

Soldados de Salamina: storia di una salvezza possibile

Luigi Contadini
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ABSTRACT

In this study on the well known novel by Cercas, I will highlight several aspects related to postmodernity, at the same time my reading of the text will show its importance for the ethics of memory. By reporting an act of salvation, the narrator saves the memory of the agent of this act and of those who fought against Franco. At the same time, combining the collective episodes of the war with many of his private life in a metanarrative way, the narrator manages successfully to create and maintain a feasible and forceful novel.

Keywords: Cercas, *Soldados de Salamina*, Memory, Metanarrative, Salvation.

In questo studio sul noto romanzo di Cercas, si mettono in evidenza molteplici aspetti connessi alla postmodernità, e allo stesso tempo si approfondisce l'esigenza di acquisire consapevolezza sull'importanza etica della memoria. Raccontando un gesto di salvezza, il protagonista narratore salva la memoria dell'artefice di tale gesto e di coloro che hanno combattuto contro il franchismo. Inoltre, mescolando metanarrativamente ai fatti della guerra una miriade di episodi della sua vita privata, il narratore risolve con successo la sfida che si era posto sulla composizione del racconto.

Parole chiave: Cercas, *Soldados de Salamina*, memoria, metanarrazione, salvezza.

Tra postmodernità ed etica della responsabilità

Il romanzo *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas, può essere considerato un'opera di frontiera perché ha un debito molto forte nei confronti del postmoderno e, allo stesso tempo, mette in campo esigenze diverse che coinvolgono la necessità di fare memoria sui fatti del passato e di approfondire alcuni episodi drammatici della storia recente della Spagna. Proprio a partire dagli anni novanta, infatti, ma soprattutto durante l'ultimo decennio, sono emerse molteplici indicazioni sull'esigenza di dare credito a nuove istanze che superassero alcune delle carenze etiche della nostra epoca a favore di un'assunzione di responsabilità etico-politica su quanto si scrive, si comunica, si testimonia.

Nel 2001, la pubblicazione del romanzo di Cercas conferiva nuovo vigore ad una tendenza editoriale, che aveva già preso le mosse dalla fine della decade precedente, facendo da modello propulsivo alla diffusione di una ricchissima bibliografia, composta da svariati generi, sulla guerra civile e sulla repressione franchista che si è venuta via via formando nel primo decennio del nuovo secolo, e che ha portato per la prima volta alla luce episodi fino a quel momento sconosciuti, proponendo innovative interpretazioni di accadimenti militari e politici, rivisitando fatti noti e meno noti. Contemporaneamente, proprio negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del romanzo, eventi di carattere politico e giudiziario hanno contribuito ad accendere vibranti dibattiti nella società, nella politica e nella cultura spagnola, ancora adesso in corso di svolgimento. Il pensiero va a quei noti e fondamentali avvenimenti politico-istituzionali che hanno portato alla condanna ufficiale del franchismo nel 2002; all'istituzione della commissione sulla memoria storica del 2004 e alla legge varata nel 2007; alla drammatica e inquietante questione delle fosse comuni ancora sparse a migliaia nel territorio della penisola iberica; all'allontanamento dai tribunali spagnoli, nel maggio 2010, del giudice Baltasar Garzón, per prevaricazione (per aver aperto un'inchiesta sui crimini del franchismo); al caso dei "bambini rubati" che ha avuto un'ulteriore evoluzione nel 2011; e a tanti altri episodi che assumono un significato molto ampio e fortemente emblematico come, per esempio, la recente rimozione della maggior parte dei simboli del franchismo dal territorio nazionale (prevista dalla legge del 2007).

Il romanzo di Cercas, mantenendo un'impostazione decisamente legata all'ambito della postmodernità¹, si avvicina a queste nuove esigenze, molto sentite in Spagna per via del riconoscimento necessario che poco a poco viene restituito alle vittime della guerra e della repressione franchista, dopo un silenzio durato ben oltre gli anni della dittatura e della transizione.

Romanzo chiave, dunque, *Soldados de Salamina*, al di là dei meriti letterari, specialmente per il particolare momento storico in cui ha visto la luce, per i riconoscimenti ufficiali ottenuti, per le dispute che ha suscitato, per il successo raggiunto e la diffusione internazionale ininterrotta in questi dieci anni seguenti alla sua pubblicazione. Oltre alle questioni di carattere etico-

¹ "Lo que es original en Cercas es hacer que los *mass media*, el periodismo documental y la novela entren en diálogo, haciendo que resalte el relato postmoderno, donde la virtualidad de nuestra experiencia deniega la realidad mientras que la afirma y pone en tensión percepciones y presuposiciones, enfrentándolas a hechos e historias que pueden documentarse, pero que dejan abiertos pozos de silencio en los que la imaginación bucea y donde la realidad fracasa" (Mabrey, 2007-2008).

politico che coinvolgono il tema della memoria e della riabilitazione delle vittime, uno dei dibattiti più interessanti che sono stati ravvivati proprio dal romanzo è quello del genere letterario riferito in particolare alle modalità e alle caratteristiche con le quali può essere composto il racconto storico e alla sua mescolanza con elementi di finzione.

Le istanze che muovono questa tendenza, e che riguardano le letterature di vari paesi, si riconoscono proprio dall'interazione di verosimiglianza mimetica e inventività narrativa, una specie di cortocircuito tra realtà biografico-documentale e immaginazione romanzesca (Spinazzola, 2010, pp. 10-11) che prende anche il nome di autofinzione quando (come nel caso di *Soldados de Salamina*), amalgamando il romanzo con l'autobiografia, "el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe en la propia fuente del lenguaje" (Pozuelo Yvancos, 2004, p. 282).

L'informazione, l'articolazione di episodi e la loro interpretazione, di cui è composto generalmente il saggio storico si trasforma, così, in un thriller o in un libro poetico o tragico o sentimentale².

La presenza insistita del sintagma "relato real" (Cercas, 2001, p. 37)³, il cui significato si evolve lungo il corso della narrazione, e rimane comunque incerto, pone l'attenzione sulle relazioni e i conflitti tra verità e finzione⁴, tra realtà e rappresentazione, tra memoria e storia, tra vita privata e letteratura⁵.

² In questa operazione c'è anche un'esigenza di agevolare i meccanismi di identificazione del lettore con i personaggi per favorire il più possibile il coinvolgimento emotivo del pubblico (Spinazzola, 2004, p. 45).

Il lettore, in questi casi, si trova nella condizione di dovere o volere accettare (confondere e mescolare) due patti impliciti, apparentemente inconciliabili, con l'autore: il primo, che riguarda tradizionalmente i racconti di finzione, si basa sulla duplice convinzione di sospendere l'aspettativa di qualsiasi descrizione di una realtà extralinguistica e, di contro, di favorire l'interesse del lettore; il secondo che riguarda un testo storico, si basa sul fatto che lettore e autore convengono che verranno trattati avvenimenti, concatenamenti, personaggi che sono realmente esistiti in precedenza, vale a dire prima che ne sia fatto il racconto, laddove l'interesse o il piacere per la lettura vengono quasi in aggiunta (Ricoeur, 2003, pp. 396-397).

³ Tutte le successive citazioni del romanzo di Cercas saranno riferite all'edizione qui indicata, verranno segnalati pertanto solo i numeri di pagina.

⁴ Sulle questioni che riguardano verità e finzione si veda: Eco, 2009 – 2010.

⁵ Tra i più entusiasti sostenitori di *Soldados de Salamina* spicca il nome del recente premio Nobel Vargas Llosa che, in una recensione dell'epoca della prima uscita del romanzo, aveva già individuato gli aspetti più significativi dell'opera di Cercas, anticipando i temi dei successivi dibattiti critici: "El narrador de *Soldados de Salamina* insiste mucho en que lo que cuenta no es una novela sino 'una historia real' y seguramente se lo cree, igual que muchos que han celebrado el libro como una rigurosa reconstrucción de un hecho fidedigno [...]. Pero esto no es cierto; si lo fuera, el libro no valdría más que por los datos que contiene y su existencia –su valor–, como en el caso de un reportaje periodístico, dependería por completo de una realidad ajena y exterior a él, que la investigación de que da cuenta el texto habría contribuido a esclarecer. La verdad es otra: *Soldados de Salamina* es más importante que Rafael Sánchez Mazas y el fusilamiento del que escapó de milagro (cráter de la historia), porque en sus páginas lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir *otra* historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir ficticia [...]. Siento mucho tener que afirmar que esta otra historia –la de las oscuras frustraciones, ambiciones y empeños de un joven escritor que, escribiendo estas páginas, luchaba a muerte contra la amenaza del fracaso de su vocación– es más rica y conmovedora que la del polígrafo falangista y sus desventuras en la guerra civil, y la que ha contagiado a esta última su vitalidad y poderío. Sin esta intrusión exhibicionista del propio narrador, relatando la desesperada apuesta que hace con este libro para resucitar una vocación que hasta ahora siente frustrada, los percances que hace sesenta años padeció Sánchez Mazas en el santuario del Collell y la comarca circundante tendrían escaso interés" (Vargas Llosa, 2001).

L'episodio centrale, attorno a cui ruota il romanzo, riguarda un gesto di salvezza, il gesto di un soldato repubblicano che salva la vita del falangista Rafael Sánchez Mazas⁶ scampato miracolosamente alla fucilazione nei pressi del santuario del Collell, in Catalogna, vicino al confine con la Francia, negli ultimi mesi della guerra civile⁷. Oltre a ciò, assumono un'importanza determinante i molteplici episodi della vita privata del narratore protagonista e l'impostazione metanarrativa del testo⁸.

Raccontando un gesto di salvezza, il narratore salva la memoria dell'artefice di tale gesto e di coloro che hanno combattuto al suo fianco nei lunghi anni di guerra, affrontando un percorso di progressiva conoscenza e consapevolezza sull'importanza etica della memoria.

Ma allo stesso tempo, mescolando metanarrativamente ai fatti della guerra una miriade di episodi della sua vita privata e professionale, il protagonista narratore salva anche se stesso poiché risolve con successo la sfida che si era posto sulla composizione del romanzo, intimamente legata ad un riassetto della sua vita privata e professionale.

Il paradosso della verità

Nella prima parte del romanzo ("Los amigos del bosque") il narratore cerca di individuare la storia che costituirà l'oggetto del suo libro e che finisce per identificare (attraverso una serie di incontri, di testimonianze e di letture), nella suggestiva vicenda che ebbe a vivere Sánchez Mazas durante la guerra civile.

Ma per affrontare questioni che riguardano fatti storici del passato, il narratore ha bisogno di riflettere su che cosa è verità e che cosa è, invece, finzione, menzogna o verosimiglianza⁹. Fin dalle prime righe del romanzo, egli, raccontando di sé, fa tre affermazioni e immediatamente smentisce la terza: "Miento" (p. 17). Successivamente, parlando della strana e fallimentare intervista effettuata a Rafael Sánchez Ferlosio, dichiara (riferendosi alla versione ufficiale da consegnare alle stampe): "En cuanto a la entrevista con

⁶ Rafael Sánchez Mazas (poeta e politico), padre dello scrittore Rafael Sánchez Ferlosio, naque a Coria nel 1894 e morì a Madrid nel 1966; amico di José Antonio Primo de Rivera, fu uno dei padri fondatori della Falange Española nel 1933.

⁷ Per quanto sull'avvenimento centrale del romanzo ci siano testimonianze attendibili, è opportuno segnalare che secondo Morán, l'episodio della mancata fucilazione è un falso inventato dallo stesso Sánchez Mazas (Morán, 1982). Non bisogna dimenticare, in ogni caso, che l'opera di Cercas è abbondantemente infarcita di finzioni e di giochi metanarrativi che creano illusioni spiazzando, spesso, il lettore.

⁸ A questo proposito Pozuelo Yvancos afferma che il romanzo è composto da due storie, ma profondamente unite e indistinguibili: "*Soldados de Salamina* es a la vez la historia de cómo un novelista ha hecho una novela y la misma novela que leemos" (Pozuelo Yvancos, 2004, p. 285).

⁹ Il dibattito su verità e immaginazione e, in particolare, fino a che punto è lecito fare ricorso alla menzogna per difendere una verità, è attualmente molto vivo, anche alla luce dell'ultima opera dell'autore (*Anatomía de un instante*, 2009, che tratta del tentato golpe del 23 febbraio 1981) e in seguito a varie discussioni sviluppatesi recentemente sulle pagine dei giornali. In alcuni articoli, Javier Cercas conferma l'ambizione (la sfida impossibile) di riconciliare le verità irreconciliabili della storia e del romanzo: quella fattuale, concreta e referenziale con quella universale, astratta e morale (Cercas, 2011a, p. 45; si veda anche: Cercas, 2006). Inoltre, estendendo le questioni della verità e della finzione anche all'ambito del giornalismo, l'autore sostiene (sulla scorta di Raymond Carr) che, se la storia è un saggio di comprensione immaginativa del passato, bisogna accettare anche che il giornalismo sia un saggio di comprensione immaginativa del presente (Cercas, 2011b; si veda la replica di: Pérez Oliva, 2011).

Ferlosio, conseguí finalmente salvarla, o quizás es que la inventé” (p. 21). E, ancora, i riferimenti alla verità rispettata o tradita, accettata o rifiutata sono molteplici: “Ignoro si se ajusta a la verdad de los hechos” (p. 25, intorno al racconto di Sánchez Ferlosio sulla fucilazione frustrata del padre); “he llegado a la conclusión de que quizás sea verdad” (p. 33, sulla presenza in Catalogna del generale Enrique Líster, dell’esercito repubblicano); “dicen una cantidad tremenda de mentiras, como todas las memorias” (p. 33, sul libro di memorie di Líster); “la mitad de las cosas que se atribuyen a Líster es pura leyenda, y la otra mitad [...] es verdad” (p. 34); “mucha gente pensó que era mentira” (p. 35, sulla mancata fucilazione di Sánchez Mazas).

In alcuni momenti sembra, dunque, che il narratore voglia a tutti i costi giungere ad una certezza inattaccabile sulle cose che racconta, riportare solo fatti veramente accaduti e certificati, per questo infarcisce il suo testo con espressioni quali: “ignoro si se ajusta a la verdad de los hechos” (p. 23); “no sé si será verdad” (pp. 51-52); “Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos” (p. 62); ecc.

Si evidenzia, inoltre, uno scarto inevitabile tra l’esperienza e il suo racconto: “Salvo un detalle, la historia coincide punto por punto con la que a mí me contó Ferlosio, como si, en vez de contarla, los dos la hubieran recitado” (p. 40); “tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que este me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces” (pp. 42-43). E in un altro punto dichiara: “para poder contar lo que pasó, o su versión de lo que pasó” (p. 173). Per complicare ancora la questione, nella parte finale del libro, Miralles afferma che metà dei racconti che si fanno sulla guerra sono bugie involontarie e l’altra metà bugie volontarie (p. 177). Mentre in altri momenti il narratore indugia su descrizioni che sono palesemente arricchite dalla sua immaginazione, anche se verosimili (pp. 107-108).

Man mano che scorrono le pagine si fa sempre più evidente la consapevolezza del narratore che l’incertezza su molti episodi è destinata a non risolversi, ma è anzi costitutiva dello stesso racconto storico¹⁰. Ogni presunta verità (che non può essere indipendente dal discorso che la produce) risulta relativizzata e profondamente connotata dalle esigenze della comunicazione, nella fattispecie dalle esigenze del racconto orale che si ripete, a volte di bocca in bocca, allontanandosi dalla fonte primaria con tutte le possibili conseguenze che ciò comporta¹¹. Ma a volte è la stessa fonte primaria a rischiare di distanziarsi dal proprio vissuto a forza di ripetere, come in un recitato, un identico racconto formalmente comodo ed efficace nel corso del tempo.

Si riafferma così l’idea che ogni racconto è una recita, ogni avvenimento storico è una narrazione.

I molti dubbi che affliggono il narratore rimangono latenti per tutto il corso del romanzo, ma stanno proprio per questo a significare che il processo di

¹⁰ Afferma lo stesso Cercas rispetto al suo romanzo: “mi aspiración ha sido mentir en lo anedóctico, en lo particular, para poder decir la verdad en lo esencial” (Cercas – Trueba, 2003, p. 130).

¹¹ Sull’importanza della trasmissione orale come origine del testo di Cercas si veda: Gracia, 2001, p. 249. Le testimonianze dei sopravvissuti ascoltate dal narratore protagonista certificano la possibilità dell’elaborazione collettiva della memoria attraverso il racconto orale (Cfr. Albert, 2006, p. 26).

formazione del racconto storico non può esimersi da un'ineludibile zona di incertezza.

Si mette in scena, quindi, un paradosso insolubile: da una parte, un forte desiderio di aggrapparsi a qualcosa di certo e riconoscibile per tutti, un ritorno insomma, nonostante lo scacco subito dalla logica e dai criteri condivisi di conoscenza ad opera del relativismo degli ultimi decenni, alla categoria del realismo che giustifichi il frutto di una ricerca e sia per questo confortante; dall'altra, la frustrazione inevitabile che ogni operazione di questo tipo comporta, rappresentata emblematicamente dalle parole che il vecchio Miralles rivolge al narratore mentre questi si allontana in taxi. Parole che potrebbero svelare un mistero (l'identità del soldato repubblicano che ha salvato Sánchez Mazas), ma che non vengono comprese dal destinatario il quale non ha più la possibilità di chiedere chiarimenti: "Luego, bruscamente, dijo algo que no entendí (tal vez fue un nombre, pero no estoy seguro) porque el taxi había hechado a andar" (p. 203).

Voler stabilire come sono andati i fatti, trovare a tutti i costi coincidenze è come sbattere contro un muro insormontabile. Viene qui messo in risalto, ancora una volta, lo stacco insuperabile tra la realtà e la sua articolazione linguistica e retorica (Albert, 2006, p. 25).

Per questo, fin dalle prime pagine, entra in gioco l'idea di un racconto reale ("un relato real"¹², ossessione del narratore), all'inizio pensato (con un po' d'ironia) come qualcosa di perfettamente fedele alla realtà dei fatti, ma che nel corso del romanzo si viene via via trasformando fino a diventare un racconto nel quale si riconosca la referenzialità di alcuni avvenimenti salienti della storia e delle piccole storie dimenticate, ma allo stesso tempo si accetti che questi siano contaminati dall'ineludibile presenza dell'immaginazione¹³. La definizione di "relato real", infatti, cambia parallelamente alle evoluzioni del narratore e alla sua progressiva presa di coscienza sull'impossibilità di giungere ad una verità documentata e rassicurante¹⁴. L'idea di verità, dunque, pagina dopo pagina, sfuma a favore di categorie quali: testimonianza e memoria, ma anche narrazione e rappresentazione.

Tra vita privata e storia

Il procedimento metanarrativo pervade tutto il romanzo che è diviso in tre parti, anche se si manifesta in maniera evidente soprattutto nella prima e nella terza parte. Allo stesso tempo abbondano in maniera cospicua i riferimenti storici. Autoreferenzialità e referenzialità si intrecciano e costituiscono una delle caratteristiche principali dell'opera. Ciò indica che la ricostruzione dell'avvenimento storico implica la necessità di mostrare le fasi, le

¹² Si veda a questo proposito: Gómez Trueba, 2009; Rubio Áquez, 2010.

¹³ "La permanente minaccia di confusione fra rimemorazione e immaginazione, che scaturisce da questo diventare immagine del ricordo, intacca l'ambizione di fedeltà nella quale si riassume la funzione veritativa della memoria" (Ricoeur, 2003, p. 17).

¹⁴ Bidussa mette in evidenza la necessità "di costruire una consapevolezza storica attenta alle molte fonti che utilizza e avvertita del fatto che la verità non le appartiene" (Bidussa, 2009, p. 120).

problematiche, le incertezze, i ripensamenti, le riflessioni e le contraddizioni che accompagnano questo tipo di scrittura¹⁵.

I vari livelli diegetici e i vari mondi narrativi che in questo testo convivono, alludono all'indissolubile compresenza di vita privata e storia, di presente e passato, di ricordi e dimenticanze, di fatti tragici e avvenimenti effimeri, il tutto inseparabilmente ed abilmente mescolato.

È il procedimento attraverso cui si ottengono i dati di realtà che viene messo in questione: il narratore rifugge dall'idea del documento come unico dato certo; ma si smarca anche dalla tentazione di utilizzare l'immaginazione per offrire al lettore il finale ad effetto, che avrebbe previsto, nel caso specifico, indicare Miralles precisamente come l'eroe che ha salvato Sánchez Mazas dalla fucilazione, riuscendo in questo modo a incastrare alla perfezione tutti i dati, a mettere, narrativamente e storicamente, tutto in ordine.

Dunque, egli accetta, perché inevitabile (dato lo scarto tra la testimonianza, a volte di seconda o terza mano, e la realtà), che il suo racconto storico sia composto da elementi fittizi che si introducono più o meno surrettiziamente nella narrazione, senza però creare forzature clamorose. Ma se il *narratore* Cercas insegue con caparbieta le tracce di Miralles, *l'autore* Cercas, nel gioco scivoloso e ingannevole che si crea tra livelli diegetici e riferimenti (certificati o presunti) alla realtà, principalmente immagina quel personaggio che, infatti, risulta essere uno dei pochi del romanzo che non ha riferimenti storici concreti¹⁶. I confini tra realtà e rappresentazione sfumano irrimediabilmente, anche se continuano ad esistere riferimenti documentati a cui la narrazione si ispira rimanendo entro i limiti della verosimiglianza (Martín, 2005, p. 48). Ciò che importa, quindi, non è attestare l'esistenza di Miralles o le azioni da lui compiute, quanto mettere in primo piano l'importanza della memoria e i rischi che la democrazia corre se si mantiene l'oblio sulle vicende luttuose del passato. Miralles diventa una figura simbolica orientata a rappresentare questa forte esigenza della nazione spagnola¹⁷.

Il "relato real" sarebbe allora una mescolanza di diversi fattori: documenti; testimonianze; elaborazioni e rielaborazioni effettuate non solo da chi crea la rappresentazione, ma, più o meno consapevolmente, dai testimoni stessi o da coloro che hanno raccolto e riportato le testimonianze; libera immaginazione destinata, però, a conseguire uno scopo; riflessione

¹⁵ "la questione della memoria non riguarda ciò che è materialmente avvenuto ma le forme e i modi con cui noi costruiamo la storia di ciò che è successo funzionalmente ad una consapevolezza pubblica di che cosa sia la storia o il passato" (Bidussa, 2009, p. 70).

¹⁶ Come affermano diversi studiosi: "[Miralles] es el único personaje totalmente inventado de la novela" (Saval, 2007, p. 65. Si veda anche: Grohmann, 2004-2005, p. 308). Ciò in base anche alle dichiarazioni dello stesso autore che afferma: "el Miralles de Bolaño existe de verdad. No es de verdad, en cambio, que yo lo encontrase en Dijon"; e, aggiunge, inoltre, che la storia del soldato repubblicano (rispetto alla versione di Bolaño) è stata cambiata in molti dei suoi aspetti (Cercas - Trueba, 2003, pp. 116-117).

¹⁷ A questo proposito Peris Blanes si domanda: "la diferencia entre investigación histórica e imaginación literaria que estas representaciones hacen impertinente... ¿realmente es impertinente a la hora de construir la memoria del conflicto político central de nuestra historia reciente?" (Peris Blanes, 2009-2010). Mentre Dolgin Casado afferma: "Aparentemente habremos de contar con la ficción para recordar a todos estos individuos [...]. Si son personas reales o meros personajes literarios no afecta la transcendencia humana de la obra de Cercas, ya que si no han existido ellos, existirían otros como ellos o ya muertos o viviendo en el olvido de la conciencia nacional si Javier Cercas no hubiese escrito y publicado *Soldados de Salamina*" (Dolgin Casado, 2010, pp. 98-99).

metanarrativa che riporta incessantemente il dato storico alle modalità con cui questo può o deve essere trasmesso¹⁸.

Il racconto della storia, infatti, non può prescindere dall'evidenziare la fatica di costruirlo: quel lavoro fatto anche di dubbi e di incertezze che sottendono la definizione di un evento. Oltre alle vicende che riguardano la guerra civile, è fondamentale l'altro racconto (anch'esso, in fin dei conti, basato allo stesso tempo su verità e finzione) che riguarda le indagini che il narratore compie, le riflessioni sulle modalità di tali indagini, i suoi interlocutori, la diffidenza sui dati che ha a disposizione, le esitazioni sulle ricerche da compiere, gli incontri, le interviste, le letture, la caparbia, le delusioni e gli entusiasmi.

Ricordare i morti

Tuttavia, vale sempre la pena tentare la ricostruzione di eventi del passato, non per raggiungere una definizione valida per sempre, ma per l'importanza etica che questa operazione comporta: un'assunzione di responsabilità su quanto è accaduto che coinvolge, allo stesso tempo, l'esito letterario dell'opera del narratore protagonista che si fa carico di riferire tali avvenimenti.

A questo proposito il percorso etico del narratore è emblematico. Egli, inizialmente, afferma di stupirsi che fatti accaduti più di sessanta anni fa possano ancora essere così sentiti ("nada invitaba a pensar que unos hechos acaecidos sesenta años atrás pudieran afectar demasiado a nadie", p. 24) e dichiara di essere stato, fino a quel momento, quasi totalmente ignaro sugli accadimenti della guerra civile spagnola ("Tras la entrevista con Ferlosio empecé a sentir curiosidad por Sánchez Mazas; también por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina o del uso exacto de la garlopa", p. 19). Da mero giornalista-romanziero che indaga su alcuni episodi del passato, egli si trasforma in un tramite testimoniale, assumendo la responsabilità di quegli stessi eventi¹⁹.

¹⁸ Secondo Carlo Ginzburg, più che nelle prove materiali o documentarie, è nella capacità di comprendere che il modo stesso di produrre prove è oggetto di analisi da parte dello storico (Ginzburg, 2000, p. 66). A questo proposito sottolinea Bidussa: "Lo studioso non è collocato fuori dalla narrazione storica, ma, al contrario, è una voce della narrazione, così come il fruitore di quella narrazione" (Bidussa, 2009, p. 74).

¹⁹ Al riguardo, Luengo critica aspramente la precarietà e la superficialità con cui viene trattato il tema della guerra e della memoria: "la evolución del narrador se muestra no sólo incompleta, sino también superficial, a pesar del cambio de tono que lleva de una narración muy desenfadada en la primera parte, al tono melodramático y sentimental del final"; il romanzo di Cercas costituirebbe dunque nient'altro che "el aprovechamiento estético de la Guerra Civil española" (Luengo, 2004, pp. 254-255).

Facendo una comparazione con *Tu rostro mañana. 1 Fiebre y lanza* (2002) di Javier Marías, anche Cuñado censura la moda recente di riabilitare scrittori franchisti, come fa Cercas con Sánchez Mazas. Il risultato, secondo Cuñado, è "la exculpación de los crímenes fascistas a través de la revalorización de la literatura de sus líderes e ideólogos. Esto es precisamente lo que consigue *Soldados de Salamina*, sea o no ésa la intención del autor". Secondo la studiosa, il racconto di Cercas "es movido por una clara fascinación hacia todo lo que rodea a Sánchez Mazas, de forma que en conjunto dirige una larga y ambigua mirada a la vida del falangista" (Cuñado, 2004, p. 156; si veda anche: Lluró, 2002). Afferma, però, Hans-Jörg Neuschäfer sul presunto revisionismo di Cercas: "Hay que tomar en serio la distinción entre narrador y autor [...]: el que Cercas abandone viejas reglas de interpretar la propia historia no significa que la quiera 'revisar'". Lo studioso continua suggerendo che il romanzo di Cercas possa esprimere piuttosto

Responsabilità che conduce al racconto di azioni poco note ma di grande importanza e al riconoscimento simbolico dell'esistenza breve e tragica di tante persone (in particolare soldati) che sono morte giovani senza conforto alcuno e immediatamente dimenticate, spesso senza che si conosca il luogo di sepoltura e senza che il loro nome venga mai pronunciato:

Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon [...]. Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos, de Lela y de Joan y de Gabi y de Odena y de Pipo y de Brugada y de Guadayol, no sé por qué lo hago pero lo hago, no pasa un solo día sin que piense en ellos (p. 199).

Oppure di soldati che sono ancora vivi, come lo stesso Miralles, ma altrettanto abbandonati e sconosciuti: "Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada" (p. 173).

Sono indicative, a questo proposito, le considerazioni del narratore sulla salvezza: "estaba salvándonos a todos en aquel tiempo de oscuridad, y que quizá precisamente por eso, porque no imaginaba que la civilización pendía de él, estaba salvándola y salvándonos sin saber que su recompensa final iba a ser una habitación ignorada de una residencia para pobres" (pp. 193-194).

Quando Miralles non ci sarà più, nessuno si ricorderà di lui e nessuno si ricorderà più di tutti i suoi commilitoni che in qualche modo continuavano ad esistere solamente nei suoi ricordi: "cuando Miralles muera, pensé, sus amigos también morirán del todo, porque no habrá nadie que se acuerde de ellos para que no mueran" (p. 199). Ecco allora che il testo di Cercas imbocca la strada che lo porta ad assumere una funzione performativa: quella di *fare* memoria, nominare persone, raccontare eventi con il fine di contribuire a costruire una memoria collettiva per salvaguardare per il presente e il futuro la civiltà e la democrazia. In questo caso, al di là della veridicità o meno di quei nomi, è l'atto simbolico del ricordo che diventa rilevante.

Il romanzo, dunque, intraprende questo cammino e lascia intravedere le possibilità che può avere un testo letterario, ma solo in parte le realizza. Il narratore spiazza il lettore sulle sue intenzioni tramite dichiarazioni alle quali, in buona parte, volutamente non si attiene.

La presa di coscienza dei fatti della storia, infatti, va di pari passo con l'evoluzione metanarrativa del romanzo. Il narratore è contemporaneamente e indissolubilmente interessato a due questioni: la salvezza della democrazia e la buona riuscita del suo racconto²⁰.

Per questo in alcune parti la dimensione etico-politica degli argomenti trattati sembra lasciare posto al fascino che questi assumono in quanto

l'anelo di liberarsi di quel "double bind ancestral" che tanto ha afflitto la popolazione spagnola nel corso dei secoli. Ciò che effettivamente compie l'autore (affiancando il falangista a due repubblicani, Machado e Miralles) è dire addio al mito delle Dos Españas, demolendo il mito di Caino e Abele e del conseguente e riduttivo modo di interpretare la storia. Infine, aggiunge: "Otra cuestión es si *Soldados de Salamina*, un texto hilado con habilidad, es realmente una obra literaria tan grandiosa como lo hanregonado a bombo y platillo la propaganda que acompañó su publicación" (Neuschäfer, 2006, pp. 151-152).

²⁰ "Esta instrumentalización de los sucesos históricos al servicio de los intereses estéticos se puede observar durante todo el transcurso de la novela" (Jünke, 2006, p. 119).

materiale suggestivo per scrivere un'opera di successo (della cui stesura, infatti, il narratore mette al corrente il lettore in maniera minuziosa)²¹.

Sono tre i motivi che relativizzano l'aspettativa etica del romanzo che l'argomento della guerra lascerebbe supporre.

Il primo è già evidente fin dall'inizio: la presenza sovrastante dell'aspetto metanarrativo e l'impostazione autoreferenziale orientano chiaramente l'intenzione illocutiva del testo, la quale (anche in virtù del gioco ironico del "relato real"), fin dalle premesse, non è solo quella di acquisire consapevolezza e di contribuire alla memoria, ma è anche quella di elaborare una strategia individuale di salvezza, una via d'uscita da una fase di vita complicata e sofferente in cui specialmente il ruolo di scrittore del personaggio narratore è fortemente messo in discussione. Ecco allora che il narratore fa coincidere la salvezza di Miralles, riscattato dall'oblio, con la propria salvezza in quanto scrittore che racconta tali episodi; la salvezza della democrazia, difesa dal ricordo di coloro che sono morti in battaglia, con la salvezza del suo mondo di riferimento, il contesto sociale, culturale ed economico in cui si trova a vivere.

Il secondo motivo consiste nel fatto che il narratore, più che raccontare nel dettaglio la storia di questi soldati (lo fa solo parzialmente con Miralles, che è comunque un personaggio che non ha riferimenti storici documentati), preferisce universalizzare la loro figura (e, quindi, in qualche modo, decontestualizzarla)²² come combattenti di ogni tempo e di ogni luogo (dalla battaglia di Salamina in poi) che si sacrificano per la libertà e la democrazia proiettando le loro gesta su un piano mitico più che politico:

Miralles dejó de hablar, sacó un pañuelo, se secó las lágrimas, se sonó la nariz; lo hizo sin pudor, como si no le avergonzara llorar en público, igual que lo hacían los viejos guerreros homéricos, igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina (p. 201).

el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo (p. 209).

Il terzo motivo riguarda la prevalenza della casualità fenomenologica sulla motivazione ideologica che soggiace alle azioni (anche le più significative) di Miralles e, evidentemente, dei suoi commilitoni da tempo scomparsi. La riflessione che il narratore propone in un brano fondamentale (che si vedrà in seguito), riportato due volte in differenti punti del romanzo (pp. 104, 207-208), sottrae esplicitamente importanza alle questioni politiche mettendo in evidenza

²¹ Cfr. Jünke, 2006, p. 120. Jünke afferma, inoltre, che evidenziando un vincolo indissolubile tra la storia di un falangista e quella di un soldato repubblicano e accentuando la necessità letteraria ed estetica di concepire una narrazione ben costruita, questo romanzo presenta la guerra civile come un punto di riferimento culturale (e non necessariamente politico) di una memoria collettiva, avviando quel processo che porta da una storia che separa ad una cultura che unisce (Jünke, 2006, pp. 122, 127).

²² Nell'attuale dibattito critico sulla postmemoria risulta chiaro che i maggiori rischi consistono nell'universalizzare, decontestualizzare, omogeneizzare o mitizzare il trauma e le sue vittime (Bidussa, 2009, p. 69; La Capra, 2001; Agamben, 1998, pp. 29-30; Levi, 1986).

la sostanziale mancanza di motivazioni che induce un uomo a salvare la vita di un altro uomo o di lottare sotto una bandiera che non è la sua, per quella libertà che solo a posteriori può essere definita come tale.

Salvezza pubblica e salvezza privata

La responsabilità che assume il narratore, dunque, non è incondizionata. È il momentaneo punto di arrivo di un laborioso cammino costellato di elementi apparentemente frivoli che sono però significativi della condizione contemporanea di chi si propone di guardare il passato per cercare di comprenderlo.

Gli episodi che coinvolgono Conchi, la stravagante fidanzata del narratore (che fa di mestiere l'indovina), il racconto delle vacanze in un villaggio turistico a Cancún, le allusioni erotiche dei due fidanzati in un ristorante, ma anche i lutti (quello del padre²³ del narratore) e gli abbandoni (la separazione dalla moglie), la conseguente depressione²⁴, i problemi sul lavoro e il forte bisogno di riscatto: sono tutti aspetti che formano parte della contemporaneità e diventano determinanti perché entrano a fare parte del processo di acquisizione di una coscienza civile.

È come se il narratore lanciasse un avvertimento, ponendo un questione epistemologica, sull'impossibilità di assumere i fatti del passato se questi rimangono separati dai bisogni e dalle preoccupazioni quotidiane (comprese le ambizioni letterarie), e non vengono integrati totalmente all'interno delle piccole e grandi esigenze di tutti i giorni, per quanto meschine o frivole possano sembrare, che includono l'ignoranza e la dimenticanza, la distrazione e l'incomprensione, l'invenzione e la menzogna.

Ciò che costituisce la particolarità del testo, oltre alla dialettica tra verità e finzione e all'aspetto metanarrativo, è il pieno coinvolgimento della vita dello scrittore nelle cose che scrive: egli non può far a meno, narrando le vicende della guerra, di parlare di sé e della sua vita privata, spostando l'attenzione sull'enunciazione e sul tempo del discorso e rivelando anche fatti minimi o apparentemente insignificanti, ma che influiscono ineluttabilmente sulla percezione di colui che si propone di trasmettere un episodio del passato.

Parlare della guerra e del sacrificio sommerso di molti caduti e dimenticati, infatti, coinvolge necessariamente la vita presente di ogni persona, in tutti i suoi aspetti, da quelli professionali a quelli affettivi e quotidiani perché il sacrificio di quei soldati è stato un sacrificio per la democrazia, la stessa democrazia di cui oggi beneficia la società occidentale²⁵, salvata proprio dalla loro abnegazione, dalla loro gioventù perduta per sempre, come afferma il

²³ Lo stesso Cercas afferma che due temi importanti del romanzo sono la ricerca del padre e il ricordo delle persone scomparse. Miralles sarebbe, dunque, una specie di padre simbolico o storico che il narratore recupera alla fine del libro (Cercas – Trueba, 2003, pp. 19-21).

²⁴ Secondo Mabrey, la depressione della protagonista Lola (riferendosi al film di David Trueba, ispirato al romanzo, che trasforma il protagonista maschile in una donna) è "emblemática de la fractura consciente/inconsciente que sufre la sociedad española actual" (Mabrey, 2007 – 2008).

²⁵ "Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre [...] mientras la gente caminaba por esta plaza de Francia y por todas las plazas de Europa atendiendo a sus negocios, sin saber que su destino y el destino de la civilización de la que ellos habían abdicado pendía de que Miralles siguiera caminando hacia adelante, siempre hacia adelante" (p. 195).

narratore riferendosi a Miralles (che vive dimenticato e solo in un ospizio di un paese straniero): “no hay ni uno solo que no esté en deuda con él” (p. 195).

Miralles, però, non ha combattuto solo la guerra civile spagnola, ma anche al lato dei francesi del generale Jacques-Philippe Leclerc (ribelle ai comandi di Vichy), la seconda guerra mondiale contro i nazisti. Tramite Miralles, quindi, avviene un ampliamento dell’ambito di riferimento: non più la sola Spagna, ma l’Europa e il mondo; non più solo la lotta contro il franchismo, ma anche quella contro il nazismo e tutte le dittature (importanti, a questo proposito, sono i riferimenti dello scrittore cileno Roberto Bolaño, che diviene personaggio all’interno del romanzo, alla dittatura e alle persecuzioni di Pinochet, pp. 147-148).

Miralles si trasforma, dunque, nell’emblema di tutte le guerre combattute dai tanti giovani, inconsapevolmente eroi, per arginare la tirannide e la barbarie: “joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, llevando la bandera tricolor de un país que no es su país, de un país que es todos los países y también el país de la libertad” (p. 194).

Il narratore non fa altro che amplificare, con i mezzi che ha a disposizione, il gesto di quei soldati: *fare* memoria e salvare dall’oblio Miralles stesso e tutti i suoi commilitoni in modo tale che anche quando Miralles non ci sarà più, il loro nome possa essere ricordato.

L’indagine sul passato, dunque, non mira a ricostruire con certezza infallibile alcuni episodi accaduti durante quei tragici anni della guerra, ma comporta, soprattutto, l’assunzione di una responsabilità etica e politica che implica il mondo attuale e delinea, allo stesso tempo, un progetto futuro. In questo senso, viene coinvolta, ovviamente, non solo la vita del protagonista, ma anche l’intero contesto storico, sociale e culturale di cui fa parte²⁶.

È anche per questo che l’indagine sulla storia appare strettamente legata alla quotidianità del protagonista. Egli vive una sorta di risveglio a una nuova vita che diventa fondamentale per il lavoro in cui è impegnato. Parallelamente all’avanzare della ricerca, infatti, la vita del narratore (che ha solo in parte chiari riferimenti autobiografici)²⁷ subisce cambiamenti sostanziali. Il suo è proprio un lasciarsi andare ad uno stile di vita e a delle pratiche fino a quel momento impensabili.

Indagare sul passato della guerra civile, evidenziando episodi di salvezza, diventa dunque un modo per salvare anche la propria vita nel presente e ipotecare questa salvezza per il futuro.

Le vicende della guerra, infatti, sembrano decisamente sovrapposte a quelle private del narratore protagonista, tanto da sembrare inseparabili: “Verás –me preparó Aguirre, empapando golosamente un trozo de pan en el charco de salsa en que nadaba el entrecot [...]–. A Líster acababan de nombrarle

²⁶ “La memoria perciò non è la registrazione del nostro passato, ma solo di quello che è ritenuto coerente col nostro presente [...]. La testimonianza vive contemporaneamente di una speranza e di un’impasse. La speranza consiste nell’avere una prospettiva di futuro. Il testimone fonda il suo atto perché investe su qualcosa” (Bidussa, 2009, pp. 93-94).

²⁷ Sulla questione delle false coincidenze tra autore e narratore, Valdés afferma: “El narrador insiste a través de todo el texto que la novela que escribirá es una «historia real». Y no son pocos los lectores, los críticos y los alumnos de literatura que se han perdido en este juego de espejismo, de apariencias y de realidades que es toda la novela. Ha sido el propio novelista quien ha tenido que dar algunas explicaciones: que su mujer aún no lo ha abandonado [...], que Javier Cercas no es un periodista, sino un profesor de literatura de la Universidad de Girona” (Valdés, 2007, p. 193).

coronel a finales de enero del 39" (p. 33). Il dato sulla guerra civile, qui, risulta discorsivamente indissolubile dalle considerazioni ironiche sulla golosità dell'interlocutore del protagonista il cui apporto è fondamentale perché offre dati e contatti essenziali.

Anche in altri momenti è sorprendente il coinvolgimento personale, come quando il protagonista narratore annuncia alla fidanzata Conchi, in un ristorante, la sua decisione di scrivere finalmente un libro sulle vicende della guerra scatenando una serie di equivoci, trattati con evidente ironia, che mettono, in questa occasione, semanticamente sullo stesso piano le vicende intime dei due fidanzati e il progetto letterario (p. 69).

Frammenti significativi di vita privata (angosce, delusioni, speranze) emergono prepotenti e a volte rubano la scena agli eventi stessi del passato. Man mano che scorrono le pagine, infatti, il coinvolgimento etico ed estetico del narratore con i fatti della guerra diventa sempre più decisivo, fino a comprendere la sua intera vita e a costituire, per lui, la possibilità di un successo o di un fallimento.

La storia e il mistero

Nella prima e nella terza parte siamo di fronte ad un narratore omodiegetico che ambienta gli avvenimenti principalmente nel tempo del discorso cioè nell'epoca di formazione del suo romanzo, pur con frequenti riferimenti all'epoca della guerra. Il narratore invece si eclissa quasi interamente nella seconda parte intitolata "Soldados de Salamina", come il libro stesso, nella quale egli racconta la vicenda umana, letteraria e politica di Rafael Sánchez Mazas mostrando, da buono studioso, di essersi ampiamente documentato attraverso testimonianze dirette o indirette trasmesse oralmente, ricerca di testimoni e di documenti d'archivio, lettura di numerosi testi storici e letterari, inclusi quelli dello stesso Sánchez Mazas.

È una specie di saggio bio-bibliografico, dunque, che mette in evidenza gli aspetti noti e meno noti dello scrittore falangista, formulando anche valutazioni sia letterarie sia politiche sull'azione che egli svolse per più di un decennio sulla scena politica e culturale spagnola. Vengono qui delineate, in maniera efficace, le circostanze storiche della nascita del falangismo, l'evoluzione del movimento e il suo ruolo prima, durante e dopo la guerra civile²⁸. Anche in questa parte, l'episodio più importante e a cui si fa con frequenza riferimento è quello della mancata fucilazione di Sánchez Mazas nel Collell, salvato del gesto inspiegabile del soldato repubblicano. Il racconto continua con il resoconto dei giorni immediatamente successivi in cui, perduto nel bosco circostante, il poeta rischia di morire di fame e di sete; diviene, per questo, fondamentale l'aiuto ricevuto da una famiglia residente in quella zona e, soprattutto, l'incontro con i tre "amici del bosco", come vengono battezzati, che lo salvano una seconda volta da una probabile morte per stenti. All'attesa

²⁸ Come afferma lo stesso narratore nelle prime righe della terza parte, l'intenzione originaria (che nel romanzo finito che il lettore ha tra le mani coincide con la seconda parte) era quella di scrivere "una suerte de biografía de Sánchez Mazas, que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida –su frustrado fucilamiento en el Collell–, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de los motivos que indujeran al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre" (p. 143).

impaziente dell'esercito franchista, che viene accolto come la fine di un incubo, seguono le vicende del dopoguerra, il ruolo di ministro nel nuovo governo e il successivo ritiro dalla sfera pubblica. Il narratore è quasi interamente eterodiegetico, rivolto, principalmente, a delineare e a descrivere vicende della guerra e dell'immediato dopoguerra, quale fosse uno storico o un critico letterario.

Nonostante questo zelo, la seconda parte non è esente da elementi metanarrativi né dalla disputa verità/finzione dal momento che, a partire dal 1936, come annuncia precauzionalmente lo stesso narratore, diventa molto difficile verificare con certezza lo svolgimento di molti episodi: "lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables" (p. 89)²⁹.

Vi è, inoltre, un passaggio che riprende uno dei temi fondamentali del libro, già annunciato fin dalle prime pagine e che anticipa il successivo sviluppo nella terza e ultima parte: quel "secreto esencial" (p. 23) che il narratore si era proposto di scoprire e che scaturisce dall'abbinamento di due episodi: quello del soldato che salva la vita di Sánchez Mazas nei boschi del Collell; e quello che si svolge a Collioure, dove Manuel Machado (che aveva scelto di schierarsi con i nazionalisti), insieme all'altro fratello José, si reca sulla tomba di Antonio Machado (di chiara fede repubblicana) e della madre, deceduti da pochi giorni. Cosa avrà pensato il soldato nel guardare negli occhi il falangista? E cosa si saranno detti i due fratelli del poeta sulla sua tomba? Questi episodi apparentemente diversi, ma quasi contemporanei e legati alla guerra civile, alludono entrambi al mistero, a quel tratto indicibile di ogni vicenda umana in cui si delinea il confine tra la vita e la morte: che cosa induce un uomo a salvare il suo nemico; e che cosa prova il fratello di un grande poeta morto in seguito ad una guerra fratricida che li ha visti su opposti schieramenti. Va ricordata, in effetti, la cocente delusione da parte di Antonio Machado nell'apprendere che suo fratello Manuel, al quale era legato da profondo affetto e con il quale aveva condiviso tante avventure letterarie, era diventato ormai un convinto sostenitore della causa franchista, la stessa che obbligava lui e la madre ad un esilio umiliante e fatale.

L'episodio relativo ai fratelli Machado serve da stimolo al narratore per mettere a fuoco uno degli interessi più incalzanti del romanzo: i pensieri e le emozioni che avrebbero determinato la scelta del soldato in quei pochi attimi decisivi, mentre i due nemici si guardano negli occhi e in quegli sguardi si decide la catastrofe o la salvezza:

la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condiciones de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí misma, para decir lo decible, es

²⁹ Pozuelo Yvancos afferma che, nonostante tali dichiarazioni del narratore, risulta "tan creíble todo cuanto se cuenta del destino de Sánchez Mazas en estos tres años, que acaba siendo verdadero [...]. La novela esconde de ese modo bajo su ala el pliegue de su verdad, y ese pliegue no puede decirse fuera de la novela misma" (Pozuelo Yvancos, 2004, p. 283).

decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que hora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo: –¡aquí no hay nadie! Luego da media vuelta y se va (p. 104).

In questo brano, forse uno dei più significativi dell'intero romanzo (e che verrà interamente ripetuto anche nella terza parte), il narratore indica la sostanziale assenza di motivazioni, esprimibili razionalmente, che porta il soldato a salvare la vita del poeta falangista, aprendo le porte all'ambito dell'indicibile, che elude, dunque, le parole: una cieca ostinazione, una segreta e insondabile allegria. Il senso è solo alluso, ogni definizione impossibile; si può solo intuire per sottrazione (non è istinto, non è ragione, né compassione né odio) o per analogia con gli elementi costitutivi del mondo e del corpo: la terra, l'acqua, il sangue.

Questo frammento sposta l'attenzione dalle questioni di carattere ideologico a quelle di carattere fenomenologico, sottrae valore alla scelta soggettiva e rinvia alla casualità con cui agiscono, non solo coloro che vengono chiamati eroi, ma, più in generale, le circostanze che determinano, e che hanno determinato, le condizioni attuali della civiltà occidentale.

A conferma di ciò, e riproponendo la riflessione metaletteraria iniziata fin dalla prima parte, il narratore rende evidenti i limiti ma anche le prerogative del mestiere dello scrittore: "uno no escribe acerca de lo que quiere, sino de lo que puede; [...] un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora" (pp. 143-144).

Una salvezza credibile

Nella terza parte, titolata "Cita en Stockton"³⁰, ricompare l'ironia e la metanarrazione torna ad acquisire un ruolo fondamentale. In effetti, il narratore si rende conto che per completare il romanzo è necessario svolgere un'indagine³¹ anche sul soldato repubblicano che ha salvato la vita di Sánchez Mazas.

Questa seconda esplorazione, più breve in merito al numero delle pagine impiegate, ma decisamente rilevante, ripropone in maniera ancora più pressante il conflitto tra storia e finzione, poiché, mentre per il caso Sánchez Mazas il narratore disponeva comunque di una serie di documenti (a partire dagli scritti dello stesso poeta falangista) e di testimonianze (comprese quelle degli amici, parenti e conoscenti di Sánchez Mazas), e poteva contare anche sul lavoro di altri studiosi che avevano già trattato il tema (come, per esempio, Andrés Trapiello, p. 38), nel caso del soldato repubblicano, invece, non aveva

³⁰ Il motivo che dà il titolo alla terza parte del libro nasce da un riferimento al film *Fat City* di Huston, che ritrae una città atroce, Stockton appunto, senza opportunità per nessuno se non per il fallimento. Bolaño e Miralles, durante la loro frequentazione estiva in un camping marittimo, usavano salutarsi, dopo la visione del film, dicendosi a vicenda: "Nos vemos en Stockton" (p. 179), alludendo al probabile fallimento nel quale ironicamente pensavano sarebbero finiti.

³¹ Pozuelo Yvancos segnala come il successo del romanzo sia dovuto anche all'importanza data all'investigazione e alla necessità di risolvere un enigma: "La intriga de la novela se sostiene como una búsqueda, una investigación, la persecución de un enigma, cuyo desvelamiento compromete al propio narrador, pero también el sentido total de la figuración literaria" (Pozuelo Yvancos, 2004, p. 280).

assolutamente elementi da cui prendere le mosse per iniziare un'indagine. Solo le indicazioni fornite da Roberto Bolaño suggeriscono al narratore suggestive coincidenze (il filo conduttore, in questo caso, è il famoso *pasodoble: Suspiros de España*)³² e lo predispongono ad una difficile investigazione, anche se è forte la tentazione, come gli consiglia lo stesso Bolaño, di colmare le lacune con l'immaginazione, inventarsi di sana pianta la figura del soldato repubblicano, fingere di averlo scovato e architettare un'intervista che non è mai avvenuta: "La realidad siempre nos traiciona [...]. El Miralles real te decepcionaría; mejor inventatelo: seguro que el inventado es más real que el real" (p. 170). Il narratore, però, non si dà per vinto e intraprende ugualmente la sua ricerca che finirà per condurlo in Francia, in una casa di riposo per anziani dove da tempo risiede il vecchio soldato della II repubblica spagnola³³.

Finalmente giunge il momento chiave che dovrebbe dare senso, secondo le primitive intenzioni, a tutto il romanzo poiché ne costituisce, apparentemente, la premessa e il fine. Dopo una lunga chiacchierata, già fuori dalla casa di riposo, in attesa del taxi, il narratore domanda a Miralles che cosa secondo lui ha pensato il soldato che ha salvato Sánchez Mazas, in quel fatale attimo che divide la vita dalla morte: "Nada" (p. 203) è la risposta di Miralles. In effetti, nelle pagine precedenti, il protagonista e Bolaño avevano delineato le caratteristiche dell'eroe³⁴, il quale non agisce razionalmente, né per una motivazione ideologica né per un ideale. Non procede in base a dei sentimenti, come per esempio la pietà o la compassione. L'eroe non sceglie neanche di fare l'eroe, poiché ciò che lo guida in quei momenti culminanti è esclusivamente una specie di istinto che oltrepassa la sua stessa volontà: "yo creo que actuaba por una especie de instinto, un instinto ciego que lo superaba, que podía más que él, que obraba por él" (p. 149). L'eroe è dunque colui che inconsapevolmente salva la vita degli altri.

Ormai all'interno del taxi, il protagonista narratore sta per congedarsi da Miralles, conscio che non tornerà più nella casa di cura di Dijon dove alloggia l'antico soldato. Ma rimane il tempo per un'ultima domanda. Cercas gli chiede se era lui il soldato che ha salvato Sánchez Mazas da morte certa, ma anche in questo caso la risposta è negativa (p. 205).

Non si saprà mai cosa si sono detti i fratelli Machado di fronte alla tomba dell'altro fratello, il grande poeta Antonio, e della loro madre. Così come non si saprà mai chi era e cosa avrà provato il soldato che ha salvato la vita di Sánchez Mazas; e non si saprà mai perché Miralles ha marciato per giorni e giorni nel deserto africano all'ombra di una bandiera di un paese che non era il suo, insieme ad altri soldati in un'impresa che sembrava disperata.

Non vi è risposta, come il narratore afferma poco dopo (riprendendo un discorso già formulato in precedenza), vi è solo la consapevolezza che il segreto essenziale non è quello che inizialmente egli cercava: "sabía de antemano que la única respuesta es que no había respuesta, la única respuesta era una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón" (pp. 207-208).

³² Sulla struttura del romanzo, in particolare sui parallelismi, le simmetrie e i *leit-motivos*, si veda: Saval, 2007, pp. 62-67.

³³ "ésta es una de las diferencias cruciales entre el Cercas narrador y el Cercas autor: aquel busca al verdadero Miralles para completar su «relato real» mientras que éste, en realidad, se limita a inventárselo" (Grohmann, 2004-2005, p. 308). Si veda a questo proposito la nota 16.

³⁴ Sulla questione dell'eroe, si veda: Yushimito del Valle, 2003.

Non c'è ragione, sentimento, istinto o commozione: è insondabile il gesto che consente a qualcuno di salvare, in un certo momento, la vita di un altro. Il senso della scrittura di Cercas, quindi, consiste nel riconoscere che non c'è una risposta al "segreto essenziale" così a lungo perseguito. Rimane l'effetto di questo mistero: una salvezza possibile, a partire da quella personale a cui il narratore continuamente allude, per arrivare alla salvezza della democrazia nel ricordare i nomi dei tanti soldati dimenticati. In virtù dei temi trattati e della struttura narrativa, infatti, l'elemento pubblico e quello privato risultano inscindibili: salvando il ricordo di ciò che è stato e assumendo nel presente la responsabilità etica di un gesto del passato, il protagonista narratore salva se stesso, facendo coincidere il piano estetico (la buona riuscita del suo racconto) con quello etico della memoria.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998.
- ALBERT, Mechthild. "Oralidad y memoria" in WINTER, Ulrich (ed.) *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Vervuert Iberoamericana, 2006. (pp. 21-38).
- BIDUSSA, David. *Dopo l'ultimo testimone*. Torino, Einaudi, 2009.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- CERCAS, Javier. "I ritagli della storia e la memoria dei romanzi" (intervista di Elisabetta Minetti). *Griselda (sezione Poeti e scrittori)*, Bologna, 25 ottobre 2006. http://www.griseldaonline.it/percorsi/6cercas_it.htm (ultima consultazione: maggio 2011).
- CERCAS, Javier. "Il romanzo dà lezioni di storia". *La Repubblica*, Roma, 13/01/2011. (p. 45).
- CERCAS, Javier. "Rico, al paredón". *El País.com*, Madrid, 13/02/2011. http://www.elpais.com/articulo/opinion/Rico/paredon/elpepuopi/20110213elpepiopi_4/Tes (ultima consultazione: maggio 2011).
- CERCAS Javier – David TRUEBA. *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- CUÑADO, Isabel. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2004.
- DOLGIN CASADO, Stacey. "Ficción y realidad en Javier Cercas". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 719, 2010. (pp. 89-102).
- ECO, Umberto. "Verità e finzione". *Griselda*, Bologna, n. 9, 2009 – 2010. <http://www.griseldaonline.it/percorsi/verita-e-immaginazione/eco.htm> (ultima consultazione: maggio 2011)
- GINZBURG, Carlo. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano, Feltrinelli, 2000
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. "«Esa bestia omnívora que es el yo»: el uso de la *auto-ficción* en la obra de Javier Cercas". *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*. Glasgow, v. 86, Issue 1, January 2009. (pp. 67-83).
- GRACIA, Jordi. *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona, Edhasa, 2001.

- GROHMANN, Alexis. "La configuración de «Soldados de Salamina» o la negra espalda de Javier Cercas". *Letras Peninsulares*. Davidson, v. 17, n. 2-3, Fall/Winter 2004-2005. (pp. 297-320).
- JÜNKE, Claudia. "«Pasarán años y olvidaremos todo»" in WINTER, Ulrich (ed.) *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales.*, Vervuert Iberoamericana, 2006. (pp. 101-130).
- LA CAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, 2001.
- LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.
- LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin, Tranvía – Verlag Walter Frey, 2004.
- LLURÓ, Josep María, "Novela para una liquidación". *Lateral. Revista de Cultura*. n. 88, 2002.
- MABREY, María Cristina C. "Experiencia de la memoria o memoria de la experiencia: novela y film, «Soldados de Salamina»". *Espéculo*. Revista Electrónica Universidad Complutense, Madrid, n. 37, noviembre 2007 – febrero 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/salamina.html> (ultima consultazione: maggio 2011).
- MARTÍN, Juan Carlos. "Historia y ficción en «Soldados de Salamina»". *Ojáncano: Revista de Literatura Española*. University of Georgia, n. 28, 2005. (pp. 41-64).
- MORÁN, Gregorio. *Los españoles que dejaron de serlo: Euskadi, 1937-1981*. Barcelona, Planeta, 1982.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. "La memoria del pasado como problema epistemológico: Adiós al mito de la dos Españas" in WINTER, Ulrich (ed.) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Vervuert Iberoamericana, 2006. (pp. 145-153).
- PÉREZ OLIVA, Milagros. "En defensa de Cercas y de la verdad". *El País.com*, Madrid, 20/02/2011. http://www.elpais.com/articulo/opinion/defensa/Cercas/verdad/elpepiopi/20110220elpepiopi_5/Tes (ultima consultazione: maggio 2011)
- PERIS BLANES, Jaume. "Últimas noticias de la guerra. Procesos de novelización en las nuevas narrativas históricas sobre la Guerra Civil Española". *Espéculo*. Revista Electrónica Universidad Complutense, Madrid, n. 43, noviembre 2009 – febrero 2010. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/ulnotici.html> (ultima consultazione: maggio 2011)
- POZUELO YVANCOS, José María. "Ética de la ficción en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas" in *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península, 2004.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano, Raffaello Cortina, 2003.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial. "El «relato real» de Javier Cercas: la sutil frontera entre ficción y realidad". Comunicazione pronunciata il 28/10/2010 a Trento nell'ambito del Convegno AISPI *Frontiere: soglie e interazioni*. Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, 27-30 ottobre 2010, in corso di stampa.
- SAVAL, José V. "Simetría y paralelismo en la construcción de «Soldados de Salamina» de Javier Cercas". *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*. University of Nevada, Las Vegas, v. 4, issue 1, 2007. (pp. 62-70).

- SOLER, Jordi. "La novela es la mejor forma". *El País*, Madrid, 09/10/2010. (p. 41).
- SPINAZZOLA, Vittorio. "Dopo il postmoderno" in *Tirature 2004: Che fine ha fatto il postmoderno*. Milano, il Saggiatore, fondazione Mondadori, 2004. (pp. 42-48).
- SPINAZZOLA, Vittorio. "La riscoperta dell'Italia" in *Tirature 2010: Il New Italian Realism*. Milano, il Saggiatore – fondazione Mondadori, 2010. (pp. 10-15).
- VALDÉS, Enrique. "Héroes y villanos en *Soldado de Salamina* de Javier Cercas". *Alpha*. Osorno, n. 25, Dec. 2007. (pp. 193-204).
- VARGAS LLOSA, Mario. "El sueño de los héroes". *El País.com*, Madrid, 03/09/2001.
http://www.elpais.com/articulo/opinion/sueno/heroes/elpepiopi/20010903elpepiopi_46/Tes (ultima consultazione: maggio 2011)
- YUSHIMITO DEL VALLE, Carlos, "*Soldados de Salamina*: indagaciones sobre un héroe moderno". *Espéculo*. Revista Electrónica Universidad Complutense, Madrid, n. 23, marzo-junio 2003.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/salamina.html> (ultima consultazione: maggio 2011)

Luigi Contadini

Ricercatore di Letteratura Spagnola presso l'Università di Bologna.
e-mail: luigi.contadini@unibo.it