare, nella stessa citazione, la metafora che avvicina la luna ad un frutto marcescente, accostando elementi naturali estranei tra di loro: un espediente che tornerà diverse volte in *Luna de lobos*.

Nell'opera di Vila *La agonía del búho chico* non troviamo simili riscontri: pur essendo a loro volta completamente immersi nel mezzo naturale, i sentimenti dei componenti del gruppo di Alonso Veneno non vengono espressi attraverso i fenomeni atmosferici, e neppure questi fungono da elemento anticipatore di importanti snodi narrativi. Ciò che nel romanzo svolge questo ruolo sono invece le apparizioni di svariati animali selvatici, i quali, portando con sé le proprie caratteristiche morfologiche ed etologiche, unite all'immaginario popolare, possono sia suggerire gli sviluppi più immediati della vicenda che esplicare determinati tipi di comportamenti dei personaggi. Ad esempio, poco prima di incontrare e uccidere per vendetta il Chilero, uno degli

¹²² Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., pp. 100-101.

¹²³ Cfr. Miguel Tomás-Valiente, "Introducción", cit., p. 38, nota 58.

uomini responsabili del *paseo*¹²⁴ di cui è stato vittima, Patricio el Fusilao racconta che “nos habíamos sentado sobre unas rocas a liar un cigarro y contemplaba embobado *una pareja de buitres leonados* sobrevolar el cielo”¹²⁵. L’apparizione di due esemplari di grifone, animale di montagna che si nutre prevalentemente di carogne, può essere la premonizione della prossima apparizione di un cadavere, quello del Chilero, mentre il violento temporale che apre il quarto capitolo della prima parte, e che prelude al tentato omicidio di don Hilario da parte di Nieta, anche se può riflettere l’animo tormentato della giovane prima di quel gesto, non anticipa di fatto alcun atto violento, poiché all’ultimo la ragazza non riesce a sparare al proprio aggressore. In ogni caso, il parallelismo tra l’interiorità di Nieta e il temporale sarebbe uno dei pochi casi rintracciabili nel romanzo, e quindi gli scarsi riscontri testuali non consentirebbero di avanzare un’ipotesi di questo genere.

In *Inés y la alegría*, invece, è il personaggio di Adela a voler nascondere la verità alla cognata Inés circa l’invasione dell’esercito della Unión Nacional Española appena avvenuta, e infatti quando le comunica la decisione di Ricardo, fratello della ragazza, di lasciare Pont de Suert e il motivo che li muove ad andarsene le parla di una “amenaza de temporal. [...] Un temporal de nieve, de los Pirineos”¹²⁶, come se utilizzasse un sinonimo del termine *tormenta* nell’accezione di “perturbación o agitación en algún aspecto de la organización política, económica o social”¹²⁷. In *El lector de Julio Verne* mancano quasi completamente riferimenti alla meteorologia: l’unico dato significativo, che può simboleggiare la situazione di estrema tensione tipica del dopoguerra spagnolo è l’indicazione con cui si apre il romanzo, nella quale la voce narrante afferma che “la gente dice que en Andalucía siempre hace buen tiempo, pero en mi pueblo, en invierno, nos moríamos de frío”¹²⁸.

Allo stesso modo, anche in *Donde nadie te encuentre* la natura, pur essendo ampiamente presente come elemento nel romanzo, raramente serve ad esplicitare l’interiorità dei personaggi, nonostante influenzi profondamente i modi di agire, in

¹²⁴ *dar a alguien el paseo*: “En la Guerra Civil española, trasladarlo a un lugar para matarlo”. *Diccionario de la Real Academia Española*, Avance de la vigésima tercera edición, consultabile sul sito <http://buscon.rae.es/draeI/>

I *paseos* erano forme di giustizia sommaria sadiche e arbitrarie in cui trovarono la morte molti prigionieri delle carceri franchiste, prima di una loro eventuale condanna da parte dei tribunali militari, sia durante la guerra che negli anni immediatamente successivi.

¹²⁵ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 80. Il corsivo è mio.

¹²⁶ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 103.

¹²⁷ Definizione tratta dal *Diccionario de la Real Academia Española* consultabile sul sito <http://buscon.rae.es/draeI/>

¹²⁸ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 17.

continua evoluzione, dei due protagonisti principali, Carlos Infante e Lucien Nourissier. Solo in due occasioni, infatti, i fenomeni atmosferici sembrano rispecchiare ciò che sta provando un personaggio, in un caso, e ciò che sta per essere rivelato, in un altro. Nella prima occorrenza, la rabbia che prova Nourissier nell'assistere al trattamento brutale di un militare nei confronti di una famiglia che ha deciso di proporzionare loro alcune informazioni su La Pastora, si riflette nella violenza di un forte vento, anche se lo psichiatra francese pare non accorgersi di ciò che accade intorno a lui: "con el paso de las horas, el viento se había convertido en un huracán. El sol decreciente daba tonalidades rojas a las nubes, pero en aquel momento él era inmune a cualquier belleza, se sentía inflamado de cólera, empapado de deseos de compensación"¹²⁹. Nella seconda, invece, un forte temporale precede la confessione di Infante a Nourissier circa la propria iniziale connivenza con la Guardia Civil, quasi ad anticipare la tempesta di sentimenti e sensi di colpa che il giornalista spagnolo scatenerà nella propria interiorità e in quella dello psichiatra: "un trueno poderoso retumbó en las montañas y el cielo se puso oscuro como la noche. Empezó a llover con furia"¹³⁰. A confessione conclusa, "la lluvia había amainado, pero seguía lloviendo aún"¹³¹, riflettendo, in un certo senso, la calma ritrovata di Nourissier in seguito all'aver appreso il tradimento di Carlos nei suoi confronti e in quelli dei genitori, nonostante permanga nel personaggio una profonda disperazione.

Anche nella pentalogia di Cervera la natura, ed i monti in particolare, pervade la narrativa, a cominciare dal primo volume, *El color del crepúsculo*, dove le avventure più elettrizzanti di Sunta bambina con il cugino Héctor si svolgono nei boschi e vedono protagonisti un gran numero di animali selvatici lì presenti; credo sia inoltre importante aggiungere che questo romanzo è interamente basato sui ricordi di Sunta, messi per iscritto a "esa luz del crepúsculo que se filtra desde los montes"¹³². È quella stessa luce di cui parla una delle voci narranti di *Maquis*, Ángel, quando afferma che, nel momento del ricordo, "por las tardes, con la luz naranja que llegaba de los montes donde estuvieron los huidos, también llegaban las caras de mi padre, de Nicasio y de los otros"¹³³.

Nella maggior parte degli altri romanzi sul maquis presi in esame, invece, e specialmente in quelli pubblicati negli ultimi anni, la centralità dell'ambiente naturale in

¹²⁹ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 138.

¹³⁰ Ivi, p. 490.

¹³¹ Ivi, p. 495.

¹³² Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 34. Il corsivo è mio.

¹³³ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 15.

cui si muovono i maquis comincia a scemare, nel senso che permangono in quelle opere le descrizioni, le caratterizzazioni dello scenario, la ricreazione geografica cui abbiamo fatto cenno in precedenza, ma raramente ormai si qualificano come elementi di indagine e di approfondimento narrativo. L'importanza che acquisisce la natura in un romanzo come *Luna de lobos* di Llamazares, in cui questa diventa specchio dell'interiorità dei personaggi o *mise en abyme* della struttura dell'opera in quanto elemento anticipatore di determinati snodi della vicenda o contraltare di momenti di particolare tensione narrativa, viene via via meno nelle opere pubblicate in seguito a quella succitata. L'inserzione di riferimenti, descrizioni, dettagli concernenti l'ambientazione delle vicende inizia a qualificarsi più come il riflesso di una volontà di verosimiglianza e di riproduzione realista delle condizioni di vita dei personaggi narrativi piuttosto che un elemento problematizzante di queste ultime. Certo il monte e i boschi rimangono centrali in questa narrativa – specialmente in quanto “mundo desconocido y hostil”¹³⁴, in quanto elemento giustificante in parte le difficoltà esperite dai personaggi nella lotta e soprattutto nella lotta per la sopravvivenza –, ma si convertono piuttosto, ormai, in una serie di *topos* di questa narrativa. Questo perché, a mio avviso, la letteratura sul maquis mantiene come riferimento imprescindibile *Luna de lobos* di Julio Llamazares, che si qualifica come la prima opera di indiscutibile qualità letteraria e che pertanto assume il ruolo, più o meno palesato, di ipotesto privilegiato attraverso l'imitazione dei modi e delle forme. Ciononostante, le tematiche di maggiore risalto nel testo di Llamazares, quelle più sfruttate o approfondite, tendono a trasformarsi in un *cliché*: da qui, appunto, l'importanza sempre meno riconosciuta alla riflessione narrativa attraverso la ricreazione dell'ambiente naturale e l'interpenetrazione tra questo e i personaggi che compaiono nelle vicende romanzesche.

L'animalizzazione dei personaggi

Il fenomeno dell'animalizzazione è una delle metafore più ricorrenti che vede protagonisti i maquis, specialmente in *Luna de lobos* e *La agonía del búho chico*, i due romanzi che più prestano attenzione all'elemento naturale che fa da sfondo alle vicende dei guerriglieri. Questi sono paragonati a molti animali diversi (innanzitutto il lupo, il gufo, il cane, la biscia...), ma anche nei testi dove non si ritrova un utilizzo così marcato della metafora animale, l'animalizzazione è comunque presente, in particolar modo

¹³⁴ Pascual García, *Solo guerras perdidas*, cit., p. 26.

nella descrizione degli stati d'animo dei personaggi, che più si trovano in situazioni estreme o investiti da passioni violente, più assumono tratti animaleschi.

Nelle pagine finali di *Luna de lobos*, ad esempio, il protagonista, Ángel, è ormai rimasto solo e, caduto vittima di un'imboscata da parte dei militari della Guardia Civil, riesce a fuggire correndo, "con todas mis fuerzas. He corrido con rabia, como un perro herido"¹³⁵, mostrando tutta la propria disperazione, legata ad un istinto di sopravvivenza ormai esclusivamente animalesco. È in altri testi, però, che le passioni dei personaggi vengono metaforizzate con immagini estrapolate dal mondo animale: ne *La agonía del búho chico* si parla a più riprese di "miedo puramente animal"¹³⁶, ma è soprattutto l'interiorità dei protagonisti a richiamare questo tipo di metafore, come quando, parlando di Nieta, il narratore afferma che esisteva qualcosa, nell'animo della ragazza, che "cual serpiente gigantesca, se había tragado las ilusiones y la vida de la muchacha"¹³⁷, o quando fa riferimento al desiderio di Mateo per la giovane e all'incertezza provata dal guerrigliero a causa della loro situazione sentimentale, che lo corrode "como si tuviera un gato dentro..."¹³⁸.

Il romanzo *Inés y la alegría*, invece, più che parlare di una guerriglia del monte tratta della fallita invasione della valle di Arán, di un contesto affine ma sostanzialmente differente a quello della vita dei maquis sulle montagne, soprattutto perché i personaggi sono qui inquadrati in un esercito regolare, e non isolati in piccoli gruppi in un ambiente ostile, continuamente braccati dal braccio armato della repressione. Forse per questo motivo, e per sottolineare la differenza tra gli ideali repubblicani e la brutalità delle forze franchiste, l'animalizzazione e le metafore animali assumono nella maggior parte dei casi valenze presentate come negative, a differenza degli altri romanzi, dove l'assimilazione dei maquis alla natura può anche essere un elemento di vantaggio rispetto a coloro che li combattono, poiché questi risultano incapaci di trovarsi a proprio agio nell'ambiente naturale e, nei fatti, incapaci di sfruttarne le caratteristiche a proprio favore: più volte, nei testi, si fa riferimento al fatto che "los guardias conocían la ventaja de los emboscados, esos invisibles ojos del monte que los miraban en su camino, invulnerables"¹³⁹.

Perciò nel primo romanzo di Almudena Grandes la metafora animale è spesso utilizzata in senso dispregiativo: un valido esempio può offrirlo la domanda di Montse

¹³⁵ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 202.

¹³⁶ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 130.

¹³⁷ Ivi, p. 78. Il corsivo è mio.

¹³⁸ Ivi, p. 84.

¹³⁹ Pascual García, *Solo guerras perdidas*, cit., p. 37.

ad uno dei ragazzini che i miliziani spagnoli decidono di far espatriare in Francia al momento della ritirata, dopo il tentativo fallito di invadere la valle di Arán. In quell'episodio, il bambino è spaventato dalla decisione che investe la sua vita, misera ma allo stesso tempo conosciuta e in fondo rassicurante, e inizia a piangere rifiutandosi di seguire i soldati. Montse, che in quel momento si occupa di lui, gli fa notare l'insensatezza del suo comportamento, prospettandogli un futuro differente rispetto alla vita di lavori e sacrifici che lo attenderebbe se decidesse di rimanere a Bosost a curare il gregge di una famiglia che lo ha accolto in quanto orfano repubblicano, e lo fa proprio sottolineando la condizione quasi animalesca della vita rurale in contrasto con la civilizzazione, l'istruzione e gli ideali della sinistra spagnola repubblicana di cui si fa portatrice in quel momento, quando domanda ad Andrés: “¿Qué quieres, quedarte aquí para no aprender nada, y ocuparte de las mulas toda tu vida, hasta que empieces a rebuznar y te conviertas en una mula tú también?”¹⁴⁰.

Allo stesso modo, anche le passioni dei personaggi metaforizzate in termini animali non vengono quasi mai presentate in un'ottica favorevole: la paura del sindaco di un villaggio appena conquistato dall'esercito della UNE, ad esempio, “le prestaba un aspecto casi animal”¹⁴¹, e benché in questo tipo di occorrenze il processo di animalizzazione sia di preferenza sperimentato da figure vicine al regime franchista che i protagonisti combattono, è la violenza e l'inopportunità dei sentimenti a causare una sorta di metamorfosi animalesca, che investe anche i personaggi che l'autrice presenta come portatori di valori da lei giudicati costruttivi o positivi. Quando i soldati ripiegano in Francia, ad esempio, alcuni decidono di rimanere in Spagna per diventare maquis, e tra questi anche Comprendes, la cui moglie Angelita, al ricevere la notizia, sbuffa “como un toro enfurecido”¹⁴². La delusione e la paura della compagna di un combattente, che ai tempi della liberazione francese era stata una coraggiosa staffetta tra i guerriglieri spagnoli e quelli francesi, fa sì che Angelita, nonostante la decisione del marito sia la migliore dal punto di vista della causa dei personaggi e del narratore (non dobbiamo dimenticare di trovarci di fronte ad uno dei romanzi più ideologici e votati ad una narrazione eroica del corpus selezionato), venga dipinta con tratti animaleschi, che ne segnalano la debolezza e l'abbandono a sentimenti di stampo irrazionale, in quel preciso momento.

¹⁴⁰ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 496.

¹⁴¹ Ivi, p. 332.

¹⁴² Ivi, p. 509.

Al contrario, nel romanzo di Alicia Giménez Bartlett, il fenomeno dell'animalizzazione non viene sempre riferito come un tratto legato agli aspetti più brutali della natura, anche se l'accostamento della violenza al mondo animale, accompagnato dai sentimenti di paura che suscita, è già segnalato da La Pastora all'epoca della Guerra Civile, quando nel suo paese irrompono le truppe ribelli: “los nacionales pasaron [...] e *hicieron muchas animaladas* también. Yo oía cosas, veía que la gente sufría y se asustaba, el miedo campaba a sus anchas por todos lados”¹⁴³. Il personaggio che però pare più colpito dalla durezza della vita rurale del dopoguerra nella regione del Maestrazgo è Lucien Nourissier, il quale proviene da un Paese, la Francia, in cui gli orrori della guerra sono passati, come ammette egli stesso propugnando una visione eccessivamente rosea – o manichea – di ciò di cui parla, senza implicare uno scontro fratricida tra connazionali: “también hubo problemas en Francia durante la guerra: traidores a la patria, colaboracionistas... Sólo que allí todo estaba bien definido: el enemigo era extranjero y representaba todo lo malo. Además, allí ganó mi bando”¹⁴⁴. Anche per questo motivo, unito al fatto che il personaggio ci viene presentato come un posato borghese e illuminato uomo di scienza, Nourissier non può fare a meno di segnalare al compagno di viaggio, a volte con estrema violenza (come, ad esempio, quando attacca Infante urlando che “¡Éste es un país de bestias, de bestias salvajes sin respeto por nada ni por nadie!”¹⁴⁵), la brutalità della regione in cui si trova, sebbene in varie occasioni sia il primo a rimanere indignato a sentire i militari della Guardia Civil tacciare di bestialità le popolazioni dei villaggi.

La Pastora mostra tuttavia un punto di vista sull'animalizzazione finora non riscontrato in alcun altro romanzo, probabilmente a causa della sua infanzia nei campi come pastore e della gioia provata per essere lontano dalle sporadiche violenze di cui veniva fatto oggetto in gioventù. La sua permanenza nei boschi, il contatto con gli animali e i lavori duri in cui riusciva come nessun altro gli danno un senso di orgoglio che esprime paragonandosi felicemente con le bestie, affermando che “ni siquiera un animal era capaz de trabajar tantas horas como yo sin cansarse”¹⁴⁶. La povertà, le ingiurie, il lavoro faticoso sembrano non lasciare cicatrici, e ripensando alla propria vita, nella conversazione con Infante e Nourissier, La Pastora ammette che questa sia stata comunque serena e, dal suo punto di vista, facile, poiché almeno gli era permesso

¹⁴³ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 167. Il corsivo è mio.

¹⁴⁴ Ivi, p. 218.

¹⁴⁵ Ivi, p. 180.

¹⁴⁶ Ivi, p. 206.

di “dormir al raso, solo, más libre que un pájaro”¹⁴⁷, tanto che Infante deve riconoscere che “aunque esté acosada y se vea obligada a vivir como una alimaña, es libre por completo”¹⁴⁸. In questo caso, dunque, l’autrice, a differenza degli scrittori degli altri romanzi scelti come oggetto di indagine, mette in risalto una caratteristica della vita animale finora taciuta, ovvero la libertà: la vita rurale, sia durante l’attività pastorizia del personaggio che nel periodo della guerriglia, può sì avvicinare l’uomo alla fauna montana, ma bisogna coglierne appieno, ed insieme, i difetti e le potenzialità che questa può offrire. L’animalizzazione può infatti esser vista come abbruttimento, possibilità da sfruttare per garantirsi la sopravvivenza, o come fenomeno che libera l’essere umano da vincoli sociali forzosamente imposti all’individuo.

È dunque l’animalizzazione lo snodo tematico principale del romanzo sul maquis, poiché, anche quando questa non sia esplicitata o indagata come in *Luna de lobos* o *La agonía del búho chico*, si caratterizza ad ogni modo come un immaginario sempre sfruttato, sia che si tratti di fugaci accenni come nei romanzi della Grandes succitati o di riflessioni caratterizzanti come quelle appena segnalate tratte dall’opera della Giménez Bartlett, dove non si può assistere all’animalizzazione in maniera approfondita (poiché il romanzo tratta della ricerca del maquis ermafrodita da parte di Infante e Nourissier), ma dove comunque questa è presente sia nelle opinioni espresse dai personaggi secondari che nel racconto intercalato della Pastora.

Esistono ovviamente romanzi sul maquis in cui non è presente in alcun modo l’animalizzazione – anche se questi sono una netta minoranza –, come ad esempio *La noche de los Cuatro Caminos* di Trapiello, che si svolge tutto nell’orizzonte urbano della capitale spagnola; ciononostante ritengo che il modello letterario del maquis, anche per ragioni di verosimiglianza storica, rimanga fortemente ancorato alle isotopie animali e naturali, perché nella maggior parte dei romanzi il cardine della vicenda risiede nel paradosso di una lotta per la civiltà portata a compimento da coloro che, parallelamente, combattono una propria personale battaglia contro l’imbarbarimento che ha come causa scatenante la violenza ma che viene simboleggiata dalla metafora animale e dall’animalizzazione.

Nei testi facenti parte del corpus di più spiccata qualità letteraria è soprattutto questa lotta ad apportare un maggior valore riflessivo alla narrativa, ma anche nelle opere meno attente a riflessioni che esulino dalla vicenda romanzesca rimane centrale il

¹⁴⁷ Ivi, p. 406.

¹⁴⁸ Ivi, p. 100.

rapporto con la natura, benché, come abbiamo visto pocanzi per quanto riguarda l'inserimento nei testi di immagini facenti riferimento all'ambiente naturale in cui vivono e agiscono i maquis, possa più facilmente diventare una convenzione fine a se stessa e svuotata di senso piuttosto che un elemento di riflessione su temi di rilevanza universale concernenti la natura umana.

In seguito a queste brevi premesse, vedremo nel prossimo paragrafo quali sono gli animali che più di frequente appaiono nei romanzi sul maquis presi in esame, approfondendo l'argomento nell'analisi testuale che seguirà.

Gli animali simbolo del maquis

Uno degli elementi più ricorrenti nella narrativa sul maquis è dunque la presenza dell'immaginario animale, che si esplica in molti dei testi sull'argomento nella simbologia, nelle metafore animali, ed infine nel processo di animalizzazione che sperimentano i personaggi, in particolare i guerriglieri.

Nell'individuare gli animali che appaiono con più frequenza nei romanzi facenti parte del corpus è innanzitutto opportuno ricordare che queste figure non vengono inserite nella narrazione semplicemente per richiamarsi ai connotati morfologici ed etologici, bensì anche per rimandare il lettore all'immaginario culturale e popolare che le caratterizzano, poiché, è utile ricordarlo,

la metafora mantiene due pensieri, di cose diverse, simultaneamente attivi all'interno di una parola o di una espressione semplice, il cui significato è la risultante della loro interazione. [...] La metafora tiene insieme, in un significato semplice, due diverse parti mancanti dei contesti diversi di questo significato. Non si tratta più, quindi, di un semplice trasferimento delle parole, ma di uno scambio tra pensieri, cioè di una transizione tra contesti¹⁴⁹.

Il nuovo orizzonte di senso aperto dalle figure animali nasce quindi dall'interazione tra i dati oggettivi del mondo esterno e il retroterra culturale, ma soprattutto popolare, che questi portano con sé.

Il primo dato immediatamente offerto ai lettori circa l'importanza dell'ambiente naturale e dell'isotopia animale nelle opere di narrativa sul maquis è la scelta dei titoli da parte degli autori: su duecentoquarantaquattro testi catalogati dal 1938 al 2013, ben sessantuno contengono un riferimento alle zone in cui sono situate le vicende o ad un elemento naturale (una stagione, un fenomeno meteorologico, una pianta – per fare solo alcuni esempi), mentre ventiquattro richiamano un animale determinato, o una qualità ad esso collegato. Ne forniscono validi esempi titoli di testi come *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros* (1938) di José Herrera Petere, *La montaña herida*

¹⁴⁹ Paul Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 108.

(1981) di José María Castroviejo, o ancora *Multiaventura als Pirineus* (2005) di Josep Chapa Mingo.

Gli animali che più spesso appaiono come termini delle metafore legate alla narrazione popolare nei romanzi sono essenzialmente due, il lupo e il gufo, ed infatti ad essi sono riferiti ben dieci dei ventiquattro titoli delle opere precedentemente menzionate:

- Luis Berenguer, *El mundo de Juan Lobón* (1967), dove il riferimento alla figura del lupo è palese sin nel nome del protagonista;
- Bento da Cruz, *O lobo guerrilheiro* (1980);
- Julio Llamazares, *Luna de lobos* (1985);
- Justo Vila, *La agonía del búho chico* (1994);
- Iñaki Biar, *La canción del lobo* (2002);
- Francesc Puigpelat I Valls, *Els llops* (2005);
- Amaro Carretero, *Hijos de lobo (Los de la sierra)* (2005);
- Desiderio Vaquerizo, *Callejón del lobo* (2006);
- Lluçia Vallés, *La mirada del gamarús* (2006);
- Juan Pan García, *La pista del lobo* (2007).

Molti degli autori che affrontano l'argomento del maquis inseriscono nelle proprie opere svariati riferimenti al gufo poiché questo animale, oltre ad essere effettivamente presente nelle zone rurali spagnole, è un predatore notturno, e può dunque suscitare facili parallelismi con guerriglieri che vivevano ed operavano essenzialmente durante la notte per sfuggire più facilmente alle persecuzioni dei militari franchisti, ma anche perché è un dato storicamente accertato che “para reconocerse en la noche [...] los guerrilleros imitaban el sonido del búho o del cárabo”¹⁵⁰.

È però la figura del lupo a portare con sé, nelle narrazioni, un gran numero di riferimenti culturali da ricercare nella cultura popolare e letteraria, non solo strettamente spagnola ma occidentale. Il lupo è presente sin dall'antichità classica, nella mitologia e nella letteratura, come simbolo di forza ed aggressività, emblema della pericolosità e della ferocia naturale. Nelle favole di Esopo, ad esempio, si possono ritrovare molte delle caratteristiche del lupo che permangono nella cultura occidentale: la ferocia, la scaltrezza, la voracità, l'aggressività, ma contemporaneamente anche qualità ritenute positive come la fierezza e l'indomabilità, l'intelligenza, il senso della collettività e

¹⁵⁰ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 206.

della lealtà al gruppo, uno dei connotati di maggiore importanza nella possibilità di sopravvivenza dei maquis. Questa doppiezza ed incertezza nel catalogare il lupo come animale malvagio, o come animale feroce degno, nonostante tutto, di una certa ammirazione per i tratti più nobili che in ogni caso accompagnano la sua natura si può ritrovare, ad esempio, nel mito fondativo della città di Roma, dove i gemelli Romolo e Remo, figli del dio Marte, sopravvivono grazie all'intervento di una lupa, che garantisce loro il nutrimento fin quando non saranno posti in salvo dall'intervento del pastore Faustolo.

Nella Bibbia e nella cultura cristiana, invece, il lupo è sempre associato all'idea di pericolo e di minaccia, sia nei confronti del bestiame che in quelli del metaforizzato gregge dei fedeli: dall'Antico Testamento ai Vangeli, l'unica speranza di redenzione dell'animale risiede nell'intervento divino. Spesso i bestiari medievali raccolgono la suggestione del Testo Sacro, e anche nella *Commedia* dantesca il principio del viaggio infernale del narratore è funestato dall'apparizione di tre belve feroci tra cui una lupa, l'immagine più terrificante di tutte, allegoria dell'avarizia e della cupidigia.

A conferma del valore simbolico attribuito all'immaginario terrificante del lupo si può segnalare, nella cristianità medievale, l'eccezionalità del racconto tradizionale del lupo di Gubbio, nel quale san Francesco d'Assisi riesce ad ammansire un feroce esemplare che aveva seminato terrore e morte nelle campagne sino a quel momento, e lo riporta nel consorzio delle creature facendo sì che la popolazione, in cambio della mitezza dell'animale, lo sostenti spontaneamente.

Un'interessante rivisitazione della leggenda francescana, nella cultura ispanica, è il poema dell'autore nicaraguense Rubén Darío, "Los motivos del lobo", dato alle stampe nel 1914 nella raccolta *Canto a la Argentina*, in cui il poeta, attraverso le parole del lupo e di san Francesco, fa una riflessione sulla natura dell'uomo in comparazione con quella dell'animale. Nel componimento, Darío inizialmente descrive il lupo con l'immaginario culturale che abbiamo fin qui mostrato: san Francesco trova infatti sui monti "un rudo y torvo animal, / bestia temerosa, de sangre y de robo, / las fauces de furia, los ojos de mal: / ¡el lobo de Gubbio, el terrible lobo!"¹⁵¹. Il lupo è definito "rabioso"¹⁵², "cruel"¹⁵³, una creatura con "hocico diabólico"¹⁵⁴, tanto che il santo di Assisi si chiede se questi non sia figlio dell'inferno. Così non è: l'animale è, come tutti,

¹⁵¹ Rubén Darío, "Los motivos del lobo", in *Poesías completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1967, p. 833.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ivi, p. 834.

creazione divina, e possiede un'anima pura rispetto agli uomini, che vengono additati come le reali bestie feroci poiché cacciano senza bisogno di nutrirsi, guerreggiano tra fratelli, provano invidie, rancori, odi. E quando il lupo, addomesticato da Francesco, torna alla condizione di ferocia che gli è propria, perché non può vivere in mezzo ad esseri umani che tanto peccano e che mostrano una brutalità maggiore ed ingiustificata rispetto a quella dell'animale, il santo non può fare altro che chinare il capo e pregare per i suoi fratelli, ammettendo le ragioni della bestia, portatrice in questo caso di valori di umanità sconosciuti alla stessa comunità umana.

La reinterpretazione dell'immaginario tradizionale del lupo portata a termine da Rubén Darío in questo componimento si inserisce in modo interessante nella simile rivisitazione del *topos* che compiono gli autori dei romanzi sul maquis presi in esame, ma è un caso estremamente raro: nella cultura popolare il lupo continua ad essere fonte di paure a causa del reale pericolo costituito dall'animale, nelle campagne, nei confronti delle popolazioni contadine e del loro bestiame, mentre la cultura alta e letteraria non fa altro che perpetrarne la visione classica e biblica, scordandone però, nella maggior parte dei casi, le valenze più encomiabili.

Nascono così leggende popolari quali quella della licantropia, che trova riscontri nella letteratura in moltissime opere, a partire dal *Satyricon* di Petronio per arrivare al romanzo gotico e ai racconti, tra gli altri, di Guy de Maupassant o Alexandre Dumas, senza dimenticare l'allusione cervantina alla fattucchiera italiana che si trasforma in lupo nell'opera *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*¹⁵⁵.

Anche nella letteratura destinata all'infanzia troviamo questa figura accompagnata dall'immaginario negativo fin qui rapidamente tracciato, ad esempio nelle fiabe dei fratelli Grimm, nei racconti di James Orchard Halliwell-Phillipps, o ancora, in ambito ispanico, in diverse favole in versi dell'autore basco Félix María Samaniego, vissuto nel XVIII secolo.

Infine, è interessante notare come molti testi teorici si soffermino sulla metafora di hobbesiana memoria "homo homini lupus": Sandro Briosi, ad esempio, riflettendo su questo enunciato e sul suo utilizzo, si chiede che cosa impediva di affermare in suo luogo che "l'uomo è un egoista violento"¹⁵⁶, richiamando, nell'immagine del lupo,

¹⁵⁵ Cfr. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003, Libro I, cap. VIII, pp. 185-192. In questo capitolo il ballerino italiano Rutilio racconta la propria vita e la fuga da un carcere grazie all'intervento di una strega che ha il potere di trasformarsi in lupo.

¹⁵⁶ Cfr. Sandro Briosi, *Il senso della metafora*, cit., p. 201.

quella serie di luoghi comuni di ascendenza culturale e popolare che lo caricano dei tratti di ferocia ed aggressività.

Per ciò che concerne il maquis, la massiccia presenza di riferimenti al lupo si può riscontrare a partire dai nomi di battaglia di guerriglieri storicamente esistiti: “Lobo” è il soprannome, ad esempio, del guerrigliero Antonio Fernández Alonso, operante nella regione dell’Estremadura¹⁵⁷, o del maquis traditore, della stessa regione, Enrique Álvarez de Castro¹⁵⁸. Per quanto riguarda i romanzi, invece, è il nome di battaglia di uno dei comandanti della Unión Nacional Española che invadono la valle di Arán nel primo dei romanzi trattati di Almudena Grandes, di un guerrigliero urbano operante a Madrid nell’opera di Andrés Trapiello *La noche de los Cuatro Caminos* e di un guerrigliero, traditore del maquis chiamato Francés, in *La Golondrina* di Fernández Delgado; anche il nome femminile di Guadalupe (la moglie del maquis Sebastián Fombuena nella pentalogia di Alfons Cervera) richiama il lupo: un personaggio di Justo Vila ci informa del fatto che “Guadalupe significa río y significa lobo”¹⁵⁹, e sono note le dispute etimologiche che fanno derivare il nome dall’arabo *wad al luben* (fiume nascosto) o da *wád al-lúp* (fiume dei lupi).

Al di là delle ricorrenze onomastiche presenti nei romanzi, il dato più importante da sottolineare è proprio la rilettura dell’immaginario classico del lupo, che in questi romanzi, oltre ad incarnare alcune delle doti negative precedentemente segnalate, è soprattutto visto come “símbolo de valentía, de camaradería; es el rey del bosque: libre, majestuoso, salvajemente fiel a sus instintos. Pero en el imaginario popular es también un animal temido”¹⁶⁰. I maquis, in questi romanzi, assumono tutte le caratteristiche segnalate da Miguel Tomás-Valiente: sono temuti dalle popolazioni, sono feroci e brutali, ma allo stesso tempo sono coloro che combattono per propugnare i valori della Repubblica anche dopo la sconfitta avvenuta nella guerra civile, valori che uno dei narratori di Alfons Cervera identifica con “la felicidad de nuestra gente, y la solidaridad, y la igualdad, que ahora estos cabrones fascistas ni igualdad ni leches, que sólo a fusilar y a matar lo que haga falta y tan tranquilos”¹⁶¹.

¹⁵⁷ Cfr. Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 84.

¹⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 299.

¹⁵⁹ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 310.

¹⁶⁰ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 34.

¹⁶¹ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 97.

Nel caso specifico, dunque, la metafora animale del lupo si basa “sia su sistemi di implicazione appositamente costruiti, che su luoghi comuni già noti”¹⁶²; le metafore animali nascono quindi da luoghi comuni, ma vengono poi modificate, dagli autori, con un incremento di significazione: è infatti importante ribadire che il parallelismo tra i maquis e le figure animali si ritrova innanzitutto nella cultura popolare, nelle testimonianze di quella parte della popolazione spagnola, invero molto ridotta, che all’epoca del movimento di resistenza armata al regime era a conoscenza della presenza dei guerriglieri in determinate regioni rurali. Già per lo storico Secundino Serrano i maquis erano “hombres que llevaban una existencia parecida a la de las alimañas”¹⁶³, ma erano soprattutto percepiti in questo modo dalle popolazioni, che, anch’esse strettamente legate per motivi di sussistenza alla vita montana e rurale, conoscevano bene le drammatiche condizioni di vita dei combattenti. La pietà umana e l’aiuto che ricevettero inizialmente da parte di alcune persone dei villaggi spagnoli nacque proprio per questo motivo, grazie a moti empatici dettati più da un sentimento di pietà e carità che da un appoggio politico o ideologico: “muchos enlaces explican que no entendían la lucha de los hombres del monte, pero que les producían lástima y los apoyaban proporcionándoles comida y no denunciando su presencia. La expresión «vivían como animales» formula perfectamente la relación, más personal que política, que se establecía entre algunos ciudadanos sensibles y los perseguidos del franquismo”¹⁶⁴.

La testimonianza riportata da Secundino Serrano viene a confermare quella tendenza peculiare della letteratura postmoderna di “mescolare nei testi letterari [...] le immagini, le movenze della cultura popolare”¹⁶⁵, cancellando i confini tra la cultura alta e quella popolare, commerciale o di massa. Anche la cosiddetta narrativa neomoderna, abbiamo visto, mantiene questo stilema: in essa

el empleo de temas y procedimientos procedentes del archivo popular [...] señala que la estética de la ficción actual sigue privilegiando las formas que se alejan de la organización jerárquica del conocimiento y el arte. [...] El texto [...] confirma la pertenencia potencial de todos a una comunidad cultural compartida con principios que forman parte de la memoria ancestral-oral, más que escrita, de la humanidad¹⁶⁶.

È interessante sottolineare, nella citazione precedente tratta dal testo *Más allá de la posmodernidad* di Gonzalo Navajas, l’accento che il critico pone sulla memoria orale rispetto a quella scritta: è tramite le forme della trasmissione orale che si conserva e

¹⁶² Max Black, *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca, 1962, p. 43, citato e tradotto in Paul Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 118.

¹⁶³ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 211.

¹⁶⁴ Ivi, p. 216.

¹⁶⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 31.

¹⁶⁶ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 138. Il corsivo è mio.

trasmette la memoria, e sempre nell'oralità questa si carica di elementi metaforici che vengono poi utilizzati nella forma scritta in generale e, in particolare, in quella romanzesca.

Sempre secondo Ceserani, “nessuna figura retorica, nessun procedimento formale, nessuna strategia di discorso, nessun singolo strato interno dei testi letterari sono di per sé portatori di significato; e invece la complessa carica significante dei testi deriva dai rapporti che vengono di volta in volta costruiti fra i vari strati e componenti, fra le diverse operazioni di investimento semantico che li costituiscono”¹⁶⁷. In questo passaggio, il critico si concentra, per individuare quella che lui chiama una mappa tematica del postmoderno, sulle figure retoriche e sui procedimenti formali che acquisiscono significato grazie all'interazione con altri componenti all'interno dei testi: la validità di questa asserzione mi pare indubbia, ma, considerata l'importanza dell'eliminazione della frontiera tra cultura alta e cultura popolare segnalata dallo stesso, penso che si possa, forse in maniera un po' audace, forzare questo passaggio testuale ed ampliare l'ambito della (ri)creazione del significante alla cultura letteraria e popolare in cui un testo è immerso: l'investimento semantico di alcuni concetti segnalato da Ceserani dipenderebbe in certa misura anche dal *background* socioculturale dell'autore ma, soprattutto, dei personaggi storici che ispirano quelli romanzeschi.

L'immaginario popolare legato al lupo è quindi mantenuto ed integrato, come formulato dai teorici della letteratura postmoderna, nelle opere sul maquis, ma caricato di valenze nuove che si impongono sui vecchi stilemi e che richiamano molto da vicino la riscrittura del racconto tradizionale di san Francesco d'Assisi e il lupo di Gubbio nel poema succitato di Rubén Darío: vedremo in quali modi e attraverso quali metafore nelle analisi particolareggiate dei romanzi facenti parte del corpus in cui questo animale compare come immagine e come motivo.

Luna de lobos

L'introduzione all'edizione di *Luna de lobos* curata da Miguel Tomás-Valiente si concentra in particolar modo sulle metafore animali, sull'importanza dell'ambiente naturale e dei suoi effetti sui personaggi, e sul processo di animalizzazione cui sono condannati i quattro protagonisti dal momento in cui decidono, loro malgrado, di rimanere sui monti come maquis. Inizialmente, essi si trovano nella condizione di

¹⁶⁷ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 140.

huidos a combattere le forze franchiste che stanno guadagnando terreno durante la guerra, poiché il romanzo ha avvio nel 1937, l'anno successivo alla deflagrazione del conflitto, quando Ángel, Ramiro, Gildo e Juan tornano nella propria regione dopo la caduta del fronte asturiano dove avevano combattuto. In seguito, al termine dichiarato ma non effettivo delle ostilità, rimangono nella clandestinità dei monti per opporsi al regime recentemente instauratosi, portando a compimento azioni di guerriglia e sabotaggi al fine di mantenere attivo un movimento di resistenza contro Franco e la sua dittatura, nella speranza di un intervento alleato a conclusione della Seconda Guerra Mondiale.

Nel testo di Llamazares l'accento non è posto tanto sulle questioni storiche e politiche dell'epoca in cui è ambientata la vicenda, bensì sulle ripercussioni che queste hanno sui personaggi e sulle loro esistenze: “la mitificación del enfrentamiento armado resalta la tragedia humana, que trasciende lo temporal y lo local para universalizarse”¹⁶⁸. All'autore interessa maggiormente “el proceso de animalización de una persona acorralada, [...] la reflexión sobre el instinto de supervivencia”¹⁶⁹ rispetto alle questioni storiche o politiche che possono scaturire dalla propria opera. È questo un dato che, a mio avviso, può venir confermato anche dalle riflessioni precedentemente esposte circa la ricreazione dello spazio geografico e, soprattutto, la mancanza di riferimenti storici precisi e dell'inserzione di figure realmente esistite che possano farsi portatrici, attraverso la loro sola presenza, di un bagaglio ideologico facilmente riconoscibile dal lettore. Inoltre, la scarsa attenzione prestata dall'autore nei confronti della materia storica si riflette, tra le altre cose, nella mancanza di un'ideologia conclamata da parte dei personaggi: anche se di Ángel si dice che sia “maestro de escuela y miembro del ilegal sindicato C.N.T.”¹⁷⁰, è evidente in più punti che i personaggi non combattono per il trionfo di una qualsivoglia dottrina politica o sociale (degli altri tre, ad esempio, non è neppure citata l'affiliazione a una qualche organizzazione facente riferimento al bando repubblicano) ma esclusivamente, ormai, per la propria sopravvivenza. Prova ne è anche la reazione di Ramiro al ritorno in patria di un combattente, el Francés, che porta dalla

¹⁶⁸ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 13.

¹⁶⁹ Intervista a Julio Llamazares pubblicata nell'aprile del 1985 dal periodico *La Gaceta del Libro* con il titolo “Un autor: Julio Llamazares”.

¹⁷⁰ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., pp. 128-129.

La sigla C.N.T. sta ad indicare la Confederación Nacional del Trabajo, organizzazione confederale di sindacati autonomi di matrice anarchica (cfr. Paul Preston, *La guerra civil española*, trad. sp. María Borrás, Barcelona, Ediciones De Bolsillo, Random House Mondadori, 2005, p. 26). È da notare inoltre che il sindacato è definito illegale poiché fu definito tale dalla *Ley de Responsabilidades Políticas* promulgata il 9 febbraio 1939 dal bando franchista, e soprattutto perché la citazione è tratta da un mandato di cattura spiccato nei confronti di Ángel dalla Guardia Civil.

Francia gli ordini dei partiti in esilio, consistenti nello stare uniti ed intensificare gli attacchi al regime: il guerrigliero, scettico, manifesta tutto il proprio disprezzo nei confronti degli esiliati che intendono imporre *diktat* dai loro salotti a coloro che sono rimasti in patria, “los cuatro desgraciados que no pudimos escapar a tiempo”¹⁷¹. È evidente, in quest’ultima affermazione, il temporaneo riconoscimento della mancanza di un’ideologia fondante i motivi della lotta, che si ritrova in molti altri romanzi sia come condizione originaria che come frutto di una crescente stanchezza e disillusione nei confronti dell’utilità della guerriglia¹⁷².

La mancanza di un impianto ideologico o politico nell’opera, però, è un’affermazione che va accettata con tutte le cautele del caso poiché, come segnala Miguel Tomás-Valiente, “el simple hecho de elegir la guerra civil como escenario para el tratamiento del «eterno conflicto humano» de la animalización del hombre acosado por otros hombres es ya, en sí, un acto ideológico”¹⁷³, anche perché il tema del maquis è stato prima criminalizzato dalla propaganda franchista ed in seguito silenziato all’epoca della Transizione. Questa scelta riflette l’attenzione dell’autore nei confronti del recente passato di Spagna, pur non ritenendo di approfondire questioni che potrebbero esulare dall’ambito letterario: Llamazares ha infatti preferito trattare temi legati a questioni storiografiche più nella propria produzione saggistica e giornalistica che nel romanzo. Come abbiamo visto nell’introduzione, l’attenzione dell’autore, piuttosto che su una rivendicazione di tipo politico dell’importanza del movimento dei maquis, si concentra su un recupero memorialistico di una storia dimenticata, richiamando a livello empatico le sofferenze di coloro che furono sì combattenti, ma allo stesso tempo soprattutto vittime di una brutale repressione prima e di “*un olvido [...] inmerecido*”¹⁷⁴ poi.

Luna de lobos non è quindi un romanzo storico, sociale o di denuncia, ma

una novela pesimista sobre la capacidad del hombre de convertirse en cazador de hombres, una reflexión sobre hasta dónde es capaz de llegar el hombre cuando la sed de venganza y la inquina le invaden y le dominan, cuando el odio le nubla el entendimiento y el fanatismo

¹⁷¹ Ivi, p. 161.

¹⁷² Nella narrativa sul maquis, sono diversi i personaggi che, in alcun momento della lotta, sentono la fatica e l’inutilità che porta con sé la decisione di continuare a combattere, come ad esempio Manuel, ne *La savia de la literesa*, che inizia a iniziare a “sentirse atormentado por haberse enrolado en un desvarío, en un disparate cuyo final optimista le parecía increíble” (Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 175), Víctor, il narratore di *Incierto amanecer*, che afferma che “escapé del campo de concentración; [...] me alisté a los guerrilleros y crucé las montañas detrás de una bandera en la que no creo” (Juako Escaso Higuera, *Incierto amanecer*, cit., p. 145), o ancora il personaggio di Villacampa in *Siempre quedará París*, per il quale “la muerte de Montes había colocado ante sus ojos el sinsentido de la lucha. Todo estaba perdido y todos estaban condenados. Sólo quedaba la derrota. Y, posiblemente, el olvido. «Tanto esfuerzo, tanta penuria, tantas muertes... para nada»” (Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 143).

¹⁷³ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 14.

¹⁷⁴ Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 305.

que le ciega la razón le convierte en «un lobo para el hombre». Y es, también, una reflexión sobre las reacciones que esta cacería provoca en el ser humano acosado; sobre cómo [...] desde el instinto de supervivencia surge irremediabilmente la violencia como respuesta única¹⁷⁵.

Le metafore animali e la predominanza di isotopie naturali diventano dunque l'espedito narrativo cardine per affrontare questo genere di riflessione sulla natura umana e sul rischio in cui incorrono i personaggi di cadere nella brutalità. Questo porta con sé anche una meditazione sulla civiltà, sulla possibilità di mantenere la propria umanità in un contesto estremo quale la vita clandestina sui monti e sullo scontro tra due visioni del mondo, quella dei maquis che combattono per la libertà e la giustizia sociale (che vengono in ogni caso difese a mano armata) e quella delle forze del regime, che pur incarnando ormai, anche se in maniera illegittima, i valori dello Stato e della civiltà ad esso collegata, esercitano il proprio potere in modi e forme arbitrari ed estremamente brutali.

Lo scontro precedentemente citato tra l'umanità animalizzata dei maquis e la civiltà animalesca della repressione si esplica principalmente nella metafora animale, ma, come abbiamo visto, è anche la natura a svolgere un ruolo di primo piano nelle vicende esistenziali del gruppo di guerriglieri: l'analisi cercherà quindi di segnalare i principali snodi tematici del romanzo concernenti questa determinata problematica, da cui si potranno inoltre desumere alcuni punti di contatto con le altre opere facenti parte del corpus della ricerca, poiché, come già detto, a mio avviso è proprio *Luna de lobos* il primo romanzo che concorre a definire il modello letterario del maquis. Molti romanzi successivi, a cominciare da *La agonía del búho chico* di Vila, si rifanno, più o meno esplicitamente, al paradigma proposto da Llamazares, che assenta le proprie basi su alcuni elementi chiave: la vita dei personaggi nella natura (articolata nell'importanza della natura stessa per la sopravvivenza del guerrigliero e nell'indebolimento della sua umanità in favore dell'animalizzazione, dove ciò che si perde non è il sentimento di umanità ma i modi e soprattutto le forme della socialità), gli stretti legami tra i membri del gruppo e la persecuzione cui sono sottoposti, che comprende anche la repressione e le violenze nei confronti di familiari e amici, la delineazione del maquis come una figura antieroica, con pregi e difetti, ed infine l'opposizione – non così semplicistica e acritica ma certamente presente – tra il maquis portatore di valori condivisibili e le forze della repressione simbolo della barbarie e della violenza.

¹⁷⁵ Miguel Tomás-Valiente, "Introducción", cit., p. 18.

La metafora animale e l'animalizzazione diventano, a partire dal romanzo di Llamazares in questione, i nodi centrali nella creazione della figura del maquis, poiché è in esse e grazie ad esse che vengono condensati i tratti salienti di questo personaggio, tra cui spicca il fatto che la permanenza in solitudine o in compagnia di uno sparuto gruppo di combattenti clandestini nell'ambiente naturale tende ad allontanarlo sempre di più dal consorzio umano e ad avvicinarlo a modi di vita e comportamenti animali. È in quell'istante che la lotta inizia a perdere di significato e sorgono i dubbi e lo sconforto, perché nel momento in cui si esperisce un indebolimento della propria natura viene anche a mancare la superiorità morale, e spesso intellettuale, che abbiamo visto i maquis pretendano nei confronti dei franchisti: da qui scaturisce la battaglia tragica del guerrigliero per la rivendicazione della propria umanità, che lo porta necessariamente alla fuga, al cambiamento di vita e all'abbandono della lotta per l'ideologia in un ripiegamento intimistico in se stessi, lontano quell'ambiente che combatte per spossessarlo della sua fondamentale identità.

Il rapporto con la natura

Come abbiamo visto in precedenza, la vicenda di *Luna de lobos* ha luogo nella regione montagnosa intorno alla città di León, ma l'ambiente in cui si svolge non si caratterizza come un semplice sfondo alle azioni dei personaggi: il paesaggio naturale diventa parte integrante delle vite dei protagonisti, che in esso agiscono e cambiano, da esso sono influenzati e in esso si rispecchiano, con i loro sentimenti, paure e stati d'animo.

Il primo paragrafo del romanzo è emblematico al fine di situare immediatamente il teatro dell'azione e il ruolo che avrà la natura nell'opera che sta iniziando: “al atardecer cantó el urogallo en los hayedos cercanos. El cierzo se detuvo repentinamente, se enredó entre las ramas doloridas de los árboles y desgajó de cuajo las últimas hojas del otoño. Entonces fue cuando, por fin, cesó la lluvia negra que, desde hacía varios días, azotaba con violencia las montañas”¹⁷⁶. Successivamente, appaiono per la prima volta i personaggi, presentati con i loro nomi, e veniamo a conoscenza del fatto che il racconto sarà condotto da una narrazione in prima persona, quella di Ángel.

La particolare apertura del romanzo, come si evince dalla citazione precedente, chiama immediatamente in causa il panorama naturale come luogo di svolgimento della narrazione che sta per iniziare: dalla presenza del gallo cedrone e dai pochi dati

¹⁷⁶ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 59.

successivi si può dedurre immediatamente che i personaggi si trovano in una regione montagnosa, in un bosco di piante probabilmente ad alto fusto (l'habitat naturale dell'animale), in autunno, un ambiente decisamente inospitale per la vita umana. Anche il clima denota da subito una condizione di estremo disagio, con un vento freddo che sembra quasi umanizzarsi nella violenza con cui si abbatte sui rami degli alberi, resi anch'essi antropomorfi dall'aggettivazione che richiama il dolore fisico, estraneo alla fauna, e con il cessare di una pioggia scura e persistente che, allo stesso modo, sembrava tormentare i monti su cui è caduta.

È inoltre interessante la sequenza in cui vengono presentati questi elementi descrittivi: il canto del gallo cedrone che funge quasi da segnale di richiamo dell'attenzione, l'acquietarsi del rombo del vento, che cessa ogni tipo di attività e rumore facendo cadere al suolo le ultime foglie d'autunno, e da ultimo la fine della pioggia, come un velo che libera il paesaggio e lo rende meno nebuloso agli occhi del lettore: sembra quasi di trovarsi di fronte al momento di inizio di una *pièce* teatrale, con il silenzio che cala in sala e l'alzarsi del sipario, metaforicamente reso con l'immagine di quella cortina di pioggia scura che si placa.

Dalle righe di apertura del romanzo è palesata l'importanza dell'ambiente naturale nella vicenda che si appresta a cominciare, e questo dato potrebbe apparire quasi irrilevante, una nota di sfondo in una narrazione che tratta di un movimento guerrigliero essenzialmente rurale, un richiamo alla verosimiglianza di cui l'autore vuole ammantare la propria opera. È un dato storico che i maquis passassero gran parte della propria esistenza sui monti, nei boschi circostanti i villaggi dell'entroterra, ma non può spiegare da solo l'importanza che assume la natura nelle narrazioni che ci apprestiamo ad analizzare, in particolare in quella di Llamazares. La natura, la montagna non sono semplicemente il teatro della vicenda, poiché assumono valenze simboliche che esplicano la condizione esistenziale dei combattenti protagonisti, il rapporto simbiotico che si viene a creare tra lo sfondo e le vite dei personaggi. L'immersione nell'ambiente rurale è infatti l'unica chance di sopravvivenza dei componenti del gruppo di Ángel: la loro unica speranza di vita è arrivare a confondersi con il paesaggio per muoversi liberamente al suo interno, portare a termine delle azioni di guerriglia e riuscire a sfuggire alle persecuzioni della Guardia Civil, ma soprattutto è l'unico modo per far sì che questi possano sfuggire alle forze della repressione già prima dell'inizio della resistenza armata, evitando che il loro ruolo di vinti li confermi anche nel ruolo di vittime di processi sommari, carcerazioni, pene brutali e sproporzionate alle accuse loro

mosse dal regime vincitore. Per questo motivo, l'assimilazione degli uomini alla montagna assume una doppia valenza: mentre la montagna li accoglie, dà loro rifugio e protezione, e “diríase casi que quiere adoptarlos como hijos”¹⁷⁷, assumendo il ruolo di una terra-madre, questi lottano con tutte le proprie forze, poiché per il gruppo di maquis il richiamo della terra si incarna più nell'idea della sepoltura e della morte, che in quella della vita, come osserva anche Catherine Orsini Saillet: “la tierra no es ya la que da la vida, sino el lugar al que vuelven los cuerpos para pudrirse, es tumba”¹⁷⁸.

L'accostamento fra la terra e la morte avviene però principalmente non all'inizio del romanzo, bensì nelle sue parti centrali e finali, quando per i maquis diventa sempre più pressante il pericolo di morte: al principio l'assimilazione all'ambiente naturale, pur sottintendendo il processo di animalizzazione e disumanizzazione che investe i maquis, non è descritto in termini spiccatamente disforici, e da un certo punto di vista garantisce l'incolumità dei personaggi. Ángel e i compagni vivono in simbiosi con la natura, al punto da ritrovare in essa, come si è visto, un riflesso speculare della propria interiorità, che viene espressa con un immaginario fortemente poetico laddove le parole del narratore non riescono a comunicarla.

Abbiamo già detto dello sconforto di Ramiro causato dalla presa di coscienza della morte del fratello Juan, che si traduce in un peggioramento delle condizioni meteorologiche che termina in una copiosa e silenziosa nevicata: allo stesso modo, durante una delle prime retate condotte per il territorio montagnoso dai militari della Guardia Civil alla ricerca dei combattenti, la paura dei quattro protagonisti viene palesata dall'apparizione di una coltre di nebbia che appare come “una gasa temblorosa y apretada”¹⁷⁹, che diventa però anche fedele alleata della fuga dei maquis coprendone la ritirata giacché, nelle parole di Ángel, “nos sepulta con un bramido blanco”¹⁸⁰, rendendoli invisibili ai soldati. All'inizio del romanzo (l'episodio è narrato nel quarto capitolo della prima parte), dunque, la natura è d'aiuto ai personaggi, anche se vediamo, nella seconda citazione, che nella descrizione di questa nebbia provvidenziale sono già presenti i caratteri minacciosi della morte e dell'animalizzazione che persegue i guerriglieri: la nebbia non avvolge ma seppellisce, ed il silenzio che porta con sé si

¹⁷⁷ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 21.

¹⁷⁸ Catherine Orsini Saillet, “En torno a una poética de la frontera: *Luna de lobos* de Julio Llamazares” in AA. VV., *El universo de Julio Llamazares. Cuadernos de narrativa*, numero 3, dicembre 1998, Neuchâtel, Università di Neuchâtel, 1998, pp. 87-103 [94].

¹⁷⁹ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 96.

¹⁸⁰ Ivi, p. 97.

traduce invece in una sorta di ruggito, creando una commistione tra elementi appartenenti ad ambiti naturali differenti, i fenomeni metereologici, la fauna, la flora.

Più ci addentriamo nel romanzo, però, e più questo rapporto di positiva comunanza tra la natura e i maquis viene a mancare: la natura esprimerà, con la violenza delle proprie manifestazioni, la tumultuosità dei sentimenti dei personaggi, ma non sarà loro d'aiuto, anche se potranno esserne decifrati i segnali che invia per anticipare gli snodi più immediati della vicenda. Un esempio del ruolo predittivo che giocano a volte nel testo i cambi metereologici, specialmente se repentini, può essere ritrovato nel decimo capitolo, facente parte della terza sezione del romanzo: il narratore si sveglia e osserva “un día que ha amanecido hinchado de negros nubarrones, amenazando lluvia”¹⁸¹. I presagi si infittiscono: Ángel e Ramiro trovano rifugio in casa di una coppia di contadini, ma, mentre sono lì nascosti, “las nubes reventaron y, ahora, una lluvia melancólica y mansa golpea suavemente las hojas de las hayas y la grama salpicada de arándanos silvestres en cuyos frutos rojos tiemblan las transparencias frías y efímeras del agua”¹⁸². L'arrivo della pioggia, calma e quasi malinconica, sembra smentire la minaccia che profilavano le grandi nubi scure che l'avevano annunciata, forse perché Ángel e Ramiro vengono accolti e trovano protezione in un luogo amico, nonostante questo non impedisca che di lì a poco, probabilmente a causa di una fatalità e non di una delazione da parte dei loro ospiti, cadano in un'imboscata, rendendosi conto che la casa è circondata da un gran numero di soldati nascosti nel buio e immersa in un “haz de lluvia negra”¹⁸³, ben differente da quella più calma e rasserenante del pomeriggio. Ancora una volta, però, sarà proprio grazie ad un espediente che coinvolge le mucche dei contadini, e dunque una propaggine dell'ambiente rurale in cui si trovano, che i due personaggi riusciranno a salvarsi da un assedio che poteva rivelarsi fatale, trovando la salvezza, benché separatamente, “entre esas hayas salvadoras [...] que, al fin, cierran sus negras copas a mi espalda”¹⁸⁴.

In un'altra occasione è di nuovo la pioggia a rendere conto del tumulto che si scatena nell'interiorità di Ángel. Nella quarta parte di *Luna de lobos* il narratore è ormai rimasto solo: Juan è sparito, Gildo viene ucciso da un militare della Guardia Civil travestito da donna durante un sequestro, e Ramiro preferisce il suicidio al cadere inerme nelle mani dei militari che hanno circondato la casa di Tina, la sua amante, dove

¹⁸¹ Ivi, p. 157.

¹⁸² Ivi, p. 159.

¹⁸³ Ivi, p. 164.

¹⁸⁴ Ivi, p. 167.

si è rifugiato per ristabilirsi da una ferita accidentale. Ad Ángel non rimane nessuno, eccetto la moglie di Gildo e la propria famiglia, il padre e la sorella Juana. Nel quattordicesimo capitolo, il cognato lo avverte che il padre è ormai moribondo, ma la casa in cui vive è ovviamente sorvegliata dai militari della Guardia Civil al fine di catturare il guerrigliero in caso decidesse di andare a dare l'estremo saluto al familiare. L'angoscia del narratore è grande, e si manifesta ne "la angustia de la espera y el eco de este aullido que silba como el cierzo por las paredes de mi corazón"¹⁸⁵: in questo passo, la furia di un vento animalizzato, che ulula, metaforizza con un'immagine estremamente poetica i tormenti del guerrigliero.

In seguito, Ángel riesce ad eludere la sorveglianza dell'esercito e a fare irruzione in casa dei genitori mentre il padre è ormai alla fine della sua agonia, ma la sorella lo scaccia brutalmente, accusandolo di volerlo uccidere con la pena che può suscitargli la sua sola presenza. Il personaggio è quindi costretto ad andarsene, e non può assistere alla morte del genitore che da lontano, osservando la propria casa: nel momento del trapasso, "rompió a llover hacia la medianoche. Rompió a llover como si nunca más hubiera de volver a amanecer. Pero lo hizo con una luz lechosa y fría. Con una luz empapada de ozono y limos grises que iluminó mi casa y, en la ventana, la negación del viento que jamás podrá volverme a abandonar"¹⁸⁶.

La morte del padre di Ángel non viene narrata, ma data per assodata dopo queste poche righe: la pioggia che si scatena nella notte in cui il maquis è stato cacciato e non ha potuto vegliare la morte dell'uomo sta a simboleggiare il momento del decesso, ma anche il lutto del personaggio, e per questo motivo "la lluvia ya amansada y el barro [...] entran a buscarme hasta el fondo de la cueva"¹⁸⁷, come se le angosce di Ángel lo inseguissero in qualunque posto decida di rifugiarsi. Allo stesso modo, alla pagina successiva, quando finalmente riesce ad andare a trovare di nascosto il padre al cimitero, la natura, ancora una volta, ne viene a riflettere fedelmente i pensieri e i sentimenti, nonché le azioni: "el río baja bronco, enfurecido. Golpea con su aullido los troncos de los chopos y los tejados negros que duermen a lo lejos, entre las ramas rotas, de espalda a este huerto solitario donde crecen las ortigas y el silencio desde la noche más lejana, desde el principio de los siglos"¹⁸⁸. Sembra quasi che la discesa dai monti di Ángel, frustrato, arrabbiato e disperato, per andare finalmente a dare l'estremo saluto al

¹⁸⁵ Ivi, p. 192.

¹⁸⁶ Ivi, p. 195.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ivi, p. 196.

padre al cimitero sia metaforizzata dal corso del fiume ingrossato, infuriato, che pare riversare tutta la propria rabbia, ululando come un animale, su ciò che incontra sulla sua strada, sui rami che spezza con violenza, sul giardino retrostante il cimitero.

Anche le condizioni esistenziali dei maquis, e non solo i sentimenti che provano, sono spesso metaforizzate attraverso le immagini della meteorologia: il vento è un elemento costante nella narrazione, e, nei primi capitoli del romanzo, è questo che “se abre paso por el desfiladero y sopla con fuerza. Agita nuestros capotes como *banderas tristes de un ejército vencido*. El viento se abre paso por el desfiladero arrastrando los recuerdos de Gildo hacia el profundo pozo helado de la noche”¹⁸⁹. Da questo passaggio si evince infatti la condizione di vinti dei combattenti repubblicani, ma anche la loro condizione futura di vinti: nessuno di questi personaggi smetterà mai questo ruolo, saranno per sempre i soldati di un esercito sconfitto. E inoltre possiamo già notare come, attraverso il vento, la natura in cui hanno iniziato a vivere da poco comincia a spezzare il vincolo dei maquis con la propria umanità, sottraendo loro una delle peculiarità tipiche degli esseri umani, il ricordo, che viene trascinato nell’oscurità. La notte è il regno dei guerriglieri, per motivi storici dettati da un bisogno di sicurezza¹⁹⁰ ma anche per la forte carica simbolica che questa porta con sé: è lo spazio e il tempo dei morti, ma soprattutto è dominata dal buio, dalla mancanza della luce, che può anche qualificarsi come la luce della ragione, una delle più importanti prerogative umane. Anche per questo motivo la caverna in cui inizialmente si rifugiano i quattro protagonisti è sempre immersa nell’oscurità, come ci ricorda il narratore: “aquí, sin embargo, siempre es de noche. No hay sol, ni nubes, ni viento, ni horizontes. Dentro de la mina, no existe el tiempo. Se pierden la memoria y la consciencia, el relato interminable de las horas y de los días. Dentro de la mina, sólo existe la noche”¹⁹¹. Ancora una volta, l’oscurità, oltre a privare il narratore e i suoi compagni della libertà che pensano gli sia garantita dalla vita nell’ambiente naturale, sottrae loro gli orizzonti, sia in senso fisico che, soprattutto, in senso metaforico – la temporalità, il ricordo, la memoria, la coscienza: nel buio della grotta, i maquis iniziano a perdere il contatto con il consorzio umano, venendo spogliati da subito di quelle peculiarità che, per il momento, li distinguono dagli animali con cui dividono l’ambiente circostante.

¹⁸⁹ Ivi, p. 83. Il corsivo è mio.

¹⁹⁰ Afferma infatti Secundino Serrano che “la noche era el momento de la guerrilla, el periodo de actividad. [...] Durante el día, los guerrilleros debían aplastarse al terreno” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., pp. 200-201).

¹⁹¹ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 81.

Più la narrazione avanza, più la natura si fa nemica, oltre che inospitale per la vita umana, poiché “el monte se va a transformar para esos hombres que esperaban acontecimientos protegidos en sus entrañas, en una jaula, primero, y en una tumba después; los personajes se van asimilando al medio natural en el que viven, se «animalizan» progresivamente; cuanto más tiempo pasa, mayor es el acoso y mayor también la soledad de los *huidos*”¹⁹².

Il processo di animalizzazione di cui sono vittime i maquis, che verrà approfondito nel paragrafo successivo, non è però la sorte peggiore cui vanno incontro i personaggi di Llamazares: come segnalato da Miguel Tomás-Valiente, la natura inizia, ad un certo punto della narrazione, a diventare una prigione per i protagonisti, una gabbia. Il pericolo di essere assimilati da una natura matrigna che cerca di attirare a sé i maquis e di possederli, vivi o morti che siano, si dà sin dal principio della narrazione, da quando Ángel e gli altri membri del gruppo si mettono in cammino sui monti per ritornare, sconfitti, al proprio paese. Fin da quel momento, l’ambiente silvestre cerca di intrappolarli nelle proprie viscere, e quando il narratore riappare per la prima volta alla sorella Juana, nascosto tra le sterpaglie di un campo, la sua voce “apenas es un gemido vegetal entre las zarzas”¹⁹³: già da allora Ángel viene presentato come una creatura del monte, del bosco, ha immediatamente perso la propria voce umana. Allo stesso modo, l’ombra di Gildo che restituisce un corso d’acqua durante il guado “brilla sobre la piel del agua como el reflejo de un árbol enraizado en el medio del río”¹⁹⁴: il maquis è qui metaforizzato nell’immagine di un albero, mentre il ruscello assume caratteristiche umane, con la superficie dell’acqua paragonata alla pelle.

Questo tentativo della natura di inglobare al suo interno i personaggi del romanzo si acuisce nel momento della morte, reale o minacciata, e nel finale della narrazione, quando Ángel, l’unico sopravvissuto, ha ormai perso tutto ed è in procinto di espatriare, di abbandonare la propria terra e i propri ricordi per sempre. Quando il narratore pensa all’assedio delle forze della repressione nei suoi confronti, ad esempio, è sicuro che non avrà fine sin quando non verrà ucciso, ed egli crea nella propria mente una figurazione del destino che è convinto lo attenda, “tirado en un camino con la boca y los ojos llenos de ortigas”¹⁹⁵: è un’immagine di grande impatto visivo ed emotivo, che richiama sia l’idea della morte, della putrefazione del corpo, che l’avvenuta metamorfosi arborea,

¹⁹² Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 25.

¹⁹³ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 69.

¹⁹⁴ Ivi, p. 71.

¹⁹⁵ Ivi, p. 188.

con la natura che si impossessa del corpo ormai esanime del guerrigliero per trasformarlo in una propria propaggine. In maniera simile, quando a fine romanzo Ángel è ormai in viaggio verso la Francia, per tentare di espatriare illegalmente, chiude la narrazione osservando che “sólo hay ya nieve dentro y fuera de mis ojos”¹⁹⁶, quasi a certificare l’avvenuta assimilazione al paesaggio in cui si è trovato a vivere e combattere negli ultimi nove anni, senza dimenticare, però, che la neve è associata, nell’opera di Llamazares, al concetto della morte, come segnalato in precedenza.

È inoltre interessante notare che, in seguito al tentativo dell’ambiente di accoglierli in sé e al passo successivo ma contemporaneo del processo di animalizzazione, i protagonisti saranno in un certo senso trasfigurati in elementi naturali inanimati, metamorfosi che li renderà ormai semplici componenti del paesaggio, nemmeno membri della comunità degli esseri viventi. Questa ulteriore tappa verso la disumanizzazione è anticipata dall’interpenetrazione dei campi semantici afferenti alla flora e alla fauna delle montagne in cui è ambientata la narrazione: gli elementi naturali non sono esclusivamente umanizzati come è stato sottolineato anteriormente, poiché possono assumere anche tratti e caratteristiche appartenenti alle isotopie animale e vegetale. Vediamo così che, in un altro tentativo dell’ambiente di tendere un agguato per inglobare in sé i protagonisti, i cespugli e le sterpaglie in cui camminano cercano di afferrarsi “a nuestros pies como garras de animales enterrados en el barro”¹⁹⁷; o ancora assistiamo alla metamorfosi di alcune pietre di un ruscello in pesci, delle quali Ángel dice che “resbalan bajo mis botas como peces dormidos”¹⁹⁸, o alle “ortigas negras que se desangran bajo mis pies”¹⁹⁹ al suo passaggio. Per citare ancora brevemente due esempi, ci si può soffermare innanzitutto su un’altra immagine rilevante, in cui alcune nuvole assumono in un primo tempo le sembianze di un frutto maturo, ed in seguito sono accostate all’anatomia umana o animale, come anche le ginestre sulle quali la pioggia si abbatte; durante un temporale, infatti, “las nubes [...] primero se ablandaron como frutas maduras, después se aplastaron unas contra otras y, por fin, abrieron sus barrigas inflamadas derramando sobre la tierra una sustancia negra y amarga. Monte abajo, las retamas inclinaron, sumisas, sus cabezas al paso de la lluvia”²⁰⁰. Infine, è di particolare interesse il fatto che il narratore, sin dall’infanzia, fosse attratto dalle montagne, “siempre iguales, siempre quietas y en silencio, parecen animales

¹⁹⁶ Ivi, p. 214.

¹⁹⁷ Ivi, p. 61.

¹⁹⁸ Ivi, p. 71.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ivi, p. 90.

muertos”²⁰¹: questa similitudine tra i monti e gli animali, specialmente perché morti, è un importante riscontro grazie al quale è possibile in parte confermare l’ipotesi precedentemente esposta, che vedrebbe un avvicinamento tra le nature animate e inanimata nel processo di graduale disumanizzazione dei maquis.

Per questo motivo, mentre Juan, Gildo e Ramiro sperimentano esclusivamente, anche nel momento della morte, un’animalizzazione sempre più completa (poiché questa diventa più profonda man mano che passa il tempo e si allunga la permanenza sui monti dei personaggi, i cui nomi sono inseriti in ordine di sparizione), Ángel, l’unico sopravvissuto, riesce a fuggire indenne all’ultimo brutale agguato sferrato nei suoi confronti dalla Guardia Civil proprio grazie a questa estrema interpenetrazione con l’elemento naturale inanimato. Ancora una volta, nonostante la crudeltà della disumanizzazione sperimentata, è l’ambiente a preservare dalla morte il personaggio, il quale si salva poiché, al sentire i primi spari dei militari, si lancia per un dirupo e racconta in seguito, in un tempo presente che incalza il susseguirsi dei momenti concitati da lui vissuti, che “estoy rodando ya por la quebrada peña, arrastrando matojos y piedras desprendidas, rebotando en la tierra *como una piedra más*”²⁰²: in quel momento, Ángel non è quasi più nemmeno un animale, ma forma ormai parte dell’essenza stessa delle montagne in cui si nasconde da quasi un decennio. E nonostante ci sia nuovamente un tentativo di trattenerlo da parte di un ambiente sempre più umanizzato e crudele, il fatto che ormai il personaggio sia completamente sfumato nel paesaggio montano fa sì che riesca a scappare dai propri aggressori, e anche se “los cardos y las urces se agarran a mi ropa intentando pararme [...] no hay elección. La pendiente no se detiene. La pendiente no acaba nunca”²⁰³, per cui sarà la sua salvezza.

Al termine della sua vita clandestina e alle soglie del romanzo, attraverso questa immagine, osserviamo la sconfitta finale del maquis in quanto guerrigliero e, soprattutto, in quanto essere umano: per avere una possibilità di tornare a vivere, il personaggio non può far altro che tentare l’espatrio. Lontano da quei monti che per una decade lo hanno snaturato sino a farlo assomigliare ad una pietra.

L’animalizzazione dei personaggi

Il processo di animalizzazione cui vanno incontro i personaggi, come abbiamo visto, affonda le proprie radici sia nell’ambiente selvaggio in cui sono obbligati a vivere

²⁰¹ Ivi, p. 138.

²⁰² Ivi, p. 201. Il corsivo è mio.

²⁰³ Ibidem.

i maquis, sia nelle condizioni materiali ed esistenziali di questi ultimi: la vita selvatica cui sono costretti e l'assedio costante da parte delle forze dell'ordine del regime franchista sono le cause principali dell'avvicinamento dei protagonisti al consorzio animale ed una delle note distintive del proprio ruolo di vittime.

Per iniziare questa breve trattazione dell'argomento è necessario però partire da un dato che ritroveremo in quasi tutti gli altri romanzi: l'animalizzazione è esperita principalmente dalle figure che sono intimamente coinvolte nella brutale lotta che avviene sui monti, ovvero i guerriglieri e i militari insieme a tutti coloro che li combattono, ma non esclude le popolazioni rurali che vivono negli stessi territori. Per essere più precisi, anzi, si deve segnalare che le similitudini tra uomini e animali sono riferite inizialmente proprio alla condizione di chi vive sui monti o in estrema povertà, come i contadini, i pastori o, più in generale, la classe lavoratrice.

Nel romanzo *La agonía del búho chico* questo concetto è espresso molto chiaramente durante una lite tra due personaggi entrambi facenti parte del gruppo di maquis di Alonso Veneno, Manuel Barriga e Gaspar Higuera. Mentre Gaspar sta lavorando la terra con un altro guerrigliero per creare un orto, Manuel Barriga si rivolge al piccolo Andrés, anch'egli presente, per provocare il primo personaggio: “Míralo, Andresillo. [...] Parece él solo una yunta de mulas. Se nota que es animal de amo... [...] Toíto el día trabajando por media ración de cebá y paja”²⁰⁴, ed insiste ulteriormente affermando che “eres un puñetero desgraciao, toa la vida como el ganao, pasando de unas manos a otras junto con la tierra. El amo vende y compra la tierra con toa clase de animales incluíos en el precio”²⁰⁵. Dalla provocazione di Manuel a Gaspar, che prima della guerra faceva il contadino, si intuisce facilmente che era idea diffusa, tra i grandi proprietari terrieri dell'epoca e di riflesso tra la popolazione, che in un appezzamento di terra il lavoro degli uomini non fosse diverso da quello degli animali della fattoria, e che lo sfruttamento del padrone cui erano sottoposti i braccianti faceva sì che questi ultimi non fossero in realtà molto più importanti delle bestie. Anche il detto “trabajar como un burro” conferma che lo sfruttamento delle popolazioni rurali potesse essere paragonato alle prestazioni degli animali: possiamo quindi inferire da questo passaggio che l'animalizzazione degli uomini non sia, nei romanzi, una conseguenza esclusiva della vita clandestina sui monti, ma sia innanzitutto un fatto di schiavitù e sfruttamento, una condizione che sembrerebbe essere connaturata alle vite dei lavoratori rurali o delle

²⁰⁴ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 209.

²⁰⁵ *Ibidem*.

classi subalterne in generale, esprimendo in questo modo una condanna del sistema politico e sociale che la dittatura veniva a perpetrare in seguito alle aperture intraprese dai governi repubblicani. Similmente, in *Donde nadie te encuentre* ritroviamo un anziano contadino che racconta ad Infante e Nourissier che “aquí no hacemos más que trabajar todo el día, de sol a sol. No es vida de hombres sino de animales”²⁰⁶, dimostrando che i personaggi sono ben consci sia dell’animalizzazione che sperimentano, sia delle condizioni da cui questa scaturisce.

Allo stesso modo, nella pentalogia di Alfons Cervera si può notare come effettivamente sia la vita sui monti ad avvicinare gli uomini che da essi traggono sostentamento agli animali, in questo caso per lo più selvatici. In *Maquis*, ad esempio, parlando del personaggio Damián Rubio Verderas, il narratore ci informa del fatto che “se pasaba la vida cortando fornilla por los picos de Marjana y en las noches de invierno se quedaba en los corrales donde se guarecían los rebaños de ovejas”²⁰⁷, e continua affermando che “no tendría ni treinta años y llevaba desde los diez viviendo por los montes. En Marjana se confundían sus pasos con las huellas de las zorras y de los jabalíes”²⁰⁸. Anche in questo caso, come nel sopraccitato passo tratto dal romanzo di Vila, è lampante che siano le condizioni di indigenza in cui vivono i personaggi dei romanzi ad avvicinarli alla natura in cui vivono, per lo più in questa occorrenza, dove le impronte lasciate da un giovane, il quale vive e lavora nei boschi fin dall’infanzia, non si riescono ormai a distinguere da quelle delle volpi e dei cinghiali.

È persino in una delle facoltà che più distinguono gli esseri umani, il linguaggio, che avviene questo avvicinamento al mondo animale, ed infatti in *La noche inmóvil* il narratore, Félix, ragionando sulle lingue straniere (in particolare il francese, l’idioma della maggior parte degli esiliati originari del suo paese), rileva che “no sé más lengua que la nuestra, la que hablamos en Los Yesares y es la misma que nos sirve también para hablar con los perros y las zorras cuando se acercan a comer donde comemos *los del monte* porque algún incendio ha segado los bosques y la vida de los conejos y las liebres”²⁰⁹. È interessante sottolineare in questa breve riflessione, al di là della compenetrazione tra i modi di espressione propriamente umani e il linguaggio animale, che è innanzitutto il narratore, in ragione del suo lavoro, ad indicare se stesso ed i propri compagni come *los del monte*, perifrasi che sta solitamente ad indicare, per le

²⁰⁶ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 59.

²⁰⁷ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 120.

²⁰⁸ Ivi, pp. 120-121.

²⁰⁹ Alfons Cervera, *La noche inmóvil*, cit., p. 74. Il corsivo è mio.

popolazioni, i maquis. È inoltre di estremo rilievo anche la vicinanza espressa nei confronti dei cani, ma soprattutto delle volpi, bestie selvatiche che, nonostante l'inimicizia che dovrebbero suscitare in coloro i quali vivono in un ambiente rurale (la volpe è infatti uno dei principali predatori degli animali da cortile, quali le galline), vengono accettate quasi come simili nei momenti di sventura, ad esempio un incendio nei boschi: la vicinanza all'universo faunistico deriva, come già segnalato in precedenza, dalle condizioni di indigenza delle classi lavoratrici rurali.

Anche in *Luna de lobos* ritroviamo questa consapevolezza: i quattro protagonisti sperimentano l'animalizzazione su se stessi e ne sono dolorosamente consci, ma la rilevano contemporaneamente anche nelle popolazioni delle montagne, nei contadini e nei pastori in particolar modo. Questo non provoca in loro nessun turbamento o riflessione, sembra quasi che lo accettino come un dato oggettivo assimilato da tempo ed infatti, attraversando una *braña*²¹⁰, Ángel non si stupisce che durante la notte questa sia silenziosa e disabitata, e ne deduce senza alcun tipo di commento (il che denota la normalità della situazione e la sua familiarità con essa) che “hombres y animales deben de dormir compartiendo el calor y el espacio dentro de los invernales”²¹¹. Proprio come La Pastora, che racconta che fin dall'infanzia, ben prima di entrare nel maquis, “me acostumbé a dormir al raso en las noches calientes. No volvía al *mas*. Prefería pasar la noche debajo de unas matas. [...] Las ovejas me hacían compañía”²¹².

Dai passi precedenti sembrerebbe quindi che sia la distanza dalla società e dalla vita civilizzata ad avvicinare gli uomini e gli animali (specialmente nel caso della Pastora, un ragazzo ermafrodita a cui genitori hanno deciso di imporre un'identità femminile per evitargli umiliazioni durante un eventuale servizio militare²¹³, ma che non hanno potuto sottrarre alle vessazioni e allo scherno della gente dei paesi), cosa che si acuirebbe ulteriormente nel caso del maquis a causa della situazione di perenne allerta in cui questi vivono, ma, come abbiamo già accennato, è anche lo sfruttamento cui sono

²¹⁰ *Braña* è un termine castigliano utilizzato nella regione delle Asturie, che non ha una traduzione specifica in italiano; il DRAE ne dà la seguente definizione: “Poblado, antes veraniego y hoy permanente, habitado por los vaqueiros de alzada”. Ne conseguirebbe che la *braña* sia un agglomerato di alpeggi, anche se non sarebbe corretto definirlo in tal modo, poiché il dizionario italiano Zanichelli designa come alpeggio un “pascolo estivo del bestiame in montagna”. Dalla definizione tratta dal DRAE, però, deduciamo che la *braña* sia abitata tutto l'anno e non solamente d'estate, e di conseguenza il termine *invernal* potrebbe essere reso con le parole *alpeggio invernale*, pur sapendo che in Italia non ne esistono.

²¹¹ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 179.

²¹² Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 102.

²¹³ “Al nacer, me inscribieron en el registro civil como mujer, porque ya desde el principio se dieron cuenta de que mis partes no eran normales y nadie sabía bien si era hombre o mujer. «Si es mujer no hará la mili. Si la ponemos como hombre la harán desnudarse para tallarla en el cuartel y se morirá de vergüenza de que la vean los demás, todos le dirán cosas.» Pensaba en mí, mi pobre madre, se preocupaba por lo que me pudiera pasar” (Ivi, p. 83).

sottoposti i lavoratori a giustificare similitudini e parallelismi animali. Ramiro, ad esempio, afferma di aver lavorato come minatore nella regione in cui si svolge la vicenda per dodici anni, prima di arruolarsi per la guerra nell'esercito repubblicano, e racconta ad Ángel che “en la mina de Ferreras [...] había mulas para tirar de las vagonetas. Nacían y morían allí dentro. Tenían las cuadras en la primera rampa de la mina y jamás salían a la superficie. Por una parte, era mejor. Así nunca llegaban a saber que estaban ciegas y no podían resistir la luz del sol”²¹⁴. Il narratore ascolta con sconforto il racconto del compagno, poiché ha il timore che anch'essi, che in quel momento trovano rifugio proprio in una miniera abbandonata, finiranno come i muli di cui gli ha parlato Ramiro. Per rispondere a questa obiezione, però, l'uomo continua la propria narrazione, anche se con un sorriso amaro: “¿Sabes cuántos años trabajé yo en la mina? [...] Doce. Desde los quince hasta los veintisiete, hasta que estalló la guerra. Y no me quedé ciego”²¹⁵. La forza di volontà dell'essere umano di restar tale ed integro è qui più forte di quella degli animali: Ramiro ha resistito, non è diventato cieco, non ha ceduto al giogo dello sfruttamento nella miniera, e per questo all'inizio della narrazione ha ancora la speranza che lui e gli altri del gruppo saranno più forti dell'ambiente che li circonda, anche perché il riferimento alla sua sortita dalla miniera al momento dello scoppio della guerra si configura quasi come una *mise en abyme* della lotta che stanno intraprendendo al momento della vicenda narrata. La speranza di Ramiro sembra infatti essere quella di emanciparsi dalla miniera in una battaglia per la propria vita e per i propri ideali come quella che è avvenuta durante la Guerra Civile, anche se al lettore non può sfuggire che, nell'istituzione di questo parallelo, i protagonisti sono destinati ad una sconfitta speculare.

Il primo rifugio del gruppo dei quattro maquis, che fa sopravvenire a Ramiro le riflessioni appena esposte, è proprio una miniera, buia e inospitale come la cava succitata, ed è la mancanza di luce una delle prime cause dell'avvicinamento dei guerriglieri alla condizione animale: le speranze di Ramiro di poter mantenere la propria integrità iniziano a vacillare, poiché, oltre alla lunga permanenza in un ambiente buio ed angusto, i personaggi sperimentano un allontanamento dalla società cui non andavano incontro i minatori. Nel ventre della montagna, infatti, “siempre es noche. No hay sol, ni nubes, ni viento, ni horizontes. Dentro de la mina, no existe el tiempo. Se pierden la memoria y la conciencia, el relato interminable de las horas y los días. Dentro de la

²¹⁴ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 80.

²¹⁵ *Ibidem*.

mina, sólo existe la noche”²¹⁶, allo stesso modo che nel romanzo *Maquis*, dove il narratore asserisce che “siempre es de noche en Los Yesares”²¹⁷.

L’oscurità e la notte che avvolgono Los Yesares, però, sembrerebbero più un’immagine metaforica del clima di paura e repressione che aleggia in paese negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra e in quelli di attività della guerriglia armata, mentre in *Luna de lobos* l’oscurità della miniera assume una valenza differente, più strettamente relazionata con le condizioni esistenziali dei guerriglieri. L’assenza di luce all’interno del rifugio dei maquis, infatti, non è un mero dato oggettivo, poiché si accompagna, come si legge nella citazione precedente, alla privazione degli orizzonti, alla perdita della memoria, della coscienza e del senso stesso del tempo. La mancanza di orizzonti, benché la parola sia preceduta da altri elementi naturali come il sole o il vento, può in questo caso essere interpretata anche come sinonimo di futuro: ai guerriglieri nella miniera non solo è negata la visione di ciò che li circonda, bensì, soprattutto, la progettualità sul proprio destino. Inoltre, la perdita della memoria, ma soprattutto della coscienza, è indicativa del progressivo allontanamento dei quattro uomini dal proprio essere: se è vero che anche gli animali hanno una spiccata memoria, la coscienza sembra rimanere ad oggi una delle prerogative dell’essere umano, ed allontanandosene Ángel ed i compagni non fanno altro che iniziare la loro lenta discesa verso l’abisso dell’animalizzazione.

La permanenza nell’oscurità, oltre a questi primi effetti, inizia anche a scatenare una sorta di metamorfosi nei personaggi:

cuando se olvidan el color y la textura de la luz, cuando la luna se convierte en sol y el sol en un recuerdo, la vista sigue más el dictado de los olores que de las formas, los ojos obedecen al viento antes que a sí mismos.

Cuando la noche lo envuelve todo, [...] anegando el corazón y el tiempo y la memoria, sólo el instinto puede descubrir los caminos, atravesar las sombras y nombrarlas, descifrar los lenguajes del olor y del sonido²¹⁸.

Alla perdita o all’affievolimento di alcuni dei sensi più sviluppati e delle caratteristiche peculiari dell’essere umano si accompagna uno sviluppo dei sensi più propriamente animali quali l’olfatto o l’udito, ma anche un risveglio di istinti sopiti: capacità nuove che potranno essere cruciali nell’affermazione di un destino di vita o di morte. L’istinto della sopravvivenza è comunque quello maggiormente radicato nei personaggi, ed è lo stesso che “muestra a los huidos el único camino para seguir vivos en el monte: la

²¹⁶ Ivi, p. 81.

²¹⁷ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 27.

²¹⁸ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 82.

animalización”²¹⁹. I guerriglieri, infatti, sono ben consci dei cambiamenti in atto nelle proprie vite, e ne comprendono sia i benefici – le accresciute probabilità di sopravvivenza dovute all’interpenetrazione con la natura, come visto in precedenza – che gli svantaggi: l’animalizzazione che sperimentano è riconosciuta, vissuta con dolore e combattuta al fine di mantenere un sempre più impossibile contatto con la società e, soprattutto, con il sentire umano.

Poco oltre, è sempre il narratore a rendersi conto degli effetti perniciosi della vita nella caverna, poiché “es como si la humedad y el frío de la cueva se me metieran en los huesos y en el alma *manteniéndome tumbado día y noche al lado de la lumbre*, sin ganas de comer, ni de hablar, ni de asomarme siquiera a la boca de la entrada para observar el cielo encapotado y duro que, en sus aristas, tiene ya el aliento de la nieve y, en él, nuestra condena: antes de la primavera no podremos escapar de aquí”²²⁰.

In questo breve passo è bene porre in rilievo due questioni fondamentali: il senso di inevitabile condanna che suscita in Ángel l’arrivo dell’inverno, e che obbligherà lui e gli altri tre protagonisti a rimanere nascosti nella miniera, ma soprattutto l’apatia e l’impossibilità del personaggio di allontanarsi da una fonte di luce. La contrapposizione fra il buio (che porta con sé la perdita della memoria, del sentimento del tempo, della coscienza) e la luce è molto forte ed accentuata dal comportamento quasi istintivo di Ángel: la luce artificiale che illumina la caverna in questi primi momenti della vita in clandestinità dei personaggi non può far altro che ricordare l’espressione “la luce della ragione”, ed il suo corrispettivo in lingua spagnola, “la luz de la razón”, definita dal *Diccionario de la Real Academia Española* come “conocimiento que tenemos de las cosas por el natural discurso que nos distingue de los animales irracionales”²²¹. In questa occorrenza l’accostarsi ad una fonte luminosa sembra essere un (ir)razionale tentativo, da parte di Ángel, di mantenere un contatto con il regno del dominio della ragione, il consorzio umano, ed una forma di resistenza, tanto silenziosa quanto inutile, all’animalizzazione che sta già affrontando, cercando dunque di combattere quella “vida de penosa supervivencia en unas condiciones infrahumanas, compartiendo tanto el territorio temporal – la noche – como el espacial – el monte – con los animales”²²².

²¹⁹ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 37.

²²⁰ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 94. Corsivo mio.

²²¹ Definizione tratta dal *Diccionario de la Real Academia Española*, Avance de la vigésima tercera edición, consultabile sul sito <http://buscon.rae.es/draeI/>

²²² Elina Liikanen “Novelar para recordar: las posmemoria de la Guerra Civil en la novela española de la democracia. Cuatro casos”, cit., p. 4.

L'animalizzazione è necessaria, ma non può passare inosservata né ai guerriglieri né a coloro con cui entrano in contatto: le uniche figure che sembrano essere immuni a questa presa di coscienza sono i persecutori dei maquis, i soldati, i delatori e il parroco del paese, come vedremo in seguito.

Fin dal momento dello stanziamento nella miniera, i maquis si rendono infatti conto del processo di animalizzazione, in quel momento ancora alle prime battute, poiché comprendono immediatamente che la grotta in cui hanno trovato un temporaneo rifugio, nonostante le precauzioni prese per renderla più vivibile, “es húmeda y helada, apta quizá sólo para la supervivencia de alimañas”²²³. Come accennato in precedenza, però, anche le persone che aiutano i guerriglieri non possono ignorare il cambiamento che sta li investendo, ed infatti María, una donna del paese che saltuariamente accoglie Ángel nella sua casa e nel suo letto, una notte gli si stringe addosso e gli sussurra che “hueles a monte. [...] Hueles como los lobos”²²⁴. Il personaggio, forse infastidito, risponde quasi con violenza “¿Y qué soy?”²²⁵, lasciando intendere che ormai ha dolorosamente preso coscienza della propria condizione.

Naturalmente, l'animalizzazione non viene definita da cambiamenti quali l'odore o l'aspetto dei guerriglieri, bensì principalmente dai comportamenti e dagli istinti; come segnala Miguel Tomás-Valiente, infatti, “*Luna de lobos* es también una novela en la que se enfrentan las dos esencias del hombre: el ser social y el animal y, en este sentido, muestra cómo, si la sociedad lo rechaza y lo persigue y lo acosa y quiere acabar con él, irremediabilmente el hombre se animaliza”²²⁶. Il nodo centrale dell'animalizzazione di entrambe le parti in lotta è la caccia scatenata dai persecutori, cui ritornerò a breve, ma per quanto riguarda i maquis, che sono costretti a passare la vita nascosti nei boschi e sui monti, l'animalizzazione abbraccia un ampio spettro di fenomeni.

Abbiamo già visto nel paragrafo precedente come l'ambiente naturale che li circonda tenti di accogliere in sé i maquis e di inglobarli, trasformandosi da una terra-madre ad una terra-tomba, ma i cambiamenti principali che investono i protagonisti dipendono dalla loro integrazione nell'ambiente e dall'involontaria imitazione di comportamenti e istinti animali, ed infatti Ángel, Juan, Gildo e Ramiro “se parecen cada vez más a los animales con quienes comparten el medio en el que viven. Así, pescan

²²³ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 94.

²²⁴ Ivi, p. 110. Già lo storico Serrano, nel proprio studio sul maquis, afferma che “el mejor olor para la supervivencia era el que confundía a los guerrilleros con el del monte” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 201).

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 39.

como osos, imitan al topo, a la culebra, al búho...”²²⁷, a causa della persecuzione e dell’esclusione sociale.

Il parallelismo con gli animali si dà, in differenti modi, sin dalle prime battute del romanzo: nel primo capitolo, nel tragitto che dal fronte ormai caduto li riporta verso il proprio paese, il gruppo di fuggitivi trova, in una casupola nei boschi, un cane abbandonato e ferito, con una zampa rotta e “los ojos inundados de pánico”²²⁸, e Ramiro ordina al fratello Juan di ucciderlo per non farlo soffrire ulteriormente, anche se si rende conto che quell’atto di pietà avrebbe dovuto essere compiuto dal padrone dell’animale prima, o meglio piuttosto, di prendere la decisione di abbandonarlo. Nel paragrafo immediatamente successivo, si vede che “frente a la puerta habierta, colgado de una rama, se balancea suavemente el cuerpo hinchado y negro del perro ahorcado”²²⁹. Non si capisce il motivo per cui un uomo armato, per evitare le sofferenze ad un cane con una zampa rotta, e condannato a morte dalla ferita a causa dell’assenza del proprio padrone, decida di impiccarlo, provocandogli un doloroso decesso per soffocamento, invece di scegliere di sparare un colpo alla bestia. Il parallelismo è però evidente tornando indietro di qualche pagina, quando il narratore descrive come “su silueta [di Ramiro] se recorta en la abertura de la puerta como el perfil de un animal inmóvil, quizá muerto”²³⁰. È una sorta di prolessi per immagini della morte di Ramiro: nel dodicesimo capitolo, l’uomo è costretto, a causa di una ferita al piede (ad un arto che gli garantisce la mobilità, proprio come la zampa al cane) che si è infettata, a rifugiarsi a casa di una donna, Tina, per curarsi. Durante la permanenza, i militari della Guardia Civil accerchiano la casa, ma prima che appicchino un incendio per stanarlo, Ramiro spara a Tina ed in seguito si suicida²³¹, avendo il coraggio di mettere in pratica ciò che il padrone del cane di cui si parla all’inizio del primo capitolo avrebbe dovuto fare. In seguito, il suo corpo è esibito “por los pueblos como un trofeo de caza”²³², richiamando alla memoria l’impiccagione del cane ma, soprattutto, il destino che attende il lupo dopo la caccia: per l’analisi di questo episodio, raccontato dallo stesso Ramiro, rimando al paragrafo successivo.

Non solo nel momento della morte, però, i maquis vengono metaforicamente paragonati agli animali, perché l’animalizzazione, come già accennato, è una delle

²²⁷ Ivi, p. 33.

²²⁸ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 62.

²²⁹ Ivi, p. 63.

²³⁰ Ivi, p. 59. Il corsivo è mio.

²³¹ Cfr. Ivi, p. 182.

²³² Ivi, p. 197.

garanzie della sopravvivenza in un ambiente ostile. Il movimento di Ramiro nella natura, ad esempio, è sin dall'inizio del romanzo come quello di “un cazador que, con el tiempo, hubiera acabado adoptando los movimientos animales de sus presas”²³³. I guerriglieri, però, non hanno mai realmente rappresentato il ruolo di cacciatori, hanno invece assunto movenze, comportamenti e istinti da “animal acorralado”²³⁴, e a poco a poco si trovano a vivere in un ambiente adatto solo “para bestias apestadas”²³⁵, poiché

el proceso de degradación se refleja también en cuanto a los escondites que ocupan los huidos. Primero, se refugian temporalmente en una mina abandonada, para instalarse luego en una cueva, hábitat animal por excelencia. No obstante, el último superviviente acaba, al cabo de muchos años de vida en el monte, escondido en una fosa subterránea en la cuadra de su casa, donde se tumba como un topo – o un muerto viviente – debajo de un tablero²³⁶.

È il rovescio della medaglia dell'animalizzazione, ma porta con sé necessariamente anche quelle caratteristiche che garantiscono una vita nei boschi meno irta di pericoli di quanto potrebbe essere per coloro che non vi sono abituati, come i militari che danno la caccia ai maquis: per questo motivo, in uno dei rari momenti di distensione che conoscono i guerriglieri, Ángel scherza con Ramiro, affermando con una punta di orgoglio che “corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes”²³⁷.

Lasciando momentaneamente da parte le metafore riguardanti il lupo e il gufo, che verranno analizzate nei paragrafi successivi, si può subito notare come alcune delle metafore animali più ricorrenti sfruttino come termine di paragone il cane, l'animale vicino all'uomo per eccellenza.

Nei passi in cui l'uomo è paragonato al cane, però, questi non è visto come un compagno fedele, bensì come un animale malato, rabbioso e scacciato da tutti. La prima volta che Ángel scende in paese dalla sorella, ad esempio, Juana lo allontana spaventata, certa che, se lo trovassero, i militari lo ucciderebbero. Come un animale domestico allontanato ingiustamente dal proprio padrone, Ángel fugge tornando sui monti, “arrastrándome como un perro sarnoso entre las urces”²³⁸.

L'idea dell'animale che subisce violenze da parte dell'uomo, inoltre, ritorna nel dialogo tra lo stesso personaggio e don José, il proprietario della miniera in cui aveva prestato servizio Ramiro che il gruppo di guerriglieri sequestra nel settimo capitolo. In

²³³ Ivi, p. 64.

²³⁴ Ivi, p. 113.

²³⁵ Ivi, p. 171.

²³⁶ Elina Liikanen, “Novelar para recordar: las posmemoria de la Guerra Civil en la novela española de la democracia. Cuatro casos”, cit., p. 4.

²³⁷ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 169.

²³⁸ Ivi, p. 70.

quell'episodio don José, terrorizzato dalla sorte incerta che lo attende, cerca di ingraziarsi i sequestratori ritrattando alcune sue posizioni circa i modi di porre fine alla guerriglia. Ángel, che comprende il fatto che don José sia obnubilato dalla propaganda e possa avere dei maquis solo un'idea distorta secondo la quale i guerriglieri sono visti come banditi sanguinari, delinquenti comuni senza alcuna pietà, prova quasi a giustificare il proprio operato e quello dei compagni facendo un esempio grandemente esplicativo al possidente: “coja usted un animal doméstico, el perro más noble y más bueno. [...] Enciérrelo en una habitación y azúcelo. Verá cómo se revuelve y muerde. Verá cómo mata si puede”²³⁹. Sembra che, nei momenti in cui i maquis sono costretti ad avvicinarsi a coloro che conducono la propria vita inseriti in un contesto sociale, si spoglino delle caratteristiche che li accomunano alle bestie selvatiche e sentano invece un'affinità maggiore con l'immagine di un animale domestico scacciato e malmenato, a cui l'istinto non può far altro che suggerire una risposta violenta.

L'ossessione del narratore per la figura del cane si percepisce in altre due occasioni specifiche, nella rivisitazione narrativa del momento della morte del padre, in cui il dolore per la scomparsa si identifica con “el ladrido de este perro que se alimenta de sangre dentro de mi corazón”²⁴⁰, e in un'occasione in cui il personaggio, ormai solo con Ramiro, ripercorre in senso inverso il cammino che aveva seguito nella prima parte del romanzo per tornare a casa e, pensando ai due compagni ormai morti, Gildo e Juan, ha la sensazione che tutte le notti gli sono sembrate da allora “una misma e interminable noche de niebla y perros ahorcados”²⁴¹, richiamando coscientemente l'episodio già analizzato del primo capitolo.

I casi di animalizzazione segnalati sinora fanno riferimento esclusivo all'adattamento dei maquis alle condizioni della natura selvaggia e alle conseguenze che ne derivano, ma si è già detto di come una delle cause principali del fenomeno sia innanzitutto la persecuzione portata avanti dalle forze di repressione del regime cui sono sottoposti, e ancora una volta è María a far notare amaramente ad Ángel che “a los animales no les persiguen como a vosotros”²⁴². L'animalizzazione di vittime e carnefici appare ancora più brutale dell'istinto naturale della caccia poiché dettato dall'odio e dal fanatismo, ma soprattutto perché le parti in lotta partono da un terreno comune che dovrebbe situarsi nella propria umanità primigenia. Come suggerisce con puntualità

²³⁹ Ivi, p. 139.

²⁴⁰ Ivi, p. 195.

²⁴¹ Ivi, p. 158.

²⁴² Ivi, p. 110.

anche Miguel Tomás-Valiente richiamando nella propria introduzione l'episodio della caccia al lupo raccontato da Ramiro e le parole del personaggio che tacciano di crudeltà e primitivismo gli uomini coinvolti nella brutale cacciagione, “¿qué no será si el objeto de la cacería es un hombre?”²⁴³. Ciononostante, i militari scatenano nei confronti dei personaggi una vera e propria “gigantesca cacería”²⁴⁴, portando a compimento la propria “misión de perros de presa”²⁴⁵, come si evince sia dal loro operato che dalle parole scelte dalla voce narrante per riportarlo alla memoria. In più occasioni, infatti, viene detto che i soldati “han rastreado el monte en todos los sentidos. Han subido hasta lo alto de la peña y han quemado los brezales de la Roza por si pudiéramos estar allí escondidos”²⁴⁶, o che “avanzan desplegados, las armas empuñadas, como en una gigantesca cacería”²⁴⁷, proprio come se i soldati fossero in realtà un gruppo di cacciatori alla ricerca, anch'essa spasmodica e brutale, di una fiera da stanare. In un altro momento, invece, dopo aver accerchiato la miniera in cui Ángel e i compagni erano rifugiati fino a poco tempo prima, “se quedan esperando en la explanada, *husmeando* en los alrededores del barracón y de los lavaderos”²⁴⁸: è di chiara ascendenza venatoria l'utilizzo di un verbo solitamente riferito ai cani da caccia nell'atto della ricerca della preda.

La brutalità bestiale di queste azioni non fa altro che spingere ulteriormente coloro che ne sono l'oggetto, i maquis, verso l'animalizzazione, facendoli precipitare nel ruolo di prede di volta in volta accerchiate, indifese o spaventate, specialmente se rimangono soli nella fulmineità della fuga: l'allontanamento dagli altri componenti del gruppo e la permanenza in solitudine può far sì che si rimanga “como un animal ciego”²⁴⁹. Altrove, invece, sono i rifugi scoperti che si convertono in trappole per topi²⁵⁰, trasformando in quegli istanti i guerriglieri da animali fieri e coraggiosi come può essere il lupo ad altri indifesi e braccati.

La sensazione di essere preda non è però esclusiva dei guerriglieri – al contrario, si manifesta anche in coloro che sono vittime dei loro assalti –, ed è interessante che pure i carnefici possano immediatamente perdere il ruolo che interpretano per diventare a loro volta il bersaglio della violenza e della vendetta. È ciò che accade a don Manuel,

²⁴³ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 47.

²⁴⁴ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 203.

²⁴⁵ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 29.

²⁴⁶ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 203.

²⁴⁷ Ivi, p. 90.

²⁴⁸ Ivi, p. 92. Il corsivo è mio.

²⁴⁹ Ivi, p. 167.

²⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 91.

il parroco del paese che, con la propria delazione, ha firmato anni prima la condanna a morte di Juan, il fratello di Ramiro. Quando quest'ultimo decide di tornare dal religioso ed esigere una spiegazione per la morte del fratello, il prete non può far altro che soccombere, "definitivamente acorralado"²⁵¹, alle minacce di Ramiro, raccontargli la verità e condurlo sulla tomba di Juan. Il boia (o meglio, un fiancheggiatore e delatore in combutta con il regime) è diventato preda a sua volta, ma, nonostante sperimenti la stessa animalizzazione di colui che lo mantiene in scacco, non ne sperimenterà il destino, poiché Ramiro, nonostante abbia in seguito dei ripensamenti, decide di non uccidere don Manuel e di lasciarlo libero, anche se sospetta che il religioso andrà immediatamente a denunciarlo. In questo frangente si può vedere la differente etica dei fuggitivi e di coloro che li combattono: Ramiro, di fronte ad un uomo solo, inginocchiato e disarmato, non riesce a porre fine alla sua vita, quasi a voler far risaltare che "frente a la indignidad, la brutalidad y los bajos instintos que gobiernan el proceder de los cazadores, los integrantes del grupo de huidos no pierden ni un ápice de su integridad moral"²⁵². Ai personaggi, nonostante risulti praticamente impossibile difendere la propria umanità, poiché "la lucha por la supervivencia de los hombres acosados cobra mayor violencia a la vez que su persecución se hace más dura y organizada. [...] La creciente violencia de sus actos, así como las represalias cada vez más duras que sufre la población montañesa que les apoya, va alejando a los huidos cada vez más de la sociedad"²⁵³, rimane ancora una scelta, a differenza dei loro persecutori, ed è quella di continuare a mantenere, nei limiti del possibile, una serie di qualità ritenute positive (la lealtà, la compassione, il senso della giustizia) che ne sfumerà le caratteristiche più crude ed oggettive.

L'integrità morale che mantengono i combattenti non può però eliminare quella sorta di metamorfosi ormai in atto, e così Ángel, rimasto solo dopo la morte di tutti i compagni, abbandonato al proprio destino di fuga e privazioni, nel finale del romanzo è ormai "una alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales"²⁵⁴, una persona espulsa dal consorzio umano che, per sopravvivere, è costretta ad entrare di soppiatto in una stalla e sdraiarsi sotto ad una mucca "para beber directa y largamente de sus tetas como aquella culebra que, un verano ya lejano de mi infancia, entraba por las noches en

²⁵¹ Ivi, p. 152.

²⁵² Miguel Tomás-Valiente, "Introducción", cit., p. 38.

²⁵³ Elina Liikanen "Novelar para recordar: las posmemoria de la Guerra Civil en la novela española de la democracia. Cuatro casos", cit., p. 4.

²⁵⁴ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 185.

la cuadra de mi casa y mamaba la leche de las vacas”²⁵⁵. È lo stesso parallelismo che si incontra in *La agonía del búho chico*, in cui appare in un aneddoto raccontato da Modesto el Cabrero, il cognato del maquis Martín, che racconta che “a una cabra le es mu difícil defenderse de la culebra. Cuando ésta se acerca silbante en la noche, la cabra se queda inmóvil, paralizá, como si hubiera sío hipnotizá. Entonces [...] la culebra se enrosca a las patas de la cabra y chupa sus tetas”²⁵⁶. Al pastore non resta altro che uccidere il parassita, e conclude dicendo che “con el palo le partí el espinazo de un golpe”²⁵⁷, lo stesso rischio cui va incontro il personaggio di Llamazares, ormai convertito in un parassita per la società e per la sua stessa famiglia, che si vede obbligata a nascondere in un’intercapedine nel pavimento della stalla, prima di allontanarlo per sempre.

Le condizioni in cui si trova Ángel alla fine del romanzo ci portano ad analizzare un ultimo importante dato circa l’animalizzazione dei personaggi, la loro urgenza estrema: “para estos hombres situados al borde del abismo, la salvación no es sólo no morir, sino principalmente ser reconocidos como seres humanos”²⁵⁸. Nel corso della narrazione, infatti, più le condizioni di vita animali dei personaggi peggiorano e diventano estreme, più i personaggi avvertono l’instinguibile necessità di reclamare la propria umanità. Così, assistiamo alla supplica di Ángel, sul finire della narrazione, a Lina, la vedova di Gildo, della quale il narratore riconosce il coraggio e la solidarietà affermando che “ni siquiera en los momentos más difíciles me ha abandonado”²⁵⁹; la donna, su richiesta del personaggio, è costretta ad ammettere che ormai in paese “dicen que lo mejor que podrías hacer es beberte una botella de coñac y pegarte un tiro”²⁶⁰, sottolineando che le persone, superata sia la fase di compassione e vicinanza ai maquis che quella di odio e rifiuto causata dalla repressione di volta in volta più incalzante dei militari, ritengono perdute ogni speranza e ogni possibilità di sopravvivenza per un guerrigliero rimasto solo, perseguitato e disperato. La reazione di Ángel è fortemente emotiva, e va in direzione di quella rivendicazione di umanità cui si è appena accennato, implorando Lina di ricordare alla gente che, nonostante tutte le vicissitudini degli ultimi anni, egli è ancora un uomo: “diles que no soy un perro. Díselo, Lina”²⁶¹.

²⁵⁵ Ivi, p. 186.

²⁵⁶ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 62.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 35.

²⁵⁹ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 199.

²⁶⁰ Ivi, p. 200.

²⁶¹ Ibidem.

Con queste parole, Ángel ricorda un'ultima volta l'uccisione del cane ferito nel primo capitolo, e soprattutto il comportamento di Ramiro nel confronto con don Manuel, quando lo obbliga ad accompagnarlo nell'anonimo luogo in cui è stato sepolto Juan, in una "pradera negra y húmeda"²⁶² dove nulla tradisce la presenza della sepoltura di un uomo. Subito dopo aver piantato un ramo di biancospino nel terreno segnalato dal parroco, come fosse una croce commemorativa, Ramiro urla selvaggiamente a don Manuel di inginocchiarsi e pregare sulla tomba del fratello, perché "¡Ahí hay un hombre enterrado, no un perro!"²⁶³.

L'animalizzazione permette quindi di sopravvivere, ma non di vivere come esseri umani: è questo che sentono i guerriglieri e a questo si oppongono, con tutte le proprie forze e i mezzi a loro disposizione, compresa la fuga, l'ultima vera possibilità di rinascita dell'unico sopravvissuto all'esperienza del maquis, Ángel. Senza dimenticare che "la guerra civil y la primera posguerra fue una época en la que no sólo es verosímil situar ese conflicto eterno y universal, sino que realmente existió una persecución implacable de unos hombres hacia otros, una cacería que «animalizó» a quienes se vieron obligados por ese acoso a renunciar a lo racional, a lo cultural, a lo social y aferrarse a su parte animal, a sus instintos más básicos"²⁶⁴.

Gli animali simbolo del maquis: il lupo e il gufo

Il lupo, animale fiero e pericoloso che per secoli ha incusso timore nelle popolazioni rurali che ne condividevano l'habitat, diventa, nei romanzi sul maquis, l'animale che meglio metaforizza la figura dei guerriglieri. Per questo motivo, come si è visto nella parte introduttiva del capitolo, "Lobo" diventa il nome di battaglia di svariati combattenti, ed è un riferimento inserito fin dal titolo in molti romanzi, a cominciare proprio da *Luna de lobos* di Llamazares.

È forse l'animale cui ci si riferisce più spesso come secondo termine di paragone nelle metafore animali che abbiamo iniziato ad analizzare nei paragrafi precedenti, principalmente per il parallelismo tra la paura suscitata da questa fiera e quella fomentata nelle popolazioni coeve dai membri del movimento del maquis. Esamineremo in questo paragrafo le occorrenze narrative relazionate con il lupo che si ritrovano nel primo romanzo di Llamazares, e cercheremo di offrire una visione di

²⁶² Ivi, p. 153.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Miguel Tomás-Valiente, "Introducción", cit., p. 19.

insieme dell'immagine dei maquis che viene a crearsi grazie all'utilizzo di questa metafora.

Innanzitutto, credo si debba segnalare che la presenza del lupo come termine di paragone in una metafora si ritrova anche in quelle figure retoriche non riferite essenzialmente ai maquis: in alcune sporadiche ricorrenze, ad esempio, sono i fenomeni metereologici, o alcuni dettagli che fanno riferimento alle condizioni della lotta tra i guerriglieri e i loro persecutori, a venire paragonati a peculiarità riconducibili al lupo.

Nel terzo capitolo del romanzo, quando Ángel, Ramiro, Gildo e Juan fuggono illesi al primo attacco sferrato dai militari della Guardia Civil nei loro confronti, abbandonando la miniera in cui si erano rifugiati fino a quel momento, i fenomeni metereologici rendono conto di questo momento di tensione e pericolo metaforizzandolo in un violento temporale in cui si sente il vento che “aúlla como un lobo”²⁶⁵. È la seconda volta che nell'opera si fa riferimento al lupo, e ci troviamo nelle prime fasi della narrazione, in cui l'animalizzazione dei personaggi è ancora ad uno stadio embrionale, ma sembra quasi che, suggerita in alcune pagine in precedenza, l'identificazione del gruppo di maquis con un branco di lupi inizi a prendere forma, intrecciandosi strettamente al fenomeno della fallacia patetica che abbiamo riscontrato in precedenza. In questo caso, dunque, si avrebbe un'identificazione tra la furia del vento e l'impeto della tensione e della paura provate dai maquis, dei quali è già stata suggerita una sorta di metamorfosi animale in lupo. Per estensione, quindi, il vento ululerebbe come un lupo perché sperimenterebbe un'identificazione con i guerriglieri, precedentemente metaforizzati come lupi, creando una costruzione metaforica a tre termini di paragone. Un'altra ipotesi che può essere avanzata per spiegare questa breve proposizione riprende l'analisi effettuata in precedenza circa il ruolo della natura nell'anticipare, attraverso i fenomeni atmosferici, alcuni snodi della narrazione: in questo caso, senza dimenticare il parallelismo tra i lupi e i maquis, la natura cercherebbe di accogliere gli uomini al proprio interno e, attraverso il vento ululante, di avvertirli del pericolo animalizzandosi, per meglio comunicare con i propri “simili”.

In un'altra occasione, invece, l'imminenza dell'inverno è descritta “como [...] el horizonte de lobos sin luna”²⁶⁶. L'arrivo della stagione più fredda e dura dell'anno è ciò che attende i maquis, è il loro destino di personaggi; i guerriglieri sono ormai animalizzati e metamorfizzati in lupo, ed essendosi sempre più allontanati dalla propria

²⁶⁵ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., p. 91.

²⁶⁶ Ivi, p. 173.

umanità hanno perso il lume della ragione, come proposto in precedenza: per questo il loro futuro imminente è paragonato ad un orizzonte di lupi senza luna, senza una fonte luminosa che possa segnare il cammino, in ogni senso questa venga intesa.

Per quanto riguarda la lotta fra i soldati e i maquis, tra le vittime ed i carnefici della persecuzione, si riscontra un'occorrenza in cui i proiettili esplosi durante uno scontro armato dai militari “buscan nuestros cuerpos, rebotan contra la tierra *con un aullido interminable*”²⁶⁷. In questo caso, le pallottole sparate dai militari, i quali sperimentano anch'essi l'animalizzazione²⁶⁸, producono nell'aria un suono che è lo stesso verso dei lupi e dei cani: quelle che sono propaggini inanimate dei corpi in lotta vengono ad assumere le stesse prerogative della condizione animalizzata di coloro che combattono.

In ogni caso, è nel parallelismo con i maquis che la metafora del lupo viene utilizzata con più frequenza, suggerendo innanzitutto un'immagine metaforizzata del guerrigliero che suscita paura nelle popolazioni con cui entra in contatto a causa della ferocia che gli viene attribuita dalla narrazione ufficiale, la voce della propaganda del regime. È di nuovo nel terzo capitolo che si ritrova per la prima volta l'identificazione dei maquis con i lupi; i quattro personaggi, in quell'episodio, decidono di occupare per la notte la casa di un contadino, e di rifornirsi di provviste in quella medesima abitazione. Allertato dall'abbaiare dei cani, che sentono la presenza degli intrusi prima del padrone, “el pastor había salido al cobertizo. [...] Salió con la escopeta quizá pensando que alguna trifulca rondaría la majada. O que los lobos habrían bajado ya hasta aquí, empujados por la nieve de los puertos, y ahora acechaban en la peña el sueño del rebaño”²⁶⁹. Uno dei primi pensieri del pastore è, come si evince dalla citazione, quello di trovarsi in presenza di un branco di lupi, spinto dalla prima neve ad avvicinarsi ai paesi e a sopperire alla mancanza di cibo con l'uccisione di alcuni capi di bestiame. La metafora appare lineare: come i lupi si spingono vicino all'abitato, a causa della stagione poco propizia, per cercare cibo, così i maquis irrompono in casa dell'ignaro pastore, incalzati nella fuga dall'esercito dei nazionalisti che ha rotto ormai il fronte, in cerca di provviste per la propria sussistenza. In questo caso, è il pastore che viene ad identificarsi con il gregge (così come succederà con le vittime di un altro assalto del gruppo di Ángel, che obbediscono agli ordini dei guerriglieri “como un rebaño

²⁶⁷ Ivi, p. 101. Il corsivo è mio.

²⁶⁸ Ángel parla in precedenza, riferendosi ai propri persecutori, di una “bestia más concreta, más humana y sanguinaria, que perseguía implacable nuestros pasos” (Ivi, p. 94), facendo riferimento per la prima volta all'animalizzazione che investe anche i carnefici, non solo le vittime.

²⁶⁹ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., pp. 83-84.

asustado”²⁷⁰) in quanto vittima di un esproprio, anche se i maquis, portando via formaggi, coperte e soprattutto una pecora, non compiranno un furto, poiché all’ultimo Ángel ricompenserà l’uomo con una quantità di denaro addirittura superiore al valore della merce sottrattagli. Ciononostante, è indubitabile che in questa citazione la metafora del lupo sia rievocata per la sua associazione con la paura, i danni e le perdite relazionate all’operato dell’animale.

Nell’incontro con un altro pastore, invece, è uno degli stessi maquis, Gildo, a scherzare sul parallelismo stabilitosi tra loro e i lupi. In questo caso, “el pastor no nos teme. Es un hombre del monte, como nosotros, y en más de una ocasión nos ha ayudado”²⁷¹: ogni anno, infatti, l’uomo regala ai guerriglieri il suo agnello migliore. L’uomo appare sorpreso dalla comparsa dei quattro personaggi, poiché temeva che fossero ormai stati uccisi dalle guardie, ed è, come già riferito, lo stesso Gildo a rassicurarlo che, prima che questo accada, dovrà “aún [...] apuntar a la cuenta del lobo unos cuantos corderos más”²⁷². Il senso della metafora appare qui più oscuro che nel caso precedente: è possibile infatti che il personaggio voglia far intendere quasi alla lettera la propria allusione, indicando se stesso come lupo nei confronti di quegli agnelli che annualmente il pastore gli riserva; che faccia riferimento in maniera eufemistica alle peripezie sue e del resto dei componenti del gruppo (assalti, furti, rapimenti, o ancora l’uccisione dei propri persecutori, che nel momento della morte possono essere identificati con l’agnello, vittima sacrificale per eccellenza); o ancora che, semplicemente, faccia accenno alla giustificazione del pastore al proprietario del gregge circa la sparizione di alcuni capi di bestiame.

Anche la reazione di un ragazzino ad un fugace incontro con il gruppo di Ángel è esplicativa dell’atteggiamento dei settori più isolati della popolazione (i pastori, i minatori, i boscaioli) nei confronti dei maquis. Il personaggio appare “feliz y asustado. Como si una manada de lobos hubiera pasado a su lado sin hacerle daño”²⁷³, esprimendo attraverso la propria eccitazione il sentimento di reverenziale timore ma anche rispetto verso questi guerriglieri, che ancora una volta vengono messi in parallelo con la figura del lupo.

I maquis sono ben consci del panico che incutono nella gente dei paesi, ed anche se a volte il loro senso di estrema solitudine li spinge al contatto con le popolazioni, non

²⁷⁰ Ivi, p. 108.

²⁷¹ Ivi, p. 121.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Ivi, p. 120.

dimenticano mai di essere “un lobo en medio de un rebaño, una presencia extraña y desconocida”²⁷⁴, come accade ad Ángel quando, sfidando tutti i rischi che la sua audacia porta con sé, decide di presenziare alla festa di paese di La Llera. L’emarginazione di cui ormai è vittima lo spinge a cercare riparo e conforto mescolandosi anonimamente alla folla, ma con la coscienza di non poter più essere come tutte le altre persone, e di esserne invece un potenziale e feroce carnefice.

Abbiamo visto sinora come queste prime metafore delineino generalmente un immaginario che si ricollega a quello più canonico del lupo, percepito come animale fiero e pericoloso, degno di ammirazione ma pur sempre incredibilmente temuto. Questa ipotesi di analisi, però, viene completamente ribaltata dall’episodio della caccia al lupo, quando Ramiro racconta ad Ángel, già dopo le sparizioni di Gildo e Juan, di aver assistito in gioventù, nella valle di Valdeón, ad una battuta di caccia nei confronti di un lupo. L’episodio precede di poche pagine la morte dello stesso personaggio, ed è quindi altamente evocativo sia per quanto riguarda il destino che lo attende (che minaccia in quell’istante anche Ángel in quanto fuggitivo, e che si è già compiuto per gli altri due membri del piccolo gruppo), sia per il rovesciamento dell’immaginario classico del lupo.

Ramiro racconta infatti al proprio interlocutore il modo in cui in quella zona viene condotta la caccia al lupo, episodio che cito quasi interamente per l’eccezionale importanza che assume in questo romanzo, ma anche come riferimento obbligato in tutta l’analisi delle metafore animali nei romanzi sul maquis. Ramiro narra dunque che

allí cazan los lobos todavía como los hombres primitivos: acorralándoles. Tocan un cuerno cuando le ven y todos, hombres, mujeres y niños, acuden a participar en la batida. [...] Nadie puede llevar armas, sólo palos y latas. La estretegia consiste en acechar al lobo y empujarle poco a poco hasta un barranco en cuyo extremo está lo que llaman el chorco: una fosa profunda y oculta con ramas. Cuando el lobo, al fin, ha entrado en el barranco, los hombres comienzan a correr detrás de él dando gritos y agitando los palos y las mujeres y los niños saltan de detrás de los árboles haciendo un gran estruendo con las latas. El lobo huye, asustado, hacia adelante y cae en la trampa. Le cogen vivo y, durante varios días, le llevan por los pueblos para que la gente le insulte y le escupa antes de matarle²⁷⁵.

È un passaggio molto denso, a cominciare dal giudizio dato da Ramiro circa il metodo di caccia: per l’uomo, infatti, braccare e terrorizzare l’animale, non lasciandogli alcuna via di fuga, è un modo barbaro, degno esclusivamente di uomini primitivi – proprio come la persecuzione di cui è lui stesso vittima in quanto guerrigliero, sottolineando la presa di coscienza dell’uomo circa il parallelismo utilizzato. Inoltre, è anche la partecipazione di tutta la comunità ad avvicinare il metodo della caccia al lupo

²⁷⁴ Ivi, p. 190.

²⁷⁵ Ivi, p. 173.

alle battute alla ricerca dei maquis, cui non partecipavano solo i soldati della Guardia Civil, ma anche falangisti e membri del *somatén*²⁷⁶: Secundino Serrano parla di un coinvolgimento di circa centomila civili in armi²⁷⁷. Sempre Serrano afferma inoltre che “exhibir los cadáveres de los guerrilleros en plazas públicas [...] era exactamente lo mismo que se hacía con los lobos cazados en las batidas”²⁷⁸: è già la Storia a creare e mettere in atto le metafore animali che ritroviamo in *Luna de lobos* e altri romanzi sul maquis, come ad esempio nella pentalogia di Cervera. Per ultimo Ramiro, nell’assedio a casa di Tina che porrà fine alla propria vita, preferirà il suicidio all’opzione di consegnarsi, per evitare di essere esibito, insultato e infine barbaramente ucciso come il lupo del proprio racconto, nonostante dopo la morte non possa scongiurare che ciò avvenga.

Quest’ultimo episodio, come sarà per la storia del vecchio lupo narrata da Modesto el Cabrero in *La agonía del búho chico* che commenteremo più avanti, sovverte completamente l’immaginario classico sul lupo, ma anche le prime metafore che sono state analizzate in questo paragrafo. Infatti, nonostante il lupo (e con lui i maquis metaforizzati) sia un animale estremamente pericoloso ed in alcuni casi efferato, viene mostrato come in realtà la maggiore crudeltà appartenga al genere umano, che mette in atto nei suoi confronti una caccia brutale e spietata in cui non solo la bestia trova la morte, ma è prima braccata, terrorizzata, torturata ed infine uccisa atrocemente. “Por eso, porque los temen, a lobos y guerrilleros se les persigue con saña; por eso a lobos y guerrilleros los exhiben como trofeos cuando acaba la cacería”²⁷⁹: nessuno merita una tale umiliazione nel momento più tragico della propria esistenza, né un lupo né, soprattutto, un essere umano, per quanto possano essere atroci i crimini che ha commesso.

Per terminare l’analisi delle metafore animali e delle isotopie naturali presenti in *Luna de lobos* vorrei ora soffermarmi sulla presenza, nella narrazione, di un altro animale diventato emblematico del movimento del maquis: il gufo. Nel romanzo di Llamazares non è un elemento ricorrente quanto le metafore sul lupo, ma credo si debba

²⁷⁶ “El somatén [...] era una institución específicamente catalana conocida desde el siglo XI. El somatén, un cuerpo de voluntarios civiles movilizados temporalmente para combatir la delincuencia, había sido abolido por la República en 1931. No obstante, el franquismo lo había restaurado en Cataluña en 1939 y a partir del 9 de octubre de 1945 aprobó su funcionamiento en el resto de España” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 233).

²⁷⁷ Cfr. *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 367.

²⁷⁹ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 34.

in ogni caso riferire delle occorrenze, anche se limitate, per permettere di tracciare, a fine capitolo ed in seguito all'analisi dei prossimi romanzi, un quadro generale dell'utilizzo e delle eventuali modificazioni di questa metafora.

Abbiamo visto in precedenza come l'imitazione del verso del gufo fosse una sorta di linguaggio in codice per i maquis, i quali la utilizzavano come segnale di riconoscimento tra di loro, ed in *Luna de lobos* viene principalmente ripreso questo dato storico nell'inserimento della figura del gufo nel romanzo. Ad esempio, leggiamo di come, durante il sequestro del padrone della miniera, Ángel utilizzi l'imitazione del verso del gufo per richiamare l'attenzione di una staffetta, che all'udire quel suono “inmediatamente se detiene. Escruta durante unos instantes las sombras de la noche a su alrededor y, luego, apaga y enciende el faro de la bicicleta tres veces”²⁸⁰, rispondendo al segnale del maquis con un altro segnale convenuto. Allo stesso modo, subito dopo essere sfuggiti ad un'imboscata tesa da un gruppo di militari, Ángel e Ramiro sono costretti a separarsi, ed il primo, incerto sulle sorti del compagno, attende nascosto in un faggeto lo stesso segnale utilizzato con la staffetta, fiducioso che “pronto cantará el búho”²⁸¹. In quegli istanti di febbrile attesa, tormentato dalla paura di essere infine rimasto solo, Ángel arriva ad impersonarsi con il gufo e a condurre la propria narrazione parlando in terza persona dell'animale, ma portando a termine, con le proprie parole, un'identificazione con lo stesso, confermata dal fatto che, dopo aver ricevuto in risposta lo stesso verso, riappare Ramiro. Leggiamo dunque che

durante largas horas, febril e intermitente, el búho ha cantado sin cesar por todos los hayedos, por todos los senderos, por todas las colladas de la noche. Lo ha hecho casi sin fe – sin descanso, pero sin fe –, empujado solamente por la angustia y la desesperanza. [...] Ha sido al amanecer, cerca de la majada derruida del puerto de Amarza, cuando otro búho invisible ha respondido al fin a su llamada.

Casi a continuación, la figura de Ramiro aparece entre las tapias²⁸².

L'animalizzazione, e l'identificazione con il gufo in questo caso, appare ormai quasi totale, perché lo stesso compagno informa Ángel che “estuve a punto de confundirte [...] con el búho. Cantas ya tan bien como él”²⁸³.

Nell'ultimo caso del romanzo in cui si cita il gufo, è invece lo strano colore attribuitogli dal narratore ad attirare l'attenzione sul valore dell'utilizzo di questa figura nel passaggio testuale. Nel quarto capitolo, mentre il gruppo di combattenti è nascosto nella miniera di cui si è già detto, il narratore riferisce che “hacia las tres de la mañana, ha cantado el búho en el hueco de algún roble cercano. Debe de ser rojo y negro como

²⁸⁰ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., pp. 139-140.

²⁸¹ Ivi, p. 168.

²⁸² Ivi, pp. 168-169.

²⁸³ Ivi, p. 169.

la hoguera que agoniza dentro de la cueva. Y sus ojos resplandecientes en la noche como dos brasas”²⁸⁴. Secondo una supposizione avanzata dalla voce narrante, il gufo che sta cantando è rosso e nero. Ma come può essere verosimile l’apparizione di un animale di quei colori? Bisogna allora cercare di richiamare alla memoria alcuni dati proporzionati all’interno del testo, per provare a spiegare questo passaggio. Dalla lettura si evince che Ángel è membro della Confederación Nacional del Trabajo²⁸⁵, una rete organizzativa di sindacati anarchici: i colori della bandiera della confederazione sono proprio il rosso ed il nero. Considerando, come abbiamo detto in precedenza, che l’imitazione del verso del gufo era uno dei segnali convenuti di comunicazione tra i maquis, ed osservando come, poco dopo aver ascoltato quel canto, il gruppo di guerriglieri si renda conto dell’arrivo di due camionette militari come rinforzo ai gruppi stanziali della Guardia Civil, possiamo provare ad ipotizzare che, in realtà, l’apparizione di un gufo rosso e nero e del suo canto possa essere un segnale di allerta da parte di un altro gruppo di maquis, rivolto ad Ángel e compagni. Ciò che è strano, però, è che quest’ultimi non entreranno mai in contatto con altri resistenti: perciò è possibile affinare l’ipotesi e suggerire che, in questo preciso momento del testo, questa figura può simbolizzare la speranza di Ángel di incontrare, nelle stesse condizioni, alcuni affiliati del suo sindacato, per rompere l’isolamento e la solitudine in cui si è venuto a trovare con i compagni.

Il romanzo non offre ulteriori spunti che possano aiutare ad analizzare la precedente citazione, e con essa terminano anche le occorrenze concernenti la figura del gufo nel testo. Vedremo invece come, in *La agonía del búho chico*, questo riferimento metaforico sarà più ampiamente utilizzato dalla voce narrante nella creazione della propria storia già a partire dal titolo, proprio come abbiamo visto in *Luna del lobos* per quanto riguarda lo sfruttamento dell’immagine del lupo nella creazione delle metafore concernenti i guerriglieri.

La agonía del búho chico

L’animalizzazione ed i fenomeni naturali

Come nel precedente romanzo analizzato, anche nell’opera di Justo Vila che ci accingiamo ad esaminare ritroviamo le stesse figure retoriche riguardanti il mondo

²⁸⁴ Ivi, p. 95.

²⁸⁵ Cfr. Ivi, p. 129.

naturale: isotopie, metafore in cui i personaggi sono paragonati a diversi animali, fallacia patetica.

Abbiamo già visto nei paragrafi precedenti in che modo la natura faccia da sfondo alla vicenda narrata da Vila, sottolineando come la sua presenza sia meno visibilmente incisiva nella narrazione rispetto all'opera di Llamazares. Ciò non significa, però, che essa non svolga alcun ruolo in quest'opera: anche se non viene a caratterizzarsi esplicitamente come un'entità che cerca – anche fisicamente – di inglobare in sé i personaggi, è a causa della vita che questi svolgono al suo interno che può aver luogo il fenomeno succitato dell'animalizzazione. Nonostante l'ambiente non provi ad impossessarsi del corpo dei maquis, e nonostante soltanto in sporadiche occasioni sia anticipatore degli eventi, la ruralità assume una grande importanza anche in questo testo, come nella maggior parte dei testi narrativi sull'argomento. Uno dei rari esempi in cui la meteorologia riflette ciò che sta avvenendo ai personaggi lo si può rintracciare nella presenza di un grandioso acquazzone, che può metaforizzare gli eventi ad esso precedenti e contemporanei:

se desencadenó la última gran tormenta de la temporada. Llegó sin previo aviso, como no queriendo que el otoño se despidiera sin su presencia. Cayó de pronto, como la noche. [...] La luna blanca con anilla encarnada desapareció tras las negras nubes que brotaron como por milagro. [...] Una confusión hueca de truenos estalló sobre la sierra. El cielo acompañó los rugidos, [...] el infierno celeste abrió sus compuertas²⁸⁶.

Per meglio analizzare questo passaggio si devono brevemente riassumere i fatti previ, in cui alcuni uomini di Veneno, in collaborazione con altri gruppi di maquis, cercano di attentare alla vita del generale Franco durante una visita di quest'ultimo in un paese dell'Estremadura. L'azione viene preparata minuziosamente per mesi, e davvero si può dire, come nel caso dell'acquazzone, che sia “la última gran tormenta de la temporada”, giacché è l'ultimo grande atto in procinto di essere portato a termine dai maquis prima di ritirarsi nell'inattività durante l'inverno. La fulmineità del temporale, inoltre, pare riflettere la velocità con cui l'attacco viene sferrato, e le stesse nuvole scure che coprono la luna possono identificarsi con i maquis e con la speranza che il loro gesto suscita innanzitutto nella voce narrante, che per tutto il romanzo non esita a schierarsi dalla parte del gruppo di guerriglieri. Infine, la confusione scatenatasi e i ruggiti (notiamo anche come la stessa tormenta assuma tratti animaleschi) dei tuoni e dei lampi richiamano il conflitto a fuoco che si scatena tra i militari della Guardia Civil e i maquis posti in fuga, e la successiva battuta di caccia portata a termine dai membri dell'esercito e dai volontari del *somatén*. Più in generale, si può osservare come

²⁸⁶ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 229.

l'acquazzone costituisca una cornice particolarmente efficace per la morte di due guerrieri in battaglia, Juan Francisco el Abogao e Arturo el Chato²⁸⁷.

A parte questa insolita occorrenza, in prima battuta si può notare come nel romanzo sia l'interiorità dei personaggi a subire quasi una metamorfosi in direzione del mondo animale: le passioni dei protagonisti (il gruppo di maquis facenti capo ad Alonso Veneno) sono spesso paragonate, per effetti e intensità, agli istinti e alle azioni animali, in modi simili a quelli già riscontrati in *Luna de lobos*.

Questo accade principalmente nei momenti in cui i personaggi sono preda di una forte emotività, ed in quelli più drammatici che hanno per protagonisti la morte ed il dolore fisico: è il caso, ad esempio, del momento del decesso dell'anziana Concha – alla quale nel corso dell'agonia “la golpeaba en el vientre un dolor fuerte, enérgico, agudo, autoritario, como si un puñado de locos alacranes utilizaran sus tripas como campo de batalla, disputándose una presa; como un ejército de cien mil diminutas arañas que nacen y, mientras lo hacen, devoran a la madre”²⁸⁸ –, o dell'uccisione di Nicasio in *Maquis* di Cervera, che afferma che “dos balas acaban de entrar en mi estómago y siento como un picoteo de gallinas en las tripas”²⁸⁹.

Sono le emozioni forti ad assumere di norma caratteri di tipo animalesco: l'amore, la rabbia, la paura, sentimenti primari che avvicinano l'uomo all'istintività delle bestie. Ciò che però distingue questi sentimenti varia nel termine di paragone animale: l'amore di Mateo per la giovane Nieta, e l'incertezza che lo accompagna, corrodono il ragazzo “como si tuviera un gato dentro”²⁹⁰, mentre la delusione e la rabbia di Martín per aver scoperto che la donna che ama, Rosario, era una prostituta, assumono le sembianze di un altro animale domestico, il cane. In questo caso, troviamo un interessante parallelo tra lo stato d'animo del personaggio e l'esteriorizzazione del medesimo: “un perro rabioso dentellaba sus entrañas. Se levantó y caminó por la habitación como un animal en celo”²⁹¹. L'amore provato da Martín per Rosario, il desiderio per la donna e la frustrazione di non poter esserle vicino, a causa della propria condizione di fuggitivo, fan sì che le mosse del personaggio, nell'istante in cui pensa alle proprie emozioni, siano quasi un'imitazione dei movimenti istintivi di un cane in calore. È anche da queste occorrenze, che possono risultare di primo acchito banali, che seguiamo nella vicenda dei protagonisti l'animalizzazione che sperimentano.

²⁸⁷ Ivi, pp. 227 e 230.

²⁸⁸ Ivi, pp. 268-269.

²⁸⁹ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 163.

²⁹⁰ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 84.

²⁹¹ Ivi, p. 196.

La rabbia, la paura e la violenza, invece, vengono metaforizzate con le immagini di animali selvatici, a sottolinearne la minore possibilità di controllo che su di esse hanno i personaggi, e così, durante una colluttazione tra Gaspar e Manuel, quest'ultimo "bufaba como toro doliente dispuesto a embestir"²⁹²: in questa occasione il fenomeno dell'animalizzazione tocca uno dei propri apici, poiché è massimo nel momento in cui i due uomini, appartenenti entrambi al gruppo di Veneno, si scagliano armati l'uno contro l'altro per risolvere con la violenza una serie di incomprensioni e provocazioni dettate per lo più dalla tensione suscitata dalla propria condizione.

La paura, invece, è spesso paragonata al "miedo puramente animal"²⁹³, ad un'istintività incontrollabile che rende vittime i maquis, facendoli sempre più assomigliare agli esseri viventi con cui condividono il proprio ambiente: la paura scorre per le vene "como caballo trotón"²⁹⁴ (soprattutto nell'episodio da cui è tratta questa breve citazione, quando Veneno riesce a sfuggire all'imboscata dei militari che disperderà per sempre il suo gruppo e si ritrova solo, isolato e ferito in cerca di riparo), e ai personaggi sembra che l'interno del proprio corpo sia attanagliato da "una bestia que devorara sus entrañas con angustiosos rugidos de desesperación e impotencia"²⁹⁵, richiamando alcune delle immagini analizzate nel paragrafo dedicato a *Luna de lobos*.

Infine, rimanendo nel terreno degli istinti atavici, la stessa volontà di sopravvivenza dei personaggi si è sviluppata, negli undici anni passati sui monti, "como una fuerza anímica y sobrenatural capaz de actuar sin licencia de la voluntad"²⁹⁶, allontanando sempre più l'individuo dal consorzio umano ed affiliandolo per similitudine all'universo faunistico dei boschi. Alla fine di questo romanzo, come in *Luna de lobos* e altri che vedremo più brevemente in seguito, i protagonisti hanno ormai interiorizzato pienamente i meccanismi della vita silvestre, diventando una nuova specie di animale abitante quell'habitat. Per questo motivo, quando Veneno rimane solo dopo l'agguato dei militari, guidato da un membro del gruppo che ha tradito, per la paura di essere scoperto

deseó [...] hacerse invisible, confundirse con una roca, diluirse en el agua, camuflarse en el liquen pardo y amarillo del tronco de una vieja retama, como la pequeña araña que, quieta, como muerta, desaparece de la vista aguda del rabúo o del gorrión, formando parte de la misma rama que habita. Nunca, como en ese momento, ambicionó en tan gran medida, poseer la virtud de desaparecer que tiene el alcaraván en el cañaveral²⁹⁷.

²⁹² Ivi, p. 214.

²⁹³ Ivi, p. 130.

²⁹⁴ Ivi, p. 324.

²⁹⁵ Ivi, p. 28.

²⁹⁶ Ivi, p. 323.

²⁹⁷ Ibidem.

Non è dunque l'ambiente circostante che cerca di inglobare il personaggio, nemmeno in un momento estremo come quello che l'uomo sta vivendo, che potrebbe ragionevolmente essere il preludio della morte: a differenza di Ángel, che deve lottare per non essere incorporato a forza dalla natura circostante, Veneno viene in ultima istanza rigettato dall'essenza di quei monti che lo hanno ospitato e protetto per più di un decennio. Il protagonista, infatti, si rende infine conto che, nonostante l'animalizzazione sperimentata nei due lustri precedenti, “no tenía nada que ver con la pequeña araña, ni con el estirado alcaraván. En verdad que su instinto de conservación se había desarrollado durante los últimos años, [...] pero su capacidad de desaparecer a los ojos de sus enemigos no podía ser comparada a la del alcaraván”²⁹⁸. Nel momento del massimo pericolo, dunque, l'ambiente respinge il guerrigliero, ponendolo nella stessa situazione del protagonista di *Llamazares*, contemporaneamente estraneo al mondo naturale – egli non può essere, in fin dei conti, un vero animale – e a quello umano, beffando amaramente l'uomo, che non ha più un proprio posto nel mondo. Veneno e tutti i maquis hanno assunto tratti e comportamenti animaleschi, ma non per questo motivo potranno essere accettati come membri della ruralità: essi possono solo sopravviverci e non, come già sottolineato nel romanzo di *Llamazares*, viverci.

Questa potrebbe essere un'altra delle cause che tiene i guerriglieri sull'avviso nei confronti della propria animalizzazione: l'essere intimamente consci dell'impossibilità di fondersi con la natura che li circonda non può far altro che suscitare in loro sentimenti di ripulsa e disperazione nei confronti della metamorfosi che li sta cambiando.

Come già rilevato in *Luna de lobos*, i maquis assumono sembianze ed atteggiamenti tipici di alcuni animali, principalmente per quanto riguarda l'acuirsi dei sensi che possono guidarli nell'ambiente in cui vivono, ed è emblematico che, nell'opera di Vila, i guerriglieri siano di preferenza accostati ad animali che hanno grandi capacità mimetiche, sottolineando la necessità dei medesimi di sfuggire a prima vista all'occhio umano, allo sguardo dei propri persecutori. L'animale nominato nell'ultima citazione inserita, l'occhione comune (“alcaraván”), è infatti un uccello che vive soprattutto di notte, solitario e guardingo, con la tendenza alla mimetizzazione che gli viene permessa dalla colorazione del piumaggio, mentre in un'altra occasione, come secondo termine di paragone della metafora, viene scelta la genetta comune²⁹⁹, un

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 28.

mammifero carnivoro, un predatore notturno. Si può immediatamente notare, dunque, che i maquis siano preferibilmente accostati ad animali che, con il proprio *modus vivendi*, richiamano elementi legati alla caccia e, soprattutto, alla notte, dati entrambi che si inseriscono naturalmente nelle condizioni di vita dei guerriglieri. Il motivo della mimetizzazione si ritrova anche nel momento in cui Mateo decide, essendo accampato vicino al proprio paese con il resto del gruppo, di arrischiarsi e tentare di scendere a valle per andare a trovare la madre, muovendosi con estrema cautela, “como una alimaña, [...] como una culebrilla insignificante”³⁰⁰, facendo risaltare, ancora una volta, come l’animalizzazione sia inevitabile per sfuggire ai rischi che comporta la vita sui monti.

Mentre in *Luna de lobos*, oltre al gufo e al lupo che analizzeremo nel prossimo paragrafo, l’animale che più ricorreva nelle metafore riguardanti i maquis era il cane, in questo romanzo è il gatto selvatico, ancora una volta un predatore notturno, le cui caratteristiche ben si adattano alla vita dei guerriglieri descritta dall’autore. In più occasioni si dice infatti che i maquis, muovendosi per i boschi, “parecían gatos monteses al acecho de una presa”³⁰¹; sono innumerevoli le occorrenze in cui vengono paragonati a questo animale, per quanto riguarda l’estremo silenzio con cui si muove ed il senso della vista, particolarmente sviluppato in condizioni notturne, le stesse che vivono i maquis. Così, è frequente che un personaggio venga descritto “con sus ojos de gato”³⁰², e non è raro che i guerriglieri, nei movimenti notturni, vengano ad esempio guidati da “los ojos de gato de Chaquetalarga”³⁰³, accentuando ulteriormente l’acquisizione di prerogative animali che migliorano le prestazioni sensoriali dei protagonisti avvicinandole, in un’ottica utilitaristica, a quelle delle bestie. Perciò, oltre alla vista sopraffina che acquisiscono alcuni personaggi, si può notare che la prudenza con cui i combattenti cercano di evitare qualsiasi rumore che possa insospettire un eventuale persecutore presente nei propri paraggi, è suggerita dal loro incedere sul terreno “con pisadas de gato montés”³⁰⁴, con il passo felpato di un felino pronto all’agguato. Non è solo la voce narrante a riconoscere questa affinità con il gatto selvatico, ma anche uno dei maggiori persecutori del gruppo di maquis protagonista della vicenda, il capitano della Guardia Civil Márquez Torrado, il quale sa che, per sfuggire all’assedio che stanno stringendo le forze della repressione, “Veneno [...]

³⁰⁰ Ivi, p. 122.

³⁰¹ Ivi, p. 276.

³⁰² Ivi, p. 141.

³⁰³ Ivi, p. 156.

³⁰⁴ Ibidem.

imitará al gato montés. Es prácticamente imposible seguir las huellas de un gato montés. Además, en invierno es como un lagarto que, cuando llegan los fríos, busca refugio debajo de un gran bloque de granito y duerme durante tres o cuatro meses, hasta que llegan los primeros rayos de la primavera”³⁰⁵. Nella terza proposizione della citazione, vediamo inoltre come le capacità mimetiche del personaggio siano accostate, dal militare, a quelle di una lucertola, altro animale che garantisce la propria sopravvivenza grazie alla possibilità di confondersi con l’ecosistema circostante.

Le affinità con il felino selvatico non vengono a cadere nemmeno durante la forzata permanenza di Veneno in una casupola contadina disabitata ed in condizioni estremamente precarie, in cui il protagonista è costretto a rifugiarsi per recuperare dalla ferita inflittagli dai militari, e dove viene riportato che si sente “como gato enjaulado”³⁰⁶, come un animale conosciuto per la propria estrema indipendenza che venga arbitrariamente rinchiuso e costretto in una gabbia. Si può dunque concludere che, anche nel caso del romanzo di Vila, la scelta del gatto selvatico come termine di paragone più frequente nelle metafore che interessano i maquis vada nella stessa direzione della scelta di Llamazares, che ricade invece sul cane, entrambi animali di cui noi sperimentiamo la vita domestica, ma che possono assumere, in natura, caratteristiche e istinti che li separano dal mondo che condividono con l’uomo: il paragone è svolto tra i maquis e due animali casalinghi, quasi “sociali”, che si sono o sono stati allontanati dal contesto che è ormai loro proprio.

Come c’è da aspettarsi in tale orizzonte narrativo, però, il lupo, il gufo o il gatto selvatico non sono gli unici animali che compaiono nell’opera di Vila e che vengono accostati per similitudine alle figure dei guerriglieri, poiché analizzando il romanzo vi si ritrova una lunga serie di metafore animali che coinvolgono i protagonisti. Sono quasi innumerevoli le occorrenze in cui l’uno o l’altro personaggio vengono paragonati, nella debolezza ed esposizione costante al pericolo che li contraddistinguono, ad “un cachorro herido, [...] un animalito abandonado”³⁰⁷, un “animalito apaleado”³⁰⁸, o ancora, come nel caso del piccolo Andrés nei momenti dell’assalto finale che ne causerà l’uccisione, ad un “animalillo que cierra los inocentes ojos castaños para espantar el peligro, temblando como pajarillo recién caído del nido”³⁰⁹. La vista e lo sguardo, inoltre, sono spesso i motivi attraverso i quali i guerriglieri svelano la propria animalizzazione

³⁰⁵ Ivi, p. 261.

³⁰⁶ Ivi, p. 364.

³⁰⁷ Ivi, p. 78.

³⁰⁸ Ivi, p. 205.

³⁰⁹ Ivi, p. 317.

progressiva³¹⁰, quando ad esempio ci viene riferito che ormai il personaggio di Mateo possiede una “vista de animal de presa”³¹¹, o ancora che Martín, in un incontro con Rosario, la fissa “con ojos de cordero”³¹², insistendo in quella occasione il narratore sul ruolo sacrificale dell’agnello e sul sacrificio che il personaggio deve compiere a causa della propria affiliazione alla guerriglia, rinunciando alla donna che ama.

Come in *Luna de lobos*, sono i personaggi a rendersi conto per primi della propria animalizzazione, dell’allontanamento sempre più incalzante dal consorzio umano e dalle sue caratteristiche. Penso che di debba, in prima istanza, sottolineare come l’universo animale inizi ad impossessarsi dei maquis innanzitutto attraverso i sogni: sin dalle prime battute del romanzo, è Martín a rendersi conto del pericolo che incombe su di lui e i compagni se continueranno a vivere selvaggiamente sui monti, ed infatti una notte sogna un proprio compaesano, Joaquín el Triste, che subito dopo la fine della guerra aveva fatto vita da *topo*³¹³, nascondendosi in casa della sorella. L’immagine dell’uomo, però, gli viene alla mente distorta – “su cara no era la cara que Martín recordaba. Tenía hocico de topo, ojillos de topo, dientes de topo”³¹⁴ – e alterata. Il personaggio, diventato nel sogno di Martín quasi un essere mitologico, un uomo con il corpo umano e la testa da talpa, è il primo a segnalare l’animalizzazione che lo ha sfigurato, ed è sempre lui a mettere in guardia l’amico circa i rischi che correrebbe semmai decidesse, come di fatto fa, di non consegnarsi ai militari e di rimanere nel maquis: “Martín, amigo, ¿por qué huyes de to? [...] No ves que nunca podrás evitar el desastre final...”³¹⁵, ovvero, in fin dei conti, la perdita dell’umanità e la trasformazione in bestia. In maniera simile, un incubo che agita le notti di Veneno durante l’ultima parte del romanzo, arriva durante il sonno dell’uomo “como un alicante gigantesco con terrible hocico”³¹⁶.

I sogni possono essere le spie inconse che segnalano la consapevolezza dei personaggi del processo di animalizzazione in corso; anche nella vita diurna, però, i

³¹⁰ Anche in questo caso, Vila sceglie di sfruttare un luogo comune popolare, come già abbiamo visto fare a Llamazares per quanto riguardava la predilezione dei suoi personaggi per le fonti di luce, alluse quasi come se del “lume della ragione” si trattasse. Justo Vila, invece, sembra rifarsi al detto popolare degli “occhi specchio dell’anima”: se, come abbiamo visto, sono spesso l’interiorità e le emozioni dei suoi personaggi ad essere rese tramite l’immaginario animale, risulta logico che sia proprio a livello dello sguardo che questa metamorfosi sia maggiormente indicata.

³¹¹ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 29.

³¹² Ivi, p. 192.

³¹³ Dopo l’occupazione dei territori da parte delle truppe nazionaliste, molti repubblicani decisero di fuggire per cercare di evitare la repressione: una parte di questi, detti *huidos*, “decidió «enterrarse en vida», en sus propias casas o cerca de los pueblos de los que eran nativos, iniciando la tipología de los llamados «topos»” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 34).

³¹⁴ Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 65.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ivi, p. 327.

maquis sanno bene che la propria esistenza ed i propri comportamenti sono ormai più vicini agli animali che a quelli della comunità umana. Il desiderio di vendetta nei confronti dell'uomo che ha tentato di giustiziarlo sommariamente e l'omicidio compiuto dal personaggio di Patricio per soddisfarlo fa sì che, a mente fredda, egli debba in seguito ammettere che “entonces yo era un auténtico animal”³¹⁷. La bestialità e la brutalità richiamate da Patricio e riconosciute da altri personaggi nelle proprie azioni si possono riscontrare in almeno altre due occorrenze, la prima rintracciabile nel momento in cui Manuel Barriga è costretto a tranquillizzare il piccolo Andrés dopo la zuffa con Gaspar, ammettendo che “soy un poco animal”³¹⁸, e continuando a riferirsi a se stesso e all'altro compagno come a “los dos burros que rebuznábamos en el arroyo...”³¹⁹.

Nei casi precedenti è quell'istinto brutale che porta i personaggi alla violenza a farli rendere conto della propria condizione ogni giorno più vicina all'animalità, mentre in un'ulteriore occorrenza è un altro istinto primario, la sessualità, a far perdere ai guerriglieri il lume della ragione. Essi, infatti, irrompono in casa di Rosario e del marito, il *somatenista* Perrachica, dove sono ospitate alcune prostitute che l'uomo ha riservato per una riunione tra falangisti, e, in presenza di Nieta, godono della compagnia delle donne durante una notte intera. Di ritorno all'accampamento, Rufino si rende conto del turbamento che nella ragazza ha suscitato l'aver assistito a quella scena poco decorosa, e, avvicinandosi per calmarne l'ira, è investito da alcuni impropri che pronuncia la ragazza per allontanarlo da sé: “¡Qué camaradas ni qué leche! ¡No sois más que un atajo de animales!”³²⁰. Nella stessa occasione, vi è un altro personaggio, a margine dei fatti accaduti in casa di Perrachica, a rendersi conto degli istinti animaleschi soddisfatti quella notte dagli uomini, proprio poiché ne è estraneo: è il piccolo Andrés Grea, il quale, osservando i compagni, si rende conto, forse in maniera più inconscia che razionale, che “los hombres parecían – más que hombres – perros rabiosos [...] y, cuando por casualidad [...] se cruzaban, no se hablaban, gruñían”³²¹: anche un bambino può ormai riconoscere i cambiamenti in atto negli uomini dal momento dell'ingresso nella clandestinità sui monti.

Come già segnalato in precedenza, non è solo la condizione esistenziale dei maquis a giustificare i paragoni con l'universo animale, ma anche quella delle classi sociali inferiori e, soprattutto, degli sconfitti, dei prigionieri, delle persone che temono e

³¹⁷ Ivi, p. 81.

³¹⁸ Ivi, p. 218.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ivi, p. 189.

³²¹ Ivi, pp. 205-206.

attendono la morte da un momento all'altro e non possono far nulla per difendersi. È il caso, ad esempio, di un giovane imprigionato nel campo di Castuera con Alonso Veneno, il quale, dopo una settimana di reclusione in cui ogni notte i guardiani irrompono nelle baracche dei detenuti per portar via i condannati a morte o le vittime arbitrarie dei *paseos*, “había perdido por completo los nervios y temblaba como un ratoncillo”³²². Anche gli ostaggi di un sequestro, come abbiamo già visto in *Luna de lobos*, sperimentano l'animalizzazione in quanto momentanee prede dei guerriglieri, e vediamo come in questo romanzo un gruppo di essi sia spaventato “como conejillos de indias”³²³. È interessante infine segnalare il passaggio testuale in cui alcuni dei maquis di Veneno compiono un sabotaggio ad una linea ferroviaria, e dove si può osservare che anche il treno sul punto di saltare in aria a causa dell'esplosivo ha tratti animaleschi ma mitologici – il “cráneo de dragón”, la “panza”, il “rabo [...] serpeante” e la “frente de unicornio”³²⁴ –, e nel momento della deflagrazione “la *panza* saltó al cielo *imitando el brinco de una yegua salvaje*. El *rabo* se retorció como cola de lagartija entre las rocas del acantilado a la izquierda y el terraplén artificial a la derecha”³²⁵. Anche un macchinario, sembrerebbe, nel momento in cui assume il ruolo di bersaglio della lotta – non potendolo etichettare a ragion veduta come una vittima – subisce una metamorfosi animale, che insiste però su esseri mitologici in quanto un treno non potrà mai essere paragonato ad un uomo.

È dunque nuovamente il rapporto che si stabilisce tra i persecutori e i perseguiti, i cacciatori ed i cacciati, i carnefici e le vittime, a causare in massimo grado l'animalizzazione di entrambe le parti, nonostante, nell'opera di Vila, raramente si metta l'accento sul processo sperimentato anche dai militari della Guardia Civil e dai volontari impiegati nella ricerca dei guerriglieri. Solo in un'occasione viene detto che i militari, seguendo le tracce del primo nucleo del gruppo di Veneno, i dodici evasi dal campo di internamento di Castuera, “recorrían en sus caballos la margen derecha del río, olfateando el aire y el agua y la tierra y los árboles para detectar su presencia”³²⁶, quasi fossero cani da caccia. Ciononostante, i persecutori sono consci della “caza del hombre”³²⁷ che scatenano nei confronti dei maquis, una persecuzione che si concretizza in numerosissime metafore a sfondo venatorio. Innanzitutto, è il *modus operandi* dei

³²² Ivi, p. 89.

³²³ Ivi, p. 110.

³²⁴ Ivi, p. 152.

³²⁵ Ivi, p. 153.

³²⁶ Ivi, p. 47.

³²⁷ Ivi, p. 234.

militari a ricordare una pratica di caccia, in particolare quella al lupo descritta da Llamazares nel proprio romanzo, poiché anche in quest'opera gli uomini di Márquez Torrado “durante dos meses habían intentado estrechar el cerco en torno a Veneno”³²⁸, proprio come i conterranei di Ramiro facevano per spingere il lupo nella trappola in cui avrebbe in seguito trovato la morte. In un'altra occasione, invece, è un soldato semplice ad assicurare a Márquez Torrado che “los cazaremos como a ratas”³²⁹.

I guerriglieri sono degli animali anche, e soprattutto, per i propri persecutori, ancora di più quando possono essere osservati in situazioni di cattività, di prigionia. In seguito all'arresto, ad esempio, Valentín, Antonio, Polonio e Rufino vengono rinchiusi nelle stalle di una caserma, e, durante gli interrogatori, il brigadiere Robles vuole velocizzare le operazioni sostenendo che “no hay tiempo que perder con *esas alimañas*”³³⁰. Allo stesso personaggio, però, Valentín “le pareció un animal, salvaje, feroz; una bestia privada del uso de la razón, a causa del cansancio y el pánico que sentía”³³¹: è vero che, per il militare, Valentín è solo un animale selvaggio e feroce (riflettendo in questo l'iconografia classica dei maquis), ma sembra possibile riscontrare, in questo passaggio, un atteggiamento di pallida pietà umana, giacché al combattente nemico sono riconosciuti comunque sentimenti umani, la stanchezza e la paura, e sono quelli a privare l'uomo dell'uso della ragione, e non, invece, la condizione animalesca in cui si trova relegato. In quei fatali attimi, i quattro maquis hanno comunque un atteggiamento differente: Valentín e Antonio fumano o si distraggono giocando con la terra, mentre “Polonio seguía sollozando como un perrillo callejero. Rufino parecía una rata asustada, entallada en una trampa”³³². Possiamo osservare come i primi due recuperino la propria natura di esseri umani, nonostante la permanenza forzata in una stalla, coraggiosi, fedeli ai propri ideali e ai propri compagni, mentre Rufino e Polonio sembrano permanere in una condizione animalesca che non fa altro che farli preoccupare e lottare a qualunque costo, anche ricorrendo alla delazione, per la propria salvezza. In effetti, entrambi saranno disposti a offrire informazioni su Veneno e gli altri componenti del gruppo, e per questo motivo il brigadiere Robles non riconosce loro nemmeno quel briciolo di onore che si deve a nemici orgogliosi come Valentín e Antonio, ed infatti scatena nei loro confronti una guerra psicologica, una sorta di gioco del gatto con il topo che culminerà nel tradimento di Rufino e Polonio: perciò Rufino

³²⁸ Ivi, p. 228.

³²⁹ Ivi, p. 261.

³³⁰ Ivi, p. 286. Il corsivo è mio.

³³¹ Ivi, p. 285.

³³² Ivi, pp. 291-292.

sembra fino all'ultimo “una rata asustada”³³³, mentre Polonio continua ad essere “como un perrillo que sollozaba de forma lastimosa”³³⁴.

Sono però di nuovo i maquis a rendersi conto per primi di essere diventati come degli animali da cacciare: più volte, sorpresi dalle guardie, urlano ai compagni che “¡Nos han cazado!... ¡Nos han cazado!”³³⁵, assumendo con la metafora la propria condizione animalesca, di animali braccati durante una battuta di caccia.

La metafora animale che segue quest'assunzione di consapevolezza, però, varia a seconda delle circostanze: in momenti ritenuti quasi senza speranza si possono scartare proposte di fuga molto audaci adducendo come motivazione che “nos cazarían como a conejos”³³⁶, o si può reagire “como enloquecido animal acorralado”³³⁷, denotando tutta la propria debolezza. In altri passaggi testuali, invece, la reazione è differente: si può correre “como caballos locos para confundirse en la espesura de la sierra”³³⁸, o cercare di fuggire in esilio “como locos errantes, como una procesión de toros bravos”³³⁹. Quest'ultima occorrenza è particolarmente interessante poiché *toro bravo* è uno degli appellativi con cui si conosce la razza di tori detta *de lidia*, allevata per essere impiegata nelle corride e negli spettacoli taurini. Può quindi essere una metafora con una doppia valenza, poiché l'aggettivo *bravo* può denotare il toro, e per estensione i maquis, di coraggio e fierezza, ma d'altra parte, nello specifico passaggio testuale (che precede di poco l'ultimo combattimento con la Guardia Civil), essere paragonati ad un animale destinato ad una morte lenta ed efferata nell'arena è particolarmente significativo della condizione in cui si trovano i guerriglieri.

L'ultima battaglia con i militari, in cui il gruppo viene decimato e disperso, è infine una vera *summa* di metafore animali e venatorie, come già abbiamo visto in questo paragrafo: i maquis perdono completamente il proprio razionalità umana, e vengono ormai descritti in modi disparati nel momento liminare della morte, assumendo comportamenti dei più diversi animali, quali un cucciolo spaventato o un uccellino caduto dal nido. Nieta protegge Mateo con disperazione, “con su cuerpo de cierva asustada”³⁴⁰ – un altro animale spesso preda dei cacciatori –, ma alla fine entrambi i giovani riusciranno a sfruttare un'ultima volta le potenzialità della propria

³³³ Ivi, p. 286.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Ivi, p. 242.

³³⁶ Ivi, p. 243.

³³⁷ Ivi, p. 321.

³³⁸ Ivi, p. 153.

³³⁹ Ivi, p. 307.

³⁴⁰ Ivi, p. 319.

animalizzazione, fuggendo e lasciandosi trascinare dalle acque del fiume Guadalupejo “como gigantescas anguilas”³⁴¹.

Il romanzo si chiude con la nota tragica del decesso violento della maggior parte dei membri del gruppo, i quali rimangono sul campo di battaglia “alineados sobre las lágrimas del suelo, como jabalíes abatidos en una montería”³⁴², l’ultima immagine che dichiara la vittoria dei persecutori e la sconfitta dei guerriglieri e delle loro speranze, dei motivi della lotta che, poco prima di consegnarsi, Manuel sussurra a Gaspar morente: “luchamos [...] pa vivir como personas y no como animales”³⁴³. Come in *Luna de lobos*, ancora una volta, la preoccupazione estrema dei maquis, e il senso ultimo del proprio impegno è una lotta per rimanere ancorati a condizioni di vita umane (anche quando coinvolgano le classi lavoratrici) e per evitare di lasciarsi andare sino in fondo alla bestialità, nonostante le condizioni di vita aspre in cui si sono trovati.

Per i pochi sopravvissuti, come già per Ángel, l’unica alternativa rimasta per salvaguardare la propria integrità è l’esilio o comunque il ritorno, sotto mentite spoglie, in una comunità sociale, lasciandosi definitivamente e dolorosamente alle spalle la vita sui monti e tutto ciò che aveva comportato: è allora che “Alonso Martínez Aranda sintió en su corazón que, entonces sí, definitivamente, el tiempo de Veneno había acabado”³⁴⁴, nel momento in cui cerca riparo tra un gruppo di lavoratori stagionali.

Le immagini del lupo e del gufo

L’importanza delle immagini e delle metafore animali legate alla figura del gufo si dà, nel romanzo di Vila, sin dal titolo: se accettiamo la corrispondenza tra i maquis e il rapace, è evidente come la agonia del gufo di cui ci riferisce il titolo rappresenti la parabola esistenziale del gruppo di guerriglieri protagonisti, i quali lungo un decennio assistono, praticamente impotenti, alla propria decimazione, che si caratterizza nei fatti come una prolungata agonia.

Malgrado questa figura sia centrale nella narrazione, e denotata molto chiaramente, le metafore concernenti il lupo offrono una maggiore varietà di immagini ed occorrenze, poiché più versatili e soprattutto familiari alla cultura popolare. Eppure, le metafore legate all’immagine del gufo, benché scarse, risultano di grande importanza nell’analisi testuale.

³⁴¹ Ivi, p. 322.

³⁴² Ivi, p. 324.

³⁴³ Ivi, p. 321.

³⁴⁴ Ivi, p. 369.

Tralasciando la citazione degli esempi più semplici quali quelli già segnalati nella trattazione dedicata al romanzo di Llamazares (l'imitazione del verso dell'animale come segnale, codice e parola d'ordine tra i guerriglieri e, a volte, tra questi e le staffette), si possono individuare nel testo due episodi in cui molto chiaramente è possibile osservare un parallelismo tra il gufo e i maquis, riconosciuto anche da personaggi estranei alla vicenda esistenziale dei guerriglieri.

Nella prima occasione, nel quinto capitolo del romanzo, i membri del gruppo di Veneno, formato allora da diciotto persone, si avvalgono dell'aiuto di un simpatizzante, Juan el Traperero, per prendere informazioni su un ricco militare franchista in congedo, il tenente Constantino Caballero, al fine di sequestrarlo e garantirsi una certa tranquillità economica prima che avanzi l'inverno e siano costretti ad interrompere le attività legate alla guerriglia. In seguito a questa informazione, la voce narrante presenta il personaggio di don Constantino, riassumendone le origini del benessere economico e la biografia, specialmente quella politica, da cui emerge la figura di un uomo che si professa sostenitore del regime più per la convergenza di una spiccata "idolatría por el Generalísimo con una ciega pasión por José Antonio"³⁴⁵ che per sentite affinità ideologiche.

Il lettore è già a conoscenza del piano ideato dai maquis circa il sequestro dell'uomo, e accoglie consapevolmente il segnale che dà il via all'operazione, quando "no muy lejos se dejó oír el tétrico grito del búho chico"³⁴⁶. Ciò che non sorprende un lettore attento, che abbia o meno familiarità con la narrativa contemporanea sul maquis (ed in questo viene in aiuto la breve disamina sul titolo del romanzo di Vila), suscita invece una reazione opposta nel personaggio, che si interroga in presenza della moglie, quasi sovrappensiero, sul verso dell'animale, il segnale che dà l'avvio al rapimento. Udito il verso del rapace al momento di salire sull'automobile che lo riporterà a casa con la donna dall'abitazione dei suoceri, don Constantino inizia infatti a riflettere ad alta voce che "no puede ser el búho chico. [...] Esa especie de grito. El búho chico. En noviembre es imposible. Nunca se dejan sentir antes de enero"³⁴⁷. La moglie dell'uomo non accoglie la sua perplessità e lo distrae con supposizioni senza alcun fondamento, cosicché il tenente non può sentire l'ulteriore segnale che conferma il proprio senso di straniamento e le certezze del lettore circa l'imminenza di un'operazione organizzata

³⁴⁵ Ivi, p. 105. Nella citazione si fa riferimento, oltre che a Francisco Franco, a José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), figlio del dittatore Miguel Primo de Rivera, fondatore della Falange nel 1933, fucilato dalle truppe repubblicane nei primi mesi della guerra civile.

³⁴⁶ Ivi, pp. 106-107.

³⁴⁷ Ivi, p. 107.

dai maquis, ovvero che, alla partenza del veicolo in direzione dell'autostrada per Villarta, "el autillo emitió un peculiar pitido de tres segundos. El enlace [...] entonces, hizo señales con una linterna"³⁴⁸. Non ci sono più dubbi sull'impersonificazione dei maquis con il gufo, e sembra non averne nemmeno don Constantino il quale, dopo essere rimasto poche ore ostaggio dei combattenti ed essere stato liberato dal pagamento di un riscatto inviato dalla famiglia tramite l'autista, rientra nella macchina dove, ancora terrorizzato, continua a ripetere a bassa voce che "ya decía yo que el búho chico no grita hasta enero. Ya lo decía yo..."³⁴⁹.

La paura ed il senso di minaccia che suscita in questo episodio l'apparizione di un gufo (o meglio, l'atto di discernerne il richiamo nella notte) svaniscono invece nella seconda ed ultima importante occorrenza testuale nel romanzo. Per analizzarla è necessario compiere un breve riassunto dei fatti precedenti l'apparizione dell'animale, ed un rapido excursus storico sulla vicenda dei maquis.

L'episodio è narrato nel quindicesimo capitolo, che apre la terza parte del romanzo, ambientata tra il 1946 e il 1947. La repressione portata avanti dalla Guardia Civil inizia a farsi sempre più feroce e, in seguito alla caduta in un'imboscata del guerrigliero soprannominato Francés (un personaggio storico inserito nella narrazione da Vila) Veneno invia alcuni uomini – Valentín, Antonio, Polonio e Rufino – a cercare "noticias fiables entre algunos enlaces que *aún* colaboraban con ellos"³⁵⁰. Dall'inserzione nella frase dell'avverbio "aún" ci si rende conto del fatto che ormai la rete di staffette era stata smantellata dalle forze della repressione oppure che, per paura, molte di loro non erano più disposte ad aiutare i maquis, poiché, come è spiegato anche da Serrano, "a partir de 1947 [...] los estrategas de la represión comprendieron que la clave del exterminio del maquis pasaba por cortar el cordón umbilical que vinculaba a guerrilleros y enlaces. De inmediato, la red de apoyos se convirtió en su objetivo"³⁵¹.

È proprio ciò che succede in questo capitolo del romanzo: allertati da un ragazzino, che ha assistito all'entrata dello sparuto gruppo di guerriglieri in una casa tra i monti dove abita una coppia di anziani, Calixto e la moglie, i militari della Guardia Civil, guidati dal brigadiere Robles, si recano nell'abitazione segnalata a compiere una perquisizione. Già da alcune pagine precedenti, grazie all'apparizione di un gufo, il lettore può immaginare il tenore di ciò che seguirà nella narrazione; durante il percorso

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Ivi, p. 116.

³⁵⁰ Ivi, p. 276. Il corsivo è mio.

³⁵¹ Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 239.

che porterà il gruppo di maquis alla tenuta delle due anziane staffette, Valentín scorge tra le sterpaglie una pecora allontanatasi dal proprio gregge, e con gesti abili e rapidi uccide l'animale per destinarlo all'approvvigionamento del gruppo. Pochi istanti dopo, “confundido en la noche, un búho había dejado escapar un grito de espanto, pegado al tronco de una encina, mientras sus enormes ojos retenían las imágenes del cazador nocturno, al acecho de esa oveja indolente”³⁵². Il grido spaventato del gufo che ha assistito allo sgozzamento della pecora rimasta isolata dal gregge, ed il terrore quasi umano con cui fissa lo sguardo sul cacciatore, sembra quasi presagire gli avvenimenti in casa delle due staffette, dove i maquis, anch'essi isolati dalla propria comunità, verranno braccati, anche se non (ancora) uccisi dai cacciatori della Guardia Civil.

Negli istanti immediatamente successivi all'arrivo dei militari presso la fattoria di Calixto, si scatena un conflitto a fuoco, nel quale muore prima di tutto un soldato semplice, sacrificato freddamente dal proprio superiore. A causa dell'ineguaglianza delle forze in campo, i quattro guerriglieri sono costretti ad arrendersi e consegnarsi ai militari, presumibilmente in seguito alla morte delle due staffette, che, costrette ad uscire dalla propria abitazione per permettere la perquisizione, sono rimaste uccise dal fuoco incrociato dello scontro.

In seguito alla cattura dei quattro uomini, il brigadiere della Guardia Civil dà ordine ai propri uomini di appendere di fronte all'abitazione i corpi ormai senza vita di Calixto e della moglie – una scena che ricorda l'esibizione dei cadaveri di Ramiro e Tina in *Luna de lobos* –, e “había obligado a una treintena de campesinos a desfilar ante el matrimonio, advirtiendo a todos que lo mismo le sucedería en adelante a cualquiera que tuviera relaciones con los malhechores que poblaban la sierra”³⁵³. Durante quel macabro rito,

de repente, sobre los cadáveres se paró un búho chico, abrió sus dos grandes penachos de plumas de color marrón, [...] miró detenidamente los cuerpos marchitos y dejó oír su voz tétrica. Luego, horrorizado, levantó el vuelo y fue a perderse por donde la sierra, aún suave, y la dehesa, ya abrupta, empiezan a confundirse en una ladera amarilla y verde, huyendo de la agonía que, cual negra sábana, intuía que habría de cubrir los campos desde aquella triste hora³⁵⁴.

L'improvvisa apparizione del gufo vicino ai cadaveri delle due staffette, e la scelta di determinate parole-chiave (“horrorizado”, “agonía”), è fortemente simbolica, a metaforizzare il maquis che si ritira sui monti con la certezza che la propria parabola discendente è iniziata con lo sterminio dei suoi appoggi, provando orrore per queste

³⁵² Justo Vila, *La agonía del búho chico*, cit., p. 276.

³⁵³ Ivi, p. 287.

³⁵⁴ Ibidem.

morti. Inoltre, l'immagine succitata può anche essere interpretata come la visualizzazione del senso di colpa e dello sconforto di Valentín, del quale poco innanzi si dice che “no pudo contener una lágrima agria ante la visión de aquel hombre, casi viejo, y aquella mujer, siempre niña, que en tantas ocasiones los habían ayudado”³⁵⁵.

Le immagini e le metafore legate al lupo sono, come già accennato, più numerose di quelle che definiscono come proprio termine di paragone il gufo, ed anche in questo romanzo, come già nell'opera di Llamazares, è presente un lungo aneddoto avente per protagonista un lupo che può metaforizzare con estrema precisione le condizioni dei vita dei maquis e la parabola esistenziale della loro vita in clandestinità. Si tratta della narrazione della morte di un anziano lupo, raccontata da Modesto el Cabrero al cognato Martín nel terzo capitolo del romanzo, dove ha un'estensione di quasi sei pagine. All'inizio della vicenda narrata, due settimane prima che la racconti a Martín, Modesto scorge dalla sua capanna, lontano un centinaio di metri scarso, un lupo seduto sulle zampe posteriori, che osserva la casupola dell'uomo, il gregge, i cani mastini che vi stanno a guardia. Allarmato, Modesto decide di impugnare un fucile ed uscire in caccia del lupo con i propri cani, ma l'animale è già scomparso. La stessa scena si ripete nei giorni successivi, ma in nessuna di quelle occasioni Modesto mette in allerta i cani poiché, pur scorgendo negli occhi del lupo una minaccia, nota che “había temor también en aquellos ojos. Era el miedo atávico al humano, su peor enemigo”³⁵⁶. Modesto inizialmente non capisce l'atteggiamento dell'animale e addirittura, incuriosito dalla sua presenza, si spinge, solo con il proprio fucile, per i sentieri del monte, sui quali il lupo lo segue da lontano, senza mai avvicinarsi né dar mostra di volerlo attaccare. Tuttavia, durante il tragitto, “por un momento tuvo el pensamiento de dispararle allí mismo, pero no lo hizo. Ni él sabría explicarse por qué. Aquella mirada angustiada y triste que le dirigió el animal, desde sus enormes y oblicuos ojos amarillos, lo petrificó por un instante, el suficiente para que dejara de actuar”³⁵⁷. Dalle descrizioni che si affastellano nell'aneddoto (e dalla fine dell'animale, già nota sin dal principio della narrazione del personaggio) si può iniziare ad intuire che il lupo incontrato da Modesto non è un animale nel pieno delle forze e della giovinezza, ma inizia a profilarsi l'immagine di una bestia debole, anziana, forse malata, che si avvicina all'uomo come *ultima ratio*, per scommettere ancora sulla propria sopravvivenza.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Ivi, p. 52.

³⁵⁷ Ivi, pp. 52-53.

Poco a poco, anche i mastini iniziano a non far più caso alla presenza del lupo, ma, una notte, Modesto sente una gran confusione provenire dall'esterno della casa, e scopre che “lo estaban estrozando entre los dos mastines. El lobo, animalito, no hacía na por defenderse. Como si estuviera jarto de vivir”³⁵⁸, riprendendo lo stesso ragionamento fatto prima di iniziare il racconto, quando aveva affermato che “ni siquiera intentó defenderse el probe. Ni una sola dentellá dio a los mastines. Fue como si estuviera cansao de vivir...”³⁵⁹.

La parte più insolita della vicenda risiede nel comportamento successivo di Modesto, che inizialmente pensa di scuoiare il lupo per venderne la pelliccia,

pero, cuando lo vi a la luz del día, me dio no sé qué... Era un animal viejo, casi sin dientes. Estaba flaco como un palo. Yo creo que se había acercao a la majá por ver si le echábamos algo de comer, pero que no se atrevió a mendigarnos na. Debía de tener su orgullo. Luego, antier noche, se acercó pa ver si los mastines compartían con él las sobras y éstos acabaron con toas sus penas a dentellás. De alguna forma parecía agradecer a los perros la muerte que le daban. Lo enterré debajo de aquellas piedras³⁶⁰.

L'attenzione dedicata dalla voce narrante al racconto di questo episodio denota l'importanza della metafora che soggiace alla narrazione stessa, e ricorda da vicino la narrazione del personaggio di Ramiro in *Luna de lobos* circa i metodi della caccia al lupo nella regione asturiana. Come nel romanzo di Llamazares l'episodio venatorio metaforizzava i metodi utilizzati dalla Guardia Civil per combattere il maquis, anche in questo testo il racconto di Modesto è la chiara metafora di una situazione in cui potrebbe trovarsi un maquis solo e “vecchio” che, ormai stremato dalla propria situazione senza alcuna via di fuga, si consegna, nonostante una volta fosse animale fiero, selvatico e pericoloso, ai suoi persecutori, non cercando nemmeno di difendersi ma quasi desiderando morire. È ciò che accade, ad esempio, a Manuel Barriga nell'ultimo combattimento con i militari: dopo aver assistito impotente alla morte di Gaspar, alla fuga di parte dei compagni e ad un attacco di nervi di Julián, che si rifugia su un albero per sfuggire alla pioggia di proiettili scatenata dalla Guardia Civil, “se escabulló tras una roca, se sentó en el suelo encharcado, apoyó la espalda contra la piedra y movió un pañuelo blanco sobre su cabeza, *huidas de su cuerpo las ganas de seguir luchando*”³⁶¹. Proprio come per il vecchio lupo, la decisione di arrendersi e consegnarsi ai propri persecutori significherà, per Manuel, la morte.

L'episodio raccontato da Modesto all'inizio del romanzo, però, non può essere una semplice anticipazione del comportamento futuro di alcuni dei guerriglieri, ma

³⁵⁸ Ivi, p. 54.

³⁵⁹ Ivi, p. 50.

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Ivi, p. 321. Il corsivo è mio.

comprende una più ampia riflessione sulle condizioni di vita dei medesimi, e sulla mancanza di speranza che accompagna la loro lotta, destinata a culminare nella fuga o nella morte, come già aveva segnalato in sogno a Martín Joaquín el Triste, il quale, conscio della miseria della propria condizione, pone a Martín una domanda scomoda: “¿Acaso es mejor la vida que tú llevas en la sierra, siempre huyendo como un lobo?”³⁶². In alcuni casi, sono addirittura i combattenti a percepire l’insensatezza e la disperazione della propria esistenza, come quando Veneno ricorda la fuga precipitosa dal campo di Castuera e alcuni furti cui era stato obbligato a ricorrere, con Martín, poiché allora erano “como lobos hambrientos y desesperados”³⁶³.

L’identificazione tra il lupo e i guerriglieri è segnalata anche dal tenente colonnello Gómez Cantos, uno dei superiori di Márquez Torrado, al momento di rendere partecipe il proprio sottoposto dei sospetti relativi ad un possibile attentato organizzato dal gruppo di Veneno contro il generale Franco. In quell’occasione, infatti, Gómez Cantos si dice certo che “Veneno y sus hombres actuarán como una partida de lobos, conscientes de que han puesto los ojos en una presa demasiado fuerte e importante, muy bien protegida para cazarla en su terreno. [...] Quieren hacerlo en su propio terreno”³⁶⁴, richiamando nelle proprie parole uno dei metodi della caccia in branco dei lupi.

Quando la metafora è proposta dai persecutori dei maquis, o quando viene utilizzata per segnalare le azioni di guerriglia portate a termine contro i militari, si può notare che la figura del lupo assume i tratti negativi della cultura popolare, andandovi a ritrovare anche modi di dire e proverbi.

La minaccia di un’azione dei guerriglieri viene a volte stilizzata paragonando il buio della notte alla bocca di un lupo: mentre Veneno, Martín, Patricio, Francés e Chaquetalarga osservano una caserma della Guardia Civil che assalteranno di lì a poco, ad esempio, la voce narrante si trova a riflettere brevemente sul fatto che “pronto la noche de boca de lobo acabaría tragándose por completo el triste caserío”³⁶⁵, facendo intendere l’imminenza dell’attacco organizzato dal gruppo di guerriglieri. Allo stesso modo, quando Veneno, ormai ripresosi dalla ferita subita nell’ultimo combattimento e rimasto completamente isolato, decide di recarsi a casa di Polonio per vendicare il tradimento di quest’ultimo, ci viene detto che “la noche era oscura como boca de

³⁶² Ivi, p. 66.

³⁶³ Ivi, p. 303.

³⁶⁴ Ivi, p. 168.

³⁶⁵ Ivi, p. 156.

lobo”³⁶⁶, soggiacendo a questa proposizione il medesimo pericolo di assalto dell’occorrenza precedente.

È curioso, però, che anche per i maquis la sensazione di minaccia venga espressa con le medesime parole – per il gruppo in fuga da Castuera all’inizio del romanzo la sola possibilità di “bajar al llano era como meter la cabeza en la boca del lobo”³⁶⁷ –, poiché nella maggior parte dei casi sembra che i combattenti non temano il lupo, ma sentano con esso un’affinità. La notte della visita a Modesto el Cabrero e Manuela, ad esempio, Martín e Alonso decidono di pernottare vicino alla casa della coppia, all’addiaccio, e viene riferito che a Martín “no le inquietaba el aullido lejano del lobo. Lo hacía el menudo aleteo nocturno de las rapaces”³⁶⁸: se l’affinità con il lupo sembra essere limpida, risulta invece poco chiaro per quale motivo il personaggio tema il rumore prodotto dal frullio di ali degli uccelli rapaci, viste le numerose metafore che chiamano in causa la figura del gufo.

In un’altra occasione, il richiamo di una lupa in calore viene addirittura a caratterizzarsi come segnale di buon auspicio: nel momento della sua difficile convalescenza, Veneno sente nelle vicinanze della casupola in cui ha trovato riparo “un imperioso y nostálgico aullido de loba en celo”³⁶⁹ e, lasciandosi sedurre dal richiamo dell’animale, si ritrova a pensare che “para cuando las brisas templadas de la primavera reventaran las flores de las retamas, aquella loba escarbaría, no lejos de allí, en cualquier lugar dominante, una sencilla hoya para parir cinco o seis cachorrillos, totalmente ciegos y recubiertos de una espesa lanilla negra”³⁷⁰. Nonostante subito dopo il personaggio venga assalito dallo sconforto, che esprime con “un grito apenado, un grito afligido, un grito melancólico y angustiado, que corrió a unirse al aullido animal, como alarido animal, como clamor animal”³⁷¹, il lettore non può fare a meno di notare, nella nascita dei cuccioli della lupa, una premonizione piena di positività sulla vita che continua, dopo l’inverno, nonostante tutte le difficoltà. Ed infatti, Alonso riuscirà a salvarsi dalla situazione in cui si trova e, soprattutto, abbandonando l’identità di Veneno potrà ricostruirsi una vita, mischiandosi in maniera anonima ad un gruppo di lavoratori, che sembrano sostituire la protezione che aveva fino ad allora provato nella comunità dei maquis.

³⁶⁶ Ivi, p. 365.

³⁶⁷ Ivi, p. 23.

³⁶⁸ Ivi, p. 63.

³⁶⁹ Ivi, pp. 328-329.

³⁷⁰ Ivi, p. 329.

³⁷¹ Ibidem.

Altri romanzi

Per concludere l'analisi delle metafore animali che si caratterizzano come uno dei tratti precipui della narrativa sul maquis, mi accingo ora a dare brevemente conto di quelle ulteriori occorrenze rintracciabili in altri romanzi che, a differenza che all'interno di *Luna de lobos* e *La agonía del búho chico*, non si presentano come una tematica centrale attorno cui ruota la costruzione della vicenda romanzesca, ma che senza dubbio rimangono connotato stilistico fondamentale della rappresentazione narrativa della figura del maquis. È in ogni caso da tener conto il fatto che, come accennato, nella narrativa degli ultimi anni la centralità e la funzione della metafora animale – ed in particolare quella avente come termine di riferimento il lupo – inizia a perdere di forza e a catacresizzarsi, perdendo quella carica innovativa su cui si basava la ricreazione letteraria del maquis attraverso l'inversione o la profonda modificazione del senso culturale che queste metafore, analizzate diacronicamente, portavano con sé. Se dunque il testo di Llamazares può considerarsi, per le ragioni argomentate nell'introduzione del presente lavoro, capostipite del recupero letterario delle vicende del maquis, esso è anche modello ed ipotesto necessario per moltissimi romanzi di argomento affine: *Luna de lobos*, insomma, oltre a riportare in scena un fenomeno storico taciuto e dimenticato, si propone come punto di riferimento obbligato per quei romanzieri che intraprendono la stessa ricreazione letteraria del periodo.

Ciononostante, e benché quasi tutti gli autori, anche per ragioni di verosimiglianza, mantengano all'interno delle proprie opere costanti riferimenti metaforici all'ambiente naturale in cui vengono ambientate le vicende, e agli animali con cui i personaggi si trovano a condividere lo spazio vitale, nella narrativa degli ultimi anni la metafora animale inizia a perdere quel valore che abbiamo riscontrato nelle opere di Vila e Llamazares, diventando un *topos* sfruttato ma ormai non essendo più – se non in parte – tematica che approfondisce la meditazione letteraria. Questo, a mio avviso, per due ragioni che mi accingo a ipotizzare; la prima risiede nel fatto che, a quasi un trentennio dalla pubblicazione di *Luna de lobos* e trovandoci ormai in una fase sociale e culturale in cui il recupero della memoria e l'attenzione alle esperienze dei vinti della Guerra Civile e delle vittime della repressione nel dopoguerra ha assunto centralità indiscutibile nel dibattito pubblico – perdendo di credibilità l'impostazione manichea della narrazione franchista che vedeva nell'oppositore politico un nemico incarnante tutto ciò che veniva tacciato di negatività –, viene meno la necessità di

riabilitazione del maquis che, abbiamo visto, viene proposta in parallelo alla rilettura dell'immaginario canonico del lupo. Inoltre, la metafora animale inizia a perdere contemporaneamente di efficacia in quanto “la strutturazione nuova della realtà cui essa ha dato luogo è diventata «normale» e non è più avvertita”³⁷²: attraverso il processo che porta alla disarticolazione del paradigma manicheo che vedeva nel maquis, nel guerrigliero, un criminale comune, si giunge alla normalizzazione dell'immaginario innovativo del lupo, il quale si avvicina alla catacresi e ciò può essere avvertito, come segnala Sandro Briosi, “dalla facilità con cui la metafora può essere interpretata e scomposta in un concetto univoco più una «connotazione emotiva»”³⁷³.

Un primo segnale della normalizzazione dello sfruttamento della metafora può essere avvertito in un commento di uno dei narratori di *La savia de la literesa*, nel momento in cui, riflettendo sulla memoria e l'oblio in relazione alla vicenda che sta per essere narrata, afferma che “*cuando cierren esta metáfora y vuelvan a encerrarnos en la estela del olvido, nada quedará exactamente igual*”³⁷⁴ – etichettando quindi la narrazione romanzesca nel suo insieme come un processo metaforico.

La catacresizzazione in atto della metafora animale è evidente in differenti opere: o, come nei romanzi di Almudena Grandes e Alicia Giménez Bartlett, l'assenza di questa figura risalta appunto la volontà di non ricorrere a questo *topos* ormai inflazionato, o, come in altri testi, è rintracciabile nella gratuità che spesso si ritrova nell'uso delle figure, mero ornamento della prosa piuttosto che elemento problematizzante il discorso.

Abbiamo già detto, nei paragrafi precedenti, del grande numero di riferimenti al mondo animale e rurale anche per quanto riguarda l'inserzione di proverbi popolari in cui questi compaiono, anche quando questi appaiono forzati per inserirvi all'interno un riferimento, ad esempio, al lupo: è il caso di un'occorrenza rintracciabile nel romanzo *Siempre quedará París* di Ramón Acín, dove il narratore, descrivendo Orencio, uno dei guerriglieri, afferma che questi sentiva la necessità di “*hacerse notar para marcar el territorio. Como los lobos orinando aquí y allá para marcar límites o mostrando los colmillos*”³⁷⁵ – sostituendo in questo modo, all'immagine del cane, quella del lupo. Innumerevoli, in ogni caso, sono questi riferimenti superficiali al mondo animale, riferimenti che non vengono caricati di alcuna valenza particolare, ma vengono offerti al

³⁷² Sandro Briosi, *Il senso della metafora*, cit., p.57.

³⁷³ Ivi, p. 59.

³⁷⁴ Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 18.

³⁷⁵ Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 48.

lettore come note di puro colore, dal “miedo a morir como un perro”³⁷⁶ allo sviluppo acuto dei sensi, che in alcuni casi fanno sì che un determinato personaggio arrivi “a comportarse como los animales en libertad. [...] Montes se transformó. Acabó siendo todo sentidos y, sobre todo, puro instinto. Un animal en toda regla”³⁷⁷.

Centrale anche in queste narrazioni che meno problematizzano la questione, comunque, rimane il processo di animalizzazione, particolarmente quando questo è associato a sentimenti quali la paura, o a sensazioni come il dolore, la fame, le privazioni – momenti in cui la fisicità dell’essere umano può arrivare a prevalere sulla ragione, portandolo ad una prossimità maggiore con l’universo animale dal quale lo allontana invece la razionalità.

In queste occorrenze, la similitudine animale non è riservata esclusivamente ai guerriglieri, ma denota qualunque personaggio che soffra, per le più svariate ragioni: così, i lamenti espressi da un ragazzo affetto da epilessia portano la voce narrante a descriverlo “como si fuera un animal salvaje”³⁷⁸, le urla delle vittime di torture e vessazioni all’interno di una caserma della Guardia Civil sono “salvajes como gruñidos de animales de otro mundo”³⁷⁹, e le ferite inferte dai militari ad un uomo vittima di una delazione fanno sì che questi “se quejaba como una liebre recién herida. [...] Le habían herido como a una rata”³⁸⁰.

Inoltre, le similitudini con il mondo animale sono anche relazionate con le condizioni di vita dei guerriglieri, come abbiamo già visto nel romanzo di Llamazares – dove il peggioramento delle condizioni cui va incontro il gruppo di Ángel si riflette nella progressiva degradazione dei luoghi in cui i personaggi si rifugiano: una miniera, una grotta, ed infine una fossa scavata sottoterra ed occultata dalle assi della pavimentazione della stalla della sorella di Ángel, Juana –, specialmente durante i periodi di reclusione: al momento del suo arresto, ad esempio, il maquis Ojos Azules, nel romanzo *El color del crepúsculo* di Alfons Cervera, “estaba en un rincón, acurrucado como decían que se ponen los niños en el vientre de la madre, escondiendo la cabeza de cabellos sucios en la rodillas. [...] sentado en la paja tan sucia como sus cabellos. [...] entre el olor a estiércol que dejaban los caballos de la guardia civil cuando compartían con el preso aquel cuarto”³⁸¹. Nel romanzo *Sombras de la cepeda*, invece, è

³⁷⁶ Juako Escaso Higuera, *Incierto amanecer*, cit., p. 20.

³⁷⁷ Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., pp. 130-131.

³⁷⁸ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 42.

³⁷⁹ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., pp. 78-79.

³⁸⁰ Miguel Romero Saiz, *Hijas de la luna*, cit., p. 52.

³⁸¹ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 125.

il narratore ad affermare, per quanto riguarda la condizione di *topo* del padre, che “no soporto que esté encerrado en un sótano inhumano como una bestia salvaje”³⁸², mentre nel testo *Incierto amanecer* i reclusi in un campo di prigionia francese – già durante la Seconda Guerra Mondiale – vengono ispezionati da un ufficiale tedesco che deve scegliere un gruppo di uomini per inviarli al fronte ai lavori forzati “como un tratante de ganado que revisara bien su compra para no llevarse una pieza en malas condiciones”³⁸³. Inoltre, ciò che risulta interessante se comparato con la necessità della luce dei guerriglieri di *Luna de lobos*, è la breve riflessione compiuta da questo narratore nel momento del rancio, all’affermare che “devoramos en silencio. [...] Las palabras pueden esperar. Las palabras son propias de seres humanos, pero nosotros, hasta que el último resto haya sido rebañado a conciencia, no seremos más que animales luchando por sobrevivir. Las palabras, hasta entonces, pueden esperar”³⁸⁴: l’urgenza della sopravvivenza, anche in questo caso, sottrae all’uomo ciò che più lo caratterizza, le parole, e con esse l’intelletto – o meglio sarebbe dire, forse, il raziocinio.

Ad ogni modo, come già segnalato nei paragrafi anteriori, le similitudini e le metafore animali si danno particolarmente nei momenti di debolezza – prigionia, ferimento, morte –, e spesso con animali indifesi, deboli, vittime della caccia: le metafore venatorie, infatti, sono quelle più ricorrenti in questa narrativa in cui i protagonisti sono vittima di una spietata persecuzione che, dato anche l’ambiente rurale in cui dimorano, assume le sembianze di un’attività venatoria. Anche in questi romanzi dove la riflessione sulle condizioni animalizzate dei protagonisti non assume particolare rilevanza o profondità, i riferimenti alla caccia sono innumerevoli – ma superficiali – oppure, come già riconosciuto per i romanzi di Almudena Grandes e Alicia Giménez Bartlett in relazione alla metafora animale, quasi totalmente assenti, anche se piuttosto si dà il primo caso, tra i due prospettati. Quindi, tanto nelle circostanze riferibili alla morte o alla cattura – Ojos Azules che, mentre viene portato sul luogo della propria esecuzione, osserva la narratrice Sunta con “aquella mirada que luego me recordaría la mirada del jabalí muerto por el tío Joaquín en un día de caza”³⁸⁵, o il riconoscimento del

³⁸² Juan José Domínguez, *Sombras de la Cepeda*, Madrid, Ediciones Endymion, 2000, p. 84.

³⁸³ Juako Escaso Higuera, *Incierto amanecer*, cit., p. 5. Anche in questo caso, come nel precedentemente segnalato della detenzione di Ojos Azules, i prigionieri sono rinchiusi in un “barracón vacío [que] se asemeja a un establo que hubiera sido abandonado a toda prisa: humedad, telarañas, penumbra, paja esparcida por el suelo, el olor ácido del sudor y del orín que llega desde los cercanos urinarios... Este establo, sin embargo, no ha sido abandonado. Aquí viven amontonadas más de cien bestias, más de un centenar de hombres que se hacen, cada día que pasa, un poco menos humanos” (Ivi, p. 10).

³⁸⁴ Ivi, p. 12.

³⁸⁵ Alfons Cervera, *El color del crepúsculo*, cit., p. 127.

fatto che i maquis accerchiati, in un altro dei romanzi della pentalogia di Cervera, sono indifesi come conigli spaventati nelle tane in cui li minacciano i furetti³⁸⁶ –, quanto in quelle relazionate agli scontri armati con le forze della repressione quando, ad esempio, i guerriglieri “dudaban de su entereza por ese desespero que suele embotar al animal acorralado”³⁸⁷. È interessante, inoltre, segnalare rapidamente che le stesse metafore venatorie sono rintracciabili anche nella narrativa infantile o per ragazzi: nel romanzo *Noche de alacranes* di Alfredo Gómez Cerdá, per esempio, si riferisce che una “partida de guardias [...] había dado una batida por el monte”³⁸⁸, o che il fratello della protagonista, guerrigliero, rivendica il fatto che “no somos conejos indefensos para que los guardias practiquen tiro al blanco”³⁸⁹, e nemmeno “una alimaña del monte que se esconde en su madriguera cuando siente el peligro cerca”³⁹⁰.

Vi è poi il caso del romanzo di Pascual García, *Solo guerras perdidas*, che, essendo come abbiamo detto prevalentemente incentrato – come è evidente sin dal titolo – sull’insensatezza della guerra e sul suo lato più crudo e drammatico, propone moltissime immagini e riflessioni in cui la similitudine o la metafora animale è, in modi a volte un po’ ingenui e poco problematizzati, l’unica forma cui si ricorre per esprimere la crudeltà dello scontro bellico. A partire dalle prime pagine dell’opera, ad esempio, il conflitto tra i maquis e le forze militari è descritto come “aquella guerra de animales”³⁹¹, insistendo per tutta la narrazione tanto sulla condizione ormai animalesca in cui vivono i guerriglieri³⁹², quanto sull’equazione che instaura tra la ferocia bellica del protagonista e quella, supposta, delle bestie: al presentarlo, infatti, ci viene riferito che “Aníbal Salinas, [...] durante toda la guerra, y más tarde, [...] había dado muestras de un carácter frío e indomable, de un temperamento en apariencia amistoso bajo el que escondía la condición indómita de una bestia”³⁹³. Ciò che si riscontra generalmente, in questo

³⁸⁶ Cfr. Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 161.

³⁸⁷ Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 103.

³⁸⁸ Alfredo Gómez Cerdá, *Noches de alacranes*, Madrid, Ediciones SM, 2005, p. 10.

³⁸⁹ Ivi, p. 71.

³⁹⁰ Ivi, p. 119.

³⁹¹ Pascual García, *Solo guerras perdidas*, cit., p. 13.

³⁹² A più riprese il narratore onnisciente afferma che i maquis “ya no eran soldados [...] y empezaban a no ser hombres, en una lenta e implacable metamorfosis” (Ivi, p. 33), arrivando addirittura alla conclusione che “algunos ni siquiera tenían apariencia humana, cubiertos de pelo crespo y los ojos animalizados” (Ivi, p. 235); lo stesso timore, o la stessa metamorfosi, viene suggerita anche nel romanzo per ragazzi *Noche de alacranes*, dove il guerrigliero soprannominato Andaluz racconta alla protagonista, Catalina, che “desde que me eché al monte, y ya han pasado varios años, se me han desarrollado algunos sentidos, como la vista, el oído, el olfato. [...] Creo que si sigo más tiempo aquí me convertiré en un animal salvaje, me llenaré de pelo por todo el cuerpo, se me afilarán los colmillos, me crecerá una cola en el trasero, las orejas se me pondrán de punta y, en vez de hablar, aullaré” (Alfredo Gómez Cerdá, *Noches de alacranes*, cit., p. 194).

³⁹³ Pascual García, *Solo guerras perdidas*, cit., p. 15.

gruppo di testi, è proprio, in maggiore o minor misura, un immaginario animale volto alla trasmissione di una valutazione negativa di queste similitudini: in quasi nessuna delle vicende romanzesche qui prese in esame, infatti, l'avvicinamento al mondo animale è visto come un processo cui si deve far fronte con tutte le proprie forze, e uno dei primi obiettivi dei guerriglieri è, appunto, la lotta “para que los humanos no vivamos como animales”³⁹⁴.

In ognuno di questi altri romanzi, ad ogni modo, permane la centralità dell'immaginario ormai quasi topico del lupo e del gufo, però, come abbiamo accennato, in modi e forme che iniziano ad allontanarsi dalla riflessione proposta nei paragrafi precedenti: le figure e le immagini del lupo e del gufo che possiamo ritrovare in queste narrazioni sono ormai poco più che tratti peculiari che, mentre da un lato sembrano voler riprodurre il più fedemente possibile l'habitat naturale che i guerriglieri condividono con questi animali³⁹⁵, dall'altro paiono volgere lo sguardo alla narrativa precedente, che a partire da *Luna de lobos* inizia a formar parte di ciò che si delinea come una tradizione cui fare riferimento.

Nonostante vi siano alcuni sporadici casi in cui gli autori tentano, attraverso le parole dei propri personaggi, di continuare a rivisitare l'immaginario culturale orientato, come abbiamo visto, ad una valutazione negativa di questi due animali³⁹⁶ – il lupo come simbolo di ferocia, il gufo come annunciatore di malasorte –, nella maggior parte di questi testi i riferimenti sono limitati ad un utilizzo di tipo aneddotico. Abbiamo già detto del gran numero di personaggi il cui nome di battaglia è Lobo, e moltissime sono le ricorrenze in cui i protagonisti, specie nei momenti di tensione o sconforto, sono paragonati all'animale – come Manolo di *Operación exterminio*, che dopo la morte di Ángela, racconta Ruso, “algunas noches se aparta de nosotros y camina por las cumbres como un lobo herido”³⁹⁷, o Francisco, il compagno di lotta della Pastora, che “a veces

³⁹⁴ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 303.

³⁹⁵ I personaggi del romanzo *La savia de la literesa*, ad esempio, appena giunti in Spagna per formare un gruppo guerrigliero installano il proprio accampamento sulla cima di un monte, a cui l'accesso “resultaba inabordable salvo para los jabalíes; nadie se arriesgaría a subir cerca de aquella ralla y sólo desde el aire los buitres o algún gavilán de vuelo irregular serían sus observadores” (Jorge Cortés Pellicer, *La savia de la literesa*, cit., p. 25).

³⁹⁶ Nell'opera *El reclamo*, il narratore ricorda che “Gafitas tenía una idea muy positiva de la lechuza. Decía que Minerva era serena, observadora, sutil, el símbolo de la estrategia en la guerrilla. «Sus pupilas anchas se apoderan de la noche. Es, como nosotros, una sombra que se cruza en el camino, que se esconde en los graneros. Tienen lo que se denomina visión estereoscópica y antena parabólica. Son silenciosas y, donde ponen sus ojos, ponen sus garras»” (Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 46. Il corsivo è mio).

³⁹⁷ Alejandro M. Gallo, *Operación exterminio*, cit., p. 420.

parecía un lobo que lo hubieran enjaulado”³⁹⁸, o ancora Montes, il quale, in *Siempre quedará París*, dal momento in cui deve rifugiarsi in solitudine sui monti per sfuggire alla repressione, “se convirtió en maquis sin quererlo. Un maquis especial, solitario como el viejo lobo que, vencido por el nuevo líder, se ve obligado a vivir y vagar mientras espera un final ya inevitable”³⁹⁹.

Per quanto riguarda il gufo, invece, la sua presenza è spesso ormai limitata alla ricerca di verosimiglianza narrativa: poiché infatti l’imitazione del suo verso era storicamente uno dei segnali convenuti tra i maquis, quasi in ognuna di queste narrazioni ritroviamo un personaggio che “emite el sonido de un búho. Al cabo de unos instantes le responde una abubilla”⁴⁰⁰, confermando la natura di codice tra i guerriglieri in clandestinità⁴⁰¹.

Infine, per concludere la breve panoramica di questi ultimi romanzi in cui l’utilizzo della metafora e della similitudine animali – nonché dell’animalizzazione e dell’importanza dell’ambiente naturale – inizia a catacresizzarsi, come abbiamo cercato di mostrare, merita una menzione a parte il romanzo *Siempre quedará París* di Ramón Acín. L’ipotesi che abbiamo infatti avanzato in questo paragrafo postula che i summenzionati espedienti retorici, centrali nei primi testi sul maquis presi in analisi al fine di proporre una rivisitazione nella rappresentazione del fenomeno della guerriglia, iniziano a perdere la propria carica immaginativa poiché, innanzitutto, con il passare degli anni e la massiccia produzione di una narrativa sull’argomento – che risente di quel sentimento di affiliazione di cui si è detto nell’introduzione – viene meno la necessità di disarticolare la visione manichea proposta dalla narrazione franchista, ed in

³⁹⁸ Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 407.

³⁹⁹ Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 122.

⁴⁰⁰ Dulce Chacón, *La voz dormida*, cit., p. 296.

⁴⁰¹ È interessante segnalare che questi dettagli si ritrovano tanto in alcuni testi, come il già citato *Sombras de la Cepeda*, che solo affrontano il maquis in maniera tangenziale – anche se il testo di Domínguez è infatti incentrato sulle vicende di un *topo*, quando il narratore deve mettersi in contatto con il padre rifugiato nei boschi afferma che “a unos veinticinco metros de donde se esconde mi padre, entre unos pinares, para saber que soy yo el que anda por allí, debo silbar como un búho. Siempre me reconoce inmediatamente, devolviéndome el silbido al momento” (Juan José Domínguez, *Sombras de la Cepeda*, cit., p. 81) –, quanto nei romanzi per bambini e ragazzi, fatto che conferma l’importanza di questi particolari in tutta la narrativa sul maquis, anche in quella che non rientra nel corpus di opere come oggetto della ricerca: in *Noches de alacranes*, ad esempio, la protagonista, ascoltando l’imitazione del verso del gufo di un guerrigliero, “dedujo que solo podía tratarse de una señal convenida” (Alfredo Gómez Cerdá, *Noches de alacranes*, cit., p. 138). Caso interessante, invece, il romanzo *Memorie di una mucca* (titolo originale *Behi euskaldun baten memoriak*) di Bernardo Atxaga, nel quale invece l’apparizione di un gufo sembra ancora lasciar intravedere, decodificando l’immagine, l’allusione al gruppo di maquis che trova sostegno presso la padrona della fattoria di Balanzategui, dove vive Mo, la mucca che narra in prima persona la vicenda: “il gufo era ben sveglio e osservava Balanzategui dall’alto di un ramo, ma era un uccello discreto e non raccontava mai a nessuno quello che gli capitava di vedere durante le sue ore di veglia” (Bernardo Atxaga (1992), *Memorie di una mucca*, trad. it. Agostino Perani, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1993, p. 128).

secondo luogo poiché lo sfruttamento della metafora animale, a partire dall'opera di Llamazares che si propone come ipotesto di molti testi scritti negli anni successivi, viene ad essere un *topos* ed un modello letterario cui fare riferimento in quanto oggetto estetico.

Ciò è particolarmente evidente, appunto, nell'opera di Acín, che fin dalla prima sezione del romanzo manifesta il proprio debito con *Luna de lobos*. All'inizio della vicenda, infatti, un personaggio cui viene fatto riferimento solo attraverso la propria appartenenza familiare, il figlio di Elvira,

había descerrejado con la escopeta de caza un par de tiros a Canelo, junto al barranco. Le apuntó a la cabeza, aguantando su mirada. Le pareció que el perro intuía su muerte y, por tanto, que le imploraba clemencia. No podía ser. Prefirió cargar con el reconcomio de esa aniquilación antes que abandonarlo a su suerte. Canelo estaba demasiado hecho a la familia para que, tras el abandono, pudiera asilvestrarse y sobrevivir. A continuación lo había enterrado, bajo el roble. Como uno más de la familia⁴⁰².

Questo passaggio, in cui il figlio di Elvira sta per abbandonare la casa in mezzo ai monti in cui è rimasto solo e uccide il cane prima di andarsene, per non abbandonarlo ad una morte certa e di stenti senza di lui, propone un'immagine speculare e contraria ad una di quelle che apre il testo di Llamazares, dove i maquis incontrano un cane ferito che il padrone ha abbandonato ad una morte lenta ed inesorabile poiché non ha avuto il coraggio o la pietà di ucciderlo⁴⁰³.

L'animalizzazione cui vanno incontro i maquis nel romanzo di Julio Llamazares, inoltre, vissuta da quelli come un dramma nonostante i vantaggi che in alcune occasioni la accompagnano – lo sviluppo dei sensi e la capacità di mimetizzazione che si acquisisce che, abbiamo visto, permette la sopravvivenza nella ruralità –, è nel testo di Acín non solo presentata come un'occasione conveniente, bensì è ricercata e desiderata dai protagonisti. Il personaggio di Villacampa, ad esempio, all'inizio dell'operazione che porta lui ed i suoi uomini a tornare in Spagna nel momento dell'invasione della valle di Arán, chiede loro “que, en la montaña, se comporten como animales salvajes. Y les ha dicho que tomen como modelo las costumbres y formas de actuar de los piratas de la espesura y de los reyes de la caza. Y les ha contado curiosidades del azor, el lince, el zorro y el lobo. «Vista, oído y olfato como animales. Y, sobre todo ello, conciencia de grupo», les ha dicho”⁴⁰⁴. Inoltre, aggiunge Villacampa nel discorso ai compagni, “«La montaña, no lo dudéis, es como vuestra amante y como vuestra madre: refugio y

⁴⁰² Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 11.

⁴⁰³ Cfr. Julio Llamazares, *Luna de lobos*, cit., pp. 62-63.

⁴⁰⁴ Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 49.

vida»⁴⁰⁵, ricordando in qualche modo l'analisi del rapporto tra i maquis ed i monti proposta da Catherine Orsini Sallet, e la sua evoluzione da terra-madre a terra-tomba, che però in questo caso, in un romanzo piuttosto improntato alla mitizzazione dei guerriglieri⁴⁰⁶, si limita a riportarne esclusivamente l'accezione più positiva.

Infine, anche per quanto riguarda l'espedito sfruttato da Llamazares nella descrizione dell'ambiente naturale in cui vivono i maquis e delle manifestazioni meteorologiche, che si qualificano spesso come processi speculari che anticipano simbolicamente gli snodi tematici della vicenda – e che si ritrova, non svelato però, in altri romanzi, ad esempio quando il personaggio di Nicasio, in *Maquis* di Alfons Cervera, sta per essere ucciso dai militari della Guardia Civil in un agguato, ed afferma che “aquí estoy solo, rodeado de civiles y de pájaros negros que huelen la muerte como si la muerte tuviera un perfume especial que atrae a los animales salvajes”⁴⁰⁷ –, questo è palesato in più occasioni nella narrazione di Acín, all'affermare la voce narrante che “el cielo, limpio de nubes, simula el augurio de una jornada agradable”⁴⁰⁸ o, in maniera ancora più esplicita, che “la niebla, aparecida de repente rasgando los dientes de sierra de las peñas que rodean al Hospital, comienza a descender por la ladera. Como una voraz bestia con prisa, engullendo todo cuanto encuentra a su paso. Es la velocidad nociva del depredador. Todo un augurio. Todo un símbolo”⁴⁰⁹.

Siempre quedará París, insomma, è un caso emblematico che viene a confermare quel processo che investe la narrativa sul maquis negli ultimi anni: pubblicato vent'anni dopo il primo testo narrativo che, come abbiamo ipotizzato, inaugura una nuova fase in questo tipo di letteratura, non solo ripropone proprio il romanzo di Llamazares come ipotesto palese, bensì ne riattualizza e ne modifica alcuni dei criteri estetici, dimostrando la pervivenza e l'attualità di una tematica proprio attraverso lo sviluppo e la mutazione di un determinato motivo in forme innovative, eppure debitorie di quella che ormai inizia a delinarsi come una tradizione letteraria.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 50.

⁴⁰⁶ Nel romanzo di Acín si trova infatti un passaggio che riporta alcune delle riflessioni di Villacampa sulla propria missione e sul proprio ruolo, affermando che “Robin Hood, Pedro Machica, el Corrientes... y los muchachos del maquis, todos en un mismo saco. Robar al fuerte para ayudar al débil. Ser modelo de justicia, ése es el detalle” (Ivi, p. 71), propagando un tipo di eroismo e trionfalismo infrequente nella narrativa sul maquis.

⁴⁰⁷ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., p. 161.

⁴⁰⁸ Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 85.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 88.

CONCLUSIONI

Come abbiamo visto nel corso del lavoro presentato, a cui cerchiamo di dare ora conclusione, il romanzo contemporaneo sul maquis – che è stato affrontato ed analizzato, in questa tesi, nelle sue espressioni in lingua castigliana, al fine di compiere una prima indagine che avesse una propria coerenza interna su un argomento ancora poco trattato dalla critica – è una manifestazione peculiare della letteratura spagnola che si inserisce, per tematiche e ricorsi stilistici, nella narrativa contemporanea di argomento storico, la quale concorre a ridefinire questo tipo di produzione artistica, precisando un genere innovativo eppure di ascendenza classica che i critici definiscono “nuovo romanzo storico”.

L’obiettivo di questa tesi, come proposto fin dall’introduzione, concerneva in prima istanza il riconoscimento della possibile affiliazione del romanzo sul maquis al nuovo romanzo storico che si sviluppa in particolare nell’ultimo decennio, a partire dalla pubblicazione, nel 2001 e 2002, di opere di capitale importanza quali *Soldados de Salamina* di Javier Cercas e *La voz dormida* di Dulce Chacón, quest’ultima peraltro in parte incentrata sulle vicissitudini di alcuni dei suoi personaggi principali al momento dell’adesione e della militanza in un gruppo guerrigliero facente riferimento al maquis.

Al fine di dare una risposta a questo primo interrogativo circa la possibilità di situare il romanzo sul maquis nel contesto del romanzo contemporaneo spagnolo si sono analizzate nell’introduzione, brevemente, le circostanze culturali, sociali e politiche all’interno delle quali si sviluppa il nuovo romanzo storico, giungendo alla conclusione che la narrativa oggetto dell’analisi condivide, con il romanzo contemporaneo avente come argomento la Guerra Civile e gli anni della dittatura, significative contingenze temporali e sociali, nonché obiettivi ed argomenti sui quali sono costruite le trame delle opere. Il romanzo sul maquis, dunque – condividendo con il romanzo storico contemporaneo suo coevo una serie di peculiarità che andremo in breve a riassumere –, sviluppa piuttosto una linea di ricerca complementare eppure in un certo senso minoritaria, nella scelta di concentrarsi su vicende storiche che affondano le proprie radici nel periodo bellico ma che, in quanto riguardanti un fenomeno di opposizione alla dittatura nei suoi primi anni di esistenza, subiscono un particolare processo di censura che dura sino quasi alla fine del Novecento, espellendo di fatto le vicende della guerriglia dall’orizzonte accademico, culturale e sociale spagnolo.

Già da questa prima caratteristica si può riscontrare come la narrativa sul maquis segua due delle principali sollecitazioni del nuovo romanzo storico: l’attenzione

conferita dagli autori alle esperienze e alle storie dei vinti della Guerra Civile e delle vittime della successiva repressione in epoca dittatoriale, ed il recupero di memorie taciute o censurate dal regime, riportate al centro del dibattito pubblico da una generazione di scrittori – la cosiddetta *generación de los nietos* – che, non avendo per motivi anagrafici una memoria diretta dei fatti in questione, sceglie ad ogni modo di indagare e ricreare narrativamente questioni relative al passato recente fino ad ora dimenticate. Centrale, in questo approccio, è la posizione assunta dagli autori in esame i quali, come abbiamo visto nell'introduzione, manifestano un'inclinazione che Sebastiaan Faber definisce di tipo affiliativo¹, basata, in poche parole, su una ricercata comunione ideologica, ma soprattutto affettiva, con l'oggetto ed i soggetti delle loro rappresentazioni narrative².

Le relazioni affiliative e il recupero della memoria del passato recente avente come oggetto gli appartenenti alla fazione repubblicana (sconfitti nella guerra ed in seguito perseguitati in epoca dittatoriale) sono due delle principali innovazioni che possono essere riscontrate nel nuovo romanzo storico spagnolo, e che costituiscono uno degli snodi centrali nel cambio di episteme e sensibilità artistica che va manifestandosi all'incirca dall'inizio del nuovo secolo.

Punto di partenza teorico della tesi, e obiettivo principale della medesima, è infatti l'avanzamento della proposta di un superamento progressivo dei paradigmi del postmodernismo, la dominante culturale preponderante, nel mondo occidentale, a cominciare dalla seconda metà del Novecento, e che invece, per quanto riguarda la Spagna, si è soliti datare al 1975, anno della morte del dittatore Francisco Franco – evento che inaugura una nuova fase politica e sociale dello Stato – e, a livello letterario, della pubblicazione del romanzo *La verdad sobre el caso Savolta* di Eduardo Mendoza.

¹ Cfr. Sebastiaan Faber, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”, cit., pp. 102-103.

² Almudena Grandes – autrice di due dei romanzi sul maquis facenti parte del corpus centrale di questa ricerca –, nell'opera *El corazón helado* del 2007, esemplifica magistralmente l'atteggiamento appena rievocato al descrivere la reazione emotiva di Raquel, una dei protagonisti della vicenda, ad un momento di sconforto del nonno, il quale, dopo avere affrontato Julio Carrión (l'uomo che ha derubato la sua famiglia in esilio sfruttando a suo favore le leggi del regime), si accascia in strada su una panchina e comincia a piangere disperatamente di fronte alla nipote bambina: “aquella tarde de mayo, tan cálida, tan limpia, tan cruel, [Raquel] había aprendido que le quería muchísimo, que no había nadie en el mundo a quien quisiera más que a él. Lo que a ti te hace daño, a mí me hace daño, eso era lo que sentía, [...] estaba llorando, lloraba igual que él, como la niña pequeña que ella sí era, sin freno, sin pausa, sin consuelo, y [...] esas lágrimas le dolían porque eran suyas, porque le pertenecían a él, porque ella había escogido llorar el llanto de su vida entera” (Almudena Grandes, *El corazón helado*, cit., p. 125). Inoltre, l'intero romanzo è dimostrativo delle relazioni affiliative tra gli autori e la materia storica trattata: Raquel, infatti, venuta a conoscenza della truffa ai danni della propria famiglia, decide di assumere su di sé la memoria dei propri congiunti, ed in un primo momento di portare a termine quella vendetta nei confronti di Carrión che il nonno aveva, invero, rifiutato di compiere.

Diversi critici e pensatori – tanto del mondo ispanico, come tra gli altri Gonzalo Navajas, Juan Carlos Cruz Suárez e Palmar Álvarez-Blanco, quanto del mondo italiano e anglofono, come Romano Luperini, Stefano Calabrese, Maurizio Ferraris ed anche uno dei maggiori teorici del postmodernismo, Fredric Jameson – segnalano infatti come a partire da un quindicennio circa l’episteme dominante indicativamente nella seconda parte del Novecento abbia iniziato lentamente a modificarsi; per questo motivo, al momento della definizione del corpus di analisi della tesi, si sono privilegiati, in maggior parte, romanzi pubblicati proprio in questo arco temporale, che condividono con il nuovo romanzo storico quella peculiare attenzione per il recupero di memorie taciute, considerato uno dei primi sintomi del declino della sensibilità postmoderna³. Questa è infatti spesso definita, tanto dai suoi teorici e sostenitori quanto dai suoi detrattori, come una dominante tendenzialmente destoricizzata e dominata, oltre che da una spiccata preferenza per la superficie piuttosto che per le profondità, da ciò che Remo Ceserani chiama “il senso debilitante di un eterno presente, che cancella dall’attenzione del soggetto il passato storico e il futuro. [...] Ecco che allora nei prodotti culturali di questo periodo si assiste al declino delle tematiche della temporalità, della memoria e della «durata»”⁴, e alla trasformazione del passato in una serie di immagini e simulacri che possono essere fruiti in forma nostalgica e raramente problematizzata.

Il ritorno di tematiche legate al recupero della memoria storica, tanto nel romanzo neostorico in generale, quanto in quello sul maquis in particolare – che, lo ribadiamo, si pone come una sorta di sottoinsieme di questa narrativa innovativa –, si qualifica quindi come un primo ed inequivocabile indizio che sta a certificare un cambio nella letteratura che sta avendo luogo, e che va in direzione appunto di un superamento degli stilemi e delle caratteristiche peculiari del postmoderno.

Se dunque, a grandi linee, i caratteri delle opere facenti riferimento alla sensibilità postmoderna possono essere rapidamente tratteggiati in alcune prerogative fondamentali⁵, è evidente che, pur mantenendo alcuni di questi capisaldi, la narrativa

³ Abbiamo visto come Gonzalo Navajas a questo proposito segnali, nella sua disquisizione circa il nuovo paradigma artistico e letterario che va delineandosi in questi ultimi anni e che viene definito neomodernismo, che “la característica más general de la nueva estética es su posición diferencial frente al tiempo pasado” (Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 25) rispetto alla sensibilità postmoderna.

⁴ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 87-88.

⁵ Secondo l’utile catalogazione avanzata da María del Pilar Lozano Mijares, queste si compendiano in una soggettività indebolita, una mimesi che vede nel mondo una problematica di natura ontologica, la messa in questione e la profonda modificazione, nei testi, delle strutture spaziotemporali, l’approfondimento a

denominata dai critici neomoderna debba modificare sostanzialmente alcuni degli attributi succitati. L'ipotesi da me avanzata è che il romanzo sul maquis, in quanto appartenente alla corrente del nuovo romanzo storico, non solo risenta di alcune di queste modificazioni, bensì dia un contributo alla rimodulazione della letteratura spagnola contemporanea, sviluppando caratteristiche estranee alla temperie postmoderna.

Poiché, però, abbiamo visto come la letteratura neomoderna, specialmente ai suoi albori – quando verso la fine del Novecento i critici iniziano ad ipotizzare e a riscontrare un cambio nella narrativa –, sia ancora influenzata da alcuni degli stilemi postmoderni, e poiché una periodizzazione netta e precisa è sempre impossibile da realizzarsi, alcuni dei romanzi presi in esame mantengono strutture, stilemi e ricorsi che ancora risentono della sensibilità artistica precedente: cronologicamente precedente, eppure ancora oggi di fondamentale importanza, poiché, come abbiamo visto, “todo al final remite al posmodernismo, por semejanza o por oposición”⁶, proprio perché questo risulta tutt'ora indispensabile nel nostro sguardo interpretativo sul mondo. Prova della permanenza di molte delle questioni poste in rilievo dall'episteme postmoderna nel romanzo contemporaneo è, in primo luogo, l'attenzione ai gruppi marginali, alle vittime e agli sconfitti della contesa bellica, a coloro ai quali per decenni fu negato il diritto di raccontare la propria storia: le teorizzazioni postmoderne si basano effettivamente su un tentativo di ripensamento di quelle che il filosofo Jean-François Lyotard denomina *grandi narrazioni*, quei modelli conoscitivi di interpretazione e rappresentazione della realtà di stampo positivista che imponevano una visione monolitica e autoritaria della realtà medesima.

Queste spinte centrifughe verso i margini, accompagnate dalla rivalutazione di ciò che è locale o periferico, e la perdita di fiducia esperita nella postmodernità nei confronti di qualsiasi imposizione interpretativa (derivata anche dall'indebolimento del potere referenziale del linguaggio e dallo smarrimento che investe il soggetto che grazie ad esso si esprime) hanno esiti molteplici riscontrabili nei romanzi sul maquis: innanzitutto, la scelta dei soggetti delle narrazioni, i guerriglieri, personaggi marginali, demonizzati dalla propaganda franchista o espulsi dai racconti della Storia; la decentralizzazione, finanche spaziale, riscontrabile nelle ambientazioni rurali delle

livello macrostrutturale di determinati ricorsi (metanarrativa, ironia, pastiche) e di altri a livello microstrutturale (metafore letterali, allegorie, polifonia), la caduta delle ideologie e la democratizzazione estetica espressa nella fusione tra cultura d'élite e di massa (Cfr. María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, cit., p. 236).

⁶ Ivi, p. 96.

vicende⁷; l'infrazione dei confini, anche culturali, e la commistione tra i generi letterari solitamente considerati alti e quelli appartenenti alla cultura popolare⁸; ed infine l'accordata preferenza alla memoria piuttosto che alla Storia – ulteriore indizio della crisi delle grandi narrazioni segnalata da Lyotard –, la quale, come abbiamo visto nell'introduzione, è fatta oggetto di particolare discredito e diffidenza dovuta alla strumentalizzazione subita in epoca dittatoriale, ed alla sua percezione come un ulteriore mezzo di controllo ed imposizione delle élite al potere.

Per quanto invece riguarda i cambi esperiti dalla narrativa neomoderna, questi possono essere rintracciati in cinque punti principali: nel cambio che interessa le voci narranti, nella ripresa di fiducia nella parola, nel ritorno ad una narrazione tendenzialmente lineare, nella ripresa di attenzione all'ideologia e all'etica, ed infine nello sviluppo di forme peculiari del romanzo.

Per ciò che concerne la voce narrante, abbiamo visto come nel postmodernismo questa risentisse in maniera particolare dello smarrimento dovuto alla perdita di punti di riferimento in seguito alla negazione di credibilità delle grandi narrazioni, che si risolveva in soggettività incerte che avevano perduto un proprio centro stabile e si manifestavano nella propria insicurezza in narrazioni frammentate, mutevoli e spesso caotiche, in una moltiplicazione di punti di vista – espressi da più voci narranti distinte, ma a volte anche dalla stessa voce, mai uguale a se stessa – che ben rifletteva l'indeterminatezza che aveva investito il mondo empirico. Benché alcune delle opere sul maquis manifestino ancora questo tipo di impostazione narrativa⁹, nella maggior parte

⁷ È indubbio che l'ambientazione agreste – i monti, le regioni periferiche della penisola – delle trame delle opere scelte come corpus rispondano anche ad un motivo di verosimiglianza storica, poiché abbiamo visto che il maquis fu un fenomeno sostanzialmente rurale. Eppure esistettero anche fenomeni di guerriglia urbana, benché l'unico romanzo che ne tratti sia *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello: gli altri testi facenti parte del corpus – da *Luna de lobos* a *La agonía del búho chico*, da *Donde nadie te encuentre* alla pentalogia di Alfons Cervera, da *La savia de la literesa* ai romanzi di Almudena Grandes, in particolare *El lector de Julio Verne* – sono tutti ambientati nelle zone di montagna spagnole. Oltretutto è interessante ricordare che questa decentralizzazione non investe solo gli scenari delle opere, poiché sono già gli stessi autori ad essere originari di luoghi lontani, spesso, tanto dalle grandi città quanto dalle regioni centrali, e nella maggior parte dei casi proprio delle medesime aree territoriali in cui situano le vicende romanzesche.

⁸ Per riportare solo due esempi già proposti nei capitoli precedenti, vorrei tornare a segnalare i romanzi *El reclamo* di Raúl Del Pozo e *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett, fortemente debitori alla forma del romanzo giallo, laddove il processo investigativo tipico del genere viene trasferito alla ricerca di una verità concernente un enigma del passato recente (in particolar modo per un'autrice quale la Giménez Bartlett che deve la sua fama presso il grande pubblico alla serie dei romanzi incentrati sulla figura dell'investigatrice Pedra Delicado); ed anche i romanzi di Almudena Grandes, in particolare, tra quelli dedicati al maquis, *Inés y la alegría*, le cui vicende non solo ruotano attorno alla storia d'amore tra i personaggi di Inés e Galán (come ogni romanzo rosa o sentimentale), ma che addirittura inseriscono l'amore tra i motori, spesso dimenticati o ignorati, della Storia.

⁹ Vi sono due casi, tra i testi facenti parte del corpus, a mio avviso emblematici di questo atteggiamento: il romanzo *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello, e la pentalogia di Alfons Cervera. Per

dei casi si assiste in questi romanzi a un cambio profondo: come teorizzato ad esempio da Gonzalo Navajas, si ritorna ad un'unica voce narrante, consapevole spesso della parzialità della propria ricostruzione¹⁰, ma che ad ogni modo manifesta una padronanza ed una conoscenza della vicenda di nuovo superiore al lettore e, nel caso di un narratore onnisciente, ai personaggi che intervengono nella trama. Si assiste quindi al ritorno di un narratore riconoscibile, visibile e sicuro, che si oppone alle voci incerte dell'estetica postmoderna e che può nuovamente stabilire una gerarchia nell'atto comunicativo, anche perché gli autori hanno ben presente, lo abbiamo detto, la funzione sociale delle opere che compongono: il recupero di una memoria taciuta, più che passare attraverso l'imposizione di una narrazione dominante di segno opposto a quella franchista che possa sostituire ad una pretesa Verità un'altra Verità in contrapposizione, si avvale della possibilità di narrare di nuovo una storia coerente che possa riportare alla luce vicende appunto dimenticate. Tutto ciò è evidente in opere come *Luna de lobos* di Julio Llamazares – il romanzo che, con la sua pubblicazione nel 1985, inaugura la ripresa di interesse nei confronti del maquis a livello letterario –, *La agonía del búho chico* di Justo Vila o *Siempre quedará París* di Ramón Acín, tra le altre, le cui vicende sono riferite da un narratore onnisciente che ordina ed organizza il racconto, pur conscio della propria parzialità, come fosse un organismo conchiuso e non più, come nel postmoderno, un'opera aperta ed in costante divenire. Altri romanzi, inoltre, esplicitano in forma maggiore la consapevolezza della parzialità del punto di vista, scegliendo di

quanto riguarda la prima opera citata, ci troviamo di fronte ad un narratore che sfrutta gli espedienti forniti dalla metanarrativa – altro degli stilemi tipici del postmoderno – per richiamare l'attenzione del lettore sulla natura di artificio della narrazione, seguendo un'impostazione di tipo costruttivista che mette allo scoperto il potere di manipolazione del linguaggio nella ricostruzione di una vicenda con un chiaro referente storico. Per quanto invece concerne il ciclo di romanzi sulla memoria di Cervera, la natura di costruito verbale di ogni tipo di narrazione è messa in evidenza dalla miriade di voci narranti – le cui identità a volte sono palesate o ricostruite, mentre altre volte sono lasciate nel completo anonimato – che intervengono a ricostruire gli stessi episodi da un romanzo all'altro e da punti di vista distinti, quando non opposti.

In ogni caso, anche questi testi si muovono in direzione di un superamento graduale del postmoderno, tanto nella tematica – il recupero della memoria taciuta del maquis – quanto in un differente approccio ai fatti, chiaramente influenzato da una comunione sentimentale ed ideologica con i protagonisti delle vicende romanzesche.

Bisogna ad ogni modo segnalare che altri romanzi – *Inés y la alegría* di Almudena Grandes, *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett, o ancora *La savia de la literesa* di Jorge Cortés Pellicer e *El puente de hierro* di César Gavela, ad esempio – presentano più voci narranti, ma queste, a mio avviso, piuttosto che segnalare l'arbitrarietà di ogni parola espressa sul mondo, mostrano che una storia è ricostruibile e narrabile, anche se lo è solo nella misura in cui questa venga integrata da più voci complementari.

¹⁰ Il riconoscimento della parzialità del punto di vista espresso non è in alcun modo prerogativa della narrativa scritta negli ultimi anni, poiché, come abbiamo visto e ribadito più volte nel corso dell'indagine, la messa in discussione di qualsiasi discorso e narrazione è centrale nell'episteme postmoderna. Ciò che muta, piuttosto, nella letteratura più recente, è l'accettazione di questa parzialità ed il primato che assume il progetto etico che muove ed accompagna le rielaborazioni narrative dei fatti storici in oggetto.

affidare la narrazione ad un narratore extradiegetico ed omodiegetico – questo accade, ad esempio, ne *El lector de Julio Verne* di Almudena Grandes, *El niño que no iba a misa*, di Diego Carcedo, o ancora *El reclamo* di Raúl Del Pozo.

Il cambio nella voce narrante si lega inoltre ad altre due peculiarità della narrativa neomoderna, ovvero la ripresa di fiducia nella parola (nella sua capacità referenziale e, soprattutto, nel suo valore in quanto mezzo di trasmissione della conoscenza) ed il ritorno ad una narrazione lineare, non più frammentata né costruita su continui scarti temporali, come i *flashback* e i *flashforward* che deviano dalla trama principale e ne anticipano o ritardano determinati snodi: tutto ciò subisce un influsso fondamentale dalla ricomposizione del soggetto e della voce narrante sopraccitata, ed ha un chiaro riscontro in quasi tutte le opere facenti parte del corpus – eccezion fatta, come abbiamo detto, per la pentalogia di Alfons Cervera. Ciò, ovviamente, non significa che quanto detto sia una caratteristica necessaria – poiché, ad esempio, all'interno un'opera come *La savia de la literesa* si assiste sia ad un cambio frequente di voce narrante, che all'inserzione di analessi e prolessi nella vicenda principale –, ma certamente indica una tendenza che conferma che nella letteratura contemporanea sta avvenendo un cambio rispetto al paradigma postmoderno, e che la narrativa sul maquis non solo lo riflette, bensì vi apporta un significativo contributo.

Un altro punto importante da segnalare, sempre seguendo le teorizzazioni di quei critici che per primi riconoscono i nuovi stilemi e le tematiche riscontrabili nella letteratura neomoderna, è poi la ripresa di attenzione nei confronti dell'ideologia e dell'etica, in direzione di un superamento di quell'indifferenza valorativa riscontrabile nel postmodernismo più ludico e ap problematico¹¹. Se la soggettività, infatti, va incontro ad un tentativo di ricomposizione che le conferisce un'incisività sulla realtà empirica che era stata in parte accantonata a causa dello smarrimento percepito dal soggetto nella pluralità delle opinioni – tentativo che, peraltro, è di nuovo strettamente legato alla volontà di riportare la letteratura alla sua funzione sociale –, in opere riguardanti la riacquisizione di memorie censurate questa ritrovata incisività non può non legarsi ad

¹¹ Ovviamente, la narrativa postmoderna, per la sua natura plurale, cangiante e fluida, che permette di classificare al proprio interno opere estremamente distinte tra di loro, non è influenzata in ogni sua manifestazione dall'indifferenza valorativa succitata. Tuttavia, anche in romanzi di alto valore letterario ed estetico, si assiste alla tendenza ad un ripiegamento intimistico della soggettività che li produce, che si risolve in una minore attenzione a tematiche di natura sociale o storica. Nella letteratura spagnola, ad esempio, un riscontro di questo atteggiamento intellettuale si può osservare nella prima produzione di Javier Marías, laddove un'esibita introspezione narrativa sostituisce tanto un determinato genere di problematiche quanto una particolare costruzione romanzesca, dando luogo ad opere estremamente rarefatte nella trama ed invece incentrate sulle meditazioni delle voci narranti.

un progetto o ad una volontà etica. Perciò già la scelta degli argomenti e la volontà di concentrarsi su determinati tipi di narrazioni portano con sé un chiaro intento ideologico e politico, riflettendo, anche in quelle narrazioni che appaiono più influenzate da una visione del mondo deideologizzata, il proposito di instaurare un'attiva relazione con il passato, che ora diventa la base di un progetto etico di società futura¹².

Anche la forma dei romanzi in questione risulta riflettere spesso ciò che è stato detto finora, e specialmente per quanto riguarda un particolare genere, di cui invero i romanzi sul maquis non possono vantare molti esemplari, ma che è in ogni caso molto presente nel nuovo romanzo storico e chiama in causa un ulteriore snodo analitico, ovvero il rapporto referenziale che i testi in oggetto stabiliscono con la realtà empirica. Questo genere è la *docuficción*, una forma ibrida che, come abbiamo visto, sfrutta le potenzialità dell'intreccio fra la letteratura ed altri discorsi sociali come la storiografia o il giornalismo (e uno degli esempi più lampanti di questo tipo di costruzione narrativa è proprio il romanzo che, secondo i critici, inaugura il nuovo approccio narrativo al passato recente, ovvero *Soldados de Salamina* di Javier Cercas).

La *docuficción* mantiene al centro del proprio progetto artistico la discussione postmoderna sui costrutti culturali e linguistici, ma attraverso il suo indistricabile intreccio tra invenzione e dati desunti dalla realtà referenziale sposta piuttosto l'attenzione su una delle problematiche più dibattute e teorizzate nei secoli: la verosimiglianza, una questione strettamente legata alla corrente estetica del realismo. E proprio il ritorno a forme ad esso debitorie è una delle tematiche più difficili da dirimere nell'analisi del romanzo sul maquis, romanzi al cui interno si può riscontrare un saldo ancoraggio alla realtà referenziale che spesso si risolve nella rielaborazione di episodi e personaggi storicamente verificabili, ed i cui metodi di studio e composizione sono esplicitati frequentemente nei paratesti¹³.

¹² Miguel Tomás-Valiente, a proposito di *Luna de lobos* – romanzo in cui neppure una volta si assiste all'esibizione, da parte dei personaggi, dei motivi politici che guidano le loro azioni nella guerriglia –, segnala ad esempio che “los términos «despolitización» y «desideologización» requieren ser matizados. El simple hecho de elegir la guerra civil como escenario para el tratamiento del «eterno conflicto humano» de la animalización del hombre acosado por otros hombres es, ya en sí, un acto ideológico. [...] Por tanto, no parece que la visión mitificada de la guerra y la primera posguerra que queda después de la lectura de esta novela proceda de ninguna ausencia de ideología” (Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 14).

¹³ Quasi tutti i romanzi facenti parte del corpus prevedono un apparato paratestuale nel quale gli autori, uscendo dall'ambito della finzione, palesano la referenzialità di alcuni personaggi ed episodi della narrazione, segnalando spesso gli studi compiuti al fine di ricostruire il periodo storico oggetto delle proprie rielaborazioni narrative (indicando ad esempio i testi storiografici fruiti o le testimonianze raccolte). Alcuni esempi si possono ritrovare nei romanzi *La voz dormida* di Dulce Chacón, *Inés y la alegría* e *El lector de Julio Verne* di Almudena Grandes, *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett e *Operación exterminio* di Alejandro Gallo. Alfons Cervera, invece, inserisce chiari riferimenti

Il proposito documentaristico che guida la composizione di questi romanzi si lega quindi alla questione realista, che, tanto secondo Navajas quanto secondo Hans Lauge Hansen e Juan Carlos Cruz Suárez, è riportata in auge dalla volontà, di cui abbiamo precedentemente detto, di tornare alla dimensione di discorso pubblico e sociale della letteratura. La pluralità e l'instabilità ontologica ereditate dal postmodernismo pongono infatti al centro della narrativa neomoderna di argomento storico la problematica del rapporto con la realtà empirica e la riproduzione della stessa, che avviene tramite un'estetica realista, la quale però – come abbiamo visto più dettagliatamente nel primo e nel secondo capitolo di questo lavoro – cambia di segno rispetto alle manifestazioni passate del realismo: la verosimiglianza ricercata nei romanzi non soggiace più ad una pretesa riproduzione fedele della realtà empirica, resa ormai filosoficamente inaccettabile dalle rivoluzioni che hanno investito la cultura nel Novecento. Si tratta, come segnalato da Walter Siti, di una nuova espressione di realismo, che si modifica al modificarsi i criteri di lettura, interpretazione e rielaborazione di ciò che percepiamo del mondo. L'attenzione viene riportata ai rapporti che si instaurano tra linguaggio e realtà, ma ora il linguaggio, che gode in un certo senso di una ritrovata fiducia tanto da parte di colui che se ne serve – il romanziere – quanto di colui che lo recepisce – il lettore –, può nuovamente proporre una visione ed una rappresentazione della realtà empirica, fermo restando comunque la consapevolezza della parzialità di qualunque tipo di descrizione e riproduzione del mondo, nucleo filosofico ereditato dalle rivoluzioni epistemologiche novecentesche.

Abbiamo visto nel primo capitolo come diversi filosofi, critici e pensatori si interrogano oggi sulla questione, e come etichettino il ritorno a forme e rappresentazioni come un nuovo realismo: Maurizio Ferraris, in una delle proposte recenti a mio avviso più interessanti, fa inoltre convergere questa ripresa di interesse per narrazioni nuovamente costruite attorno alla ricerca della verosimiglianza con implicazioni non solo conoscitive, ma anche etiche e politiche, le quali sono appunto centrali nel nuovo romanzo storico spagnolo e nel romanzo sul maquis.

Come abbiamo analizzato nell'ultimo paragrafo del secondo capitolo, inoltre, nelle opere in oggetto la verosimiglianza è strettamente legata all'inserzione di dati empirici che hanno un preciso riscontro nella realtà referenziale: episodi, fatti e

referenziali, esplicitando le connessioni tra realtà empirica e realtà narrativa nelle ultime pagine del romanzo che chiude la sua pentalogia, *Aquel invierno*, mentre *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello è un esempio paradigmatico di *docuficción* per come viene intesa e teorizzata dai critici, nella rielaborazione narrativa di un fatto storico supportata da documenti di archivio.

personaggi desunti dalla storiografia vengono inseriti nelle trame fittizie dei romanzi come figure marginali, di secondo piano – come già aveva teorizzato György Lukács nel suo studio sul romanzo storico classico, quello ottocentesco –, oppure diventano gli assoluti protagonisti delle vicende romanzesche, come accade in *Donde nadie te encuentre* di Alicia Giménez Bartlett, *La Golondrina* di Juan José Fernández Delgado, *Hijas de la luna* di Miguel Romero Saiz, *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello ed anche, in maniera leggermente distinta, ne *La voz dormida* di Dulce Chacón e *La savia de la literesa* di Jorge Cortés Pellicer, nei quali le vicende di alcuni dei personaggi fittizi celano, ora più ora meno, le vicende biografiche di personalità storiche come i guerriglieri Ángel Fuentes Vidosa “el maestro de Agüero”, Florián García “Grande”, Remedios Montero Martínez “Celia”.

Anche se, come segnala Celia Fernández Prieto, ogni qualvolta che un personaggio storico referenziale viene inserito in una vicenda fittizia diventa naturalmente un ente fittizio anch'esso, è necessario sottolineare che l'intersezione che si verifica tra il mondo referenziale e l'universo narrativo modifica in un certo qual modo lo statuto dell'opera, specie se questa vuole mantenere una determinata verosimiglianza. Nei romanzi in oggetto, possiamo segnalare tre atteggiamenti di base che riguardano il trattamento delle figure con un referente storico, esemplificate da diversi gruppi di testi. Il primo dato riguarda quelle opere – come ad esempio *Inés y la alegría*, *La agonía del búho chico* o *El puente de hierro* – nelle quali i personaggi storici rimangono relegati ad una posizione di secondo piano nella trama romanzesca: in quei casi, abbiamo visto, o questi rimangono meri e superficiali riferimenti che fungono da segnali attestanti l'intima connessione tra i mondi empirico e fittizio, oppure, quando vi intervengono attivamente, influenzano le vicende dei personaggi finzionali in modo che queste possano accordarsi alle biografie effettive e verificabili nella realtà extratestuale, al fine di mantenere una certa verosimiglianza che non dia luogo a discrepanze eclatanti¹⁴.

A proposito di quei romanzi dove invece l'intera vicenda fittizia è costruita attorno ad un personaggio storico – emblematici, in questo senso, sono *Donde nadie te encuentre* e *El reclamo* –, si deve in prima istanza segnalare come gli autori, di

¹⁴ Si può riassumere questo atteggiamento in un'affermazione di Almudena Grandes, la quale segnala, nell'apparato paratestuale posto a conclusione di *Inés y la alegría*, che “como norma general, todos los personajes históricos que intervienen en la acción con su nombre y sus apellidos [...] estuvieron en realidad en el lugar donde aparecen y en la fecha en la que se les cita en la novela, actuando en el mismo sentido que aquí se les atribuye” (Almudena Grandes, “La historia de Inés. Nota de la autora”, cit., p. 726).

preferenza, si occupino di personaggi appartenenti alla microstoria, e non di grandi figure la cui biografia risulta di pubblico dominio e conoscenza, in modo da poter sviare dalla referenzialità attorno cui è organizzata la struttura narrativa, senza per questo incorrere in conclamate ed evidenti difformità tra la biografia storica e quella ricreata, o, quando ciò accade, senza che sia avvertito come un'infrazione intollerabile, da parte del lettore, alla verosimiglianza ricercata e desiderata. In questi primi due casi, dunque, agli autori è garantita una significativa libertà di invenzione, pur rimanendo in ampia misura nell'ambito della plausibilità e della credibilità assentate nel patto di lettura tra autore e lettore.

Infine, vi sono romanzi tali come *Hijas de la luna* o *La Golondrina*, ricostruzioni letterarie di biografie parziali di personaggi storici – anche questi appartenenti alla microstoria –, in cui la conoscenza spesso estremamente ridotta del pubblico circa le vicende empiriche cui fanno riferimento gli autori dona alle opere, proprio in quanto ricostruzioni di personalità referenziali, un'aura documentaristica inficiata solo, nei casi citati, dalla scarsa qualità estetica delle medesime. Per quanto riguarda questi romanzi, inoltre, si può notare un sensibile avvicinamento alle forme della *docuficción*, di cui il testo *La noche de los Cuatro Caminos* di Trapiello è l'unico esemplare propriamente ascrivibile a questo genere tra i testi che compongono il corpus della ricerca.

L'inserzione di figure con un referente empirico riconosciuto, nelle narrazioni, influenza anche la ricreazione degli spazi che ha luogo nei romanzi in un'ottica volta alla preservazione della verosimiglianza. Se, infatti, gli autori tendono ad accordare le trame dei romanzi, e le biografie dei personaggi fittizi, a quelle reali dei personaggi storici, è evidente che non solo la cronologia delle opere ne verrà influenzata, ma anche la sua geografia, rendendo perciò utile la nozione bachtiniana del cronotopo (termine mutuato dalla fisica che sta ad indicare, per il critico, l'inscindibilità delle dimensioni spaziale e temporale) ed in particolare, al suo interno, il motivo dell'incontro – poiché, come ricorda Bachtin ed appare ovvio, “in ogni incontro [...] la determinazione temporale («in uno stesso tempo») è inseparabile dalla determinazione spaziale («in uno stesso luogo»)»¹⁵. Nei testi in cui più importante e visibile è la presenza di figure storiche, dunque, anche la ricreazione dello spazio geografico dovrà essere estremamente puntuale, permettendo al lettore una verifica empirica dei dati proporzionati dagli autori, in direzione di una concordanza tra tempo storico, spazio geografico e biografia referenziale scelta che determina in maniera importante lo

¹⁵ Michail Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, cit., p. 244.

scenario in cui si muovono gli enti fittizi e, di conseguenza, ne influenza significativamente anche le possibilità di azione. Al contrario, in quei romanzi dove non si riscontra la presenza di alcun personaggio referenziale, anche la ricreazione degli spazi potrà essere maggiormente slegata dalla topografia riconoscibile dall'enciclopedia del lettore: tanto in *Luna de lobos* quanto nella pentalogia di Alfons Cervera, ad esempio, si può ritrovare una ricreazione della dimensione spaziale (quella temporale, invece, rimarrà sempre in qualche modo confinata nel lungo decennio teatro delle vicende del maquis) riconoscibile eppure non esatta, certa ma non verificabile, e perciò universalizzabile, che si ottiene attraverso distinti espedienti che mescolano dati documentabili e dati inventati al fine di rendere ancora più labile la frontiera tra realtà e immaginazione. Sono, in poche parole, paesaggi fittizi ma allo stesso tempo riconoscibili, in cui spesso dei toponimi esatti sono collocati in zone a loro estranee per il solo potere evocativo che suscitano nel lettore; nel caso dei romanzi di Cervera infine, la ricreazione geografica si tinge di sfumature oniriche e fiabesche – essendo peraltro profondamente intrisa di miti e leggende – determinate anche dalla natura della soggettività che le esprime¹⁶.

In seguito all'analisi dei romanzi si può dunque affermare che, in linea generale, l'inserzione di figure storiche aventi un preciso referente nella realtà empirica risponde ad un criterio di verosimiglianza narrativa (guidato, come segnala Gonzalo Navajas, dalla volontà di “dejar un testimonio escrito, supuestamente indeleble, de un tiempo olvidado”¹⁷): la stessa verosimiglianza che si rintraccia in prima istanza nell'ambientazione rurale delle opere, nelle descrizioni dei paesaggi, degli usi e costumi dei guerriglieri e delle popolazioni contadine delle zone in cui operava il maquis.

Accettare le proposte di interpretazione sul nuovo realismo avanzate da studiosi come Ferraris e Siti significa riconoscere che nella letteratura neomoderna questo è uno strumento privilegiato per mezzo del quale, ancora una volta, essa riafferma il proprio ruolo di discorso sociale (restituendo all'arte la possibilità di critica ed analisi della realtà empirica) attraverso la capacità di leggere, analizzare e ripresentare fatti ed

¹⁶ Bisogna infatti ricordare che nei romanzi dell'autore catalano molti episodi sono rammentati da una narratrice, Sunta, che rievocando episodi occorsi nella sua infanzia li ammantava di quelle sensazioni sperimentate quando era bambina, attraverso uno sguardo che si pretende non mediato – o il meno possibile – dalla coscienza ormai adulta del personaggio.

¹⁷ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, cit., p. 37.

episodi storici di difficile interpretazione grazie alla possibilità di donarvi un senso¹⁸, fermo restando, però, la natura di proposta esegetica delle narrazioni.

Se per Siti, tra le altre cose, al cuore del nuovo realismo vi è la possibilità di riaffermare “il diritto di parola per la povera gente”¹⁹, è innegabile la connessione che si stabilisce fra questa posizione e il romanzo contemporaneo sul maquis, costruito attorno alla restituzione della possibilità di raccontarsi agli sconfitti della Storia: attraverso la rielaborazione narrativa del fenomeno della guerriglia si giunge alla riscoperta di episodi del passato recente che non hanno avuto finora quella ripercussione pubblica che avrebbero necessitato; e la possibilità di narrare una storia diventa mezzo privilegiato di conoscenza della stessa, senza per questo voler riprodurre ingenuamente la realtà della medesima per come è effettivamente occorsa. La verosimiglianza ricercata nei romanzi sul maquis non persegue l'intento di imporre la propria versione della Storia, ma si propone piuttosto come strumento di rilettura e comprensione di determinate vicende occultate e perciò dimenticate. Centrale nel realismo del nuovo romanzo storico è dunque l'intento di produrre un nuovo significato sulla base di storie verosimili e plausibili: attraverso l'avanzamento di un patto di lettura fra autore e lettore di carattere innovativo, fortemente ancorato alla referenzialità del testo, i romanzieri mirano a dar conto tanto della natura di costruito discorsivo della propria opera e del mondo in essa ricreato, e a stabilire un modello di verosimiglianza accettato e fruito dai lettori, i quali, obbligati dalla natura ibrida del patto – che deve allo stesso tempo mantenere un intento documentaristico e uno finzionale – a riflettere sulla veridicità o sulla natura fittizia del testo che si trovano di fronte, non solo vengono a conoscenza di storie taciute, ma in molti casi assistono alla rilettura e riscrittura delle medesime.

Mezzo privilegiato della riscrittura della storia del maquis, attraverso cui gli autori cercano di invalidare il paradigma manicheo – centrale nella rappresentazione della guerriglia da parte della narrazione franchista – è, come abbiamo visto nel terzo capitolo, il ricorso alla metafora animale, che allo stesso tempo si propone come ulteriore dato atto ad incrementare la verosimiglianza dei testi. Se infatti lo scenario storico della guerriglia è la ruralità delle regioni spagnole, appare evidente che una

¹⁸ Ricordo a questo proposito le posizioni espresse da Wu Ming nel saggio *New Italian Epic*, dove a più riprese si reitera, partendo dal riconoscimento di una nuova fiducia nella parola e nella narrazione, il concetto secondo il quale “le storie ci sono indispensabili per capire la realtà, per dare un senso ai fatti, per raccontarci chi siamo” (Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 135), che confluisce nell'assunto per cui “per dare un valore ai fatti, perché continuo davvero, abbiamo bisogno di interpretarli, di farli risaltare su uno sfondo. Anche una storia inventata può servirci a capire, per assurdo, il senso di un avvenimento” (Ivi, p. 149).

¹⁹ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 12.

caratterizzazione narrativa del fenomeno debba passare anche attraverso la ricreazione degli ambienti in cui i combattenti si muovevano. In questo primo caso, dunque, il ricorso alla metafora animale, e la descrizione dei processi di animalizzazione cui vanno incontro i protagonisti – ma anche, poiché questa letteratura vuole allo stesso tempo additare le condizioni economiche e sociali avverse durante il dopoguerra, delle classi subalterne, dei contadini, dei pastori e di coloro che traevano sostentamento dal mezzo ambientale –, si qualifica come un semplice dato decorativo, riportando insomma a quella concezione della figura retorica come puro ornamento stilistico, specialmente nelle opere scritte negli ultimi anni.

Laddove invece la metafora animale esprime una profondità di analisi che va oltre il proposito ornativo è nei primi testi facenti parte del corpus della ricerca, a partire da *Luna de lobos* di Julio Llamazares, ma anche nel romanzo *La agonía del búho chico* di Justo Vila – in quei testi, insomma, che tra i primi riportano alla luce le vicende legate al maquis e che, come prodromi di una narrativa poco trattata sino a quel momento se non dal punto di vista della narrazione dominante, si trovano a dover in qualche modo contrastare la preponderanza di una rappresentazione del maquis indubitabilmente parziale.

Poiché nella narrativa neomoderna ed in quella che inizia a distaccarsi dagli stilemi dell'estetica precedente si ritorna ad una concezione che riacquista fiducia nelle possibilità di accesso alla conoscenza mediante la narrazione e la rappresentazione artistica, nei romanzi succitati si assiste ad un ricorso alla metafora animale che, facendo riferimento ad un'impostazione di ascendenza aristotelica – per la quale attraverso la figura retorica il discorso sviluppa la possibilità di ridescrizione della realtà –, si avvale appunto di questa facoltà al fine di invalidare l'archetipo manicheo del maquis, che vedeva in questa figura l'emblema della delinquenza, quando non della perfidia umana²⁰.

In seguito all'analisi dei testi si può avanzare l'ipotesi secondo cui la preponderanza che acquisisce la metafora animale nei romanzi sul maquis è anticipata ed in stretta connessione con due altri aspetti: il primo risiede, come abbiamo visto, nella ricercata verosimiglianza di queste opere, all'interno delle quali si osserva una

²⁰ Abbiamo visto nell'introduzione come lo storico Secundino Serrano dia conto di questo atteggiamento all'affermare che, nel momento della sconfitta della guerriglia negli anni Cinquanta, “el régimen franquista autorizó y estimuló una literatura de cruzada contra el movimiento armado de posguerra: [...] Literatura y cine delinearon a partir de entonces una iconografía de los maquis que resumía, conforme a los criterios morales y políticos de la dictadura, el inventario de la perfidia humana” (Secundino Serrano, *Maquis*, cit., p. 15).

significativa presenza di isotopie naturali che sfruttano a livello estetico l'ambientazione delle opere rendendola veicolo, simbolo o specchio di significati espressi nelle trame. La natura è innanzitutto lo scenario in cui si muovono i personaggi, ma è soprattutto uno dei motori centrali delle vicende, incarnando un immaginario complesso e variegato che, in prima istanza, prende forma dall'opposizione simbolica tra ruralità e civiltà, di cui lo scontro tra i guerriglieri e le forze della repressione diventa un emblema ossimorico del conflitto fra i valori più positivi che si pretendono difesi dai maquis e quelli invece liberticidi propagandati dai rappresentanti della dittatura.

La prima funzione che assume la natura nelle vicende romanzesche è quella, doppia e contraddittoria, che la vede divisa – come segnalato da Catherine Orsini Saillet²¹ – tra una terra-madre e una terra-tomba: la montagna, i boschi e le zone rurali, mentre offrono riparo ai guerriglieri e ne garantiscono la salvezza, tramite un processo di animalizzazione che li rende adatti a sopravvivere in un ambiente ormai estraneo all'uomo, li privano allo stesso tempo della propria umanità e delle prerogative che dovrebbe accompagnarla, diventando quasi un contraltare dell'imbarbarimento causato dal conflitto armato. Ad un livello più profondo, però, e particolarmente nell'opera che si caratterizza come un referente ormai obbligato di questa letteratura – *Luna de lobos* di Julio Llamazares –, la natura assume centralità in quanto elemento simbolico anticipatore di snodi tematici o dell'interiorità dei personaggi, esprimendo per immagini riflessioni non esplicitate a livello linguistico dagli autori²²: come afferma Miguel Tomás-Valiente, “la mitificación del enfrentamiento armado resalta la tragedia humana, que trasciende lo temporal y lo local para universalizarse”²³, concentrandosi su conflitti che investono l'essenza stessa dell'uomo e del personaggio.

Inoltre, l'importanza che assume la metafora nelle narrazioni può essere ricondotta anche a quanto abbiamo affermato prima circa la possibilità che offre il realismo di restituire il diritto di parola a quei gruppi che non l'avevano mai avuto in quanto posti ai margini dalla narrazione ufficiale: le classi subalterne, i vinti della Guerra Civile, le vittime della repressione, ampi strati della popolazioni cui fu impedito, per decenni, di narrare se stessi e le proprie storie.

²¹ Cfr. Catherine Orsini Saillet, “En torno a una poética de la frontera: *Luna de lobos* de Julio Llamazares”, cit., p. 94.

²² Abbiamo però visto nel terzo capitolo come l'immaginario naturale e le isotopie che di esso formano parte inizi, nei testi pubblicati negli ultimi anni, a perdere la propria carica estetica e simbolica per diventare un mero dato caratterizzante la verosimiglianza delle vicende, piuttosto che un elemento problematizzante le condizioni esistenziali dei personaggi. Cfr. supra, pp. 297-305.

²³ Miguel Tomás-Valiente, “Introducción”, cit., p. 13.

Per questo motivo, abbiamo visto che l'impiego della metafora – che, a partire dal Romanticismo, è ritenuta espressione di una particolare società in un periodo specifico, essendone intrinsecamente legata, determinata culturalmente, e perciò influenzata dalle forme di pensiero che ordinano e riproducono il mondo in quella maniera peculiare – è anche definito dalla prossimità di queste narrazioni alla cultura popolare, poiché la metafora e la similitudine animale erano già impiegate dalle popolazioni coeve al maquis nei racconti che venivano prodotti su questi guerriglieri. Da ciò, inoltre, deriva anche la preponderanza mimetica delle forme della lingua parlata, che si esplica nell'impiego massiccio di idioletti, socioletti e forme dialettali riscontrati nei testi, in particolare ne *La agonía del búho chico* di Justo Vila, ed anche nei paratesti dei romanzi: ricordiamo, ad esempio, le affermazioni di Almudena Grandes espresse ne “La historia de Nino. Nota de la autora” posta in calce al romanzo *El lector de Julio Verne*, dove l'autrice dichiara che

mis amigos de Jaén [...] han colaborado conmigo para tejer la estructura de motes y apodos reales en la que he podido sustentar esta obra de ficción. Con muy pocas excepciones [...] todos los motes que aparecen aquí provienen de distintos pueblos de Jaén (Villacarrillo, Los Villares, Úbeda, Campillo del Río, Alcalá la Real), y son tan auténticos como la anécdota que les da origen. [...] Estoy segura de que, aunque contara lo mismo, sin todos esos nombres esta novela sería mucho peor, y desde luego, mucho menos verosímil²⁴.

Lo sfruttamento della metafora risponde in parte, dunque, ad esigenze legate alla verosimiglianza, sia per quanto riguarda l'ambientazione rurale delle vicende – la quale favorisce la creazione di figure che riposano sulle isotopie naturali riscontrate nei testi –, sia per quanto concerne il richiamo alla cultura, alla memoria e all'oralità popolare, poiché nella modernità la metafora è concepita come espressione privilegiata di una cultura che si esprime attraverso il linguaggio, riportando ancora una volta al centro della riflessione letteraria la rinnovata fiducia nelle possibilità referenziali ed epistemologiche del medesimo. Tuttavia, bisogna segnalare ancora una volta che è estremamente interessante il ricorso a questo espediente retorico in narrazioni che rappresentano un conflitto tra due parti in lotta poiché, come affermato da Paul Ricoeur, “nella metafora, la somiglianza può essere costruita come il luogo di incontro conflittuale tra il medesimo e il differente”²⁵, sottolineando quindi una valenza della medesima di natura creativa ed allo stesso tempo contrastiva.

È inoltre necessario sottolineare che la metafora animale più sfruttata nei testi scelti è quella che prevede come secondo termine di paragone il lupo, animale che culturalmente porta con sé una simbologia disforica rintracciabile a partire

²⁴ Almudena Grandes, “La historia de Nino. Nota de la autora”, cit., pp. 416-417.

²⁵ Paul Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 260.

dall'antichità, simbologia che invece, abbiamo visto, viene rielaborata e cambiata di segno nei romanzi sul maquis analizzati. Gli autori si concentrano infatti sulla rielaborazione dell'immaginario classico del lupo preferendo, alla perpetuazione dei tratti negativi attribuiti alla bestia, la rielaborazione del *topos*: il lupo, da animale simbolo di ferocia e brutalità, passa ad incarnare una serie di caratteristiche più positive come la fierezza, il coraggio, e la lealtà nei confronti del branco²⁶. Il suo essere, allo stesso tempo, animale temuto eppure ammirato dalle popolazioni contadine trova un contraltare nell'atteggiamento dei membri delle comunità rurali nei confronti dei guerriglieri, ritenuti feroci e pericolosi ma contemporaneamente ammantati di un alone mitico, come riscontrato da Miguel Tomás-Valiente in *Luna de lobos*, ma anche verificabile in altri romanzi del corpus²⁷.

Infine, il fatto che nella letteratura sul maquis la metafora animale assuma tale rilevanza è di estremo interesse in quanto, a mio avviso, la rivisitazione dell'immaginario culturale del lupo si qualifica come *mise en abyme* di uno degli obiettivi primari di questa narrativa: il recupero della memoria delle vicende legate all'esperienza della guerriglia e, soprattutto, la rilettura e la riproposizione di una storia dimenticata che va in direzione di un rovesciamento dell'iconografia del maquis come proposta dalla narrazione franchista poiché, come segnala Daniel Arroyo Rodríguez, “estas novelas restauran la figura del guerrillero como una reacción al silenciamiento y

²⁶ Allo stesso modo viene inoltre rivalutato l'immaginario di un altro animale che diventa simbolico in queste narrazioni, il gufo, rapace notturno popolarmente ritenuto annunciatore di malasorte, che nelle narrazioni in oggetto diventa termine metaforico non solo per le proprie caratteristiche etologiche – e nemmeno, semplicemente, per il fatto che l'imitazione del suo verso fosse un segnale convenuto di riconoscimento tra i guerriglieri –, ma anche in quanto emblema di intelligenza e scaltrezza (Cfr. Raúl Del Pozo, *El reclamo*, cit., p. 46).

²⁷ Nel testo *Donde nadie te encuentre*, ad esempio, uno dei due protagonisti, Lucien Nourissier, si rende conto del fatto che “La Pastora estaba convirtiéndose en un mito para la gente si no lo era ya. [...] la bandolera invencible, la mujer de las montañas a la que nadie puede atrapar” (Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, cit., p. 189), e in *Siempre quedará París* il personaggio di Villacampa accosta “Robin Hood, Pedro Machica, el Corrientes... y los muchachos del maquis, todos en un mismo saco. Robar al fuerte para ayudar al débil. Ser modelo de justicia, ése es el detalle” (Ramón Acín, *Siempre quedará París*, cit., p. 71). Nei romanzi di Almudena Grandes, infine, si riscontra una medesima tendenza alla mitizzazione del movimento guerrigliero, in particolare nelle figure del capitano Galán in *Inés y la alegría* e del tenente della Guardia Civil Sanchís ne *El lector de Julio Verne*, il quale si scopre alla fine della vicenda essere in realtà un infiltrato del PCE e del quale Nino racconta, con ammirazione, che “nadie llegaría nunca a saber cuántos hombres, cuántas mujeres le debían la vida o la libertad, a cuántos habría salvado antes de salvar a muchos más con su propia muerte, aquella noche” (Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, cit., p. 312), quando si suicida in seguito all'uccisione di un guerrigliero per evitare che potesse tradire i compagni.

In ogni caso, eccezion fatta per le opere di Almudena Grandes – le più orientate ideologicamente tra quelle del corpus –, i romanzi sul maquis non propongono una visione mitizzata delle vicende dei guerriglieri, quanto piuttosto una rappresentazione che, pur riabilitando queste figure dall'esecrazione posta in atto dalla narrazione franchista, tende ad assentarsi su una visione antieroica dei protagonisti.

criminalización de este personaje en la narrativa hegemónica impuesta por los vencedores de la Guerra Civil”²⁸.

Anche attraverso l’inserzione di questo tipo di metafore, quindi, la rielaborazione letteraria del fenomeno del maquis si inserisce nel dibattito contemporaneo circa i rapporti tra Storia e narrazione (e circa lo statuto dalla storiografia) che abbiamo presentato nel secondo capitolo di questa tesi. Nella seconda metà del Novecento, infatti, i grandi cambiamenti occorsi a partire dall’inizio del secolo – quella rivoluzione dei saperi che affonda le proprie radici, tra gli altri, negli studi linguistici di Ferdinand de Saussure, che portano a veri e propri “sismi epistemologici”²⁹, in parole di Stefano Calabrese, nelle scienze e nella cultura – danno l’avvio anche ad un fecondo dibattito circa lo statuto e l’ontologia della Storia, dibattito che si sviluppa in un’ottica interdisciplinare che va dalla storiografia alla filosofia, dalla linguistica alla critica letteraria.

Persosi infatti il potere centralizzante ed aggregante delle grandi narrazioni, anche la Storia viene investita da quel senso di smarrimento ed incertezza dovuto alla perdita di punti di riferimento che si sperimenta nella postmodernità, all’infinito moltiplicarsi dei punti di vista, allo scardinamento del rapporto tra la parola e la realtà referenziale. Tramonta la storiografia positivista – monologica, teleologica e finalisticamente orientata –, caratterizzata da una “funzione totalizzante, che consisteva nel prendere il posto della filosofia nel suo ruolo di dire il senso”³⁰, lasciando il passo ad una serie di riflessioni tra le quali spiccano le interpretazioni costruttiviste e la teoria tropologica di Hayden White, incentrate quasi esclusivamente sul momento scritturale della ricerca

²⁸ Daniel Arroyo Rodríguez, “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, cit., s/n. Per questo motivo ho inoltre riscontrato, nei testi composti approssimativamente negli ultimi anni, un minore utilizzo della metafora animale (quasi completamente assente, se non a livello di sfruttamento aneddotico, in romanzi quali *Donde nadie te encuentre*, *Inés y la alegría* o *El lector de Julio Verne*, per altri aspetti invece centrali nella narrativa contemporanea sul maquis) o un suo principio di cataresi, come si osserva in particolare nell’opera *Siempre quedará París* di Ramón Acín. Il dato, anziché invalidare la proposta precedentemente esposta, viene a mio avviso a confermarla, poiché, a quasi trent’anni dalla pubblicazione di *Luna de lobos* – testo che inaugura la ripresa di interesse a livello letterario per le vicende del maquis –, inizia ad essere meno urgente la necessità di riabilitazione della figura del maquis, la quale attualmente gode di un’attenzione mai sperimentata prima e, soprattutto, di un approccio al suo studio e alla sua rappresentazione ormai scevro dal manicheismo franchista e dalla necessità di un capovolgimento in una narrazione ugualmente manichea ma di segno opposto. Ciò accade anche grazie anche all’insorgere del multiprospettivismo individuato da Hans Lauge Hansen nel nuovo romanzo storico (Cfr. Hans Lauge Hansen, “Formas de la novela histórica actual”, cit., p. 90) che, come segnala il critico, suppone “un cambio narratológico que convierta el universo ficticio dividido en buenos y malos, nosotros y ellos, hacia modelos narrativos más diferenciados [que] es [...] una muestra de madurez cultural y un presupuesto imprescindible para que las narrativas puedan contribuir al desarrollo de una justicia restituyente (*restorative justice*), es decir, historias que pueden contribuir a la reconciliación” (Ivi, p. 94).

²⁹ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 21.

³⁰ Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., p. 93.

storiografica. La costruzione retorica del testo diventa quindi, per i più radicali pensatori postmoderni sostenitori del costruttivismo, oggetto privilegiato delle analisi storiografiche, giungendo ad instaurare un'indeterminatezza ontologica globale che investe la Storia e la storiografia.

Senza tornare ulteriormente sulle questioni più strettamente teoriche, è però necessario segnalare che alle teorie narrative si oppongono posizioni di pensatori quali Carlo Ginzburg, che accetta la sfida posta dall'instillazione del dubbio ermeneutico sullo statuto della storiografia ma vi contrappone una proposta che, pur conscia della natura di costruito culturale di qualsiasi narrazione, rimette al centro dell'indagine storiografica la sua possibilità referenziale³¹.

Seppure il nuovo romanzo storico, e con esso la narrativa sul *maquis*, prediligano il recupero della memoria alla ricerca storiografica, abbiamo visto come gli autori facciano spesso riferimento, nella composizione dei loro testi, a studi di natura archivistica e bibliografica: per questo motivo, e poiché la letteratura attuale rivendica il proprio ruolo di mezzo atto alla conoscenza, molte delle opere in oggetto rielaborano artisticamente alcune delle questioni sollevate nel dibattito summenzionato sullo statuto della storiografia.

Uno degli argomenti maggiormente sviluppati in questa letteratura è proprio la riflessione e l'indagine circa la natura di costruito culturale della narrazione storiografica, nonché la riflessione sulla medesima come espediente di dominio politico e sociale. Se infatti è assodato che la narrazione storica viene prodotta e diretta dalle élite al potere al fine di legittimare il proprio ruolo, è evidente che specialmente in una dittatura si possa giungere a manipolare questo tipo di produzione a fini propagandistici. Per questo motivo, abbiamo rintracciato nell'analisi dei testi la rappresentazione della narrazione ufficiale franchista attraverso determinati espedienti: principalmente attraverso la creazione di discorsi e punti di vista di personaggi fittizi affini al regime³², ma anche – ed è a mio avviso il dato più interessante da segnalare – attraverso la

³¹ Abbiamo visto come anche il filosofo Ricoeur, nel dirimere la questione, faccia riferimento al patto di lettura distinto che si stabilisce tra autore e lettore nel caso di un testo storiografico e di uno di natura fittizia, stabilendo un'antinomia tra i due in quanto “aprendo un libro di storia, [...] il lettore si aspetta di entrare [...] all'interno di un mondo di avvenimenti realmente accaduti [...] ed esige, se non un discorso vero paragonabile a quello di un trattato di fisica, quanto meno un discorso plausibile, ammissibile, probabile e, in ogni caso, onesto e veridico” (Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 376).

³² Come segnalato nel secondo capitolo di questa tesi, lo scontro tra due visioni distinte del movimento resistenziale – quella dei vincitori e quella dei vinti – avviene soprattutto a livello linguistico, a partire dalla nominazione dei guerriglieri, etichettati come banditi, imboscati o criminali dal regime, e invece come resistenti o oppositori dai sostenitori, rivelando ancora una volta che la verità di qualsiasi storia è innanzitutto frutto della possibilità e capacità di imporre una narrazione e di nominarla.

ricreazione della visione propagandistica esposta e mediata da personaggi bambini, che grazie ad uno sguardo che si pretende innocente segnala criticità, storture e contraddizioni della stessa in maniera ipoteticamente libera da condizionamenti esterni³³.

Poiché inoltre, come afferma la voce narrante onnisciente di *Inés y la alegría*, “la Historia con mayúscula la escriben siempre los vencedores, pero su versión no tiene por qué ser eterna”³⁴, e poiché il recupero delle memorie della storia dei vinti deve necessariamente passare attraverso la proposta di una narrazione alternativa a quella egemonica dei vincitori, si assiste in questi romanzi alla rivisitazione dell’immaginario avanzato dalla dittatura nella raffigurazione del maquis che va in direzione, come abbiamo detto, di un sostanziale rovesciamento di quest’ultimo. Ciò avviene tanto attraverso l’impiego delle metafore succitate, quanto e soprattutto grazie alla creazione narrativa di quelle che Giuliana Benvenuti chiama *controstorie*, “contro-narrazioni volte a sovvertire la storia narrata dai vincitori mediante la presa di parola da parte di soggetti subalterni”³⁵, i quali fanno riferimento ad un altro tipo di racconto e ad un’altra memoria che viene così presentata nel romanzo *Maquis* di Alfons Cervera:

hay otra memoria que es la memoria maltrecha de los vencidos, la que ha ido creciendo frente a los paredones inmensos del silencio levantados cuando se acabó la guerra, cuando se acabaron las dos guerras, primero la de todos contra todos y luego la que hicieron unos pocos en el monte contra casi todos. No estaban locos y lo que hicieron fue enfrentarse con valentía, bastantes veces con torpeza, a los designios macabros de una victoria que sólo había dejado un paisaje de muertos a su paso. O a lo mejor estaban locos y por eso se echaron al monte para vivir como las cabras entre las aliagas y los bosques de sabinas³⁶.

Anche le riflessioni sulla memoria e sull’oblio che accompagnano le vicende del maquis hanno, ovviamente e per le ragioni precedentemente esposte, un riscontro di estrema importanza nei testi facenti parte del corpus della ricerca: le opere analizzate comprendono spesso, infatti, accurate riflessioni sullo statuto della memoria e dell’oblio

³³ In virtù del multiprospettivismo e dello scardinamento del paradigma manicheo segnalato, è importante ricordare che la contestazione delle narrazioni propagandistiche volte alla mistificazione della realtà referenziale e storica investe anche le rappresentazioni proposte dalle forze politiche che si opponevano alla dittatura franchista: buona parte del romanzo *Inés y la alegría*, ad esempio, riflette sulla costruzione di una realtà illusoria portata a termine dal personaggio di Jesús Monzón al fine di propiziare l’intervento delle armate della Unión Nacional Española nell’invasione della valle di Arán, argomento centrale dell’opera, mentre in altri testi – esempi di questo genere si possono rintracciare all’interno di *El reclamo* di Raúl Del Pozo o *La noche de los Cuatro Caminos* di Andrés Trapiello – vengono mostrate e criticate le narrazioni divulgate dalle organizzazioni politiche facenti riferimento alla sinistra, come il PSOE o il PCE.

³⁴ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, cit., p. 483.

³⁵ Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 20.

³⁶ Alfons Cervera, *Maquis*, cit., pp. 170-171. Nel romanzo *Inés y la alegría*, invece, l’autrice propone una controstoria che mette al centro dell’attenzione un aspetto in genere completamente passato sotto silenzio dalla storiografia: l’importanza dei sentimenti – in questo caso, della passione amorosa – nella causalità di determinati eventi storici.

in relazione agli avvenimenti che si propongono di riscattare, ampliando in questo modo le meditazioni concernenti le controstorie che vogliono andare ad integrare la versione ufficiale della Storia fino al momento accettata.

Le riflessioni sugli usi e gli abusi della memoria, inoltre, riportano l'attenzione sulla parzialità di determinate narrazioni storiche guidate dall'ambizione di controllo e dominio: oltre al recupero della memoria del maquis, si assiste prima di tutto, in questi romanzi, all'oblio che ha investito le vicende in oggetto, un oblio, come abbiamo visto, imposto – tanto dal regime quanto da certe formazioni politiche durante la Transición, bersaglio di critiche espresse a più riprese –, ma anche autoimposto. Nei romanzi è infatti riscontrabile la presenza di personaggi che, per paura o per un meccanismo di difesa nei confronti delle atrocità patite o presenziate, manifestano una tensione verso l'oblio³⁷. Poiché, però, l'obiettivo della ricreazione letteraria del maquis è il recupero di un passato taciuto, e non la certificazione di una sua impossibilità³⁸, la vera questione rilevante che viene posta sono le modalità e le finalità della memoria, che si qualifica come l'unica arma atta a sconfiggere un oblio non inteso nel senso felice di certificazione di una riconciliazione, bensì “come un attentato all'affidabilità della memoria. Un attentato, una debolezza, una lacuna”³⁹. Per questo motivo, ciò a cui si assiste nelle opere è una vera e propria lotta nei confronti dell'oblio, la costruzione di una memoria in negativo o in opposizione al silenzio: per la maggior parte dei personaggi che intervengono in queste narrazioni, la memoria è infatti percepita come una missione etica che non può essere elusa.

Infine, è interessante segnalare ancora, avviandoci alla conclusione del lavoro, il rapporto emblematico e privilegiato che si instaura nei testi tra la memoria e la scrittura, l'atto fondante la riattuazione di un passato troppo a lungo ignorato. La scrittura, per molti personaggi e narratori (Sunta della pentalogia di Cervera, Libertad di *Operación exterminio*, il narratore anonimo de *La agonía del búho chico*, che rielabora le memorie

³⁷ Abbiamo visto nel corso dell'analisi, ad esempio, l'atteggiamento del personaggio di Tomasa ne *La voz dormida* di Dulce Chacón, la quale in un primo momento si rifiuta di narrare il massacro dei suoi famigliari al fine di non collaborare alla narrazione trionfale dei vincitori della guerra, ma numerosissime altre occorrenze sono rintracciabili in molti testi del corpus e sono state trattate nel secondo capitolo di questa tesi nel paragrafo “L'oblio come soppressione di memoria nella narrazione ufficiale”, pp. 158-169.

³⁸ La proibizione al ricordo summenzionata viene in alcuni casi superata non tanto dai personaggi che furono protagonisti delle vicende del maquis, quanto, piuttosto, dalle figure dei loro discendenti, che portano avanti un'indagine sul passato al fine di restituire la dignità e la possibilità di una narrazione a coloro che non l'ebbero a tempo debito (ricordo, ad esempio, la studiosa Vanessa Roquefort del romanzo *Aquel invierno* di Cervera, il ricercatore Esteban Estrabón di *El Reclamo* di Del Pozo, e, benché differente, anche il personaggio di Lucien Nourissier di *Donde nadie te encuentre* della Giménez Bartlett) e che costituiscono una sorta di riflesso degli stessi autori, appartenenti alla *generación de los nietos*.

³⁹ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 590.

scritte del maquis fittizio Veneno, Vanessa Roquefort di *Aquel invierno*, per citarne solo alcuni), assume il ruolo di vero e proprio custode della memoria, e diventa l'unico vincolo sicuro con un passato messo ai margini del discorso sociale. L'ossessione dei personaggi per lasciare una traccia scritta dei propri ricordi o di quelli dei propri cari assume le tinte di una meditazione metanarrativa offerta dagli autori nei testi, quasi una dichiarazione di poetica attraverso la quale i romanzieri avocano alle proprie opere un attivo ruolo nella creazione di una memoria che per un lungo periodo non solo non è stata condivisa – e difficilmente potrà esserlo in tempi brevi, se ricordiamo le distinzioni esistenti tra memoria condivisa e collettiva postulate da studiosi come Luzzatto o Margalit⁴⁰ –, ma neppure ha potuto essere comune a causa delle interdizioni e delle censure precedentemente dette. Attraverso il ricorso alla memoria popolare, inoltre, i romanzieri tornano a rivendicare il proprio progetto etico di futuro poiché la memoria, a differenza della Storia, è un'operazione selettiva, che non si propone la conservazione di tutto il passato, ma solo di quegli aspetti che sono considerati in consonanza con i propri progetti e idee sul presente.

È evidente quindi che “l'assunzione del punto di vista di chi è stato escluso dalla narrazione egemone, ha dato luogo a un uso del passato come fonte per una mitopoiesi fondatrice di nuove comunità”⁴¹, e non alla ricerca di una verità – alternativa, in opposizione alla precedente, ugualmente monologica – da sostituire ad una ormai ritenuta desueta e inaccettabile. Ciò che in ultima istanza permane centrale in tutte queste narrazioni, quindi, è proprio il fatto che, come sottolinea Luigi Contadini, “la testimonianza diretta dell'autore narratore [...] esibisce la propria lealtà, non necessariamente la propria infallibilità, e chiede fiducia al lettore non in base a criteri oggettivi, ma in virtù di un progetto, perché gli eventi raccontati possano essere iscritti in una memoria collettiva”⁴².

⁴⁰ Afferma infatti Sergio Luzzatto che “la memoria *collettiva* [...] non equivale necessariamente alla memoria *condivisa* [...] perché l'una rimanda a un unico passato, cui nessuno di noi può sottrarsi e che coincide appunto con la nostra storia; mentre l'altra sembra presumere un'operazione più o meno forzosa delle identità e di occultamento delle differenze. Il rischio di una memoria condivisa è una «smemoratezza patteggiata», la comunione nella dimenticanza” (Sergio Luzzatto, *La crisi dell'antifascismo*, cit., p. 23). Credo sia opportuno porre in risalto la seconda parte della citazione tratta dal testo di Luzzatto, poiché richiama alla mente ciò che occorre durante la Transición in Spagna con il *pacto del olvido*, promotore, appunto, di una “smemoratezza patteggiata” volta al mantenimento della pace e della concordia sociale in un periodo tanto delicato quanto quello della fine di una dittatura.

⁴¹ Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 20.

⁴² Luigi Contadini, “Voci dal carcere in Dulce Chacón e Marcos Ana” in *Atti del XXVI Convegno AISPI. Frontiere: soglie e interazioni*, Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, 27-30 ottobre 2010, in corso di stampa.

Attraverso quest'ultima ricognizione, penso dunque si possa affermare che il romanzo sul maquis, inteso come particolare sfumatura del nuovo romanzo storico, non solo mostri la progressiva mutazione di un paradigma estetico in atto – dalla temperie postmoderna a quella, tuttora in via di definizione, neomoderna –, bensì, come era stato proposto nell'introduzione, contribuisce a questa rimodulazione che si sta compiendo approssimativamente a partire dall'inizio del nuovo secolo. Grazie infatti al superamento dell'indeterminatezza e dell'esplosione caleidoscopica dei punti di vista tipiche della postmodernità più ludica – che sottraevano autorità al discorso –, alla riflessione sulla verosimiglianza ed il potere referenziale del linguaggio, e soprattutto alla ricomposizione di una soggettività ora di nuovo in grado di affermare una parola sul mondo, gli autori di cui ci siamo occupati in questa tesi si pongono al centro del dibattito culturale e sociale odierno e, con le loro opere, rivendicano un ruolo attivo e deciso per la propria letteratura, veicolo, come abbiamo visto, di un ampio spettro di riflessioni, rivendicazioni e proposte che si situano al cuore delle tematiche più dibattute della società spagnola.

APPENDICE

In quest'appendice intendo presentare un elenco di opere di narrativa in cui appare il maquis a partire dal 1938, anno della pubblicazione del romanzo di José Herrera Petere, *Cumbres de Extremadura*, fino al 2013. La compilazione di questa lista non va intesa come un lavoro esaustivo, bensì come una proposta di elenco che potrà essere sfruttato da chi vorrà eventualmente, in futuro, concentrare le proprie ricerche su questa catalogazione.

Offro in questa sede esclusivamente un primo abbozzo di elenco, composto a partire dalle bibliografie di testi già segnalati nel corso del lavoro di tesi – ad esempio, *Maquis* di Secundino Serrano e l'imprescindibile *Bibliografía de Guerrilla* di Juan Bernardo Moreno Gómez e José Aurelio Romero Navas¹ –, dalle pagine web di associazioni dedicate al recupero della memoria storica quali La Gavilla Verde, o ancora dalle presentazioni di pubblicazioni rintracciabili su alcuni quotidiani e, in ultimo, su banche dati e librerie online, come Casa del Libro.

Per questo motivo sono conscia dei limiti del lavoro che qui propongo, poiché è stato in molti casi – specialmente in quelli riguardanti le edizioni curate e pubblicate dagli stessi autori – difficile giungere ad una catalogazione fuor di alcun tipo di dubbio. Eppure, credo che un primo tentativo in questa direzione debba essere fatto, per integrare il lavoro di analisi svolto e per avere, soprattutto, alcuni dati di riferimento, per quanto rettificabili e non quindi esenti da qualche errore.

La divisione principale che sta alla base di questa appendice si situa nel discrimine della lingua di stesura delle opere di narrativa, per cui l'elenco è composto da due macro sezioni in cui sono catalogate le opere, distinte tra quelle scritte in castigliano e quelle in altre lingue (sia lingue ufficiali dello Stato, come il catalano, che lingue straniere come l'inglese o il francese). Ognuna di queste sezioni è poi ulteriormente divisa per genere narrativo – dando principale risalto al romanzo, che è

¹ Come ho già segnalato nell'introduzione, il lavoro di Moreno Gómez e Romero Navas è estremamente utile, nonostante a volte incorra in inesattezze ed errori. Nella parte dedicata alla catalogazione delle opere di narrativa sul maquis, che qui ci interessa, oltre a dimenticare di inserire alcuni romanzi – un caso emblematico è quello della pentalogia di Alfons Cervera, di cui viene solo citato il secondo romanzo, *Maquis*, forse a causa dell'eloquenza del titolo –, altri vengono citati con dati errati, ad esempio non in lingua originale ma in traduzione al castigliano – senza, peraltro, segnalare la questione, come se di un testo in castigliano si trattasse –, oppure facendo riferimento non alla prima edizione, bensì a riedizioni a volte anche successive di parecchi anni rispetto all'originale. Ho dunque cercato di controllare minuziosamente, ed eventualmente rettificare, i riferimenti offerti da Romero Navas, per offrire una catalogazione più accurata possibile dei testi qui presentati.

stato l'oggetto di analisi di questa tesi – e tenendo come punto di riferimento cronologico, per i motivi segnalati nel corso del lavoro, il 1985.

Come si può dunque notare dalla catalogazione sottostante, si tratta di un totale di 244 opere di narrativa (distinte in romanzi, narrativa infantile o giovanile, raccolte di racconti, opere teatrali, copioni cinematografici e fumetti) di cui 199 pubblicate posteriormente al 1985 e 148 tra il 2001 e il 2013.

Di queste 244, 183 sono composte in castigliano (di cui 149 pubblicate posteriormente al 1985 e 109 tra il 2001 e il 2013) e 61 in altre lingue (rispettivamente, 50 e 39 per quanto riguarda la cronologia precedentemente fissata).

Infine, la forma romanzo conta un totale di 153 opere scritte in castigliano (122 di esse pubblicate dopo il 1985, tra cui se ne ritrovano 5 destinate ad un pubblico non adulto) e 51 in altre lingue (42 date alle stampe posteriormente al 1985 e ben 10 destinate ad un pubblico di bambini e ragazzi).

Narrativa in castigliano

Romanzi pubblicati anteriormente al 1985

1. HERRERA PETERE, José, *Cumbres de Extremadura: novela de guerrilleros*, Barcelona, Anthropos, 1938.
2. FÓRMICA, Mercedes, *La ciudad perdida*, Barcelona, Luis de Caral, 1951.
3. DEL VALLE, Conrado, *Fuego en las cumbres. Asturias en llamas*, Barcelona, Editorial Mateu, 1952.
4. DE LA FUENTE, Pablo, *Este tiempo amargo*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1953.
5. RUIZ AYÚCAR, Ángel, *La sierra en llamas*, Barcelona, Luis de Caralt, 1953.
6. ARCE, Manuel, *Testamento en la montaña*, Barcelona, Ediciones Destino, 1955.
7. VÁZQUEZ AZPIRI, Héctor, *Víbora*, Barcelona, Ediciones Destino, 1955.
8. CARNÉS, Luisa, *Juan Caballero*, México D. F., Editorial Grijalbo, 1956.
9. FRANCISCO, José, *Habla mi conciencia*, Barcelona, Editorial Alas, 1956.
10. ROMERO, Emilio, *La paz empieza nunca*, Barcelona, Editorial Planeta, 1957.
11. FERRES, Antonio, *I vinti*, trad. it. di Emilia Mancuso, Milano, Feltrinelli, 1962².
12. CARNICER, Ramón, *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
13. BERENGUER, Luis, *El mundo de Juan Lobón*, Madrid, Clan Editorial, 1967.

² La prima edizione pubblicata del romanzo di Antonio Ferres è una traduzione italiana. La prima edizione in castigliano, lingua originale in cui fu composta l'opera, è la seguente: FERRES, Antonio, *Los vencidos*, París, Editions de la Librairie du Globe, 1965.

14. GARCÍA, Ángel, *Cabeza puesta a precio*, Madrid, Edebé, 1967.
15. IZCARAY, Jesús, *Madame García, tras los cristales*, París, Editions de la Librairie du Globe, 1969.
16. MUÑÍZ, Óscar, *El ladrido*, Oviedo, Ediciones Gráficas Summa, 1969.
17. ROMERO, Emilio, *Todos morían en Casa Manchada*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.
18. MARSÉ, Juan, *Si te dicen que caí*, Editorial Novaro, México D. F., 1973.
19. ARMAS MARCELO, J. J., *Estado de coma*, Barcelona, Editorial Plaza & Janés, 1976.
20. TORBADO, Jesús, *En el día de hoy*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
21. PINILLA, Ramiro, *Antonio B. "El Rojo"*, Madrid, Albia Literaria, 1977³.
22. VILLAR RASO, Manuel, *La Pastora: el maqui hermafrodita*, Bilbao, Albia Nova, 1978.
23. DE LA ROSA, Julio Manuel, *La sangre y el eco*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1979.
24. CASTROVIEJO, José María, *La montaña herida*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
25. FARIAS, Juan, *Años difíciles*, Valladolid, Editorial Miñon, 1982.
26. MARSÉ, Juan, *Un día volveré*, Barcelona, Editorial Plaza & Janés, 1982.
27. PROMETEO MOYA, Antonio, *Ópera ibérica*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
28. SUÁREZ GALBÁN, Eugenio, *Balada de la guerra hermosa*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1983.
29. CIBREIRO, Pilar, *El cinturón traído de Cuba*, Barcelona, Editorial Alfaguara, 1984.
30. GUERRA GARRIDO, Raúl, *El año del Wolfram*, Barcelona, Editorial Planeta, 1984.

31. "POETA GUERRILLERO" (AUTORE SCONOSCIUTO), *Segunda de Levante. Novela guerrillera basada en hechos reales*, Edición del autor, anno di composizione sconosciuto⁴.

³ Romanzo rieditato nel 2007 da Tusquets Editores con il titolo *Antonio B. el Ruso*.

⁴ Come segnalato sulla pagina web dell'associazione La Gavilla Verde, di questo testo esiste una sola copia nella biblioteca del Centro Internacional de Investigaciones sobre el Anarquismo (CIRA) a Losanna, in Svizzera. Consultabile alla pagina web http://www.lagavillaverde.org/centro_de_documentacion/segunda_de_levante/Segunda%20de%20Levante.pdf (data di consultazione: novembre 2013). Lo inserisco in questa lista, nonostante l'unicità del testo, per due ragioni: la prima è la sua pubblicazione, benché limitata ad un unico esemplare, e la seconda è, appunto, la possibilità di consultazione pubblica del testo fornita dall'associazione La Gavilla Verde. Per le stesse ragioni, escludo invece da questo elenco il romanzo *Tortura*, "novela manuscrita cuyo autor, según su portada, es Núñez, sin ningún dato más que pueda aportar alguna luz sobre el mismo, ya que lo único que añade es que es "un libro escrito en las Guerrillas"" (Juan Bernardo Moreno Gómez, José Aurelio Romero Navas, *Bibliografía de Guerrilla*, cit., p. 413). Il testo è stato ritrovato da Romero Navas negli anni Ottanta negli archivi del Partido Comunista di Madrid, come segnala lo stesso autore. Essendo però un'opera manoscritta in un unico esemplare, e non essendo consultabile in alcun modo eccettuata la ricerca archivistica, credo sia opportuno segnalarne l'esistenza ma non inserirlo nell'elenco e nel conteggio delle opere narrative pubblicate.

Romanzi publicati posteriormente al 1985

1. GONZÁLEZ SEVILLANO, Juan José, *Muerte y pasión de un maquis, Sebastián Eustaquio Moya "El Chichango"*, Edición del autor, 1985.
2. LLAMAZARES, Julio, *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
3. OLAIZOLA, José Luis, *El adolescente indómito*, Barcelona, Editorial Planeta, 1986.
4. VILLAR RASO, Manuel, *Últimos paraísos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1986.
5. SEVILLA LOZANO, Jesús, *Alhambra y los Tuchas (Una historia del maquis)*, Madrid, Editorial Certamen, 1987.
6. DE SALEGI, Mario, *Operación Carlomagno. Novela de la Resistencia vasca, 1940*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1988.
7. MENDOZA, Eduardo, *El año del diluvio*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1992.
8. MARSÉ, Juan, *El embrujo de Shangai*, Barcelona, Editorial Plaza & Janés, 1993.
9. MARTÍNEZ TERRÓN, Luis, *La partida del alba y otras historias del maquis*, Cáceres, Gráf. Romero, 1994.
10. PUEBLAS RODRÍGUEZ, Antonio, *Réquiem por un guerrillero*, Málaga, Ediciones Edinford, 1994.
11. VILA, Justo, *La agonía del búho chico*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1994.
12. CERVERA, Alfons, *El color del crepúsculo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1995.
13. PÉREZ PRADO, Joaquín, *Los seguidores de la Osa Menor*, Edición del autor, 1995.
14. ARBUÉS POSSAT, José, *Maquis en las sombras*, Edición del autor, 1996.
15. CASARES, Carlos, *Dios sentado en un sillón azul*, Barcelona, Alfaguara, 1996.
16. GAVELA, César, *La raya seca*, San Sebastián, Fundación Kutxa Ediciones y Publicaciones, 1996.
17. JIMÉNEZ LOZANO, José, *Las sandalias de plata*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1996.
18. CERVERA, Alfons, *Maquis*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1997.
19. MONTERO, Rosa, *La hija del caníbal*, Barcelona, Editorial Espasa, 1997.
20. TRANCÓN, Santiago, *En un viejo país*, Madrid, Ollero & Huerga, 1997.
21. CATRO CAYCEDA, Germán, *El Karina*, Barcelona, Editorial Planeta, 1998.
22. GAVELA, César, *El puente de hierro*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1998.
23. CERVERA, Alfons, *La noche inmóvil*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1999.
24. BOSQUE, Ricardo, *El último avión a Lisboa*, Zaragoza, Editorial Combra, 2000.
25. DOMÍNGUEZ PÉREZ, Juan José, *Sombras de la Cepeda*, Madrid, Ediciones Endymion, 2000.
26. FERNÁNDEZ DELGADO, Juan José, *Última página*, Toledo, Editorial Azacanes, 2000.
27. GARRIDO HERRERA, Miguel, *Paco, el bandolero valiente*, Málaga, Ediciones Aljaima, 2000.
28. MARSÉ, Juan, *Rabos de lagartija*, Barcelona, Editorial Areté, 2000.

29. ROZADA, Nicanor, *Destinos diferentes*, Gijón, Alborá Llibros Ediciones, 2000.
30. ZULOAGA, Javier, *El hombre que pudo ser libre*, Barcelona, Editorial El Aleph, 2000.
31. DÍAZ ESARTE, Javier, *Tiza negra*, Tafalla, Editorial Txalaparta, 2001.
32. ROMERO GARCÍA, Eladio, *Ni Dios, ni patria... ¡Libertad! Las andanzas y desventura de un anarquista aragonés en la Guerra Civil*, Huesca, Pirineum Editorial, 2001.
33. VERGILIOS, Juan, *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena*, Madrid, Editorial Suma de Letras, 2001.
34. TRAPIELLO, Andrés, *La noche de los Cuatro Caminos. Una historia del maquis. Madrid 1945*, Madrid, Aguilar, 2001.
35. VILLAR RASO, Manuel, *La casa del corazón*, Soria, Centro Soriano de Estudios Tradicionales, 2001.
36. BENZO SÁINZ, Fernando, *Después de la lluvia*, Sevilla, Algaida Editores, 2002.
37. BIAR, Iñaki, *La canción del lobo*, San Sebastián, Editorial Erein, 2002.
38. CHACÓN, Dulce, *La voz dormida*, Barcelona, Alfaguara, 2002.
39. OTERO FURELOS, Miguel Ángel, *Alas negras*, Sevilla, Algaida Editores, 2002.
40. SÁNCHEZ TOSTADO, Luis Miguel, *Mi señorito el maqui y San Cucufato*, Jaén, Mercadotécnica Grupo El Olivo, 2002.
41. CERVERA, Alfons, *La sombra del cielo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2003.
42. CORTÉS PELLICER, Jorge, *La savia de la literesa*, Zaragoza, Prames. Las Tres Sorores, 2003.
43. GARCÍA OLIVO, Pedro, *El husmo. Los filos reseguídos del dolor*, Sevilla, Editorial Las siete entidades, 2003.
44. FERNÁNDEZ ALONSO, Víctor Manuel, *Los apóstoles rojos*, Avilés, Editorial Azucel, 2004.
45. HERNÁNDEZ LANCHAS, Cristino, *El hombre de las lilas*, Madrid, Visión Libros, 2004.
46. ORTIZ POLO, Pepe, *El Tropa y su partida. Últimos maquis de la Sierra de Aracena*, Sevilla, Padilla Libros, 2004.
47. PAYÁ BELTRÁN, José, *Castilla o los veranos*, Villajoyosa, Ayuntamiento La Vila Joiosa, 2004.
48. ACÍN, Ramón, *Siempre quedará París*, Sevilla, Algaida Editores, 2005.
49. CARRETERO, Amaro, *Hijos de lobo (Los de la sierra)*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2005.
50. CERVERA, Alfons, *Aquel invierno*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2005.
51. FERNÁNDEZ-ARIAS ARGÜELLO, Luis, *Dos guerrilleros*, León, Edilesa. Ediciones Leonesas, 2005.
52. ARAGÓN, Ivo, *Los silencios de Gascón*, Madrid, Biblioteca Cuarto Creciente, 2006.
53. CLAVIJO, Carlos e MATOS, José Carlos, *La adivina*, Madrid, Editorial Maeva, 2006.

54. GALLO, Alejandro M., *Caballeros de la muerte. La última batalla del maquis*, Oviedo, Editorial Laria, 2006.
55. GARCÍA APARICIO, Antonio, *Esa caja que suena*, Oviedo, Septem Ediciones, 2006.
56. MORENO ARAÚJO, María Dolores, *Sierra Norte*, Madrid, Entrelíneas Editores, 2006.
57. RAMOS RAMOS, Manuel, *Tres cipreses*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2006.
58. TRISTÁN, Raúl, *¡Hasta siempre, camaradas!*, Zaragoza, Ediciones Mira, 2006.
59. VAQUERIZO, Desiderio, *Callejón del lobo*, Córdoba, Editorial Berenice, 2006.
60. BULNES CERCAS, Miguel, *Patán, el perro de un maqui*, Madrid, Otero Ediciones, 2007.
61. CHAO, Ramón, *Las travesías de Luis Gontán*, Madrid, Editorial Tabla Rasa, 2007.
62. LÓPEZ ANDRADA, Alejandro, *El libro de las aguas*, Sevilla, Algaida Editores, 2007.
63. MARTÍN ALCÓN, Aureliano, *Pinto, el desván de la memoria*, Madrid, Vulcano Ediciones, 2007.
64. MARTÍN DE MOLINA, Teodoro Ramón, *Cascarabitos. Un relato de posguerra en la Alpujarra*, Edición del autor, 2007.
65. MIRÓ, Iñaki, *Historia de un miliciano*, Barcelona, Roca Editorial de Libros, 2007.
66. PAN GARCÍA, Juan, *La pista del lobo*, Madrid, Mandala&LápizCero, 2007.
67. RODRÍGUEZ VALLINA, Armando, *Héroes y traidores*, Oviedo, Editorial Cajastur, 2007.
68. SÁNCHEZ GILABERT, Juan, *Yo fui maqui*, Granada, Editorial Alhulia, 2007.
69. SANZ LALLANA, Pedro, *Maquis en el corazón del Rodeno*, Edición del autor, 2007.
70. ABADÍA, Carlos, *Toda una vida*, Sevilla, Mono Azul Editora, 2008.
71. BOSCÁ, Honorato, *El testamento ológrafo*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2008.
72. CAMACHO, Luis, *Estrella fugaz*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Luís Camacho S. L., 2008.
73. GIL CRAVIOTTO, Francisco, *El oratorio de las lágrimas*, Granada, Editorial Alhulia, 2008.
74. GIL NOVALES, Ramón, *Mientras caen las hojas*, Zaragoza, Editorial Las Tres Sorores, 2008.
75. GUIRADO, Nacho, *La lista de los catorce*, Barcelona, Edicions Proa, 2008.
76. MORA, Manuel, *Los caminos encontrados*, Madrid, Ézaro Ediciones, 2008.
77. ROMERO SAIZ, Miguel, *Hijas de la luna. Memoria viva del maquis*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2008.
78. ARGONA, Carlos, *Sueños de libertad*, Sevilla, Paréntesis Editorial, 2009.
79. BAÑA, Gualberto, *Todas las huellas*, Madrid, Ézaro Ediciones, 2009.
80. CARCEDO, Diego, *El niño que no iba a misa*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2009.
81. DE LA CRUZ, Enriqueta, *Memoria vigilada*, Sevilla, Silente Ediciones, 2009.
82. FERNÁNDEZ-CAMUÑA, Ángel, *Nómadas de la memoria*, Edición del autor, 2009.

83. GALLO, Alejandro M., *Operación exterminio*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
84. MEANA, Andrés, *Cuando brille el arco iris*, Madrid, Visión Libros, 2009.
85. SÁNCHEZ CALDERÓN, Casimiro, *El pozo de la conciencia*, Deauno.com, 2009.
86. ÁLVAREZ LÓPEZ, Manuel, *El guerrillero*, Granada, Granada Club Selección S.L., 2010.
87. FERNÁNDEZ, Xavier B., *El sonido de la noche*, Barcelona, Martínez Roca Ediciones, 2010.
88. GARCÍA, Pascual, *Solo guerras perdidas*, Murcia, Alfaqueque Ediciones, 2010.
89. GRANDES, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.
90. MORENO MORENO, Antonio, *Una guerra sencilla*, Edición del autor, 2010.
91. MUELA, Rafael, *La cárcel verde*, Santander, Editorial Estvdio, 2010.
92. PÉREZ ÁLVAREZ, Carlos, *Yo luché contra el maquis*, Edición del autor, 2010.
93. RAVELO, Alexis, *Los días de Mercurio (Iniquidad II)*, Tenerife, Anroart Ediciones, 2010.
94. RIBAS COMAS, Julio, *El cementerio de las anclas*, Almería, Arraez Editores, 2010.
95. RUIZ, Gloria, *Sin un adiós*, Santander, Quálea Editorial, 2010.
96. RUIZ CEDIEL, Ángel, *El pastor de las desgracias*, Madrid, Arc Ediciones, 2010.
97. VILLAPLANA RUIZ, Virginia, *El instante de la memoria. Una novela documental*, Madrid, Editorial Off Limits, 2010.
98. DEL POZO, Raúl, *El reclamo*, Madrid, Espasa, 2011.
99. ESCASO HIGUERA, Juako, *Incierto amanecer*, Madrid, Hermida Editores, 2011.
100. FERNÁNDEZ DELGADO, Juan José, *La Golondrina. Novela del maquis*, Madrid, SIAL Ediciones, 2011.
101. FERNÁNDEZ MARTÍN, José Luis, *Todo por la patria*, Cáceres, Luz de Luna, 2011.
102. GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia, *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Ediciones Destino, 2011.
103. GÓMEZ CARMONA, Pedro Luis, *El secuestro de Dios. O cuando los maquis intentaron robaron la imagen del Cautivo*, Málaga, Editorial Arguval, 2011.
104. LÓPEZ MENGUAL, Paco, *El último barco a América*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2011.
105. MERINO CAÑASVERAS, Francisco, *Vae Victis!*, Cornella, El grillo libertario, 2011.
106. ORDIZ LLANEZA, José Ángel, *En aquel tiempo*, Girona, Editorial Quadrivium, 2011.
107. SIERRA I FABRA, Jordi, *Cinco días de octubre*, Barcelona, Editorial Plaza & Janés, 2011⁵.
108. VILLARÍAS, Juan Ignacio, *Vista corta y paso largo*, Editorial Ánade, 2011.
109. GALLO, Alejandro M., *Morir bajo dos banderas*, Madrid, Rey Lear Editores, 2012.

⁵ Il romanzo esce nello stesso anno, per la casa editrice Rosa dels Vents di Barcellona, in traduzione catalana portata a termine dallo stesso autore.

110. GRANDES, Almudena, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012.
111. MOA, Pío, *Sonaron gritos y golpes a la puerta*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2012.
112. OSUNA, Eladio, *La estanquera del maquis*, Amazon.es, 2012.
113. ROZADA, Nicanor, *La rebelión de 5 mujeres*, Edición del autor, 2012.
114. FONT, Àngel, *El último eco*, Barcelona, Publi Corinti, 2013.
115. GRAU DE URDA, Ramón Ezequiel, *Conrado Morell o la soledad de la muerte*, Madrid, Bohodón Ediciones, 2013.
116. SALAZAR, Alfonso, *Golpes tan fuertes*, Granada, Editorial Alhulia, 2013.
117. SÁNCHEZ JARA, Sara, *Los últimos hijos del lince*, Edición del autor. Anno di pubblicazione sconosciuto⁶.

Narrativa infantile e giovanile pubblicata posteriormente al 1985

1. DEL CAÑIZO, José Antonio, *¡Canalla, traidor, morirás!*, Madrid, Ediciones SM, 1994.
2. ÁLVAREZ, Blanca, *Palabras de pan*, Madrid, Grupo Editorial Luis Vives, 2005.
3. GÓMEZ CERDÁ, Alfredo, *Noche de alacranes*, Madrid, Ediciones SM, 2005.
4. NEUSCHÄFER-CARLÓN, Mercedes, *La primavera no reía*, Oviedo, Ediciones Madú, 2005.
5. RODRÍGUEZ, Mónica, *Diente de león*, Madrid, Grupo Editorial Luis Vives, 2011.

Raccolte di racconti pubblicate anteriormente al 1985⁷

1. CHABÁS, Juan, *Fábula y vida*, Santiago de Cuba, Ediciones Universidad de Oriente Cuba, 1955.
2. GARRIDO, Luis, *El maqui*, Madrid, Azur, 1968.

Raccolte di racconti pubblicate posteriormente al 1985

1. GIMÉNEZ CORBATÓN, José, *El fragor del agua*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.

⁶ Il testo di Sara Sánchez Jara è consultabile alla pagina web http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e_books/lince.pdf (Data di consultazione: novembre 2013). Non ne esistono esemplari cartacei, solo il file PDF appena menzionato. Purtroppo non è stato possibile trovare alcun dato affidabile circa l'anno di pubblicazione, anche se, in ogni caso, è ragionevole catalogarlo tra le opere posteriori al 1985.

⁷ Per quanto riguarda le raccolte di racconti, ho segnalato tutte quelle in cui almeno uno dei testi contenuti ha come soggetto o riferimento il maquis.

2. CASTRO, Antón, *El testamento de amor de Patricio Julve*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
3. REGÁS, Rosa, *Pobre corazón*, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.
4. DíEZ, Luis Mateo, *Días del desván*, León, Edilesa. Ediciones Leonesas, 1997.
5. GIMÉNEZ CORBATÓN, José, *Tampoco esta vez dirían nada*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997.
6. AA. VV., *Barcelona, un día*, Barcelona, Alfaguara, 1998.
7. CASTRO, Antón, *Los seres imposibles*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998.
8. AA. VV., *Historias de maquis en el Pirineo aragonés*, Huesca, Pirineum Editorial, 1999.
9. TALENS, Manuel, *Rueda del tiempo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.
10. GÓMEZ GASCÓN, Luisa, *Al pie del Moncayo. Cuentos y leyendas*, Zaragoza, Editorial Olifante, 2002.
11. MÉNDEZ, Alberto, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.
12. ALARCÓN RAMOS, Gabriel e RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Álvaro, *Misericordia y El niño eterno*, León, Ediciones Hontanar, 2005.
13. GÓMEZ GASCÓN, Luisa, *Almendros en flor y otros relatos aragoneses*, Novalia Electronic Editions, 2005.
14. AA. VV., *Granada 1936. Relatos de la Guerra Civil*, Granada, Editorial Caja Granada, 2006.
15. AA. VV., *Libertad condicionada*, Granada, Grupo Editorial AJEC, 2006.
16. ACÍN FANLO, Ramón, *Hermanos de sangre*, Madrid, Editorial Páginas de espuma, 2007.
17. MARTÍNEZ, Pedro M., *Nunca llueve sobre el Sáhara*, Madrid, Mandala&LápizCero, 2008.
18. BALLESTEROS, Rafael, *La muerte tiene la cara azul*, Sevilla, RD Editores, 2009.
19. AA. VV., *Serie de literatura "Miguel Artigas", Letra J*, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca, 2010⁸.
20. AA. VV., *Los hombres del monte y otros relatos*, Zaragoza, IES Avempace, 2011.
21. GARCÍA MARTÍNEZ, Pedro, *El linternista vagamundo y otros cuentos del cinematógrafo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2011.
22. GIMÉNEZ CORBATÓN, José, *Voces al alba*, Zaragoza, Editorial Prames, 2011.

Opere teatrali pubblicate anteriormente al 1985

1. BERGAMÍN GUTIÉRREZ, José, *La hija de Dios y La niña guerrillera*, Ciudad de México, Impresor Manuel Altolaguirre, 1945.

⁸ Pubblicazione che raccoglie i racconti finalisti al X Certamen de Literatura "Miguel Artigas", concorso letterario organizzato dal Centro de Estudios del Jiloca.

Opere teatrali pubblicate posteriormente al 1985

1. MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio, *Tiempo de guerrilla*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
2. BUREN, Rubén, *Maquis*, Toledo, Tiempo de Cerezas Ediciones, 2010.

Sceneggiature cinematografiche posteriori al 1985

1. ARMENDÁRIZ, Montxo, *Silencio roto*, Madrid, Ocho y medio Libros de cine, 2001⁹.

Fumetti pubblicati posteriormente al 1985

1. LÓPEZ, Antonio, *Estraperlo y tranvía*, Barcelona, Ediciones B, 2007.
2. MUÑOZ, David e PULIDO, Rayco, *Sordo*, Alicante, Edicions de Ponent, 2008.

Narrativa non in castigliano

Romanzi pubblicati anteriormente al 1985

1. HEMINGWAY, Ernest, *For whom the bell tolls*, New York, Charles Scribner's Sons, 1940. Inglese.
2. DE VALENZUELA OTERO, Ramón, *Non agardei por ningún*, Buenos Aires, Editorial Citania, 1957. Gallego.
3. PRESSBURGER, Emerich, *Killing a mouse on Sunday*, London, Collins, 1961. Inglese.
4. PÉREZ LÓPEZ, Francisco, *El mexicano*, Paris, Robert Laffont, 1970. Francese.
5. NEIRA VILAS, Xosé, *O ciclo do neno*, Madrid, Akal Editores, 1978. Gallego.
6. DA CRUZ, Bento, *O lobo guerrilheiro*, Lisboa, Editorial Notícias, 1980. Portoghese.
7. DE VALENZUELA, Ramón, *Era tempo de apandar*, Madrid, Akal Editores, 1980. Gallego.
8. DEL CASTILLO, Michel, *La nuit du décret*, Paris, Éditions du Seuil, 1981. Francese.
9. MIRA, Joan Francesc, *Viatge al final del fred*, Barcelona, La Magrana, 1983. Catalano.

Romanzi pubblicati posteriormente al 1985

1. MAURIÈS, René, *Le péon*, Paris, J.C. Lattés, 1986. Francese.

⁹ Questa sceneggiatura è liberamente ispirata ai primi tre romanzi della pentalogia di Alfons Cervera.

2. FERNÁNDEZ NAVAL, Francisco Xavier, *O bosque das antas*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1988. Gallego.
3. DOMÍNGUEZ, Xosé, *A cidade dos alemans*, Madrid, Diario 16, 1991. Gallego.
4. JIMÉNEZ, Edorta, *Azken fusila*, Zarautz, Editorial Susa, 1993. Euskara.
5. GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Xosé Ramón, *A encrucillada da torre*, Vigo, Editorial Galaxia, 1994. Gallego.
6. MONTSERRAT OLLER, Maria, *Dies secrets*, Barcelona, Editorial Baula, 1996. Catalano.
7. MONTAÑA, Estro, *As armas delicadas*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1997. Gallego.
8. RIVEIRO COELLO, Anton, *As rulas de Bakunin*, Vigo, Editorial Galaxia, 2000. Gallego.
9. MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, *Arraianos*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2001. Gallego.
10. QUIROGA, Xavier, *Atuado na braña*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2001. Gallego.
11. REI NÚÑEZ, Luís, *Expediente Artieda*, Edicións Xerais de Galicia, 2001. Gallego.
12. GÓMEZ LABRADO, Víctor, *La guerra de quatre*, Valencia, Edicions Bromera, 2002. Valenciano.
13. GONZÁLEZ REIGOSA, Carlos, *Intramundi*, Madrid, Espasa Calpe, 2002. Gallego.
14. MARTÍNEZ OCA, Xosé Manuel, *O tempo en ningunha parte*, A Coruña, Edicións Espiral Maior, 2003. Gallego.
15. RIERA, Carme, *La meitad de l'ànima*, Barcelona, Edicions Proa, 2003. Catalano.
16. SARILLE, Xosé Manuel, *Polos fillos dos fillos*, A Coruña, Candeia Editora, 2003. Gallego.
17. CABRÉ, Jaume, *Les veus del Pamano*, Barcelona, Edicions Proa, 2004. Catalano.
18. FERNÁNDEZ FERREIRO, Xosé, *Os últimos fuxidos*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2004. Gallego.
19. PARDO, Francesc Xavier, *La fornera i el vell talp. Històries de la mina*, Vic, Eumo Editorial, 2004. Catalano.
20. ALCALÁ, Xavier, *Nas catacumbas*, Vigo, Editorial Galaxia, 2005. Gallego.
21. CHAPA MINGO, Josep, *Multiaventura als Pirineus*, Picanya, Edicions del Bullent, 2005. Catalano.
22. PUIGPELAT I VALLS, Francesc, *Els llops*, Barcelona, Edicions Proa, 2005. Catalano.
23. LOPERENA, Josep María, *Ulls de falcó*, Barcelona, Columna Edicions, 2006. Catalano.
24. ALANDES, Juli, *Àcrates!*, Barcelona, Edicions Proa, 2007. Catalano.
25. MARIÑO SANMARTÍN, Andrés, *Escapados nos eidos das Foucellas*, A Coruña, Edicións do Castro, 2007. Gallego.

26. PANIELLO, Josep, *La memòria perduda del maquis*, Barcelona, Edicions Proa, 2007. Catalano.
27. ARASA, Cinta, *Arran de l'Ebre*, Tarragona, Vers Aeditors, 2009. Catalano.
28. ROMERO, Silvia, *Júlia M.*, Lleida, Pagès editors, 2009. Catalano.
29. MARÍN ESTRADA, Pablo Antón, *Mientras cai la nueche*, Oviedo, Ediciones Trabe, 2010. Asturiano.
30. SUÁREZ, Chelo, *As horas rotas*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 2010. Gallego.
31. ROVIRA CLIMENT, Juan José, *Maquis i masovers, tragèdia a la muntanya*, Reus, Cincorres Club, 2011. Catalano.
32. ARITZETA, Margarida, *El pou del maquis*, Valls, Cossetània Edicions, 2013¹⁰. Catalano.

Narrativa infantile e giovanile pubblicata posteriormente al 1985

1. COLL, PEP, *LA MULA VELLA. DEL PIRINEU AL CAIXMIR*, BARCELONA, EDITORIAL EMPURIÉS, 1989. CATALANO.
2. ATXAGA, Bernardo, *Behi euskaldun baten memoriak*, Iruñea, Pamiela, 1991. Euskara.
3. DALMASES, Antoni, *Temps registrat*, Barcelona, Editorial Cruilla, 2002. Catalano.
4. BARBA, Joaquina, *Sònia i els maquis*, Valencia, Tabarca Llibres, 2003. Catalano.
5. CALDERA I PUJOLS, Abel, *Quan la llibertat s'amagava a les muntanyes*, Valencia, Edicions Bromera, 2004. Catalano.
6. PASQUAL I ESCRIVÀ, Gemma, *L'últim vaixell*, Barcelona, Alfaguara, 2004. Catalano.
7. DALMASES, Antoni, *Jo, el desconegut*, Barcelona, Editorial Cruilla, 2005. Catalano.
8. CONSTANS I AUBERT, Joan, *El tresor del maquis*, Barcelona, Editorial Barcanova, 2006. Catalano.
9. VALLÉS, Lluçia, *La mirada del gamarús*, Valencia, Perifèric Edicions, 2006. Catalano.
10. MAYORAL, Marina, *Quen matou a Inmaculada da Silva?*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2009. Gallego.

Raccolte di racconti pubblicate anteriormente al 1985

1. MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, *Elipsis e outras sombras*, Vigo, Editorial Galaxia, 1974. Gallego.

¹⁰ È interessante segnalare che l'autrice, contemporaneamente a questo romanzo, pubblica un altro testo, intitolato *El pou dels maquis: els fets, els documents. Realitat i documentació d'una novel·la verídica* (Valls, Cossetània Edicions, 2013), in cui ripercorre lo studio storiografico necessario alla scrittura della propria opera, mostrando i documenti e le fonti testimoniali utilizzati.

2. MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, *Crónica de nós*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1980. Gallego.

Raccolte di racconti pubblicate posteriormente al 1985

1. GARCÍA, Xosé Lois, *Xente de inverno: contos*, A Coruña, Edicións do Castro, 1995. Gallego.
2. RAJADELL, Lluís, *Mort al Monestir*, Calaceite, Associació Cultural del Matarranya, 2003. Catalano.
3. PARAÍSO SANTOLARIA, Carmina e TENA PUY, Ana, *O manantial de Sietemo VIII*, Huesca, Publicacions d'o Consello d'a Fabla Aragonesa, 2005¹¹. Aragonese.
4. AA. VV., *Capiscol. Relats dels Pirineus*, Barcelona, Edicions Proa, 2008. Catalano.
5. ROVIRA CLIMENT, Juan José, *Històries de maquis als port de Morella*, Tortosa, Editorial Juan José Rovira Climent, 2010. Catalano.
6. AA. VV., *Giranto. Relats pirines sobre la memòria històrica*, Barcelona, Edicions Proa, 2011. Catalano.
7. BROCH, Alex, *La mirada de pedra*, Barcelona, Edicions Proa, 2013. Catalano.

Opere teatrali pubblicate posteriormente al 1985

1. LOURENZO, Manuel, *Medea dos fuxidos*, A Coruña, Biblos Clubes de Lectores 2009¹². Gallego.

¹¹ Non è precisamente una raccolta di racconti ma un'opera divisa in due parti: la prima contiene un racconto sul maquis di Carmina Paraíso Santolaria, *L'ombre la santeta*, mentre nella seconda si raccoglie una collezione di poesie intimiste di Ana Tena Puy.

¹² Il testo è stato pubblicato nel 2009, ma la prima rappresentazione in teatro risale al 1983.

BIBLIOGRAFIA

Narrativa

- ACÍN, Ramón, *Siempre quedará París*, Sevilla, Algaida Editores, 2005.
- ATXAGA, Bernardo (1992), *Memorie di una mucca*, trad. it. Agostino Perani, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1993.
- CARCEDO, Diego, *El niño que no iba a misa*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2009.
- CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008.
- CERVANTES, Miguel (1617), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.
- CERVERA, Alfons, *El color del crepúsculo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1995.
- CERVERA, Alfons (1997), *Maquis*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2007.
- CERVERA, Alfons, *La noche inmóvil*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1999.
- CERVERA, Alfons, *La sombra del cielo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2003.
- CERVERA, Alfons, *Aquel invierno*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2005.
- CHACÓN, Dulce (2002), *La voz dormida*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2010.
- CORTÉS PELLICER, Jorge, *La savia de la literesa*, Zaragoza, Prames. Las Tres Sorores, 2003.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1967.
- DEL POZO, Raúl, *El reclamo*, Madrid, Espasa, 2011.
- DOMÍNGUEZ, Juan José, *Sombras de la Cepeda*, Madrid, Ediciones Endymion, 2000.
- ESCASO HIGUERA, Juako, *Incierto amanecer*, Madrid, Hermida Editores, 2011.
- FERNÁNDEZ DELGADO, Juan José, *La Golondrina. Novela del maquis*, Madrid, SIAL Ediciones, 2011.
- GALLO, Alejandro M., *Operación exterminio*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
- GAVELA, César, *El puente de hierro*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1998.
- GARCÍA, Pascual, *Solo guerras perdidas*, Murcia, Alfaqueque Ediciones, 2010.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia, *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Ediciones Destino, 2011.
- GÓMEZ CERDÁ, Alfredo, *Noches de alacranes*, Madrid, Ediciones SM, 2005.
- GRANDES, Almudena (2007), *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012.
- GRANDES, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.
- GRANDES, Almudena, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012.
- LLAMAZARES, Julio (1985), *Luna de lobos*, edición de Miguel Tomás-Valiente, Madrid, Cátedra, 2009.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2007), *La ofensa*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- MOA, Pío, *Sonaron gritos y golpes a la puerta*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2012.

- OREJUDO UTRILLA, Antonio, *Ventajas de viajar en tren*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- PRADO, Benjamín (2006), *Mala gente que camina*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2011.
- ROMERO SAIZ, Miguel, *Hijas de la luna. Memoria viva del maquis*, Sevilla, Editorial Espuela de Plata, 2008.
- ROSA, Isaac (2004), *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- TRAPIELLO, Andrés (2001), *La noche de los Cuatro Caminos. Una historia del maquis. Madrid 1945*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- VILA, Justo (1994), *La agonía del búho chico*, Badajoz, Del Oeste Ediciones, 2004.

Saggistica

- AA. VV., *El universo de Julio Llamazares. Cuadernos de narrativa*, numero 3, dicembre 1998, Neuchâtel, Università di Neuchâtel, 1998.
- AA. VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1999.
- AGUADO, Txetxu, “Modelos emocionales de memoria: el pasado y la Transición” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, pp. 45-53.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- ALMELA, Margarita, “La novela histórica española durante el siglo XIX” in José Jurado Morales (a cura di), *Reflexiones sobre la novela histórica*, pp. 97-141.
- ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar, “Introducción. Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, pp. 19-31.
- ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar e DORCA, Toni (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- ARANZADI, Juan, “Historia y nacionalismo en España hoy” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, pp. 159-170.
- ARROYO RODRÍGUEZ, Antonio, “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, s/n, dicembre 2004. Articolo tratto dal sito di Alfons Cervera: <http://www.uv.es/cerverab/arroyomoreiras.htm>. Data di consultazione: ottobre 2013.
- BACHTIN, Michail (1975), *Estetica e romanzo*, trad. it. Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- BACHTIN, Michail, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo” in Id., *Estetica e romanzo*, pp. 231-405.
- BARTHES, Roland (1984), *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.
- BARTHES, Roland, “Il discorso della storia” in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, pp. 137-149.
- BENJAMIN, Walter (1955), *Angelus novus*, trad. it. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006.

- BENJAMIN, Walter (1955), "Tesi di filosofia della storia" in Id., *Angelus novus*, trad. it. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 75-86.
- BENVENUTI, Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci editore, 2012.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- BERNECKER, Walther L., "Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España" in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, pp. 57-73.
- BERTONI, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- BIDUSSA, David, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.
- BOU, Enric e PITTARELLO, Elide (a cura di), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- BRIOSI, Sandro, *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori Editore, 1985.
- BUNGÅRD, Ana, "Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialista española actual: *El lápiz del carpintero*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*" in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 107-123.
- CABRA, Dolores, "Florián García Velasco, 'Grande', guerrillero antifranquista" in *El País*, 19 aprile 2009, consultabile alla pagina web http://elpais.com/diario/2009/04/19/necrologicas/1240092002_850215.html. Data di consultazione: marzo 2013.
- CALABRESE, Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.
- CALVO SEGARRA, José, *La pastora: del monte al mito*, Vinaròs, Editorial Antinea, 2009.
- CARPI, Daniela, "Introduzione" in Hayden White, *Storia e narrazione*, pp. 11-33.
- CAVARERO, Adriana (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- CEREZO RABADÁN, Herme, "Por muy atractivos que sean los personajes reales, hay que enmascararlos para hacerlos creíbles", intervista ad Alfons Cervera in *Siglo XXI*, 27 de junio de 2009. Intervista disponibile alla pagina web di Alfons Cervera, <http://www.uv.es/cerverab/sigloXXI-2.htm>. Data di consultazione: giugno 2012.
- CERVERA, Alfons, "A modo de biografía". Testo consultabile alla pagina web dell'autore, <http://www.uv.es/cerverab/biografia.htm>. Data di consultazione: luglio 2013.
- CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- CHATMAN, Seymour (1978), *Storia e discorso*, trad. it. Elisabetta Graziosi, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- COLLINGWOOD, Robin George (1946), *Il concetto della storia*, trad. it. Domenico Pesce, Milano, Fabbri, 1966.
- CONTADINI, Luigi, "Voci dal carcere in Dulce Chacón e Marcos Ana" in *Atti del XXVI Convegno AISPI. Frontiere: soglie e interazioni*, Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, 27-30 ottobre 2010, in corso di stampa.

- COSSALTER, Fabrizio, “Las raíces del desencanto: notas sobre la memoria literaria de la Transición” in Enric Bou, Elide Pittarello (a cura di), *(En)claves de la Transición*, pp. 39-56.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, “Introducción” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 11-18.
- DE CERTEAU, Michel (1975), *La scrittura della storia*, trad. it. Anna Jeronimidis, Milano, Jaca Book, 2006.
- DURNERIN, James, “El rescate de la memoria en *Maquis* de Alfons Cervera”. Articolo tratto dal sito di Alfons Cervera: http://www.uv.es/cerverab/Maquis_Lyon%5B1%5D.pdf. Data di consultazione: giugno 2012.
- ECHIVARRÍA, Ignacio, “La CT: un cambio de paradigma” in Guillem Martínez (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición*, pp. 25-36.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Tascabili Bompiani, 2010.
- ECO, Umberto (1980), “Postilla” in Id., *Il nome della rosa*, Milano, Edizione Euroclub Italia, 1988, pp. 507-534.
- FABER, Sebastiaan, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, pp. 101-110.
- FACIONI, Silvano, “Introduzione” in Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, pp. XI-XXVIII.
- FAYE, Jean Pierre (1972), *Introduzione ai linguaggi totalitari. Per una teoria del racconto*, trad. it. di Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 1975.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, “La Historia en la novela histórica” in José Jurado Morales (a cura di), *Reflexiones sobre la novela histórica*, pp. 165-183.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, “Emborronar la CT (del «No a la guerra» al 15-M)” in Guillem Martínez (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición*, pp. 37-51.
- FERRARIS, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.
- FRAGUAS, Rafael, “Recuerdos del camarada Jacques” in *El País*, 19 settembre 2012, consultabile alla pagina web http://politica.elpais.com/politica/2012/09/19/actualidad/1348075697_932580.html. Data di consultazione: ottobre 2013.
- GALLO, Alejandro M., “Epílogo. El verdadero final” in Id., *Operación exterminio*, pp. 439-442.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (a cura di), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia, “Ficción y realidad” in Id., *Donde nadie te encuentre*, p. 497.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia, “Nota final” in Id., *Donde nadie te encuentre*, pp. 499-509.
- GINZBURG, Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.

- GINZBURG, Carlo, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- GINZBURG, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, “La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil” in Palmar Álvarez-Blanco, Toni Dorca (a cura di), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*, pp. 111-119.
- GRACIA, Jordi e RÓDENAS, Domingo, *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, Barcelona, Crítica, 2011.
- GRANDES, Almudena, “La historia de Inés. Nota de la autora” in Id., *Inés y la alegría*, pp. 717-729.
- GRANDES, Almudena, “La historia de Nino. Nota de la autora” in Id., *El lector de Julio Verne*, pp. 403-407.
- HANSEN, Hans Lauge, “Formas de la novela histórica actual” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 83-103.
- HANSEN, Hans Lauge e CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (a cura di), *La memoria novelada. Hibridación de géneros en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Berna, Peter Lang SA, 2012.
- HANSEN, Hans Lauge e CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 21-41.
- HAWKES, Terence, *Metaphor*, London, Methuen & Co. Ltd., 1972.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londra-New York, Routledge, 1988.
- IZQUIERDO, José María, “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española” in *Romansk Forum*, Volume 16/2, 2002, pp. 105-116, consultabile alla pagina web <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/esp/Izquierdo.pdf>. Data di consultazione: novembre 2013.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. Massimiliano Manganeli, Roma, Fazi Editore, 2007.
- JAMESON, Fredric, “Prefazione all’edizione italiana” in Id., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, pp. VII-IX.
- JUAN-NAVARRO, Santiago, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia, Ediciones Episteme, 1998.
- JULIÁ, Mercedes, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- JULIÁ, Santos, “De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, pp. 77-88.
- JURADO MORALES, José (a cura di), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.
- LACAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

LÁZARO, María Luisa, "Postmodernismo anacrónico" in *Fábula: revista literaria*, n° 22, 2007, pp. 98-99. Consultabile alla pagina web <http://www.revistafabula.com/documents/22mariaLazaro.pdf>. Data di consultazione: ottobre 2013.

LIIKANEN, Elina, "Novelar para recordar: las posmemoria de la Guerra Civil en la novela española de la democracia. Cuatro casos", *Actas del Congreso sobre la Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ministerio de Cultura, 2007. Consultabile alla pagina web http://www.secc.es/media/docs/33_4_LII_KANEN.pdf. Data di consultazione: dicembre 2011.

LIIKANEN, Elina, "Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo" in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 43-53.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, "Julio Llamazares. Se canta lo que se pierde. Acercamiento al mundo novelesco de J. Llamazares" in AA. VV., *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, pp. 203-217.

LOZANO MIJARES, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, ArcoLibros, 2007.

LUKÁCS, György (1937-1938), *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977.

LUPERINI, Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2008.

LUQUE DURÁN, Juan de Dios, "Estereotipos, automatismos y juegos del lenguaje en el Diccionario Cultural" in Luis Luque Toro (a cura di), *Léxico español actual II*, pp. 109-130.

LUQUE TORO, Luis (a cura di), *Léxico español actual II*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2009.

LUZZATTO, Sergio, *La crisi dell'antifascismo*, Torino, Einaudi, 2004.

LYOTARD, Jean-François (1979), *La condizione postmoderna*, trad. it. Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 2007.

MADROÑAL, Abraham, "Prólogo" in Juan José Fernández Delgado, *La Golondrina*, pp. 7-12.

MARGALIT, Aivshai (2004), *L'etica della memoria*, trad. it. Valeria Ottonelli, Bologna, il Mulino, 2006.

MARTÍNEZ, Guillem (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Ediciones DeBolsillo, Random House Mondadori, 2012.

MARTÍNEZ, Guillem, "Presentación" in Guillem Martínez (a cura di), *CT o la Cultura de la Transición*, pp. 11-12.

MARTÍNEZ RUBIO, José, "Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen" in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 69-82.

MATE, Reyes, "Historia y memoria. Dos lecturas del pasado" in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, pp. 19-28.

MORELLI, Gabriele e MANERA, Danilo, *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

- MORENO GÓMEZ, Francisco, *Historia y memoria del maquis. El cordobés Veneno, último guerrillero de La Mancha (Extremeños, andaluces y manchegos en la resistencia)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2006.
- MORENO GÓMEZ, Juan Bernardo e ROMERO NAVAS, José Aurelio, *Bibliografía de Guerrilla. Publicaciones sobre el fenómeno del maquis antifranquista*, Toledo, Tiempo de Cerezas Ediciones, 2012.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.
- OLMOS, Ignacio e KEILHOLZ-RÜHLE, Nikki (a cura di), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- OLMOS, Ignacio, “Introducción” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, pp. 7-11.
- OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco Libros, 2003.
- ORSINI SAILLET, Catherine, “En torno a una poética de la frontera: *Luna de lobos* de Julio Llamazares” in AA. VV., *El universo de Julio Llamazares*, pp. 87-103.
- ORTIZ, Lourdes, “La pereza del crítico: historia-ficción” in José Jurado Morales (a cura di), *Reflexiones sobre la novela histórica*, pp. 17-29.
- PEREDA, Rosa, *Teatros del corazón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- POMIAN, Krysztof (1999), *Che cos'è la storia*, trad. it. Marco Di Sario, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- PRESTON, Paul (1999), *La guerra civil española*, trad. sp. María Borrás, Barcelona, Ediciones DeBolsillo, Random House Mondadori, 2005.
- PULIDO TIRADO, Genara, “Narrativa española última: contra la memoria histórica y por un mundo global” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 215-231.
- REGÁS, Rosa, “Prólogo” in Miguel Romero Saiz, *Hijas de la luna*, pp. 9-12.
- REIG TAPIA, Alberto, “Cultura política y vía pacífica a la democracia. El miedo y el olvido en la transición española” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, pp. 107-127.
- RICOEUR, Paul (1975), *La metáfora viva*, trad. it. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Books, 2010.
- RICOEUR, Paul (1985), *Tempo e racconto. Volume 3: Il tempo raccontato*, trad. it. Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 2007.
- RICOEUR, Paul (2000), *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. Daniela Iannotta, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.
- ROMEU ALFARO, Fernanda, *La Agrupación Guerrillera de Levante*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara, “Historia, testigo y nación en Mala gente que camina de Benjamín Prado” in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di), *La memoria novelada*, pp. 55-67.

SCHMIDT, Siegfried J., “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura” in Antonio Garrido Domínguez (a cura di), *Teorías de la ficción literaria*, pp. 207-238.

SEGRE, Cesare (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 2006

SERRANO, Secundino, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001.

SILVA BARRERA, Emilio, “El trabajo de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica” in Ignacio Olmos, Nikki Keilholz-Rühle (a cura di), *La cultura de la memoria*, pp. 173-184.

SITI, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.

TOMÁS-VALIENTE, Miguel, “Introducción” in Julio Llamazares, *Luna de lobos*, pp. 9-47.

TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Juan Pablo, *Osos y otras fieras en el pasado de Asturias, 1700-1860*, Oviedo, Fundación Oso de Asturias, 1999.

TYRAS, George, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2007.

TYRAS, George, “Testimonio literario y procedimientos de garantía: el caso de *Maquis* de Alfons Cervera”, intervento esposto al *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI*. Consultabile alla pagina web http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.369/ev.369.pdf. Data di consultazione: giugno 2012.

VATTIMO, Gianni (1985), *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1999.

VATTIMO, Gianni (1989), *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2007.

WHITE, Hayden, *Storia e narrazione*, trad. it. Daniela Carpi, Ravenna, Longo Editore, 1999.

WHITE, Hayden, *Forme di storia*, trad. it. Edoardo Tortarolo, Roma, Carocci Editore, 2007.

WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.

Siti web

AGENCIA ESTATAL BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, <http://www.boe.es>

ASOCIACIÓN PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA, <http://www.memoriahistoria.org.es/>

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

LA MONCLOA, <http://www.lamoncloa.gob.es>

LOS DE LA SIERRA, <http://losdelasierra.info>

MAQUIS: GUERRILLA ANTIFRANQUISTA. UN TEMA EN LA LITERATURA DE LA MEMORIA ESPAÑOLA, <http://www.enmitg.com/izquierdo/literatura/maquis/index.html>

RECORDAR, RESISTIR, PARA PODER SOÑAR. EXPLOTACIÓN DIDÁCTICA EN FORMATO WEBQUEST DE LA LITERATURA DE LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA, <http://www.enmitg.com/izquierdo/didactica/webquest/estocolmo/>