

APPUNTI SULLA MEMORIA LETTERARIA DELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA

Fabrizio Cossalter

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per la loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l’eccezione. [...] Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso “per conto di terzi”, il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l’opera compiuta, non l’ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte¹.

Queste parole di Primo Levi illustravano nel 1986 — quando la cosiddetta “era del testimone”² stava raggiungendo il proprio apogeo — le profonde difficoltà, etiche ed epistemologiche, che implica qualunque tentativo di avvicinarsi al cuore tragico dell’esperienza sofferta dalle innumerevoli vittime delle violenze, delle guerre e delle persecuzioni del XX secolo. Oggi, vent’anni dopo, la situazione sembra ancora più complessa, per un insieme di fenomeni che contribuiscono a disegnare il profilo poco incoraggiante di un passato troppo spesso banalizzato e reso triviale, soggetto a spregiudicati abusi mediatici e usi politici.

Da un lato ci troviamo di fronte al contesto in certa maniera tipico di

1. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 64-65.

2. A. Wiewiorka, *L’era del testimone*, Milano, Cortina, 1999 (ed. or. *L’Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998).

una *società trasparente*, ove gli stessi mezzi di comunicazione si sono convertiti in presunti organi della storicizzazione, e di conseguenza in «elementi di una generale esplosione e moltiplicazione di *Weltanschauungen*, di visioni del mondo»³. Nell'epoca della riproducibilità digitale, ogni discorso che sia stato introdotto nel mercato culturale tende a trasformarsi in un prodotto, ovvero in un oggetto di consumo *in più*, ed è sottomesso a “regole di verità” opposte, per esempio, a quelle della verifica e della prova.

Dall'altro lato l'inevitabile sparizione dei testimoni sembra favorire la genesi di un'epoca di post-memoria⁴, caratterizzata in qualche misura da una differente relazione tra testimonianza e storiografia, cioè dal passaggio da testimonianze concepite come *prove* — direttamente fondate sulla parola e la voce dei testimoni oculari — a testimonianze lette come *documenti* storici, dalla trasmissione del ricordo vivo a una riflessione che riuscirà a ricostruire memorie, luoghi ed eventi solo se avrà affinato la sua attitudine a scandagliare voci e storie *in quanto* documenti⁵.

Rispetto a questa problematica acquistano, pertanto, particolare rilevanza le forme, le categorie e le trame utilizzate per rappresentare quei drammatici accadimenti e le distinte sfumature della loro rimemorazione. E in tal senso è forse una specificità spagnola la pervasiva comparsa, negli ultimi anni, di scritture «que dialogan con el rostro vuelto hacia un pasado poco ejemplar»⁶. Entro il complesso e “politropo” processo di ricostruzione della memoria della Guerra civile e della repressione, la letteratura ha svolto un ruolo di straordinaria importanza per la sua capacità di provocare discussioni, suscitare interrogativi e incrociare temi e problemi condivisi dalla stessa disciplina storica.

In proposito mi pare significativo sottolineare, oltre all'attività di una storiografia competente e scrupolosa, la vitalità e il valore di molte delle narrazioni dedicate al conflitto e al lungo dopoguerra, ove lo sguardo retrospettivo adottato dai loro autori ha spesso sviluppato una feconda riflessione intorno alla problematica del peso della memoria e dei limiti della rappresentazione, concentrandosi sulle modalità di trasmissione dei ricordi individuali e collettivi e sui mutamenti nella sensibilità verso il passato⁷. Lungi dal competere con strumenti e finalità dell'operazione storio-

3. G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2000, p. 12.

4. M. Hirsch, *Family frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

5. D. Bidussa, *La Shoah nella cultura attuale*, in S. Meghnagi (ed.), *Memoria della Shoah. Dopo i “testimoni”*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 105-115.

6. J.-C. Mainer, *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 96.

7. J. Gracia, *Estado cultural y posmodernidad literaria*, in F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 67.

grafica, questa vocazione testimoniale della finzione letteraria costituisce una preziosa risorsa per gli impianti interpretativi degli stessi storici, proprio perchè cerca — contro ogni “assassinio della memoria” — di intrecciare il nostro presente con l’assenza e l’irreparabile silenzio di quanti precipitarono negli abissi della storia del Novecento.

Da quando la cosiddetta “generación de los novísimos” inaugurò, negli anni Settanta, il post-modernismo letterario in Spagna, la narrativa ha impiegato infiniti travestimenti per abordare la realtà spagnola e tratteggiare il suo passato. La battaglia anti-realista — condotta contro le tinte costumbriste dal romanzo sperimentale degli anni Sessanta — trovò nuovi interpreti e nuovi accostamenti al passato nel contesto postmoderno, ove molti scrittori hanno combinato la ricerca di una tradizione letteraria e culturale «no necesariamente castiza»⁸ con la riflessione sulle ferite più profonde della storia del proprio paese.

Agli esordi, ancora tra franchismo e Transizione, in cui l’aspetto di gioco letterario era la diretta conseguenza del radicale rifiuto di «cualquier enlace con el pasado literario y el presente político de España»⁹, e quindi di una presa di posizione culturale e politica cosciente da parte di questi giovani ribelli, seguirono romanzi fondamentali degli anni Ottanta come, per esempio, *El siglo* di Javier Marías (1983), *Beatus ille* di Antonio Muñoz Molina (1986) e *Luna de lobos* di Julio Llamazares (1985), i quali reintegrarono nel tessuto della narrazione le tragiche circostanze della Guerra civile e della *posguerra* sino a farle divenire il vero e proprio architrave del racconto.

El siglo rappresenta la prima incursione del suo autore nella pagina più tenebrosa del Novecento spagnolo, raffigurata nelle cupe vicissitudini della vita del protagonista, Casaldàliga, un personaggio che, dopo aver tentato di diventare martire per amore ed eroe di guerra, nel 1939 si convertì in delatore e in complice della feroce repressione franchista. La filigrana di questa storia di viltà, crimine e ignominia è costituita dalla reale vicenda del tradimento di cui fu vittima il padre del romanziere, il filosofo Julián Marías, denunciato alla fine della guerra dal suo migliore amico e, poi, emarginato per tutta la durata della dittatura dopo aver trascorso un periodo in prigione ed essere fortunatamente sfuggito al rischio di una condanna capitale. E proprio da questo episodio e dal racconto degli atti di violenza dei quali fu testimone Julián Marías è scaturita l’approssimazione letteraria alla Guerra civile forse più efficace, problematica e convincente, lo straordinario ciclo di *Tu rostro mañana* (2002-2007), un’opera che can-

8. J. Marías, *Desde una novela no necesariamente castiza*, in *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 51-69.

9. E. Pittarello, *El discurso autobiográfico en la novela española contemporánea*, in R. Campra, N. von Prellwitz (ed.), *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*, Roma, Bagatto, 1999, p. 79.

cella i confini e mescola i generi intrecciando magistralmente testimonianza e finzione, autobiografia e romanzo.

Il protagonista di *Beatus ille* è invece uno studente, Minaya, reduce dalle lotte alla Complutense, che nel 1969 si rifugia nella casa di un parente nella città immaginaria di Mágina, fedele *trasunto* della Úbeda natale dell'autore, per lavorare alla propria tesi su un poeta della Seconda Repubblica, amico dello zio e ucciso in una sparatoria dalla *Guardia Civil* poco dopo la sua uscita dal carcere (ma in realtà miracolosamente sopravvissuto): la ricerca compiuta da Minaya, nella quale vengono sondati gli ambigui limiti tra realtà e finzione, evento e rappresentazione che impediscono di dipanare i fili intricati del passato, riesce però a illuminare i moventi di alcuni tragici accadimenti, come la morte, nel 1937, della giovane moglie dello zio, assassinata da un membro della quinta colonna franchista. È però l'appassionata coscienza civile che anima il protagonista a sorreggere l'intera trama, ove l'indagine su un passato oscuro trova la propria finalità etica nell'appropriazione di una memoria a lungo occultata, il cui ancorchè imperfetto svelamento istituisce un legame ineludibile tra due generazioni, quella dei vinti della Guerra civile da un lato e quella dei giovani antifranchisti degli anni Sessanta dall'altro.

L'autore che ha espresso nella forma forse più profonda e riuscita questa preoccupazione per il ricordo e la scomparsa delle tracce del passato, tramutandola nell'asse del proprio progetto narrativo, è — a mio parere — Julio Llamazares, i cui romanzi intessono l'ordito di una memoria ereditata che rimanda contemporaneamente alla trasmissione della «memoria de la *identificación*»¹⁰ con gli sconfitti e alla visione del passato caratteristica di una generazione cresciuta durante l'ultima tappa della dittatura e giunta alla maturità dopo la morte di Franco. Contraddistinta dalla dialettica tra i miti sedimentati nell'immaginario collettivo di un mondo rurale quasi estinto e i traumi di una Guerra civile che inferse alla sua comunità delle ferite ancora aperte, l'opera di Llamazares si nutre delle storie e delle leggende racchiuse nei racconti orali e nei ricordi familiari della sua infanzia, collocandosi nell'alveo di una poetica della memoria che cerca di preservare le scorie e i residui delle esperienze visute dagli eterni “ultimi” della storia spagnola:

Por eso se murió sin entender demasiado. Por eso, seguramente, vivió los últimos años otro destierro obligado, relegado como tantos al baúl de los recuerdos precisamente por el gobierno por el que tanto lucharon y que ni siquiera se acordó de ellos para intentar resarcirles de las penurias pasadas [...]. Por eso, precisamente, quiero ahora despedir con el mejor de mis recuerdos, en este tiem-

10. J. Aróstegui, *Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil*, in J. Aróstegui, F. Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 79.

po de olvidos y en esta España *moderna* y desmemoriada, al hombre que con su vida alimentó de leyendas las largas noches de inviernos y los días de mi infancia, cuando los años cincuenta se despedían de España y los cuentos de los viejos servían para decir lo que la radio callaba¹¹.

Luna de lobos — testo precocemente pubblicato, come gli altri citati sopra, quando queste tematiche non godevano nemmeno in parte dell'ampia ricezione e della fortuna degli ultimi anni — è dedicato alle peripezie del *maquis* nella regione di León, e, in particolare, alla disperata resistenza di un pugno di soldati repubblicani, le cui vicissitudini incontrano nella raffigurazione letteraria il luogo simbolico della loro possibile rimemorazione: l'autore ripercorre la lacerante lotta per la sopravvivenza di quattro superstiti del fronte delle Asturie, crollato nell'ottobre del 1937, i quali si rifugiarono sulla *Cordillera Cantábrica* tentando di sfuggire alla persecuzione della *Guardia Civil* e di individuare un'impossibile via di fuga.

Il narratore, Ángel, un maestro della CNT, racconta la peregrinazione senza rotta iniziata da lui e dai suoi compagni nello spazio ristretto di una montagna senza uscita e trascinatasi per nove anni che costituiscono il tempo di un presente eternizzato, segnato soltanto dall'uccisione di tre di essi e dal continuo accanimento franchista sulle loro famiglie. L'annotazione preliminare riassume l'intenzionalità morale del libro nella dedica a quanti continuarono a lottare contro le truppe vincitrici e così lasciarono nella memoria collettiva la traccia indimenticabile di un'epica eroica:

Muchos de ellos quedarían para siempre, abatidos por las balas, en cualquier lugar de aquellas en otro tiempo pacíficas montañas. Otros, los menos, conseguirían tras múltiples penalidades alcanzar la frontera y el exilio. Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de sus vidas y una estela imborrable y legendaria en la memoria popular¹².

Schiacciati fra l'esperienza della sconfitta e un orizzonte d'attesa che sembra comportare solamente l'attesa della morte, i protagonisti di *Luna de lobos* sopravvivono secondo il ritmo immobile di una storia che per loro si è fermata, acquisendo piuttosto i tratti isolati di una realtà geografica che determina la loro natura di uomini accerchiati e braccati come belve.

Di modo che il testo disegna le fattezze opache di una storia congelata nelle atrocità della repressione del dopoguerra, e dispiega il potenziale tragico della trama per rappresentare la profondità traumatica delle fratture inflitte dalla violenza a un passato per il quale non sembra poter esiste-

11. J. Llamazares, *En Babia*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 97.

12. J. Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

re riconciliazione. L'immaginazione letteraria utilizza allora la categoria del tragico per lumeggiare la distruzione dell'esperienza dei sommersi, spesso relegata — secondo l'autore — soltanto nell'ombra di un'anodina contabilità dei caduti.

Rispetto allo scenario che circondava questi testi, esemplari ma in qualche misura isolati, nell'ultimo decennio la situazione si è capovolta, al punto che l'egemonia dei discorsi e delle pratiche della memoria appare ora come un dato incontestabile: favorita da fenomeni quali la globalizzazione del paradigma della Shoah e i profondi mutamenti nello statuto della testimonianza, quella che Pierre Nora ha chiamato l'«epoca della commemorazione» sembra contraddistinguere un regime di musealizzazione e di strutturazione mediatica della memoria dominato dall'industria culturale, la cui produzione rinvia

al *marketing* masivo de la nostalgia, [...] a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión¹³.

In tal senso, l'ipertrofia della memoria della Guerra civile e del franchismo nella società spagnola — suscitata da un complesso di fattori, tra i quali bisogna menzionare quantomeno la volontà di sapere e di intervenire nel dibattito pubblico di una nuova generazione, nata e cresciuta durante la democrazia e polemicamente orientata a combattere il presunto *pacto de silencio* o *de olvido* — delinea i contorni di un «*presente paradójico*, un presente que no deja de exhumar y redescubrir el pasado»¹⁴, caratterizzato dalla precaria convivenza tra l'impulso alla ricostruzione critica del passato — in particolare della relazione dinamica fra storia e memoria — e la pretesa di un recupero integrale della memoria — basata su un nesso statico fra le due, che a volte sfocia nella pratica di una disinvoltata sinonimia.

Per quanto siano stati dati alle stampe romanzi afflitti da una visione soltanto “emotiva” della Guerra civile — «lo que significa una cierta pérdida — otra vez — de lo histórico a favor de lo sentimental»¹⁵ — come, per esempio, *La voz dormida* (2002) di Dulce Chacón, oppure semplicemente tesi a sfruttare a fini commerciali l'onda lunga dell'interesse per la memoria, bisogna secondo me sottolineare piuttosto «la persistencia de

13. A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 18.

14. G. Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006 (ed. or. *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004), p. 90.

15. J.-C. Mainer, *Para un mapa de lecturas de la guerra civil*, in “Letra internacional”, 2005, n. 89, p. 29.

una dura línea de ruptura, tanto con la tergiversación reaccionaria como con el pensamiento oficial de centro-izquierda»¹⁶, che ha percorso un fertile cammino di invenzione/investigazione narrativa. Ecco allora che scrittori come Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Ignacio Martínez de Pisón, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Rafael Chirbes, appartenenti alla medesima generazione storico-culturale, si sono fruttuosamente impegnati nella ricerca di nuove strategie di rappresentazione, spesso costruite sull'intreccio di materiali reali, fonti documentali e testimonianze veridiche, ove *res fictae* e *res factae* si congiungono nel tentativo di restituire spessore storico a memorie, identità ed esperienze offuscate nella loro intelligibilità dalla patina del tempo trascorso.

Tra i romanzi forse più rappresentativi di questa stagione vi sono, a mio giudizio, *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas ed *Enterrar a los muertos* (2005) di Ignacio Martínez de Pisón. Il *relato real* di Cercas evoca l'indagine del protagonista-narratore intorno al fallito fucilamento nei boschi del Collell dello scrittore Rafael Sánchez Mazas, ricerca che lo conduce sino all'ospizio digionese dove trascorre il proprio crepuscolo un vecchio miliziano che potrebbe essere l'anonimo salvatore dell'eminente falangista, e propone una restaurazione della memoria nella quale la terapia del ricordo si traduce nella celebrazione di un eroe dell'antifascismo e — questo a mio avviso il maggior difetto del libro — in un certo, blando grado di indulgenza *ex-post* verso le ragioni di Sánchez Mazas, con un qualche giudizio attenuativo sulle responsabilità di chi il 29 ottobre del 1933 era sul palco del Teatro de la Comedia de Madrid al fianco di José Antonio Primo de Rivera.

D'altra parte l'investigazione del narratore attorno all'oscuro episodio si chiude circolarmente nell'accorata invocazione dei morti, la quale sembra così restituire ai dimenticati dalla storia quell'onore che a lungo gli fu negato. Miralles, questo anziano soldato di Salamina che ha saputo conservare intatto in mezzo agli orrori il nucleo più intimo della propria umanità incarna la forza etica di chi seppe resistere a oltranza ai soprusi e alla violenza del franchismo prima e del nazismo poi, ed emerge come il simbolo luminoso di una dignità silenziosa quanto infrangibile. Si potrebbero altresì mettere in discussione — a margine degli indubbi pregi del romanzo — la presentazione, priva di chiaroscuri, di un bando repubblicano troppo appiattito sui soli comunisti e la raffigurazione di Lister soltanto come il mitico comandante che mai si arrese, mentre viene completamente trascurata la sua opera di repressione in qualità di fedele esecutore degli ordini sovietici.

In *Enterrar a los muertos*, Ignacio Martínez de Pisón si serve invece solamente di referenze reali e materiali documentali per ricostruire le vicende della scomparsa di José Robles, traduttore di Dos Passos e profes-

16. *Ibid.*

sore di Letteratura spagnola alla Johns Hopkins, assassinato dalla polizia segreta sovietica nel 1937. Trovatosi a Madrid assieme alla famiglia il 18 luglio, Robles si era subito messo al servizio del governo repubblicano, venendo destinato alla mansione di traduttore per le sue conoscenze del russo. Poche settimane dopo essersi trasferito a Valencia assieme al governo per proseguire il proprio lavoro all'ambasciata sovietica, scomparve, e di lui non si seppe mai più nulla. Il romanzo segue così le peripezie di John Dos Passos, che cercò a più riprese, senza risultato, di conoscere la fine del suo amico spagnolo, prese progressivamente le distanze dai comunisti e proprio per questo ruppe con Hemingway, e le dure prove affrontate dai componenti superstiti della famiglia Robles, i quali avrebbero tardato anni prima di poter sfuggire al maglio incrociato delle persecuzioni sovietiche e franchiste.

La qualità più convincente del romanzo è l'assenza di qualsivoglia afflato celebrativo da parte dell'autore, che mette al servizio di una scrittura spoglia e contenuta una ricerca bibliografica e archivistica esemplare, la quale d'altra parte non produce un'opera storiografica, ma piuttosto «la aparente elaboración directa de unos cuadernos de trabajo». L'inserimento di fotografie — oltre alle vignette disegnate da Robles per un suo libro — la presenza di un'appendice sui fatti di Barcellona del 1937 e di un corpo di note senza rimandi precisi nel testo rendono il romanzo ibrido e *mestizo*, ove il titolo *Enterrar a los muertos* rimanda a un grado zero dell'etica che coinvolge il lettore nella responsabilità morale verso la memoria della Guerra civile *in quanto* vicenda di tombe scoperchiate e fosse comuni gremitte, atrocemente riempite allora, legittimamente liberate oggi.