

Tre strategie narrative per il ricordo e la ricostruzione di un passato traumatico: Javier Marías, Almudena Grandes e Antonio Muñoz Molina

FAUSTA ANTONUCCI
Università Roma Tre

Resumen

La reelaboración del pasado traumático de la Guerra Civil y de la dictadura es un tema explorado con enorme frecuencia en la narrativa española desde al menos el año 2000. Aquí se examinan algunos presupuestos de esta reelaboración, como la confianza (o al contrario el escepticismo) en la posibilidad de llegar a conocer y a contar la verdad, manifiestas ambas opciones en las estrategias de narración y en la construcción de los personajes. Se centra el análisis en dos escritores — Javier Marías y Almudena Grandes — que adoptan una postura divergente de cara a las problemáticas relacionadas con la recuperación de la memoria traumática, aunque algunas obras suyas manifiesten singulares parecidos en la construcción de la intriga y de los personajes. El ejemplo de *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina cierra el recorrido analítico mostrando otra estrategia narrativa para la evocación de un pasado conflictivo, de acuerdo con una postura ideológica peculiar.

Abstract

La rielaborazione del passato traumatico della Guerra Civile e della dittatura è un tema narrativo frequentissimo in Spagna almeno dal 2000. Qui si esaminano alcuni presupposti di questa rielaborazione, in particolare la fiducia o meno nella possibilità di ricostruire e raccontare la verità, che si manifesta sia nelle strategie di narrazione, sia nella costruzione dei personaggi. Al centro dell'analisi due scrittori — Javier Marías e Almudena Grandes — che adottano una posizione divergente riguardo a molte problematiche connesse con il recupero della memoria traumatica, pur nella singolare somiglianza di alcuni ricorsi d'intreccio. L'esempio de *La noche de los tiempos* di Antonio Muñoz Molina chiude l'analisi mostrando un'altra strategia narrativa per la ricostruzione di un passato conflittuale, in accordo con una posizione ideologica del tutto peculiare.

Forse non c'è tema più esplorato nella narrativa spagnola degli ultimi vent'anni di quello relativo alla rievocazione del traumatico passato recente del Paese: la Guerra Civile del triennio 1936-39 e il lungo dopoguerra dittatoriale. Non basterebbe una monografia a dare conto di tutte le opere che — sempre più numerose soprattutto a partire dal 2000, anno di fondazione della "Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica" — si sono dedicate a raccontare storie connesse con una problematica che, per tutta la durata del regime franchista, era stata tabù, e che poi il cosiddetto "patto del silenzio" sul quale si era basata la Transizione alla

democrazia aveva sconsigliato di fare emergere¹. Rimandando per un quadro d'insieme ai numerosi lavori critici che hanno tentato questa impresa², mi limiterò in queste pagine a proporre l'analisi di tre modalità che mi sembrano specialmente rappresentative di altrettanti atteggiamenti in merito. La prima è esemplificata nel romanzo di Javier Marías *Corazón tan blanco*, che presenta un trattamento metaforico e filosofico del problema. *El corazón helado* di Almudena Grandes mostra al contrario l'adesione a un modello narrativo di stampo realista con una forte componente di impegno politico, e sembra costruirsi in contrasto e polemica (sebbene forse non consapevole) con *Corazón tan blanco* di Marías. L'ultimo romanzo analizzato in questo tritico, *La noche de los tiempos* di Antonio Muñoz Molina, è ancora diverso in quanto non propone come gli altri due una riscoperta del passato silenziato per il tramite di una inchiesta e una narrazione intradiegetica, quanto piuttosto una ricostruzione del passato attraverso l'immaginazione del narratore e per il tramite di un personaggio 'medio', che non si identifica con nessuna delle posizioni contrapposte ed estreme il cui conflitto condusse alla Guerra Civile.

1. JAVIER MARÍAS: IL RAPPORTO DOLOROSO E CONTRADDITTORIO TRA PASSATO E PRESENTE

Quando nel 1992 Javier Marías pubblicò *Corazón tan blanco* dava inizio alla fase più fortunata della propria scrittura narrativa, conquistandosi milioni di lettori che da quel momento in poi avrebbero seguito con interesse ogni suo nuovo romanzo. Uno dei motivi intorno ai quali ruota l'intreccio di *Corazón tan blanco* è il peso delle frasi che diciamo a cuor leggero senza pensare seriamente alle conseguenze che potranno avere; e il suo corrispettivo, l'impatto che l'ascolto di una frase (voluto o non voluto che sia) può avere nella vita di una persona. "«Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes»" (Marías, 2006: 195) è il consiglio che riceve il narratore, nel giorno del suo matrimonio, dal padre: un padre che ha alle spalle una tripla vedovanza, e che il narratore nomina sempre solo con il cognome, Ranz, mai con il nome proprio. Fedele al consiglio che ha dato al figlio, il padre ha taciuto e continua a tacere fin quasi alla fine del romanzo sulle circostanze della sua vita: lavoro e affari, amori e matrimoni. Il narratore sa solo che, prima che con sua madre Juana, il padre era stato sposato con la sorella di lei, Teresa, morta precocemente per una malattia. Tuttavia un amico del padre, l'inquietante Custardoy, inizia a insinuare dubbi e interrogativi nell'animo del narratore, facendosi sfuggire (ma è evidente che non si tratta di un lapsus) la vera causa della morte di Teresa: non una malattia ma un suicidio, poco dopo il ritorno dal viaggio di nozze. In più, Custardoy fa in modo di alludere anche all'esistenza di un'altra moglie di Ranz, la prima, mai menzionata da nessuno e anch'essa morta in circostanze poco chiare. Il narratore, turbato, parla di queste scoperte con la sua giovane moglie Luisa, e questa convince il marito ad approfondire: così, nel corso di una ricerca che assume quasi i caratteri dell'inchiesta poliziesca, entrambi raccolgono indizi e prove che confermano le insinuazioni del primo informatore, anche se resta un mistero il motivo per il quale Teresa si era suicidata. La spiegazione la dà Ranz a Luisa in quella che è una vera e propria confessione che il narratore ascolta, non visto, da un'altra camera della casa in cui si svolge questa scena culminante del romanzo: Ranz aveva rivelato a Teresa di avere ucciso per lei la sua prima moglie, la cui esistenza si frapponeva fra loro due; e Teresa non aveva potuto sopportare questa corresponsabilità, il peso della complicità involontaria con l'assassinio. Il narratore, del quale solo in questo capitolo veniamo a sapere il

¹ Sulle motivazioni di questo "patto" e le condizioni che lo determinarono, così come anche sulle sue conseguenze nella cultura spagnola e sugli equivoci che — per reazione — ha generato nella consapevolezza delle cause della Guerra Civile, si veda Ranzato (2006).

² Tra tanti, cito almeno: Corredera González (2010); Luengo (2004); Moreno Nuño (2006). Utili rassegne in Sarmati (2009 e 2012).

nome — Juan — come se la rivelazione rappresentasse per lui l'uscita dall'anonimato, è dunque il frutto di un delitto e di due morti violente, senza le quali mai Ranz avrebbe sposato Juana, sorella di Teresa e madre del narratore.

Prima di decidersi a rispondere alle domande della nuora, Ranz le dice che teme di ripetere l'errore fatto con Teresa: dire quello che non avrebbe dovuto essere detto. Ma Luisa ribatte che lei non si ucciderebbe mai per qualcosa che è successo quarant'anni prima, qualsiasi cosa sia. E Ranz commenta che lo immaginava, e che anzi, crede che lei non si ucciderebbe neppure se Juan le rivelasse ora quello che lui a suo tempo aveva rivelato a Teresa. "«Tú eres distinta, los tiempos son distintos, más leves, o más duros, lo encajan todo»". Ma dubita: "«Sin duda no te matarías, pero tal vez no querrías volver a verme»". E Luisa: "«Lo que usted hiciera o dijera hace cuarenta años me importa poco y no va a variar mi afecto. Es usted al que yo conozco [...]. No conozco al de entonces»" (Marías, 2006: 361). E mantiene la parola: nonostante il racconto di Ranz l'abbia sicuramente colpita — come si capisce dalla ripetizione quasi meccanica della frase "No me lo cuente si no quiere" nei momenti più drammatici della storia — alla fine, dopo un lungo silenzio, gli dice soltanto: "«Va siendo hora de pensar en la cena, si tiene hambre»" (Marías, 2006: 379).

Neanche Juan appare sconvolto più di tanto dopo aver ascoltato la storia segreta del passato paterno: anzi, nel capitolo seguente afferma che i presentimenti di disgrazia che l'hanno angosciato fin dal momento del suo matrimonio adesso si sono attenuati, e che, sebbene non sia ancora capace di pensare al futuro come entità astratta, tuttavia adesso non rifugge più come prima dal proiettare nel domani la vita sua e di Luisa³. Contemporaneamente, quel padre che gli era sempre sembrato uguale a se stesso, e del quale in uno dei primi capitoli del romanzo dice che, pur avendo trentacinque anni più di lui, "nunca ha sido viejo" (Marías, 2006: 180), ora invece è, almeno ai suoi occhi, "casi un viejo, lo que nunca ha sido" (Marías, 2006: 386). Il tempo si è sbloccato dunque, la consapevolezza lo ha rimesso in moto: questo è senz'altro un effetto positivo della rivelazione del segreto paterno ascoltata da Juan. Ma è un effetto che resta circoscritto all'ambito privatissimo del rapporto matrimoniale del narratore e della sua capacità di immaginarsi nel futuro. Juan, così come Luisa, non pensano neanche per un momento a modificare il loro modo di relazionarsi con Ranz, a rompere il silenzio che gli ha permesso di continuare a vivere⁴. Il Ranz che ha commesso un uxoricidio quarant'anni prima non è il Ranz di oggi, per Luisa, che continua a trattarlo "como si esa noche no hubiese existido o no contara" (Marías, 2006: 386). Per Juan, "[l]o que oí aquella noche de labios de Ranz no me pareció venial ni me pareció ingenuo ni me provocó sonrisas, pero sí me pareció pasado" (Marías, 2006: 388). E il passato, riflette, è quasi come se non fosse accaduto: "A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, de que todo ocurrió y a la vez no ha ocurrido, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente [...]. A veces tengo la sensación de que lo que se da es idéntico a lo que no se da [...]" (Marías, 2006: 383-384). Tuttavia, come riflette poco più avanti, "también es verdad que a nada se le pasa el tiempo y todo está ahí, esperando a que se lo haga volver, como dijo Luisa" (Marías, 2006: 384). La contraddizione che si manifesta in questa riflessione del narratore è centrale per il tema del quale ci occupiamo in queste pagine. Se tutto è uguale, perché ciò che è passato è come se non fosse mai accaduto, il crimine commesso dal padre di Juan non può dare luogo a

³ "Ahora mi malestar se ha apaciguado y mis presentimientos ya no son tan desastrosos, y aunque aún no soy capaz de pensar como antes en el futuro abstracto, vuelvo a pensar vagamente, a errar con el pensamiento puesto en lo que ha de venir o puede venir [...]" (Marías, 2006: 383).

⁴ "Yo he llevado desde entonces una vida normal e incluso agradable, después de cualquier cosa se puede seguir viviendo, los que podemos: he hecho dinero, he tenido un hijo del que estoy contento, he querido a Juana y no la hice desgraciada, he trabajado en lo que más me atraía, he tenido amigos y buenos cuadros. Me he divertido. Todo eso ha sido posible porque nadie supo nada, sólo Teresa" (Marías, 2006: 372).

giudizi di condanna emessi con sicurezza; ma al tempo stesso, poiché il passato proietta comunque la propria ombra sul presente, solo conoscerlo può aiutare ad allontanare quei “presentimientos de desastre” che affliggono chi, come Juan, senza saperlo deve l’esistenza proprio a quel crimine.

Il tragico segreto familiare esplorato da Marías in questo romanzo è facilmente leggibile come una metafora del “patto del silenzio” che rappresentò il pegno da pagare per il passaggio indolore dalla dittatura alla democrazia all’epoca della Transizione. Nel romanzo, un “patto del silenzio” accomuna due generazioni: la madre e la nonna di Juan, che gli hanno sempre nascosto la verità sulla morte di sua zia Teresa; e Juan e Luisa, che dopo aver appreso il segreto di Ranz scelgono di continuare a tacere e a far finta di nulla. Dal canto suo, il personaggio di Ranz, critico d’arte arricchitosi durante il franchismo grazie a oscure speculazioni, dietro la cui maschera di personaggio disinvolto e di gran mondo si nasconde un assassino, si presta specialmente bene a incarnare i crimini della dittatura nascosti dietro il volto presentabile dei suoi epigoni convertiti alla democrazia. Lungi dallo scrivere una narrativa deliberatamente disinteressata ai problemi della Spagna (accusa che gli venne ripetutamente mossa ai suoi inizi come scrittore), Marías al contrario starebbe dunque esplorando uno dei problemi basilari della Spagna democratica: la rimozione di un passato tragico che finisce per condizionare negativamente il presente⁵. Naturalmente si tratta di un’esplorazione che, invece di adottare le modalità del racconto realista, si avvale di suggestioni derivate dalla psicanalisi e dalla filosofia postmoderna: il “ritorno del rimosso” nelle forme perturbanti e sinistre del fantasma, la crisi della nozione di tempo lineare e di storia⁶, la sospensione o finanche l’impossibilità del giudizio etico⁷.

Soprattutto questi ultimi due aspetti sono estremamente provocatori per il lettore che adotti un punto di vista storicista e non concepisca altro impegno per la letteratura al di fuori della denuncia o della presa di posizione esplicita⁸: come si vede in alcune critiche che stigmatizzano l’atteggiamento di Juan e Luisa nei riguardi del segreto di Ranz come superficiale, infantile, interessato, privo di etica⁹. Per quanto comprensibile e argomentabile con concreti riferimenti testuali, questa interpretazione pecca tuttavia di semplicismo e parzialità. Infatti, le riflessioni di Juan sul problema del tempo e del rapporto fra presente e passato, nonché sull’incertezza del giudizio e sull’impossibilità di conoscere davvero la verità, non sono frutto della sua insipienza come personaggio di finzione ma echeggiano posizioni filosofiche di estremo rilievo, prima fra tutte quella espressa da Nietzsche nelle sue *Considerazioni inattuali* (in particolare in “Sull’utilità e il danno della storia per la nostra vita”). Con il che non voglio affermare che non si possa essere in disaccordo con Nietzsche, ma solo che non si possono interpretare come difetti del personaggio riflessioni che rispecchiano una preoccupazione seria e profonda di Marías circa la funzione della memoria e, per parafrasare Nietzsche, circa l’utilità e il danno che ci può derivare dalla conoscenza del passato. *Corazón tan blanco*, infatti, si impernia proprio sulla contraddizione che riassumevo più sopra: se da una parte sapere quanto è avvenuto è un’esigenza imprescindibile, d’altra parte questo stesso sapere contamina. Una delle tante riflessioni scaturite dal richiamo intertestuale al *Macbeth* shakespeariano che riecheggia fin dal titolo è proprio questa: è nel momento in cui sa che Macbeth ha assassinato Duncan che lady Macbeth diventa davvero sua complice, come Teresa quando ascolta da suo

⁵ È questa in estrema sintesi l’interessante lettura di Cuñado (2004).

⁶ Si veda su questo tema, centrale in Marías, Candeloro (2012), in particolare la sezione dedicata a *Corazón tan blanco*.

⁷ Il riferimento è alla *epoché* derridiana; in proposito si veda il dialogo con Derrida in Kerney, Dooley (1999: 81-101).

⁸ Al riguardo sono illuminanti le riflessioni di Scharm (2009) che insistono sulle diverse qualità dell’‘impegno’ in letteratura e sull’aspetto peculiare che questo impegno assume nella narrativa di Marías, anche se mai disgiunto da uno scetticismo di marca nietzscheana.

⁹ In particolare Calvelo (2002) e Fernández (2003).

marito il resoconto dell'uxoricidio commesso e, non accettando questa complicità, si uccide¹⁰. Né d'altro canto sapere quanto è avvenuto offre certezze, non in primo luogo le certezze necessarie a una condanna: perché quanto si viene a sapere è sempre un racconto frammentario, incompleto, reso confuso e impreciso dal tempo trascorso, dai mutamenti intervenuti nella persona che racconta¹¹. La realtà è che non esistono fatti oggettivi, ogni racconto è già un'interpretazione.

Questa problematica percorre tutta la produzione narrativa più recente di Marías, da *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) a *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007), e riemerge con particolare insistenza negli ultimi due romanzi, *Los enamoramientos* (2011) e *Así empieza lo malo* (2014). In particolare in quest'ultimo — ambientato nei primi anni '80 — ritorna il motivo narrativo dell'inchiesta su fatti oscuri del passato, stavolta esplicitamente collegati al trauma della Guerra Civile e della dittatura¹²: il regista Eduardo Muriel chiede al suo giovane assistente Juan de Vere di scoprire chi sia veramente l'amico Jorge Van Vechten, medico famoso e di successo. È davvero stato generoso nell'aiutare tante famiglie repubblicane a sopravvivere alla vendetta franchista, e gode quindi a buon diritto della fama di democratico che si è costruita dopo la morte di Franco, oppure è stato e rimane un reazionario, un viscido approfittatore che ha scambiato l'aiuto offerto con i favori sessuali estorti alle mogli e alle figlie dei repubblicani in difficoltà con il regime? Juan (che è il narratore della storia) raccoglie molti indizi e alla fine anche una testimonianza esplicita che confermano questa seconda ipotesi, e affronta a viso aperto Van Vechten per saggiarne le reazioni. Van Vechten però nega tutto, affermando che si tratta di calunnie dovute all'invidia per il suo successo. Nessuna prova materiale sostiene Juan nella sua convinzione che Van Vechten sia colpevole, solo la sgradevolezza del personaggio e la sua rapacità sessuale; d'altro canto, Muriel non vuole più sapere nulla di quello che Juan ha scoperto, perché è grato a Van Vechten per i suoi servigi di medico e per la sua amicizia, e non vuole perderlo. Fin dall'inizio, in realtà, dubitava che fosse possibile attingere la verità, perché — come già si diceva in *Corazón tan blanco* — anche il colpevole di un crimine cambia col passare del tempo, non è più la stessa persona che lo ha commesso e quindi non ha più titolo di altri a raccontare la verità:

La verdad es una categoría que se suspende mientras se vive. [...] Sí, es ilusorio ir tras ella, una pérdida de tiempo y una fuente de conflictos, una estupidez. Y sin embargo no podemos no hacerlo. O mejor dicho, no podemos evitar preguntarnos por ella, al tener la seguridad de que existe, de que se halla en un lugar y en un tiempo a los que no podemos acceder. [...] Que yo esté condenado a no averiguarla no significa que no haya una verdad. Lo peor es que a estas alturas hasta el interesado puede desconocerla. [...] Hay casos de

¹⁰ Si veda al riguardo Pittarello (2006: 37-45).

¹¹ Dice Ranz a Luisa: "De todo eso hace cuarenta años, ya es un poco como si no hubiera ocurrido o les hubiera ocurrido a otras personas, no a mí, ni a Teresa, ni a la otra mujer, como tú la has llamado. Ellas no existen desde hace mucho, los que les pasó tampoco, sólo yo lo sé, sólo estoy yo para recordarlo, y lo que pasó se me aparece como figuras borrosas, como si la memoria, al igual que los ojos, se cansara con la edad y ya no tuviera fuerzas para ver claramente" (Marías, 2006: 357).

¹² Molte delle interviste rilasciate da Marías per il lancio di questo suo ultimo romanzo insistono sul motivo narrativo appena menzionato, che evoca la polemica sorta, soprattutto a partire dal 2000, intorno al cosiddetto "patto del silenzio". In una delle risposte al riguardo, lo scrittore insiste sulla inevitabilità di questo patto nel momento della transizione alla democrazia, per evitare colpi di coda del franchismo (intervista con Elena Hevia, *El Periódico*, 5 ottobre 2014); ma non ha mai mancato di sottolineare anche certi eccessi nel voler dimenticare: cfr. Pittarello (2005a: 54-59). Va ricordato che Marías mette sempre in chiaro che per lui i territori della narrativa e della presa di posizione politica come cittadino sono nettamente distinti: il bello dello scrivere testi di finzione è per lui proprio quello di non essere obbligati a far coincidere i due territori (Pittarello, 2005a: 28-31).

sincero olvido, o de honrada tergiversación: en los que quien miente no miente, o no miente a conciencia. Ni siquiera el autor de un hecho es capaz de sacarnos de dudas, en ocasiones; simplemente ya no está facultado para contar la verdad. Ha logrado que se le difumine, no la recuerda, la confunde o directamente la ignora. (Marías, 2014: cap. 5, ebook)

Ma quando Van Vechten salva dalla morte Beatriz, la moglie di Muriel, questi rinuncia definitivamente a sapere cosa ci sia di vero nelle voci che ha sentito sul suo amico. Lo scetticismo iniziale sulla possibilità di conoscere la verità si trasforma in rinuncia deliberata a sapere, spiegata facendo ricorso alla citazione di Shakespeare che dà il titolo al romanzo. Una citazione che illustra benissimo, nella sua radicale ambiguità, il dilemma insolubile tra la ricerca della verità per fare giustizia dei crimini commessi (una giustizia che sarebbe comunque parziale e a suo modo ingiusta, come argomenta Muriel nel cap. 59) e la rinuncia “a sapere quello che non si può sapere”. Nessuna delle due scelte esclude il male, e tuttavia la seconda permette di lasciarsi alle spalle il peggio:

En realidad todo lo que se cuenta, todo aquello a lo que no se asiste, es sólo rumor, por mucho que venga envuelto en juramentos de decir la verdad. Y no podemos pasarnos la vida prestándole atención, todavía menos obrando de acuerdo con su vaivén. Cuando uno renuncia a eso, cuando uno renuncia a saber lo que no se puede saber, quizá entonces, parafraseando a Shakespeare, quizá entonces empieza lo malo, pero a cambio lo peor queda atrás. (Marías, 2014: cap. 41, ebook)

Almeno, così la pensa Muriel, mentre è evidente che Juan, più giovane di lui di una ventina d'anni, accoglie con disagio e difficoltà la scelta del suo datore di lavoro di ignorare il passato del dottore¹³. Del resto, la scelta di Muriel è in linea con un tema carissimo a Marías e che si trova al centro anche di *Corazón tan blanco*: la pericolosità letale dell'ascolto. Il crimine raccontato macchia e uccide assai più del crimine commesso: e Muriel non vuole che la sua amicizia si contamini con il racconto dei crimini del dottore. Vuole evitare —probabilmente— che succeda a questo sentimento quello che è successo al suo amore per Beatriz, che è andato in pezzi quando lei gli ha rivelato l'inganno che è stato alla base del loro matrimonio. Muriel infatti le aveva scritto una lettera di rottura del fidanzamento, spiegandole che si era innamorato follemente di un'altra donna; ma poiché Beatriz negava di aver mai ricevuto quella lettera, Muriel aveva taciuto sul suo contenuto sentendosi obbligato a mantenere la sua promessa di matrimonio e a rinunciare all'altra. Quando scopre che in realtà Beatriz aveva ricevuto quella lettera ma aveva fatto finta di niente per rendergli più difficile l'abbandono, si sente così profondamente tradito che da quel momento non solo interrompe qualsiasi intimità coniugale con la donna, ma inizia nei suoi confronti un sistematico lavoro di distruzione psicologica che di fatto condurrà Beatriz al suicidio. Si tratta di una vendetta in piena regola (la parola “vendetta” si ripete più e più volte nel testo) che rende quantomeno ambigue le riflessioni di Muriel sull'opportunità di non accanirsi a cercare la verità e a volere giustizia dei crimini commessi sotto il passato regime. Al di sotto dei sofismi che Muriel elargisce a Juan con un certo paternalismo, batte una scomoda realtà psicologica della quale lui non si mostra mai consapevole: Muriel preferisce non sapere la verità, perché una volta scoperta sa di essere incapace di perdono. E questa incapacità di perdono, anche a fronte di una colpa gravissima, mina i

¹³ Si potrebbe leggere in questa differenza un discreto accenno alla ribellione contro il “patto del silenzio” che ha animato la generazione di coloro che all'epoca della Transizione avevano vent'anni, troppo giovani quindi per partecipare alle decisioni politiche che portarono al patto in questione.

rapporti umani, perfino i più stretti e intimi, in modo irrimediabile, conducendo a una desolata solitudine affettiva.

Come vedremo tra breve, *Corazón tan blanco* e *Así empieza lo malo* sembrano intrecciare, su queste questioni, un dialogo a distanza con *El corazón helado* di Almudena Grandes; un dialogo forse spiegabile semplicemente con la centralità dei nodi problematici silenzio/rivelazione della colpa e perdono/vendetta/giustizia in una narrativa che ha scelto di misurarsi, sebbene con modalità assai diverse, con il traumatico passato rimosso del Paese.

2. ALMUDENA GRANDES E *EL CORAZÓN HELADO*: UNA RISPOSTA A *CORAZÓN TAN BLANCO* DI MARÍAS?

Nel 2007 Almudena Grandes pubblica un romanzo al quale lavorava dalla fine del 2002: *El corazón helado*. L'ambizioso affresco costruito dall'autrice si snoda a partire dagli anni della Seconda Repubblica fino al presente della scrittura, intrecciando le vicissitudini di due famiglie, quella repubblicana dei Fernández, esuli in Francia dopo la vittoria franchista, e quella di Julio Carrión, doppiogiochista che rimarrà invece in Spagna accreditandosi come franchista e traendo enormi vantaggi dal tradimento consumato ai danni dei Fernández, che deruba di tutti i loro averi dopo averne conquistato la fiducia e una procura generale. La verità su Julio Carrión e sulle origini della sua fortuna viene svelata interamente solo man mano che il racconto procede, un po' come accade in *Corazón tan blanco*. Come in *Corazón tan blanco*, a dipanare il filo del segreto criminale che si nasconde dietro l'apparenza brillante, affettuosa e impeccabile di Julio Carrión e di sua moglie Angélica, è il figlio Álvaro, anche qui con l'aiuto di una donna, che non è sua moglie ma presto diventerà la sua amante: Raquel Fernández Perea, nipote di quei Fernández che sono stati vittime di Carrión. Anche Álvaro, proprio come il narratore di *Corazón tan blanco*, potrebbe dire "No he querido saber, pero he sabido"¹⁴: perché il germe del dubbio, un'immagine del genitore diversa da quella che lui aveva sempre avuto, gli vengono insinuati da Raquel — proprio come fa Custardoy con Juan in *Corazón tan blanco* — con intenzioni malevole, quasi come una forma di vendetta che, non potendosi più esercitare sul padre (il romanzo si apre sul funerale di Julio Carrión), cerca di esercitarsi sul figlio. Ma la lista delle somiglianze è ancora lunga: Julio Carrión è, come Ranz, un seduttore, un uomo di grande successo sociale ed economico; il suo potere di seduzione si esercita anche sulla moglie di Álvaro, Mai, che è la sua nuora preferita; Álvaro, come succede a Juan in *Corazón tan blanco*, condivide con il padre alcuni tratti fisici (nel suo caso, carnagione scura, occhi e capelli neri, spalle larghe, corporatura snella) e questa somiglianza rende ancora più dolorosa la differenza caratteriale fra i due e il profondo senso di estraneità che alla fine assale Álvaro quando sarà pienamente consapevole della storia del padre.

Già, perché a differenza di quanto succede a Juan in *Corazón tan blanco*, o a Muriel in *Así empieza lo malo*, Álvaro non pensa neanche per un minuto che il passato è passato e che le persone cambiano e che non sia possibile giudicare o stabilire la verità. Né Raquel somiglia alla Luisa "joven y distraída" che chiede "¿Quién es Batista?" (Marías, 2006: 342) quando sente menzionare il dittatore cubano scacciato dalla Rivoluzione di Fidel Castro. Al contrario, alcuni tratti delle riflessioni che accomunano Juan e Luisa nella scelta di non reagire al racconto del segreto paterno, si ritrovano nel romanzo di Grandes in bocca a uno dei fratelli maggiori di Álvaro, Rafael, che ha abbracciato senza riserve l'ideologia reazionaria dei genitori. Quando Álvaro racconta ai fratelli le sue scoperte, Rafael afferma: "Es una historia muy antigua, que a estas alturas carece por completo de importancia en cualquier sentido, y que además no

¹⁴ È la frase con la quale inizia *Corazón tan blanco*.

debemos valorar, porque no podemos hacerlo. [...] nada de lo que me cuenten va a hacer cambiar mi opinión sobre papá” (Grandes, 2007: 840). I concetti espressi da queste parole, che in *Corazón tan blanco* discendevano dalla disposizione riflessiva e meditativa del narratore, dai suoi interrogativi e dal suo scetticismo filosofico, qui non sono che l’inizio di un dialogo che degenera presto in scontro aperto e nel quale ha modo di manifestarsi tutta l’aggressività del personaggio di Rafael, la sua intollerante adesione alle idee conservatrici del padre e della madre. Egli infatti finirà per rivelare apertamente la gelosia antica che cova contro il fratello minore, il preferito del padre, e quel rancore ideologico che spesso anima la persona poco colta verso l’intellettuale. In questo quadro, le idee espresse nella frase citata si svalutano, enunciate come sono da un personaggio sgradevole nel quale nessun lettore che non sia di estrema destra potrebbe riconoscersi.

Ora intendiamoci: c’è una certa differenza tra i delitti di cui si è macchiato Julio Carrión e il delitto di cui si è macchiato Ranz, che può comunque in ultima analisi essere attribuito alla passione: non a caso il fuoco con il suo potere distruttivo è una presenza che aleggia inquietante su tutto il romanzo di Marías¹⁵, mentre fin dal titolo il romanzo di Grandes allude al gelo, al ghiaccio, metafore della freddezza calcolatrice di Julio Carrión e di sua moglie Angélica. Ma il silenzio, l’occultamento del passato, la prosperità sorta su questo silenzio, la disinvoltura con la quale portano sulle spalle il fardello delle proprie colpe, sono tratti che inequivocabilmente accomunano Julio Carrión e Ranz; così come è davvero emblematico che in entrambi i romanzi sia il figlio a scoprire il passato nascosto del padre, e in entrambi i romanzi per il tramite di una figura femminile e senza che ci sia, per ragioni diverse, un confronto diretto con il progenitore. Con queste somiglianze, è inevitabile ipotizzare che ci sia un’intenzione polemica nell’attribuzione al personaggio forse più antipatico di tutto il romanzo, Rafael Carrión, delle parole citate più sopra che, come ho già detto, ricordano alcune delle affermazioni e riflessioni di Juan e Luisa quando, in *Corazón tan blanco*, si confrontano con la scoperta del segreto di Ranz. E quando questi stessi concetti li esprime, con più dolcezza e affetto, la sorella minore di Álvaro, Clara, il commento di Álvaro, sebbene comprensivo, non è per questo meno venato di disprezzo:

Clara no quería saber, prefería ignorar la cantidad y la calidad de cuanto desconocía, se había empeñado en vivir, o en hacer como que vivía, dentro de su propio invernadero de paredes de cristal. No era muy original, pero tenía derecho a escoger ese camino, a unir el estrépito de sus labios sellados al clamoroso silencio de millones de voces que habían elegido callar antes que ella, cerrar sus oídos al estruendo de un silencio más ruidoso que cualquier grito. (Grandes, 2007: 904-905)

Lo stesso titolo del romanzo di Grandes sembrerebbe una replica a quello di Marías: un cuore non più «bianco» ma «di ghiaccio», che sempre bianco è ma — a differenza dell’ambiguo colore shakespeariano che Marías adotta proprio per la sua polisemia¹⁶ — ha un chiarissimo valore metaforico negativo. In realtà, l’autrice ringrazia alla fine del libro “Antonio Machado,

¹⁵ La sigaretta accesa che cade sulle lenzuola del letto coniugale e brucia un circolo di stoffa è un’immagine che perseguita il narratore fin dal suo viaggio di nozze, raccontato nel terzo capitolo di *Corazón tan blanco*, e la cui ricorrenza si spiegherà alla fine, poiché Ranz giustifica l’incendio nel quale muore la sua prima moglie proprio con una sigaretta lasciata inavvertitamente accesa dalla donna prima di addormentarsi (in realtà Ranz inscena l’incendio dopo aver soffocato la moglie nel sonno). Inoltre, in una enigmatica scena del romanzo Ranz dissuade un custode del museo del Prado dal dare fuoco con un accendino a un quadro di Rembrandt.

¹⁶ Il titolo di *Corazón tan blanco* deriva da un verso del *Macbeth*, come si spiega dettagliatamente nel corso del romanzo discutendo anche il significato non chiarissimo del passo e in concreto dell’aggettivo «bianco» riferito al cuore di Lady Macbeth.

por todo y por el título”, facendo capire che questo deriva dai versi di Machado posti in epigrafe, i quali nel loro contesto originale (Grandes cita solo gli ultimi due) suonano così: “Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios: / una de las dos Españas / ha de helarte el corazón”¹⁷. Le “due Spagne” sono la Spagna progressista e quella reazionaria, che si fronteggiano, nella lettura di tanti intellettuali spagnoli, almeno fin dagli inizi dell’Ottocento, in continua lotta fra loro, senza che sia mai stato possibile trovare un punto di contatto che evitasse lo scontro fratricida. Ora è senz’altro vero che Grandes modella il suo racconto, senza alcuna riserva, sull’antinomia fra le “due Spagne”; del resto è stata la stessa repressione franchista ad assumere l’antinomia e a voler annientare l’“altra Spagna”, quella ‘sbagliata’, ‘nemica’, della Seconda Repubblica. Ma nel racconto, come accennavo più sopra, il “cuore gelato” non sembra tanto essere quello delle vittime della violenza e della repressione, quanto piuttosto quello dei carnefici, dei traditori come Julio Carrión e sua moglie Angélica. Una moglie che, lungi dal sentirsi schiacciata dalla complicità col delitto come succede alla Teresa Aguilera di *Corazón tan blanco*, lo assume senza neanche volerne parlare col figlio che la scongiura, alla fine del romanzo, di mostrargli una qualche traccia di pentimento, di consapevolezza, di dolore. Ed è nel momento in cui la madre rifiuta il dialogo, e continua a parlare di cose insignificanti senza mostrare di aver ascoltato le richieste del figlio, che un tratto somatico come i suoi occhi azzurri si carica di valenze negative, connesse con la freddezza, la durezza: “sus ojos, ahora más azules, más que fríos, helados de cólera, sostenían la mirada de una mujer joven. Era guapa mi madre, siempre lo había sido, pero aquella vez, mientras la dureza afloraba a su rostro como si la piel fuera apenas un adorno, la funda de una máscara de metal, no me gustó” (Grandes, 2007: 916).

L’ipotesi di lettura che ho appena proposto non presuppone necessariamente la consapevolezza dell’autrice di scrivere una replica a *Corazón tan blanco*: se convince, questa ipotesi può semplicemente dimostrare, innanzitutto, come il trauma della Guerra Civile e poi della dittatura abbiano segnato talmente in profondità la coscienza degli spagnoli da riemergere nelle elaborazioni narrative sotto la metafora ricorrente dello svelamento delle colpe paterne, e del drammatico condizionamento che queste colpe esercitano sulla vita dei figli¹⁸. La diversa reazione del figlio, nel romanzo di Grandes, può anche non avere alcuna intenzione intertestuale, ma essere semplicemente il prodotto di un modo assai diverso di concepire la storia e la memoria rispetto a quello che si manifesta nel romanzo di Marías. Modellandosi, come dicevo sopra, sull’antinomia tra le “due Spagne”, e assumendo in modo militante la giustizia di una delle due cause, quella repubblicana, Grandes fa un’operazione politica, prima ancora che letteraria: far riemergere dall’oblio le offese, i tradimenti, le violenze subite da coloro che uscirono sconfitti dalla Guerra Civile. L’autrice sa perfettamente che questa non è una scelta indolore: non a caso il suo protagonista, nel desiderio di “dire la verità” e che questa verità si sappia, innesca una reazione a catena che distrugge tutti i suoi equilibri familiari e affettivi preesistenti alle rivelazioni di Raquel Fernández Perea.

D’altra parte, Álvaro non ha dubbi circa la possibilità di attingere la verità dei fatti: è indicativo che nel confronto con suo fratello Rafael, quando questi gli grida che quello che sta raccontando “¡[...] es mentira!”, replichi tranquillo “No es mentira, es verdad” (Grandes, 2007: 845), e appoggi questa affermazione con la promessa di fotocopiargli il documento che ha ritrovato fra le carte del padre e che prova il suo doppiogiochismo, e cioè la tessera di affiliazione alla Gioventù socialista conservata insieme a quella della Falange. La fiducia nel valore di prova del documento che mostra Álvaro è il riflesso di una disposizione dell’autrice nei confronti della storia e dei suoi segni che è lontana anni luce dallo scetticismo di Marías. Non

¹⁷ Da *Campos de Castilla*.

¹⁸ Si veda su questo problema almeno Moreno Nuño (2006: 83-115).

che Marías espunga i documenti dalle sue narrazioni: per esempio, in *Tu rostro mañana* arriva a includere riproduzioni fotografiche di fogli di propaganda antinazista effettivamente diffusi in Inghilterra durante la seconda guerra mondiale. Mai però per Marías il documento è prova probante, piuttosto pretesto per divagazioni sull'inesauribile polisemia del reale, sull'ambiguità e le trappole del linguaggio¹⁹.

Questa fiducia nella 'verità' che sostiene il romanzo di Grandes ha un suo corrispettivo nella tecnica di narrazione: non interamente omodiegetica come in *Corazón tan blanco* (e in quasi tutti i romanzi di Marías), condotta quindi solo dalla prospettiva limitata del narratore e dei suoi interlocutori, bensì solo parzialmente. La narrazione di Álvaro, che dà conto del modo in cui la conoscenza di Raquel e di ciò che lei gli racconta modifica la propria vita, si alterna con una narrazione eterodiegetica e onnisciente che ha il compito di completare la storia, riferendo non solo il punto di vista di Raquel, ma riempiendo tutte le lacune della storia che Raquel non può raccontare perché non ha vissuto i fatti oppure li ignora. L'opzione della narrazione eterodiegetica e onnisciente, se da un lato inserisce il romanzo nella scia del realismo ottocentesco (non a caso uno dei numi tutelari di Grandes è Benito Pérez Galdós, cui va uno dei ringraziamenti finali dell'autrice), dall'altro è uno dei modi più sicuri di convincere il lettore dell'affidabilità del narratore. E questo è specialmente importante in un progetto narrativo che non si sosterebbe appieno senza l'adesione del destinatario; proprio come succede nell'epica tradizionale, genere con il quale *El corazón helado* ha molti punti di contatto, sia per l'adesione emotiva a una causa, sia per l'ambizione di rielaborare e tramandare memorie di fatti che la storia ufficiale ha tralasciato.

In questo senso è importante considerare anche il paratesto di chiusura, sottotitolato "Nota de la autora", che si intitola "Al otro lado del hielo" e dà conto degli incontri e delle storie lette e ascoltate che hanno contribuito alla formazione del romanzo. In particolare è interessante la presenza forte di storie narrate da conoscenti e amici, riguardanti vicende della Guerra Civile e del dopoguerra, che sono state rimodellate nel romanzo e attribuite ai personaggi creati da Grandes. Il procedimento è analogo a quello messo in campo da Dulce Chacón, autrice de *La voz dormida* (2002), che si può a buon diritto considerare l'iniziatrice di una narrativa tesa a recuperare le memorie orali e taciute delle vittime della Guerra Civile²⁰. Dulce Chacón termina infatti il suo romanzo con un breve testo intitolato "Mi gratitud a todas las personas que me han regalado su historia", che dà conto della provenienza effettiva delle storie narrate nel romanzo, dedicato "A los que se vieron obligados a guardar silencio". Non solo, ma il recupero di fotografie d'epoca con immagini di persone sconosciute che diventano personaggi del romanzo è stato inaugurato proprio da Dulce Chacón, che scelse per la copertina de *La voz dormida* la foto di una miliziana sorridente con in braccio un bimbo, che nel romanzo è Hortensia, la miliziana condannata a morte dai franchisti, che verrà fucilata dopo aver dato alla luce in carcere una bimba. Almudena Grandes ha seguito questo esempio quando ha scelto per la copertina del suo *El corazón helado* una foto scattata nel 1943 e un po' sciupata dal tempo dove compare una bella ragazza sorridente, che l'autrice fa diventare Paloma Fernández, tragico personaggio del suo romanzo²¹.

¹⁹ Si veda al riguardo Pittarello (2009).

²⁰ Un lavoro da lei iniziato anche prima della nascita dell'Associazione per il recupero della memoria storica, visto che la raccolta di materiale per *La voz dormida* durò quattro anni.

²¹ Anche l'ultimo dei romanzi di Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita* (2014), risente fortemente l'influsso del romanzo di Dulce Chacón: non tanto nella tecnica narrativa, che è assai diversa e si mantiene fedele alla mescolanza di narrazione omodiegetica ed eterodiegetica onnisciente che caratterizzava anche *El corazón helado*, quanto piuttosto per la caratterizzazione del personaggio protagonista, Manolita, e per alcune delle vicende che vive nel romanzo. Manolita ricorda per molti versi la Pepita de *La voz dormida*: sono entrambe giovani donne che non hanno una precisa coscienza politica, non sono state militanti, ma fanno di tutto per essere vicine con sacrificio e dedizione ai familiari che subiscono la repressione franchista e languiscono nelle carceri del regime. In particolare, è nella

3. LA NOCHE DE LOS TIEMPOS DI ANTONIO MUÑOZ MOLINA: UNA VISIONE ANTIEROICA E ANTIIEPICA DELLE RADICI DELLA GUERRA CIVILE

Nel 2009 Antonio Muñoz Molina, che già aveva affrontato in altri suoi libri di successo come *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991) e *Sefarad* (2001) la problematica del ricordo, della memoria dei vinti e degli esuli (non solo quelli della Guerra Civile), pubblica *La noche de los tiempos*: un impegnativo romanzo sugli ultimi mesi della Seconda Repubblica e gli inizi della Guerra Civile. *La noche de los tiempos* non si costruisce sulla scoperta di nessun segreto criminale, né sulle tensioni fra padri colpevoli e figli ignari che articolavano, sia in *Corazón tan blanco* che in *El corazón helado*, metafore più o meno esplicite di una Spagna democratica ancora in debito con la propria memoria storica; si costruisce, al contrario, sul racconto del progressivo spaesamento di un uomo (quasi) senza qualità, che assiste con sconcerto e impotenza alla radicalizzazione via via crescente dello scontro politico tra destra e sinistra, al dilagare inesorabile e sempre più irrazionale della violenza politica. Il protagonista è un architetto madrilenno di idee socialiste, ma ben lontano dall'aderire all'utopia palingenetica di una rivoluzione violenta; che si trova a disagio sia con i rivoluzionari fanatici che credono nella violenza di classe, sia con quelle persone che, come la famiglia della moglie e in particolare il fratello di lei, sono intrise di convenzionalismo e conservatorismo, quando non apertamente fasciste. Se questi due "opposti estremismi" incarnano le "due Spagne" la cui lotta permanente continua a riecheggiare nei romanzi di Almudena Grandes, allora Ignacio Abel non appartiene a nessuna delle due. Il cognome del protagonista è segno palese di questa non appartenenza: mutuando il nome dell'inerte fratello di Caino, indica la sua radicale estraneità rispetto a quello che tanti testi storici e pubblicistici chiamano il "conflitto cainita", nel quale cioè si scontrano in lotta fratricida due fazioni, ognuna delle quali può identificarsi nel fratello assassino della *Genesi*.

E infatti, quando ormai la guerra è scoppiata e Madrid è assediata dagli insorti, Ignacio decide di andare negli Stati Uniti accettando l'invito fattogli tempo prima a progettare la nuova biblioteca del Burton College: di fatto fugge, abbandonando la famiglia che è rimasta bloccata nella zona già conquistata dai ribelli, e un Paese nel quale non si riconosce più, sprofondato com'è in un conflitto nel quale lui non sa prendere posizione. La scelta di andare in America è in realtà, per Ignacio Abel, non solo fuga dalla Spagna lacerata e violenta, ma anche viaggio verso un Paese che incarna ai suoi occhi la modernità e si identifica con il luogo da dove proviene e dove è tornata la sua amante Judith Biely, conosciuta a Madrid nei mesi febbrili che hanno preceduto lo scoppio della guerra. E in effetti, in modo quasi miracoloso, Ignacio e Judith si incontrano di nuovo, fuggacemente, prima di separarsi ancora: perché mentre Ignacio ha scelto di abbandonare la Spagna per gli Stati Uniti, Judith ha deciso di tornare in Spagna dove combatterà per la Repubblica. Il teso dialogo fra i due che occupa le pagine finali del romanzo è l'occasione per Ignacio di spiegare a cuore aperto i motivi di una scelta, la sua, che può essere letta come tradimento, abbandono del dovere etico di restare al proprio posto, di prendere posizione, ma che si giustifica anche con il radicale scetticismo suscitato dall'esperienza degli ultimi mesi, con l'orrore per lo scatenamento della violenza spesso ingiustificata e casuale praticata da entrambe le fazioni in lotta.

ricostruzione dell'ambiente carcerario e dei rapporti che si creano tra i familiari dei detenuti fuori dal carcere che si sente l'eco fortissima de *La voz dormida* nel romanzo di Grandes; così come anche nel racconto dell'amore che sboccia fra la protagonista, poco incline a ragionare in termini di militanza politica, e un uomo che invece ha partecipato attivamente alle vicende della guerra e della resistenza antifranchista. *Las tres bodas de Manolita* si inserisce in un progetto narrativo più vasto, intrapreso da Almudena Grandes nel 2010 e che prevede sei romanzi (ad oggi ne sono usciti tre), a formare un ciclo che racconti il dopoguerra e la dittatura fino al 1964. Questo ciclo l'autrice ha deciso di intitolarlo "Episodios de una guerra interminable", in chiaro omaggio agli *Episodios nacionales* di Galdós.

Nella formazione del suo giudizio, o meglio, della sua scelta per una sospensione del giudizio, ha avuto un peso determinante la tragica fine dell'architetto che era stato suo professore alla Bauhaus, l'ebreo Karl Ludwig Rossman, fuggito con la figlia dalla Germania nazista in Unione Sovietica, e poi costretto a fuggire anche da lì per evitare la spirale di sospetto generata dal terrore staliniano. Rifugiato in Spagna, sopravvive malamente facendo il venditore porta a porta di oggettini insignificanti, per essere poi ucciso da bande comuniste convinte, dal suo accento tedesco, che si tratti di una spia di Hitler. La situazione spagnola, infatti, nella visione di Abel (e in quella dell'autore implicito che lo immagina), non è che un tassello di una situazione europea nella quale la pratica di una democrazia progressista e liberale finisce per essere schiacciata fra la dittatura nazista e quella staliniana, che perseguono entrambe un disegno politico in cui lo Stato è un Moloch dedito in primo luogo all'esercizio sistematico della violenza contro le dissidenze di qualsiasi genere. Rossman (personaggio inventato ma che riecheggia tanti personaggi realmente esistiti che comparivano già in *Sefarad*) è l'emblema dell'intellettuale democratico, progressista ma non fanatico, vittima designata di entrambe le dittature: come tanti altri suoi simili che sono stati sacrificati da Hitler o da Stalin o, peggio, sono scampati al nazismo solo per finire stritolati dallo stalinismo. Se Abel vuole fuggire da questo gorgo che — mostruoso come uno Scilla e Cariddi moderno — ha ucciso il suo amico e maestro, Judith Biely incarna invece la visione di chi, senza troppo soffermarsi sul problema rappresentato dalla Russia sovietica, vuole contrastare l'avanzata del fascismo in Europa cercando di compensare la colpevole diserzione delle democrazie europee con l'impegno in prima persona nelle file delle Brigate Internazionali.

Il fatto che Judith sia giovane, donna e americana, instaura un significativo contrasto con lo status di Abel, uomo, europeo e di mezza età. Questo contrasto rende leggibile il loro confronto di idee e posizioni come la dialettica inevitabile e mai davvero risolvibile tra lo scetticismo maturato al contatto con gli orrori della Storia e l'impegno e l'entusiasmo giovanili che desiderano sopra ogni cosa "fare qualcosa", anche se in modo magari disordinato²². Nonostante queste diversità, l'incontro amoroso che chiude il romanzo, sorta di appassionato addio prima che le traiettorie dei due personaggi divergano nuovamente, sta a dirci che i due punti di vista non sono del tutto inconciliabili, e che al di là delle scelte divergenti è possibile comprendere le motivazioni l'uno dell'altra. In particolare, è da sottolineare come Judith, benché abbia fatto una scelta di impegno militante che la porta con certezza a rischiare la vita, non pronunci mai neanche una parola di condanna verso la scelta così diversa di Ignacio, rispettandone le ragioni.

Differisce, in questo, dai tanti personaggi che si mostrano incapaci di tolleranza, come se avessero perso le proprie doti di equilibrio e di giudizio autonomo nell'orgia di fanatismo che sembra essere diventata un obbligo, sia a destra che a sinistra. Fra questi, spiccano alcuni intellettuali famosi dell'epoca, nei cui confronti il narratore non è affatto tenero, mostrandoli pieni di contraddizioni, eccessi e meschinità: forse la figura che ne esce peggio è quella di José Bergamín, ma neanche ad Alberti e a Pedro Salinas vengono risparmiate argute pennellate critiche. Non bisogna pensare per questo che il romanzo conduca una sorta di resa dei conti polemica; al contrario, l'intento di Muñoz Molina è proprio quello di uscire dalle strettoie delle interpretazioni ideologicamente preconcepite, e perciò necessariamente semplificatrici, per tentare di rendere la complessità e lo spessore della storia nel suo farsi giorno per giorno in un

²² Candeloro (2011) segnala come nel corso del romanzo (specificamente nel cap. 17) si formi fra i due un'altra dialettica o contrasto: Judith, straniera, sensibile a tutti i miti culturali elaborati sulla Spagna da intellettuali e scrittori degli ultimi trent'anni, tende a leggere la realtà che la circonda attraverso questa lente; mentre Ignacio, spagnolo, le mostra come i discorsi che lei tanto ammira siano mistificazioni e come, invece di un apprezzamento estetizzante di certe caratteristiche paesaggistiche e antropologiche, occorrono interventi economici pratici per risolvere quelli che sono solo i frutti di una secolare arretratezza.

periodo di tempo relativamente limitato, pur centrando sempre l'attenzione sulla vicenda esistenziale del protagonista. Le dimensioni del romanzo non si devono infatti alla sovrabbondanza di vicende e di personaggi, come in *El corazón helado*, bensì alla presenza di lunghi scambi dialettici e alla minuziosa ricostruzione dell'atmosfera e della cronaca quotidiana dei mesi che precedettero il sollevamento militare del 18 luglio 1936. Il lavoro di documentazione che sostiene la scrittura ha preso in considerazione soprattutto i giornali dell'epoca (molti titoli sono riportati nel testo a dare conto dei fatti di maggiore impatto)²³, ma non trascura elementi come fotografie, canzoni, film, pubblicità; confermando in questo la tipica inclinazione di Muñoz Molina ad incastonare nella finzione riproduzioni o descrizioni di reperti (oggetti, pellicole, foto, manifesti...), a loro volta generatori di storie e stimolatori di ricordi²⁴.

Dicevo più sopra che nel romanzo è significativa la presenza di lunghe porzioni 'mimetiche' in cui il discorso diretto non serve, come in *El corazón helado*, a trasmettere e raccontare storie dimenticate, bensì a discutere, tramite il confronto dialettico tra i personaggi, su alcuni dei problemi più scottanti del momento storico, problemi ancora oggi irrisolti, sia dal punto di vista politico sia dal punto di vista esistenziale. Questo aspetto conferisce a *La noche de los tiempos* un tono riflessivo e problematico, ne fa una sorta di romanzo-dialogo che, senza certezze, cerca di orientarsi nel labirinto della storia sanguinosa della Spagna del 1936. Le certezze che mancano a Ignacio Abel, infatti, mancano anche al narratore, figura dell'autore implicito²⁵, che dice "io" e si presenta in apertura di romanzo come osservatore che vede "primero de lejos" (Muñoz Molina, 2009: 11), poi "cada vez con más claridad, surgido de ninguna parte, viniendo de la nada, nacido de un fogonazo de la imaginación" (Muñoz Molina, 2009: 12), il personaggio di Ignacio Abel, e si immedesima in lui ("Veo a Ignacio Abel como si me viera a mí mismo", Muñoz Molina, 2009: 20), nelle sue sensazioni, sentimenti e percezioni; ma anche, in alcuni momenti del romanzo, in quelli di Adela, la moglie di Ignacio, o di Judith, la sua amante. Il punto di vista delle due donne, infatti, è importantissimo per dare profondità e spessore al personaggio del protagonista, mostrandone le piccole e grandi vigliaccherie, l'indifferenza e l'egoismo che manifesta verso la moglie e i figli quando la passione per Judith lo travolge, e al tempo stesso la sua incapacità di scegliere, il suo temporeggiare con Judith fin quando non è lei a decidere di lasciarlo. Ignacio Abel, infatti, sia nel pubblico sia nel privato, non è un personaggio esemplare: o meglio, è esemplare solo nel senso che è esempio rappresentativo di virtù e difetti di un borghese medio, di un intellettuale medio, né mediocre né geniale. E, naturalmente, non è un eroe; nessuno dei personaggi de *La noche de los tiempos* è in verità un eroe in senso classico, perché la disposizione epica è assolutamente estranea al romanzo²⁶. Quello che a Muñoz Molina interessa non è d'altronde mostrare l'eroismo, quanto piuttosto il fanatismo, versione deformata, esagerata e irrazionale dell'eroismo, generatrice non di salvezza ma solo di violenza distruttrice.

²³ Leggiamo anche la seguente considerazione espressa dalla voce dell'autore implicito e ricordata in Candeloro (2011): "Toco las hojas de un periódico — un volumen encuadernado del diario *Ahora* de julio de 1936 — y me parece que ahora sí estoy tocando algo que pertenece a la materia de aquel tiempo" (Muñoz Molina, 2009: 577).

²⁴ Sull'uso degli oggetti nel romanzo, e sulla loro trasformazione in "cose", ossia stimoli per la memoria e l'immaginazione (per riprendere una distinzione proposta da Remo Bodei), cfr. Candeloro (2011). Su questo uso in *El corazón helado* si può vedere Zapata Calle (2009). Già Pittarello (2005b) aveva analizzato una utilizzazione analoga nei romanzi di Marías. È imprescindibile menzionare a questo proposito gli studi di Nora (1989) sui "luoghi di memoria", che possono essere anche oggetti e fotografie.

²⁵ Su questo espediente narrativo, e sul rapporto fra l'io narrante che si affaccia a più riprese nel testo e l'autore Muñoz Molina, si veda Candeloro (2011).

²⁶ Questo è l'unico punto che mi vede in disaccordo con Candeloro (2011), il quale, forse un po' frettolosamente, scrive nell'incipit che *La noche de los tiempos* è "una narrazione dai toni epici"; nulla poi nel suo discorso critico conferma questa etichetta, anzi, la corretta individuazione nel romanzo di quella che Candeloro chiama l'isotopia dell'incertezza e dell'interrogativo intorno alla possibilità di resuscitare il passato rivivendolo tramite le tracce residue (oggetti, documenti, testimonianze...) va proprio in direzione contraria a una caratterizzazione epica.

Bibliografía

- CALVELO, Óscar (2002) "Memoria, olvido e historia en *Corazón tan blanco* de Javier Marías", *Ciberletras*, 6, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/calvelo.html>
- CANDELORO, Antonio (2011) "La noche de los tiempos di Antonio Muñoz Molina: «traspasando la frontera del tiempo»", *Artifara*, 11, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara>
- (2012) «Como la nieve resbaladiza». *Javier Marías narratore del tempo*, Roma, Aracne.
- CHACÓN, Dulce (2002) *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010) *La guerra civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- CUÑADO, Isabel (2004) *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, Amsterdam, Rodopi.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2003) "Contar para olvidar: la política del olvido en *Corazón tan blanco*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51:2, pp. 527-579.
- GRANDES, Almudena (2007) *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.
- KEARNEY, Richard and Mark DOOLEY, eds. (1999) *Questioning Ethics. Contemporary Debates in Philosophy*, London, Routledge; trad. it. *Questioni di etica. Dibattiti contemporanei in filosofia*, Roma, Armando, 2005.
- LUENGO, Ana (2004) *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlin, Walter Frey.
- MARÍAS, Javier (2014) *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara.
- (2006) *Corazón tan blanco*, ed. Elide Pittarello, Barcelona, Crítica (Clásicos y modernos, 12).
- MORENO NUÑO, Carmen (2006) *Las huellas de la Guerra Civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Libertarias.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2009) *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.
- NORA, Pierre (1989) "Between Memory and History: Les lieux de Mémoire", *Représentations*, 26, pp. 7-25.
- PITTARELLO, Elide (2009) "Sobre las fotos", en Alexis GROHMANN Y Maarten STEENMEIJER, eds., *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Amsterdam - New York, Rodopi, pp. 95-113.
- (2006) "«No he querido saber, pero he sabido»: Javier Marías y *Corazón tan blanco*", prólogo a Marías (2006), pp. 5-97.
- (2005a) *Entrevistas. Javier Marías*, Barcelona, RqueR.
- (2005b) "Haciendo tiempo con las cosas" en Irene ANDRES-SUÁREZ, Ana CASAS, eds., *Javier Marías* (actas del Grand Séminaire de Neuchâtel, 10-12 de noviembre de 2003), Madrid, Universidad de Neuchâtel - Arco/Libros, pp. 17-48.
- RANZATO, Gabriele (2006) *Il passato di bronzo*, Bari, Laterza.
- SARMATI, Elisabetta (2009) "La guerra civile nella narrativa spagnola contemporanea", *Nuova*

Informazione Bibliografica, VI: 4, pp. 725-740.

SARMATI, Elisabetta (2012) "Narrativa e guerra civile spagnola: i classici e i moderni", *Nuova Informazione Bibliografica*, IX: 3, pp. 537-563.

SCHARM, Heike (2009) "Javier Marías, monarca del tiempo: de la ética novísima hacia el compromiso ético", in Enric BOU, Elide PITTARELLO, eds., (*En*)*claves de la Transición. Una visión de los Novísimos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 283-308.

ZAPATA CALLE, Ana (2009) "La memoria histórica como tema central en *El corazón helado* de Almudena Grandes", *LL Journal*, 4: 2,
<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/489>

